

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

«El poema en prosa en España (1940-1990)»

Autor: Benigno León Felipe
Director: Dr. D. Andrés Sánchez Robayna

Departamento de Filología Española

BENIGNO LEÓN FELIPE

EL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA
(1940-1990)

VOLUMEN I



UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

1999

BENIGNO LEÓN FELIPE

EL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA
(1940-1990)

Tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Andrés Sánchez Robayna,
Catedrático de Literatura Española de la Universidad de La Laguna, que
presenta Benigno León Felipe para obtener el grado correspondiente.

Vº Bº
El Director,

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA

1999

*A mis padres.
A Coro, Claudia,
Sara y Sergio*

CONTENIDO

VOLUMEN I. ESTUDIO CRÍTICO

NOTA PREVIA

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. *PERSPECTIVAS BIBLIOGRÁFICAS
Y DISCUSIÓN DEL MARCO TEÓRICO*

CAPÍTULO II. *HACIA UNA DEFINICIÓN: ORIGEN, EVOLUCIÓN, CARACTERÍSTICAS
Y MODALIDADES DEL POEMA EN PROSA*

CAPÍTULO III. *EL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA HASTA 1940:
RESUMEN HISTÓRICO*

CAPÍTULO IV. *JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y EL POEMA EN PROSA*

CAPÍTULO V. *EL POEMA EN PROSA DE 1940 A 1970*

CAPÍTULO VI. *EL POEMA EN PROSA DE 1970 A 1990*

CONCLUSIONES GENERALES

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE

VOLUMEN II. ANTOLOGÍA

NOTA PRELIMINAR

ANTOLOGÍA

ÍNDICE CRONOLÓGICO DE TEXTOS

ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES

ÍNDICE CRONOLÓGICO DE AUTORES

ÍNDICE GENERAL

EL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA
(1940-1990)

VOLUMEN I

ESTUDIO CRÍTICO

NOTA PREVIA

La elaboración de un trabajo de las características del que sigue exige la consulta de una cantidad importante de bibliografía. Esta primera dificultad ha podido ser superada gracias a la disposición y tolerancia de los bibliotecarios y coordinadores de la Biblioteca General, Sección de Humanidades, de la Universidad de La Laguna, y de la Biblioteca del Centro Superior de Educación “José Julio Rodríguez Junco”. El acceso a aquellos títulos no disponibles en estos fondos ha sido posible por medio del Servicio de Préstamo Interbibliotecario y a la ayuda de amigos y familiares afincados en Madrid que han recurrido tanto a la Biblioteca Nacional como a la correspondiente de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense. A todos ellos quiero expresar mi agradecimiento por su inestimable y desinteresada colaboración.

Una parte significativa de la bibliografía está escrita en francés e inglés. He optado por transcribir las citas extraídas de estos títulos en su idioma original y aportar su traducción en nota a pie de página. Estas traducciones han sido supervisadas en unos casos y hechas en otros por los compañeros del Departamento de Filología Moderna, a los que he de hacer constar mi gratitud.

Asimismo estoy en deuda con mis compañeros del Departamento de Filología Española, Sección Departamental del Centro Superior de Educación, por su ayuda y

sugerencias. En especial con Humberto Hernández Hernández y con Ernesto J. Rodríguez Abad por su constante apoyo y por hacerse cargo parcialmente de mi docencia para culminar sin demasiados agobios este trabajo.

Por último, quiero manifestar mi agradecimiento al Dr. Sánchez Robayna. Sin su dirección, estímulo y atinadas sugerencias no hubiera sido posible la realización y conclusión de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

¿No cree que el verso, o si lo prefiere el metro, es indispensable para la poesía?
El metro tal vez, de ningún modo el verso.

JACQUES ROUBAUD

El poema en prosa se ha visto desde sus orígenes muy condicionado por la aparente contradicción que encierra la expresión que le da nombre: ser prosa y ser poesía al mismo tiempo. Hasta la irrupción del movimiento romántico los límites asignados a la poesía estaban perfectamente delimitados: la poesía sólo era posible en verso. La identificación clásica entre versificación y poesía suponía, además, una concepción de ésta determinada exclusivamente por la forma. Una poesía sin verso no constituía, por tanto, una opción expresiva. “La poesía se reconoce en esta propiedad de hacerse reproducir en su forma: nos excita a reconstruirla idénticamente” (Paul Valéry, 1990b: 93).

La gran revolución que supuso el romanticismo en la expresión poética viene determinada por la idea de que la poesía no reside en ninguna forma específica, es decir, la forma de expresión no garantiza la existencia de la esencia poética. D'Alembert ya afirmaba en el siglo XVIII lo siguiente: “Esta es, me parece la ley rigurosa, pero justa, que nuestro siglo impone a los poetas: ya sólo reconoce como bueno en verso lo que encontraría excelente en prosa”¹. El ritmo de la frase, las asociaciones sonoras, las combinaciones léxicas, las imágenes, es decir, todos los recursos poéticos, con la única salvedad de los específicos

¹ Cita extraída de Paul Valéry (1990: 40).

versales, no son exclusivos de la forma versificada y pueden alojarse en la prosa. La asunción de esta idea constituye, pues, la gran aportación que el romanticismo hizo a la poesía al provocar la anulación de la exclusividad del verso y la consiguiente irrupción de la prosa como medio de expresión poético válido. Este proceso de transformación nos lo describe Breunig (1983: 11) de la siguiente manera:

The lines, centered in the middle of the page, begin to lengthen in both directions. The capital letters on the left start to wither, losing their neat ladder-like formation, to become insignificantly lower case. Words shift about and reshape themselves into the thick blocks of paragraphs which would be completely rectangular were it not for the tiny indentation top left and the longer blank lower right. Rhyming words either disappear or like the meter on occasion hide themselves snugly within these blocks. A brief title, usually a single word in large caps, tops it off and, presto, the metamorphosis is complete.²

Pero la irrupción del nuevo género no se debe sólo al afán rupturista y liberador del espíritu romántico. Desde mucho antes son perceptibles otros fenómenos que propiciaron el surgimiento del poema en prosa: la *prosaización* de la poesía y la *poetización* de la prosa (Octavio Paz, 1974). La poesía ilustrada, movida por su deseo de claridad y de utilidad, se orientó hacia unas formas muy alejadas de la artificiosidad del barroco (Bernard, 1959; Arce, 1970 y 1981; Polt, 1981; Caso González, 1983; Sebold, 1970; Aullón de Haro, 1988a). Paralelamente, desde Fray Luis de León se pueden observar procedimientos de elaboración de una prosa poética (Díaz-Plaja, 1956; Aullón de Haro, 1979; Cernuda, 1971; Urrutia, 1981; Egido, 1984), aunque, en este caso, el proceso tuvo un arraigo menor, y hasta el siglo XIX no se detectan intentos serios de poetización del discurso prosístico. Ambos fenómenos están, en alguna medida, determinados por la influencia de las traducciones en prosa de poemas en verso (Isidoro Montiel, 1974; Aullón de Haro, 1988a; Nathalie Vincent-Munnia, 1996). Desde finales del siglo XVIII son frecuentes, sobre todo en las revistas literarias, las traducciones en prosa de poemas en verso, como las que hiciera Macpherson de Ossian, a las

² “Los versos, centrados en mitad de la página, empiezan a prolongarse en ambas direcciones. Las mayúsculas de la izquierda se van marchitando, perdiendo su nítida formación en escala para llegar a ser insignificamente pequeñas. Las palabras se transforman y remodelan en compactos bloques de párrafos que serían ciertamente rectangulares si no fuera por la menuda muesca del margen superior izquierdo y el gran espacio en blanco de la parte inferior derecha. El rimar palabras, bien desaparece, bien, como el metro en ocasiones, se esconde confortablemente dentro de aquellos párrafos. Un conciso título, generalmente una palabra, remata el margen superior y, rápidamente, la metamorfosis está completa.”

que hay que añadir las prosificaciones y traducciones de leyendas, cuentos y baladas procedentes de la tradición germánica, géneros narrativos breves que admiten ambas formas de expresión y que supusieron una cierta familiarización con un tipo de textos en prosa breves con caracteres líricos.

La aceptación de este género moderno³ exige, como requisito fundamental, clarificar las diferencias entre *poesía* y *prosa*. Paul Valéry, que tiende a mostrarse muy reacio a la eliminación de fronteras⁴, recurre para su argumentación a un esclarecedor paralelismo⁵ entre los binomios *prosa-poesía* y *marcha-danza*. La marcha, como la prosa, se caracteriza por apuntar a un objeto concreto, es un acto que se dirige hacia algo que hemos de alcanzar. La danza, lo mismo que la poesía, es un sistema de actos que tienen un fin en sí mismos; no se dirigen a ningún lugar concreto. Pero a pesar de estas diferencias, tanto la marcha como la danza, o lo que es lo mismo, tanto el movimiento utilitario como el movimiento puramente artístico, usan “*los mismos miembros, los mismos órganos, huesos, músculos y nervios*” (1990c: 147). Lo mismo sucede con la prosa y la poesía:

Prosa y poesía se sirven de las mismas palabras, de la misma sintaxis, de las mismas formas y de los mismos sonidos y timbres, pero coordinados y excitados de otro modo. La prosa y la poesía se distinguen entonces por la diferencia de ciertas relaciones y asociaciones que se hacen y se deshacen en nuestro organismo psíquico y nervioso, si bien los elementos de esos modos de funcionamiento son idénticos (1990b: 92).

La poesía en prosa consistiría, siguiendo el razonamiento de Valéry, en aplicar a la prosa las mismas leyes y convenciones que se aplican a la poesía. Nada impide que un autor provoque

³ El poema en prosa, junto al ensayo, son, según Aullón de Haro (1992: 117) los dos únicos géneros literarios que, en sentido estricto, ha producido la cultura moderna.

⁴ “*Poner o hacer poner en prosa un poema; hacer de un poema un material de instrucción o de exámenes*, no son menos actos de herejía” (1990a: 41). “La poesía, arte del lenguaje, se ve así obligada a luchar contra la práctica y la aceleración moderna de la práctica. Resaltará todo aquello que pueda diferenciarla de la prosa” (1990d: 206).

⁵ Son varios los lugares en que utiliza este argumento que, según sus propias palabras, “me ha impresionado y seducido desde hace mucho tiempo, pero alguien lo había visto antes que yo. Malherbe, según Racan” (1990b: 91). En los artículos que integran *Teoría poética y estética* (1990), lo encontramos en “Poesía y pensamiento abstracto” (1939), “Palabras sobre poesía” (1928) y “Filosofía de la danza” (1936).

en el lector, con un texto en prosa, los mismos efectos que con un texto en verso.

Es evidente que el poeta en prosa parte de una situación de desventaja con respecto al poeta en verso, porque la poesía en prosa, a pesar de los casi dos siglos de existencia, no posee la misma consideración literaria que la poesía en verso. Las estructuras métrico-rítmicas de la poesía en verso constituyen unos subcódigos ineludibles que la tradición literaria ha establecido y que siempre supondrán una ventaja y un valor añadido frente a los modelos y esquemas del poema en prosa.

La prosa, desde el punto de vista literario, se nos presenta, pues, como un enunciado no marcado, frente al verso que siempre es percibido con la marca “poético”, que equivale a “no-prosa”. La diferencia más determinante entre prosa y verso, al margen de la tipografía, no es de esencia poética ni de referentes temáticos, sino, como señala Barbara Johnson (1979), la que deriva de una anterioridad textual que marca una forma como poética y otra como no poética.

Las derivaciones, tanto teóricas como creativas, que provoca esta concepción de la prosa como elemento no marcado, propician que este nuevo género continúe despertando reticencias que se manifiestan en la indecisión que aun hoy se observa en la mayoría de los críticos, y también en algunos autores, que evitan la expresión *poesía en prosa* y prefieren otras denominaciones menos comprometidas. El poema en prosa se sigue considerando como un híbrido sin una forma y una personalidad propias perfectamente definidas. A ello contribuye el hecho de que no existen poetas exclusivos en prosa, sino poetas en verso que ocasionalmente escriben en prosa.

Cualquier texto literario, sobre todo si éste es novedoso, además de comunicar un mensaje, es necesario que comunique cuál es el tipo de mensaje adoptado por el emisor e indique cuáles son sus particularidades, porque el conocimiento de los tipos de mensaje literario posibles constituye lo que se suele llamar “horizonte de expectativas” del receptor (Cesare Segre, 1985: 239).

Contemplar una obra como representante de un género significa emplazarla dentro de una serie de obras análogas respecto a un precedente. [...] La información adicional que proporciona una obra como representante de un género orienta las posibilidades aún muy numerosas y también las reduce (Wolfgang Iser, 1988: 321).

El poema en prosa, además, y por su propio origen y naturaleza, tiende más a la dispersión formal que a su homogeneización, hecho que dificulta no sólo su recepción, sino también su delimitación como género literario. Porque más que definir, de lo que se trata, y más en este caso, es de delimitar (Crespo, 1966), de señalar cuáles son sus fronteras, aunque éstas sean difusas y variables. El cuento lírico, por un lado, y el poema en verso libre extralargo sin rima, por otro, son formas con las que continuamente tiende a confundirse.

El retraso y los titubeos iniciales en su génesis y el lento desarrollo posterior del poema en prosa en España se han justificado por la tardía implantación y escaso arraigo del romanticismo en la literatura española. En la historia contemporánea de nuestra literatura no encontramos autores de poesía en prosa de la misma entidad que Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Verlaine, Jacob o Eluard. La pobreza y uniformidad de la constreñida prosodia francesa son las causas fundamentales que aducen Octavio Paz (1974) y LeRoy C. Breunig (1983) para explicar el mayor desarrollo del poema en prosa francés frente al alemán, inglés o español, cuyas versificaciones respectivas permiten una mayor libertad prosódica y variedad rítmica, por lo que la necesidad de buscar nuevos cauces expresivos no es tan imperiosa.

Dentro de la historia del poema en prosa español se pueden establecer dos grandes períodos: uno, desde sus orígenes hasta 1940, época que abarca la génesis y posterior desarrollo hasta los poetas llamados “del 27”, y que ya ha sido convenientemente antologada y estudiada por Guillermo Díaz-Plaja (1956); y otro, que es el que nos ocupa, desde 1940 hasta la actualidad. Esta división se ajusta a la parcelación tradicional que se aplica a todos los géneros y que tiende a resaltar la ruptura que supuso la guerra civil en la evolución natural de la literatura española.

Es pretensión de este trabajo ofrecer una visión de conjunto del poema en prosa en España entre los años 1940 y 1990. La realización de un estudio de estas características requiere la elaboración previa de una antología amplia y significativa que sirva de punto de partida para conocer cuál es la situación real del cultivo del poema en prosa en tales años en la poesía española. En el estudio crítico se abordan las aportaciones concretas de cada autor, las relaciones con el resto de su obra y con las de sus coetáneos, así como las modalidades

expresivas y las constantes formales que los caracterizan. Se presta especial atención a aquellos autores cuyas aportaciones hemos considerado más determinantes en la evolución del género en España.

El estudio de una época tan reciente (1940-1990) suele despertar no pocas reticencias entre la crítica, aduciendo fundamentalmente las dificultades obvias de la falta de perspectiva histórica. Jenaro Talens (1989: 5-12) ha puesto en evidencia el equívoco de este planteamiento, que, en nuestro caso concreto, tiene aún menos validez porque no partimos de “un corpus ya expurgado, clasificado y casi definido a partir de criterios que poco o nada tienen que ver con la literatura”, sino que, por el contrario, hemos tratado de aplicar en la elaboración de nuestra antología criterios no restrictivos ni predeterminados por colecciones previas. Además, nuestro estudio, más que periodizar, clasificar y valorar un momento actual de nuestra historia literaria, de lo que trata es de determinar cuál es la vitalidad de un género literario moderno, qué autores lo cultivan y cuáles son sus formalizaciones predominantes y tendencias estéticas. La actualidad no representa, pues, ningún problema añadido; quizá suponga, por el contrario, una ventaja, por cuanto nos obliga a centrarnos más en los textos y en los autores que en sus presuntas adscripciones generacionales.

Uno de los problemas básicos que plantea cualquier estudio literario es el de sus límites cronológicos. En el segmento temporal de cincuenta años que nos ocupa, y en un primer acercamiento, creemos conveniente aceptar y partir de la división en dos etapas: un primer momento abarcaría los primeros treinta años (1940-1970), período casi coincidente con el de “Literatura del franquismo” (1939-1975), salvo en los últimos cinco años que nosotros incluimos en el período siguiente, pues la producción de poemas en prosa en esos años hemos de considerarla de transición: junto a autores de continúan su trayectoria poética, empiezan a darse a conocer otros autores que la inician y tienen más relación con la etapa posterior⁶. Un segundo período abarcaría los últimos veinte años, época caracterizada por la aparición de las abundantes y siempre polémicas antologías y su influencia en la creación de generaciones,

⁶ En torno a este año de 1970 es también la fecha de la que parte José-Carlos Mainer (1998) para iniciar su reflexión al frente de una reciente antología sobre autores del último tercio del siglo.

escuelas y tendencias.⁷

Esta división en dos bloques responde tanto a la aplicación de simples criterios de organización y clasificación asumidos por la mayoría de los críticos e historiadores de la literatura, como, en nuestro caso concreto, a que refleja un cambio de rumbo en la evolución del poema en prosa.

Resulta obvio que las fechas son meramente indicativas de situaciones que se gestan o continúan al margen de ellas, y que en ningún caso deben tomarse en sentido estricto. Por esa razón estudiamos la aportación de los autores individual e íntegramente, sin establecer divisiones en su obra aunque ésta no esté incluida totalmente en un mismo período.

La extensión y la estructura del trabajo nos obliga a presentarlo en dos volúmenes. El primero acoge el estudio crítico que hemos dividido en seis capítulos. En los dos primeros nos ocupamos de las cuestiones teóricas básicas: situación bibliográfica, presupuestos teóricos y delimitación del objeto de estudio. En el capítulo III recogemos un resumen histórico en el que señalamos los antecedentes, génesis y evolución del poema en prosa en España desde sus orígenes hasta 1940. La magnitud de su obra y la importancia e influencia de Juan Ramón Jiménez en la historia del poema en prosa español exigen que dediquemos al poeta de Moguer un capítulo (IV) exclusivo. En los dos últimos capítulos analizamos individualmente las aportaciones de los autores antologados según la división temporal que hemos establecido. En el capítulo V los que publicaron su obra entre 1940 y 1970, y en el capítulo VI los que lo hicieron en las dos últimas décadas.

El volumen II incluye los textos seleccionados de los cincuenta y ocho autores que integran la antología. Los criterios empleados y la ordenación establecida se exponen en la “Nota preliminar”.

⁷ Sobre esta cuestión, véase Jenaro Talens (1989).

CAPÍTULO I. *PERSPECTIVAS BIBLIOGRÁFICAS*
Y DISCUSIÓN DEL MARCO TEÓRICO

REVISIÓN BIBLIOGRÁFICA

La modernidad, tanto en su dimensión temporal como en su dimensión estética (es decir, tanto por su proximidad histórica como por su complejidad estética), la dificultad de delimitación y la suspicacia que aún despierta entre muchos críticos e investigadores, son algunos factores que explicarían la escasez de estudios sobre el poema en prosa. En el ámbito hispánico habría que añadir, además, otros factores como el retraso y lento desarrollo del género en sus comienzos. El panorama bibliográfico en relación con el poema en prosa francés y anglogermánico es bastante más rico.

Las primeras antologías y los primeros estudios generales con alguna relevancia aparecen a mediados de este siglo. Paulatinamente se irán incorporando estudios más concretos sobre autores determinados o referencias particulares en trabajos sobre poesía en general.

Veamos a continuación aquellos trabajos consultados, antologías y estudios, más importantes y significativos que se han ocupado del poema en prosa. Nos referiremos tanto a obras de conjunto sobre el origen y desarrollo del género, o la aportación de determinados autores a la historia del poema en prosa, como a trabajos sobre cuestiones teóricas relacionadas con la definición y delimitación del nuevo género. Nos detendremos en aquellos que nos han sido de especial utilidad para nuestro estudio y, sobre todo, en los que se refieran

directamente al poema en prosa español.

Antologías

La única antología del poema en prosa publicada hasta la fecha, y con la pretensión manifiesta de representar la situación de este género en todo el mundo, es la de Michael Benedikt, *The Prose Poem. An International Anthology* (Nueva York, 1976). Incluye una muestra de 500 textos de 70 autores, entre los que predominan los franceses y anglosajones. Dentro del ámbito hispánico se incluyen textos de Juan Ramón Jiménez y de Luis Cernuda, así como también de los americanos Octavio Paz, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Ulalume González de León, entre otros. Según Luis Ignacio Helguera (1993: 13, n. 13), el resultado global no es bueno. Los criterios de selección son bastante generosos y en algunos casos arbitrarios: el propio antólogo aparece representado por quince textos, mientras que Octavio Paz, sólo por dos, y uno de ellos, “Mi vida con la ola”, es, en su opinión, más un cuento que un poema en prosa. También le descubre algunos errores de cierta envergadura, como la adjudicación del poema “Una familia de árboles”, del escritor francés Jules Renard (1864-1910), a Juan José Arreola, traducido al español por éste poeta mexicano y por Genaro Estrada.

En el ámbito francés, Suzanne Bernard (1959) cita en su bibliografía dos antologías: Maurice Chapelan, *Anthologie du poème en prose* (París, 1946), y Guillaume et A. Silvaire, *Poésie vivante*, t. II: *Poèmes en prose* (París, 1954).

El primer trabajo es la primera antología del poema en prosa publicada en Francia y va precedida de una interesante introducción en la que el antólogo recoge sus opiniones sobre el origen y desarrollo del género. Los criterios adoptados responden a la postura de Maurice

Chapelan, quien defiende la idea de la “intencionalidad voluntaria” como criterio básico para determinar cuándo nos encontramos ante un poema en prosa, y, en casos difíciles, sólo el consentimiento de la sensibilidad del lector puede despejar las dudas. Bernard (*ibid.*: 9, n. 2) señala que Chapelan reunió en su antología textos que no encajan en su concepto de poema en prosa, como cuentos (“Le diamant de l'herbe”, de Forneret), fragmentos de novela (*Impressions d'Afrique*, de R. Roussel), y máximas (extraídas de *Journal* de J. Renard).

Sobre el poema en prosa español solo se ha publicado hasta la fecha la antología de Guillermo Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología* (Barcelona, 1956). Comprende, como indica el subtítulo, dos partes: a) “Definición y ámbito del poema en prosa”; y b) “Antología”. Recoge esta última unos 230 textos de 82 autores, ordenados cronológicamente y agrupados en los siguientes apartados: Modernismo y noventa y ocho, Ramón Gómez de la Serna y los vanguardistas, Epígonos de Juan Ramón Jiménez, Generación de 1927, Superrealismo, Independientes, Los cronistas líricos y Los actuales. Cada apartado va precedido de una breve reseña de los autores antologados. Se inicia con los textos de Rubén Darío y concluye con los de Miguel Melendres. Díaz-Plaja reconoce la similitud de su libro con el de Maurice Chapelan (1946), a quien sigue en sus planteamientos teóricos y en la fijación de límites históricos.

El trabajo de Díaz-Plaja supone el primer acercamiento serio al poema en prosa español. El mayor interés de este trabajo radica, además de la aportación teórica, en la amplitud de la selección de textos y autores y en el intento de establecer las líneas evolutivas del género en España. Sin embargo, es precisamente en la generosidad de los criterios aplicados en la selección donde creemos que pueden plantearse las mayores divergencias. En primer lugar, algunos grupos de la clasificación no responden a la aplicación de criterios coherentes, como el de “Epígonos de Juan Ramón Jiménez”, que incluye nombres de muy difícil filiación juanramoniana, como Alejandro Collantes, Rafael Laffón, Josefina de la Torre, Juan Chabás, Carmen Conde, José Luis Cano, entre otros; o el grupo impreciso de “Independientes”, con José Moreno Villa, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, etc.; o el más discutible todavía de “Los cronistas líricos”, en el que agrupa a una serie de textos periodísticos de muy variados autores que, aunque posean un cierto tono lírico, muy

difícilmente pueden ser considerados poemas en prosa.

Por otro lado, algunas inclusiones, tanto de autores poco significativos en la historia de la literatura española, como de nombres señeros, resultan muy forzadas. En unos casos, por su discutible calidad, y en otros, por su escasa o nula aportación al poema en prosa. Valle-Inclán, por ejemplo, aunque la musicalidad de su prosa es innegable y a pesar de que muchos fragmentos poseen elementos poéticos, no puede considerarse un poeta en prosa, o Antonio Machado, autor de un único poema en prosa póstumo, son autores a los que no cabe atribuirles un espacio en el panorama del poema en prosa español. Asimismo resulta injustificable la desproporción en el número de textos entre Luis Cernuda, figura clave en el poema en prosa español, representado por cinco textos, y el propio antólogo, representado por once.

En cualquier caso hay que reconocer a esta obra su oportunidad y una gran utilidad. No en vano nuestro trabajo intenta ser el complemento que amplíe el marco cronológico hasta finales de siglo.

Dentro del ámbito hispánico hemos de recoger también la existencia de dos antologías recientes sobre el poema en prosa hispanoamericano: Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México* (México, 1993), y Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia (Estudio crítico y antología)* (Madrid, 1994).

La obra de Helguera reúne unos 470 textos de 73 autores. Cubre aproximadamente un siglo, pues va desde Manuel José Othón, nacido en 1858, hasta Carmen Leñero, nacida en 1959. Está precedida de un “Estudio preliminar” en el que hace una breve aproximación teórica al género, además de exponer los criterios de la antología y trazar la evolución del poema en prosa mexicano.

En cuanto a los criterios adoptados en esta antología, el propio autor los expresa claramente (1993: 16):

Por tratarse, hasta donde sé, de una primera antología del poema en prosa en México, opté por un criterio selectivo menos estricto y una visión más panorámica, topográfica, documental. En las redes de este libro convergen lo mismo escritores cuya procedencia es identificada comúnmente como la prosa narrativa, que poetas propiamente; lo mismo mexicanos que autores de otra nacionalidad con

libros de poesía en prosa publicados en México; lo mismo escritores que han practicado el poema en prosa con deliberación que sin ella y a veces sin proponérselo, escriben algo afín al género o que se deja leer como tal .

La postura adoptada en el proceso de selección de los textos es tan amplia que se recogen en esta antología ensayos, epigramas, crónicas, y otras prosas colaterales. Llama la atención también la inclusión muy generosa de autores no mexicanos que vivieron o publicaron en México, como son los casos de la chilena Gabriela Mistral, de los guatemaltecos Luis Cardoza y Aragón y Augusto Monterroso, del nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, del peruano Emilio Adolfo Westphalen, del colombiano Álvaro Mutis, y de los españoles Benjamín Jarnés, José Bergamín, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Tomás Segovia, Pedro F. Miret, Gerardo Deniz y José de la Colina.

La antología de Jesse Fernández se limita cronológicamente a la época comprendida entre el Modernismo y la Vanguardia. Va precedida de un interesante “Estudio preliminar” en el que repasa los inicios del poema en prosa en Francia y en España, plantea muy atinadamente los principios teóricos generales del género, y, finalmente, aborda los inicios y la evolución del poema en prosa hispanoamericano.

Aplica criterios de selección de textos y autores mucho más restringidos y restrictivos que Helguera y Díaz-Plaja, como se puede comprobar en la formulación de esos criterios (1994: 12):

La selección de [las] composiciones responde a uno o más de los siguientes criterios: 1) el texto se ajusta a las exigencias formales y estilísticas del poema en prosa, 2) los propios autores, o los críticos lo designan como tales, y 3) dado el tono de lirismo predominante en ellos, hay que pensar que fueron concebidos por su poeticidad más que por su función anecdótica o discursiva.

La antología se inicia con Julián del Casal (Cuba, 1863-1893), primer traductor al español de los poemas en prosa de Baudelaire⁸, del que incluye cinco poemas traducidos de los *Petits poèmes en prose* y algunos textos originales. Los otros nombres que configuran esta antología son Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), Pedro Prado (Chile, 1886-1952),

⁸ Julián de Casal, según Fernández, traduce al español un total de quince poemas en prosa de Baudelaire. Las primeras traducciones aparecieron en 1887 en la revista cubana *La Habana elegante*.

Gabriela Mistral (Chile, 1889-1957), Juana de Ibarbourou (Uruguay, 1895-1979), Ramón López Velarde (México, 1888-1921), Julio Torri (México, 1889-1970), Vicente Huidobro (Chile, 1893-1948), César Vallejo (Perú, 1893-1938) y Pablo Neruda (Chile, 1904-1973). Todos completan una excelente nómina de poetas en prosa que han tenido una gran influencia en la historia del poema en prosa hispánico.

Estudios generales

El poema en prosa francés es, sin duda, el más y mejor estudiado. Referidos a ese ámbito geográfico son los primeros y más profundos estudios: *The Prose Poem in French literature of the Eighteen Century* (Nueva York, 1936), de Vista Clayton; *La prose poétique française* (París, 1940), de Albert Chérel; *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (París, 1959), de Suzanne Bernard; *La poésie en prose des lumières au romantisme (1760-1820)* (París, 1993), de varios autores; y *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français* (París, 1996), de Nathalie Vincent-Munnia.

La obra de Vista Clayton, muy documentada, se centra el origen y evolución de la prosa poética en Francia durante el siglo XVIII, aunque también nos da algunas noticias del siglo XIX. Conviene señalar que durante el siglo XVIII se usa el nombre de *poema en prosa* referido a cualquier texto escrito en prosa poética; es, por tanto, un libro que aborda la génesis del poema en prosa desde el momento en que la prosa, bajo la influencia de las traducciones, es permeable a los elementos líricos. En la segunda parte incide en el valor relativo del verso y de la prosa, en las teorías sobre la prosa poética y sobre el ritmo de la prosa.

También sobre el origen y la configuración de la prosa poética francesa versa el

trabajo de A. Cherel, quien se remonta en la búsqueda de una intención rítmica hasta la prosa medieval. Este libro, lo mismo que el de Vista Clayton, tiene un gran interés para conocer los precedentes del poema en prosa.

Sobre esta misma época es *La poésie en prose des lumières au romantisme (1760-1820)* (1993). Este trabajo es el resultado de una investigación colectiva patrocinada por l'Association de littérature comparée, publicada por Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. La obra se divide en los siguiente capítulos: I) “Débats théoriques”; II) “Vers une poésie en prose”; III) “Rencontres des vers et de la prose”; y IV) “Les expériences de l'irrationnel dans la prose littéraire”. El primer capítulo incorpora como anexo una interesante bibliografía (“Elements pour une bibliographie primaire des écrits théoriques”) en la que se recoge una selección de escritos teóricos en varios idiomas publicados en la época y que pretenden ser representativos del estado de la crítica en ese momento. El tercer capítulo añade igualmente una relación bibliográfica (“Schema de bibliographie primaire”) de autores de varios países⁹ que han compuesto textos afines a la poesía en prosa: pastorelas, himnos, idilios, epopeyas, cuentos, etc. Estas tres obras nos ofrecen un panorama muy completo de la prehistoria y orígenes del género en Francia.

La obra de Suzanne Bernard es, sin duda, el estudio más completo e importante publicado hasta la fecha sobre el poema en prosa francés. Aparece dividido en tres grandes bloques precedidos por un “Aperçu historique” en el que aborda los orígenes, nacimiento y evolución del género antes de Baudelaire. En la primera parte, “Le poème en prose et l'ambition métaphysique”, se centra en sendos capítulos en el análisis e influencia de la obra de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y Mallarmé. La segunda parte, “Le poème en prose et le problème de la technique poétique”, gira en torno al poema en prosa después de Baudelaire, destacando la importancia del simbolismo en la evolución del género. Se incluye también en esta parte un capítulo de sumo interés “L'esthétique du poème en prose” dedicado a la

⁹ Resulta curiosa la presencia de Pedro Montengón, escritor español (Alicante, 1745-Nápoles, 1824), miembro de la Compañía de Jesús expulsado en 1767. Es autor de novelas de corte neoclásico como *Atenor* (1788), *Eudoxia, la hija de Belisario* (1793) y, sobre todo, *Eusebio* (1786-1788), influida por el *Emilio* de Rousseau. Aparece como autor de *Mirtilo* (1795), una pastoral en prosa y verso, y la epopeya en prosa *Atenor*.

definición y características del poema en prosa. La tercera y última parte, “Le poème en prose dans la tourmente contemporaine”, pasa revista a la situación del género en la primera mitad del siglo XX. En el último capítulo se recogen las conclusiones generales.

Desde su publicación, el libro de Bernard se ha convertido en el manual de referencia imprescindible en los estudios sobre el poema en prosa. Muchas de sus aportaciones, aunque circunscritas a la literatura francesa y relativas a un período histórico distinto, nos han sido de gran utilidad para nuestro trabajo.

De publicación más reciente y compilado desde otra perspectiva es el libro editado por Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre, *The Prose Poem in France. Theory and Practice* (Nueva York, 1983). Reúne trece ensayos de distintos autores agrupados en cuatro partes: I) Situation; II) Definition and Theory; III) Practice, y IV) Two Prose Poems.

El primer apartado incluye dos interesantes artículos que adoptan un punto de vista histórico y sitúan la cuestión en sus orígenes. Leroy C. Breunig parte de la idea de que el poema en prosa se originó en Francia, y responde a la pregunta *¿Por qué Francia?* (“Why France?”), aduciendo como razón fundamental la rigidez de la versificación francesa y, sobre todo, la postura de rebeldía de un poeta como Arthur Rimbaud frente a esa rigidez.

Roger Shattuck se detiene en el análisis del texto “De la couleur” para extraer una serie de conclusiones sobre la importancia de Baudelaire en el origen del poema en prosa. De este ensayo destaca la conexión que establece su autor entre el poema en prosa y la música y la pintura.

Cinco ensayos se agrupan en el segundo apartado. En ellos se incide sobre diversos aspectos teóricos relativos a la definición y características del género.

Sobre los primeros poetas en prosa franceses Bertrand, Cailleux, Forneret, Guérin, Lefèvre-Dumier, Parny y Rabbe versa el muy completo estudio de Nathalie Vincent-Munnia publicado recientemente. El libro se divide en ocho capítulos agrupados en tres partes: la primera (“Poésie, poème et prose: les incertitudes d'une écriture et d'un genre”) plantea los problemas teóricos derivados de la contradicción del género y la importancia de las literaturas extranjeras y de la traducción; en la segunda (“Réception et production des

premiers poèmes en prose: une «esthétique» de la poésie”) aborda la situación y el contexto en el que surgen los primeros poetas; y la tercera (“Le poème en prose: du genre au non-genre”) expone las características formales más determinantes del género. El libro incluye varios anexos en los que reproduce los textos más representativos de los autores citados, así como todas sus referencias bibliográficas y cronológicas.

Los estudios específicos sobre el poema en prosa español son, como ya hemos adelantado, más bien escasos. Si exceptuamos el “Estudio crítico” que precede la antología de Díaz-Plaja (1956) y el ensayo de Aullón de Haro (1979), no existe ningún trabajo exhaustivo de conjunto. Las diversas aportaciones hechas hasta ahora son, o bien esbozos genéricos parciales descriptivos (González Ollé, 1964; Vivanco, 1968), o estudios sobre autores concretos (Cernuda, 1959; Miró, 1970, Valender, 1984).

Díaz-Plaja divide su estudio previo en cuatro apartados: I. “Estética del poema en prosa”; II. “El poema en prosa en España”; III. “Evolución de la prosa artística en América”; y IV. “El poema en prosa en la literatura catalana”. El primero se centra en los problemas de definición y delimitación del nuevo género, con especial incidencia en el análisis de los elementos artísticos de la prosa poética, como son el ritmo y la rima. El segundo apartado revisa los precedentes en la literatura española de una prosa con pretensiones artísticas con el fin de descubrir los intentos de modelación de la prosa que pudieron servir de puntos de apoyo al poema en prosa. Los dos últimos apartados nos ofrecen una visión muy sucinta del origen y primeros cultivadores del género en las literaturas hispanoamericana y catalana.

La aportación teórica de Luis Cernuda (1971)¹⁰ resulta doblemente interesante, pues suma a su visión crítica el ser uno de los poetas en prosa más importante en la historia del poema en prosa español. Su artículo, breve y enjundioso, se circunscribe a la figura de Bécquer y la significación de las *Leyendas* en la génesis del nuevo género. También nos encontramos observaciones muy atinadas sobre aspectos más genéricos, como los antecedentes o eslabones significativos, o características estructurales y delimitación del género.

¹⁰ “Bécquer y el poema en prosa” está fechado en 1959. Fue publicado por primera vez en 1965 en el tomo II de *Poesía y literatura* (Barcelona, Seix Barral), y reeditado en 1971.

Fernando González Ollé (1964) parte del comentario a un curioso artículo de Clarín titulado “Diez poemas en prosa. Prólogo” (1888) para plantear la posibilidad de que fuera este escritor el primer autor de poemas en prosa en España. Este artículo de Ollé tiene el interés de recoger el ambiente y las posturas de algunos escritores destacados de la época en torno a aspectos relacionados con la prosa poética y el poema en prosa, pues en el aludido artículo de Clarín aparecen alusiones satíricas a otros escritores contemporáneos.¹¹

Luis Felipe Vivanco (1968) dedica un apartado especial de su artículo sobre la llamada *generación del 27* a la contribución de los miembros de esta generación poética al poema en prosa. Atribuye a la influencia directa de Juan Ramón Jiménez y al superrealismo lo que denomina los dos “climas de arranque” que hacen posible el desarrollo de esta forma en los poetas del 27. El estudio, puramente descriptivo, repasa la obra de los autores que han escrito y publicado poemas en prosa, como Salinas, Guillén, Larrea, Aleixandre, Lorca, Alberti y Cernuda, a los que añade también los menos conocidos de Gerardo Diego, Porlán, Pérez Clotet, Romero Murube o Hinojosa.

De los estudios dedicados a autores concretos destaca el libro de James Valender (1984). Basado en su tesis doctoral presentada en Londres en 1979, *Cernuda y el poema en prosa* constituye el estudio más completo y profundo publicado hasta la fecha sobre un autor de poemas en prosa español. Se inicia con una breve introducción en la que expone de una manera sucinta la situación general del poema en prosa, deteniéndose en las causas que justificarían el retraso y escaso desarrollo inicial del género en España. El estudio en sí consta de tres partes. En la primera se estudian detenidamente los sesenta y tres poemas en prosa de *Ocnos*, según fueron apareciendo en las tres ediciones sucesivas de la obra (1942, 1949 y 1963), y dadas las importantes diferencias que hay entre ellas, las estudia por separado para poder establecer tanto la unidad original de la primera edición, como el cambio de visión y expresión de las otras ediciones. En la segunda parte analiza los poemas de *Variaciones sobre tema mexicano*, trata de fijar los temas de la colección, las características de su estilo y su conexión con la poesía meditativa, común a ambos libros. En la tercera parte extrae las

¹¹ Es conocida la polémica sostenida con Gaspar Núñez de Arce. La respuesta de Clarín está recogida en “Mis plagios: un discurso de Núñez de Arce”, en *Obras completas*, Madrid, Renacimiento, 1913. Este artículo fue publicado por primera vez en la *Revista del Antiguo Reino de Navarra*, núm. 15 (mayo de 1888). Sobre esta cuestión, véase Sergio Beser, 1968.

conclusiones generales, incide en la evolución de Cernuda como prosista desde sus primeras prosas hasta *Variaciones*, y, sobre todo, sitúa las dos colecciones en la historia del poema en prosa en España.

El estudio de Valender y un incisivo prólogo de Jaime Gil de Biedma (1977) que precede a la edición conjunta de *Ocnos* y *Variaciones*, convierten a Luis Cernuda en el poeta español mejor analizado en su vertiente prosística.

El “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española” (1979), de Pedro Aullón de Haro, es, sin duda, la aportación que nos ofrece el panorama más completo e interesante y desde una perspectiva más novedosa sobre el género. Se inicia este ensayo con unas consideraciones generales sobre cuestiones teóricas como las dificultades de delimitación, relaciones con otras formas de expresión colaterales y características más notorias. De estas primeras consideraciones destaca su opinión sobre el origen germánico del poema en prosa, contraria a la mayoría de estudiosos que lo sitúan en Francia. Para Aullón, es *Himnos a la noche* (1800) de Novalis el libro que inaugura el poema en prosa. El influjo de las traducciones en este punto hay unanimidad fue decisivo para el surgimiento y desarrollo posterior del género en las literaturas francesa y española.

Se detiene más adelante en la obra de cuatro autores Somoza, Piferrer, Gil y Carrasco y Bécquer que considera claves en la génesis creadora del poema en prosa español. A continuación traza la evolución del género desde el Modernismo hasta los autores de la *generación del 27*.

Hasta aquí las reseñas de los estudios referidos exclusivamente al poema en prosa. El resto de la bibliografía se reduce a las observaciones muy puntuales dispersas en estudios generales de poesía o introducciones o prólogos de obras y autores muy concretos. Dentro de este grupo hemos de citar los trabajos de Paraíso de Leal, su tipología de los géneros prosísticos hispánicos basada en el predominio de los diversos tipos de ritmos (*Teoría del ritmo de la prosa*, 1976), así como su clasificación y conclusiones sobre el verso libre (*El verso libre hispánico*, 1985), resultan muy oportunas y dignas de ser tenidas en cuenta.

Sobre la importancia del ritmo son imprescindibles las reflexiones de Amado Alonso recogidas en el clásico *Materia y forma en poesía* (1969). La distinción y caracterización que hace del ritmo del verso y de la prosa simplifican y clarifican perfectamente esta controvertida

cuestión.

De consulta obligada son también los trabajos de Octavio Paz, sobre todo los contenidos en *El arco y la lira* (1972) y *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* (1990). Son muy estimables sus apreciaciones sobre la convergencia del verso y la prosa y su particular explicación, basada fundamentalmente en las diferencias lingüísticas, del retraso y pobre desarrollo del poema en prosa en español respecto del francés.

Otros estudios también nos han sido muy útiles en otras cuestiones concretas. *El cuento español en el siglo XX* (1949), de Mariano Baquero Goyanes, es imprescindible para tratar de establecer las fronteras entre los géneros prosísticos narrativos y los líricos. Muy convincentes, por otra parte, resultan las explicaciones que da Fernando Lázaro Carreter de las características del lenguaje poético presentes en composiciones versolibristas y aplicables al poema en prosa (“Función poética y verso libre”, en *Estudios de poética*, 1979).

Justificación del período histórico

El tramo cronológico objeto de estudio es el comprendido entre los años 1940 y 1990. La razón fundamental que justifica la elección de estas fechas es la ausencia casi total de estudios sobre el género durante ese período. Todos los trabajos de carácter general publicados hasta la fecha (Díaz-Plaja, 1956; Vivanco, 1968; Aullón de Haro, 1979), no van más allá de la *generación del 27* y los movimientos de la Vanguardia. Por otro lado, consideramos de sumo interés para la historia de la poesía española la posibilidad de presentar una muestra amplia y representativa de textos y autores de poesía en prosa que nos permitan poder ofrecer una visión panorámica del género en la segunda mitad del siglo.

Hemos fijado el inicio en el año de 1940¹² por ser esa una fecha ya establecida, y aceptada sin ningún tipo de dudas por la historiografía literaria, como el momento que marca la ruptura que significó la Guerra Civil española, y que supuso un claro empobrecimiento y retroceso de la actividad literaria interior de la España franquista. Valeriano Bozal (1976) nos traza en su interesante estudio la historia del cambio ideológico durante el franquismo y las repercusiones en los ámbitos culturales internos.

Este corte temporal se caracteriza por la sucesión de dos momentos sociohistóricos determinantes en la evolución de la literatura española: el primero, que se abre en 1939 y se cierra en 1975, suele adscribirse bajo el rótulo de “Literatura de posguerra”; y el segundo, de 1975 hasta 1990, tiende a denominarse “Literatura posfranquista” o “de la transición y la democracia”, entre otros marbetes. José-Carlos Mainer (1980: 8) dice sobre esta época que

¹² Hemos optado por el año 1940, y no por el más habitual de 1939, por simple redondeo numérico para completar la época estudiada en cincuenta años.

la vida cultural de la España de posguerra ha oscilado, en suma, entre el complejo de inferioridad y la voluntad de ruptura con el pasado inmediato (pues también ha tenido relieve singular las acusaciones a los «poetas puros» del 27, a los ideólogos pequeñoburgueses del 98 o la trivialidad del orteguismo); entre el espíritu de continuidad y epigonismo y la voluntad de hacer tabla rasa ante las nuevas coyunturas.

Hubo también otros acontecimientos relevantes de gran interés en el desarrollo cultural y, sobre todo, literario. Elías Díaz (1978) y Fanny Rubio (1976) coinciden en la importancia y significación que en la época inmediata de la posguerra tuvo la publicación de revistas culturales y literarias. Las revistas surgen como medio de expresión de determinados movimientos o grupos poéticos que, aunque “no han determinado ni definido las corrientes de la poesía contemporánea” (Marco, 1980: 111), como ocurrió en el período anterior, sí han servido para vertebrar en su entorno algunas orientaciones estéticas novedosas.

Cuestiones metodológicas

A los problemas inherentes a la complejidad de un objeto de estudio como es el poema en prosa, hemos de añadir la dificultad que supone abordar la descripción y análisis de una época tan reciente. El escaso distanciamiento del objeto dificulta enormemente la adopción de una perspectiva adecuada.

El primer problema que hemos de abordar es el de la periodización literaria y su aplicación a nuestro estudio. La generalizada división por generaciones tiene hoy por hoy más detractores que defensores, aunque se tiende a seguir usando el rótulo de *generación*, más por inercia y convencionalismo que por aceptación de la validez del concepto, para nombrar los distintos momentos en que se estructura la evolución de la poesía.

Un dato que debemos tener en cuenta y en el que están de acuerdo todos los

estudiosos de la poesía de esta época, es la escasa repercusión de las corrientes extranjeras en la poesía española, sobre todo durante la etapa inmediatamente posterior a la guerra civil. En cualquier caso, y a pesar de todo lo dicho, existen tendencias más o menos marcadas sobre las que se estructura la evolución de la poesía. Como apunta Joaquín Marco (1980:113), cada quince años parece que cambia el rumbo de la poesía española desde 1940. Así, nos encontramos, durante el período que nos ocupa, con algunos autores pertenecientes a la generación del 27 que continuaron su obra más allá del año 1940, como son los casos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y, sobre todo, Luis Cernuda. En la denominada *generación del 36* se podrían ubicar autores como Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, Juan Luis Panero y Gabriel Celaya, todos ellos con una interesante obra poética en prosa. La generación del 50, cuya nómina coincide en gran medida con los autores antologados por Batlló (1968), es muy prodiga en poetas en prosa: José Manuel Caballero Bonald, Carlos Sahagún, Rafael Soto Vergés, Félix Grande o José Ángel Valente. Algunos nombres de esta relación, como Bonald y Valente, son claves en la evolución del poema en prosa español. De los *novísimos*, según la propuesta de Castellet (1970), también llamada *generación de los 70* entre otras denominaciones, han publicado poemas en prosa Antonio Martínez Sarrión, Ana María Moix y Leopoldo María Panero.

Además, y como apunta Joaquín Marco (1986: 121 y ss.), resulta curioso observar cómo los escasos panoramas de la poesía contemporánea española están trazados a partir de los esquemas y nombres aportados por algunas antologías¹³ que tuvieron una gran difusión y trascendencia y, en algunos casos, su aparición estuvo rodeada de polémica. De las más influyentes y que incluyen a autores seleccionados en nuestra antología destacan las siguientes:

Poesía última, de Francisco Ribes, publicada en 1963. Reúne a algunos miembros de la generación del 36 y a otros vinculados a la revista *España*, como Victoriano Crémer y Eugenio de Nora. Blas de Otero, José Hierro y Gabriel Celaya son tres de los autores antologados que han escrito poemas en prosa en algún momento de su producción.

¹³ Véase al respecto el trabajo Mari Pepa Palomero (1987), *Poetas de los 70. Antología de la poesía española de los 70*. Incluye un prólogo titulado “1967-1982, Historia de los últimos años de la poesía española a través de las antologías”, y, como apéndice, un útil “Cuadro antológico” en el que aparece una relación de todos los poetas antologados en distintas antologías durante el período citado.

La *Antología de la joven poesía española* (1967) y *Nueva poesía española* (1970), ambas de Enrique Martín Pardo, recogen a los siguientes poetas: Eugenio Padorno y José-Miguel Ullán en la de 1967, y Jaime Siles y Antonio Colinas en la de 1970.

José Batlló publicó también dos colecciones. En la primera, *Antología de la nueva poesía española* (1968), reúne los nombres más representativos de la generación de los 50, y que ya hemos enumerado más arriba, y algunos nombres de poetas más jóvenes que se iban incorporando a esa estética. En *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974) repite en gran medida la nómina de 1968 y amplía la representación de poetas jóvenes de otras tendencias, casi todos incorporados ya en otras colecciones, como son los casos de Antonio Martínez Sarrión, Eugenio Padorno, Jaime Siles y Jenaro Talens.

La antología de José María Castellet *Nueve novísimos* (1970) fue, sin duda, la más polémica¹⁴. Las críticas se han centrado más “fundamentalmente en la ruptura o no ruptura con la tradición poética anterior” (Palomero, 1987: 14), y en la validez de la aplicación de grupo generacional, que en la nómina de poetas. De los tres autores antologados, es Leopoldo María Panero el que hace una mayor aportación al poema en prosa.

Concepción G. Moral y Rosa María Pereda (1979), en *Joven poesía española*, incluyeron a siete de los nueve *novísimos* y añadieron otros nombres que se adscriben, según las antólogas, a esta estética. De los nuevos nombres, han escrito poemas en prosa Jenaro Talens y José-Miguel Ullán, ya citados en otras colecciones, Marcos Ricardo Barnatán y Luis Antonio de Villena. Este último aparece también en Antonio Prieto (1971), Víctor Pozanco (1980), José Luis García Martín (1980), Elena de Jongh Rossel (1982) y Mari Pepa Palomero (1987).

En la nómina de poetas que se dieron a conocer a partir de 1975 elaborada por José Luis García Martín (1992: 124 y ss.) se incorporan, además de Andrés Sánchez Robayna, antologado también por García Martín (1980) y Rossel (1982), los también canarios José Carlos Cataño y Bernd Dietz, así como el andaluz Juan Cobos Wilkins. Fanny Rubio aparece incluida en *Las diosas blancas* de Buenaventura (1986).

Otros autores de poemas en prosa recogidos en nuestra antología, y a pesar de poseer

¹⁴ Sobre este grupo son muy interesantes las opiniones de Félix Grande (1970 y 1979), del equipo “Claraboya” (1971) formado por Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Ángel Fierro, y de Guillermo Carnero (1978), entre otros.

una interesante obra, están ausentes de dichas colecciones. Se pueden citar los casos de Manuel Álvarez Ortega y Enrique Badosa, o los más actuales de Francisco Ferrer Lerín, Antonio Gamoneda, Rafael Pérez Estrada o Jorge Urrutia.

Otra cuestión de suma importancia en el panorama literario de esta época es la situación de los exiliados. Un relevante grupo de autores continuaron su labor fuera de España; algunos escritores la iniciaron, y otros aún la continúan. Las influencias y repercusiones mutuas son muy variadas y de muy diversa índole. La consecuencia más inmediata de esta situación es la inapreciable influencia de la obra de los exiliados en los poetas de las siguientes generaciones. En general, y sobre todo durante la primera etapa del franquismo, hubo un escaso conocimiento y difusión de sus obras, restringida a círculos muy cerrados. La simple enumeración de los poetas exiliados españoles que cultivaron profusamente el poema en prosa es suficiente para destacar la importancia que tuvo este hecho en la evolución del poema en prosa español. Baste recordar que Luis Ignacio Helguera (1993) incluye en su antología del poema en prosa mexicano a ocho autores exiliados españoles que publicaron su obra en ese país: Benjamín Jarnés, José Bergamín, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Tomás Segovia, Pedro F. Miret, Gerardo Deniz y José de la Colina. A estos nombres hay que añadir los de Juan Ramón Jiménez, León Felipe y Rafael Alberti. De todos ellos destacan por su importancia en el desarrollo del poema en prosa en lengua española los casos de Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda.

El principal problema metodológico que nos plantea una situación como esta es, como apunta Joaquín Marco (1980: 110), intentar ofrecer como unidad la poesía publicada en la España franquista y la publicada en el exilio, pues puede hablarse de la existencia de una ruptura considerable que impidió la existencia de vínculos y repercusiones mutuas, si bien es cierto que en todos los autores no ocurrió de la misma manera: la difusión de la obra en prosa de Juan Ramón fue mayor que la de Luis Cernuda, y la repercusión de Luis Cernuda superior a la de Tomás Segovia. Al mismo tiempo, tampoco puede hablarse de unidad en el poema en prosa que se cultivó en el exterior; las aportaciones de los tres poetas citados se caracterizan por su individualidad y personalismo y, aunque existan algunos elementos comunes, no puede hablarse propiamente de influencias recíprocas.

Es nuestro propósito ofrecer en este estudio tanto una visión panorámica y evolutiva

del poema en prosa en general, como realizar, asimismo, las calas necesarias en aquellos autores que, según nuestro criterio, han servido de modelo o han hecho aportaciones novedosas a la más reciente historia del poema en prosa español. Por esta razón dedicaremos un capítulo aparte al estudio de la obra en prosa de Juan Ramón Jiménez, sin duda el autor más importante y cuya obra más repercusión ha tenido en la poesía española de posguerra. En los dos capítulos siguientes incluimos los estudios parciales más exhaustivos de cinco autores fundamentales: Ramón Fera, Ángel Crespo, José Manuel Caballero Bonald, José Ángel Valente y Luis Cernuda. La aportación de Cernuda tiene, quizá, la misma importancia genérica que la de Juan Ramón, pero su influencia es menor por su escasa difusión en España en su momento. La obra de los otros autores conforman también otros momentos decisivos en ese período. Del resto de los autores antologados haremos una reseña crítica en consonancia con su particular aportación al poema en prosa español. Asimismo hemos de intentar descubrir y señalar el posible paralelismo entre la evolución de la poesía en prosa y la poesía en verso y sus múltiples y complejas relaciones.

*CAPÍTULO II. HACIA UNA DEFINICIÓN: ORIGEN, EVOLUCIÓN,
CARACTERÍSTICAS Y MODALIDADES DEL POEMA EN PROSA*

INTRODUCCIÓN

La existencia indiscutible del poema en prosa se ha impuesto como un hecho literario consumado, aceptado incluso por los críticos más reacios a las innovaciones expresivas. Su negación como modalidad literaria consolidada solo podría explicarse desde la adopción de una postura crítica ortodoxa e inflexible.

El primer problema que plantea la aparición de un nuevo género o “subgénero” (García Berrio-Huerta Calvo, 1992: 166) literario es su caracterización como tal y las relaciones que se establecen con los demás géneros. En el caso concreto del poema en prosa confluyen una serie de circunstancias que complican todo intento de delimitación genérica. Por un lado, y aunque el siglo y medio de existencia le otorga un cierto abolengo, el poema en prosa es una manifestación literaria que se sigue percibiendo como algo reciente e indefinido, no es visto aún como un género totalmente “hecho”, con una naturaleza específica. Además, su cultivo suele ser ocasional no existen poetas exclusivos de poemas en prosa, sigue estando ausente de la mayoría de las antologías poéticas, y escasean los estudios generales.

Pero, al margen de estas circunstancias externas, se pueden añadir otras, de carácter intrínseco, que dificultan, aún más si cabe, su delimitación. Uno de los rasgos más característicos del poema en prosa es su forma bastante libre y, por tanto, poco propicia para ser encorsetada en estructuras fijas. Mary Ann Caws (1983: 180-1) dice al respecto que la

estructura final del poema en prosa tiene una especial importancia, pues actúa de forma retrospectiva para construir o destruir lo que ya ha sido construido. Pero este carácter provisional que desde el plano formal parece ser consustancial al poema en prosa, no debe ser óbice para que intentemos delimitar y, si fuera posible, definir de una manera precisa y unívoca, nuestro objeto de estudio. En cualquier caso, siempre será posible extraer algunas constantes o rasgos que sean suficientes para ubicar este nuevo género.

Para ello creemos necesario abordar, en primer lugar, la cuestión del origen y evolución del poema en prosa, es decir, cuáles fueron sus antecedentes y qué elementos y fenómenos propiciaron su génesis y posterior evolución. Por otro lado, y aunque no parezca ser imprescindible para su delimitación, nos pueden aportar datos de sumo interés las relaciones que se producen entre el poema en prosa y algunas bellas artes, principalmente la música y la pintura.

Además hemos de tener en cuenta que el poema en prosa se sitúa genéricamente entre el cuento y el poema versolibrista. Las relaciones que se establecen entre ellos son muy estrechas, y las fronteras, en algunas ocasiones, muy difusas. Es, pues, obligado, que tratemos de descubrir qué elementos comparten estas tres entidades y cuáles les son exclusivos a cada una de ellas.

La oposición clásica entre prosa y poesía es un prejuicio que ha dificultado enormemente la comprensión de esta forma literaria. Es preciso, por tanto, revisar y precisar los conceptos de prosa, poesía y verso, una vez que ya no tiene sentido la identificación clásica de poesía y versificación.

Puede sernos útil también repasar aquellas definiciones más significativas que se han propuesto con el fin de tener una visión más completa de los diferentes acercamientos y de las distintas perspectivas desde las cuales se ha abordado este fenómeno.

Por último, y a partir de lo expuesto anteriormente, trataremos de ofrecer, a modo de conclusión, el punto de vista adoptado sobre los diversos aspectos que hemos desarrollado. En “Consideraciones genéricas y temáticas” se recogen los elementos fundamentales de carácter general y los derivados de las relaciones entre el poema en prosa y otros géneros conexos. En “Características formales” se fijan los rasgos formales que pueden adjudicarse al nuevo género aceptados de forma tácita. Y en “Modalidades” se proponen los tres modelos generales que, desde nuestra perspectiva, configuran la situación actual del poema en prosa en

España.

La mayoría de los estudiosos coinciden en que el poema en prosa se originó en Francia a mediados del siglo XIX auspiciado por los escritores románticos. Asimismo no hay discordancia al señalar a Aloysius Bertrand y su *Gaspard de la nuit* (1842) como el autor y la obra que lo inaugura, aunque fuesen Baudelaire con *Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose* (1869) y Rimbaud con *Illuminations* (1886) quienes realmente lo configuraron como género o subgénero autónomo.

Es evidente que la aparición de un nuevo género literario no se produce por generación espontánea. Son muchos y muy variados los antecedentes que la crítica cita como ejemplos del uso artístico de la prosa. Las referencias más lejanas se remontan a la Literatura latina de la Antigüedad y a la Edad Media, además de las traducciones de *La Biblia*, y más recientemente algunos casos concretos de obras escritas en prosa poética como *Télémaque* (1699), de Fénelon, *Atala* (1801) y *Les martyrs* (1809), de Chateaubriand, que contienen piezas líricas en prosa, y ya avanzado el siglo XIX, *Smarra ou les démons de la nuit* (1821), de Charles Nodier, libro decisivo en la génesis de *Gaspard de la nuit*. Isabel Paraíso (1985: 110, n. 13) adelanta algo la fecha al afirmar que el “«poema en prosa» nace en las «baladas en prosa» que Sainte-Beuve recitaba hacia 1828”.

La tiranía de la prosodia francesa es para LeRoy C. Breunig (1983: 3-20) una de las razones fundamentales que, paradójicamente, propiciaron que el poema en prosa “emergiera de suelo francés”, y apunta a Rimbaud como el principal causante: “Had it not been for Rimbaud's battle with the alexandrine, the *poème en prose* as we know it would probably not have been born”¹⁵.

Rimbaud, antes de desembocar en la prosa como la forma de expresión más adecuada para encauzar su poética, había llevado a cabo en su obra en verso una consciente y premeditada labor de transgresión de todas las normas prosódicas de la versificación francesa,

¹⁵ “Si no hubiese sido por la batalla de Rimbaud contra el alejandrino, el *poema en prosa* tal como nosotros lo conocemos probablemente no habría nacido”.

aceptadas casi sin discusión hasta ese momento. Para Rimbaud como señala Breunig , “the prose poem became a necessity, a kind of Copernican step, the only of expression that remained after the rejection of the conformities imposed by the meter and rhyme of the French poetic language”¹⁶.

Luis Cernuda (1971: 259), ya había apuntado una opinión similar al referirse a las razones, semejantes a las de los poetas franceses, que pudieron inducir a Bécquer a escribir poesía en prosa. Para Cernuda, los poetas franceses,

cansados de la versificación mecánica, vacía de toda emoción o experiencia poética, que en Francia se había venido escribiendo, por lo menos durante todo el siglo XVIII, era natural que trataran de crear para la poesía un instrumento libre de las convenciones, las limitaciones, las reglas que ligaban al verso, el cual, por esas mismas razones o por otras que no nos conciernen ahora, pudo parecerles enteramente ineficaz como medio de expresión poética.

Para Octavio Paz (1990: 100), el poema en prosa es “una forma que sólo pudo inventarse en una lengua en la que la pobreza de los acentos tónicos limita considerablemente los recursos rítmicos del verso libre”.

Sin embargo, esta opinión, bastante generalizada entre la crítica¹⁷, sobre el origen francés del poema en prosa es rechazada por Aullón de Haro (1979: 111):

Es conveniente aclarar el hecho de que el poema en prosa no es “invento” francés. El género es de procedencia germánica, creación del Romanticismo alemán [...]. Cuando el género aparece en Francia y funda con rapidez una gran tradición propia, Novalis (1772-1801) hacía más de cuarenta años que dejó de existir.

Efectivamente, *Himnos a la noche* se publicó por primera vez en 1800, y debe ser considerada, sin lugar a dudas, como la obra que en realidad inaugura el género. Entre la versión manuscrita conservada y la que Novalis preparó para su publicación un año antes de su muerte¹⁸, y que debe considerarse como la definitiva, existen diferencias de contenido y,

¹⁶ “el poema en prosa llegó a ser una necesidad, una especie de paso copernicano, la única forma de expresión que permanecía después del rechazo a las conformidades impuestas por el método y la rima del lenguaje poético francés”.

¹⁷ Véase Vincent-Munnia (1996: 21 y ss.).

¹⁸ Es la versión que nos presenta Eustaquio Barjau en su edición española (Madrid, Cátedra, 1992). La información que sigue está extraída de la introducción (pp. 9-54).

sobre todo, formales, de suma importancia en la génesis del poema en prosa, pues son indicativas de la búsqueda de Novalis de un marco poético expresivo no versal. Con la excepción del himno tercero y el principio del cuarto, *Himnos a la noche* fue redactado originalmente en verso libre de extensión muy irregular, lo que indica una gran vacilación en la separación de las líneas. Según Barjau (1992: 26), esta “inseguridad puede ser el motivo por el cual Novalis se decidiera a renunciar, en la mayor parte de esta obra, a la primitiva redacción”, y opte por el formato en prosa, aunque manteniendo en parte la división de las unidades rítmicas mediante el uso de los guiones. Como concluye Barjau (*ibid.*), los “*Himnos a la noche* hay que leerlos, pues, como una obra escrita en su mayor parte en prosa rítmica y en la que, en perfecta consonancia con el contenido, se encuentran intercalados pasajes en verso”. El hecho de que Novalis mantenga algunas partes en verso en los himnos cuarto y quinto y todo el sexto, denota el uso discriminado que hace de ambas formas de expresión en una obra cuyo carácter poético es innegable. Sobre esta cuestión Octavio Paz (1990: 93) afirma que “la unión de poesía y prosa es constante en los románticos alemanes e ingleses”, pero que “en algunos casos, como Coleridge y Novalis, el verso y la prosa poseen, a pesar de la intercomunicación, clara autonomía”, y cita entre otros títulos los *Himnos a la noche*, a los que no ve como poemas en prosa.

La aceptación del origen germánico significa, además del adelanto cronológico en unos cuarenta años, cuestión que no tendría mayor importancia, que la uniformidad de la versificación silábica no es el detonante fundamental para que surja este nuevo género. Más bien cabría afirmar que fue consecuencia del principio romántico de libertad total de expresión que produjo, entre otras soluciones, la disolución y mezcla de los géneros literarios.

El retraso cronológico del poema en prosa francés y, sobre todo, español, con respecto al alemán, sería consecuencia, por tanto, de la posterior implantación y arraigo del Romanticismo. Esto contradiría la opinión también generalizada de que el desarrollo lento del poema en prosa español sería debido, según Valender (1984: 16) siguiendo muy de cerca a Paz, a que “los poetas españoles no han sentido la misma necesidad de hacer innovaciones formales para preservar el ritmo de su visión poética”, porque la variedad de acentos del verso del español contrarresta la uniformidad silábica de los metros.

Un elemento fundamental en el desarrollo del poema en prosa lo constituye el influjo de las

traducciones en prosa de poemas en verso de otras lenguas. La situación en España y Francia¹⁹ en relación con esta cuestión es la misma, por lo que Aullón (1979: 114) establece un paralelismo en los orígenes y posterior desarrollo del poema en prosa en ambos países.

Esta práctica puso de manifiesto que los contenidos poéticos podían soportar, no sólo el cambio de lengua, sino también de forma de expresión. Como dice Suzanne Bernard (1959: 24), la traducción demostró que la rima y la medida no son todo en un poema, que la elección del sujeto, el lirismo, las imágenes, la estructura son también elementos capaces de provocar “le mystérieux choc poétique”. Incluso llega a afirmar que hay más poesía en Ossian, Young, etc., traducidos en prosa francesa, que en todos los poemas en verso tradicional de la época. El paso del verso a la prosa no resultó muy forzado, pues en algunos casos los textos originales ya estaban escritos en prosa, como los poemas de Ossian publicados por Jacobo Macpherson y los *Idilios* del suizo Salomon Gessner. En esta misma línea de razonamiento se sitúa Nathalie Vincent-Munnia (1996: 78-9):

Les traductions de poèmes étrangers influent particulièrement sur l'évolution poétique française: parallèlement aux traductions en vers de textes versifiés, se développent les traductions en prose de textes poétiques. Leur action prolonge celle des traductions du dix-huitième siècle: elle modifie le système littéraire en renouvelant les thèmes, les formes et les normes poétiques; elle crée une “poésie particulière” et “convainc les poètes [français] que le vers n'est pas toute la poésie” [Louis Aragon, “Chroniques du bel canto”, 1946]. Les traductions en prose sont même de plus en plus souvent préférées aux traductions versifiés.²⁰

Sobre esta misma cuestión Santiago Mateos Mejorada (1995: 54) hace la siguiente interesante precisión:

La gran aportación de estas traducciones de poetas extranjeros “será la consolidación de un concepción de la poesía que prescinde del verso, dado que en estos textos traducidos sí existía un carácter efusivo y lírico. Frente a la frialdad del verso francés, las poesías alemana e inglesa, inmersas en el Romanticismo desde mediados de siglo, ofrecían al público del vecino país un estallido de

¹⁹ Sobre la influencia de las literaturas extranjeras en la poesía francesa, véase Vincent-Munnia (1996), sobre todo el capítulo I, apartado B (pp. 62 y ss.).

²⁰ “Las traducciones de poemas extranjeros influyen particularmente en la evolución poética francesa: paralelamente a las traducciones en verso de textos versificados, se desarrollan las traducciones en prosa de textos poéticos. Su acción prolonga la de las traducciones del siglo XVIII: modifica el sistema literario francés renovando los temas, las formas y las normas poéticas; crea «una poesía particular» y «convence a los poetas [franceses] de que el verso no es toda la poesía». Las traducciones en prosa son, incluso, cada vez más preferidas a las traducciones en verso.”

pasión imposible de encontrar en la poesía nacional francesa.

En Francia nos encontramos traducciones en prosa a partir de la mitad del siglo XVIII: desde los *Edda* escandinavos, pasando por Ossian, Gessner y Young. Y en España se tienen noticias en 1788 de la primera traducción de los poemas de Ossian, y en 1797 hay una traducción por M. A. Rodríguez Fernández de *Idilios de Gessner en prosa y verso*, y desde principios del siglo XIX, como veremos con más detenimiento más adelante, nos encontramos frecuentes traducciones de autores y textos populares ingleses y alemanes.

El poema en prosa, desde sus orígenes, aparece estrechamente vinculado a algunas de las bellas artes, sobre todo, a la pintura y, en menor medida, a la música. Guillermo Díaz-Plaja (1956: 22) ya se hacía eco de esta cuestión: “el poema en prosa me parece inseparable del impresionismo. Y de un modo más concreto del impresionismo pictórico. La idea de que el poema en prosa está ligado a lo plástico me parece evidente”.

Su íntima relación con la pintura se manifiesta ya de una manera clara en *Gaspard de la nuit*, subtítulo inequívocamente *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Las llamadas “técnicas pictóricas”, introducidas por Aloysius Bertrand, tienen, según Jesse Fernández (1994: 34), “una marcada influencia en los experimentos estéticos y formales que culminan en la fijación del poema en prosa moderno en la obra de Charles Baudelaire”.²¹

El carácter discontinuo, autónomo, y descriptivo o anecdótico, del poema en prosa en sus comienzos facilitó que fuera susceptible de ser ilustrado y servir de soporte textual en álbumes de fotografías y catálogos de pintura.²² Para Michel Beaujour (1983: 47), “is a sense the prose poem remained faithful to the old apodictic injunction, *ut pictura poesis*: the prose poem is «like a picture» (see Rimbaud's *Illuminations*, Butor's *Illustrations*)”.²³ Esta estrecha conexión entre las artes visuales y el poema en prosa, añade Beaujour, explica por qué este último ha tendido a seguir siendo, por lo general, descriptivo, anecdótico y mimético: el poema en prosa ha de estar de alguna manera relacionado temáticamente con un cuadro.

Esta influencia de las artes visuales en la génesis del poema en prosa se deja sentir más en Bertrand y en Rimbaud que en el propio Baudelaire. El primer poema de *Gaspard de*

²¹ Sobre el caso concreto de Baudelaire, resulta muy interesante el artículo de Roger Shattuck (1983: 21-35). En este trabajo se analiza detenidamente el texto “De la couleur”, del *Salon de 1846*, que Shattuck considera el primer poema en prosa compuesto por Baudelaire, y concebido como una pintura impresionista.

²² Baudelaire, en la famosa carta a Houssaye, dejó escrito lo siguiente: “Me inclino a pensar que Hetzel encontrará aquí material para su álbum romántico”.

²³ “en cierto modo el poema en prosa permaneció fiel al antiguo precepto apodíctico, *ut pictura poesis*: el poema en prosa es «como un cuadro» (véase *Illuminations*, de Rimbaud, o *Illustrations*, de Butor)”.

la nuit, “Harlem”, es un perfecto muestrario de algunos aspectos de los pintores flamencos:

Harlem, cette admirable bambochade qui résume l'école flamande, Harlem peint par Jean Breughel, Peeter Neefs, David Teniers et Paul Rembrandt.

Et le canal où l'eau bleu tremble, et l'église où le vitrage d'or flamboie, et le stœl où sèche le ligne, au soleil, et les toits, verts de houblon.

Et les cigognes qui battent des aïles autour de l'horloge de la ville, tendant le col du haut des airs et recevant dans leur bec les gouttes de pluie.

Et le insouciant bourgmestre qui cresse de la main son double menton, et l'amoureux fleuriste qui maigrît, l'œil attaché à une tulipe.

Et la bohémienne qui se pâme sur sa mandoline, et le vieillard qui joue du Rommelpot, et l'enfant qui enfle une vessie.

Et les buveurs qui fument dans l'estaminet borgne, et la servante de l'hôtellerie qui accroche à la fenêtre un faisán mort.²⁴

En cuanto a Rimbaud, todos los textos de *Iluminaciones* poseen elementos de expresión y de contenido que nos recuerdan continuamente las técnicas pictóricas. El poema en prosa “Ornières” es un ejemplo de estructuración temática y espacial muy influida por la pintura:

A droit l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruit de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornieres de la route humide. Défilé de féeries. En effet: des chards galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes étonnantes; vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine. Même des cercueils sous leurs dais de nuit dressant les penaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.²⁵

²⁴ Harlem, esta admirable bambochada que resume la escuela flamenca, Harlem pintado por Jean Breughel, Peeter Neefs, David Teniers y Paul Rembrandt.

Y el canal donde el agua azul tiembla, y la iglesia donde la vidriera de oro flamea, y el balcón de piedra donde seca la línea, al sol, y los tejados, verdes de lúpulo.

Y las cigüeñas que baten las alas alrededor del reloj de la villa, estirando el cuello hacia arriba y recibiendo en su pico las gotas de lluvia.

Y el indiferente burgomaestre que acaricia con la mano su doble mentón, y el amoroso florista que adelgaza el ojo pegado a un tulipán.

Y la bohemia que se desmaya sobre su mandolina, y el viejo que juega a Rommelpot, y el niño que infla una vejiga.

Y los bebedores que fuman en la taberna sospechosa, y la sirvienta de la hospedería que cuelga en la ventana un faisán muerto.

²⁵ “A la derecha el alba de verano despierta las hojas y los vapores y los ruidos de este rincón del parque, y los declives de la izquierda mantienen en su sombra violácea los mil carriles de la carretera húmeda. Desfile de fantasmagorías. En efecto: carros cargados de madera dorada, mástiles y telas abigarradas, al gran galope de veinte caballos de circo jaspeados, y los niños y los hombres sobre sus bestias sorprendentes; veinte vehículos gibosos, empavesados y floridos como carrozas antiguas o de cuentos, llenos de niños emperifollados para una pastoral suburbana. Incluso ataúdes bajo su dosel de noche levantando los penachos de ébano, desfilando al trote de grandes yeguas azules y negras”.

Cabe preguntarse cuál es la razón por la que los tres grandes poetas creadores del género fueron tan permeables al influjo de la pintura en la composición de sus poemas. David Scott (1984: 296) cree que lo que estos poetas se proponen “c'est de montrer comment la recherche d'une «esthétique de la discontinuité» entraînera une *spatialisation* de texte littéraire qui sera intimement liée à l'étude des arts visuels”.²⁶ Parece como si la ausencia del impacto visual del verso en medio de la página se intentara sustituir por referencias y estructuras pictóricas. Scott (1984: 308) llega a la conclusión de que lo que Bertrand y Rimbaud nos proponen en sus poemas es un texto de una espacialidad abstracta más que caligramática o ideográfica.

Roger Shattuck (1983: 33-34) confiesa que durante años ha creído que “the nineteenth and twentieth centuries music and painting were ahead of literature in their explorations of the potentialities of human thought. All poetry could do was to try to recover its rightful place”.²⁷ Sin embargo, añade, la lectura y análisis de textos como “De la couleur”, “oblige one to suspend judgment and see the great artistic race as more evenly matched than one had thought”.²⁸

El motivo por el que el poema en prosa se configura con bastante frecuencia en torno a la relación entre pintura y literatura, se debe, según apunta Mateos Mejorada (1995: 59), a “la eliminación casi completa de la estructura fónica”, lo que provoca que se construya “de manera exclusiva sobre la estructuración metafórica, esto es, sobre las imágenes analógicas”.

En el ámbito español, Aurora de Albornoz (1982: 198) destaca que gran parte de la obra juanramoniana está estrechamente ligada a la pintura. Concretamente, en “Espacio” se encuentran referencias y comentarios al mundo de la pintura y a otras artes plásticas. Y Gómez Bedate (1998: 24) resalta la estrecha relación que se observa en los poemas en prosa de Ángel Crespo, sobre todo los de *No sé cómo decirlo* (1965).

²⁶ “es mostrar cómo la búsqueda de una «estética de la discontinuidad» supone una *espacialización* del texto literario que estará íntimamente ligado al estudio de las artes visuales”.

²⁷ “en los siglos XIX y XX la música y la pintura han ido por delante de la literatura en la búsqueda de la potencialidad del pensamiento humano. Lo único que podía hacer la poesía era tratar de recuperar el lugar que le correspondía”.

²⁸ “nos obliga a abandonar el juicio y ver la gran carrera del arte como más igualada de lo que hubiéramos pensado”.

En relación con la música, la situación es más compleja, pues nos encontramos con piezas musicales que han influido decisivamente en la composición de poemas en prosa, o el fenómeno de signo contrario: la música no influye en el proceso de formación del poema, sino que, con bastante frecuencia, los compositores “han musicado” poemas en prosa.

De este último hecho tenemos en la historia de la música algunos ejemplos significativos. Claude Debussy (1862-1918) compuso en 1898 la música para *Tres canciones de Bilitis* (“La flûte de Pan”, “La chevelure” y “Le tombeau des Naïdes”), inspiradas en los breves poemas en prosa recopilados en *Les chansons de Bilitis* (1894), de Pierre Louys (1870-1925). Maurice Ravel (1875-1938) hizo lo mismo en 1906 con cinco prosas (“Le paon”, “Le grillon”, “Le cygne”, “Le martin pêcheur” y “La pintade”) de *Histoires naturelles* (1896) de Jules Renard (1864-1910). Ravel también puso música a *Schéherezade* (1903), tríptico para soprano y orquesta de Tristan Kingsor, influidas por Aloysius Bertrand, y, en 1926, a *Chansons madécasses* (1887) de Evariste Parny (1753-1814), conjunto de textos que imitan muy libremente cantos populares de Madagascar, y a los que Suzanne Bernard (1959: 36) considera pseudo-traducciones, ya muy cerca de los verdaderos poemas en prosa. Pero la adaptación más interesante es la que hizo de tres poemas de la obra, *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand (1807-1842), que se considera, según hemos visto, el inicio del poema en prosa en Francia, publicada póstumamente en 1942 por los amigos del autor. Ravel compuso concretamente tres piezas para piano: “Ondine”, “Le gibet” y “Scarbo”, que Helguera (1993: 70) cataloga como su obra maestra para piano.

Otros casos más recientes son *La primavera al fondo del mar* (1920), composición para soprano e instrumentos de viento de Louis Durey, hecha a partir del poema en prosa del mismo nombre de Jean Cocteau; e *Iluminaciones* (1939), musicadas por el inglés Benjamin Britten sobre los poemas homónimos de Arthur Rimbaud (1854-1891).

En el ámbito germano, Alban Berg (1885-1935) compuso *Altenberg lieder* o *Cinco canciones orquestales sobre textos de tarjetas postales de Peter Altenberg* (1912), inspiradas en los poemas de Altenberg (Richard Engländer, 1859-1919), introductor, según Helguera (*ibid.*: 71), del poema en prosa en lengua alemana. No olvidemos, como ya hemos indicado en otro lugar de este trabajo, que el origen del poema en prosa está en Novalis y sus *Himnos a la noche*, obra de marcado carácter musical, cuya prosa rítmica está llevada al límite, y que

también ha servido de inspiración a algunos compositores, como es el caso de Wagner (1813-1883) en el “Himno de la noche” del segundo acto de *Tristan e Isolda* (1865), o el “Canto de medianoche” de *Así habló Zaratrustra* de Richard Strauss (1864-1949).

Luis Ignacio Helguera (1993) apunta como razón que explicaría este hecho la mayor “maleabilidad prosódica” del poema en prosa, pues el compositor disfruta de una mayor libertad para adaptar el ritmo del texto poético al ritmo y a “sintaxis” musicales.

En el polo opuesto, un caso claro de influencia de una pieza musical en un poema en prosa lo encontramos entre *Tristán e Isolda* de Wagner y el extenso poema *Temblor de cielo* (1931) de Vicente Huidobro. René de Costa (1981: 41) lo señala claramente: “En *Temblor de cielo* tenemos una versión literaturizada de la ópera, o más exactamente, de ciertas escenas de ella: una libre re-escritura poética de un espectáculo visto, oído... y vivido”. Las referencias y alusiones a la ópera en este texto son muy variadas, desde la nominación en el poema del personaje femenino, llamado Isolda, hasta cierto paralelismo argumental y temático. Además, como también señala René de Costa (*ibid.*: 40), Huidobro “mezcla el discurso lírico con la escenificación de la ópera”, como puede verse en el fragmento siguiente del primer apartado, que se correspondería, en el motivo argumental, con el final del primer acto:

Isolda, Isolda, en la época glacial los osos eran flores. Cuando vino el deshielo se libertaron de sí mismos y salieron corriendo en todas direcciones.

Piensa en la resurrección.

Sólo tú conoces el milagro. Tú has visto ejecutarse el milagro ante cien arpas maravilladas y todos los cañones apuntando al horizonte.

Había entonces un desfile de marineros ante un rey en un país lejano. Las olas esperaban impacientes la vuelta de los suyos. Entretanto el mar aplaudía.

El también extenso poema “Tiempo” de Juan Ramón Jiménez incorpora la música como un elemento compositivo fundamental. En algunas partes se identifica la música con la naturaleza y la poesía:

Luego, la tarde buena, blanca y negra, y un concierto de Bruckner, su *Octava sinfonía*, y dirigiendo la Sinfónica de N[ueva] Y[ork], Bruno Walter. Hora grande de música, también, como la naturaleza esta mañana, diferente; como esta música de otra. Y qué lirismo, qué sonido el de la orquesta con Bruno Walter. Llena de luz el mismo día de sol. Por la noche, la carta de Alejandro a Darío III, vencido ya por él, y la de San Pablo a los Corintios, sobre la caridad especialmente. Dos cartas inolvidables, cada una en lo suyo. En español, sólo Santa Teresa puede compararse en las cartas a

San Pablo. Qué relación entre ellas, la sinfonía de Bruckner y el mar esta mañana.

Las referencias a la música son constantes a lo largo del poema. En el fragmento 2 leemos: “No se me van del oído, fijadas en él como en un disco, las espléndidas altisonancias de la *Heroica* de Bethoven, tocada ayer por Bruno Walter.” En el fragmento 5, y después de manifestar su desprecio por Sibelius y Ricardo Strauss, se extraña de la admiración que sentía Mallarmé por Wagner:

También parece inconcebible que Mallarmé, tan agudo, tuviera a Wagner por un talismán, y que el grupo simbolista fundara la *Revista Wagneriana*. Qué confusión tenemos que sortear los deseosos y entusiastas de la belleza verdadera. La música, la pintura, la poesía “se hacen” por deleite, como el amor.

Más abajo (fragmento 6), y después de oír un concierto de Toscanini, exclama: “Qué paisaje la música. Cuánto paisaje fuera de la llamada naturaleza.” La fusión entre la música, la pintura y la poesía alcanzan en este poema de Juan Ramón una expresión total. A una conclusión similar llega Aurora de Albornoz (1982: 199) de otros textos de Juan Ramón:

Nunca como ahora se ha cumplido el precepto de Pauvre Lelian: “De la musique avant toute chose...”. En *Espacio* aquella antigua aspiración del creador se cumple totalmente. En este texto culminación y recapitulación alcanzan, pues, su plenitud todas las aspiraciones de J.R.J. de todas las etapas sucesivas.

Otro dato evidente de la influencia musical en la composición de sus poemas lo vemos en el hecho de que al frente de cada una de las partes en que aparecen divididos los libros *Arias tristes*, *Jardines lejanos* y *Pastorales*, el poeta incluye partituras musicales.

Anna Balakian (1969: 84-85) señala tres modos diferentes de fusión de la poesía y la música:

El primero, como hemos visto en Baudelaire, encuentra en las palabras las mismas propiedades inherentes a las notas musicales: evocadoras de un sentimiento, pero sin ningún sentido específico que comunicar. En la poesía de Verlaine no es la palabra aislada la que pone en movimiento asociaciones de imágenes en la mente del lector, o provoca vagas emociones como la música, sino que las asociaciones de combinaciones especiales de palabras, que contiene inflexiones de sonido, como *Il pleure dans mon coeur*, suenan en efecto como música. La poesía se convierte en música porque se dirige al oído y no por su función inherente o por su efecto sobre las asociaciones mentales. Mallarmé introducirá un tercer concepto simulando en la poesía la misma composición de la obra

musical: tema y variaciones, orquestación sinfónica de la frase, pausas espacios en blanco entre imágenes igual que entre notas, con la imagen verbal sustituyendo la frase musical, forma que adoptan poemas tan diferentes como *L'après-midi d'un faune* y *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*.

A modo de conclusión, conviene señalar que no debemos olvidar la ineludible influencia de Wagner (1813-1883) sobre el movimiento simbolista. El nuevo lenguaje musical creado por Wagner se fundamenta en los mismos principios de libertad creativa y expresiva de la poesía en prosa. Mallarmé fue el autor que más se acercó a sus teorías estéticas, y trató de aunar ambas artes:

On sait que Mallarmé, sous la double influence de la musique wagnérienne et des nouvelles formes poétiques: vers libre et poème en prose, fera en 1897 une tentative en ce sens dans le *Coup de Dés*, essayant, dit Poizat, «de transporter en littérature l'une des opérations les plus subtiles de la musique moderne et qui consistait à insérer une phrase motif dans una compositions d'orchestre».²⁹ (Suzanne Bernard, 1959: 386)

²⁹ “Se sabe que Mallarmé, bajo la doble influencia de la música wagneriana y las nuevas formas poéticas: verso libre y poema en prosa, hará en 1897 una tentativa en este sentido en el *Coup de Dés*, tratando, dice Poizat, «de trasladar a la literatura una de las operaciones más sutiles de la música moderna y que consiste en insertar una frase motivo en una composición de orquesta»“.

Resulta difícil, si no imposible, determinar con precisión la frontera entre el cuento y el poema en prosa. El hecho de que ambos géneros compartan algunos rasgos fundamentales la condensación expresiva, la brevedad y la unidad orgánica son los más inmediatamente aprehensibles complica aún más su distinción. De ahí que con bastante frecuencia se tienda a la inclusión de cuentos en antologías de poemas en prosa y viceversa, y a usar, incluso por los propios autores, para los mismos textos ambas expresiones. Ya en la primera antología de poemas en prosa publicada en Francia³⁰, su prologuista y colector incluyó cuentos, además de fragmentos de novela, máximas y otros tipos de prosas. En España, y de la única antología de poemas en prosa publicada hasta el momento (Guillermo Díaz-Plaja, 1956)³¹, se han hecho observaciones similares; concretamente Luis Felipe Vivanco (1968: 578), dice que la amplitud y la vaguedad de la expresión 'toda entidad literaria' lleva a Díaz-Plaja a incluir en su antología muchas de esas 'entidades', incluso artículos de periódico, que no son poemas en prosa, aunque tal vez sean 'prosa poética'. Rimbaud titula como "cuento" una de sus *Iluminaciones*, y Baudelaire incluyó el cuento "Une mort heroïque" en sus *Petits poèmes en prose*. Rubén Darío sobretitula *Cuento griego* a "El sátiro sordo" en *Azul...*

Baquero Goyanes (1949: 102-107), a pesar de considerarlos como géneros próximos y, sin embargo, casi antitéticos, y de reconocer que no existe un rasero con el que medir cuándo un cuento por su excesivo lirismo es un poema en prosa, o cuándo un poema en prosa por su interés narrativo se convierte en cuento, señala que, como siempre, lo argumental, o más propiamente la dosis argumental de unas y otras composiciones, es lo que decide cuándo una narración pasa de cuento poético a poema en prosa.

Pero, y siguiendo con el razonamiento de Baquero, ¿cuál es la "dosis argumental"

³⁰ Maurice Chapelan, *Anthologie du poème en prose*, 1946. Referencia extraída de S. Bernard (1959: p. 9, n. 2).

³¹ En el ámbito hispánico, pero sobre autores nacidos o que han publicado en Hispanoamérica (se incluyen muchos españoles exiliados), hay que citar dos antologías recientes: Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993; Jesse Fernández, *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la vanguardia*, Madrid, Hiperión, 1994.

que indicaría que un determinado texto es un cuento y no un poema en prosa? La ausencia total o la presencia anecdótica de elementos narrativos, aunque pueda ser un indicio suficiente de que no estamos ante un cuento (“El cuento perfecto, ideal afirma Baquero , es el consistente solo en argumento”), no significa que necesariamente estaríamos ante un poema en prosa, pues cabría la posibilidad de otros géneros o subgéneros, como son los aforismos, poéticas, ensayos, artículos varios y otros tipos de prosas breves que se encuentran en esa zona fronteriza. Por otra parte, parece evidente que un poema en prosa, en la misma medida que un poema en verso, puede tener argumento. Así, por ejemplo, en “El velo de la reina Mab”, única composición de *Azul...* que Rubén Darío considera propiamente poema en prosa, Baquero reconoce que hay argumento, pero que es de distinto signo, “como nacido de un pensamiento lírico que en vez de encarnar en versos, tomó cuerpo en prosa rítmica y colorista”. En este caso, lo que inclina la balanza del lado del poema en prosa no es la proporcionalidad del argumento, sino su naturaleza lírica.

Apreciamos una cierta contradicción en el momento en que Baquero nos explica lo que denomina *cuento lírico*. Intercalado entre el cuento y el poema en prosa, lo considera una variante más de las muchas que caben dentro del género cuento, y vendría a representar la permeabilidad del género para admitir lo poético. En este clase de narraciones afirma lo puramente narrativo aún no ha desaparecido, “si bien lo que predomina en ellas es el lirismo, no sólo acusable en el lenguaje, sino también en la misma calidad del asunto”. Entiende por asunto lírico

el que pudo expresarse poéticamente en verso, pero que por hábito del autor, hecho a la prosa, o por obedecer a una moda generacional caso del modernismo encarnó en prosa narrativa. Este tipo de asuntos nada tiene que ver con lo que de poético pueda llevar implícito todo cuento, aun cuando su forma o aun su tema revistan la más prosaica apariencia.

Y añade, por último, que el cuento lírico aún posee “la suficiente fuerza argumental” como para no confundirse con el poema en prosa.

Si lo que predomina es el lirismo, tanto del asunto como del lenguaje, y si lo puramente narrativo no es primordial, quizá sea más lógico y coherente hablar de *poemas en prosa*. Su caracterización del cuento lírico está más cerca de la lírica que de la narración, por lo que, y si admitimos la existencia de cuentos “líricos”, tendríamos que admitir por la misma

razón la existencia de poemas en prosa “narrativos”. Determinar qué cantidad de lirismo o de narración pueden admitir, respectivamente, un cuento o un poema en prosa sin que dejen de serlo no nos parece que sea un criterio adecuado para resolver esta cuestión. Si admitimos como premisa válida que el poema en prosa, de la misma manera que el poema en verso, puede tener argumento, el problema no habría que centrarlo en la cantidad, sino más bien en el tratamiento, lírico o novelesco, que el autor le haya dado a ese argumento. Y, en cualquier caso, en aquellos textos en que lo lírico y lo narrativo tienen la misma importancia y similar tratamiento, se hace necesario barajar otros criterios.

Para Cernuda (1971: 257-266), además de la brevedad (“si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión controvertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa”), la intencionalidad del autor “parece ser la única guía”, pues “no parece posible hablar de poesía en prosa hasta que su autor no nos dé indicio suficiente de que intentaba escribirla”.

A propósito de las *Leyendas* de Bécquer, hace Cernuda una curiosa distinción entre *poesía en prosa*, en la que predomina lo novelesco, y *poema en prosa* propiamente dicho. A pesar de que consideramos totalmente aceptables las atinadas precisiones de Cernuda sobre las *Leyendas*, la expresión “poesía en prosa” nos parece confusa e inadecuada, pues nivela dos términos poesía y poema muy usuales y, aunque de compleja definición, perfectamente delimitados a ámbitos de designación diferentes. Resultaría igual de incongruente si aplicáramos a la obra en verso del mismo autor tal distinción y clasificáramos unas *Rimas* como poesía en verso y otras como poemas en verso.

Poesía es término genérico que, al margen de otras aproximaciones teóricas referidas a la teoría de los géneros literarios que no vienen al caso, se define por su oposición a la novela o al teatro. “Así, dentro del discurso literario o artístico, el discurso poético se opondría, o limitaría, con el discurso del relato y con el discurso teatral” (Marchese, 1986: 323), mientras que *poema* es la forma literaria en que se actualiza el discurso de la poesía. Sería, por tanto, más apropiado hablar de *prosa poética*, o si se quiere de *leyendas líricas*, para referirse a esos textos que no terminan de alcanzar el clímax lírico suficiente, o que no se han desprendido adecuadamente de su carga narrativa.

Luis Cernuda coincide en este punto con Baquero Goyanes en relación a lo que éste último apuntaba sobre el cuento lírico. *Poesía en prosa* y *cuento lírico* parecen designar lo

mismo: breves relatos líricos en prosa en los que el lirismo está al servicio de la narración. En ambos autores late la misma necesidad de establecer un eslabón intermedio entre lo narrativo y lo lírico. El cuento lírico o la poesía en prosa, así como la leyenda, la balada, etc., serían los precedentes que en las postrimerías del romanticismo terminarían transformándose en poemas en prosa.

Para Carlos Bousoño (1970) no hay diferencias esenciales entre los distintos géneros literarios. El poema, el cuento, etc., divergen por distribuirse en ellos de manera cuantitativamente no idéntica tres tipos de elementos artísticos: 1º, los ingredientes narrativos y líricos; 2º, la protagonización de las composiciones, y 3º, el sistema de tensiones o intensidades estéticas. Y hace notar que “ninguna de estas peculiaridades, ni las otras que podríamos encontrar, son claras y terminantes, y verdaderamente excluyentes”. Por lo tanto añade ,

si esas peculiaridades no definen realmente el objeto al que pertenecen, no es por azar: es porque la definición no existe en pureza, más que a un nivel estadístico o numérico y de grado, y no de naturaleza.

La prueba de ello es que cualesquiera de las notas que pensemos como inherentes al cuento pueden darse, y de hecho se dan, en el poema, la novela o el teatro. La diferencia entre los géneros es puramente empírica, es decir, depende, por tanto, de la experiencia y de las expectativas del lector.

Todo apunta, pues, a que entre el cuento y el poema en prosa no existen rasgos diferenciadores determinantes y excluyentes, y que es el lector o crítico quien, en última instancia, va a determinar, sobre todo de textos de muy difícil caracterización, su pertenencia a un género determinado.

La frontera entre el poema en prosa y el verso libre se nos presenta también muy confusa. Todo parece indicar que el poema en prosa y el versolibrismo son dos fenómenos paralelos que surgen motivados por las mismas necesidades expresivas³².

El origen del verso libre se suele situar en Francia, y asociado a los poetas simbolistas. Isabel Paraíso de Leal (1985: 14; 61-67) lo fecha en 1886, año en que publican sus primeros poemas en verso libre Arthur Rimbaud, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Jean Moréas, y aparece también por primera vez la traducción de varios poemas de Walt Whitman. En 1888 se publica el primer libro compuesto enteramente en verso libre, *Ancoëus* de Francis Viélé-Griffin. Para el ámbito hispánico da la fecha de 1892, tomando como punto de partida la composición del poema “Nocturno” del poeta colombiano José Asunción Silva.

Sin embargo, y una vez aceptada la tesis del origen anglogermánico del poema en prosa como ya hemos señalado más arriba, siguiendo la propuesta de Aullón de Haro, es lógico pensar que el verso libre también tuvo su origen en ese ámbito. Isabel Paraíso recoge una interesante opinión del erudito chileno Julio Saavedra Molina, quien ve una gran influencia de la versificación alemana en los versolibristas franceses:

Habían advertido que en alemán la dicción corriente de la prosa es también la del verso, cuyo número de sílabas, variable, no era impedimento para la musicalidad. Y con el fin de obtener en francés otro tanto, buscaron los innovadores inspiración entre los alemanes interpretando incompleta o erradamente el procedimiento “rítmico” (...) usual en Alemania desde siempre, o bien imitando a

³² Dada la ambigüedad en el uso de algunos términos, se hace necesario precisar su significación. “Versolibrismo” es la traducción literal del “verslibrisme” francés, acuñado por los simbolistas. Actualmente se emplea este término con carácter general, y como sinónimo de “verso libre”, para referirnos al fenómeno nuevo de versificación que no se somete a las normas tradicionales, y que engloba tanto la modalidad simbolista como la procedente del versículo de Walt Whitman. “Versículo” significa, en primer lugar, cada una de las unidades de sentido de la Biblia. Por extensión, se aplicó al verso libre, y así es como lo usan la mayoría de los estudios: A. Alonso, S. Gili Gaya, C. Bousoño, F. Lázaro Carreter, etc. Isabel Paraíso de Leal entiende por “versículo” un tipo concreto de verso libre, caracterizado por su ritmo paralelístico de pensamiento, sus anáforas y enumeraciones, y por la gran longitud y variabilidad de sus metros, entre 2 y 25 sílabas. También propone Paraíso de Leal la denominación de “versículo mayor” para designar formas líricas de medidas superiores a las del versículo.

Klopstock, a Goethe, a Heine, a Novalis (...) en sus poemas sin metro.³³

Francisco López Estrada (1974: 96) recoge también una cita de Hugo Friedrich en la que señala los precedentes del verso libre:

Únicamente Francia, entre todos los países de Europa, había ya visto nacer en la segunda mitad del siglo XIX el estilo lírico que hasta ahora ha venido imperando en el siglo XX. Este estilo, esbozado ya a partir de Baudelaire, había sido presentado por el alemán Novalis y el americano Poe.

Pero antes de que los simbolistas franceses ensayaran la nueva poesía, Walt Whitman (1819-1892) ya había publicado su *Leaves of Grass* (1855), traducido al español por primera vez en 1909³⁴. La influencia del versículo de *Hojas de hierba* en España, según Isabel Paraíso (1985: 63) fue escasa o nula en la primera generación versolibrista, la del modernismo, y mucho mayor en la segunda generación, la de las vanguardias. En Francia la situación fue similar.

En el caso concreto de España se introduce el concepto de “tradicionalidad” como rasgo característico, puesto que la métrica española siempre ha permitido la asonancia y la fluctuación silábica, por lo que se podría decir que en cierta medida el versolibrismo no era ajeno a nuestra versificación. Para Isabel Paraíso (1985: 61 y ss.), “el verso libre hispánico es, por una parte, desarrollo autóctono de tendencias métricas preexistentes, y, por otra, adaptación al español de ritmos extranjeros”.

Pero del verso libre lo que nos interesa, más que sus orígenes, tipología, etc., es su relación con el poema en prosa. Uno de los aspectos más polémicos se centra en la naturaleza, versal o prosística, del verso libre, o, dicho de otra manera, dilucidar si el verso libre es verso o es prosa.

Suzanne Bernard (1959: 407 y ss.) rechaza la idea de los poetas simbolistas de que existe una verdadera identidad de *naturaleza*, no de *grado*, entre la prosa rítmica y el verso

³³ Julio Saavedra Molina, *Teoría del poema*, 1952, apud Isabel Paraíso (1985: 63, n.).

³⁴ El primer traductor fue E. Díez-Canedo (en la revista *Prometeo*, núm. 9 [1909]), al que siguieron, ya en libro, el uruguayo Armando Vasseur, seguido por A. Torres-Rioseco (1922 y 1946), León Felipe (1941), Concha Zardoya (1945 y 1946) y Jorge Luis Borges (1969), entre otros. Sobre esta cuestión resulta imprescindible el libro de Miguel Gallego Roca (1996).

libre, y que, por tanto, se puede pasar por transiciones insensibles de la prosa al verso. De ahí la llamada poesía *sintética*, en la que los simbolistas intentaron mezclar verso y prosa. Cree que la prosa rítmica que usa el poema en prosa es muy distinta del verso libre y de naturaleza diferente. Para Bernard es un hecho incuestionable que el verso, libre o clásico, constituye una unidad visual y auditiva. Frente a la prosa, donde la unidad es la frase, el verso, aislado tipográficamente, forma un todo lógico y poético. En palabras de Bernard (*ibid.*: 415-6):

L'unité visuelle que forme le vers n'est donc pas un simple artifice typographique, rendu vain par la disparition de la rime et du numerisme syllabique : d'une part cette typographie rend sensible par le moyen des *blancs* ce que Mallarmé appelait "l'armature intellectuelle du poème"; d'autre part, elle crée un rythme.³⁵

El poema en prosa, en tanto que prosa, es irreductible a verso, y de una forma a otra siempre se sentirá el paso, no de un grado rítmico a otro grado, sino de una *forma* a otra.

Para Díaz-Plaja (1959:23), sin embargo, la diferencia entre un poema en prosa y un poema en verso libre es de *tensión*:

la poesía en verso ha ido desarticulando su instrumento retórico y se ha acercado cada vez más a la expresión libre, hasta el punto de haberse llegado a una situación fronteriza de muy difícil discriminación. Entre un poema en prosa de Vicente Aleixandre (Pasión de la tierra) y uno en verso (de Sombra del paraíso, por ejemplo) hay apenas una diferencia de tensión. Tomados fragmentariamente ambos textos son, técnicamente hablando, intercambiables.

Navarro Tomás (1973: 379-378), en un breve artículo a modo de reseña del libro de Francisco López Estrada *Métrica española del siglo XX* (1969), cree que el pleno verso libre, sin ritmo identificable, "cae en realidad fuera del propio concepto del verso, no por lo que tiene de amétrico sino por su falta de ritmo". Para Navarro Tomás no hay diferencia entre el verso libre y la prosa poética, tanto en lo que se refiere a su composición poética como a su estructura fonológica. El verso libre, en sus manifestaciones más consecuentes con su principio de espontaneidad constructiva, "no es un nuevo sistema de versificación sino un

³⁵ "La unidad visual que forma el verso no es un simple artificio tipográfico que la desaparición de la rima y del metristo silábico suprime: por una parte, esta tipografía hace sensible, con la ayuda de los blancos, lo que Mallarmé llamaba «la armadura intelectual del poema» [Nota al pie: "Significativo silencio que no es menos hermoso de componer que los versos", dice Mallarmé (*Sobre Poe, Œuvres*, p. 872)]; por otra parte, ella crea un ritmo."

modo de figuración gráfica del orden fonológico de una especial clase de prosa”. La regularidad y la periodicidad de los elementos rítmicos son los factores por los que el verso se distingue de la prosa. En la llamada *prosa rítmica*, aunque existen determinadas recurrencias prosódicas, no se producen de una manera sostenida y metódica.

Lázaro Carreter (1979: 51-62) pone en relación el verso libre con la *función poética* de Jakobson: “Sin la función poética, presente hasta la exageración, el verso libre no existiría.” La explicación de su argumento parte del trabajo de Amado Alonso sobre la poesía de Neruda³⁶. Este crítico detecta como rasgo fundamental y característico de la poesía de Neruda un procedimiento rítmico que llama «variaciones sobre un tema», consistente en la repetición con variantes de un elemento en combinaciones rítmicas diferentes. Para Lázaro Carreter (*ibid.*: 60), la repetición no es exclusiva de Neruda, sino que

la repetición está en la entraña misma del verso libre, como su fundamental principio constitutivo. Y la razón parece simple: al vedarse voluntariamente el poeta los instrumentos rítmicos fijos que el verso tradicional le proporciona, al imponerse programáticamente como sistema la misma libertad en la elección del grupo fónico que la permitida al habla común, el poema tendería inexorablemente a ser habla común o, si se prefiere, prosa. La función poética acude a impedirlo, con sus recurrencias en todos los planos de la expresión: fónico, morfológico, léxico y sintáctico. Y esto sí que proporciona una respuesta materialmente controlable a la trivial objeción de que el versículo parece prosa.

Paraíso de Leal (1976: 72 y ss.; 1985: 390-2) ha abordado esta cuestión con bastante amplitud. El criterio fundamental que aplica para distinguir las modalidades expresivas es el del *grado de periodicidad y tipo de ritmo dominante*. A partir de la aplicación de este criterio, establece un esquema progresivo que abarca desde “la métrica culta”, con una periodicidad máxima y máximo de ritmos, hasta “la prosa coloquial”, con periodicidad mínima y mínimo de ritmos. La presencia de ritmos versales, cuantitativo, acentual, etc., en algunos textos en prosa, y su superposición al ritmo lingüístico propio de ésta, lleva a esta autora a hablar de “verso disfrazado” o “engaño tipográfico”, y a considerarlos, por tanto, como poemas en verso libre a pesar de su presentación en prosa³⁷. Su diferenciación entre el poema en prosa y lo que denomina *versículo mayor* está en esta línea:

³⁶ *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1952.

³⁷ Aullón de Haro (1979: 110. n. 2) se hace eco de esta observación y le objeta que por qué no ha de aceptarse que un autor haga uso del metricismo cuando lo crea conveniente, si hasta en la prosa narrativa algunos autores han utilizado esquemas métricos.

Nuestro criterio sobre este punto es el siguiente: El versículo mayor pertenece aún a la esfera del verso cuando existe un ritmo paralelístico suficiente. Cuando no existe y en lugar del retorno tenemos progresión (por ejemplo, narración), ya no estamos ante el versículo mayor sino ante el poema en prosa, y por tanto no en la esfera del verso sino en la de la prosa. (Paraíso de Leal, 1985: 390, n. 3)

El texto que aduce como ejemplo de versículo mayor es el conocido poema de Rubén Darío “El país del sol”, y que el propio autor clasifica, quizá más acertadamente, como “poema en prosa rimada”.

Pero, a pesar de la indudable importancia que tiene la presentación tipográfica de un texto y su repercusión visual en el lector, no debemos olvidar que un verso se diferencia de la prosa no sólo en que la línea poética no llega hasta el final del renglón, sino en la realización de una pausa versal obligatoria que, cuando no coincide con la pausa morfosintáctica, produce un desajuste que puede ser muy expresivo y servir para realzar determinados elementos, o, por el contrario, puede resultar contraproducente y forzar demasiado el ritmo lingüístico del poema. En este último caso se aconseja no respetar la pausa versal obligatoria y encabalar fónicamente ambos versos, con lo que la única referencia versal que quedaría, en el supuesto hipotético de un texto sin rima y sin silabismo regular que marcarían el final del verso, sería la visual, y un poema en verso libre puro “sonaría” como prosa³⁸. Este es el caso más extremo en el que sería muy difícil determinar elementos distinguidores de ambas formas de expresión.

Para Jean Cohen (1974: 70-71), el poema en prosa, que él denomina “poema semántico”, se diferencia del verso libre por su respeto a las reglas del paralelismo fonosemántico, es decir, la estructura fónica coincide con la estructura semántica, coincidencia que no se produce generalmente en el verso libre. El único rasgo distintivo que Cohen ve entre un poema en prosa de Baudelaire y un poema en verso libre puro de Claudel consiste en que “el poema Baudelaire corta siempre a fin de frase; respeta el paralelismo de las dos estructuras, fónica y semántica, cosa que Claudel no hace”.

En la misma línea de razonamiento, aunque utilizando el ritmo como factor de

³⁸ Para Juan Ramón Jiménez sólo existe el aspecto fónico, por lo que para un ciego afirma el verso y la prosa serían iguales. En el capítulo correspondiente a Juan Ramón Jiménez desarrollamos sus opiniones al respecto.

diferenciación, se sitúa Amado Alonso (1969: 282-284). Para este crítico es inútil rastrear, incluso en una prosa rítmica y musical como la de Valle-Inclán, “elementos del verso, número de sílabas, o pies, o acentos dispuestos según un canon rítmico”. Establece tres claras diferencias cualitativas entre la prosa rítmica y el verso: 1) los miembros en que se divide un período de prosa rítmica son necesariamente miembros sintácticos; 2) los miembros de la prosa rítmica son ajenos a todo intento de medida; y 3) la unidad de medida en la prosa no es, como en el verso, una figura rítmica unitaria dentro de la que se organizan ciertos elementos sensibles. El ritmo del verso consiste en la organización de acentos dentro de un cómputo de sílabas; el ritmo de la prosa, en la organización de los miembros del período dentro del período.

La disposición tipográfica final de un texto es la consecuencia de la decisión de su autor de optar por una u otra forma, y, por tanto, creemos que debe prevalecer sobre otros criterios. Puede ser muy discutible que la forma elegida, verso libre o prosa, no sea la más adecuada para las características temáticas de un determinado poema, o que el ritmo correspondiente no sea el más idóneo, pero, en cualquier caso, forma parte de la propuesta poética total que un autor hace a un lector. Hay muchos ejemplos de poetas que han compuesto originariamente sus poemas en verso libre, y que, en revisiones posteriores, han convertido en prosa. El caso más llamativo, y en el que nos detendremos en su momento, quizá sea el de Juan Ramón Jiménez, autor que al final de su vida pasó a prosa todos sus poemas escritos en verso libre sin rima.

Todo lo expuesto anteriormente nos lleva a la conclusión ineludible de que, desde el punto de vista constitutivo, las formas de expresión del poema en prosa y del versolibrismo no presentan en realidad rasgos diferenciales. La repetición constituye, por tanto, el principio fundamental generador de la “poeticidad” en ambas modalidades expresivas.

La aparente contradicción del oxímoron de la expresión “poesía en prosa” es una reminiscencia de las poéticas clásicas en las que poesía y verso suelen identificarse. Este carácter contradictorio ha marcado en gran medida los intentos de definición y caracterización del nuevo género. Son varios los estudios que inciden en esta cuestión. Suzanne Bernard (1959: 434) habla de dos «polos» *organización artística* y *anarquía destructiva* que, a su vez, son la consecuencia del doble principio que caracteriza al poema en prosa, pues “toma prestados sus elementos de la prosa”, pero “se construye como un poema”. En palabras de Bernard:

nous allons voir que tout l'ensemble complexe de lois qui président à l'organisation de ce genre original se trouve déjà en germe, en puissance, dans sa seule dénomination: *poème en prose*. [...]: et en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructice et art organisateur.³⁹

Tzvetan Todorov (1983: 61) le objeta la inconsistencia del argumento principal de la afirmación anterior:

It is one thing to state that another thing to say that it can sometimes be governed by one principle and sometimes by opposite (for instance, either by a tendency to order or by a tendency to disorder).⁴⁰

De la primera afirmación añade que puede confirmarse o invalidarse estudiando ejemplos, pero de la segunda dice que carece de contenido, porque “to say something that it is

³⁹ “vamos a ver que la totalidad del conjunto de leyes que rigen la organización de este original género se encuentra ya potencialmente contenida en su propio título: *poema en prosa*. [...]: y en efecto el poema en prosa, no solamente en su forma, sino en su esencia, está fundado en la unión de contrarios: prosa y poesía, libertad y rigor, anarquía destructora y arte organizador”.

⁴⁰ Cito de la traducción inglesa hecha por Barbara Johnson, recogida en Mary Ann Caws y Hermine Riffaterre (eds.) (1983: 60-78). “Una cosa es afirmar que este género se caracteriza por la unión de opuestos, pero es algo bien distinto decir que puede estar a veces regido por un único principio y a veces por su opuesto (por ejemplo, por una tendencia al orden o por una tendencia el desorden).”

characterized either by A or by not-A is to say nothing at all”⁴¹. Además, creemos, se le podría objetar también que hasta qué punto puede hablarse de conceptos contrarios en la época en que surge el poema en prosa, si los antecedentes y la situación de la poesía en su momento nos indican que las fronteras ya no existen, y, aunque se mantienen las lógicas diferencias, la intención de los escritores se dirige precisamente a diluir estos términos contrapuestos. Como muy bien señala Ángel Crespo (1966: 229), “El problema fundamental de la poesía contemporánea no es el de la prosa y el verso, sino el de su forma de enfrentarse con el mundo”.

Pero frente a esta tendencia general de eliminación de barreras entre contrarios, surgen los poemas en prosa de Baudelaire que reflejan, tanto en su composición general como en su estructura temática, un deseo consciente de resaltar conceptos opuestos. Siguiendo a Todorov (*ibid.*: 64), es “as though Baudelaire had only been attracted to the genre insofar as it enabled him to find an appropriate form (a «correspondance») for a thematics of duality, contrast and opposition.”⁴² Los textos de Baudelaire encajan, por tanto, perfectamente en la definición dada por Suzanne Bernard.

Pero lo que se propone Todorov en su artículo es tratar de definir la naturaleza de lo que denomina “poesía sin verso”, y, por extensión, llegar al concepto de “lo poético”, que circunscribe en la disyuntiva siguiente: “is there such a thing as a transcultural, transhistorical «poeticity», or can one only come up with local answers, clearly circumscribed in time and in space?”⁴³ (*ibid.*: 60). El punto de partida lo sitúa en la tesis de Bernard, para quien lo poético se expresa en unas ocasiones mediante repeticiones, como es el caso de Baudelaire, y en otras mediante el rechazo de la representación a través de la negación del mundo real y de incoherencias o discontinuidad verbales, como en Rimbaud. Ambos procedimientos tienen como denominador común, y que es la esencia de la poeticidad según Bernard, la noción de atemporalidad, lo que llama “el eterno presente”. Para Todorov (1983: 77), es una distorsión

⁴¹ “decir de algo que se caracteriza por A o por no-A es no decir nada en absoluto”.

⁴² “como si Baudelaire sólo se hubiese sentido atraído por el género en la medida en que le permitía encontrar una forma adecuada (una «correspondencia») para una temática de la dualidad, el contraste y la oposición”.

⁴³ “¿existe algo parecido a una «poeticidad» transcultural y transhistórica, o podemos encontrar tan solo respuestas locales, claramente circunscritas en el espacio y en el tiempo?”

violenta reducir estos dos procedimientos a la simple atemporalidad, que es sólo una consecuencia secundaria tanto del rechazo de la representación en Rimbaud como del orden de correspondencias en Baudelaire. Todorov no responde a la pregunta que él mismo se plantea sobre la poeticidad, aunque deja entrever la posibilidad de la existencia, a pesar de todo, de algunas afinidades que permitan hablar de un concepto invariable, en el tiempo y en el espacio, de poesía en verso o “sin verso”.

Desde una perspectiva lingüístico-estructural, y aunque el objeto de su estudio es el poema en verso, Jean Cohen (1974) nos ofrece una visión más equilibrada de la dicotomía verso-prosa. Parte Cohen (*ibid.*: 11 y ss.) del principio de Martinet de la doble articulación del lenguaje, y de la combinación que el escritor haga de los dos niveles fónico y semántico de procedimientos poéticos que se le ofrece resulta la siguiente combinación:

<i>género</i>	<i>caracteres poéticos</i>	
	<i>fónicos</i>	<i>semánticos</i>
poema en prosa	-	+
prosa versificada	+	-
poesía integral	+	+
prosa integral	-	-

El poema en prosa, que según Cohen también podría ser llamado “poema semántico”, se caracterizaría, pues, por usar exclusivamente los procedimientos semánticos, elementos suficientes para crear poesía, aunque sea la versificación el instrumento más eficaz para lograrla. El verso es, sin lugar a dudas, el principal procedimiento de poetización.

Hermine Riffaterre (1983: 98-116) parte también de lo dicho por Suzanne Bernard, pero destacando como mérito de su enfoque crítico el intento de definir el poema en prosa como un texto cerrado, con un comienzo y un fin bien definidos, que lo convierten en un todo organizado. Cree, como Bernard, que la ruptura original con el verso sigue siendo el principio activo del género, esencial para su definición, pero también para que el lector pueda percibirlo. Y es precisamente en la experiencia de la lectura donde H. Riffaterre propone buscar las claves de la interpretación poética del género. El elemento que hace que el lector perciba la prosa de un poema como algo distinto de la simple prosa es la *repetición* de constantes de todo tipo: reiteraciones léxicas, anáforas, paralelismos, referencias intertextuales, etc. Coincide en este punto H. Riffaterre con Lázaro Carreter al situar el

fenómeno de la repetición en el centro de la cuestión, aunque Lázaro (1979: 60), en principio, como hemos apuntado más arriba, lo aplica exclusivamente al verso libre: “la *repetición está en la entraña misma del verso libre, como su fundamental principio constitutivo*”. Cabe preguntarse si esta aseveración de Lázaro es aplicable también a la prosa. Es decir, si el poeta de poemas en prosa, lo mismo que el poeta de verso libre, se ve obligado a usar todo tipo de recurrencias fónicas, morfológicas, léxicas y sintácticas para neutralizar la tendencia de la prosa a ser prosa común, “al vedarse voluntariamente el poeta los instrumentos rítmicos fijos que el verso tradicional le proporciona”, y, por tanto, “al imponerse programáticamente como sistema la misma libertad en la elección del grupo fónico que la permitida al habla común” (Lázaro Carreter, *ibid.*: 60).

Pero de H. Riffaterre nos resulta más interesante la conclusión final en la que propone en qué radica la distinción entre ambas formas de expresión, pero desde la perspectiva del lector que percibe la unidad formal del poema en prosa como si tuviese forma métrica. La diferencia entre el poema en prosa y el poema en verso

is that in the latter the formal framework has permanent characteristics peculiar to all its meanings, to all the texts the author wishes to insert. In the prose poem, on the contrary, the formal frameworks is *ad hoc*, built out of the content put into it and coextensive with it, just as the content is coextensive with the verse in the verse poem. It is the *ad hoc* constant that replaces versification.⁴⁴

La diferencia se centra, pues, en que la determinación de la forma de expresión se produce en el mismo momento en que se elabora el texto, y condicionada por el desarrollo del significado; no viene impuesta por el carácter tradicional de la versificación.

Esta postura es muy similar a la que mantiene Michael Riffaterre (1983: 117-132), para quien también el factor unificador de la prosa poética ha de ser generado por el propio texto. El elemento que desempeña esta función unificadora es la *significación*, y que él propone “to find the latter in a constant invariant relationship between text and intertext, in an

⁴⁴ “estriba en que en el segundo el marco formal tiene características permanentes peculiares a todos sus significados, a todos los textos que el autor desea insertar. En cambio, en el poema en prosa, el marco formal es *ad hoc*, construido a partir de su contenido y coextenso con él, del mismo modo que el contenido es coextenso con el verso en el poema en verso. Es la constante *ad hoc* lo que sustituye a la versificación.”

invariable *intertextuality*”⁴⁵.

Si el marco formal del poema en prosa no existe *a priori*, sino que se configura en el momento de su elaboración y dependiendo del contenido, cabría preguntarse si este planteamiento no nos llevaría a entender el poema en prosa como un género en el que el grado de diversidad formal, consecuencia de la disparidad de contenidos que puede albergar, es tan grande que no sería posible hablar de constantes formales que sirvan de referencia genérica, sobre todo, para los lectores. Cualquier intento taxonómico al respecto estaría, entonces, abocado a una pura casuística sin sentido.

⁴⁵ “encontrarla en una relación invariante constante entre texto e intertexto, en una *intertextualidad* invariable”.

DEFINICIONES DEL POEMA EN PROSA

Veamos a continuación los intentos más significativos de definición del poema en prosa.

En el archicitado prólogo-dedicatoria “À Arsène Houssaye” de *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869)⁴⁶, Baudelaire explica los antecedentes y la génesis de su libro. De ahí procede esta inevitable cita que casi se ha convertido en la explicación del principio generador del poema en prosa:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, revé le miracle d'une prose poetique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'ame, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (1954: 281)⁴⁷

Helguera (1993: 10) se pregunta si es posible la existencia, como afirma Baudelaire, de una prosa poética y musical sin ritmo. Creo que es lógico suponer que Baudelaire se refiere en esta cita a un ritmo versal, numérico, no de pensamiento, que es el que realmente marca la pauta rítmica de la prosa, es decir, a un ritmo consistente en “el placer orgánico de tensiones y distensiones reguladas, de descargas de energía provocadas por la marcha del pensamiento y formando una figura dinámica”, como muy bien lo define Amado Alonso (1969: 308-9). Nótese igualmente como el propio Baudelaire no diferencia las expresiones *poema en prosa* y *prosa poética* (Mateos Mejorana, 1995: 52; Millán Alba, 1998: 13 y ss.).

Pero al margen de estas ambigüedades, y también de su falsa modestia al considerarse un burdo imitador del *Gaspard de la nuit* de Bertrand, parece evidente que Baudelaire fue plenamente consciente de que estaba abriendo nuevos cauces expresivos para la poesía y, por tanto, fijando las bases formales y temáticas de un nuevo género poético. Prueba de ello es el cambio de tono y de tratamiento de la materia poética que representa *Spleen de Paris* frente a *Gaspard de la nuit*. El propio Baudelaire lo señala perfectamente en la dedicatoria a Arsène

⁴⁶ Publicado previamente en *La Presse* en 1862 con los veinte primeros poemas.

⁴⁷ “¿Quién de nosotros no soñó en sus días de ambición el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y lo bastante contrastada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, las ondulaciones de la ensoñación, los sobresaltos de la conciencia?”

Houssaye:

C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand [...], que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. (1954: 282)⁴⁸

Lo que Baudelaire está plasmando es una perspectiva distinta del hacer poético que se concreta en lo que se ha llamado *modernidad*, y, como señala Suzanne Bernard (1959: 105), “une poésie *moderne* ne peut être en effet (et Baudelaire le précise aussitôt) qu'une poésie *urbaine*, directement issue de «fréquentation des villes énormes»⁴⁹. Los poemas de *Spleen de Paris* giran sobre diversos aspectos relativos a la vida y sociedad en las ciudades, tratados unas veces con el más puro lirismo; en las otras es el tono crítico y ácido el que predomina, o la ironía, o la reflexión ensayística, etc. Al mismo tiempo Baudelaire, y quizá sin ser totalmente consciente de ello, nos ofrece un muestrario de distintos tipos de poemas en prosa; así, nos encontramos con poemas breves, de visiones instantáneas, o con poemas más extensos, algunos narrativos, otros ensayísticos, alguna carta, etc., que dejan abiertas todas las posibilidades expresivas del nuevo género.⁵⁰

Después de Baudelaire es Max Jacob (1876-1944) quien, posiblemente, se haya planteado con mayor énfasis caracterizar el poema en prosa. En los “Prefacios del autor”⁵¹, sobre todo en el “Prefacio de 1916”, que preceden *Le cornet à dés* (París, 1917), Jacob teoriza sobre la poesía y el arte en general, al tiempo que intenta definir el poema en prosa y señalar las leyes

⁴⁸ “Al hojear, al menos por vigésima vez, el famoso *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand [...], me vino la idea de intentar una cosa análoga, y aplicar a la descripción de la vida moderna, o más bien de una vida moderna y más abstracta, el procedimiento que él había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.”

⁴⁹ “una poesía *moderna* no puede ser, en efecto (y Baudelaire lo precisa inmediatamente), sino una poesía *urbana*, directamente salida de la «frecuentación de las grandes ciudades».”

⁵⁰ Sobre la importancia de Baudelaire en la poesía moderna, véase Félix de Azúa (1999).

⁵¹ Sigo la versión española de Guillermo de Torre (Madrid, 1924). De *Le cornet à dés* hay tres versiones: París, 1917 (con ilustraciones de Picasso); Stock, 1923; Gallimard, 1945. Hay también tres prefacios: de 1906, de 1916 y de 1943. Para la fortuna de M. Jacob en español en el primer tercio de siglo, véase el libro citado de Gallego Roca (1996).

que lo rigen.

Parte Jacob de la idea de que la obra de arte debe ser autónoma y desconectada de la realidad: “Una obra de arte vale por ella misma y no por su cotejo con la realidad”. A continuación formula lo que él cree son las leyes que constituyen formalmente el poema en prosa:

La dimensión no significa nada para la belleza de la obra; su situación y estilo lo son todo. [...] El poema en prosa, para existir, ha de someterse a las leyes de todo arte, que son el estilo o voluntad, y la situación o emoción” (Jacob, 1924: 28, 30).

Incide en primer lugar en la brevedad del poema en prosa que él defiende y pone en práctica en *Le cornet à dés*; la mayoría de sus poemas no sobrepasa la media página. En segundo lugar nos habla de su teoría de la situación y el estilo. Un poema está *situado* cuando se aleja del sujeto, es decir, cuando es capaz de recrear o interpretar la realidad de una forma distinta a la habitual, y de esa manera poder *transplantar* al lector a un universo diferente. Jacob considera el *estilo* “como la realización de los materiales y como la composición del conjunto, no como el lenguaje del escritor” (p. 29). Estos dos aspectos se diferencian y distinguen perfectamente (p. 30):

El estilo o voluntad crea, es decir, separa. La situación aleja, es decir, excita la emoción artística; se conoce que una obra tiene estilo en que da la sensación de lo cerrado; se conoce que está situada en el ligero embate que nos impulsa también al margen que la rodea, en la atmósfera especial en que se mueve.

Jacob dice de la obra de Mallarmé que está situada, pero no tiene estilo, y de Rimbaud que no tiene estilo ni situación. Considera como inventores del género a Bertrand y Schwob, aunque a uno le reprocha su romanticismo y al otro el haber escrito cuentos y no poemas.

Con *Le cornet à dés* Jacob pretende, como dice Guillermo de Torre (1924: 20),

renovar íntegramente el poema en prosa, superando las órbitas de Rimbaud en su “*Illuminations*”, a quien considera como “la vitrina de un joyero”, de Baudelaire a quien sólo reconoce el elemento de la “sorpresa”, mas no la fuerza de *transplantación* a otro plano distinto del objetivo.

Sin embargo, a sus poemas en prosa se les puede reprochar que “aun poseyendo las dos

calidades antedichas, son más bien anécdotas poematizadas y cerebraciones fantasiosas, situadas en un clima peculiar” (Guillermo de Torre, 1924: 20). La aportación más positiva de Jacob al poema en prosa es su particular visión de la estructura formal del poema y la elección de materiales poéticos inauditos en su época.

Monique Parent (1960:12) define por su parte al poema al prosa como “piezas autónomas de poesía lírica desprovistas de estructura en verso”. Pone el acento en la identificación de poesía y lirismo, al que asocia con lo que denomina “energía”, que se manifiesta a través de la música y las imágenes en un lenguaje autosuficiente.

John Simon, autor del artículo correspondiente en la *Princeton Encyclopedia* (1965: 214-5)⁵², aboga por un aplicación restringida del nuevo género:

The term “prose poem” has been applied yrresponsibly to anything from the bible to novel by Faulkner, but should be used only to designate a high conscious (sometimes even self-conscious) artform.⁵³

Y añade que el poema en prosa difiere de la prosa poética en que es más breve y compacto; del verso libre en que no tiene rupturas de línea, y de un texto en prosa breve en que tiene un ritmo más pronunciado, efectos sonoros, imágenes y densidad. Señala, además, que la longitud del poema en prosa oscila entre media y cuatro páginas, pues si es más largo las tensiones y el impacto se pierden y el texto se convierte en prosa más o menos poética.

Suzanne Bernard (1959: 408-463), que dedica un capítulo completo a esta cuestión, parte de la idea de que no se puede definir el poema en prosa desde el exterior y de una manera puramente formal, ya que no obedece a *reglas* fijadas *a priori* sino a ciertas *leyes* que se van liberando poco a poco hasta constituir las condiciones vitales de su existencia. Aplica a

⁵² J. Simon es también autor del libro *The Prose Poem as a Genre in Ninteenth Century European Literature*, New York, 1987.

⁵³ “El término «poema en prosa», que se ha aplicado irresponsablemente a cualquier cosa desde la Biblia hasta una novela de Faulkner, debería aplicarse sólo para designar una forma elaborada de arte consciente (e incluso, a veces, inconsciente).”

continuación lo que podríamos denominar su “teoría de los contrarios”, desarrollada a partir del oxímoron de su denominación sobre la que hemos hecho referencia más arriba⁵⁴, y de donde extrae los principios fundamentales y las grandes modalidades del poema en prosa. Para Bernard, el poema en prosa adquiere una impronta especial al construirse como un poema, pero utilizando elementos de la prosa. Este “doble principio” se corresponde, a su vez, con dos “polos”: organización artística y anarquía destructora, que se manifiestan y dan lugar a las dos tendencias o fórmulas del poema en prosa, *el poema formal o cíclico* dominado por el “polo artístico”, y *el poema-iluminación* o “anárquico”.

La conclusión más acertada de Suzanne Bernard (1959: 434) es su afirmación de que el poema en prosa no es una forma intermedia entre la prosa y el verso, sino un *género distinto*:

non pas un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais un genre de poésie particulier, qui se sert de la prose rythmée à des fins strictement poétiques, et lui impose pour cela une structure et une organisation d'ensemble, dont il nous reste à découvrir les lois: lois non seulement formelles, mais profondes, organiques, comme dans tout genre artistique véritable.⁵⁵

Guillermo Díaz-Plaja (1959: 3) sigue muy de cerca los planteamientos de Bernard. Inicia el estudio crítico que precede a su antología con una definición que él mismo reconoce ser muy “problemática”:

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.

La definición es bastante ambigua y en ella cabe, en principio, cualquier texto que tenga carácter poético, aunque Díaz-Plaja diferencia muy bien la prosa poética y artística, que se puede rastrear desde los siglos XVI y XVII, y el poema en prosa considerado como una entidad estética moderna y circunscrita al ámbito urbano.

⁵⁴ Véase “Prosa y verso. Poesía y versificación”.

⁵⁵ “no un híbrido a medio camino entre prosa y verso, sino un género de poesía particular, que se sirve de la prosa rítmica para sus fines estrictamente poéticos, y le impone por ello una estructura y una organización de conjunto, de la que solo nos queda descubrir las leyes: leyes no solamente formales, sino profundas, orgánicas, como en todo género artístico verdadero.”

El contenido poético puede expresarse en verso o en prosa, pero, afirma, siempre que exista una “intencionalidad estética” o “una voluntad artística” que elimine aquellos textos cuya finalidad fuese didáctica o lógica. Las condiciones técnicas que debe poseer la prosa para ser capaz de albergar la poesía y aun de crearla, son el resultado “de un consciente y cuidado esfuerzo del artista”, y ha de elaborarse desde los “elementos tectónicos”, es decir, desde el vocablo y la frase (pp. 10-11).

Dentro de los aspectos formales destaca también como elemento artístico fundamental el papel del ritmo sigue la distinción de Amado Alonso , concebido como parte integrante de la tensión poética que lo eleva a la categoría de poema. Para Díaz-Plaja (*ibid.*: pp. 21-22), la importancia y la trascendencia del poema en prosa en el ámbito de la lírica contemporánea es innegable:

El poema en prosa sería, no sólo el género literario privativo de nuestro tiempo, sino el polo más o menos confesado que imanta la aguja magnética de la poesía actual. Se diría que lo que interesa es llegar al clima poético por sí mismo, a través de un instrumento verbal no precisado, en el que caben indistintamente el rigor tradicional de la estrofa, las *parole in libertà* de los futuristas, el chorro verbal del surrealismo y la que podríamos llamar “libertad vigilada” del poema en prosa.

Ángel Crespo (1966: 225-233), en su intento de delimitación, “porque de delimitar, más que de definir se trata”, adopta una visión diferente. Según Crespo (p. 227), lo que no puede hacerse es abordar la cuestión en términos exclusivamente formales, pues esta forma de actuar nos llevaría a la desalentadora conclusión de que el poema en prosa no es más que la incorporación a la prosa de determinados valores formales del verso. Por eso quienes parten desde esta perspectiva añaden hablan del ritmo, de los acentos, de las aliteraciones y de otra serie de factores hasta el extremo de dar la impresión de que están hablando de versos fallidos o disueltos en la frase. Para Crespo (p. 230), “la materia, y no la forma exclusivamente, es la que determina si nos encontramos ante algo que es poesía o algo que no lo es. El verso no hace a la poesía”.

Por tanto, afirma Crespo (p. 229), el problema fundamental de la poesía contemporánea no es el de la prosa y el verso, sino el de su forma de enfrentarse al mundo:

Que una obra esté escrita en prosa o en verso quiere decir, aunque parezca una perogrullada, que está escrita según las técnicas de la prosa o el verso. Que sea o no poesía es ya otra cuestión.

Que sea o no poesía depende de que refleje una visión del mundo “cosificada” o una visión

de carácter simbólico, en la que las cosas son algo más de lo que “representan”. O algo menos. Algo, en suma, no idéntico.

Un poema, en prosa o en verso, “es una unidad autónoma que obedece a leyes propias e inoperantes en el campo de la literatura no poética”.

La postura de Ángel Crespo es, como vemos, en gran medida novedosa, y se caracteriza, en primer lugar, por eliminar la dicotomía verso/prosa, pues ambas formas de expresión exigen la aplicación de una serie de reglas artísticas propias al margen de las puramente gramaticales; y, en segundo lugar, por centrar todo el problema de caracterización en el plano del contenido, o más propiamente, en la actitud estética del autor ante el mundo.

Luis Cernuda, en su ensayo “Bécquer y el poema en prosa” (1971: 257-266), hace una serie de aportaciones interesantes, a algunas de las cuales ya nos hemos referido en apartados anteriores de este capítulo. Para Cernuda, “el poema en prosa, como la poesía en verso, no se propone nada ajeno a su propia finalidad de expresar una emoción o experiencia poética”. Cree que es muy difícil determinar “cuándo la prosa deja de ser prosaica para transformarse en vehículo poético”, por lo cual “la intención del autor parece ser la única guía”. Aunque centra también la cuestión en el plano del contenido y en la intencionalidad del autor, como Ángel Crespo, no se desliga del aspecto formal; así, afirma que es una cuestión incontrovertible la brevedad del poema en prosa.

Para Isabel Paraíso de Leal (1976: 88, n.3), el poema en prosa es una modalidad del subgénero “prosa poética”, que se caracteriza por la relativa brevedad y la unidad de sentido, y por provocar en el lector, de manera más intensa por ser más condensado, la emoción poética.

En otro lugar (1985: 421) nos da la siguiente definición que, creemos, requiere algunas puntualizaciones:

Composición en *prosa poética* breve, muy limitada temáticamente, descriptiva casi siempre, que aspira a reproducir en prosa los efectos líricos del poema en verso. Su brevedad y su escaso desarrollo argumental distinguen al *poema en prosa* del cuento poético.

Discrepamos de la opinión de Isabel Paraíso de que el poema en prosa sea un subgénero de la prosa poética, término genérico que “designa a toda aquella prosa narrativa larga o breve, dialogada, reflexiva, etc, cuya actitud es lírica y, en consecuencia, utiliza un lenguaje poético” (1985: 109). Considerarlo desde esta perspectiva significa que el poema en prosa sería una forma de expresión perteneciente al género narrativo, y, por nuestra parte, defendemos la postura contraria, es decir, la necesidad de situarlo en el ámbito de la lírica, como un género, o subgénero, poético.

Resulta también incomprensible la observación de Paraíso sobre las limitaciones temáticas del poema en prosa. Tales limitaciones temáticas, si las hubiere, serían las mismas que para el poema en verso. El carácter descriptivo es una tendencia en algunos momentos dentro de la reciente historia del poema en prosa, no una característica sustancial ni definidora.

Por su parte, Aullón de Haro (1979: 109-136) inicia su ensayo sobre el poema en prosa reconociendo que el intento de delimitar el poema en prosa en tanto que género literario, o subgénero, crea tantas dificultades como cualquier otra explicitación de orden genérico dentro de la literatura. Destaca como aspecto fundamental del poema en prosa su modernidad: “Creado y concebido como tal entidad por el Romanticismo, ha de entenderse en su principal carácter de fruto de la modernidad, ámbito en el cual cristaliza, y ámbito también, a su vez, catalizador del prosaísmo poético.” Los factores diferenciales más característicos son, en su opinión, la extensión y unidad del texto, además de la intencionalidad del autor.

La aportación más novedosa e interesante de Aullón de Haro es, como ya hemos señalado en otro lugar, su puntualización de que el origen del poema en prosa hemos de buscarlo en el Romanticismo alemán y no en el francés, como señala mayoritariamente el resto de la crítica.

Dentro de las últimas aportaciones a esta cuestión, hemos de destacar la de Jesse Fernández (1994: 17 y ss.), autor de una meritoria antología del poema en prosa hispanoamericano. Se pregunta Fernández qué es lo que distingue al poema en prosa de otros textos escritos en una prosa “poéticamente” elaborada. Lo poético, afirma, “no se encierra en una estructura

externa únicamente, sino también, y sobre todo, en una «tonalidad» que busca una «forma» adecuada para expresarse”.

Señala como características distintivas formales la brevedad y concentración temática, además de otros recursos como la organización rítmica basada en la repetición anafórica de un mismo grupo sintáctico, las construcciones simétricas o reiterativas, el ritmo interior, etc. Y concluye que al poema en prosa, a falta de metro y de rima, lo sostiene “el tono introspectivo y el desprendimiento de la realidad material u objetiva, que son dos de las propiedades que determinan su ubicación al lado del poema y no en el campo de la prosa”.

Más interesante y completa es la aportación de Mateos Mejorada (1995). Parte de la distinción entre *prosa poética* y *poema en prosa*, “realidades claramente diferenciadas que, a menudo, se han visto confundidas” (*ibid.*: 51). La prosa poética se caracteriza, en su opinión, en los siguientes rasgos:

1. La prosa poética intenta reproducir la *estructura fónica* del verso, por lo que se aleja de una concepción semántica de la poesía.
2. La prosa poética pretende expresar una *efusión de los sentimientos*, y para ello se servirá de un estilo enfático, y, al mismo tiempo, de un tono y de una temática “poéticos”.
3. La prosa poética tiene un *carácter abierto*. No se trata tanto de un género literario como de una forma de escritura (una prosa que imita al verso) (*ibid.*: 56).

Después de estudiar lo que llama “propiedades” del poema en prosa, sintetiza en seis puntos los rasgos fundamentales que caracterizan el género, y que por su interés transcribimos íntegramente a continuación:

1. El poema en prosa nace de una *antítesis*, de una contradicción, lo que necesariamente influirá en su desarrollo como género. La antítesis surgirá de la necesidad de una forma perfecta (poema) y de la búsqueda de libertad en la escritura (prosa).
2. El poema en prosa está ligado a la búsqueda de una *escritura en libertad*; es una forma que el escritor se da a sí mismo, de tal manera que el texto ve la luz como singularidad ontológica.
3. Esa necesidad de libertad en la escritura está vinculada al tema de la *ciudad moderna* (a partir de Baudelaire), al ser ésta el hábitat natural del hombre actual, y, por lo tanto, su metonimia.
4. El poema en prosa reclama una *voluntad de construcción del poema*, que necesariamente terminará con la elaboración de una forma cuidada y perfecta. El poema en prosa será, así pues, en lo relativo a su forma, conciso, cerrado sobre sí mismo, en la mayoría de los casos breve y, sobre todo, intenso.
5. La contradicción entre el deseo de libertad en la escritura y la voluntad de construcción del poema obliga al poema en prosa a buscar una *síntesis* que le permita existir. Por ello el poema en prosa sustituirá una formas incapaces de expresar el lirismo moderno por otras nuevas, firmes y flexibles a

la vez.

6. El poema en prosa como modalidad de discurso poético que se construye sobre una estructuración semántica (y que prescinde casi por completo de la estructura fónica) se basará inevitablemente en un lenguaje analógico. De este modo, el poema en prosa será con gran frecuencia imaginista, lo que le llevará a una *constante mezcla entre la Literatura y las Artes plásticas* (*ibid.*: 60).

CONCLUSIÓN

Consideraciones genéricas y temáticas

El poema en prosa es el género literario moderno que más problemas y dificultades plantea para su definición. El polimorfismo, la aparente provisionalidad y la heterogeneidad temática son aspectos que imposibilitan definir de una manera precisa y unívoca el nuevo género. Este “monstruo oximorónico”, como lo denomina Michel Beaujour (1983: 50), puede incluso hasta plantear a algunos estudiosos dudas razonables de su existencia y descripción, sobre todo si se parte de enfoques formalistas, retóricos o estilísticos.

El problema no es el de su existencia, pues los textos pueden describirse individualmente sin mayores problemas,

but the genre, type, sort of “speech act”, kind of discourse, what have you, is so elusive that the theoretician may well wish to decide that there is after all no such thing as a prose poem, since this notion cannot be construed as the objet of a poetic enquiry⁵⁶ (Beaujour, *ibid.*: 40).

No puede negarse su existencia, como tampoco puede negarse su naturaleza y condición muy complejas y huidizas. Por tanto, conviene abordar el problema de la definición del poema en prosa aceptando de antemano los inconvenientes y dificultades propios de un género al que, como a otros géneros poéticos, no se le puede aplicar el criterio de “máxima pureza”, y que, siempre, por más que acotemos el espacio en el que se mueve, habrá textos fronterizos ante los que sólo valdrá la adjudicación genérica personal que haga el lector o crítico.

La primera conclusión que hemos de señalar afecta a su consideración general: el

⁵⁶ “pero el género, el tipo, la clase de «acto de habla», el tipo de discurso, lo que se tenga, es tan escurridizo que el teórico bien podría decidir que no existe tal poema en prosa, pues no es una noción que pueda constituir el objetivo de un estudio poético”.

poema en prosa en un género, o subgénero, literario autónomo y diferente. No es un híbrido ni una forma intermedia entre la prosa y el verso, sino “*un genre distinct*” (Bernard, 1959: 434). Esta idea defendida por Bernard es esencial, pues significa que hemos de darle al poema en prosa el mismo tratamiento genérico que al poema en verso. El poema en prosa hemos de analizarlo, por tanto, desde una perspectiva lírica, no narrativa.

Desde la aparición del poema en prosa ya no es válida la identificación tradicional de verso y poesía. La poesía se puede manifestar mediante formas métricas: poesía en verso; o mediante formas no métricas: poesía en prosa. Las diferencias fundamentales entre ambas modalidades poéticas son las inherentes a estos dos sistemas de expresión.

El poema en prosa queda situado, genéricamente, entre el cuento y la poesía versolibrista. Comparte con ellos la brevedad, la unidad orgánica y la condensación expresiva y, como ya hemos señalado en los apartados correspondientes, desde una perspectiva textual, resulta imposible trazar una frontera entre ellos, sobre todo entre el cuento lírico y el poema en prosa. Con la poesía versolibrista nos queda siempre el recurso de la disposición tipográfica como elemento diferenciador incuestionable, ya que desde el punto de vista constitutivo las formas de expresión del poema en prosa y del poema versolibrista no presentan rasgos diferenciales.

Podría parecer que hay una contradicción en lo dicho anteriormente, entre la afirmación de que el poema en prosa constituye un género diferente y que, al mismo tiempo, no es posible fijar claramente sus límites. Si es diferente, debería poder delimitarse perfectamente. Creo que el problema se resuelve si aceptamos que el poema en prosa no se materializa en una única forma, sino que existen, como en la poesía en verso, diversos tipos, y que de algunos de ellos podría pasarse, sin solución de continuidad, a los géneros colaterales, como el cuento lírico y la poesía versolibrista en versículo extralargo, e incluso a otros textos, como a algunos tipos de ensayo creativo.

El análisis del origen del poema en prosa nos lleva a las siguientes consideraciones: por un lado, podemos constatar que desde su génesis este género está íntimamente vinculado al ámbito urbano; y por otro, la gran influencia que las artes visuales, también desde sus orígenes, han ejercido sobre el nuevo género. Del primer hecho se mantiene la tendencia del poema en prosa a las referencias temáticas urbanas, y del segundo el gusto de los cultivadores del género por las descripciones impresionistas siguiendo técnicas pictóricas. Ahora bien,

conviene también señalar que, a pesar del contexto urbano en que suele moverse, y a la tendencia a incorporar elementos narrativos y descriptivos en mayor proporción que la poesía en verso, al poema en prosa no se le puede imponer más limitaciones temáticas que las derivadas de su condición poética. En todo caso, el carácter poético le viene dado por el tratamiento o la particular visión que el autor le dé, no por la cantidad de narración o descripción que un poema, en verso o prosa, pueda soportar.

Características formales

Es evidente que, si existen textos que, al menos tácitamente, se clasifican como poemas en prosa, debe inferirse que poseen algunas características formales comunes. Como señala Suzanne Bernard (1959: 13), el poema en prosa posee un principio anárquico y destructor de las leyes habituales de la poesía, pero se ve muy pronto obligado, si quiere convertirse en un género viable, a reemplazar esas leyes por otras. Por tanto, es una exigencia de la poesía como género crear una nueva forma que sustituya a la anterior y sirva de referencia y modelo. La repetición de una serie de constantes es lo que hace que el lector posea los elementos de referencia suficientes para descifrar y catalogar un texto como perteneciente a una clase determinada.

Los aspectos sobre los que ha habido más acuerdo, en principio, son los relativos a la *extensión* y *unidad de sentido*, aplicándose al poema en prosa las mismas constantes que al poema en verso, es decir: el poema lírico debe ser, por naturaleza, *breve* y *autónomo*. Según John Simon (1965: 664), la longitud del poema en prosa, por lo general, oscila entre media y tres o cuatro páginas, que es el término medio de un poema lírico normal. Esta extensión viene exigida por la intensidad que se le supone al poema, pues, como añade J. Simon, “if it is any longer, the tensions and impact are forfeited, and it becomes more or less poetic

prose”⁵⁷. Un texto en prosa será un poema sólo si tiene un principio y un final perfectamente definidos. Es precisamente esta noción de unidad lo que distinguiría a un poema en prosa de la prosa poética fragmentaria que puede ocasionalmente encontrarse en una novela, un cuento o un ensayo.

Para Suzanne Bernard (1959: 15), la brevedad es una de las condiciones básicas que debe poseer el poema en prosa:

Les deux conditions dont je viens de parler, unité y gratuité, nous conduisent à une troisième, plus particulière au poème en prose, et qui est la *brièveté*. Plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs tout ce qui le ramènerait aux autres genres de la prose, tout ce qui nuirait à son unité, à sa densité. Précisément parce que sa force poétique ne vient pas d'une incantation mesurée, mais d'une synthèse illuminatrice, on peut lui appliquer dans toute sa rigueur la fameuse déclaration de Poe: «Un long poème n'existe pas; ce qu'on entend par un long poème est une parfaite contradiction de termes». On a souvent remarqué, et on peut poser en principe, que le poème en prose moderne est toujours bref.⁵⁸

Y también Luis Cernuda (1971: 259) participa claramente de esta opinión cuando afirma que “si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión controvertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa”.

Esta idea de identificar lo poético con lo breve se apoya en la creencia de que “«real poetry» intrinsically is a discharge of short duration. In some cases (imagism, Reverdy's works, surrealism) poetry becomes largely synonymous with *images* understood to be vehicles of analogical revelation occurring in a flash”⁵⁹ (Michel Beaujour, 1983: 42). Un texto extenso y continuo podrá ser poético, pero no se constituirá como poema. La brevedad no

⁵⁷ “si es más largo, las tensiones y el impacto se pierden y se convierte en prosa más o menos poética”.

⁵⁸ “Las dos condiciones que acabo de subrayar, unidad y gratuidad, nos llevan a una tercera, más particular al poema en prosa, es la brevedad. Más que el poema en verso, el poema en prosa tiene que evitar las digresiones morales o de otro tipo, los desarrollos explicativos -todo lo que le llevaría a los otros géneros de la prosa, todo lo que afectaría a su unidad, a su densidad-. Precisamente porque su fuerza poética no viene de una encantación medida, sino de una síntesis iluminadora, le podemos aplicar en todo su rigor la famosa declaración de Poe: «Un poema largo no existe; lo que entendemos por un poema largo es una perfecta contradicción de términos». Lo hemos notado ya y lo podemos plantear como principio: el poema en prosa moderno es siempre breve.”

⁵⁹ “la «poesía real» consiste intrínsecamente en una descarga de corta duración. En algunos casos (como en el imaginismo, en la obra de Reverdy, en el surrealismo) la poesía se convierte en sinónimo de las *imágenes*, entendidas como vehículos de revelación analógica que se produce en un instante”.

significa que necesariamente un texto breve sea un poema en prosa; de hecho, John Simon (1965: 664) afirma que algunos poemas en prosa de Baudelaire son poco poéticos. Michel Beaujour (*ibid.*) señala por su parte que si bien muchos «poemas en prosa canónicos» son comparables a los poemas en verso en cuanto a su longitud, no reúnen, por el contrario, ninguna de las características rítmicas, sintácticas, retóricas o semánticas que se le suponen a la poesía. Resulta, en cualquier caso, muy difícil establecer criterios de exclusión de textos breves en prosa, incluidos en colecciones poéticas, atendiendo al posible grado de “prosaísmo” de su lenguaje o al carácter anecdótico y narrativo del motivo literario.

Para Luis Ignacio Helguera (1993a: 14), el criterio de la brevedad, frecuentemente asociado a la definición del poema en prosa, es cuestionable. Sin embargo, el ejemplo que aduce como “poema en prosa extenso”, *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, es igualmente discutible, pues caben dos posturas: o bien considerarlo como poema en prosa extenso, o bien como un conjunto de poemas en prosa.

Al respecto, y a propósito de las observaciones de Butor⁶⁰ sobre la posible concepción de los *Petits poèmes en prose* de Baudelaire como capítulos de una hipotética novela, idea que justificaría su afirmación de que la poesía puede lograrse y modularse mediante una estructura literaria tan amplia como una novela, Michel Beaujour (1983: 25) se pregunta muy atinadamente si

is it acceptable to suggest that a long “spatial” or “topographical” work is indeed a macro-”prose poem”? Is not the lyrical emphasis on shortness and discreteness incompatible with the structural poetics implicit in Butor's conception of the “poetics novel” and, by extension, “the long poetic work in prose”?⁶¹

Sobre la obra que suscita esta controversia, coincidimos con Beaujour (1983: 46) en que *Le Spleen de Paris* no es un poema largo, sino una colección de poemas que pueden publicarse y leerse por partes, lo que no impide que puedan estar vinculados entre sí por algún tipo de

⁶⁰ Michel Butor, “Le Roman et la poésie”, *Repertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, pp. 24-25; *apud* Michel Beaujour (1983: 25).

⁶¹ “¿es aceptable sugerir que una obra larga, «espacial» o «topográfica», es en realidad un macro-«poema en prosa»? ¿No es el énfasis lírico sobre la brevedad y la discreción, incompatible con la poesía estructural implícita en el concepto de Butor de «novela poética» y, por extensión, «la obra poética larga en prosa»?”

similitud temática, genérica o modal, lo mismo que puede hacerlo un conjunto de poemas en verso. A *Los Cantos de Maldoror* se les puede aplicar, creo, la misma solución. En español se pueden aducir también algunos casos similares de obras en las que podrían plantearse dudas genéricas razonables. Pueden citarse, entre otros, los ejemplos de *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre, *Ocnos* de Luis Cernuda, y los casos más especiales de *Crimen* de Agustín Espinosa, y *Platero y yo* y “Espacio” de Juan Ramón Jiménez. De todos ellos, como ya indicamos en su lugar, y con la excepción del poema “Espacio”, que requiere un tratamiento especial dadas sus peculiares características, se puede concluir que son conjuntos de poemas en prosa que, en algún caso, como *Platero y yo* y *Crimen*, pueden, a su vez, configurar otras entidades literarias, que podrían denominarse, respectivamente, “relato poético” y “relato surrealista”.

Esta última cuestión nos lleva a otra idea sobre la que también ha habido, en principio, bastante coincidencia. Nos referimos al criterio de *creación voluntaria* o *intencionalidad del autor*. Maurice Chapelan⁶² ya señalaba en su antología que sólo se pueden admitir bajo el título de poemas en prosa aquellos textos cuyos autores indicaron de alguna manera que querían serlo. Suzanne Bernard (1959: 12 y ss.) destaca la importancia de esta idea, pues no solo permite eliminar muchos poemas en prosa “involuntarios”, sino que ayuda a hacerse desde el principio una idea más justa del problema del poema en prosa. Para Bernard, el poema en prosa supone una voluntad consciente de organización de la materia en poema, lo que significa que ha habido un proceso previo de reflexión y búsqueda de nuevas fórmulas poéticas. Luis Cernuda (1959: 257) afirma al respecto que “no parece posible hablar de poesía en prosa hasta que su autor no nos dé indicio suficiente de que intentaba escribirla”.

El criterio de la intención del autor puede plantearnos algunos problemas. No suele ser habitual que un autor manifieste explícitamente su propósito de componer poemas en prosa; sólo en casos muy concretos lo indica en el título o subtítulo, o en otros lugares como prólogos, introducciones, poéticas, etc.; por lo tanto hemos de admitir que con bastante frecuencia lo que existe es una intencionalidad implícita que se evidenciaría, sobre todo, de dos maneras: una, la presencia de textos en prosa insertos en poemarios en verso; y otra, la

⁶² En “Introducción” a *Anthologie du poème en prose*, Julliard, 1946, p. XVI. Cito de Suzanne Bernard (1959: 13).

existencia de textos en prosa breves y de tono lírico de autores cuya producción sea íntegramente poética.

Pero ¿a qué conclusión hemos de llegar ante textos en los que no existan elementos o indicios suficientes que denoten una propensión clara hacia la composición de poemas en prosa? ¿Cabría hablar, en este caso, de intencionalidad implícita, pero ocasional? Nos referimos concretamente a autores cuya producción es casi exclusivamente novelesca, como es el caso de Pío Baroja en sus *Fantasías vascas*, en donde hay composiciones “Elogio sentimental del acordeón” y “Elogio de los viejos caballos del tiovivo”, insertas en *Paradox rey*, que, como señala Aullón de Haro (1979: 129), poseen “motivo, tratamiento e intensidad propios del poema”; o en *La voluntad* de Azorín, en la que el mismo Aullón observa que “muchos de los capítulos son susceptibles de desarticulación, pudiéndose proponer parte de ellos, de manera fragmentaria, como un conjunto de poemas en prosa descriptivos”. Gil de Biedma (1977: XI y XII) indica que en otros títulos del mismo autor *Castilla, Una hora de España, Pueblo, Doña Inés y Félix Vargas* podemos encontrar “secuencias de poema en prosa”. No parece que en estos casos sea coherente y aceptable la aplicación de este criterio, puesto que sería más bien el lector, o mejor aún, el crítico, quien en definitiva adjudique al autor una posible intencionalidad, y estaríamos situándonos, por tanto, en la órbita del receptor, no del autor ni del texto.

Por otro lado, también nos podemos encontrar con textos cuyo autor califica de *poema en prosa*, pero que no se ajustan por su extensión a los límites del género, como, por ejemplo, *Temblor de cielo* de Vicente Huidobro, que posee unas treinta páginas. O “Espacio”, de Juan Ramón Jiménez, poema de extensión y tono muy similares, y que, como veremos más adelante, establece una modalidad muy particular de poema en prosa.

Suzanne Bernard (1959: 15 y 442) aporta aun otro criterio a los ya expuestos de unidad, brevedad e intencionalidad. Se trata de lo que denomina *gratuidad*, y que precisa mediante el concepto de “intemporalidad”. La *gratuidad* del poema en prosa consiste en que “le poème ne progresse pas vers un but, ne déroule pas une succession d'actions ou d'idées, mais se propose au lecteur comme un «objet», un bloc intemporel”.⁶³

⁶³ “el poema no progresa hacia una meta, no desarrolla una sucesión de acciones o ideas, sino que se propone al lector como un «objeto», un bloque intemporal”.

En cualquier caso, no debemos olvidar que la precisa determinación genérica de cualquier objeto artístico depende en gran medida de la experiencia en su lectura por parte del lector, en el desciframiento e identificación de una serie de características conocidas como tales por el lector. Carlos Bousoño (1970) plantea la posible existencia de unas “leyes” de la poesía, y del arte en general, que pueden reducirse a dos aserciones. La primera, que llama “ley de la individualización”, responde a la necesidad de que la significación que el poeta ofrece se nos aparezca como “individualizada”, es decir, que produzca “en el lector la impresión de que se individualiza, pese a que el contenido poemático, tras la manipulación retórica del poeta, continúe ostentando un resto de inevitable generalización”. La segunda ley es la denominada del “asentimiento” o “aquiescencia”, y se manifiesta cuando el contenido psíquico de, por ejemplo, un poema lírico, que se ha individualizado, o que nos da la impresión de haberlo hecho, a través de procedimientos retóricos, es asentido como tal y “legítimamente nacido en el poeta o personaje poemático que figura ser el poeta”. Bousoño llega a la conclusión de que cada uno de los géneros literarios es un procedimiento que, sin saberlo, utiliza el escritor para provocar en los lectores el asentimiento al contenido de la obra. Maurice Chapelain decía en 1946, en la citada “Introducción” a su antología, que el poema en prosa es un género sobre el que ningún teórico todavía ha tratado de promulgar leyes, por lo que la única prueba que demostraría que un poema en prosa es verdaderamente un poema, sólo puede aportarla el consentimiento de la sensibilidad de cada lector.

Este principio supone que el lector, como añade Bousoño (1970), posee una idea bastante precisa de lo que es cada uno de esos moldes literarios, idea que procede de ciertas convicciones nuestras o de elementos cosmovisionarios, y como resulta que esas creencias varían o pueden variar con el tiempo, variarán en idéntica dirección nuestras ideas sobre los géneros y, por tanto, nuestras exigencias con respecto a éstos, lo que, en suma, ha de repercutir, sin duda, en el asentimiento que les otorguemos.

Modalidades

Desde los orígenes se atisban ya dos modos de conformarse la poesía en prosa.

Suzanne Bernard (1959: 449 y ss.) habla de dos tendencias divergentes que van a orientar la materia verbal, engendrando dos fórmulas artísticas opuestas: el poema “formal” y el poema “iluminación”.

Ambas modalidades intentan responder a la necesidad de “ramener au «présent éternel» du poème l'écoulement temporel de l'écriture linéaire”⁶⁴. El poema «formal» o «cíclico» lo hará por medio de estructuras y formas rítmicas regulares basadas en la repetición y la variación. El precursor de esta modalidad, más narrativa, fue el poeta francés Paul Fort (1872-1960), quien en sus *Ballades françaises*, publicadas en treinta volúmenes a partir de 1897, lleva a cabo una forma híbrida de expresión, consistente en poner en prosa rítmica textos muy breves a partir de versos anisilábicos que conservan la sonoridad de la rima.

El poema “iluminación”, por el contrario, intenta alcanzar la atemporalidad a través de la iluminación intuitiva y sintética, es decir,

c'est à la fois le “temps réel”, ici, qui sera réduit au minimum, le poème se présentant sous la forme d'un “tout” très bref, destiné à produire sur le lecteur une impression de choc, de secousse poétique immédiate et très intense, comme le voulait E. Poe, et le “temps représenté”, dont la figure sera non plus un déroulement en ligne droite ou en cercle fermé, mais un point lumineux, d'un éclat fulgurant et instantané⁶⁵.

Esta doble visión del poema en prosa responde a la idea de Bernard rechazada por Todorov, como veremos más adelante de encauzar la evolución del género en dos vías complementarias: una, la que representa el poema formal, que ella llama también “artístico”, caracterizado por una organización rítmica y cíclica rigurosa, en la que prevalecen el orden y la máxima armonía; y otra, la que se desprende de los poemas anárquicos, cuya principio fundamental es el rechazo de todo orden buscando lo que llama la estética de la discontinuidad y de la permanente reivindicación de la individualidad.

⁶⁴ “encauzar al «presente eterno» del poema el flujo temporal de la escritura lineal”.

⁶⁵ “a la vez el «tiempo real», que aquí será reducido al mínimo, presentado en el poema bajo la forma de un «todo» muy breve, destinado a producir en el lector una impresión de choque, de sacudida poética inmediata y muy intensa, como quería E. Poe, y el «tiempo representado», cuya figura no será ya un desarrollo en línea recta o en círculo cerrado, sino un punto luminoso, un destello fulgurante e instantáneo.”

La situación actual del poema en prosa no es tan simple. La evolución normal del género está marcada por una búsqueda constante de nuevos esquemas y moldes formales. En unos casos se quedan en meros experimentos y en otros abren nuevas posibilidades expresivas que terminan convirtiéndose en modelo. En el panorama del poema en prosa español, son los casos de Juan Ramón Jiménez y de Luis Cernuda los que nos ofrecen un muestrario más diverso de poemas en prosa. De su obra se extraen las fórmulas más novedosas y que más han influido posteriormente.

El criterio de la extensión, unido al de la dependencia intertextual, son los aspectos más incontrovertibles, y en los que debe basarse cualquier intento taxonómico, si no queremos caer en una casuística temática o referencial que no resolvería nada.

Desde esta perspectiva proponemos las siguientes modalidades generales:

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

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

c) *Poema en prosa “integrado”*. Suele ajustarse a una extensión media ligeramente superior a la del poema en prosa puro. Su singularidad estriba en que son poemas que están integrados desde su génesis en una entidad literaria superior, pero que poseen la autonomía suficiente para poder ser considerados también como poemas independientes. Esta modalidad, que tiene su origen en *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, fue muy cultivada en Francia. En España, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez o *Crimen* de Agustín Espinosa, son dos claros ejemplos.

Dentro de las tres modalidades expuestas se pueden establecer, a su vez, diversos tipos, sobre todo en la modalidad de poema en prosa “puro”, dependiendo, básicamente, de la materia temática y su particular tratamiento poético.

CAPÍTULO III. *EL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA HASTA 1940:*
RESUMEN HISTÓRICO

ANTECEDENTES

Apunta Suzanne Bernard (1959: 20), refiriéndose a la literatura francesa pero en términos aplicables a cualquier literatura, que el poema en prosa no surge bruscamente; es preciso para ello que exista un terreno favorable, por lo que añade se puede decir que el siglo XVIII lleva a cabo lentamente, mediante numerosas tentativas, la adquisición de los principios esenciales del poema en prosa.

Como ya se ha señalado, el poema en prosa es el resultado de la confluencia de dos procesos paralelos: la poetización de la prosa y la *prosaización* de la poesía. Se hace necesario, por tanto, que indagemos la evolución de estos fenómenos como antecedentes en nuestra literatura. Los factores desencadenantes de ambos procesos son, por un lado, la reacción romántica anticlasicista, y, por otro, la influencia determinante de la traducción en prosa de poemas en verso de otras lenguas.

En la poesía de finales del siglo XVIII se manifiestan algunos síntomas de prosaísmo incipiente. Joaquín Arce (1970: 123), al referirse a la poesía ilustrada de tema filosófico, social e incluso científico, dice que es

una poesía que conscientemente se aproxima al habitual vehículo de la verdad, que es la prosa. Es una poesía que busca la claridad, la difusión de las luces, de lo actual (...), que no quiere obstaculizar la comprensión de verdades con metáforas que distraigan o esquemas rítmicos que adormezcan. Por

eso la poesía ilustrada preferirá los endecasílabos sueltos o la forma de silvas, estructuras que permiten más libre expresión de ideas y de verdades. No es que no les preocupe la forma: es que esa forma sólo cumplirá sus fines adecuada al contenido, como portadora de verdad, (...). Hay, pues, unos nuevos temas, un léxico también nuevo que se incorpora a la poesía, una sintaxis de largos períodos, pero comprensible, racionalizada, y una andadura rítmica de amplio respiro, no sometida a las morbideces y artificiosidades de la rima. Un muestrario de todo ello lo presenta el mayor poeta de entonces, el más complejo, el que concentra en sí las aspiraciones y las limitaciones de todo el siglo XVIII: Juan Meléndez Valdés.⁶⁶

Sobre este mismo autor, John H. R. Polt (1981: 46) hace unas observaciones similares y resalta el carácter más medido y prosaico del verso prerromántico ilustrado. Pone como ejemplo más representativo de esta tendencia su elegía moral II, “A Jovino: el melancólico” (1794), de la que nos dice que

este poema nos mostrará que en sus 166 endecasílabos sueltos hay unos once casos de encabalgamiento, y que si en la mitad de los versos la cesura se apoya en la sintaxis, en la otra mitad es difícil cualquier división más o menos equilibrada del verso. En otras palabras, estos versos tienden a rebelarse contra sus moldes métricos.

En otro lugar (1989: 33) este mismo crítico señala que ese estilo lo volvemos a encontrar en Jovellanos y en Cienfuegos. En el caso concreto de Meléndez Valdés hay que tener en cuenta la más que probable influencia de las traducciones en prosa de James Macpherson de Ossian (Aullón de Haro, 1988a: 52).

En relación con esta misma cuestión resulta muy ilustrativa una cita de Quintana que nos ofrece José Miguel Caso González (1983: 508 n.), y del que nos apunta que cree que fue el primero, en torno a 1775, que habló de una *poesía prosaica*. Escribe Quintana lo siguiente:

La poesía en aquel tiempo, libertada de los últimos delirios del culteranismo apadrinados por Huerta, se veía expuesta a otros vicios, por ventura más contrarios a su naturaleza, que eran el prosaísmo y la flojedad. La mayor parte de los versos que entonces se escribían, a fuerza de aspirar a la llaneza, a la claridad y a la sencillez, rayaban en los términos de lo bajo y trivial.⁶⁷

Este prosaísmo lo explica Caso atendiendo a dos motivos: uno literario y otro social. Literariamente se explica como una reacción extrema contra los excesos de la poesía

⁶⁶ Joaquín Arce incide sobre esta misma cuestión en otro libro más reciente, *La poesía del siglo ilustrado* (1981).

⁶⁷ Manuel José Quintana, *Sobre la poesía castellana del siglo XVIII* (BAE, XIX, p. 152). Resulta curioso que el propio Quintana, según señala Cernuda (1975: 31), escribiera sus odas primero en prosa y luego en verso.

barroquista. Se buscaba, por tanto, una poesía natural y sencilla, sin metáforas violentas ni hipérbatos, ni alusiones eruditas. Huyendo de todo esto resultaba fácil caer en el vicio contrario, es decir, en un lenguaje excesivamente coloquial, sin imágenes y que, a excepción del ritmo del verso y de la rima, apenas utilizaba ninguna de las tradicionales galas poéticas. La motivación social venía marcada por el deseo de los ilustrados de expandir la cultura a todas las capas sociales, por lo que la poesía era considerada cada vez más como vehículo para expresar verdades, es decir, como medio docente, destinado a un público amplio.

De ahí que la fábula, al ser un género tradicionalmente didáctico, fuese muy permeable a ese prosaísmo “docente”, como se puede comprobar en la obra de Tomás de Iriarte y de Samaniego. Sebold (1970) señala que en el acercamiento de la poesía a la prosa, Iriarte está influido tanto por los franceses e ingleses como por Feijoo, y que su poética se articula entre el polo de la poesía que se acerca excesivamente a la prosa prosaica y deja en consecuencia de ser poética, y el polo de la poesía que se acerca a la prosa intuitiva y abre nuevas perspectivas, por lo que su prosaísmo hay que verlo, por lo menos en algunas obras, como un elemento positivo y meditado de la estética del fabulista, forjado con plena conciencia.

Como podemos observar, el término *prosaísmo*, aplicado a composiciones en verso, posee en el siglo XVIII sentidos distintos. Por un lado mantiene cierto matiz peyorativo, como se desprende de la cita de Quintana, al referirse al uso de un lenguaje vulgar, coloquial y, por tanto, ajeno a la poesía según la preceptiva clásica. Pero al mismo tiempo, y como podemos deducir de la obra y de las observaciones que nos dejaron autores acusados en su momento de prosaicos, el prosaísmo en la poesía refleja el deseo de liberar al verso del barroquismo insustancial del rococó. Iriarte en una de sus epístolas hace una reflexión autocrítica en la que dice que sus poesías “Si de algo bueno tienen, / será sólo una cosa, / que, aunque versos, contienen / tanta verdad como si fueran prosa”. Sebold (1970), al referirse a estos versos, indica que “prosa” para Iriarte no significa “antipoético y falta de inspiración”, sino todo lo contrario, “auténtico, de aire espontáneo, natural”, que nos conduce a una poesía caracterizada por la precisión de la armonía entre su significación y sus elementos significantes.

Con respecto al proceso de poetización de la prosa, Cernuda (1971: 257) señala que “es

necesario prescindir, en cuanto antecedentes del poema en prosa, de no pocos trozos de nuestra prosa clásica que, sin embargo, presentan afinidad evidente con la expresión poética”. El ejemplo más revelador de una prosa elaborada desde un punto de vista constructivamente poético, dentro de la literatura clásica española, lo representa, según Aullón de Haro (1979: 111), Fray Luis de León. No obstante añade , a pesar de la existencia de grandes figuras, “nuestros siglos de oro así lo demuestran, con tiempos posteriores la cosa no da en más sino que queda en casi nada, y habrá que esperar al siglo XIX para realizar las pesquisas pertinentes”.

También Lope de Vega ya defendía la existencia de poesía en prosa. En la escena IV de *La dama boba*⁶⁸ podemos leer lo siguiente:

Nise	Bien lo merece Heliodoro ⁶⁹ , griego poeta divino.
Celia	¿Poeta? Pues parecióme prosa.
Nise	También hay poesía en prosa.
Celia	No lo sabía. Miré el principio y cansóme.
Nise	Es que no se da a entender, con el artificio griego, hasta el quinto libro, y luego todo se viene a saber cuanto precede a los cuatro.
Celia	En fin, ¿es poeta en prosa?
Nise	Y de una historia amorosa digna de aplauso y teatro. Hay dos prosas diferentes: poética y historial. La historial, lisa y leal, cuenta verdades patentes, con frase y términos claros; la poética es hermosa, varia, culta, licenciosa, y oscura aun a ingenios raros. Tiene mil exornaciones y retóricas figuras.

⁶⁸ Madrid, Cátedra, 1995, pp. 74-5. (Ed. de Diego Marín.)

⁶⁹ En nota 279, p. 74, de la citada edición anota Marín: “Heliodoro (siglo IV), autor de la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Claricela*, novela bizantina muy divulgada e imitada en el Siglo de Oro que influyó, por ejemplo, en Cervantes (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) y en Lope (*El peregrino en su patria*). Este último la cita a menudo en sus obras.”

Como se puede observar, Lope usa la expresión *poesía en prosa* en el sentido de prosa poética, es decir, se refiere a cualquier texto narrativo o ensayístico cuya prosa está salpicada de elementos poéticos⁷⁰. El uso de *poesía en prosa* o *poemas en prosa*, en su sentido actual, es muy posterior. José María de Cossío (1960: 8-9) apunta que incluso hasta 1900 se llamaba *poemas en prosa* a ciertos textos de la época escritos en prosa poética⁷¹.

Guillermo Díaz-Plaja (1956: 25) nos traza igualmente un esquema de la evolución de la prosa poética:

Ciertamente, la prosa de intención artística no es de hoy. No sería inútil el buceo de una preceptiva de su uso estético: Don Juan Manuel o Fray Luis de León nos darían la seguridad de la conciencia artística con que se usa el lenguaje “normal”. Bastaría rastrear la construcción de la frase en los primeros renacentistas la *Celestina*, el *Corbacho* para encontrar sabios hipérbatos, ordenadas volutas expresivas. Pensemos, por lo demás, en la prosa barroca: en la tremenda fuerza energética de Quevedo, en la apretada síntesis de Gracián.

Convengamos, sin embargo, en que, por regla general, la prosa posee predominantemente una función conductora; actúa como un cauce que transporta ideas o episodios más allá de ella misma. Y cuando la tensión barroca declina, este hilo vehicular pierde todo interés. Durante dos siglos el XVIII y el XIX, la prosa se salva por los oradores, a quienes la función percutidora de su verbo obliga a una cuidadosa búsqueda de sus posibilidades (piénsese en Donoso, en Castelar y en otro sentido en Menéndez Pelayo) o en algún milagro aislado como el de la prosa de Bécquer.

De los dos procesos señalados, es el prosaísmo de la poesía el que nos ofrece ejemplos más claros de movimientos de renovación de los esquemas expresivos imperantes. En cualquier caso, este prosaísmo no fue una tendencia generalizada, ni tuvo el arraigo suficiente para constituirse en germen del poema en prosa. Sin embargo, hemos de considerarlo como un primer intento de la poesía versificada española de acercar el lenguaje poético al lenguaje conversacional (teóricamente más próximo a la prosa).

⁷⁰ Sobre las fronteras entre poesía y prosa en el Siglo de Oro, véase Aurora Egido (1984).

⁷¹ Nabokov (1987: 195, 225) también utiliza la expresión *poema en prosa* con el sentido de *prosa poética*: “[*Madame Bovary*], estilísticamente, es prosa ejerciendo la función que cumple la poesía. [...] Gógol definió su obra *Las almas muertas* como un poema en prosa; la novela de Flaubert también es un poema en prosa: pero mejor compuesta, con una textura más firme y bella”.

GÉNESIS

Resulta sorprendente que mientras existe unanimidad, a pesar de los numerosos estudios, al señalar la génesis del poema en prosa francés, en el caso español, y como veremos en el desarrollo de este apartado, los escasos estudios que tratan esta cuestión nos ofrecen conclusiones dispares, pues mientras unos desarrollan la tesis de que el poema en prosa se origina en España durante el Romanticismo a mediados del siglo XIX, y por tanto de forma paralela al francés en cuanto a la cronología, no en lo que se refiere a la cantidad y la calidad, otros, por el contrario, sitúan su aparición en el Modernismo a finales del mismo siglo, proponiendo algunos incluso el año 1888 como la fecha de su nacimiento.

Luis Cernuda (1971: 257), autor del ensayo más incisivo sobre el origen del poema en prosa en España, apunta que la prosa española

consigue a finales del siglo XVIII (a diferencia de nuestro verso, que no lo consigue) el hallar con eficacia bastante un tono, expresión y estilo nuevos, queremos decir distintos de los de la prosa clásica. La dificultad, el titubeo en desembarazarse del peso que representa la tradición inmediata, la presentimos en Villarroel. Mas esa dificultad queda pronto vencida por otros, y nuestra prosa moderna sigue su camino, pero no en una sola dirección, sino en dos: una, la de la prosa que pretende más bien ser el instrumento lírico, y otra, la de la prosa que pretende, en cambio, trasladarnos al campo de la realidad contemporánea.

Cita a José Somoza (1781-1852) como autor que representa la primera dirección, menos rica y evidente que la segunda, y a Enrique Gil y Carrasco (1815-1846), que sería, antes de Bécquer, otro de los eslabones que podemos hallar en la génesis del poema en prosa en nuestra literatura.

Es la misma situación que nos describe Suzanne Bernard (1959: 29) en la literatura francesa, pero algunas décadas antes:

Jusqu'en 1760, il existe deux types de prose: la prose oratoire, 'nombreuse', héritée du XVIII^e siècle et qui, à la suite du *Télémaque*, prétend à devenir 'poétique' en s'enrichissant d'épithètes, de périphrases, de tournures harmonieuses; et la prose concise, jamais chantante, tout intellectuelle, purement *prose* enfin, des Voltaire et des Montesquieu. La fin du XVIII^e siècle va voir naître, avec Diderot et Rousseau, le "langage de la passion"⁷².

⁷² "Hasta 1760, existen dos tipos de prosa: la prosa oratoria, 'numerosa', heredada del siglo XVIII y

Gil de Biedma (1977: X) plantea por su parte que si en Bécquer el poema en prosa todavía no existe,

vano sería habida cuenta, para decirlo en términos cernudianos, de nuestros raros y pobres esfuerzos indígenas buscarlo en los años que antecedieron al fin de siglo, o rastrear sostenidos intentos de algo afín, en cuanto a expresividad de la prosa, a lo realizado por Baudelaire y Rimbaud. De la fantasmagoría rimbaldiana [*sic*], por supuesto, no se encuentra aquí ni rastro.

Pero, aun reconociendo la evidencia de que el poema en prosa español no ofrece el rico caudal del francés, no es cierto que antes de Bécquer no puedan rastrearse intentos serios de componer poemas en prosa. Esta cuestión queda certeramente resuelta por Aullón de Haro (1979: 115-127), quien a partir del artículo citado de Cernuda (1971), profundiza en la obra de los cuatro autores que considera claves en la génesis creadora del poema en prosa en España: José Somoza, Enrique Gil y Carrasco, Gustavo Adolfo Bécquer y Pablo Piferrer. Y, aunque ninguno de ellos, como afirma Aullón de Haro, compuso en sentido estricto un libro de poemas en prosa, todos, exceptuando a Gil, “demostraron tener, en alguna ocasión al menos, conciencia real y plenamente llevada a la práctica del género motivo de nuestro estudio”.

Jorge Urrutia (1981: 723), en la misma línea que Aullón, nos dice al respecto que en

las épocas clásicas de nuestras literaturas modernas, la prosa poética se manifiesta como prosa rítmica (a veces, prosa rimada) o como prosa lírica. Durante el siglo XVIII la prosa lírica va comenzando a considerarse autónoma, proceso que va a dar lugar al poema en prosa y del que es muestra el “Himno a la luna” de la olvidada Vicenta Maturana, escritora gaditana nacida en 1793.

De la obra en prosa de José Somoza⁷³ entresaca Aullón dos textos. El primero es un

que, después de *Télémaque*, pretende hacerse 'poética' enriqueciéndose con epítetos, perífrasis, giros armoniosos; y la prosa concisa, nunca musical, toda intelectual, pura prosa en definitiva, de los Voltaire y los Montesquieu. El fin del siglo XVIII va a ver nacer, con Diderot y Rousseau, el «lenguaje de la pasión»“.

⁷³ José Somoza y Muñoz (Ávila, 1781-1852) está considerado como uno de los ilustrados liberales más señalados, y el que mejor reflejó el cambio histórico y social que supuso la Guerra de la Independencia. Publicó, entre otros, los siguientes títulos: *Usos, trajes y modales del siglo XVIII* (1837), *La duquesa de Alba y fray Basilio* (1838), *El pintor Goya y lord Wellington* (1838) y *La vida de un diputado a Cortes* (1842). La edición de sus *Obras en prosa y verso* fue hecha por Lomba y Pedraja en

fragmento de *El risco de La Pesqueruela*, al cual, de forma aislada, considera plenamente como un poema en prosa, y del que Cernuda ya había dicho que en él “se percibirá no sólo el cambio respecto a nuestra prosa clásica, sin pérdida de dignidad, sino el propósito de decir 'poéticamente'” (p. 257). El segundo, titulado *Elegía*, y al que extrañamente Cernuda no hace referencia, como señala Aullón de Haro, a pesar de demostrar un conocimiento profundo de la obra de Somoza, es sin ninguna duda un poema en prosa. Transcribimos a continuación ese texto por ser desconocido y de difícil acceso, además de por las razones que aduce Aullón de Haro: “no ya por tratarse de una de las primeras consecuciones con plena intencionalidad y logro de poema en prosa, sino por su valorable calidad literaria y moral”.

ELEGÍA

¿CUÁNDO será que vuelva a vuestras sombras, robles antiguos de La Pesqueruela? ¿Cuándo será que pueda reposar a la amable sombra de los bosques que me han visto nacer? Los hombres son injustos: y la soledad es el único refugio del hombre sincero. Ellos, en nombre del deber y de la obligación, me arrancaron de mi pacífico y modesto hogar. Ellos gritaron: “serás un cobarde y merecerás nuestra maldición si no acudes a la voz de la patria”. Y obedecí; y abandoné el ambiente puro de mis campos por el infecto ambiente de la capital. Acudí a trabajar en los escombros del santuario de las leyes: mas cuando de entre las ruinas y escombros del templo comenzaron a alzarse las llamas que amenazaban, al parecer, incendiarle, entonces los hombres, entonces los amigos mismos, con ceñuda frente, con ásperas reconvenciones, reprobaron mi trabajo: “tu imprudencia nos pierde”, me decían; “tu hacha corta donde debe apuntalar; tu mano inconsiderada da pábulo al fuego que debes extinguir”.

“¡Oh amigos inconsecuentes!”, les decía yo, “cuando acudí al fuego como un buen vecino, no me preguntasteis si era inteligente, si confiaba en mi ciencia, si juraba concluir el edificio a despecho de los hombres y de los elementos. Si el templo perece, yo, sobre el techo incendiado, seré de los primeros a quienes la llama devore o el humo sofoque. Vuestras desgracias, vuestras calamidades, no podrían ser mayores que las mías. Esperad siquiera a ver el éxito de mi sincero afán y el de otros buenos, que trabajan en el mismo sentido que yo mismo y que tampoco podéis acusarlos, ni de mala intención para el bien público, ni de interés personal y mezquino”.

Y tú, amable mujer, que debías enjugar el sudor de mi frente y acercar a mis labios el agua del consuelo, ¿por qué me rechaza tu mano y tus ojos se apartan de mí? Antes me conocías, antes me conocía todo el mundo; y todo el mundo y tú sois injustos conmigo. Nada reclamo, sino es que me ayudéis a descender en paz al sepulcro de mis antepasados. Bien pueden, sin deshonor (me atrevo a decirlo), mezclarse mis huesos con los de mis mayores; ni, encima de mi tumba, podrá ningún mortal poner la marca de la ignominia.⁷⁴

Compuso también Somoza, además de algún ejemplo de prosa poética descriptiva, un

1904.

⁷⁴ Transcrito por Aullón de *Obras en prosa de D. José Somoza*, con notas, apéndices y un estudio preliminar por D. José R. Lomba y Pedraja, Madrid, s.a., pp. 166-7.

cuento poético de base histórica "El bautismo de Mudarra" que ya en su época fue catalogado como "poemita en prosa", expresión utilizada para referirse a cualquier texto en prosa poética.

Sin embargo, María Pilar Sáenz Arenzana (1992: 150) señala que "sin negar la poeticidad de la prosa del piedrahitense, considero oportuno enmarcarla en los límites de la prosa poética y no en el género del poema en prosa". Fundamenta su opinión, apoyándose en María Teresa Font (1972), en el carácter moralizante que poseen estos textos:

Reitero la conveniencia de trazar una línea divisoria entre "prosa poética", cuidada, pulida, y "poema en prosa", porque éste debe rehuir toda intención didáctica y moralizante. En Somoza es imposible eliminar la impronta pedagógica ya que el propósito didáctico se cierne en toda su producción. Recuérdese que su trayectoria vital supone un gozne entre el siglo XVIII y el siglo XIX; a la herencia dieciochesca de la ilustración se suma el móvil moralizante del costumbrismo (*ibid.*: 155).

No considero válido este argumento para descalificar un texto como poético. El tono didáctico, o sarcástico, o irónico de un texto indica que ese texto posee esas características, no que sea, o deje de ser, un poema. La "prosa poética" se distingue del "poema en prosa", como señala John Simon (1965: 164), por la *brevedad* y la *unidad de sentido*.

Pablo Piferrer⁷⁵ continúa la tendencia de renovación y experimentación de la expresión poética. Adopta una actitud similar a los poetas de finales del siglo XVIII de rechazo del retoricismo vacío de la poesía precedente, y aboga por una expresión simple y directa de las ideas. Esta actitud queda perfectamente reflejada en una cita que reproduce Aullón de una carta de Piferrer⁷⁶ en la que nos dice que

los tiempos actuales, ricos en desengaño y pobres en fe, demandan mucho espíritu, mucho fondo,

⁷⁵ Pablo Piferrer (Barcelona, 1818-1848) es un claro "exponente de la corriente histórica del romanticismo catalán, [y] desarrolla una teoría hegeliana del arte como anhelo de unidad y belleza absoluta" (Rubén Benítez, en Ricardo Gullón (ed.), *Diccionario de la Literatura Española e Hispanoamericana*, 1993). Escribió para su colección *Recuerdos y bellezas de España* los tomos sobre Cataluña y Mallorca. Inició la recolección del romancero catalán, que concluyó en 1852 Milá y Fontanals. Este mismo estudioso fue quien publicó sus escasas poesías, junto con las de otros catalanes, en *En el siglo pasado* (1851).

⁷⁶ Transcrita a su vez de Ramón Carnicer, *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Anejos de la *Revista de Literatura*, Madrid, 1963, p. 290.

mucha forma, pero mucha simplicidad y mucho ocultar el artificio; las ideas las quieren expresadas como son, con verdad y con precisión; de lo contrario, la poesía no es más que un buen sonido sin idea melódica, un jugar con sus flautas de caña y sus organillos, y a tal poesía la prosa es mil veces preferible.

Nos comenta Aullón que Piferrer fue un cultivador estimable de prosa poética descriptiva, y autor de dos cuentos, que llamó “monstruosos”, en los que combina lo legendario, lo poético y el folklore. Compuso un poema en prosa titulado “Vuelta a la esperanza”, distribuido en 21 párrafos breves, a manera de estrofas, que demuestran, en opinión de Aullón de Haro, la completa intencionalidad del poeta de construir un poema en prosa, y que evidencia a su vez la todavía clara dependencia con respecto al poema en verso, como sucede con Bertrand. Carnicer da como fecha probable de composición el año 1845.

VUELTA A LA ESPERANZA

El murmullo del arroyo no se perdía entre los rumores del río; las flores de la margen inclinaban hacia el agua las campanillas resplandecientes con el rocío; y la brisa matinal venía a sorprenderlas quieta y apacible, mientras en el espejo miraban su lozanía.

A su soplo se levantó lentamente la niebla; y rozando como una gasa inmensa las rocas y vertientes, devolvió a la montaña y al valle sus visiones matutinas, y me envolvió en su húmedo abrazo.

La voz del torrente fue sonando cada vez más dulce y más serena, y abriendo a su armonía los ojos del espíritu, vi flotar a mi lado entre los vapores una figura misteriosa.

Era la Imaginación: no ya con los colores frescos y puros de la inocencia, que el desengaño y la desesperación habían trocado en palidez y en melancolía profunda; mas de sus párpados aún brotaba a veces ardiente la mirada, y a veces con destello vivísimo ahondaba en la naturaleza.

Hablóme, y aquella voz amada y funesta hirió mis entrañas con todo el poder del amor y de un pasado fecundo en recuerdos, y un goce doloroso oprimió todo mi ser al escucharla:

“ Levanta, amado mío, hermano mío; ¿cómo tus labios están mudos en medio del concierto de la mañana, y por qué las lágrimas enrojecen los ojos, cuando la voz de tu amiga te llama desde el fondo del torrente?”

Como la voz del hijo recién nacido es dulce a la madre, así tus acentos hacen saltar de gozo mis entrañas; mas como la joven madre llora entre el dolor y la alegría, así también tus palabras traspasan doblemente mi ánimo con el placer y las imágenes de un pasado sombrío.

Mas yo estuve siempre a tu lado, para que este pasado te fuese claro y bello; y desde que tu corazón se abrió a los misterios del sentir, yo no cesé un punto de derramar en él cuanto él pudo demandarme: ¿por qué no embelleciste con mis dones tus años juveniles?

¡Ay de mí! Tus dones me han sido amargura; y si ellos hicieron a mis ojos bello el mundo e inmensos sus límites, también mi alma se anonadó al tropezar con esos límites miserables, y al contemplar ajada aquella belleza.

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

¿Es verdad que amé? El corazón no osa demandárselo a sí mismo; porque en verdad, como el sol llama a sí todo lo que vive, así mi espíritu te ha buscado en todo cuanto revestías de tus colores.

Heme ahora postrado, roído de un dolor lento y continuo: aquellos tus colores han

desaparecido de cuanto me rodea, a la manera con que el valle pierde al caer la tarde su vaporosa atmósfera de oro: ¡ay de mí!, ¡la llama de la pasión ya no volverá a arder nunca!

No; no en pos de mí recorriste una senda engañosa, sino que tus malos impulsos te fingieron una luz y una guía en tu propia vanidad y en tu egoísmo; no; yo no revestí de mis colores a seres terrenos, para que en ellos idolatraras, como el único centro y límite de tu vida, sino que tu propio desasosiego y tu impaciencia te crearon esos ídolos y esos límites miserables.

Mis dones hinchen a todo ánimo de luz y dulcedumbre; mas cual una copa emponzoñada corrompe el licor generoso que en ella se vierte, así se truecan en amargura en el corazón donde se anidan anhelos vanos, deseos errados e impuros.

¿A qué demandarte si es verdad que amaste? El peregrino no pregunta si fue verdadero el resplandor súbito que vino a alumbrarle en su viaje nocturno al borde del abismo: la llama en que te abrasaste encendió en ti nuevos impulsos; gérmenes desconocidos brotaron en ti a su calor benéfico.

Santifica ahora tu ser enalteciéndolo sobre lo perecedero de la tierra a su verdadero destino: no cantes lo que hay en ti, presta tu alma y llama a la vida a cuanto bello te circunda dentro y fuera del mundo visible.

Largo, doloroso fue el sacrificio; hoy empero te levantarás purificado por el infortunio: ahora tus lágrimas correrán dulces y no reprimidas por las miserias y los dolores que hinchen la tierra; ahora comprenderás el grito de dolor que de la tierra sube, y aplicarás tu mano compasiva a la herida inmensa que rompe tu seno.

Olvidate a ti mismo, y tu ánima desembarazada y suelta se alzaré a Dios, como a su centro, y en aquella serenidad y altura verá los términos invisibles de la naturaleza, y mirará abajo los conjuntos más grandes y enérgicos de lo pasado.

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

Y apartando con una mano la niebla que en torno suyo oscilaba, mostróme llevando de la otra mano Virgen celeste que, después de sonreírme y lanzarme una mirada de fuego, bajó la vista y se tiñó de las rosas del rubor: ¡era mi Esperanza!

Alargué a ella entrambos brazos y mis brazos se quedaron yertos; abrí los labios para llamarla, y su dulce y santo nombre no sonó sino en mi corazón; y entonces, sonriéndome una y otra con inefable tristura y señalando el Cielo, envolviéronme en el seno de la niebla.⁷⁷

Además de este texto, Jean-Louis Picoche (1979: 306) cita también otros dos “trozos escritos como poemas y redactados en prosa”: “El conde fratricida” y “Romería a Monserrate”.

Estos dos textos transcritos de Somoza y de Piferrer nos ofrecen, según Aullón, los dos tipos fundamentales de organización externa del discurso poemático en el género del poema en prosa.

Enrique Gil y Carrasco (1815-1846) no compuso en sentido estricto poemas en prosa; sin embargo, su obra narrativa está marcada por una “actitud poetizante”. De *El lago de Carucedo* nos dice Aullón de Haro (1979: 124 y ss.) que comienza con una descripción

⁷⁷ De Ramón Carnicer, ob. cit., pp. 372-4.

próxima a las pretensiones de un poema en prosa, y que en *El Señor de Bembibre* nos encontramos abundantes fragmentos de prosa poética, fundamentalmente descripciones paisajísticas, lindantes con el poema en prosa. Jean-Louis Picoche (1978: 306), se pregunta si Enrique Gil y Carrasco sabía exactamente lo que hacía cuando escribió “Anochecer de la Florida”, texto sobre el que mantiene una actitud algo ambigua, pues lo presenta en un lugar como poema en prosa, y en otro nos dice que puede ser clasificado “lo mismo entre los cuentos que entre los poemas”. Afirma también que Enrique Gil, con su “Anochecer”,

crea sencillamente un género nuevo, el cuento poético, al que pronto iba a ensanchar hasta las dimensiones de la novela con *El lago de Carucedo* y *El Señor de Bembibre*, que son, en muchos lugares, verdaderos poemas en prosa.

De los procedimientos de lenguaje, que son a veces “formalizaciones propias de la poesía”, destaca Aullón el empleo del posesivo “su” en forma anafórica o en posición interna, y, sobre todo, el frecuente uso de la rima. Enrique Gil y Carrasco mantuvo un contacto muy estrecho con la cultura alemana como consecuencia de su estancia durante algún tiempo en ese país, y en cuya capital murió en 1846. La crítica coincide en considerarlo el más claro precedente de Bécquer, y parece lógico pensar que éste conoció la obra de Gil.

Gustavo Adolfo Bécquer (1837-1870) es el autor sobre el que se han vertido más opiniones en torno a su aportación en la génesis del poema en prosa en España. Para Díaz-Plaja (1956: 26-28) es el “ejemplo más importante acaso el único de real interés de una prosa con intención poética. (...) Su fuerza está en la evocación, en la fantasía. Su lirismo es de 'tema', no de lenguaje”. Como ejemplo de un intento de esfuerzo verbal nuevo para su prosa cita la leyenda “El caudillo de las manos rojas”, en la que se puede observar como elementos de elaboración artística una tendencia a dividir el hilo de la frase en pausas, así como la frecuencia de líneas fónicas ascendentes de carácter interrogativo. Berenguer Carisomo encuentra alguna similitud con Baudelaire:

El arte de escribir anticipa en Bécquer notables soluciones posteriores. Galvaniza de lirismo los asuntos más triviales y las cosas más despreciables. En esto, sin que sea establecer un paralelo, absurdo por otra parte, se parece mucho a un contemporáneo suyo: a Baudelaire.[...] Sin la trágica agudeza de Baudelaire, Bécquer es, dentro de España, un poco este precursor. Solamente le faltó ser más agrio. Carecer de la tradición de que carecía Baudelaire; ser menos español. Pero el intento está,

y está por ensalmo del estilo que busca buir [sic] lo más rebelde, quiere penetrar el alma de todo⁷⁸.

Díaz-Plaja no ve a Bécquer como iniciador del poema en prosa, por lo que no incluye ninguna leyenda en su *Antología*.

Luis Cernuda (1971: 259-266) afirma que es Bécquer quien adivina en España la necesidad de la poesía en prosa y quien responde a ella y le da forma en sus *Leyendas*. Y del mismo modo que aproxima el verso a la prosa, trata también de acercar la prosa al verso, no para escribir una prosa poética, sino para hacer de la prosa instrumento efectivo de la poesía. Sin embargo, “Bécquer no se propuso escribir como poesía en prosa todas sus *Leyendas*; sólo en algunas enteramente y en otras parcialmente es donde quiso componer, unas veces poesía en prosa y otras poema en prosa”.

Según Cernuda, sólo tres leyendas compone Bécquer totalmente como poesía en prosa: “La creación (Poema indio)”, “El caudillo de las manos rojas (Leyenda india)” y “Creed en Dios (Cántiga provenzal)”. Y ensayos parciales de poemas en prosa en “La ajorca de oro”, “La corza blanca”, “El gnomo”, “Las hojas secas” y los intercalados en “El caudillo de las manos rojas”.

La distinción que hace Cernuda entre poesía en prosa y poema en prosa⁷⁹ refleja la indecisión del autor ante el conflicto que supone la confluencia de dos objetivos: uno, la necesidad de contar una historia; y otro, su intención de escribir poesía. De ahí que en algunas leyendas, concretamente en “El caudillo de las manos rojas (Leyenda india)” escrita enteramente, según Cernuda, “a la manera de poesía en prosa” , “el autor, quizá, consciente de la dificultad con que lucha (cantar y contar al mismo tiempo), haya querido aislar algunos momentos del canto dentro de la marcha regular de su relato”. La consecuencia de esa lucha es que en Bécquer sólo quepa hablar de “ensayos parciales del poema en prosa”.

Además, y por lo que podemos deducir de las observaciones que hace Cernuda, la expresión *poesía en prosa* vendría a significar los intentos malogrados de un poeta que, al pretender componer poema en prosa, no es “capaz de separar lo novelesco de lo que

⁷⁸ *La prosa de Bécquer*, Buenos Aires, 1947, pp. 32-33. *Apud* Guillermo Díaz-Plaja (1956: 27). Hay una segunda edición aumentada, Sevilla, Universidad, 1974.

⁷⁹ Véase lo dicho más arriba “El cuento y el poema en prosa” sobre la inadecuación de la expresión *poesía en prosa*.

propiamente debía ser materia del poema en prosa”. Es decir, la intención primera de escribir poesía (cantar) es superada por la necesidad de relatar una historia (contar).

Pero mientras que para Cernuda en algunas leyendas Bécquer consigue componer, al menos parcialmente, poemas en prosa, para Baquero (1949: 93, 95)

la leyenda en prosa fijada maravillosamente por Bécquer es ya un cuento. Y lo es tan innegablemente que nuestra teoría de considerar el cuento como género eslabón entre poesía y novela, tendría en este hecho una prueba más a su favor. (...) Y acabaremos citando otra vez las leyendas becquerianas, ante las cuales nadie dirá que se trata de un género distinto del cuento, sino de una modalidad temática del mismo.

Esta disparidad de opiniones sobre los mismos textos, en este caso concreto, creo que puede explicarse si nos atenemos a la óptica desde la que ambos autores enfocan el problema: lírica y desde el autor en Cernuda, narrativa y desde el texto en Baquero.

Gil de Biedma (1977: IX y X) no cree que las *Leyendas* sean poemas en prosa, pero sí que en todas o en casi todas podríamos encontrar pasajes en que la prosa se emplea deliberadamente como instrumento poético. Confiesa que no entiende por qué Cernuda, que tan seguro se muestra de las intenciones de Somoza y de Enrique Gil y Carrasco, pone en duda las de Bécquer. Sin embargo señala que

en la evolución de nuestra expresión poética en prosa responden a un momento afín, bien que considerablemente retrasado, al que *Gaspard de la nuit* representa en Francia. Ambos, Bécquer y Bertrand, evocan mundos, modos de vivir predominantemente urbanos en el francés, en Bécquer con mayor frecuencia feudales y agrestes pretéritos y remotos. La vida moderna no es para ellos materia poetizable en prosa.

Valender (1984: 18) también compara a ambos autores: “hay que reconocer que la obra de Bécquer no resiste la comparación con la de Bertrand. Mientras que Bertrand buscaba concientemente crear un nuevo género literario, parece que Bécquer estaba menos seguro de sus propósitos”. Las *Leyendas* marcarían una etapa más primitiva en la evolución del poema en prosa al faltarles la autonomía que sí poseen los poemas en prosa de Bertrand. En las *Leyendas* el elemento narrativo sigue siendo muy marcado; Bécquer concluye no quería que sus textos fueran puramente líricos, por lo que resulta ser menos moderno que Bertrand, aunque escribiera unos veinte años tarde.

Jenaro Talens (1975: 221, n. 66), a propósito de lo apuntado por Cernuda (1959: 258) referido a la evolución del poema en prosa francés, que distribuye en tres fases representadas en Bertrand, Baudelaire y Rimbaud, establece el siguiente paralelismo con el poema en prosa español:

Nosotros podríamos también hablar de tres escalones, aunque aquí el orden de importancia y de grado de evolución no sería el cronológico. El propio Cernuda equivaldría a Bertrand, J.R.J. (*Platero y yo*) a Baudelaire y Bécquer a Rimbaud. La relación de todos ellos no posee ninguna intención crítica y mucho menos de valoración, por supuesto.

Por otra parte, ha llamado también la atención el hecho de que Bécquer en las *Leyendas* incorpore el elemento sobrenatural, así como lo exótico y lo oriental, además de presentarnos tres leyendas como traducciones o adaptaciones de textos extranjeros. Cernuda y Valender lo explican aduciendo la probable influencia del *Smarra, ou les démons de la nuit* (1821) de Charles Nodier y de *La Guzla* (1827) de Prosper Mérimée, obras en prosa poética, hechas a modo de imitaciones de las traducciones en prosa de poemas en verso, que sirvieron de antecedente al poema en prosa francés.

Aullón de Haro (1979: 126), sin negar la posible influencia de la literatura francesa, dice que Cernuda parece ignorar que la leyenda posee una fuerte tradición cultivada por el romanticismo español, al que le resulta, además, muy familiar el elemento sobrenatural. Cita como obras que tuvieron importancia en el desarrollo de la leyenda *El estudiante de Salamanca* de Espronceda y *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares* (1841) de Romero Larrañaga, y como ejemplo del tema legendario *La azucena milagrosa* del Duque de Rivas.

Hasta aquí las conclusiones complementarias que compartimos plenamente de Cernuda y Aullón de Haro, y a los que se podría sumar James Valender, aunque de una manera menos decidida, únicos autores que defienden el origen romántico del poema en prosa en la literatura española. Los otros estudiosos que se han ocupado de esta cuestión, quizá influidos por el tópico del retraso y escaso arraigo del Romanticismo en España, sitúan su génesis en el Modernismo:

Tras los epígonos de Bécquer y casi al cabo del siglo es al Modernismo a quien ha de prestarse atención, habida cuenta de que a él se le ha achacado de manera errónea y demasiado repetidamente la “llegada” del poema en prosa a nuestra lengua (Aullón, 1979: 127).

Veamos a continuación quiénes defienden esta postura. Para Baquero Goyanes (1949: 105), con el naturalismo el cuento lírico desaparece para resurgir transformado en poema en prosa durante el modernismo. Cita a Salvador Rueda, Rubén Darío, Benavente *El caballero de la muerte*, *El poema del circo*, etc. , Gómez Carrillo, etc. Cree, “no obstante, que el momento decisivo en la aparición y cultivo del poema en prosa lo representa Rubén Darío con su libro *Azul...*, impreso en 1888 en Valparaíso”. El propio Rubén Darío⁸⁰ reconoce la influencia directa de Francia:

El origen de la novedad [en *Azul...*] fue mi reciente conocimiento de *autores franceses del Parnaso*, pues a la sazón la lucha simbolista apenas comenzaba en Francia... Fue Catulle Mendés mi verdadero iniciador... Algunos de sus cuentos lírico-eróticos, una que otra poesía de las comprendidas en el *Parnase contemporaine*, fueron para mí una revelación. (...) En cuanto al estilo, era la época en que predominaba la afición por la *escritura artística* y el diletantismo elegante.

De las composiciones incluidas en *Azul...*, explica que fue en “El velo de la reina Mab” donde el “deslumbramiento shakespeariano me poseyó, y realicé por primera vez el poema en prosa”. Isabel Paraíso (1985: 111) acepta al pie de la letra esta afirmación y piensa que Rubén Darío “es efectivamente *el iniciador del poema en prosa* en castellano, con «El velo de la reina Mab» (1888), como él mismo afirma”.

Azul... incluye un conjunto de textos en verso y prosa, con predominio de los últimos, que son un ejemplo de los problemas de delimitación del género, pues junto a cuentos realistas y poemas en prosa, nos encontramos otros relatos breves de muy difícil catalogación. Baquero (1949: 106) nos dice al respecto que “en realidad, ninguno de los llamados cuentos de Rubén excepto algunos realistas, deliberadamente antipoéticos: *El fardo*, *La Matuschka*, etc. se diferencian demasiado de los llamados poemas en prosa, si bien estos son más breves y sin motivación anecdótica”. Así, una composición como “Rosa enferma”, que aparece bajo el epígrafe *Cuentos*, se me antoja más un poema en prosa que, incluso, “El velo de la reina

⁸⁰ De una carta publicada en *La Nación*, fechada en París en 1913. Cito a través de Baquero (1949: 105-106), que a su vez cita de Cejador, *Historia de la lengua y la literatura castellana*, tomo X, pp. 98-99.

Mab”.

En cualquier caso, y a pesar de que en *Azul...* nos podamos encontrar relatos que orillan el poema en prosa, es evidente que, como señala Aullón (1979: 128), “Rubén Darío, en definitiva, vino a refrescar la memoria en torno al género al construir un libro enteramente concebido mediante poemas en prosa”.

Guillermo Díaz-Plaja (1956) no indica explícitamente en su estudio preliminar el origen del género, pero su postura queda reflejada al iniciar su *Antología* con Rubén Darío: “No sabríamos empezar de otro modo”, del que incluye cinco textos de *Azul...*: “La canción de la luna de miel”, “En el mar”, “Stella”, “El ideal” y “Los pescadores de sirenas”. Observa en ellos una influencia más evidente de *Petits poèmes en prose* que de *Gaspard de la nuit*.

De la misma opinión es Gil de Biedma (1977: X): “Es en el fin del siglo cuando el poema en prosa llega a España, en el baúl de dudosas novedades francesas que Rubén Darío trae consigo, y su aparición se asocia a la del Modernismo”.

Para Octavio Paz (1971: 100) también fue la riqueza de ritmos del modernismo lo que propició la adopción del poema en prosa y del verso libre.

Por su parte, Fernando González Ollé (1964), a partir del examen de un desconocido y curioso artículo de Clarín, apunta la posibilidad de que fuese este autor el primer teorizador y, quizá, también autor del género en España. La coincidencia cronológica entre la publicación de ese artículo y la de *Azul...*, lleva a Ollé a proponer el año de 1888 como fecha de la aparición del poema en prosa en España. Clarín publicó en la *Revista del antiguo Reino de Navarra*, en el núm. 15 (mayo de 1888)⁸¹, una colaboración titulada “Pequeños poemas en prosa. Prólogo”, compuesta por diez párrafos breves en los que plantea la posibilidad de componer poemas en prosa. La impresión que produce la lectura del texto dice Ollé

es de desconcierto, a causa de su carácter multiforme: exposición directa y exposición alegórica de la doctrina literaria se alternan y, si no, ceden la vez a la invención fantasística, todo ello impregnado de alusiones humorísticas y salpicado con referencias satíricas y burlescas a escritores contemporáneos.

⁸¹ Sergio Beser (*Leopoldo Alas, crítico literario*, 1968: 196) fecha este mismo artículo el 15 de abril del mismo año y publicado en *La Ilustración Española y Americana*. Asimismo lo cree motivado, lo mismo que “Un discurso de Núñez de Arce”, por el discurso de éste; por el contrario, para Ollé ambos textos no tendrían relación por razones de “tono” y de cronología (1964: 49).

Comienza Clarín excusándose por su atrevimiento al escribir “poemas pequeños sin metro ni rima. Mas otros antes que yo lo han osado, y, bajo el mismo título que empleo, produjo maravillas en prosa el autor de *Las Flores del Mal*”. A continuación expone sus ideas sobre las distintas modalidades expresivas a través de la comparación entre forma de expresión y formación militar. La poesía versificada nos la presenta como un desfile marcial, la prosa prosaica es el ejército en campaña y la poesía en prosa es el ejército victorioso. Ratifica luego la preeminencia de la prosa sobre el verso, así como que la función de la prosa consiste en *reflejar fielmente la belleza natural*. Concluye el artículo con este párrafo:

Es claro, don Ramón y don Gaspar, que todo o casi todo lo que antecede es pura broma; aunque, burla burlando, algo puede ser de oro en lo que reluce; mas juro, por lo que a mí toca, que no pido que se tomen en serio por completo ni mis poemas en prosa (a no ser cuando traduzca los ajenos) ni los argumentos, parábolas y quisicosas figuradas con que he defendido a *los míos*. Pero, en fin, «*calumnia*, que algo queda». Muchas veces, una paradoja en un *anteproyecto*.

Para Ollé, este capítulo final resulta decisivo en cuanto que, en un tono enigmático y sentencioso, vuelve sobre sus ideas para revisarlas críticamente:

La paradoja global que constituye el artículo (escrito por Clarín en defensa del poema en prosa, pero con petición de que no se tomen en serio los suyos ni los argumentos empleados en dicha defensa) constituye el primer paso para componer dichos poemas, es *su prólogo* (así se subtitula el artículo), *su anteproyecto*.

La conclusión final a que llega Ollé es que Clarín preconiza el poema en prosa, “pero consciente de la innovación que suponía en el panorama literario del momento, de las repulsas que iba a suscitar”, adopta para exponer sus ideas un tono enigmático y humorístico con el fin de que resulten un tanto ambiguas.

En cuanto a la posibilidad de que Clarín escribiera poemas en prosa, Ollé señala que hoy por hoy no pasa de ser una conjetura que, por muy eventual que parezca, no estima prudente desecharla de raíz, pues la intención de escribir poemas en prosa resulta, a su entender, indudable. No parece infundado, sin embargo, considerarlo el primer teorizador español del género.

Influencia de las traducciones

Es oportuno indicar en este momento cuál era la situación en esa época en cuanto a las traducciones en prosa de textos poéticos de otras lenguas, factor que tuvo una gran importancia como ya se ha señalado más arriba en la génesis del poema en prosa francés, sobre todo en la fase en que se propicia el paso de la prosa poética al poema en prosa. Aullón de Haro (1979: 114) nos dice al respecto lo siguiente:

Sabemos por las investigaciones de M. Cubero Sanz que se tradujeron en prosa (probablemente fue Augusto Ferrán, o al menos éste fue el responsable de la publicación), en el *Semanario Popular*, diversas composiciones del poeta polaco Adam Mickiewics, entre las que predominan las de caracteres próximos a la leyenda y las de tema exótico, además de diversos cuentos de Hoffman y de los de Grimm. El mismo *Semanario Popular* incluyó otras frecuentes traducciones en prosa, entre ellas once poemas de Lord Byron. También se ocupó Augusto Ferrán de traducir en prosa a Heine en varias ocasiones a partir de 1861, aunque ya algunos años antes *El Museo Universal* dio a sus lectores traducciones de dicho poeta a cargo de Eulogio Florentino Sanz; iniciativa que secundaron otras publicaciones de Madrid y *La Abeja* de Barcelona. Esta última difundió traducciones en prosa de Herder, Alpenburg, etc. Por lo demás, creo que sería ocioso seguir redundando en la materia. Ciertamente, esta diversidad de traducciones muestra un amplia gama de textos poéticos trasladados a la prosa, lo cual, a no dudarlo, enriqueció la experiencia técnica de los poetas españoles, amplió su perspectiva de conocimiento y servirá de apoyo a los trabajos a realizar en este campo. Pueden, asimismo, recordarse datos que trascienden lo anecdótico: la gran amistad entre Augusto Ferrán y G.A. Bécquer o la vinculación de este último a *El Museo Universal*. Por otra parte, Ferrán vivió en Alemania algún tiempo, donde se familiarizaría con el poema en prosa germánico.

Como dato curioso véase la referencia que Juan Ramón Jiménez hace en el poema en prosa incompleto “Tiempo” a la figura de Augusto Ferrán:

Tengo el amor y la mujer, frecuento la naturaleza, sigo el arte jeneral, leo de todo, trabajo todo el día y la noche en lo mío. ¿Qué me falta, hacer más? ¿Más qué? «Sin tregua ni pausa, como el astro», dice Goethe, pero Miguel Ángel también se cansaba. ¿Qué es eso que me falta? «Eso que estás esperando día y noche y nunca viene, eso que siempre te falta mientras vives es la muerte.» ¿Necesitamos más la muerte en la vida? ¿La muerte compañera del romance de Augusto Ferrán, que era voz inseparable de

mi primera juventud y que llegó a ponerme la muerte en mí como necesidad absoluta?⁸²

Resulta igualmente esclarecedora la descripción que nos da Baquero Goyanes (1949: 93) sobre el cultivo de la balada por parte de los románticos españoles, género procedente del romanticismo alemán, cuya existencia en prosa poética es explicada por Baquero como consecuencia de las traducciones prosificadas de composiciones germánicas en verso, lo que favoreció también la *prosaización* de la leyenda, en el caso de suponer la prioridad de la leyenda en verso sobre la prosificada. Añade Baquero que es frecuente encontrar en las mismas revistas literarias de la época en que aparecen cuentos y leyendas en verso, junto a traducciones de relatos alemanes en prosa, baladas y leyendas también en prosa, así como cuentos tradicionales y artículos de costumbres. Todos ellos son géneros narrativos breves que pueden admitir como forma de expresión la prosa y el verso indistintamente, y reflejan el confusionismo propio de los románticos.

Veamos la relación de traducciones e imitaciones de leyendas y baladas alemanas encontradas en revistas literarias españolas desde principios del siglo XIX que nos proporciona Baquero (*ibid.*: 104): En 1838, el *Semanario Pintoresco Español* publica “Colón. Balada alemana” de Luisa Bracmann; en 1840, una traducción de una “Balada alemana” de Bürger, titulada “Lenorá”; en 1845, una “Balada” de Benito Vicetto, titulada “Stellina”, y otra de Víctor Balaguer, “Edita la del cuello de cisne”. En el mismo año, *El Español* inserta varias traducciones de relatos alemanes: “La Cena del Señor de Leonardo de Vinci”, “Andrés Organna”, “El espejo encantado”, etc. En 1852, el *Semanario Pintoresco* publica “Idilios”, narración lírica de R.M. Baralt, de imitación gessneriana, y una traducción de J.R. Figueroa, de un poema ossiánico. En 1855, y en la misma revista, S.J. Nombela publica dos baladas: “Azelia y las Willis” y “Lelia”. En 1856, Pedro de Madrazo da a conocer una “Balada en prosa: El hidalgo de Arjonilla”, y Eduardo Gasset, otra, “La sombra del caballero”. M. Ossorio y Bernard publicó en 1859, en *El Museo Universal*, “La mujer del pescador. Balada”. En 1860, en la misma revista aparecen “El manto de estrellas”, narración lírica de E. Serrano Fatigati, y “El llanto del justo”, “Elegía en prosa” de Manuel Vázquez Taboada, etc.

⁸² *Tiempo y Espacio*, ed. de Arturo del Villar, Madrid, Edaf, 1986, pp. 64 y 65.

La importancia de la influencia de las traducciones ha sido perfectamente destacada por Aullón de Haro (1988a: 48-50):

Como fenómeno de extraordinario alcance europeo, que atañe a España aunque no en la medida que a otros países, hay que considerar la impronta producida por las traducciones en prosa que hiciera el escocés James Macpherson de Ossian.

Sobre la presencia de la tradición ossiánica en la literatura española, Isidoro Montiel (1974: 37) señala que “referencias, imitaciones, traducciones, citas y terminología ossiánica persisten no sólo durante el último tercio del siglo XVIII, sino también a través y más allá de la primera mitad del siglo XIX.” Sin embargo, su repercusión en nuestra literatura fue escasa. Las causas que aporta Montiel (*ibid.*: 39-40) para explicar este hecho son las siguientes:

1.º, El movimiento ossiánico vino a España ya plenamente retrasado y en pugna, además, con la tenaz resistencia de un neoclasicismo español que penetra hasta muy avanzada la primera mitad del siglo XIX. 2.º, la influencia de Ossian, como anteriormente había sucedido con la de Young, presentaba para un país latino católico como era España un inconveniente: su paganismo bárbaro o falta de religiosidad. [...] 3.º, los recelos provocados por la Revolución francesa y la represión del liberalismo político a principios del siglo XIX produjeron un estado de inquietud reaccionaria que estorbaba el que la literatura española se nutriera abiertamente de las nuevas formas renovadoras. 4.º, el paso de ese neoclasicismo español a un romanticismo que se impuso en reacción violenta, por lo menos en su primera fase, tuvo que restringir la influencia que insuflaban autores operantes en la transición de las dos épocas literarias. Como queda dicho, entre estos autores se incluía el Ossian de Macpherson.

Pero, a pesar de esta escasa repercusión, no comparable a la producida en otros países, su efecto como factor desencadenante en la génesis del poema en prosa es el mismo.

EVOLUCIÓN HASTA 1940

Aceptada la tesis de Aullón de Haro del origen romántico del poema en prosa en España, el siguiente eslabón en su desarrollo vendría marcado por el modernismo y la generación del 98. Después de Bécquer y hasta Rubén Darío y la presunta autoría de Clarín, no hay autores interesados en el nuevo género. Según Luis Felipe Vivanco (1968: 579), han compuesto poemas en prosa Baroja y Azorín, por un lado; Juan Ramón Jiménez y Ramón Gómez de la Serna, por otro. No los han escrito Valle-Inclán, Unamuno y Antonio Machado. Baroja estaría más cerca de *Gaspard de la nuit* y de Baudelaire; Azorín de Jules Renard y de Barrès. En la obra de Gabriel Miró sobre todo en la trilogía de Sigüenza: *Del vivir*, *El libro de Sigüenza* y *Años y leguas* encuentra “como en la de Bécquer, la intención de escribir poesía en prosa al servicio de la narración, así como bastantes «ensayos parciales de poema en prosa»”.

Para Gil de Biedma (1977: XI y XII), nuestro poema en prosa, en cuanto forma literaria, sólo episódicamente alcanza a rescatarse de la marginalidad; sin embargo,

el uso de la prosa como un instrumento de virtualidades poéticas se convierte en la literatura española, a partir del fin de siglo, en algo así como un fenómeno pandémico. Ya no se trata de una intención perceptible en unas cuantas páginas acá y allá, en tal o cual autor, sino de una actitud creadora compartida por casi todos los grandes escritores de la época. Quizá abuse al generalizar la propia experiencia, pero la impresión que dejan lecturas que en principio uno hubiera sospechado ajenas por completo a la poesía como *Cinco ensayos en torno al casticismo* y *Del sentimiento trágico de la vida*, por citar sólo dos conspicuos ejemplos unamunescos, creo que se parece al recuerdo de un poema más que a ninguna otra cosa: una peculiar atmósfera emocional, una deliberada intensidad expresiva, un puñado de palabras clave, unas cuantas imágenes memorables...

De los autores de la época, además de Juan Ramón Jiménez, Pío Baroja, Ramón Gómez de la Serna y “el chafarrinón soberbio de Valle-Inclán en *Tirano Banderas* y en *El ruedo ibérico*”, destaca a Azorín, de quien dice que es quizá el mayor y más abundante poeta en prosa de nuestra literatura. “Libros como *Castilla*, *Una hora de España*, *Pueblo* y muchos otros novelas como *Doña Inés* o *Félix Vargas* no son en realidad sino secuencias de poemas en prosa”.

Aullón de Haro (1979: 128-29), con relación a la obra de Azorín, hace hincapié en *La*

voluntad, de la que señala que

en la mayor parte de sus capítulos existen fuertes fisuras que provocan rupturas del discurso narrativo al producirse, a menudo sin transición, el paso de un lenguaje puramente descriptivo y que trata de realidades estáticas a otro fundamentado en materia ideológica o política. Es así que muchos de los capítulos son susceptibles de desarticulación, pudiéndose proponer parte de ellos, de manera fragmentaria, como un conjunto de poemas en prosa descriptivos.

Asimismo dice que tanto como Azorín fue Gabriel Miró quien tuvo las cualidades necesarias para crear un poemario en prosa de corte descriptivo. Sin embargo, añade Aullón, sería Pío Baroja el narrador que más se aproximó a la elaboración de un libro de poemas en prosa con *Fantasías vascas* conjunto de textos breves y dos narraciones más extensas, en donde encontramos los conocidos poemas en prosa “Elogio sentimental del acordeón”, “Elogio de los viejos caballos del tióvivo” también interpolados en *Paradox rey*, lo que demuestra su carácter independiente, “Grito en el mar” o “El viejo y su canción”. El hecho de que Pío Baroja intercalara dos narraciones extensas de tipo novelesco entre otras composiciones breves, lo explica Aullón aduciendo que

no estuvo en el ánimo del novelista la ambición de crear completamente un libro del género. (...) El carácter fronterizo entre el cuento y el poema de varios de los textos aconsejaba una organización intermedia, en la cual quedasen alojados materiales distintos sin mayor determinación.

Guillermo Díaz-Plaja (1956), en el primer apartado de su *Antología* correspondiente al Modernismo y la generación del 98, incluye textos de Valle-Inclán, Camilo Bargiela, Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Manuel Machado, Gregorio Martínez Sierra, Gabriel Miró, Antonio Machado, Eugenio d'Ors y Juan Ramón Jiménez, además de los ya indicados de Rubén Darío.

De los autores antologados nos llama la atención la inclusión de Antonio Machado, de quien nos aporta un único texto, “Soria”, publicado póstumamente en *Ínsula* el 15 de agosto de 1955, exhumado por Heliodoro Carpinter. Para Díaz-Plaja “es un verdadero poema en prosa en el que, sin faltar el elemento mental y discursivo, el lirismo aflora”. En cualquier caso, y a pesar de que “Soria” sea un poema en prosa quizá el único que compuso, es evidente que Machado no debe ser considerado como autor de poemas en

prosa. Además, su obra en prosa difícilmente admitiría ser calificada de poética.

Juan Ramón Jiménez es el autor mejor representado en la antología de Díaz-Plaja. Incluye veinticuatro textos, nueve bajo el título *Disciplina y oasis* (Anticipaciones a mi obra *Poemas en prosa (1913-1920)*. Libros inéditos), publicados previamente en 1921, en el núm. 3 de la revista *Índice*; de *Platero y yo* (1917), “Paisaje grana” y “Ella y nosotros”; “De Boston a New York”, de *Diario de un poeta recién casado* (1916), así como once poemas más aparecidos en *Ínsula* (1953). Resulta extraña la exclusión del poema “Espacio” en su primera versión definitiva de *Poesía Española*, aparecida en 1954, dos años antes de la publicación de la antología. En la referencia crítica previa incluye y comenta algunas interesantes consideraciones que el propio Jiménez vierte sobre su producción poética en prosa en una carta al autor fechada en 1953, remitida desde Puerto Rico, a petición de Díaz-Plaja. Dada la importancia de Juan Ramón Jiménez en la historia del poema en prosa en España, nos ocuparemos con mayor detenimiento del conjunto de su obra prosística en el capítulo siguiente.

Bajo el epígrafe “Ramón Gómez de la Serna y los vanguardistas” recoge Díaz-Plaja composiciones de Ramón Gómez de la Serna, Luis Mosquera, J. Rivas Panedas, Juan Gutiérrez Gili, Francisco Ayala, César M. Arconada, Felipe Ximénez de Sandoval, Antonio Espina, Ernesto Giménez Caballero y Max Aub. Todos ellos participaron, con dispar intensidad, en los primeros movimientos vanguardistas que se formaron al amparo de grupos ultraístas y creacionistas entre los años 1920 y 1930. La mayoría de los textos antologados están sacados de revistas, como son los de Arconada (*Papel de Aleluyas*, Huelva, 1927), o los de Espina (*Pájaro pinto*, Madrid, 1927; *Verso y Prosa*, Murcia, 1928). Algunas composiciones de este último, como “Tarde. Un automóvil con ruedas amarillas”, podrían ser ejemplos de poemas versolibristas.

Para Díaz-Plaja resulta imprescindible en el estudio del poema en prosa español la obra de Ramón Gómez de la Serna⁸³. Además de resaltar lo novedosa que resulta, en general, su prosa, establece puntos de contacto entre la greguería y el poema en prosa:

⁸³ Ramón Fera dice en “Todo depende de la cabeza”, poema en prosa incluido en *Libro de las figuraciones* (Madrid, 1941), refiriéndose a Gómez de la Serna, que era “un escritor regordete, disgregador del poema en prosa en España, armado de objetos que encontraba en las casas viejas de Madrid”.

Convengamos que asisten a la “greguería” dos condiciones atribuibles al “poema en prosa”: la instantaneidad o valor de choque de las cosas y el alma del escritor, común a cualquier expresión lírica; y la unidad que le presta su breve dimensión y su independencia temática. (...) Tenemos, pues, en la base de muchas greguerías una raíz poemática: una metáfora o encadenamiento de metáforas, que constituye, además, la greguería misma. Es, pues, un poema en prosa perfectamente individuado, si bien, naturalmente, sólo una minoría de ellas alcanzan la altura y la tensión poética exigibles.

Aullón de Haro (1979:131) considera también ultraístas, “moderados pero sometidos al influjo de esta corriente”, a Guillén y Cernuda. Díaz-Plaja los sitúa en la “generación del 27”, y a José Moreno Villa, cuyo libro *Evoluciones* (1918)⁸⁴ para Díaz-Plaja “no aparece incurso en una explícita «vanguardia» estética (en la que luego militará briosamente)”, por lo que aparece en su antología en el grupo de “independientes”.

Un grupo de poetas, cuya producción coincide en el tiempo con las primeras vanguardias, pero sin adscribirse decididamente a ellas, desarrolla, en palabras de Díaz-Plaja, “la tendencia juanramoniana a la «depuración» de los elementos integradores del poema y cierta inconfundible delicadeza”. Forman este grupo, al que llama “epígonos de Juan Ramón Jiménez”: Alejandro Collantes de Terán, Manuel Halcón, Rafael Laffón, Josefina de la Torre, Juan Chabás, Antonio Oliver Belmás, Carmen Conde, José Luis Cano y Joaquín Romero Murube. “Son casi todos ellos apunta Díaz-Plaja gentes de litoral blando andaluces, levantinos y canarios y proceden por el camino de la intimidad y de la ternura”. Carmen Conde, en *Brocal* (1929) y, sobre todo, en *Júbilos* (1934), es quien con mayor asiduidad ha cultivado a su juicio el poema en prosa.

El poema en prosa surrealista estaría representado, según Aullón de Haro (1979: 131), por José María Hinojosa en *La flor de California* (1928), Juan Larrea en *Oscuro dominio* (1934) y Vicente Aleixandre en *Pasión de la tierra* (1935). Díaz-Plaja, que extrañamente no incluye a Larrea, bajo el epígrafe “superrealismo”, además de Hinojosa y Aleixandre, añade los nombres de Rafael Porlán y Agustín Espinosa. De Porlán incluye un texto publicado en la revista *Mediodía*, y de Espinosa seis textos extraídos de *Lancelot*, 28^o-7^o y de *Media hora jugando a los dados*. Con el rótulo “generación del 27” incluye composiciones de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis

⁸⁴ Díaz-Plaja lo fecha en 1917.

Cernuda, Miguel Hernández y Luis Rosales.

Por su parte, Luis Felipe Vivanco (1968), para quien la clasificación que hace Díaz-Plaja en su antología es bastante arbitraria, y, además, en su opinión, no todos los textos recogidos son poemas en prosa, señala que los dos “climas de arranque” que hacen posible el cultivo del poema en prosa por parte de los autores del 27, “van a ser, una vez más, el juanrramoniano [*sic*] y el superrealista”. Al hablar de clima de arranque juanrramoniano se refiere a la prosa de *Platero y yo*, de *Por el cristal amarillo* y también a los poemas en prosa de *Diario de un poeta recién casado*, pero no a la prosa de *Españoles de tres mundos*, más compleja y crítica. Cita como autores de la generación del 27 que han compuesto poemas en prosa a Pedro Salinas, Jorge Guillén, Juan Larrea, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca los tres últimos pertenecientes a la forma poética superrealista ; a los juanrramonianos Rafael Alberti y Luis Cernuda, así como a Gerardo Diego, Rafael Porlán, Pérez Clotet, Romero Murube y, “dentro de su forma superrealista superficial”, a José María Hinojosa. En la antología de Díaz-Plaja, Romero Murube aparece en los “épigonos de Juan Ramón Jiménez”, y Pérez Clotet en el grupo de “los actuales”.

Aullón de Haro, que estudia con cierto detenimiento algunos aspectos de *Ocnos* (1942) de Luis Cernuda, aporta los nombres de León Felipe, Jorge Guillén y Emilio Prados, estos dos últimos “hombres de otra generación, de la de Cernuda”. Reseñamos a continuación la aportación de cada uno de ellos al poema en prosa español hasta 1940.

Pedro Salinas aparece en la antología de Díaz-Plaja con un texto extraído de *Vispera del gozo* (1926), conjunto de siete relatos breves en “prosa de arte narrativa” denominación de Oreste Macrí , y del que Felipe Vivanco (1968: 579) dice que es el que sirve de precedente a sus dos libros narrativos posteriores, *La bomba increíble* (1950) y *El desnudo impecable* (1951)⁸⁵, donde “la forma de arte prevalece, de acuerdo con los imperativos de la hora, sobre la intención narrativa”. *Vispera del gozo* es, según Buckley (1973: 64), “un «libro sin género», colección de viñetas reunidas por un tema que Ángel del Río ha definido como «la expectación interior que anuncia el gozo inminente de la posesión mujer, ciudad, paisaje , gozo que quiebra de pronto nunca logrado»“. De *La bomba increíble*, conectado

⁸⁵ Los tres libros han sido reeditados bajo el título *Narraciones completas*, Barcelona, 1976, edición de Solita Salinas, hija del autor.

temática y espiritualmente con el poema “Cero”, al que Vivanco añade también como antecedente el drama *Cain, o una gloria científica*, nos dice Dámaso Alonso⁸⁶ que “de la misma fuente en donde brotó este poema [“Cero”] de honda emoción trágica ha nacido ahora esta novela, esta sátira que casi nunca abandona la suave sonrisa”. *El desnudo impecable* está compuesto de cinco relatos que podrían considerarse como novelas cortas o cuentos largos, pero nunca como poemas en prosa.

En cuanto al texto antologado por Díaz-Plaja, nos resulta sorprendente e inaceptable que, a pesar de ser un texto breve, se nos presente mutilado, pues sólo transcribe partes del segundo y tercer párrafo de los cinco que lo componen, sin indicarlo explícitamente.

Si bien los relatos de *Vispera del gozo* se acercan bastante al poema en prosa descriptivo, e incluso alguno de ellos puede ser considerado como tal, es evidente que la aportación de Salinas al poema en prosa es poco significativa, por lo que no creemos que sea “ciertamente obligada”, como apunta Díaz-Plaja.

Más considerable nos resulta la aportación de Jorge Guillén, autor de muchos poemas en prosa publicados en revistas; concretamente Díaz-Plaja incluye varios textos bajo los títulos “Florinatas” y “Ventolera”, aparecidos en las revistas *Índice* y *España* en los años 1920 y 1921.

Son composiciones bajo las cuales gira la atmósfera de la vanguardia poética de aquellos años; de tal manera que en muchos sentidos son emparentables o responden a un foco de estímulos «literarios» semejante al que actuó alrededor de las poesías cernudianas de la misma década” (Aullón de Haro, 1979: 135).

Este crítico, sin embargo, no hace referencia a los poemas en prosa aparecidos en libros posteriores, como son el primer y último volumen de *Clamor Maremágnum* (1957) y *A la altura de las circunstancias* (1963) , que sí cita Vivanco (1968: 579), y a los que habría que añadir *Homenaje* (1967) e *Y otros poemas* (1973), de donde hemos seleccionado algunos textos para nuestra antología.

Pasión de la tierra, de Vicente Aleixandre, pasa por ser uno de los títulos más significativos del surrealismo español, a pesar de que esta calificación no es compartida

⁸⁶ Citado por Luis Felipe Vivanco (1968).

plenamente por su autor: “Es mi segundo libro, *Pasión de la tierra*, el más próximo al surrealismo, aunque, como ya he dicho más de una vez, fuera de esta escuela, pues no he creído nunca en sus dogmas: la escritura automática y la abolición de la conciencia artística”⁸⁷. Compuesto en 1928-1929, se publicó por primera vez en México en 1935 con una tirada muy reducida de 150 ejemplares. Hasta 1946 no se reedita en España en la que será la edición completa supervisada por el autor, pues se modifican algunos títulos y se añaden siete nuevos poemas inéditos. El libro, compuesto por 27 poemas en prosa, tuvo muy poca difusión y menor repercusión en el panorama poético del momento. Luis Antonio de Villena (1977: 50-1) explica acertadamente este fenómeno atendiendo a dos razones fundamentales:

De orden histórico la primera y de modo de escritura la segunda. *Pasión de la tierra* es un libro que surge al público (y aquí incluiremos ahora a los críticos) fuera de momento. Cuando se escribe (1928-29), en horas en que suponía un enorme vanguardismo de tono y escritura, queda condenado al silencio. Y en 1935, cuando su primera edición incompleta, estando aún vigente el talante surrealista, aparece en tirada muy limitada, y además su posible exégesis crítica queda cercenada por el tan real como tristemente reiterado motivo de la guerra. Y cuando al fin sale a la luz la edición completa, el momento del país no es propicio. (...) No es, por tanto, de extrañar que *Pasión de la tierra* fuera en aquellos años un libro sin interés en el estetizante aluvión de sus imágenes y en la cargazón tremenda de su escritura. Quedaba fuera de la estética al día, y además en la propia trabazón de su verso era difícil. (...) La segunda razón de esa tan mencionada *dificultad* (y sin duda la más genuina) es la propia escritura del libro. En él las imágenes surrealistas, de raíz subconsciente, se acumulan de una manera prodigiosa, se hacen tan densas, que el poema deviene prosa, y así hasta su misma tipografía acentúa la densidad, el aluvión de imágenes.

Sobre esta misma cuestión ha incidido el propio autor⁸⁸:

La técnica con que entrañadamente nació este libro le hace un favor y un gran disfavor. Hoy puedo verlo así porque ha pasado el suficiente número de años. La búsqueda que no se contenta con la realidad superficial persigue la “hiperrealidad” (el término es de Dámaso Alonso), que aquí es el zahondar, el alumbrar la última realidad, más real que la sólo aparente de la superficie. Mediante inesperadas y rompedoras aproximaciones, acaecidas por la vía de la intuición en una posible clarividencia en que estalla la lógica discursiva, se intenta la superación de los límites consentidos. Mi poesía, mejor dicho, el mundo poético en ella creado, ha supuesto siempre (o casi siempre) la lucha contra las formas o límites de las cosas, en la búsqueda de la unidad que no los consiente y los asume. Y en su realización artística, la técnica de este libro ha sido paralela a ese aquí convulso

⁸⁷ De “Nota autobiográfica”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1978 (2ª ed.), vol. II, p. 18.

⁸⁸ “Nota editorial del autor”, aparecida por primera vez como introducción a la edición de Adonais de 1946. Reproducida por L.A. de Villena (Apéndice 2) en su edición comentada de Narcea, 1977, pp. 205-10.

anhelo de co-fusión. Nunca más extremados uno y otra que en este libro, el más extremoso el más barroco también, en otro sentido, el más difícil, el que más se rehúsa a un tipo de lector sin habituación.

La crítica (Luis Antonio de Villena, 1977: 71-74; Gabriele Morelli, 1987: 34-38) ha señalado la indudable influencia ejercida sobre *Pasión de la tierra* por los maestros del surrealismo francés, de entre los que destacan Rimbaud y, sobre todo, Lautréamont y *Les Chant de Maldoror* (1869), obra que, como veremos más adelante, va a convertirse en el modelo de los poetas en prosa más importantes de la literatura española.

Quizá aun menos difundida, pero equiparable en importancia dentro del poema en prosa surrealista, es la obra de Agustín Espinosa (1897-1939). De este autor incluye Díaz-Plaja tres textos de *Lancelot, 28°-7° (Guía integral de una isla atlántica)* (1929) y otros tres de *Media hora jugando a los dados* (1933)⁸⁹. *Lancelot, 28°-7°* está compuesto casi en su totalidad por poemas en prosa de muy diversa extensión y tono. El origen y la intencionalidad de este libro aparecen perfectamente señalados por el propio autor en “Lancelot y Lanzarote”, texto con que se inicia el libro:

Lo que yo he buscado realizar, sobre todo, ha sido esto: un mundo poético; una mitología conductora. Mi intento es el de crear un Lanzarote nuevo. Un Lanzarote inventado por mí. Siguiendo la tradición más ancha de la literatura universal. Por eso sustituyo un Lanzarote que hoy ya nada dice, que ha perdido su sentimiento efectivo, por Lancelot: [...] Sustituyo lo concreto por lo abstracto. El molde, por el módulo. Lo entero por lo íntegro. El objeto, por su esquema. El sujeto por su esencia. La Isla, por su mapa poético. Culto. Construyo la geografía integral de Lanzarote.

Aunque algunos textos, como el anterior, adoptan un tono y una escritura que se acercan al ensayo, no debemos perder de vista que todo el libro participa, como apunta Nilo Palenzuela (1988a: xxii), “del proyecto universalista en lo que hemos llamado lectura *diferencial* del creacionismo”, por lo que

la actividad crítica camina así junto a la actividad creadora: se entrecruza y se funda en un ámbito de simultaneidades, transforma lo que toca, lo saca de un mutismo histórico, lo ilumina e incendia en su afán traumatúrgico. La misma construcción de su obra utilizando materiales diversos, agrupados

⁸⁹ Su biógrafo Alfonso Armas, en la edición conjunta de dichos títulos más *Crimen*, publicado por Taller de Ediciones JB, Madrid, 1974 (*Lancelot...* se había reeditado en 1968), da fechas de publicación distintas: 1928 para *Lancelot...* y 1934 para *Media hora...*, fechas que no son las que figuran en las ediciones originales.

aparentemente de forma espontánea aspecto este que recuerda a veces los ensamblajes textuales de Francis Ponge , constituye una buena muestra de la mutación de todo en materia poética.

Sobre *Media hora jugando a los dados*, obra en que encontramos, según Díaz-Plaja, “su auténtica posición superrealista (...) que nos da la medida de su fantasía poética”, conviene resaltar que es el texto de una curiosa conferencia de presentación leída un año antes por su autor con motivo de la exposición del pintor grancanario José Jorge Oramas. Este hecho nos plantea serias dudas sobre la licitud de que algunos fragmentos sean susceptibles de ser considerados independientes. Los tres textos seleccionados, “La fiesta del alcohol”, “La fiesta de la sangre” y “La fiesta del hambre”, constituyen, junto a “La fiesta de la crudeza”, el momento central y más imaginativo del discurso. El final del apartado anterior, “Odio, amistad y un cofre encantado”, señala claramente esta subdivisión y el cambio de perspectiva y tono:

Un día fabricó, ocultamente, un cofre de nubes, y se encerró en él a esperar mudanzas del destino.

A su mudez se añadió, entonces, la divina ceguera.

Mudo, ciego e inmóvil, en torno a él, latió, desde su encierro, una trágica fiesta. Una fiesta del alma, partida en cuatro almas. Como encrucijada sutil, como dos espadas tocándose, como molino que muele cuerpos de Cristos: la fiesta del alcohol, la de la sangre, la del hambre, la de la crudeza.

En el apartado siguiente, “Anunciación”, recupera de nuevo el tono anterior y concluye con la enumeración de los cuatro elementos que titulan los textos citados: sangre, hambre, alcohol e “incruceza”:

Pero el encierro tenía que tener final. Y lo tuvo. Salió, al fin, el hombre de su nebuloso cofre. Salió, al fin, y vio otra vez el aire iluminado y los montes azules y las barrocas flores de su agro. (...)

El hombre Jorge el cofre y del ángel ¿era acaso un hombre? Come el hombre y lucha y mira al mar o ama a una muchacha. Pero ni anda en cofres de magia ni en angélicos labios. Quien ha sido huésped de nubes y ha revistado engendros, quien ha escuchado ángeles, puede hacerlo y deshacerlo todo: quien ha oído galopar la sangre y el hambre, tremer al alcohol y suicidarse la incruceza.

Por tanto, y a pesar de que el discurso se nos presenta estructurado en breves apartados con título, aparentemente independientes y algunos con hechuras de poema en prosa, la cohesión e intencionalidad del mismo, creo, impiden aceptar su fragmentación. Por

otra parte, resulta significativa la coincidencia en el título del mismo elemento “dado” con otras dos obras de una gran importancia en la historia de la poesía moderna: *Un coup de dés* (1897) de Stéphane Mallarmé y *Le cornet à dés* (1917) de Max Jacob.

Díaz-Plaja, sin embargo, no hace ninguna alusión a *Crimen* (1934). Omisión que podría explicarse por su desconocimiento, pues pasó casi inadvertido hasta su reedición en 1974; o porque, dada su difícil adscripción genérica, no lo consideró poesía en prosa. *Crimen*, la obra más surrealista y atrevida de las publicadas en su momento, se compone de once textos breves agrupados en cuatro apartados que se corresponden con las cuatro estaciones, más un prólogo y un epílogo. Antes de su edición unitaria, casi todas sus partes habían sido publicadas previamente en revistas a partir de 1930. Para Alfonso Armas (1974: 27), y en contra de la opinión expresa del propio autor⁹⁰, *Crimen* es una novela corta: “ hay hilo narrativo, hay personajes, hay diálogo muy escueto (...). Y, si se quisiera adjetivar esta narración corta, podría ser clasificada como novela policíaca escrita al revés”. De la misma opinión es Jorge Rodríguez Padrón (1985: 56), para quien *Crimen* no deja de ser una narración, una novela peculiar, caracterizada, igual que los otros dos títulos, por su condición imaginista y el fragmentarismo, es decir,

por estar contruidos como secuencias de imágenes intermitentes, cuyos posibles nexos han desaparecido o podemos sustituirlos por cualesquiera otros que podamos imaginar; de imágenes a las que podemos considerar como secuencias realmente independientes en las cuales el orden, la cronología y el espacio no pueden ser medidos por el baremo de la lógica convencional del relato.

Miguel Pérez Corrales (1986: 25-26) resuelve esta cuestión soslayando los géneros tradicionales y proponiendo uno nuevo un tanto ambiguo y poco esclarecedor:

Crimen se presentó en las ediciones de *gaceta de arte* como «relato surrealista», pero se trata de un escrito tan truncado y que alberga otras narraciones independientes y fragmentos no narrativos que desdice esta definición. Tampoco puede llamarse novela, creo, aun en el sentido tan amplio que hoy se da a este término. Ni poema en prosa, si bien su prosa es poética como lo demuestran la

⁹⁰ “Terminaré en breve un libro que no es precisamente novela, aunque lo parece, y cuyo título es *Elogio del crimen* [título inicial que modificó posteriormente], del que acabo de adelantar un fragmento a una revista literaria”. Cuestionario publicado en la página literaria del *Heraldo de Madrid* el 30 de octubre de 1930. Referencia extraída de Miguel Pérez Corrales (1986: 24), autor del estudio más amplio y de la edición crítica de la obra. Sobre esta cuestión, véase la referencia de Nilo Palenzuela (1988a: xxxi, n. 41).

concentración expresiva el nivel semántico-asociativo funciona a máxima tensión y el uso de recursos iterativos típicamente poéticos. Pocas obras poseen un lirismo tan exaltado y desgarrado. (...) Hay en *Crimen* rasgos de novela y de poema y de relato sin ser nada de ello específicamente; contiene, también, dos diarios (“Diario entre dos cruces” y “Diario a la sombra de una barca”) y un capítulo de evocación de la infancia (“Retorno”). La dificultad de encasillamiento hace preferible, a encorsetar la obra, calificarla, simplemente, como “texto surrealista”.

Los cantos de Maldoror obra con la que *Crimen* tiene muchas coincidencias concretas, como muy bien señala Corrales (1985: 28) plantea a Suzanne Bernard (1959: 220, 247) similares problemas genéricos:

Ce dynamisme de l'œuvre, ce fait qu'elle est essentiellement une *action*, explique la forme particulière qu'elle affecte. Ce poème en six chants tient par sa longueur, dans le genre du poème en prose, une place tout à fait à part: il ne serait pas faux de le considérer comme une sorte de *roman*, tout a long duquel l'action se poursuit. Mais il ne serait pas plus faux de le considérer comme un recueil de poèmes en prose, de strophes construites de façon indépendante, qui abandonnent, reprennent, transforment les différents thèmes, de telle sorte qu'il y a à la fois solution de continuité d'une strophe à l'autre, et progression continue cependant du premier chant jusqu'au dernier. (...)

Et pourtant, l'œuvre demeure. Cet univers de refus et de destruction garde une saveur de présence inégalable; cette “machine infernale” dirigée contre la littérature inaugure une forme nouvelle de littérature. Le poème en prose, tel que Lautréamont l'a conçu, est quelque chose d'entièrement neuf, qui tient du roman, de l'invective lyrique et du poème épique. Sans doute, on peut dire que les *Chants de Maldoror* pulvérisent les cadres stricts du poème en prose conçu comme un genre littéraire bien défini; mais, ce faisant, il lui ouvre, l'avenir le montrera des perspectives encore inconnues.⁹¹

Es cierto que *Crimen*, aunque aparente “ser un libro caótico, arbitrario, incoherente...; constituye, por el contrario, un entramado de complejísimas vinculaciones tanto intratextuales como extratextuales donde nada está dejado al acaso”; y que la “inexistencia

⁹¹ “Este dinamismo de la obra, lo que hace que sea esencialmente una *acción*, explica la forma particular que presenta. Este poema en seis cantos tiene por su extensión, en el género del poema en prosa, un lugar enteramente aparte: no sería falso considerarlo como una especie de *novela*, a lo largo de la cual la acción se continúa. Pero tampoco sería más considerarlo como un conjunto de poemas en prosa, de estrofas construidas de manera independiente, que abandonan, vuelven a tomar, transforman los diferentes temas, de tal manera que hay a la vez solución de continuidad de una estrofa a otra, y progresión continua desde el primer canto hasta el último. (...)

Y sin embargo, la obra permanece. Este universo de rechazo y de destrucción guarda un sabor de presencia inigualable; esta «máquina infernal» dirigida contra la literatura inaugura una forma nueva de literatura. El poema en prosa, tal como Lautréamont lo concibió, es algo enteramente nuevo, que conserva cosas de la novela, de la invectiva lírica y del poema épico. Sin duda, se puede decir que los *Cantos de Maldoror* pulverizan los marcos estrictos del poema en prosa concebido como un género literario bien definido; pero, al mismo tiempo, le abre, el futuro lo dirá unas perspectivas todavía desconocidas.”

de linealidad discursiva, de concatenación lógica, oscurece y dificulta la comprensión del texto, pero sus partes están todas trabadas y coexistiendo aunque sea «a puñetazos», como decía Sklovski ” (Corrales, 1985: 29, 31). Sin embargo, y a pesar de todo ello, creemos que los elementos que cohesionan el libro no *subordinan* unas partes a otras; que los distintos apartados admiten, sin ningún problema, una lectura independiente. La impresión que nos queda después de leer la obra, incluso después de una lectura analítica, no es la de la historia narrada, que queda reducida a un simple pretexto referencial, ni la de su indudable trabazón interna, similar a la de otros poemarios en verso, sino la de una sucesión de cuadros con vida propia que representan una historia inconexa de sueños y obsesiones que constituyen un conjunto de poemas en prosa.

Manuel Altolaguirre (1905-1959) es otro de los autores no antologados por Díaz-Plaja, y su nombre tampoco suele aparecer en los estudios dedicados al poema en prosa. Sin embargo, en la última edición de sus *Obras completas*⁹², y en su volumen III, subtítulo *Poesía*, la tercera y última parte se titula “Poemas en prosa”, e incluye textos no recogidos en las ediciones anteriores de sus poesías completas⁹³. Se compone este apartado de un conjunto de poemas en prosa correspondientes a épocas muy distintas, lo que llevó al editor a dividirlos en dos grupos: “I. Primeras prosas” y “II. Prosas del exilio”. Las primeras prosas fueron publicadas por la revista *Ambos* en el año 1923, cuando el autor contaba dieciocho años. Los tres poemas que se incluyen de esta época responden a la edad del autor; son, como señala Valender (1992: 43), “textos muy ingenuos, hasta escolares a veces [...], cuyo interés se limita a lo que nos revelan sobre la personalidad literaria del joven poeta”. “Los tejados” es quizá el que refleja mejor el tono anecdótico y descriptivo que los caracteriza:

La contemplación de una casa me sugiere un sinfín de meditaciones. Las ventanas me parecen esquelas de defunción, esas esquelas entrelargas en las que se anuncia la muerte de tanta gente vulgar; pero lo que más llama la atención son los tejados.

El borde de un tejado visto desde la calle constituye un renglón de una plana dadaísta. Un renglón formado por la continuación de un sinfín de enes.

A veces, por detrás del renglón, surge la luna llena; es un borrón que cayó en la plana.[...]

⁹² Nos referimos a la edición de James Valender: *Obras completas*, 4 vols., Madrid, Ediciones Istmo, 1992.

⁹³ Sobre todo la edición preparada por Luis Cernuda: *Poesías completas (1926-1959)*, México, F.C.E., 1960.

Los poemas del exilio están compuestos por doce textos escritos mucho tiempo después, algunos inéditos en vida del autor. Varios de ellos (“Elogio del cine”, “Recuerdos de un diálogo”, etc.) son refundiciones de fragmentos de artículos y ensayos ya publicados a partir de 1945. Otros (“Por un río, hacia España”, “Circo en el mar”, “Los árboles de Itapalapa” y “La última cosecha”) parecen ser totalmente nuevos y publicados por primera vez en *Tres poemas en prosa* (Málaga, 1989). Según Valender (*ibid.*), Altolaguirre pensó editar estos poemas en prosa al lado de sus poemas en verso, y parece que también Cernuda se planteó en algún momento incluir algunos de estos textos en su edición. Todos tienen como referente experiencias de su estancia en México, por lo que Valender (*ibid.*) los relaciona, considerando además por su tono lírico-reflexivo, con los poemas de José Moreno Villa, en su *Cornucopia de México* (1940), y *Las Variaciones sobre tema mexicano* (1952), de Cernuda. Veamos un fragmento de “Circo en el mar”:

¡Circo en el mar! El domador de látigo y bigotes viajaba de novio con la niña vestida de rosa, equilibrista en el alambre. Una luna de miel que interrumpió la muerte cuando el barco se hundió.

Todas las fieras, todas las amazonas, todos los ángeles, se hundieron en una marejada de crines de león, entre los rayos de fuego de la piel de los tigres, bajo la sombra de los elefantes oscuros, funerales.

¡Circo en el mar! La carcajada del payaso pide auxilio desde la tormenta; mientras la foca superviviente sostiene en el aire como una aurora de ironía su balón amarillo y rojo, como el de los niños.

¡Circo en el mar! Un prestidigitador dejó escapar una paloma blanca por si volvía con una rama de olivo. El mar desierto no descendió sus aguas ni dejó sobre un monte el arca de la vida. La nave yace abajo, en su lecho de arena, entre caracolas gigantes que pregonan los números de un circo de fantasmas, pero nadie se acerca a sus banderas.

De Federico García Lorca, y con el título *Narraciones* de sus *Obras completas* (1954; 19ª ed., 1974), se recogen ocho composiciones que Vivanco (1968: 581) considera poemas en prosa pertenecientes a una forma surrealista, aunque en alguno “un hilo argumental o narrativo más aparente va a correr paralelo a la dialéctica lírica interna o desarrollo intuitivo en imágenes”. La intención poemática se logra, sobre todo, en las dos “Degollaciones” “Degollación de los Inocentes” y “Degollación del Bautista”, esta última incluida en la antología de Díaz-Plaja y en el “Suicidio de Alejandría”.

Llamativa por inesperada resulta la presencia generosa con cinco poemas de Miguel

Hernández en la antología citada. Son textos desconocidos, publicados entre los años 1930-1935, rescatados para la ocasión de un diario provincial.

La producción poética en prosa de otros miembros significados de la llamada “generación del 27” es posterior a 1940, por lo que nos ocuparemos más detenidamente en el capítulo correspondiente. Tratamiento especial merece la figura de Luis Cernuda, cuya aportación creativa y crítica al poema en prosa español es equiparable a la de Juan Ramón Jiménez.

Nos presenta Díaz-Plaja bajo la denominación de “independientes” un grupo heterogéneo de autores que no se adscriben a ninguna de las tendencias poéticas del momento. Reúne textos fechados entre 1929 y 1956 de José Moreno Villa, Benjamín Jarnés, Antonio Marichalar, Luis Santa Marina, Pedro Murlane Michelena, Manuel Llano, Fernando Vela y Ramón Ledesma Miranda. En algunos casos el propio antólogo reconoce que utiliza el término poema en prosa con “alguna amplitud”.

Con el mismo generoso criterio, bastante discutible, amplía el concepto de poema en prosa

hacia esta zona ciertamente interesantísima a la que denominaremos “crónica lírica”. (...) Sin que constituya propiamente escuela bien podría hablarse de una tendencia neohumanista del poema en prosa, constituida por un grupo de escritores para los que el estilo es una exigencia de nobleza y tradición.

Forman este grupo denominado “los cronistas líricos” los siguientes autores: José María Salaverría, José Sánchez Rojas, José María Izquierdo, Ramón de Basterra, Lorenzo Riber, Rafael Sánchez Mazas, Eugenio Montes, Víctor de la Serna, Dionisio Ridruejo, César González Ruano, Agustín de Foxá, Adriano del Valle y Álvaro Cunqueiro. Los textos seleccionados son, en general, artículos periodísticos de muy diverso carácter, ensayos, crónicas de viajes, etc., que, creemos, difícilmente pueden ser aceptados como poemas en prosa. Aullón de Haro (1987: 53) incluye a Murlane, Sánchez Mazas y Montes en el grupo de “los escritores de la derecha”, a los que, según Mainer (1971: 22), “se debe el nacimiento del ensayo divagatorio, lleno de alusiones culturales, refinado o intelectual” y “la creación de la fórmula literaria falangista”.

Un nutrido grupo de autores, también bastante heterogéneo, denominado “los

actuales”, subdividido a su vez en cuatro tendencias, cierra la antología. Para Díaz-Plaja (1956: 319), con

los cultivadores actuales podemos decir que el poema en prosa alcanza su más delicada sublimación. Ni nuevas tendencias, ni procedimientos distintos. Sí, una etapa de decantación, refinamiento y última posibilidad.

Un primer apartado, llamado muy ambiguamente “literatura como sabiduría”, lo forman Ángel María Pascual y Camilo José Cela; dentro del “gusto juanramoniano” incluye a los andaluces Pedro Pérez Clotet, José Antonio Muñoz Rojas, Juan Ruiz Peña y Ricardo Molina; la “tendencia surrealista” estaría integrada por Pedro de Lorenzo, Juan Eduardo Cirlot, Ana Inés Bonnín, José Cruset, José María Castro y Calvo, Joaquín de Entrambasaguas, Rafael Santos Torroella, Rafael Sánchez Ferlosio, Fernando Pérez Güerra y Guillermo Díaz-Plaja; y, por último, “la repercusión en el poema en prosa de la floración de la lírica religiosa” está representada por José María Millás Vallicrosa, Juan Bautista Beltrán, S.J. y Miguel Melendres.

CAPÍTULO IV. *JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y EL POEMA EN PROSA*

OBRA EN PROSA. PROBLEMAS Y CLASIFICACIÓN

La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez (1881-1958) multiplica los problemas y dificultades que plantea su obra en verso. Salvo *Platero y yo* (1914, 1917), *Españoles de tres mundos* (1942) y *El zaratán* (1946) (publicados íntegramente en prosa en forma de libro), y con la excepción de *Diario de un poeta recién casado* (1917), la antología seleccionada por Zenobia *Poesía en prosa y verso* (1932) y algunas prosas incluidas en *Tercera antología poética* (1957) (aunque publicada en vida del autor, no fue preparada por él, sino por Eugenio Florit), libros en los que alterna el verso y la prosa, el resto de su producción prosística permanecía inédita o publicada de manera muy dispersa en diarios y revistas de España y América. Es a partir de la muerte del poeta cuando comienzan a publicarse algunos títulos⁹⁴ de muy diversos géneros: crítica literaria, notas diversas, aforismos, caricaturas y retratos líricos, cartas, traducciones, poemas en prosa, etc.

Ya en 1934, el propio Jiménez le decía a Juan Guerrero Ruiz (1961: 319) que el

⁹⁴ Pueden citarse, entre otros, los siguientes: *Olvidos de Granada* (1960), *Cuadernos* (1960), *La corriente infinita* (1961), *Por el cristal amarillo* (1961), *El trabajo gustoso* (1961), *Cartas* (1962), *El Modernismo* (1962), *Primeras prosas* (1962), *La colina de los chopos* (1965), *Estética y ética estética* (1967), *Historias y cuentos* (1979).

género que más había cultivado era precisamente el poema en prosa:

Tal vez lo que más tenga me dice son poemas en prosa: es lo que yo he escrito más en mi vida y conservo cantidades enormes. Lo necesario es que tenga salud para dejarlo todo, al menos, ordenado.

Entre sus muchos proyectos no culminados⁹⁵ figuró publicar toda su poesía en prosa en un volumen que titularía *Historias y cuentos*⁹⁶. Reúne esta obra unos ciento cincuenta poemas en prosa, escritos y revisados entre 1900 y 1952, y agrupados en cuatro secciones o libros: *Edad de oro (Historias de niños)*, *Hombre compasivo (Mano amiga)*, *Cuanto largos* y *Crímenes naturales*, algunos incluidos con modificaciones en colecciones anteriores como *Cuadernos* (1960) y *La Colina de los chopos* (1965).

A la dispersión de los textos, y al difícil acceso en muchos casos, hay que añadir el problema que plantea la datación de los mismos, imposible de precisar en algunos y múltiple en otros como consecuencia de las continuas revisiones a que eran sometidos. Bernardo Gicovate (1973: 219-220), ante la imposibilidad de conocer y fechar con certeza todo lo que escribió Jiménez, sugiere resignadamente que “el desorden tendrá que convertirse en parte necesaria de toda teoría que quiera interpretar la evolución del pensamiento de Juan Ramón Jiménez”.

Predmore (1975: 11, 12) se pregunta: “¿Qué representa la fecha en la historia de la creación y revisión por el autor de un determinado poema en prosa?” Apunta que sería arriesgado desde el principio cualquier estudio comprensivo que implique una especial atención a un estilo que está madurando y evolucionando, y “al faltar datos necesarios, tendría que llevar consigo una especie de especulación que impediría lograr resultados satisfactorios”, por lo que recomienda se debe hacer una discriminación en la selección del material que se estudie. Además del problema de la datación, cuya importancia no es preciso

⁹⁵ En las *Poesías escojidas* de 1917 anunciaba 16 títulos de obras en prosa: *Prosa primera*, *Poemas en prosa*, *Recuerdos*, *Platero y yo*, *La Colina de los Chopos*, *Elejía a la muerte de un hombre*, *Urium*, *Vidas paralelas*, *Sevilla*, *Cuentos y sueños*, *Creación*, *Miss Conciencia*, *Libro compasivo*, *Lo permanente*, *El mirlo de Cristal* y *Jano*. Sólo *Platero* fue publicado en vida del autor.

⁹⁶ En 1979 (Barcelona, Editorial Bruguera) apareció en el mercado esta obra, reimpressa por la misma editorial en 1983. Su editor, Arturo del Villar, en una nueva edición (Barcelona, Seix Barral, 1994) reprobaba por sus múltiples errores y erratas las descuidadas ediciones anteriores, cuyas pruebas no pudo corregir, y pide que ambas sean olvidadas para siempre y que ésta sea considerada la primera edición.

destacar pues impide situar sincrónicamente el texto de una manera correcta, la obra de J.R.J. nos plantea otros problemas añadidos en los que es preciso incidir. El más complejo surge de la práctica habitual del autor de corregir continuamente sus textos y de no darlos nunca como definitivos. Juan Ramón Jiménez manifestó en más de una ocasión la provisionalidad de su obra:

No tengo que añadir que nunca me quedo contento al dar al público un libro. Al contrario. En el momento en que recibo el primer ejemplar impreso deshago su encuadernación y empiezo a cambiarlo todo, es decir, a empezar otra vez. Dejar un libro es siempre para mí una solución provisional de un día flaco. Y no me estoy refiriendo a correcciones literarias, no. Lo que yo busco es reflejar mi alma y mi cuerpo, de la mejor manera posible (aquí pondré el aforismo sobre metamorfosis que dice poco más o menos, “mi biografía es empezar siempre, mi bibliografía siempre empezar”). Yo no me considero más que un andarín de mi órbita, metamorfoseador en todas mis actividades. Y por lo tanto y más que en ninguna otra, en Poesía.⁹⁷

Ante la existencia de varias versiones de un mismo poema es preciso que el crítico determine cuál es la versión que ha de tener en cuenta. La tendencia general de la crítica ha sido la de optar por considerar como definitiva la última versión retocada por su autor. Las versiones previas servirían para reflejar en las variantes distintos momentos de su trayectoria creativa. En el *Diccionario* de Marchese y Forradellas (1986), bajo la voz *antetexto*⁹⁸, se dice que

cuando el texto ha sido retocado en diferentes épocas, en momentos a veces muy alejados entre sí, no se puede pensar en una diacronía, sino en una serie de sincronías que se superponen, al ser cada texto un sistema autónomo.

Esta observación, discutible cuando la variación es mínima, es totalmente válida y aceptable cuando el cambio es sustancial y afecta no sólo al estilo y a elementos gramaticales sino a la forma de presentación. Y, aunque el germen y el motivo literario sean los mismos, en el último supuesto el texto resultante debe ser considerado como otro diferente, lo que ocurre en J.R.J. en las prosificaciones que propuso de una parte de su poesía en verso. Jorge Urrutia

⁹⁷ Del prólogo a su proyecto de edición inconcluso *Libro escogido*. Citado por Sánchez Romeralo (1978: XIII).

⁹⁸ Definido como “Texto literaria y lingüísticamente coherente que precede al que el autor da como definitivo”.

(1981: 727) reconoce que esta situación exige al crítico un especial esfuerzo de comprensión, y propone dos lecturas de la obra juanramoniana:

La primera, la que busque sus textos originales y, situándolos en su momento, permita comprenderlos integrados en la historia literaria. La segunda es la que pudiéramos llamar *de la obra en su estado final*, es decir, tras sus distintas reescrituras.

Esta postura, que suscribimos totalmente, nos lleva a considerar como poemas en prosa las prosificaciones de *Leyenda* (1978). Por esta razón, incluimos en nuestra antología algunos de ellos, con fecha de la edición, que es cuando han sido publicados en prosa por primera vez.

A los problemas ya apuntados, hemos de añadir la particular y, a veces, contradictoria postura que mantuvo Juan Ramón ante el verso y la prosa. En varios lugares dejó expresada con bastante claridad su opinión al respecto. En una carta, fechada en marzo de 1953, dirigida a Díaz-Plaja (1956: 61), encontramos la siguiente afirmación:

El verso se diferencia de la prosa solamente por la rima. No hay prosa “y” verso. Todo es prosa o todo es verso. Para mí, sin duda todo es verso, como para mí todo nuestro movernos es danza.

En “Poesía cerrada y poesía abierta” (1954) resalta el carácter musical, frente al visual, de la poesía:

Para un ciego el verso y la prosa serían iguales. Y en realidad no existe el verso más que por el consonante y el asonante, por la rima. El ciego es siempre una gran autoridad para la escritura poética. Si no se viese escrita la poesía, ¡qué distintas serían las opiniones sobre ella!⁹⁹

De ahí que, según Díaz-Plaja (1965: 63), Juan Ramón pensara reunir todos sus poemas en prosa, unos doscientos cincuenta textos, en un libro que se titularía precisamente *Versos para ciegos*, que no vería la luz.

En sus *Conversaciones* con Ricardo Gullón (1958: 114, 115) insiste en las mismas ideas:

No hay prosa y verso (...); lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta

⁹⁹ De *Páginas escojidas. Prosa*, Madrid, Gredos, 1970, p. 193.

puede recortarse y escribirse en verso. Por eso estoy pensando, para sucesivas ediciones de mis obras, en dar el verso como prosa.(...)

La poesía puesta en verso reitera Juan Ramón no ayuda al lector a comprenderla ni a sentirla. Cuando se escribe un poema, para ver el efecto que produce, para ver si efectivamente es poesía, nada mejor que escribirlo en prosa. En alguna ocasión he traducido al francés, yo mismo, alguno de mis poemas, para comprobar si cierta falla que creía advertir era una falla de la idea o de la forma... La poesía pierde por la arquitectura: por el empeño de darle una forma determinada, una construcción. Así ocurre en Góngora. La música y la poesía no son artes visuales, como algunos parecen creer. Al escribir en prosa un poema, al escribirlo seguido, la poesía gana.

Es evidente que la rima no es el único elemento fónico que diferencia el verso de la prosa, ni que la poesía es un arte exclusivamente oral. Sin embargo, alguna explicación han de tener estas afirmaciones que para Juan Ramón Jiménez parecen fundamentales, dada la insistencia con que alude a ellas.

Ya se ha señalado en más de una ocasión que resulta extraño que un poeta al que le preocupa la disposición tipográfica y su impresión visual en el lector,

no comprenda la importancia de la relación que se establece entre la superficie escrita y la superficie impoluta de la página; que no aprecie la tensión que ordena significativamente en muchas ocasiones el enfrentamiento de la columna poemática y su contorno (Urrutia, 1981: 720).

Cuando Juan Ramón Jiménez afirma que la poesía no es un arte visual, hemos de creer que no se está refiriendo al hecho de que la poesía tenga que ser percibida exclusivamente por medio de la audición, situación excepcional, sino que la forma externa, su presentación en verso o en prosa, no debe condicionar ni despertar prejuicios tanto en el autor como en el lector. Lo que nos propone es una concepción de la poesía, compartida por el lector y el autor, totalmente liberada de moldes y esquemas ya conformados, una poesía que rompa los horizontes de expectativas formales prefijados en el lector, porque ya lo hemos citado “la poesía pierde por la arquitectura: por el empeño de darle una forma determinada, una construcción”; por eso, nos dice en *El trabajo gustoso*, “los verdaderos poetas no usan mucho para su concesión comunicativa las *formas* escritas regulares sino casi siempre, o al menos cuando están en su mejor momento, las formas inventadas”. Por tanto, el carácter oral de la poesía, que defiende con tanta insistencia Juan Ramón, empezaría a tener sentido si lo situamos tanto en la órbita del autor en el momento de la creación, como en la del lector ciego o sin referencias formales en la descodificación; y, desde esta perspectiva, su

planteamiento es coherente con los principios de que parte, sobre todo después de su segunda época, que es cuando manifiesta abiertamente su rechazo a la servidumbre que supone la versificación tradicional.

Luis Cernuda (1970: 188) hace una interesante observación sobre las transformaciones que ha experimentado el verso español. Sobre la rima nos dice que, a partir del Romanticismo, “nos suena demasiado y arrastra demasiado la corriente poética a los escollos del ripio”, y que nuestro oído deseaba ya una armonía más sutil que sonora en el ritmo poético. En este punto coincide en parte con el planteamiento juanramoniano de anteponer la oralidad en la percepción de la poesía. Urrutia (1981: 722) refleja perfectamente el desarrollo de su evolución formal “poética en marcha que comienza por la negación del verso rimado y pasa en seguida a la negación de todo verso” , mediante el siguiente esquema: *verso medido y rimado* ® *verso libre* ® *prosa*.

Si el aspecto gráfico no es, como acabamos de ver, distintivo, entonces el verso estaría marcado por la rima o por la medida fija en el caso de los versos blancos, en palabras del poeta (Gullón, 1958: 149):

El verso libre no es realmente verso dice ; sí lo es el verso blanco, porque tiene medida fija: en español, el endecasílabo. Si la medida no es fija, no es verso. Escrito seguido, el romance mismo gana, pues se lee de una tirada. Cuando leemos poesía lo que se busca es el tope del asonante. El lector parte el romance con el ojo, porque tiene que leer y va hasta el final de cada línea para volver luego al comienzo de la otra. Conviene siempre evitar eso y el latiguillo del recitado.

A propósito de esta reflexión se pregunta Jorge Urrutia (1981: 721) si esto significa que Juan Ramón Jiménez no entendía la función del encabalgamiento. Es evidente que la respuesta es afirmativa; prueba de ello es el uso frecuente que hizo de este recurso, aunque restringido a su primera época y aplicado casi exclusivamente en versos alejandrinos. Sirvan como ejemplo los que siguen: de encabalgamiento léxico o de palabra: “Todos miran / al cielo, abriendo *inmensa-* / *mente* los ojos, olvidados / de la tarde”, “aquella puerta con *jara-* / *mago* en sus ojos ladrillos”; de encabalgamiento sirremático (sustantivo + adjetivo): “Y a la sombra de los *chopos* / *verdes* de la carretera”; (verbo + adverbio): “La luna, limpia, *albea* / *oblicuamente* la pared”; oracional: “la embalsamada y tibia *la paloma azucena* / *que el profano no entiende*, que no entiende al piadoso”. Y entre hemistiquios: “Perfumarán las *ma-*

dreselvas cuando vuelvas”; “Yerra la esencia *inex-tinguible* de lo eterno”.

Creo que más bien la pregunta adecuada sería cuándo, siguiendo sus pautas, debemos hacer la pausa versal obligatoria, pues es la pausa lo que en definitiva le da valor estilístico al encabalgamiento si no tenemos presente el poema escrito.

De la cita anterior se deduce que para Juan Ramón Jiménez sólo existe el verso cuando posee medida fija o está rimado. El verso blanco, al no tener el tope de la rima, es verso porque la regularidad métrica supone conservar la obligatoriedad de la pausa versal. Y en el caso de poemas versolibristas no rimados, cuando se produce desajuste entre la pausa morfosintáctica y la versal (encabalgamiento), ésta no es obligatoria y al no quedar tampoco el recuerdo de la rima, cuya misión, como señala Antonio Quilis (1973: 82), es la de relevar en sus funciones a la pausa versal, no queda ningún elemento que marque fónicamente el final del verso, por lo que es también coherente que Juan Ramón Jiménez opte por transcribir en prosa sus poemas en verso libre sin rima.

Su concepción de la poesía, a veces formulada de manera contradictoria, la desarrolla a partir de la oposición entre *poesía* (=lo “inefable”, abierta) y *literatura* (=lo “fable”, cerrada), y explica, según Antonio Garrido (1991: 336), el sentido dinámico y el perpetuo cambio de su escritura poética:

La oposición anterior es, al mismo tiempo, una declaración de intenciones y una formulación trágica del esfuerzo titánico que el autor tuvo que llevar a cabo en su afán por explorar el misterio de la palabra poética en su autonomía expresiva y en sus valores emocionales, a través del uso de todos los mecanismos que el lenguaje ofrece. La prueba más clara es la reelaboración de lo escrito y el trabajo de prosificación sobre sus poemas realizado en los últimos años.

En cuanto a la clasificación de la obra en prosa de Jiménez, Predmore (1975: 47-48) la ordena en tres momentos de su vida, de acuerdo con las distintas residencias: 1) Moguer, Madrid, Moguer (1881-1911); 2) Madrid (1912-1936); 3) América (1936-1958). Los textos básicos en los que centra su estudio son *Baladas para después*, compuesto en 1908 e incluido en *Primeras prosas, Platero y yo* (1907-1914), *Diario de un poeta recién casado* (1916), algunos capítulos de *La colina de los chopos* (1915-1924), algunas secciones de *Cuadernos* (1915-1935) y *Españoles de tres mundos* (1914-1940), todos ellos pertenecientes a los dos primeros períodos.

Por su parte, Jorge Urrutia (1981: 724-726) establece cuatro etapas: la primera está representada por los textos incluidos en *Primeras prosas*, a las que este crítico concede una importancia fundamental por significar la introducción sistemática del poema en prosa en España. La segunda etapa, contemporánea a la adopción del verso libre por Juan Ramón, está marcada por *Platero y yo* y *Diario de un poeta recién casado*. Los retratos o caricaturas líricas recogidas en *Españoles de tres mundos* constituyen el tercer momento de la prosa juanramoniana. La cuarta etapa es la representada por el poema “Espacio” y las prosificaciones de *Leyenda*.

Nuestro estudio abarcará la prosa escrita y publicada a partir de 1940, por lo que nos centraremos fundamentalmente en “Espacio”, “Tiempo” y las prosificaciones de *Leyenda* y sus últimas prosas, aunque previamente trataremos de ofrecer una visión general de toda la producción poética en prosa y de dilucidar varias cuestiones genéricas concretas de algunos títulos.

Como lo atestigua su propia obra, Juan Ramón Jiménez inició muy tempranamente la composición de poemas en prosa. Pero veamos lo que el propio Jiménez nos dice del proceso cronológico y de las influencias iniciales de su producción poética en prosa¹⁰⁰:

Mi primer escrito (a mis 14 años) fue un romance del tipo de nuestro Romancero, pero a la manera del Duque de Rivas. A mis 15 años escribí una rima becqueriana, y a los 17 mi primer «poema en prosa», titulado *Andén* y que hablaba de una loca que esperaba siempre en un tren cualquiera a un hijo que nunca había tenido. (Este poema lo he rehecho recientemente.) Y se publicó en «El Programa» de Sevilla, un periódico algo literario. Después escribí otro, *Riente cementerio*, que está recogido en el almanaque de 1899 del «Diario de Córdoba». Mis influencias indudables de entonces, lo mismo para el verso que para la prosa fueron Bécquer, Rosalía de Castro, Jacinto Verdaguer entre los españoles; de fuera, Goethe, Heine, Musset, etc. (Goethe y Heine traducidos al francés). Sin duda «Los ojos verdes», etcétera, de Bécquer influyeron en mis primeros poemas en prosa. Pero ¡sorpréndase usted! quien influyó más desde esa época fue Lope de Vega. Yo no puedo precisar hoy dónde leí un espléndido poema en prosa de tipo religioso de Lope y no en una obra larga sino aislado, pero sí sé que no lo he olvidado nunca. (...) Más tarde, desde 1900, influyen en mí Rubén Darío (con su poema *A una estrella*, de *Azul*), Aloysius Bertrand, Baudelaire, Mallarmé (con sus poemas originales en prosa y sus magníficas traducciones de Poe, que leí antes que las de Baudelaire); Claudel (*Connaissance de l'Est*, un libro precioso); de ningún modo Catulle Mendès; Wilde (*Una casa de granadas*, no *La casa de las granadas* como se ha traducido en español) y Pierre Louys en las *Canciones de Bilitis*.

Sin embargo, y como demuestra Urrutia (1991: 54), “las declaraciones y recuerdos de Juan Ramón Jiménez, en lo referente a estos años, nunca son de fiar, porque intenta literaturizarlo todo o bien aparecer con su teoría estética formada desde el inicio”. Sirva de ejemplo el poema “Riente cementerio” del que Urrutia (*ibid.*: 49) dice que todos los críticos, incluido Garfias, se equivocan al fecharlo en 1898, cuando en realidad apareció a finales de ese año o principios de 1899¹⁰¹. Este retraso, que no es tal, es importante para Urrutia porque ello explica que la prosa esté tan evolucionada. Para Gicovate (1985:251-2), la “caprichosa cronología” que nos suele ofrecer J.R.J. de sus textos del primer período podría explicarse

¹⁰⁰ De una carta remitida por J.R.J. desde Puerto Rico a Díaz-Plaja (1956: 62), fechada en marzo de 1953.

¹⁰¹ Hay un error en la fecha de 1898 que Urrutia adjudica a Garfias, pues tanto en el prólogo de *Primeras prosas* (1962: 15), como en el de *Libros de prosa: I* (1969: 14), refundición del anterior con algunos añadidos, aparece la fecha de 1899, que es la misma que nos da el propio Jiménez en la carta citada.

porque “el poeta trata de darnos no la cronología externa, sino la historia interna de su evolución”. En cualquier caso, lo que resulta sorprendente es que desde tan temprana edad Jiménez se planteara la necesidad de recurrir a la prosa como medio habitual de expresión poética, hecho que ha llevado a Palau de Nemes (1974: 77) a afirmar que “en Juan Ramón primero fue la prosa, después el verso”.

Con el título de *Primeras prosas* publicó Francisco Garfias en 1962 un conjunto de prosas, en su mayoría inéditas, compuestas presumiblemente entre 1898 y 1913, pertenecientes, por tanto, a su primera época. *Primeras prosas* aparece ordenado en seis capítulos:

1) “Prosas varias” (1898-1903). Subdividido a su vez en cinco secciones: “Riente cementerio”, “Los rincones plácidos”, “Páginas dolorosas”, “La corneja (de un libro de recuerdos)” y “Glosario”.

2) “Palabras románticas” (1906-1912).

3) “Baladas para después” (1908).

4) “Meditaciones líricas” (1906-1912).

5) “Odas libres” (1912-1913).

6) “Poemas en prosa (revividos)” (1913-1920-1954).

El mismo crítico preparó también la edición de *Libros de prosa: I* (1969), en el que se incluyen, además de *Primeras prosas*, *Platero y yo*, *La colina de los chopos* y *Por el cristal amarillo*. En esta colección *Primeras prosas* incluye nuevos textos y modifica la ordenación de estos. Son nuevos los apartados siguientes: “Crítica” (1899-1907); “Comentario sentimental” (1903-1908); “Ideas líricas” (1907-1908); “Paisajes líricos” (1906-1912), subdividido en “Paisajes líricos”, “Meditaciones líricas” y “Esquisses”; “Las flores de Moguer” (1906-1911); “El poeta en Moguer” (1906-1911); “Diálogos” (1910-1911); “La alameda verde” (1906-1912) y “Crítica” (1907-1913). Asimismo el último apartado de la edición de *Primeras prosas*, “Poemas en prosa (revividos)”, aparece en la edición de 1969 bajo el título “Poesía en prosa” (1913-1954), con 13 nuevos textos e incluido en *Por el cristal amarillo*.

La mayor parte de los textos agrupados en ambas colecciones están sacados, según Garfias, directamente de los manuscritos del archivo de Juan Ramón. Con la excepción de “Riente cementerio” y de otros textos publicados en las revistas *Helios* y *Renacimiento*, el

resto es rigurosamente inédito. Predmore (1975: 250, n. 1), que utiliza sólo la edición de 1962, excluye de su estudio “Odas libres” debido a las fechas discutibles que le han asignado, “Meditaciones líricas” por su brevedad y falta de interés y, en relación al último apartado, “Poemas en prosa”, dice que a causa de las sucesivas revisiones difícilmente puede incluirse en la prosa del primer período.

Coinciden Garfias y Predmore al señalar en estas primeras prosas de Juan Ramón una marcada evolución en su estilo. Para Garfias (1962: 11-27) estas prosas reflejan perfectamente tres tiempos sucesivos: romanticismo en “Prosas varias”, modernismo en “Palabras románticas” y una primera fase de liberación, que Predmore (1975: 108-110) denomina simbolista-modernista, en “Baladas para después”.

Es precisamente esta última colección la muestra más importante de poemas en prosa de este período. “Baladas para después” deja entrever algunos recursos de la técnica expresiva que se va a consolidar en *Platero*, y, como señala Blasco Pascual (1990: 34-35), “representa, en el conjunto de la prosa primera de Juan Ramón, una cima en la adaptación al contexto finisecular español de las estructuras del poema en prosa”.

Para Aullón de Haro (1978: 130 y 1989: 95 y 249), “Baladas para después” y “Palabras románticas” suponen un aproximación temprana al género, pero no son poemas en prosa sino prosa poética “de inequívoco subjetivismo decadentista” y exponente “de formas de sentimentalidad fortísimamente ancladas en vaguedades e incluso morboso amaneramiento finisecular”. Pero, aunque es cierto que estas primeras prosas denotan una cierta inconsistencia formal y temática, creo que no hay ningún argumento determinante que impida su adscripción al género del poema en prosa.

La adscripción genérica de *Platero* es uno de los aspectos más controvertidos de la obra. Los críticos que se han ocupado de esta cuestión se mueven entre su consideración como “poema en prosa”, “relato poético”, “cuento”, “colección de estampas líricas”, “narración circunstanciada”, e incluso se ha propuesto la creación de un nuevo género denominado precisamente “género Platero”.

Graciela Palau de Nemes (1959: 154) acepta sin más la adscripción más generalizada de poema en prosa: “Esta obra ha sido harto estudiada y no necesita más comentarios, baste decir que está considerada como el mejor poema en prosa escrito en español”.

Guillermo Díaz-Plaja (1956: 61), que incluye en su *antología* dos textos de *Platero*, y Michael P. Predmore (1975: 278) se manifiestan en términos similares. Este último realiza un estudio muy completo de la estructura de la obra, elemento sin duda fundamental para poder concluir cuál es su género. Parte de la premisa de que *Platero* no es un relato convencional, pues no hay un estricto orden narrativo en los acontecimientos, ni tampoco existe una relación causal que eslabone un capítulo lírico al siguiente. Además, se producen cambios frecuentes de escena y de tiempo. “Sin embargo añade , si *Platero* es un poema en prosa, si se trata de una obra de arte, debe existir algún principio de organización, alguna base para su unidad y totalidad poética.” Concluye Predmore (*ibid.*: 313) que la organización estructural de *Platero* en una forma expresiva comprende los siguientes grupos de principios interrelacionados: el tratamiento simbólico del sentido y sentimiento de la vida, encarnados en las estaciones; la elaboración y manejo expresivo del ciclo estacional para cumplir con la intención artística de la muerte de Platero; la yuxtaposición y distribución del material expresivo en términos de vida y muerte, luz y oscuridad, violencia y armonía con la gradual reducción de la muerte y la violencia y el triunfo de la vida y la armonía, renacidas a través del proceso misterioso de la metamorfosis.

Robert Louis Sheehan (1981: 734-735) propone por su parte la denominación de “género Platero” para todas aquellas obras, pertenecientes a la literatura infantil, que cumplan una serie de requisitos, de entre los que entresacamos los referidos al aspecto formal, que son los que nos interesan: 1) combinación de formas literarias tradicionales expresadas en prosa

lirica; 2) capítulos breves, cada uno una entidad completa en sí mismo. Estos dos rasgos son los que hacen de *Platero* una obra única en la literatura española. La postura de Sheehan, como vemos, se decanta más por el aspecto del contenido, y se integra dentro de la llamada “literatura infantil”:

Es mi convicción señala que el clima en que la nueva literatura pudo desarrollarse fue hecho posible mediante el inicio de un género directamente para niños por Juan Ramón Jiménez en *Platero y yo*.

De una manera más sutil plantea Julián Marías (1985: 198) este problema en un artículo publicado por primera vez en 1957. El lirismo en *Platero* dice es sólo recurso, o «temple», de la discontinua narración. Su postura queda perfectamente resumida en el siguiente párrafo que transcribimos por su interés:

Este libro, *Platero y yo*, que bien podría justificar al país y al siglo en que se ha escrito, no es poesía lírica. Conviene no engañarse. Claro está que Juan Ramón Jiménez, poeta intrínseco y hasta irremediable, no puede hacer nada sin poesía lírica, y *Platero* la encierra en dosis muy alta; hay egregia poesía lírica en estas páginas, pero el libro no es de poesía, aunque lo sea *con ella*. Pertenece a esa serie de exploraciones que nuestro tiempo hace en torno a la representación imaginativa de la vida humana y por tanto de su mundo; gravita hacia lo que, en un sentido muy alto, podríamos llamar «novela», justamente como intento de escapar a lo que tradicionalmente había sido: Proust, Joyce, Kafka, Unamuno, Valle-Inclán, Ramón Gómez de la Serna, Faulkner, Wilder. “Narración circunstanciada” alguna vez he propuesto esta definición de la novela ; “el libre juego imaginativo de una perspectiva siempre fiel a sí misma” he sugerido también. No está *Platero y yo* muy lejos de tales empresas. La lírica mejor dicho, el lirismo es sólo en este libro recurso, o si se prefiere, «temple» de la discontinua narración, ingrediente de la perspectiva desde la cual se descubre y vive ese mundo circunstanciadamente presente.

En una posición cercana a la de Julián Marías se sitúa Jorge Urrutia (1981: 728 y 730), quien afirma que “es un evidentísimo error calificar *Platero y yo*, como hace Predmore, de poema en prosa”. Para Urrutia, *Platero* pertenece a un género literario denominado “relato poético”, que aparece como un “deseo de ensayar (y lograr) un género de prosa poética en el que Juan Ramón no reincidirá, aunque algunos textos de *Por el cristal amarillo* pudieran hacer pensar lo contrario”. Este género, infrecuente en España, fue, según Suzanne Bernard (1959: 515), muy cultivado en Francia a partir de 1890 y tiene como obra más representativa *Los Cantos de Maldoror*. A mitad de camino entre la novela y el poema en verso, se caracteriza por la extensión de los capítulos (algo más largos que en el poema en

prosa), por el carácter autónomo de los mismos, aunque relacionados entre sí, y por el especial tratamiento, más lírico que narrativo, que hace de los elementos constitutivos del relato, a saber: personaje, espacio y tiempo.

El mismo problema genérico nos lo plantea otra obra en prosa menos conocida de Jiménez. Nos referimos a *El zaratán*¹⁰², relato corto (de aproximadamente 10 páginas) dividido, en la versión definitiva, en cuatro breves capítulos. Su argumento se desarrolla de una manera muy particular, pues se omite el desenlace final lógico al que apunta la trama. Para Arturo del Villar (1990: 13), el texto “es tan elegía como leyenda, cuento y poema en prosa, a la manera juanramoniana”. La solución que propone para resolver esta indefinición genérica consiste en buscar “uno nuevo especial para este escrito y otros semejantes del autor. Y le damos el calificativo de figuración”. Esta solución adoptada por Arturo del Villar, consistente en la propuesta de un nuevo género, coincide con la de otros críticos que se han enfrentado al problema de la adscripción genérica de la obra de Juan Ramón, hecho que confirma el carácter novedoso de muchos textos juanramonianos.

Adelantábamos más arriba la posibilidad de comparar *Crímen* y *Platero*, obras obviamente muy dispares en algunos aspectos, pero que presentan algunas coincidencias curiosas. Ambos títulos han sido a su vez relacionadas por separado con los *Cantos de Maldoror*. Miguel Pérez Corrales (1985: 28) constata en su análisis que Lautréamont es el escritor sin duda más presente en *Crímen*, presencia que se observa tanto en el plano del contenido como en el de la expresión. Esta influencia es corroborada también por Emmanuel Guigon (1992: 121):

Violencia del verbo y de las intenciones, humor negro, poder erótico de la revolución llevada a sus últimas consecuencias; toda la obra es una “máquina de guerra” para hacer zozobrar el pensamiento bajo el soplo frenético escapado de las fraguas de Maldoror y de los vapores del romanticismo negro. Espinosa no fue el único, ciertamente, en España que exaltó la obra del conde de Lautréamont

¹⁰² Este texto fue compuesto probablemente, según apunta Arturo del Villar (1990: 29), entre los años 1920 y 1936. Se publicó por primera vez en el diario *El Sol* (12-1-1936), bajo el título “Con la inmensa minoría. Leyenda. (Elejías andaluzas). El zaratán”. Una segunda edición, con algunas modificaciones, apareció en México en 1946. La versión considerada como definitiva se apoya en un original, descubierto posteriormente entre sus papeles, escrito a máquina y corregido a mano por el autor. Esta versión es la que aparece incluida en las colecciones *Con el carbón del sol* (Madrid, Magisterio Español, 1973, ed. de Francisco Garfias) y *Elejías andaluzas* (Barcelona, Bruguera, 1980, ed. de Arturo del Villar). La última reedición (muy cuidada) que conocemos, como publicación exenta, está patrocinada por la Fundación Juan Ramón Jiménez (Huelva, 1990).

(traducida en 1925), pero fue el único que la situó bajo la luz surrealista, e hizo sentir su fascinación y sus interminables ondas de choque.

Por otro lado, Urrutia (1981: 728) sitúa a *Platero* en el mismo grupo relato poético en que Suzanne Bernard incluye los *Cantos de Maldoror* (1869), aunque, para Urrutia, el autor que posiblemente más influyó en el Jiménez de *Platero* fue Francis Jammes y su *Le roman du lièvre*. Es lógico suponer que tanto Jiménez como Espinosa conocieron la obra de Lautréamont, y que Espinosa, a su vez, conocía la obra de Jiménez, por lo que no es descartable algún tipo de influencia, sobre todo en la estructura y en la configuración general del libro.

Dentro del ámbito de las influencias literarias, resulta también muy significativo el hecho, ya apuntado más arriba, de que *Pasión de la tierra* (1935) fuese escrito, según afirmación del propio autor¹⁰³, bajo la influencia de Lautréamont y Rimbaud, entre otros. Gabriele Morelli (1987: 34-38) y Luis Antonio de Villena (1977: 70-74) aportan en sus respectivos estudios algunos ejemplos concretos que muestran la indudable proximidad y analogía en muchos aspectos de *Pasión de la Tierra* y *Los cantos de Maldoror*.

Platero y *Crimen* están desarrolladas a través del ciclo temporal marcado por las estaciones. Esta estructura cuaternaria, más explícita en *Crimen*, cuyas partes están agrupadas en torno a las cuatro estaciones, también está presente en *Platero*. Predmore (1971: 298-299) llega a la siguiente conclusión:

La clave para hallar el valor expresivo de un determinado capítulo lírico debe buscarse en la estación (y a veces en el mes) en que ocurre, ya sea primavera, verano, invierno u otoño. Lo que se establece en cada caso es el clima emocional o el clima sentimental de cada estación. Los hechos son símbolos de significaciones, sentimientos y ritmos que corresponden a distintas estaciones y que han sido preservadas o mantenidas a través de antiguas tradiciones míticas y rituales.

En cuanto al narrador poético, en los dos libros aparece en primera persona, alternando a veces en *Platero* con una segunda y una tercera, pero que “no se trata sino de un procedimiento retórico de ocultación del yo” (Urrutia, 1981: 729). En *Crimen*, como dice

¹⁰³ Declaraciones recogidas por G. Depretis, “I riflessi dei *Chants de Maldoror* nella figuratività di *Pasión de la Tierra*”, en *Studia Historica et Philologica in Honorem M. Batllori*, Roma, Instituto Español de Cultura, 1984, p. 621, *apud* G. Morelli (1987: 34, n. 30).

Corrales (1986: 31),

La primera persona, que realza el carácter dramático y es principio de unidad, es un yo en vías de desintegración, batiéndose en retirada la conciencia y, como consecuencia de ello, los lindes frágiles de la realidad.

En ambos casos estamos ante un narrador en primera persona que intenta deliberadamente diluirse en el texto, pero que deja traslucir algunos detalles descriptivos perfectamente identificables de sus respectivos autores. En *Platero*:

Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero. (“El loco”)

Desde la débil iluminación amarilla de cuarto de convaleciente, blando de alfombras y tapices, oigo pasar por la calle nocturna, como un sueño con relente de estrellas, ligeros burros que retornan del campo, niños que juegan y gritan. (“Convalecencia”)

Y en *Crimen*:

Sobre todos mis objetos de la infancia he salvado esta calle del Muerto, y la salvaré sobre todos mis objetos de hoy. Mi recuerdo va hacia ella como mis pies de los ocho años.

A ella debo, en primer lugar, una doble epididimitis crónica, que me hace sonrojar cruelmente al desnudarme junto a los lechos pandos de las amigas de una noche.

A ella debo también una cicatriz retorcida, como de escrófula cerebral, que mi calva prematura acabará abandonando en el centro de mi frente. (“Retorno”)

Realizaba con esto altivos sueños de los cincuenta años. Mi espalda comba, mi paso tembloroso y mi desmesurada calva medían bien los días aguardados. (“Parade”)

Es en el tratamiento del espacio donde, quizá, encontremos las mayores divergencias. En *Crimen* los lugares en los que suceden los acontecimientos son urbanos, como corresponde a un relato surrealista, mientras que en *Platero* nos movemos en un mundo rural con algunos tintes idílicos. Para Urrutia (1981: 729) estamos casi ante un *locus amenus*, manifestado únicamente a través de los personajes, y con los que establece una relación de interdependencia tal que termina convertido en un personaje más.

Estas coincidencias de *Crimen* y *Platero* entre sí, y entre ambas y los *Cantos de Maldoror*, indican unas pautas de comportamiento muy similares y que nos llevan, siguiendo

a Suzanne Bernard, a considerarlas como textos muy particulares que reflejan una salida arriesgada del conflicto genérico. Nuestra posición, ya manifestada más arriba, es la de considerar a *Platero*, lo mismo que *Crimen*, como una serie de poemas en prosa, no como un único poema en prosa, que, en conjunto, configuran otra entidad literaria que muy bien podría denominarse “relato poético”. Esta solución, aunque pueda pecar de eclecticismo, nos parece válida, pues de esta manera se da respuesta a dos claves fundamentales de la obra: la indudable trabazón interna de sus partes, y, al mismo tiempo, la no menos indudable autonomía de las mismas. Esta postura coincide en parte con la que sostiene James Valender (1984: 18):

Su primera contribución al género fue *Platero y yo* (1914), colección de poemas en prosa que celebraban la niñez y la belleza de su Andalucía natal. Enormemente popular, esta obra marcó el verdadero principio del poema en prosa en España (aunque sólo hay que compararla con su equivalente francés *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire para ver lo tímido que era este principio).

Francisco López Estrada (1974: 91) también adopta una postura semejante al compartir lo que se dice en la “Nota preliminar” de la edición de la Colección Aguilar nota a la que le supone conformidad del poeta sobre que *Platero y yo* “es una sucesión de pequeños poemas en prosa”.

Diario de un poeta reciencasado fue publicado en su primera edición en 1917 y escrito un año antes. Es, quizá, el libro que menos problemas textuales presenta, pues, salvo el cambio del título¹⁰⁴ por *Diario de poeta y mar* con que apareció por primera vez en la edición de Buenos Aires (Losada, 1948), ha permanecido invariable. En las *Conversaciones con Ricardo Gullón* (1958: 83,84) dice:

El único libro que escribí de un tirón fue el *Diario*. Es el único concebido como tal libro y escrito inmediatamente. Y tan pronto como lo escribí, lo publiqué; después seguí reeditándolo en la misma forma, sin corregirlo.

Sin embargo, en otras ocasiones manifestó el carácter provisional del libro. En la edición de 1970 (Barcelona, p. 273) encontramos la siguiente observación:

Este *Diario*, más que ninguna otra obra mía, es un libro provisional. Es probable que, más adelante, cuando me olvide de él y lo crea nuevo, lo corrija más, es decir, algo; y es posible que le quite las leves correcciones que ahora le he hecho y lo deje casi en esencia.

No sé lo que será. Sé que, hoy, me parece este libro mío un boceto de él mismo, no sé si boceto de más o de menos, que me quiero quitar de encima o de debajo, para libertarme, por este lado del alma y del cuerpo, del mí reciente, molesto y sin revisión por ahora, de hace solo un año.

Y a Juan Guerrero Ruiz (1961: 130) le comentó su intención de modificar la estructura:

En cuanto al *Diario de un poeta recién casado*, quedará dividido en dos libros, porque en su forma actual no le gusta; quizá una lírica en verso y otra descriptiva en prosa; será mejor separar estas dos partes. Dejará el *Diario* con lo lírico y formará otro libro en prosa con las impresiones de América, que se titulará *Norteamérica* u otra cosa así.

En la edición de Aguilar ya citada, el libro se compone de doscientos cuarenta y tres poemas distribuidos en seis partes: 1. “Hacia el mar”, 2. “El amor en el mar”, 3. “América del este”, 4. “Mar de retorno”, 5. “España” y 6. “Recuerdos de América del este escritos en

¹⁰⁴ En la edición de Aguilar (Madrid, 1967, 3ª ed.) se señala en la nota preliminar que por indicación expresa del autor se restituye el título primitivo con la variante de la fusión en una palabra compuesta del adverbio y el adjetivo -reciencasado- que en la versión original aparece en dos palabras.

España”. Aunque en todas las partes hay poemas en prosa uno en la primera, cuatro en la segunda, nueve en la cuarta y quinta , son los apartados “América del este” y “Recuerdos de América”, con cincuenta y uno y veinticuatro textos respectivamente, en los que predominan las composiciones en prosa.

Predmore (1975: 139-162) hace una serie de observaciones interesantes sobre la prosa de *Diario*. En primer lugar corrige la distinción que entre las composiciones en verso y en prosa hacía en la primera edición de su estudio. Mantenía en un primer momento que el verso expresaba “las experiencias más íntimas y profundamente sentidas, mientras que la prosa queda para las impresiones más superficiales, menos íntimas”. Sin embargo, las nuevas investigaciones le han llevado “a comprender que el verso y la prosa en gran parte de las cinco primeras secciones del *Diario* están íntimamente ligadas en un complicado y profundo sistema simbólico”.

Más adelante incide en las relaciones de *Diario* con *Platero y Españoles de tres mundos*. El sentimentalismo de *Platero* es sustituido en *Diario* por la sátira, la ironía. Los retratos que aparecen en *Diario* son más caricaturescos que los de *Españoles*, cuyos personajes están tratados con más respeto y simpatía y tienen una mayor intensidad y fuerza expresiva.

Señala Urrutia (1981: 725), refutando con acierto la opinión de Sánchez Barbudo cuando dice que la emoción contenida en las prosas de *Diario* no es poética, que no es posible establecer diferencias de ningún tipo entre la prosa y el verso salvo, claro está, en el aspecto tipográfico. Para Urrutia las prosas de *Diario* son el ejemplo más representativo del verdadero poema en prosa. Y, para Aullón de Haro (1889: 249), es en los poemas en prosa de *Diario* donde, precisamente, “estuvo la mayor ideación artística de Jiménez a fin de construir una poesía *moderna* dentro de la controvertida realidad poética de su tiempo”. Ya había adelantado este mismo crítico en otro lugar (1979: 130) que *Diario*, y después *Dios deseado y deseante*, “son las dos obras de J. R. Jiménez de las cuales participa el poema en prosa”.

*La colina de los chopos*¹⁰⁵ es el título adoptado por Garfias y bajo el que reúne un conjunto de textos en prosa, escritos y retocados entre 1914 y 1920¹⁰⁶, publicados en su mayoría en revistas y periódicos, y a los que se añaden algunos inéditos sacados del archivo juanramoniano.

Aparecen ordenados de manera provisional en varios apartados, siguiendo en parte los epígrafes con que habían sido publicados inicialmente. “La Colina de los Chopos (Madrid posible e imposible)” es el primer y más numeroso apartado con ochenta y cuatro textos que tienen a Madrid y sus alrededores como materia poética. Son todos ellos incluidos los brevísimos y cercanos al aforismo que cierran el apartado poemas en prosa muy descriptivos y teñidos del sentimentalismo de *Platero*.

“Diario vital y estético” se subdivide a su vez en “Cerro del viento (1915-1924)” y “Cuentos largos (1917-1924)”¹⁰⁷, epígrafe este último equívoco, pues realmente son también breves poemas en prosa de los que ha desaparecido el referente madrileño, pero aún impregnados de recuerdos infantiles moguerenos, como puede observarse en “Hojas amarillas”:

Los niños que ayer, con la alegría de su venidero verdor, trepaban al cielo por aquellos chopos de plata de Moguer, hoy en éstos, presintiendo ya su tierra, se caen amarillos por las ramas. Ya empieza a sostenerlos el espíritu.

Una mañana nos los encontramos caídos de espaldas, en un montón yerto de oro.

“Disciplina y oasis (1920)” y “Poesía en prosa” son los apartados que, según Garfias,

¹⁰⁵ Usamos la edición de Francisco Garfias, Madrid, Taurus, 1971 (2ª ed.; 1ª ed. de la misma editorial, 1965). Hay una edición anterior: Barcelona, 1963.

¹⁰⁶ El mismo Garfias nos da otras fechas, 1913-1928, en su edición de *Libros de prosa: 1*, Madrid, 1969. Predmore (1975: 161) fecha este libro entre 1915 y 1924, y más adelante añade (*ibid.*: 164) que, a juzgar por el estilo, Jiménez no dio forma definitiva a la mayoría de las prosas hasta después de 1916, y muchas de ellas fueron revisadas y publicadas entre 1923 y 1924, por lo que cree que dichos textos pertenecen propiamente al segundo período iniciado en *Diario*.

¹⁰⁷ “Cuentos largos” ha sido reconstruido en su totalidad por Arturo del Villar en *Historias y cuentos* (1994: 169-211).

tienen un carácter más provisional, pues en ellos “se advierte la ausencia de la mano ordenadora, correctora, implacable, del poeta”. Pero aún así, se puede observar cómo la expresión se va desprendiendo de algunos ornamentos modernistas de sus primeras prosas. El propio Jiménez nos lo dice en el poema “El libro puro”, incluidos en “Poesía en prosa”:

Si sólo yo he de ver mis libros como yo quiero, si su encanto sólo ha de ser así para mí, entre lo que le rodea, el sol de la tarde y la vecindad de un paraje, la soledad y el silencio, ¿a qué escribirlos? ¿No bastará con imaginarlos?

Libros imaginados solo, escritos solo, con las letras de la ilusión en la fantasía. Libros puros hasta lo imaginable, irisados con el iris del deseo, reposados en una luz divina; con aureola de gloria suma, indelebles, no tacados ni manchados, supremos, solos.

Y mi ganancia de ellos, oro puro, oro de espíritu derretido, oro de surtidor de fuente celeste contra el ocaso, oro de estrellas primeras, oro de ensueños, oro de capricho, oro de amor solitario, de alma en su gloria, de corazón en su eternidad.

En este texto se puede ver, en el último párrafo, el uso de un recurso expresivo novedoso como es la repetición anafórica, característica que, como señala Predmore (1975: 180), de todas las obras en prosa de Jiménez, sólo se da en *La colina*, y contrasta con el Estilo de *Diario*.

El último apartado del libro, “Sanatorio del retraído (1926)”, está compuesto por una selección de textos inéditos en los que se mezclan breves notas sobre detalles del sanatorio con apuntes de sus impresiones sobre libros leídos y personajes conocidos.

La colina de los chopos es, en definitiva, un libro en el que pueden detectarse fácilmente restos, a modo de «ecos», de la visión del mundo y de la naturaleza presente en *Platero*, así como muchos recursos expresivos de *Diario*. Constituye por tanto un eslabón en la evolución poética en prosa de Jiménez, que enlaza *Platero* y *Diario*.

*Cuadernos*¹⁰⁸ reúne los versos y las prosas que Juan Ramón había publicado entre 1925 y 1935 en una serie de cuadernos y hojas, a saber, *Unidad* (1925), *Obra en marcha* (1928), *Sucesión* (1932), *Presente* (1933) y *Hojas* (1935). Garfias clasifica y ordena todos los textos en cinco capítulos: “Poesía en verso”, “Poesía en prosa”, “Caricaturas líricas”, “Estética y ética estética” y “Cartas”.

El capítulo “Poesía en prosa”, que recoge algunos poemas aparecidos después en *La*

¹⁰⁸ 1ª ed. en 1960. Usamos la 2ª ed. de Francisco Garfias, Madrid, 1971.

colina, contiene además los apartados “Olvidos de Granada”, “Entes y sombras de mi infancia”, “Viejos y viejas”, “El calidoscopio prohibido” y “En la muerte de un hombre”. Algunos de estos apartados, incluyendo otros textos, aparecen en *Por el cristal amarillo* incorporado en la edición de *Libros de prosa: I*. Los tres últimos capítulos aparecen muy ampliados en *Españoles, La colina* y *Cartas*.

Cuadernos, dada la conformación de esta obra, no puede considerarse un libro unitario que nos marque una nueva faceta de la prosa de Juan Ramón. Tanto sus temas diversos como su estilo más depurado están presentes en *La colina* y *Españoles*, y, en definitiva, nos confirma la madurez expresiva ya apuntada en *Diario*.

Javier Blasco (1991) nos ofrece una interesante propuesta de reconstrucción textual de la prosa escrita entre 1915 y 1936, siguiendo en la medida de lo posible los planes de Jiménez. *Actualidad y futuro* es el título que figuraría al frente de una segunda serie de prosas¹⁰⁹ que incluiría, entre otros, los siguientes libros: *Un andaluz de fuego*, *El sanatorio del retraído*, *La flauta y el ciprés*, *La colina de los chopos*, *Madrid posible e imposible*, *Hombre compasivo*, *Mano amiga*, y *Edad de oro*¹¹⁰. En un prólogo que escribió para esta serie, Juan Ramón indica el carácter y el contenido del libro:

En este libro tengo nostalgia del Madrid de Carlos III, del Madrid que creo debe incorporarse al hoy y al mañana, que es actualidad y es futuro. Y todo esto, naturalmente, con lo eterno; el paisaje, la luz, el color y el sentimiento. En este libro quiero dejar en pie al Madrid eterno, lo bueno y bello de antes y de hoy... y un poco de lo de mañana.¹¹¹

Esta serie de prosas coincidiría con el segundo momento según la ordenación de Predmore, circunscrito a su estancia en Madrid. Recoge en gran parte los textos que se incorporan a *La colina* y *Cuadernos*.

¹⁰⁹ La primera serie correspondería, nos dice Blasco, a las *Elejías andaluzas*, libro inédito que se conserva en el Archivo Histórico Nacional.

¹¹⁰ Estos tres últimos títulos aparecen en la edición de Arturo del Villar *Historias y cuentos* (1994). A Javier Blasco (1991: 69, n. 47) no le parece satisfactorio el texto de *Hombre compasivo*. Tampoco está de acuerdo con la fusión en una serie de *Hombre compasivo* y *Mano amiga* que hace Arturo del Villar.

¹¹¹ *Apud* Javier Blasco (1991: 67).

Españoles de tres mundos es el resultado de un largo proceso de elaboración que, según el propio Jiménez, se inicia en 1914 y termina en 1940. En su primera edición (Buenos Aires, 1942) se incluyen 61 caricaturas. En el “Prólogo” de esa edición Juan Ramón nos dice que el libro entero constaría de unas ciento cincuenta agrupadas en cinco partes: “Muertos transparentes”, “Rudos y Entrefinos del 98 y demás”, “Internacionales y Solitarios”, “Entes de antro y dianche” y “Estetas de limbo”. En la última edición que conocemos, de 1978¹¹², Ricardo Gullón quiere acercarse al proyecto adelantado por Jiménez y nos ofrece un total de ciento cuarenta y ocho caricaturas distribuidas de la siguiente manera: una primera parte reproduce las sesenta y una caricaturas iniciales de la primera edición, precedidas por el “Prólogo” y seguidas del “Epílogo” del propio autor; a continuación, en tres apéndices, reparte el resto de los textos; y, por último, en un apartado que denomina “Complemento”, incluye el conocido “Autorretrato (para uso de reptiles de varia categoría)” y “Revés de un derecho ya publicado”, con lo que redondea la cifra de los ciento cincuenta textos apuntados por Jiménez.

En la importancia de *Españoles* dentro de la producción prosística de Juan Ramón incide el propio autor en las *Conversaciones* con Gullón (1958: 120): “Entre las obras características de mi prosa considero a *Platero* la más representativa de la primera época y *Españoles de tres mundos* la más representativa de la segunda.” Graciela Palau de Nemes (1959: 154) señala que paralelamente al verso, “en la prosa el ascenso de Jiménez es también continuo, hasta culminar en ese prodigioso estilo barroco bien representado en la obra *Españoles de tres mundos*”.

Pero de este libro lo que más nos interesa destacar es el aspecto genérico. ¿Son las caricaturas líricas poemas en prosa? Los críticos coinciden en que la expresión “caricatura lírica”, acuñada por Jiménez, es bastante acertada y responde efectivamente al tipo de texto

¹¹² También preparadas por Ricardo Gullón hay dos ediciones anteriores: una de 1960 (Madrid, Aguado) a la que se le suman diez textos, unos ya publicados en revistas y periódicos y otros inéditos; y otra de 1969 (Madrid, Aguilar) en la que el número total de retratos es de ciento treinta, casi todos inéditos y algunos incompletos.

que nombra. Predmore (1975: 207) define la caricatura lírica como “una composición en prosa de dos o tres páginas, en las que el autor, a través de su propia visión personal, intenta transmitir la esencia de otro individuo”. Y añade que Jiménez, en estos retratos, libre de los impedimentos artificiales del verso, se toma una libertad extraordinaria con el lenguaje, por lo que la densidad de significado y la riqueza de expresión es tan grande como en sus mejores versos. Por su parte, Ricardo Gullón (1987: 14) hace en la “Introducción” la siguiente observación: “No se lean estas piezas como prosa poética, pues no es lo pretendido y logrado, sino como poesía escrita en prosa, en un admirable vehículo expresivo”. Para Valender (1984: 18), después de la primera contribución que supuso *Platero*, los poemas en prosa posteriores de *Diario*, el ciclo “Colina del alto chopo” y la colección de retratos literarios de *Españoles*, revelan “una tentativa mucho más rigurosa por explotar las posibilidades formales del género”.

Arturo del Villar (1985: 238-239), aunque admite que *Españoles* “participa de una clara calidad poética”, cree que “la visión crítica del autor y la intención estimativa de su obra dominan sobre el simple lirismo descriptivo o intimista, caso de *Platero*; en todo caso, el lirismo es complementario”. Esta observación que hace Arturo del Villar es de muy difícil determinación objetiva, pues si bien en algunos retratos parece primar el sentido crítico, en la mayoría resulta imposible discernir la dependencia o predominio de un aspecto sobre el otro. Creo que más bien cabría hablar de un perfecto equilibrio del que resulta un objeto ambiguo que admite ambas interpretaciones. Al mismo crítico (1986: 25), sin embargo, no le cabe ninguna duda sobre el carácter poético de “Tiempo”, composición en la que abundan las referencias críticas sobre determinados autores y obras muy conocidos.

No parece, pues, que en cuanto al lenguaje utilizado existan diferencias determinantes entre la caricatura y el poema en prosa. El elemento común más característico de las caricaturas es que todas tienen nombre y apellidos, es decir, su sustancia de contenido es un personaje más o menos conocido por el lector, y del cual Jiménez nos da su particular visión en un lenguaje totalmente poético. Predmore (1975: 230 y ss.), siguiendo muy de cerca a Gullón, desarrolla lo que cree es la clave de la técnica descriptiva fundamental de los retratos, esto es, “el hombre en su ambiente”. Y efectivamente, la visión que nos da Juan Ramón no es la de un personaje aislado, sino en relación directa con su medio, estableciendo una identidad orgánica que se proyecta en sus formas expresivas, como puede comprobarse en las imágenes

que utiliza extraídas de la naturaleza. Concluye Predmore su acertado análisis señalando que la prosa de *Españoles* expresa “una faceta diferente de la experiencia vivida del autor, y da testimonio de su conocimiento y comprensión del mundo hispánico de toda una época”.

Las *caricaturas líricas*, creemos, deben considerarse como una modalidad de poema en prosa, caracterizada por tener como objeto temático a un personaje real. Representan, dentro de la producción prosística de Juan Ramón, otra salida distinta, pero igualmente válida y lograda (recuérdese lo dicho al respecto sobre *Platero*), de formalización del poema en prosa.

“ESPACIO” Y “TIEMPO”

“Espacio” y “Tiempo” son dos composiciones fundamentales en la trayectoria poética de su autor y de la poesía española de este siglo, y, más concretamente, de una importancia excepcional en la historia del poema en prosa español.

En una conocida y muy citada carta a Enrique Díez-Canedo, fechada el 6 de agosto de 1943, explica Juan Ramón el origen de ambos textos:

En La Florida empecé a escribir otra vez en verso. Antes, por Puerto Rico y Cuba, había escrito casi exclusivamente crítica y conferencias. Una madrugada me encontré escribiendo unos romances y unas canciones que eran un retorno a mi primera juventud, una inocencia última, un final lógico de mi última escritura sucesiva en España. La Florida es, como usted sabe, un arrecife completamente llano y, por lo tanto, su espacio atmosférico es y se siente inmensamente inmenso. Pues en 1941, saliendo yo, casi nuevo, resucitado casi, del hospital de la Universidad de Miami (adonde me llevó un médico de estos de aquí, para quienes el enfermo es un número y lo consideran por vísceras aisladas), una embriaguez rapsódica, una fuga incontenible empezó a dictarme un poema de espacio, en una sola interminable estrofa de verso mayor. Y al lado de este poema y paralelo a él, como me ocurre siempre, vino a mi lápiz un interminable párrafo en prosa, dictado por la extensión lisa de La Florida, y que es una escritura de tiempo, fusión memorial y anécdota, sin orden cronológico: como una tira sin fin deslizada hacia atrás en mi vida. Estos libros se titulan, el primero, “Espacio”; el segundo “Tiempo”, y se subtitulan “Estrofa” y “Párrafo”.

Aunque complementarios en sus orígenes y con bastantes elementos comunes, el desarrollo posterior es, sin embargo, muy diferente. “Tiempo” quedó incompleto e inédito hasta su publicación en 1986, en una edición conjunta con “Espacio” que Arturo del Villar hace siguiendo la intención de su autor en algún momento de la composición, tal y como se desprende de algunas indicaciones hechas por Jiménez en uno de los borradores del texto.

A Arturo del Villar (1986: 11-50) le debemos un completo estudio de “Tiempo”. El original consta de cuarenta y dos hojas de las que las cinco primeras aparecen en versión casi definitiva y las restantes corregidas para ser copiadas de nuevo. Deduce Villar que “Tiempo” surgió de un tirón y escrito inicialmente de forma ininterrumpida, aunque luego sería dividido en siete fragmentos. Se observan numerosos espacios en blanco destinados a ser completados en futuras correcciones.

El texto se presenta bajo la forma de monólogo interior con un narrador en primera persona sin destinatario explícito; mejor dicho, el destinatario, implícito, es un segundo yo. Al

comienzo del “Fragmento 1” el propio Jiménez nos explica en qué consiste su monólogo:

Desde muy joven pensé en el luego llamado «monólogo interior», (nombre perfecto como el otro «realismo mágico») aunque sin ese nombre todavía; y en toda mi obra hay muestras constantes de ello. (El *Diario de un poeta* está lleno de esos estados.) Mi diferencia con los «monologuistas interiores» que culminaron en Dujardin, James Joyce, Perse, Eliot, Pound, etc., está en que para mí el monólogo interior es sucesivo, sí, pero lúcido y coherente. Lo único que le falta es argumento. Es como sería un poema de poemas sin enlace lójico. Mi monólogo es la ocurrencia permanente desechada por falta de tiempo y lugar durante todo el día, una conciencia vijilante y separadora al margen de la voluntad de elección. Es una verdadera fuga, una rapsodia constante, como los escapes hacia arriba de los fuegos de colores, de enjambres de luces, de glóbulos de sangre con música bajo los párpados del niño en el entresueño. Mi monólogo estuvo hecho siempre de universos desgranados, una nebulosa distinguida ya; con una ideología caótica sensitiva, universos, universos, universos. No conozco universo como aquel poema de universos.

En “Tiempo” no hay esquema argumental desarrollado de una manera lógica ni, mucho menos, cronológica. En un aparente desorden y en un presente actualizado nos encontramos reflexiones sobre su escritura, como en el fragmento anterior; opiniones críticas sobre otros autores (“Fragmento 5”); recuerdos de momentos vitales determinantes; observaciones sobre la vida política española vista desde el exilio (“Fragmento 3”); evocaciones sentimentales de su Andalucía (“Fragmento 6”), etc.

Para Villar (1986: 40), “el hilo conductor de la escritura es la música. Sirve de nexo entre los temas, y permite pasar de uno a otro con suavidad para que se mantenga la unidad del poema”. Pero más que de unidad, concepto de difícil explicación en “Tiempo”, habría que hablar de superposición continua o engarce de planos de muy diversa factura. La música, o mejor, el influjo de la música en el poeta, es un motivo que, aunque recurrente, no deja de ser anecdótico. En lo que sí es posible aventurar la influencia de la música es, quizá, en su decisión de adoptar inicialmente en este texto la forma prosística. Es de sobra conocida la afición que Juan Ramón profesaba por la música. El desarrollo de la composición está guiado por la particular sucesión de las distintas secuencias en la mente del poeta, como si de una película se tratara. El arranque del poema lo dice claramente:

Mis sueños de la noche, lijerezas, profundidades o solamente pesadillas, suelen ser como mi ideal cine interior abstracto: planos, colores, luces, posiciones de tiempo y espacio que, a mi despertar [,] no me parecían sucesos, hechos, asuntos, pero que lo fueron plenamente en el sueño, tanto o más que las ocurrencias de la vijilia. Sucesos sin sucesión, cada uno de los cuales tiene categoría completa, vida y muerte de universo. Luego, la traducción de esos estados de vida libre superior o inferior en la que sólo cuenta el entendimiento y la memoria sobre el letargo de la voluntad, suele ser lo más corriente y

moliente de lo cotidiano.

Es la proyección retrospectiva de las obsesiones de Jiménez el motor de ese “ideal cine interior abstracto”, o, como decía en la carta a Canedo, “una tira sin fin desliada hacia atrás en mi vida”. El protagonista se enfrenta solo al pasado:

Me quedo fijo como aunado al resto, sin sensación de materia ajena ni propia. Como agua en agua; un todo que no se cambia. A esta hora mi ser es como una playa sola en la oscuridad, y el tiempo total de mi vida me invade como un mar que ha hecho serenidad todos mis naufragios. Cada recuerdo rompe en mí como una ola, una onda inmensa, y me llega hasta el último poro de mi totalidad saturándome de su sustancia condensada. Un recuerdo, otro, otro, con un ritmo lento y constante. No soy más que percepción, entrada, y el mundo restante invasión, salida en mí. No hay salida de mí ni entrada en lo demás. Solos yo y el pasado. Qué posibilidad de estado normal más tranquilo, una posible muerte; el hombre como una roca espiritual de luz hecha sombra, dejándose invadir de su vivido universo rítmico.¹¹³

Las referencias al sueño bajo la forma de pesadillas que aparecen al final de esta versión incompleta (y, salvo la aparición bastante improbable de nuevos manuscritos, definitiva), llevan a Arturo del Villar (p. 33-34) a hablar de escritura circular: “la escritura de *Tiempo* es circular, igual que la de *Espacio*. No existen ni el principio ni el fin, ni el antes ni el después: se está en los espacios del tiempo”. Y añade más abajo que de “esta forma, la tesis mantenida en *Tiempo* se corresponde con la estructura misma del poema: lo que se dice está representado en la manera de decirlo. La idea inspiradora se manifiesta en la composición del texto, como lo requería la implacable lógica del poeta”. Si bien en “Espacio” la circularidad de su escritura parece, en principio, aceptable, aunque, como veremos más adelante, esta idea es rechazada por algunos críticos, en “Tiempo”, texto inconcluso, no creemos apropiado hablar de estructura circular. La presencia reiterada de los sueños se explica mejor desde otra perspectiva. En el “Fragmento 7” nos encontramos la siguiente reflexión:

Cuántas noches que no soñaba. Pesadillas corrientes sin encanto o repeticiones de pesadillas. Es curioso cómo se repite una pesadilla, dos, tres, a través de toda nuestra vida, modificadas sólo en lo externo por el tiempo y el espacio que estamos pasando. Pasando. Cómo se va la vida cuando somos “mayores”, qué pesadilla repetida se nos hace de vez en cuando. A veces un año extraordinariamente movido o fértil se detiene; entonces parecemos menores y el año[,] como cuando niños[,] nos parece

¹¹³ “Fragmento 4”, p. 87. Arturo del Villar (1986: 26) apunta que en estos párrafos parece hallarse la clave del poema.

un siglo[,] pero ni lo fértil ni lo movido es de nosotros.

El sueño es el mecanismo mediante el cual Jiménez *retroproyecta* y actualiza su película vital y estética (vida y obra es lo mismo en Juan Ramón) en un espacio y un tiempo indefinidos que modifican sólo el aspecto externo de la esencia poética. En “Espacio” el mundo de los sueños también aparece como un motivo recurrente y en momentos significativos.

“Tiempo” y “Espacio” y, en general, toda la prosa lírica de Juan Ramón, tiene, desde el primer momento, como muy bien señala Javier Blasco (1990: 59-60, n. 106), “un fuerte componente autobiográfico que todavía no se ha sabido valorar”. El elemento autobiográfico¹¹⁴ añade Blasco ,

es ciertamente un modo de la rememoración, pero a Juan Ramón, sobre todo, le sirve de vehículo para la reviviscencia (a través del cuadro, del retrato, de la escena, del paisaje, etc.) de un pasado que constituye el presente del «yo» en rara superposición de sueños, figuraciones y sensaciones.

Para este crítico el autobiografismo es, además, determinante en algunos títulos, pues condiciona no solo los contenidos, sino la propia estructura, como sucede en *Estío* y *Diario*. Y en la última obra de Juan Ramón el elemento autobiográfico funciona

como hilo conductor de una memoria que lucha contra el tiempo, pero no tanto para recuperar el pasado perdido, cuanto para hacer presente y *Espacio* es magnífico ejemplo de ello los materiales, que, arrancados a la vida, ha ido el poeta convirtiendo en sustancia de esa conciencia, que es la parte del «yo» contra la que nada puede la muerte.

“Espacio” puede ser considerado como el texto que mejor compendia todas las claves poéticas de Juan Ramón. Su proceso de elaboración es una muestra clara de una de las características fundamentales de toda su obra: la continua revisión y reescritura orientada a conseguir el mayor grado de condensación y desnudez expresivas, que en el caso de “Espacio” es doblemente interesante pues coincide con su retorno al cultivo de la poesía, después del paréntesis de la guerra, y en un momento de madurez vital y expresiva.

“Espacio” aparece fechado en La Florida en los años 1941, 1942 y 1954. Los dos primeros años corresponderían a la primera redacción, en verso, de los dos primeros

¹¹⁴ Sobre esta cuestión resultan muy interesantes las aportaciones de María Teresa Font (1972).

fragmentos y probablemente del comienzo del tercero. En el año 1954 fue cuando en Puerto Rico concluyó el tercero y prosificó los anteriores. Los dos primeros fragmentos se publicaron en verso libre en *Cuadernos Americanos* en 1943 y 1944 respectivamente. En 1954 aparece en el número 28 de *Poesía española* la primera versión completa en prosa. La *Tercera antología poética (1898-1953)*, publicada en 1957 incluye la versión final con algunas variantes¹¹⁵. Aurora de Albornoz (1974: 12, n. 4) duda de cuál de las dos versiones debemos dar como definitiva, ya que, aunque lo lógico es adoptar la última, en este caso la versión de 1957, según apunta Arturo del Villar (1986: 49), fue preparada por Eugenio Florit siguiendo las indicaciones de Zenobia, pero probablemente sin la colaboración de Juan Ramón, aquejado de una de sus frecuentes depresiones. De todas formas las diferencias entre ambas son mínimas, y, salvo la supresión ya señalada de algunas líneas del “Fragmento tercero”, las demás modificaciones afectan sólo a la puntuación y al cambio de algunas palabras aisladas.

“Espacio” y “Tiempo” se concibieron inicialmente como libros independientes; luego, dado el paralelismo de temas y de escritura, formando un único libro, y, por último, “Espacio” pasó a formar parte de *En el otro costado*, proyecto que, como otros, quedó inédito y sufrió múltiples revisiones. Aurora de Albornoz publicó en 1974 el proyecto que consideró definitivo, compuesto por sesenta poemas en verso y los tres fragmentos de “Espacio”, agrupados, siguiendo “un orden lógico, aunque no esté del todo ausente el orden cronológico” (Albornoz, 1974: 13), de la siguiente manera: 1) “Mar sin caminos; 2) “Canciones de Florida; 3) “Espacio”; 4) “Romances de Coral Gables”, y 5) “Caminos sin mar”.

La estructura final resultante de *En el otro costado* es, según Aurora de Albornoz (*ibid.*: 17), piramidal, en cuya cima se situaría “Espacio”; o, si se prefiere, circular, con “Espacio” en su centro. Y atendiendo a las formas de expresión, “se ve un intento de seguir un esquema: verso libre-canción-poesía en prosa-romance-verso libre”. “Espacio” constituye, por tanto, la culminación de *En el otro costado*, y un perfecto muestrario de las formas de

¹¹⁵ La modificación más sustancial consiste en la supresión de algunas líneas del fragmento tercero; son éstas: “Caricatura infame (*Heraldo de Madrid*) de Federico García Lorca; Piel del Duque de T'Serclaes y Tilly (el bonachero sevillano) que León Felipe usó después en la Embajada mejicana, bien seguro; Gobierno de Negrín, que abandonara al retenido Antonio Machado enfermo ya, con su madre octojenaria y dos duros en el bolsillo, por el helor del Pirineo, mientras él con su corte huía tras el oro guardado en la Banlieu, en Rusia, en Méjico, en la nada...”

expresión por las que tuvo una especial predilección. Para Pilar Gómez Bedate (1985: 178 y 180), “la nostalgia por el pasado perdido es el tema que une a este libro el largo poema «Espacio», en el que es muy continua la presencia de uno de los motivos propios del postsimbolismo, como es la percepción simultánea de tiempos o lugares diferentes”.

Sin embargo, parece evidente que “Espacio”, a pesar de su perfecta imbricación expresiva y temática, desborda los límites de *En el otro costado*. Díaz de Castro (1991: 268) coincide con otros críticos en que “Espacio” ha de estudiarse integrado en el conjunto de su obra, “culminándola como el resultado final de la introspección de Juan Ramón en su ideología poética y de la reflexión sobre las fronteras de la creación artística”. Y añade que “más que suma, recapitulación o autobiografía, se trata de un texto final de Juan Ramón sobre la culminación de la obra y sobre las postrimerías, (...), el paso que da el autor en *Espacio* es una controversia que deja abierta esta última obra y la Obra entera”. Aurora de Albornoz (1982) También destaca la significación de “Espacio” en el conjunto de la obra de Juan Ramón:

Espacio poema singular, poema novísimo contiene dentro de sí al Juan Ramón de todas las épocas. O, dicho al revés, muchos caminos, recorridos antes, confluyen en *Espacio* y en *Espacio* culminan.

Para Sánchez Robayna (1976: 12), “*Espacio* supone, en la obra de Juan Ramón Jiménez, la más acabada formulación de la idea de totalidad, así como el más claro ejemplo de una poesía «autoincidente»”.

En cuanto a la estructura de “Espacio”, Arturo del Villar (1979: 446) cree que “Espacio” y “Tiempo”, además de “Piedra de Sol” de Octavio Paz, son poemas circulares pues concluyen con las mismas palabras con que empiezan. “La razón de esta peculiaridad añade se debe a que el espacio y el tiempo son también circulares y vuelven a empezar allí donde creíamos que terminaban.” Díaz de Castro (1991: 281 y 283) mantiene una postura divergente de la que sostiene la mayoría de los estudiosos. Cree que más que de estructura cíclica o en espiral,

habría que hablar de obra abierta y terminada en su más puro sentido de apertura, de imposible de cerrar. (...) Porque ¿cómo recomenzar el texto tras constatar otra temporalidad inaccesible a la escritura?, es decir: “¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que

somos mientras tú estás en mí, como de dios?”

Para Mercedes Juliá (1991: 373), la respuesta a esta pregunta es el propio poema y la imposibilidad de dar una respuesta coherente y satisfactoria.

Pero de “Espacio” y de “Tiempo” nos interesan ahora otras cuestiones más directamente relacionadas con el tema que nos ocupa. “Espacio”, como es sabido, fue prosificado en su versión completa, salvo el tercer fragmento, compuesto probablemente desde el principio en prosa¹¹⁶. Para Howard T. Young (1985: 189-193), las razones que propiciaron el cambio de forma son de dos tipos. Por un lado están las que dependen de la ideología poética del autor, “muy vinculadas a preocupaciones que Juan Ramón expresó en conferencias y conversaciones de sus últimos años”, y de las que ya nos hemos ocupado más arriba. Y por otro, las que responden a exigencias internas derivadas del contenido del poema. En relación con estas últimas, señala que ya desde el principio la forma de “Espacio” resultaba problemática debido a que “la embriaguez rapsódica” y “el libre fluir de la escritura” quedaban constreñidos incluso en los límites elásticos del verso libre mayor. Después de comparar dos trozos en sus dos versiones, reconoce que “la experiencia visual, al leer ambos fragmentos, sin duda no es la misma. Sin embargo, nuestra comprensión del contenido, en ambos casos, apenas sufre alteración alguna”. Para Arturo del Villar (1994: 12), la comparación de ambas versiones, en prosa y en verso, demuestra la razón que tenía el poeta: “El ritmo es idéntico, las palabras son iguales, y el poema no sufre alteraciones por presentarse con las dos formas: la poesía no la impone la tipografía, sino la dicción peculiar del autor”.

Para Gil de Biedma (1994: 254), por el contrario, la indecisión permanente de Jiménez entre el verso y la prosa es una prueba de su “falta de sentido de la composición”:

A propósito de *Espacio...* las dos sucesivas versiones, literalmente casi idénticas pero una en verso y otra en prosa, invitan a sospechar que quien así vacilaba, al cabo de tantos años de experiencia, jamás

¹¹⁶ Una parte del “Fragmento tercero”, con el título de “Leyenda de un héroe hueco”, fue publicado, en prosa, en *La Nación*, Buenos Aires, el 11 de enero de 1953 (Albornoz, 1974: 125). Algo muy parecido sucedió con *Himnos a la noche*, escritos inicialmente en verso o unidades rítmicas separadas en líneas distintas, que en la versión definitiva en prosa preparada por Novalis se conservan entre guiones. Para Barjau (1992: 26) la “inseguridad puede ser el motivo por el cual Novalis se decidiera a renunciar, en gran parte de esta obra, a la primitiva redacción en lo que cabría llamar verso libre”.

tuvo mucho sentido de la composición poética. Porque el *tempo* de un poema y el tiempo que se tarde en leerlo son factores esenciales del efecto poético, y uno y otro, *tempo* y tiempo, varían sustancialmente según se lea a renglones cortos o a página corrida. En cuanto melodía verbal significativa, la *durée* de un poema es el canon métrico fundamental.

Se trata una opinión insostenible, igualmente aplicable, por ejemplo, al Novalis de los *Himnos a la noche*, que posee también dos versiones. O a *La Fanfarlo* de Baudelaire. “La prosificación de poemas en verso recuerda Aullón de Haro (1978: 103, n. 47) no es algo inusual” en la tradición lírica europea.

Una lectura pausada, respetando las pausas versales obligatorias, sobre todo cuando la pausa versal no coincide con la morfosintáctica, situación poco frecuente en “Espacio”, nos resulta muy forzada. Por tanto, la recepción auditiva de ambas versiones es la misma, y la impresión visual de las versiones en prosa, extendida y sin divisiones en párrafos, además de “destacar el libre fluir que le preocupa”, como señala Young, refuerza el efecto de “sucesión” indefinida, de retroproyección continua desde un presente fijo que caracteriza al poema. En cualquier caso, como muy certeramente concluye Young, “resulta imposible determinar objetivamente si «Espacio» gana o pierde en su traslación de verso libre a prosa seguida”. Para Sánchez Robayna (1976: 12), “la ruptura con el verso, iniciada en *Diario*, significaba una nueva perspectiva en su obra; el poema en prosa era la otra cara, la otra posibilidad de la poesía moderna desde Baudelaire y Rimbaud”. “Espacio” es, en definitiva, el penúltimo capítulo en Juan Ramón no cabe hablar de último de la permanente lucha que mantuvo el autor con su escritura:

¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores, soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses.

Otra cuestión importante es el género. Hasta el momento, que sepamos, nadie ha puesto en duda el carácter poético de ambas piezas. De “Tiempo”, texto del que la crítica se ha ocupado en menos ocasiones que “Espacio”, escrito desde el principio en prosa y, como “Espacio”, sin divisiones en párrafos, afirma tajantemente Arturo del Villar (1986: 25) que “se trata de un poema en prosa que surgió de forma imprevista e incontenible. (...). Es un

poema, y en consecuencia debe ser juzgado como tal, sin exigirle concreción o precisiones, y ni siquiera orden”.

También como poema lo considera María Teresa Font (1972), quien señala que en “Espacio” se detectan los dos “polos” de los que habla Suzanne Bernard (1959: 444-448): la organización artística y la anarquía destructiva.

El elemento más controvertido de las dos composiciones, y al mismo tiempo contradictorio con la propia poética juanramoniana, es la extensión de ambos poemas. Y, aunque resulta muy difícil de traducir en número de páginas el concepto de brevedad en poesía los márgenes entre los que se mueven los poemas en prosa incluidos en la antología de Díaz-Plaja están entre media y tres páginas, es obvio que tanto “Espacio” como “Tiempo” no son poemas breves. La brevedad, ya lo han señalado la mayoría de los críticos, es una de las condiciones que se le debe exigir al poema en prosa.¹¹⁷

Juan Ramón Jiménez, en el mismo prólogo al primer fragmento, manifiesta su rechazo a los poemas largos: “El poema largo con asunto, lo épico, vasta mezcla de intriga jeneral de sustancia y técnica, no me ha atraído nunca.” Sin embargo, toda su vida acarició

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 sucesiva, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia.

Esta observación, que refleja perfectamente la impresión que causa la lectura de “Espacio”, no es aplicable a su poema: “Si yo dijera que «había intentado» tal poema en esta «estrofa» de la que sigue un fragmento, estaría mintiendo. Yo no he «intentado» ni quiero intentar como «empresa» cosa parecida.” Esto lo dijo en 1941; no sabemos si trece años después, cuando hizo la redacción definitiva, todavía mantenía la misma postura, pues la versión definitiva, sobre todo después de la adición del tercer fragmento, significa, como señalan Young (1985) y Díaz de Castro (1991), un cambio que varía sensiblemente el sentido y le da una salida diferente.

La extensión de un poema como “Espacio” no es gratuita. Las repeticiones,

¹¹⁷ Sobre esta cuestión resultan interesantes las observaciones aportadas, entre otros, por Suzanne Bernard (1959: 15), John Simon (1965: 664 y ss.), Michel Beaujour (1983: 39 y ss.).

superposiciones, citas, autocitas, etc., son parte del material con el que va entretejiendo el entramado que constituye la esencia del poema. El concepto de brevedad en poesía suele ser entendido como sinónimo de condensación, y “Espacio”, a pesar de la extensión, no es un poema que se caracterice por ser amplificado sin justificación. Aurora de Albornoz (1974: 16), parafraseando lo que Jiménez había apuntado en la *Segunda antología*, dice al respecto que “podemos considerarlo sencillo en cuanto que, a pesar de su intensidad y de su extensión, está conseguido «con los menos elementos». En *Espacio* como en otros momentos del libro el poeta ha logrado «lo neto, lo apuntado, lo sintético, lo justo»“. Esta particular forma de expresión le viene dada al poema por la complejidad de su forma de contenido. Es la que más se adecua al “fluir fragmentario de la conciencia que es el discurrir del poema”, lo que permite al poeta pasar “de unos temas a otros, borrando los límites entre recuerdos y reflexiones, literatura y vida, y creando su propio espacio interior de ritmos verbales y sensoriales con el que autojustificarse la inmanencia y la divinidad” (Díaz de Castro, 1991: 272).

De la significación de “Espacio” en la obra de Jiménez la crítica ha incidido en su carácter sintético y testamentario. Bernardo Gicovate (1973: 162) relaciona esta cuestión con el grado de inteligibilidad del lector:

Sin duda es “Espacio” síntesis y testamento, pero hay que agregar inmediatamente que es síntesis comprensible solamente para el lector más asiduo de la obra de Jiménez y testamento sólo para aquel que ya haya aprendido en la poesía de su autor, para el que la conozca no sólo con profundidad y en lectura sutil, sino también que la recuerde y pueda contemplarla en sus muchas facetas, temas, expresiones y caprichos.

Es cierto que “Espacio” es un poema de difícil lectura, incluso para lectores avezados. Pero esta apreciación es aplicable a casi toda la poesía culta no tradicional. Sí puede ir en su detrimento que no sea autosuficiente, es decir, que sea necesario el conocimiento del resto de su obra para poder desentrañar las claves que nos permitan su intelección. Y “Espacio”, aunque efectivamente pueda considerarse como la síntesis y el testamento literario de Jiménez, es un texto válido poéticamente por sí mismo, y ahí radica, creemos, su principal valor.

En conclusión, y desde nuestro punto de vista, “Espacio” y “Tiempo” son dos poemas singulares que inauguran en España un modelo distinto de poema en prosa. No existe en la literatura española, que nosotros conozcamos, ningún antecedente que sirviera de modelo a ambos textos. Difieren del tipo habitual —sirvan como ejemplos los contenidos en *Diario*— tanto en la expresión como en el contenido. En el plano de la expresión, además de la extensión y el uso de una prosa seguida, sin las normales divisiones en párrafos, también resulta determinante el ritmo fluyente de su sintaxis entrecortada, y la frecuencia de las repeticiones y autocitas. Y en el contenido, el rasgo fundamental viene marcado por el recurso del “monólogo interior” como mecanismo desencadenante que nos proporciona, a través de los sueños, la visión retrospectiva en la que se funden y confunden vida y obra. Los núcleos temáticos fundamentales sobre los que giran los dos poemas (la nostalgia de España, sobre todo de Andalucía, la política y el arte, con especial incidencia en la música y la literatura), pretenden reflejar sintéticamente la totalidad y complejidad de su pensamiento.

Consecuencia lógica de la postura mantenida por Juan Ramón sobre el verso y la prosa, cuestión sobre la que ya incidimos al principio del capítulo, es la prosificación que propuso de sus poemas en verso libre sin rima. Antonio Sánchez Romeralo, con la meticulosidad que caracteriza a sus trabajos, completó la ordenación y revisión de la totalidad de la producción poética en verso y prosa, siguiendo las pautas del autor. En el “Prólogo-epílogo” a su edición de *Leyenda* (1978: XXVI) afirma lo siguiente:

La forma (externa, visual) del poema ha cambiado, en busca de una mayor desnudez. Ahora el verso viene determinado por la rima (el romance, por ejemplo, se escribe en versos de 16 sílabas) y cuando no hay rima no hay verso y el poema se escribe «en prosa». (En esta búsqueda de la desnudez y la sencillez siguen existiendo, creo yo, razones formales, visuales: un hastío de las formas breves, más cantarinas, y, paralelamente, un gusto por los versos largos y las estrofas extendidas, reposadas y nobles. La estrofa poética en prosa adquiere también un valor formal. Hay una equivalencia entre el título largo y el verso largo, la estrofa larga, en la nueva estética de *Leyenda*.)

Y en las “Notas a esta edición” (1978: XXXIV) se hace eco de lo dicho por Jiménez al respecto:

La transcripción formal de los poemas ha sido hecha siguiendo los criterios del autor expuestos en un fragmento del prólogo a *Leyenda*:

Publico en forma de prosa todo el verso libre sin rima consonante y asonante. La rima es lo único que decide el verso.

Pero a pesar de las manifestaciones explícitas del propio autor, el proceso de prosificación llevado a cabo por Sánchez Romeralo ha sido criticado en alguna ocasión.

Antonio Sánchez Trigueros¹¹⁸ (1991: 315-329) tacha de sorprendente y gratuita la prosificación que de *Animal de fondo* se hace en *Leyenda*. Basándose en el análisis métrico de la versión en verso del primer poema, señala que “nos encontramos frente a un poema en verso libre con apoyatura de silva blanca en la serie del endecasílabo, que es el verso

¹¹⁸ En realidad, Sánchez Trigueros se hace portavoz de los primeros resultados de una Tesis Doctoral inconclusa dirigida por él mismo.

predominante, tanto cuantitativamente (15/36) como por su posición”. Y centrándose en la estrofa cuarta, observa “en ella una red riquísima de similitudines, rimas consonantes o asonantes internas, políptotes, sinonimias, paronomasias, juegos tímbricos intensivos e inversiones”, de lo que no queda “casi nada en la traducción francesa”, y pone “en grave entredicho la prosificación llevada a cabo por Sánchez Romeralo en *Leyenda*”.

Isabel Paraíso de Leal (1971: 253-268 y 1985: 200-206) ya había señalado mucho antes que el verso libre de Juan Ramón procede de la silva modernista arromanzada, estrofa que el poeta usa con bastante frecuencia desde su primera época (1900-1915). “La vitalidad de la silva añade , teniendo en cuenta el total de la Obra juanramoniana, supera a la del alejandrino, prueba, pensamos, de que la silva, con su libertad rítmica, es la forma métrica más adecuada para la espontaneidad versificativa juanramoniana”. El verso libre lo cultivó Juan Ramón a partir de *Diario*, y mantiene, según Paraíso, la estructura métrica de la silva, es decir, como un conjunto con predominio de heptasílabos y endecasílabos, y con la diferencia de la ausencia de rima, o con asonancia accidental. “La semejanza entre ambas formas es, pues, muy importante, y nos muestra concluye Paraíso que ése es precisamente el «ritmo interior» del poeta.” El verso libre, junto con la canción, el romance y el poema en prosa son las formas en que Juan Ramón publica la mayor parte de su poesía. De ellas, el verso libre es la más usada durante esta época, y que terminará, según sus últimas indicaciones, convertido en poesía en prosa. Paraíso (1971) cuestiona que el verso libre en *Dios deseado y deseante* deba considerarse como tal, pues el análisis métrico de los mismos refleja una presencia marcada de los ritmos cuantitativo, acentual y, en menor medida, de timbre. Y a la misma conclusión llega con los poemas transcritos en prosa: “Las «prosas» de *Dios deseado y deseante* son tan verso en su estructura interior como los «versos», si no más.”

Contrastan estas observaciones de Paraíso y Sánchez Trigueros con la opinión que sobre la métrica de *Animal de fondo* nos da Navarro Tomás (1985: 309): “En realidad, solamente en su último libro, *Animal de fondo*, donde aparece más concentrado con su misticismo estético, se desentendió de todo elemento de regularidad métrica.” Sin embargo, Navarro cae en parecido error de apreciación que Predmore¹¹⁹ cuando afirma tajantemente que

¹¹⁹ Nos referimos a la distinción, corregida posteriormente, y que hemos reseñado más arriba, entre las composiciones en verso y prosa de *Diario*. Véase Predmore (1975: 140, n. 2).

Su sentimiento rítmico y musical sobrevivió a todo cambio de actitud; en ningún caso se mostró inclinado a prescindir de la canción medida y rimada. Es indudable que para el simbolismo de su poesía ideológica encontró preferible el verso suelto y fluctuante, sin la exigencia de rimas, acentos y medidas, pero es igualmente cierto que para la expresión de sus intuiciones líricas y de su intimidad emocional se acogía invariablemente a los recursos de la palabra rítmicamente organizada. Dentro del esencial lirismo de toda su poesía, el signo más revelador de su inclinación o actitud en cada poema es, acaso, la forma de versificación que adoptó para componerlo.

Si bien es cierto que su sentido rítmico y musical está presente en toda su poesía, tanto en verso como en prosa, también es innegable la evolución que experimenta Juan Ramón en la forma de expresión, perfectamente reflejada en el esquema citado más arriba de Urrutia (1981: 722). Además resulta muy endeble la distinción entre poesía ideológica e intimista, porque ¿qué poema de Juan Ramón no es al mismo tiempo intimista, intuitivo e ideológico? Y por otro lado Navarro Tomás no tiene en cuenta en ningún momento del citado artículo ni las opiniones del propio Jiménez sobre el verso y la prosa ni las prosificaciones.

Diego Martínez Torrón (1981: 801-809), en un artículo en el que analiza las variantes poemáticas de *Piedra y cielo* que se producen entre las versiones de *Segunda antología* y *Leyenda*, llega a la conclusión de que “los poemas que resultan poseen así mayor capacidad de sugerencia, son más sintéticos y escuetos, poseen un ritmo peculiar de prosa poética, y además permiten adivinar el último Juan Ramón panteísta y místico”. Veamos qué nos aporta el análisis métrico del último poema de este libro, que aparece en *Leyenda* bajo el título “Todo verdad presente sin historia”, que es, curiosamente, un endecasílabo sáfico:

Quisiera que mi libro
fuese, como es el cielo por la noche,
todo verdad presente, sin historia.
Que, como él, se diera en cada instante,
todo, con todas sus estrellas; sin
que niñez, juventud, vejez quitaran
ni pusieran encanto a su hermosura inmensa.
¡Temblor, relumbre, música
presentes y totales!
¡Temblor, relumbre, música en la frente
cielo del corazón del libro puro!

Salvo el verso séptimo, que podría dar lugar a 2 heptasílabos, los demás poseen 7 y 11 sílabas 3 de 7 y 7 de 11 , por lo que el poema tiene un marcado ritmo cuantitativo. En cuanto al

ritmo acentual, se observa una acentuación predominante en 6ª sílaba 10 de los 12 versos , con apoyos en 2ª, 4ª y 10ª. La asonancia de los versos cuarto y noveno es accidental, y no cabe hablar de ritmo de timbre. Hay un encabalgamiento sin / que , muy forzado, entre los versos quinto y sexto que no aporta ningún efecto destacable; la presencia de la preposición “sin” en esa posición parece venir exigida por el cómputo silábico, hecho bastante infrecuente en Juan Ramón. El recitado, respetando las pausas versales, denota algunos desajustes rítmicos injustificados. En general, este poema responde métricamente al esquema de la silva modernista, y confirma lo que decía Isabel Paraíso del ritmo interior del poeta, es decir, el predominio de los metros heptasílabos y endecasílabos.

La versión en prosa es la siguiente:

Quisiera que mi canto con mi canto fuese, como es el cielo por la noche, verdad presente sin historia.

Que, como él, se diera del todo en cada instante, con todas sus estrellas, sin que niñez, juventud, vejez quitaran ni pusieran desvelo a su hermosura inmensa.

Y fuera todo traslaticio en su igualdad, todo fugaz sin ser notado, todo jirado en órbitas eternas.

¡Temblor, relumbre, música parciales y totales! ¡Temblor, relumbre, música en la frente (cielo del corazón) del canto sumo!

En el caso concreto de este poema, su versión corregida en prosa, y al margen del acierto de las variantes, supone, en nuestra particular apreciación, una mejoría general al eliminar su forma prosística los problemas rítmicos versales ya apuntados.

Es cierto que Juan Ramón no concluyó el trabajo de selección, ordenación y corrección de todo el material que compone el libro, y que la última parte, sobre todo a partir de *Cuadernos* y *Canción*, fue completado por Romeralo “siguiendo siempre cuantas indicaciones pude encontrar, y procurando en todo momento adivinar y conformarme a la voluntad del autor” (*ibid.*: XXXII). Y aunque la responsabilidad última de las prosificaciones de las que Jiménez no dejó texto escrito sea de Sánchez Romeralo, no se le puede imputar a éste totalmente, pues, como es sabido, el propio Jiménez realizó en vida y publicó poemas prosificados que nadie cuestiona. El ejemplo más sobresaliente es, sin duda, el del poema “Espacio”, y en el que, curiosamente, el propio Sánchez Romeralo (1985: 150, n. 23) señala

la existencia muy frecuente de endecasílabos. Otro caso es el del poema “El desnudo infinito”, incluido en *Dios deseado y deseante*, del que hay dos versiones, una en verso titulada “No quiero exaltación de eternidades”, y otra en prosa, posterior y con escasas diferencias, corregida por su autor y con la indicación manuscrita: “Leyenda: '*Dios deseado y deseante*' (*Animal de fondo*)” (Sánchez Barbudo, 1964: 259). Conviene además recordar al respecto (Aullón de Haro, 1978: 103, n. 47), como arriba se vio, que “la prosificación de poemas en verso no es algo inusual. En el manuscrito de *Hymnen an die Nacht* hay poemas en verso que en su versión definitiva aparecieron en prosa. Otro tanto hizo Baudelaire en *La Fanfarlo*”.

La existencia de ciertas estructuras métricas, con una relativa tendencia a la regularidad, en poemas versolibristas, e incluso en textos escritos originalmente en prosa¹²⁰, no debe extrañar que sea fácilmente detectable en un poeta de las características expresivas de Jiménez. Pero esta constatación no debe servir para descalificar tan gratuitamente el trabajo llevado a cabo por Romeralo, quien lo único que hace es reflejar en su edición el deseo último de Juan Ramón. Con el resultado final de tales prosificaciones podremos estar en desacuerdo, pero es incuestionable que esa era la intención de Jiménez y forma parte de su poética. Coincidimos con Aullón de Haro (1989: 249-250) en la siguiente observación:

Se comprenderá perfectamente que esta intención no era sino un proyecto de actualización estética de su obra, en especial los libros de la primera época, de los cuales qué duda cabe que el poeta era plenamente consciente, sobre todo a partir de *Diario*, de la no muy selectiva discriminación ejercida en el día de su publicación y, por otra parte, del envejecimiento que los aquejaba.

Y, por otro lado, la forma prosística, aunque encubra metros convencionales, no es un obstáculo para su consideración como poema en prosa, ni debe invalidar la concepción particular adoptada por Jiménez sobre su poesía. Negar por parte de la crítica esta evidencia puede suponer una tergiversación inadmisibles de una obra artística.

Veamos a continuación cuáles fueron las últimas composiciones que completan la aportación

¹²⁰ Francisco López Estrada (*Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 61 y ss.) analiza los pies métricos de *Platero*. Arturo del Villar (1985: 239) apunta que lo mismo podría hacerse con *Españoles*.

de Jiménez al poema en prosa. En un esquema provisional de *Leyenda*, organizado por ciclos, que transcribe Sánchez Romeralo en el “Prólogo-Epílogo”, Juan Ramón tenía previsto agrupar sus últimos libros en un ciclo que titularía *Lírica y Épica de una Atlántida*. Estos libros son los escritos en América y conocidos en parte por la *Tercera antología: En el otro costado, Una colina meridiana, Dios deseado y deseante y Ríos que se van*¹²¹. Esta ordenación cíclica fue suprimida y *Leyenda* aparece con cuarenta y cinco libros ordenados cronológicamente.

En 1948 Juan Ramón escribió *Animal de fondo*, publicado un año después en una edición bilingüe en español y francés. Este libro, según su autor, era una anticipación de *Dios deseante y deseado*, en el que terminó incorporado, pero con el título definitivo de *Dios deseado y deseante*, publicado en parte por primera vez en 1957 formando parte de *Tercera antología poética (1898-1953)*. En esta edición, además de los veintinueve poemas en verso libre de *Animal de fondo*, se añade un segundo apartado con siete poemas, tres en verso y cuatro en prosa, escritos muy probablemente en 1949. Antonio Sánchez Barbudo publicó en 1964 una nueva edición con el título *Dios deseado y deseante (Animal de Fondo)* a la que incorpora una tercera parte con veintiún textos nuevos, dos en prosa, la mayoría inéditos, escritos entre 1948 y 1952. También incluye el prólogo inédito “Camino de fe”, escrito a finales de 1952 o de 1953, y un interesante anexo con el título “Anotaciones, correcciones y versiones diferentes” en el que analiza los originales de los poemas que se han agregado en esta edición.

En *Leyenda* aparecen prosificados los veintinueve poemas de *Animal de fondo* con muy ligeras modificaciones, sobre todo signos de puntuación, y el cambio de título del poema 10, que pasa de “Conciencia hoy azul” a “Hoy azul”. Sin embargo, en el segundo apartado se observan variaciones más significativas. De los veintiocho poemas (siete + veintiuno) de los dos últimos apartados de la edición de Sánchez Barbudo, se pasa a quince en *Leyenda* en un único apartado. Hay, asimismo, cambio de título en tres textos, y adición o supresión de palabras o frases en la mayoría.

Según se desprende de los comentarios que hace Sánchez Barbudo en el anexo

¹²¹ Este proyecto de Jiménez ha sido materializado recientemente en la edición de *La lírica de una Atlántida*, que reúne, en efecto, los cuatro libros citados (Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, edición de A. Alegre Heitzmann).

citado, ante dos o más versiones de un mismo poema, éste prefiere las primeras copias en aquellos casos en que es imposible determinar cuál es la última, y en el caso de que existan versiones en verso y en prosa, elige normalmente la versión en verso. Por el contrario, Sánchez Romeralo opta por lo general por las últimas versiones y en prosa. Un ejemplo lo tenemos en el poema 57, último de la edición de Sánchez Barbudo¹²², del que se conocen tres versiones, todas en verso. La primera, publicada en vida del poeta en la revista *Poesía española* es la reproducida en esta edición con el título “Si la belleza inmensa me responde o no”. La segunda versión coincide casi totalmente con la primera. Y la tercera, posiblemente la última, cambia el título por “Como tú, mi amor, miras”, extraído de una estrofa final añadida entre paréntesis. Ésta es la que, prosificada, aparece en *Leyenda*.

Dios deseado y deseante fue, desde la aparición de *Animal de fondo*, un libro polémico. Las reiteradas alusiones a Dios y su identificación con el autor han llevado a algunos críticos¹²³, o a tachar el libro de irreverente, o a cuestionar su posible carácter religioso, místico o teológico. Quienes así piensan equiparan, erróneamente, el dios “poético” juanramoniano con el Dios “religioso” cristiano, dos entidades distintas concebidas desde ópticas diferentes. El dios de este libro, dice Crespo en el prólogo citado, “es la culminación de la búsqueda de la actividad por medio de la poesía, de la belleza”. Para Antonio Sánchez Romeralo (1985: 169) *Animal de fondo* es un libro de poesía religiosa, de carácter místico y teológico. El dios, considerado como conciencia general e individual, lo define a través de cuatro caracteres esenciales: dios inmanente, dios-belleza, dios panteísta y dios-amor. Pero es Agustín Caballero (1967: LXII-LXII) quien, creo, mejor ha resuelto esta polémica; y aunque la cita es larga, conviene reproducir sus propias palabras:

Es increíble que hayan podido menudear de tal modo las interpretaciones erróneas sobre un libro que es la transparencia misma, sobre todo si se leen con atención las explicaciones que lo acompañan y si se considera a la luz de la obra precedente. Porque, por encima de todo, *Animal de fondo* no es sino el desarrollo cartesianamente lógico de ese reducido puñado de temas capitales belleza, amor, eternidad, autenticidad, pureza, muerte en que el poeta viene profundizando (*ni*

¹²² Este poema es, según el editor siguiendo lo dicho por Jiménez, el último que compuso, diciembre de 1952, para el libro o, en todo caso, el último de los conocidos.

¹²³ Ángel Crespo nos ofrece un completo resumen de las primeras críticas en el prólogo de su edición de *Animal de fondo* (1981: 28-42). Antonio Sánchez Romeralo (1985) también comenta en este artículo algunas críticas vertidas sobre el libro.

más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo) desde sus primeros libros; una sublimación pero sublimación de una congruencia silogística de toda su poesía. Podrían surgir dudas de interpretación si nos hallásemos ante una vivencia mística, porque la vivencia mística es, en rigor, inexpresable. (...) Pero ¿qué clase de relación mística puede haber, salvo la puramente metafórica, entre el hombre y este dios poético hijo y criatura suya, este dios necesidad y espejo de la conciencia y de la vida humanas, este dios que, en cuanto verbo, solo es participio?

No es, en modo alguno, una mística *Animal de fondo*: sí, en cambio, una teología, cristalina de concepto y radiante de belleza, acerca del dios deseante y deseado que no es otra cosa sino el yo del poeta gozosamente salvado ya en su obra; el yo que quedará en pie cuando el hombre muera, la voz, por fin, perdurable: *el nombre conseguido de las nombres*.

Efectivamente, es el propio autor, en las “Notas” que puso como epílogo a este libro, escritas probablemente en 1950, después de concluida su redacción, quien mejor nos explica su concepción mística de la poesía:

Para mí la poesía ha estado siempre íntimamente fundida con toda mi existencia y no ha sido poesía objetiva casi nunca. Y ¿cómo no había de estarlo en lo místico panteísta la forma suprema de lo bello para mí? No que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión immanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado.

(...) Estos poemas los escribí yo mientras pensaba, ya en estas penúltimas de mi vida, repito, en lo que había yo hecho en este mundo para encontrar un dios posible por la poesía. Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios. Y comprendí que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella, es decir, jeneral, puesto que para mí todo es o puede ser belleza y poesía, expresión de la belleza.

Animal de fondo es, como ya ha sido señalado en numerosas ocasiones, un libro denso y, en cierta medida, oscuro. Los temas y motivos que lo conforman y su especial cosmovisión tienen en las prosas de *Diario* y, sobre todo, en “Espacio”, sus precedentes más inmediatos. *Animal del fondo* fue compuesto algunos años antes de la redacción definitiva de “Espacio”, por lo que es lógico que existan muchas interconexiones entre ambos textos. El fragmento tercero de “Espacio” se constituye como una prolongación y resolución de algunos de los enigmas poéticos que dejaba en el aire *Dios deseado y deseante*. Esta última etapa poética de Jiménez, integrada por los títulos que componen *Lírica de una Atlántida*, debe ser considerada como el corolario de toda una vida en búsqueda permanente de la belleza poética suprema.

La última parte de la *Tercera antología poética*, titulada *Ríos que se van*, incluye nueve poemas cuatro en verso y dos en prosa, escritos entre 1951 y 1953. En *Leyenda*, y

bajo el título *De ríos que se van* (1951-1954), aparecen veintiocho textos subdivididos en tres apartados: “De ríos que se van: 1”, que reproduce los nueve poemas de la *Tercera antología* y añade seis nuevos cuatro en verso y dos en prosa ; “Orillas que pasamos”, con tres poemas en verso; y “De ríos que se van: 2”, con diez textos seis en verso y cuatro en prosa .

Con la excepción de los poemas de “Orillas que pasamos”, anecdóticos, el resto gira en torno a uno de los temas capitales de la poesía de Juan Ramón: la muerte; pero que en el caso de *De ríos que se van* tiene como referente inmediato la presentida y cercana muerte de Zenobia y él mismo. Para Palau de Nemes (1985: 170), los poemas de este libro son la canción final, a modo de elegía, “del amor desnudo, depurado, a la mujer desnuda, privada de sus bellos atributos físicos por una incurable enfermedad”, pero “que trascienden los límites del tiempo y el espacio”, y van más allá de sus propias muertes. Sin embargo, la expresión poética tiende inevitablemente a concentrarse en un juego aliterado de referencias pronominales de primera y segunda personas, como puede observarse en “El terrible desvelo” (poema núm. 1294 de *Leyenda*, pp. 698-699):

Estás sola de ti misma, sola mía, más de ti que de mí que más te quise que tú quisiste...

¿Y cómo podrá ser que estés tan sola si estuve todo contigo? ¿No quepo en tu soledad?

Yo soy más grande por ti que mi vida y que mi muerte; y quepo donde tú estés tan sola en ti misma.

¡No, no me lo puedes decir; eres más grande que yo, eres más grande que el mundo, eres más grande que el cielo, más que la muerte y la nada! ¡Eres ya tu eternidad!

¡No sé qué hacer con lo mío!

Todos los poemas de esta última época, después del paréntesis de “Espacio”, recobran las formas breves y condensadas, ajustándose a las características más generales del poema en prosa puro.

CONCLUSIÓN

A pesar de los problemas y dificultades que plantea la obra en prosa de Juan Ramón, y de que aun no se conozca la totalidad de sus textos, es incuestionable la excepcionalidad de su aportación a la historia del poema en prosa español. Tanto en calidad como en cantidad, su contribución no ha sido superada hasta la fecha, y su influencia en el poema en prosa posterior fue determinante y decisiva para el asentamiento definitivo de este género poético en la literatura española contemporánea.

Es, asimismo, el único poeta español que, además de iniciar muy tempranamente el cultivo del poema en prosa, usó indistintamente el verso y la prosa de una manera habitual como vehículo de expresión poética.

La prosificación que hizo y propuso de toda su poesía versolibrista sin rima es una consecuencia lógica y coherente de su particular concepción de la poesía. Los textos resultantes de tales prosificaciones deben ser considerados como poemas en prosa a todos los efectos, sin que ello implique que sus correspondientes versiones previas en verso deban ser omitidas por la crítica o ignoradas en su obra.

Juan Ramón Jiménez adopta la misma actitud ante el lenguaje y emplea el mismo inventario de recursos expresivos en el verso y en la prosa, con la excepción obvia de aquellos elementos privativos del verso.

En la poesía en prosa de Juan Ramón se pueden distinguir las tres modalidades diferentes de formalización del poema en prosa que hemos señalado:

a) El poema en prosa largo, ejemplificado en “Espacio” y “Tiempo”, se caracteriza fundamentalmente por su extensión treinta y dos páginas tiene la edición de “Espacio” en *En el otro costado* y por el uso de una prosa seguida sin las normales divisiones en párrafos. Se corresponde con el tipo que hemos denominado “discursivo”, y constituye una modalidad novedosa y bastante extraña en el panorama del poema en prosa español.

b) La segunda modalidad es la que se ajusta a los límites convencionales que suelen

oscilar entre media y tres páginas. Dentro de este grupo de poema en prosa breve, y atendiendo a los elementos de contenido y estructura, se pueden, a su vez, distinguir dos tipos diferentes, a saber:

1. Poema en prosa tipo “caricatura”, caracterizado por tener como objeto temático a un personaje real, y cuya descripción no se somete a la práctica habitual del retrato; el autor nos ofrece una visión subjetiva y distorsionada mediante un lenguaje deliberadamente hiperpoético que trasciende a la propia figura del retratado. Aunque hay ejemplos dispersos en otros libros, es en *Españoles de tres mundos* donde están reunidas las caricaturas más representativas.

2. Poema en prosa “puro”. Al contrario de los tipos anteriores, ocasionales y circunscritos a títulos concretos, el poema en prosa “puro” fue cultivado de manera habitual durante toda su trayectoria poética. Este modelo lo encontramos desde “Baladas para después” hasta sus últimas prosas, pasando por *Diario*, *La colina de los chopos* y *Cuadernos*.

c) La tercera modalidad está representada por *Platero y yo*, y se corresponde al poema en prosa “integrado”. Se caracteriza, como ya hemos indicado, por estar integrados todos los poemas en un conjunto en el que se establecen unas especiales relaciones intertextuales.

CAPÍTULO V. *EL POEMA EN PROSA DE 1940 A 1970*

INTRODUCCIÓN

Nos ocupamos en este capítulo de los autores, con la excepción de Juan Ramón Jiménez, que publicaron poemas en prosa entre los años 1940 y 1970. Como ya hemos venido señalando en los capítulos precedentes, este primer período está marcado por la situación que se produce con el exilio de un importante número de escritores, entre los que se encuentran algunos de los poetas más importantes del momento. La situación de cada uno de ellos, las relaciones, influencias y repercusiones entre el grupo de exiliados entre sí, y de éstos con el grupo de poetas del interior, son muy variadas y complejas, y la aportación que cada uno hace al poema en prosa es también muy distinta. Por ello, creemos conveniente mantener esa distinción en nuestro estudio, como hacen la mayoría de los historiadores para los demás géneros. Distinción que, sobre todo en este período, consideramos más determinante que la generacional, aunque quizá pueda establecerse una cierta correlación, pues los autores de la llamada *generación del 27* que continuaron escribiendo poemas en prosa la mayoría lo hicieron en el exilio, como Rafael Alberti, Luis Cernuda, Jorge Guillén, los también vinculados José Bergamín y Benjamín Jarnés, a los que hay que añadir los nombres de los independientes Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Tomás Segovia y Juan Gil-Albert. Los autores de la denominada *primera generación de posguerra* o *generación del 36*, por el

contrario, engrosan la sección del poema en prosa del interior, como Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, José Antonio Muñoz Rojas, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro o Carmen Conde, frente a los que quedaron de la *generación del 27*, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego. Independientes o pertenecientes a otras tendencias con textos publicados antes de 1970 están los casos de Ramón Ferial, Juan-Eduardo Cirlot, Manuel Álvarez Ortega y Francisco Pino.

Los casos de Gil-Albert y José Bergamín, con textos fechados después de 1970, pero que aparecen en este período en el apartado “Poema en prosa del exilio”, se justifican, el de Gil-Albert porque su único texto, aunque publicado en 1987, fue escrito en México en 1946; y el de José Bergamín, también con un único texto publicado en 1980, se debe situar en la órbita de la *generación del 27*.

En el apartado “Poema en prosa del interior” incluimos a Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco, Gabriel Celaya, José Hierro, Francisco Pino y Manuel Álvarez Ortega, autores que también poseen textos publicados después de 1970, pero que cronológica y estéticamente pertenecen a este período. Los textos de Gerardo Diego fueron compuestos entre 1918 y 1959, pero no se publicaron hasta 1989. *Prosas propicias* de Luis Felipe Vivanco se publicó póstumamente en 1976. Gabriel Celaya refunde en *Memorias inmemoriales* (1980) textos publicados en libros anteriores. La situación de José Hierro es la más problemática, pues aunque su obra poética se inicia en 1947, vinculado a la *generación del 36*, aún continúa publicando (su última entrega, *Cuadernos de Nueva York*, es de 1998). Así todo, por la fecha de publicación de su primer libro (*Tierra sin nosotros*, 1947) y por su adhesión al realismo social, Hierro es un poeta de los años 40, es decir, surgido en la inmediata posguerra, por lo que nos parece más coherente ubicarlo en este apartado que en el de las últimas tendencias, lugar que le correspondería, en realidad, por la fecha de publicación de sus textos en prosa. *Méquina dalicada* de Francisco Pino, publicado en 1981, recoge poemas escritos entre 1929 y 1934. Y Manuel Álvarez Ortega no publica hasta 1975 libros escritos desde 1951. Un pequeño grupo de autores se iniciaron en el poema en prosa en este período, pero continuaron publicando posteriormente, como Rafael Alberti, Jorge Guillén, Blas de Otero, Tomás Segovia y Luis Rosales.

De la veintena de autores que integran este apartado, le dedicaremos especial atención a Luis Cernuda en el apartado del exilio, y a Ramón Ferial en el del interior.

Luis Cernuda

La escasa atención que la crítica, en general, ha dedicado a la poesía en prosa en España es una constante a la que no es ajena la obra de Luis Cernuda (1902-1963)¹²⁴. Es notoria la diferencia de estudios dedicados a su poesía en verso frente a la poesía en prosa. Aullón de Haro (1979, n. 54) reseña menos de una decena de artículos dedicados exclusivamente a *Ocnos*. James Valender (1984) es el autor del único estudio exhaustivo que conocemos sobre Cernuda y el poema en prosa¹²⁵. Las razones que el propio Valender aduce para explicar esta escasez de estudios son de dos tipos: por un lado, las admisibles y lógicas, derivadas de la limitada difusión y dificultad de acceso a los textos¹²⁶; y, por otro, las inadmisibles, por cuanto parten de la errada idea, aún compartida por muchos críticos, de que el poema en prosa es un género poético menor.

¹²⁴ La crítica sobre toda la obra poética de Cernuda ha girado en torno a dos enfoques distintos, defendidos por dos críticos anglosajones. Derek Harris (1992), en un estudio publicado por primera vez en versión inglesa en 1973, defiende una visión “ética” que Silver (1989: 101) prefiere llamar “culturalista”, coincidente en parte con la formulada por Octavio Paz (1977), en su reconocido artículo “La palabra edificante”, publicado previamente en 1964. Por otra parte, Philip W. Silver (1972, ed. inglesa, 1965), se decanta por la interpretación conocida por “edénica”, fundamentada principalmente en la primera edición de *Ocnos*. En estudios y revisiones posteriores de ambos críticos Harris (1992), Silver (1989) hay intentos de armonizar las dos posturas. En el ámbito hispánico, además de Paz, son ineludibles las aportaciones críticas de Jenaro Talens (1975) y de José Ángel Valente (1977).

¹²⁵ Este libro está basado en su tesis doctoral *A Study of the Lyrical and Narrative Prose of Luis Cernuda*, presentada en la Universidad de Londres en 1979, dirigida por el profesor y estudioso cernudiano Derek Harris.

¹²⁶ La obra completa de Luis Cernuda está publicada en dos volúmenes: *Poesía completa*, 1973, 2ª ed. revisada y corregida, 1977; y *Prosa completa*, 1975. Ambos libros fueron publicados en Barcelona por Barral Editores, y preparadas por Derek Harris y Luis Maristany. Estos mismos críticos son también los responsables de la reciente edición de la *Obra completa* (Madrid, Ediciones Siruela, 1993) en tres volúmenes (I, *Poesía completa*; II y III, *Prosa completa*). La principal novedad con la anterior estriba en la acertada inclusión de los libros *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano* en el tomo de poesía, “restituyéndolos al «lugar poético» que les corresponde” (“Criterios de la edición”, p. 23).

Primeras prosas

Antes de la composición de los primeros poemas en prosa de *Ocnos* (1940-1941), Cernuda ya había escrito y publicado algunas prosas. Las primeras, que datan de la misma época que *Perfil del aire* (1927), fueron publicadas por separado en diversas revistas y recogidas posteriormente por Derek Harris (1971) en su reconstrucción de *Perfil del aire* en la sección añadida titulada “Las obras en prosa y otras publicaciones”. Son éstas: “El indolente” (*La Verdad*, núm. 56, 18-VII-1926), “Anotaciones” (*La Verdad*, núm. 59, 10.X-1926), “Presencia de la tierra” (*Mediodía*, núm. V, 1926, pág. 6), “Trozos” (*Verso y Prosa*, núm. 3, marzo de 1927, pág. 3; recogido en la antología de G. Díaz-Plaja, 1956), “De un Diario” (*Mediodía*, núm. 8, 1927) y “Huésped eterno” (*Meseta*, núm. 2, febrero de 1928, pág. 4). En *Prosa completa* (1975) y en la sección “Prosas sueltas en revistas”, bajo el epígrafe “Comienzos literarios”, se adjunta a continuación de los anteriores una “addenda” con los siguientes textos inéditos pertenecientes a la misma época: “[Anotaciones]”, “Aire vacío”, “La forma y la imagen” y “[Un árbol cruza...]”.

Con la excepción de “Anotaciones”, formado por aforismos en verso y prosa, y algunos poemas en verso de “De un *Diario*”, el resto son poemas en prosa muy similares temática y expresivamente a los de *Perfil del aire*. Para Harris (1971: 87)

Estos ensayos primerizos del género, que Cernuda ha dejado cubrir con el polvo del olvido, sólo nos permiten vislumbrar la extraordinaria perfección de sus prosas de madurez; sin embargo, manifiestan la misma habilidad expresiva de sus primeros poemas y en algunos casos la intención poética de estas prosas logra crear verdaderos poemas en prosa.

Esta primera breve colección de textos en prosa constituye efectivamente una muestra temprana del propósito de Cernuda de experimentar en el ámbito de la poesía en prosa. Y, aunque deban considerarse como ensayos previos del nuevo género, no cabe duda de que el resultado es satisfactorio y, por tanto, deben ser vistos como poemas en prosa. En ellos ya son detectables algunos elementos que nos anticipan las características del poema en prosa

cernudiano de su madurez, cuya manifestación más lograda es, a nuestro juicio, *Ocnos*. Además de la extensión relativamente breve, la unidad o autosuficiencia y, por supuesto, el marcado carácter lírico, rasgos sobre los que el propio Cernuda reflexionaría posteriormente en el citado artículo “Bécquer y el poema en prosa español” (1971), Valender (s.f.: 20 y ss.) incide sobre otros aspectos de su expresión poética que diferencian estos primeros poemas en prosa de su poesía en verso de la misma época, sobre todo con *Perfil del aire*, y que, a la postre, constituyen características particulares de su poesía en prosa. Reseñamos por su interés los cuatro aspectos diferenciadores que señala Valender (*ibid.*): a) En los poemas en prosa Cernuda aplica con menos rigor los criterios estéticos de lo que él llamaba “la pureza literaria”¹²⁷, permitiéndose un mayor grado libertad expresiva. b) Se observa también en los poemas en prosa un mayor contenido intelectual como consecuencia de la adopción de una postura más analítica ante su narcisismo. c) La tendencia a la despersonalización, característica fundamental de toda su obra de madurez, ya se manifiesta en su poesía en prosa mediante el procedimiento de objetivar el “yo” desdoblándose en un “tú”. d) Una mayor preferencia por el lenguaje escrito en los poemas en prosa es el contrapunto a su preocupación por el ritmo y la dicción del habla cotidiana en su poesía en verso. La razón que aduce Valender para explicar este hecho es su propósito de no parecer demasiado prosaico.

Compuso también Cernuda once poemas en prosa en la misma época en que escribió *Los placeres prohibidos* (abril-junio de 1931). Ocho se publicaron por primera vez en la tercera edición de *La realidad y el deseo* (1958), según reza la nota que precede a esa edición. Son los titulados: “En medio de la multitud”, “Estaba tendido”, “Esperaba solo”, “Para unos vivir”, “Pasión por pasión”, “Sentado sobre un golfo de sombra”, “Tienes la mano abierta” y “Había en el fondo del mar”. Los tres restantes, excluidos de la serie anterior de la que formaban parte inicialmente, permanecieron inéditos hasta su inclusión en *Obra completa*; dos, “[La poesía para mí...]” y “Era un poco de arena”, en un apéndice bajo el epígrafe “Poemas inéditos” de *Poesía completa* (1973), y el tercero, “[Sentí un dolor en el pecho]”, junto con los dos anteriores y otros inéditos en verso, en la sección “Poemas rechazados de *Los placeres prohibidos*” de la edición de 1993.

¹²⁷ En una carta inédita, sin fecha (¿1927-1928?), dirigida a Fernando Villalón se lee: “Mi ideal de absoluta pureza literaria es imposible. Pero yo quiero todo o nada.” *Apud* Valender (s.f.: 21, n. 27).

Este conjunto de poemas en prosa surrealistas también representa un claro anticipo de *Ocnos*. En ellos son apreciables con mayor claridad algunos de los aspectos ya comentados. La precisión expresiva y los intentos de experimentar la técnica del desdoblamiento, que caracterizarán la poesía posterior de Cernuda, son los más desarrollados. Para Valender (1984: 126), el uso del desdoblamiento es un medio para objetivar el yo sin llegar a convertirlo en ficción, pero inmerso en un proceso de autodistanciamiento y autoidentificación. En “Sentado sobre un golfo de sombra”, el “tú” se nos presenta como un sombra:

Sentado sobre un golfo de sombra vas siendo ya sombra tú todo. Sombra tu cabeza, sombra tu vientre, sombra tu vida misma.

En vano escuchas la canción del muchacho jovial. Es una canción impersonal, exactamente pudiera ser otra canción cualquiera, y ése es el motivo de que te sientas atraído por el canto y su cantor.

Cuida tu sombra; dentro de tiempo ni sombra serás. Cuida tu pecho y tus sueños, cuida tu cabeza, que ya es una nube y se pierde, como chal delicado, en la tempestad orquestada.

Sube a las cariátides fraudulentas; grita desde allí sobre la arcilla y la luna. Grita, grita, vuelve tus manos del revés. Luego podrás tenderte confiado bajo tu propia sombra.

El resto es el amor evangélico.

La diferencia fundamental entre los poemas en prosa de *Ocnos* y los surrealistas de *Los placeres prohibidos* estriba en la ausencia en éstos de la rememoración del mundo mítico de su niñez. Para Gil de Biedma (1979: XIII), estos textos representan un islote en esta primera producción poética en prosa:

Antes y después de esas ocho esporádicas muestras, la prosa de creación cernudiana discurre sin estridencia, y sin demasiado interés salvo en los casos de *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*, por los llevados cauces de lo convencionalmente poético.

También escribió Cernuda entre los años 1927 y 1942 cinco narraciones. “El viento en la colina” (1938), “El indolente” (1929) y “El sarao” (1942), se publicaron por primera vez con el título *Tres narraciones* (Buenos Aires, 1948). “Sombras en el salón” (1927) y “En la costa de Santiniebla” se publicaron en la revista *Hora de España* (Valencia) en 1938 y 1937 respectivamente. En estas narraciones, no exentas de elementos poéticos, se atisban también algunos detalles que son antecedentes evidentes de *Ocnos*. Quizá el más llamativo sea el recurso del desdoblamiento ya apuntado. Todas las narraciones están montadas sobre parejas

que representan las dos caras poéticas de Cernuda. Según Valender (1984: 125), estos textos “fueron concebidos en parte (lo mismo que los poemas de *Ocnos*) como vehículo de autoproyección y autoanálisis, como medio que le permitiera a Cernuda elaborar su propio mito o identidad poética”.

Ocnos

De *Ocnos* existen tres ediciones distintas: la primera, costeada por el propio autor, data de 1942 (Londres, The Dolphin) e incluye treinta y un poemas; la segunda apareció en 1949 (Madrid, Ínsula) con cuarenta y seis poemas se añadieron dieciséis, pero se suprimió uno: “Escrito en el agua”¹²⁸ ; y la tercera tuvo lugar en 1963 (Xalapa, México, Universidad Veracruzana), pocos meses antes de la muerte del poeta, y acoge 63 poemas. El período de composición de todos los poemas queda fijado entre los años 1940 y 1963, época del exilio de Cernuda, primero en Gran Bretaña (1938-1947) y después en Estados Unidos y México (1947-1963).

Cernuda, en cada edición sucesiva, además de la adición de nuevos poemas, revisaba, corregía y reordenaba los textos anteriores. Cada edición, pues, alteraba sustancialmente la configuración y contenido del libro. Éste apunta Gil de Biedma (1979: XVI) , “en la forma que nos ha quedado, no pierde valor poético ni tampoco interés humano, pero sí unidad y quizá también entidad propia”. Tal hecho nos plantea el problema similar al ya visto con respecto a la obra de Jiménez de cuál es la edición que debe tener en cuenta la crítica¹²⁹. El

¹²⁸ Este poema, también excluido en la tercera edición, aparece, bajo el epígrafe “Un poema excluido de *Ocnos*”, en la *Prosa completa* (1975) y en la edición de Jaime Gil de Biedma (Madrid, Taurus, 1977, 2ª ed., 1979). Además de la edición normal, se imprimieron dos ediciones especiales no venales que incluyeron los poemas suprimidos por la censura, con la excepción de “Escrito en el agua”, eliminado a petición del propio Cernuda (Cano, 1978: 196).

¹²⁹ En el “Índice cronológico” de nuestra antología hemos tomado como fecha de referencia el año de 180

particular proceso de elaboración de *Ocnos* exige que se adopte un doble punto de vista: diacrónico, que nos permitiría conocer la evolución experimentada a través de los cambios de visión y expresión en las sucesivas ediciones; y sincrónico, que nos aportaría su concepción poética de cada momento y la relación e influencia con el resto de su obra y con otros autores coetáneos. Todo ello sin perder nunca de vista la edición definitiva. Es esta la postura adoptada por Valender en su estudio (1984), pues, dadas las importantes diferencias, decidió estudiar las tres ediciones por separado, y una vez rescatada la unidad original de la primera edición y establecidos los propósitos y procedimientos de la obra, analizar los cambios que caracterizan las ediciones posteriores.

La diferencia más perceptible entre las tres ediciones afecta a la ordenación y motivos temáticos de los poemas. En la primera edición todos los poemas se localizan en Sevilla durante su infancia y adolescencia, mientras que en las dos ediciones siguientes los nuevos poemas giran sobre experiencias posteriores a esa época, lo que provoca la ruptura de la unidad inicial. La ordenación definitiva de la tercera edición (similar a la de la segunda, salvo la intercalación o adición de los nuevos textos) está hecha siguiendo el criterio temporal de motivación autobiográfica, no de escritura de los poemas; de esta manera, “la presentación cronológica de su experiencia le proporciona a su nueva obra una unidad también nueva” (Valender, 1984: 59).

La génesis de *Ocnos* desde su primera edición nos la explica perfectamente el propio autor¹³⁰:

Hacia 1940 y en Glasgow (Escocia), comenzó L. C. a componer “Ocnos”, obsesionado entonces con recuerdos de su niñez y primera juventud en Sevilla, que entonces, en comparación con la sordidez y fealdad de Escocia, le aparecían como merecedores de conmemoración escrita y, al mismo tiempo, quedaran así exorcizados. El librito creció (no mucho), y la búsqueda de un título ocupó al autor hasta hallar en Goethe mención de Ocnos, personaje mítico que trenza los juncos que han de servir de alimento a su asno. Halló en ello cierta ironía sarcástica agradable, se tome al asno como símbolo del tiempo que todo lo consume, o del público, igualmente inconsciente y destructor. Y en 1942 y en Oxford (donde L. C. se hallaba de vacaciones), durante la guerra pasada, se imprimió la edición primera del libro.

la edición definitiva.

¹³⁰ Nota introductoria, reproducida parcialmente como comentario editorial en la contracubierta de la tercera edición, conservada en los archivos de Sevilla. Cito por *Prosa completa* (1975: 1464).

Efectivamente, la rememoración de su niñez y juventud constituyen el punto de partida de *Ocnos*. Pero esta materia temática es sólo la excusa para reflexionar sobre aspectos existenciales y estéticos. *Ocnos*, afirma Valender (1984: 30), no es una evocación sentimental de la niñez, sino más bien una meditación sobre esa experiencia, lo que permite a Cernuda recrear y reafirmar su propia identidad poética o metafísica. Esta apreciación coincide con la que ya en su momento había expresado Aullón de Haro (1976: 133), para quien el diseño de los poemas de *Ocnos*, y en buena parte de *Variaciones sobre tema mexicano*, “suele ser el resultado de un doble eje alrededor del cual gira la materia poética de los textos: materia de recuerdo y materia de reflexión”. Incide Aullón en la importancia que las frases u oraciones interrogativas poseen dentro de este tipo de estructura:

Hay aún un elemento relevante dentro de dichas estructuras susceptible de análisis: las frases u oraciones interrogativas, porque en la mitad de los poemas aproximadamente se da este tipo de enunciado, el cual, aparte de jugar un apreciable papel prosódico, con asiduidad interviene en tanto que nexos de la materia de recuerdo con la materia de reflexión.

Para Jenaro Talens (1975: 112), Cernuda vuelve los ojos al mundo de la niñez, no como una forma de evasión de la realidad de su momento ni como un alto en el camino, sino como un intento de justificar su presente y lo que espera de su futuro. Para ello, y como procedimiento expresivo, crea el personaje del *Poeta* que lo sustituye como protagonista de sus poemas. En “Escrito en el agua”, poema clave del libro y para algunos críticos de toda su obra¹³¹, al motivo del recuerdo se añade el deseo de eternidad, como queda reflejado en el primer párrafo:

Desde niño, tan lejos como vaya mi recuerdo, he buscado siempre lo que no cambia, he deseado la eternidad. Todo contribuía alrededor mío, durante mis primeros años, a mantener en mí la ilusión y la creencia en lo permanente: la casa familiar inmutable, los accidentes idénticos de mi vida. Si algo cambiaba, era para volver más tarde a lo acostumbrado, sucediéndose todo como las estaciones en el ciclo del año, y tras la diversidad aparente siempre se traslucía la unidad íntima(...)

Gil de Biedma (1979: XVI), para quien “las prosas inspiradas en el recuerdo de su ciudad natal siguen siendo lo más sobresaliente y memorable”, establece una gran afinidad

¹³¹ Véase Philip W. Silver, 1989: 50 y ss.

entre estos textos y la poesía de Garcilaso por su “demorada y melancólica sensualidad”.

El desdoblamiento es el recurso que permite al autor fijar el grado de distanciamiento necesario para ejercer la reflexión que trascienda la relatividad de su experiencia individual y, al mismo tiempo, resolver el problema temporal que supone la retrospección. Este apunte nos conduce al planteamiento de la cuestión sobre el grado de subjetividad de la poesía, es decir, en qué medida se debe personalizar o impersonalizar el yo poético, cuestión a la que Cernuda dio una gran importancia, como lo demuestra la insistencia con que alude a este conflicto en su obra crítica. En “Historial de un libro” (*Prosa completa*, 922) comenta que uno de los vicios literarios que aprendió a evitar, influido por la poesía inglesa, fue el que pudiera traducirse como “engaño sentimental” (en inglés *pathetic fallacy*), “tratando de que el proceso de mi experiencia se objetivara, y no deparase sólo al lector su resultado, o sea, una impresión subjetiva”. Y para conseguirlo recurre a

Algo que también aprendí de la poesía inglesa, particularmente de Browning, fue el proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación dramática, histórica o legendaria (como “Lázaro”, “Quetzalcóatl”, “Silla del Rey”, “César”), para que así se objetivara mejor, tanto dramática como poéticamente.

Sin embargo, y como el mismo Cernuda reconoce, una de las objeciones más serias que pueden hacerse a su trabajo es la de que “no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea” (“Historial de un libro”, *ibid.* 938). Valender (1984: 51) aplica la anterior reflexión a *Ocnos*: “La noción de impersonalidad es importante en el presente contexto, ya que es el hecho de no cumplir siempre con los principios de esa doctrina lo que quizá constituye el mayor defecto de *Ocnos*.” Se apoya Valender para afirmar lo anterior en el tratamiento que le da Cernuda al yo, y detecta que más de la mitad de los poemas están escritos en primera persona, “hecho que, aunque de por sí no indica una subjetividad personalizada, sí sirve para acentuar la impresión de irresolución e inconsecuencia ya notada” (*ibid.*: 42). Musacchio (1989: 18) señala que el abandono definitivo de la primera persona, que se observa sobre todo en los textos incorporados en la tercera edición, obedece a los cambios psicológicos operados en la madurez de Cernuda.

La constatación de que este hecho se da en la poesía en prosa y no en su verso, le sirve a Valender (*ibid.*: 52, 128-133) para señalar algunas incongruencias entre los principios

teóricos de Cernuda y su aplicación práctica. En un artículo de 1942 sobre Juan Ramón Jiménez, Cernuda afirma que la poesía en prosa de este autor adquiere una resonancia particular,

porque esa forma poética permite a su avasalladora personalidad más libre curso literario. Ahí recuerdos, retratos, paisajes, pueden aliarse mejor con el yo que los ofrece, y no exigen en tanta medida, como sí lo exige el verso, cierta despersonalización, fundiendo al poeta con su medio de expresión, para que la voz, en vez de ser algo individual que suena bajo los harapos del fantoche que todos representamos, sea algo incorpóreo y desasido del accidente. En la prosa, por poética que sea, hay algo menos severo, y permite a lo accidental del personaje humano afirmarse directamente tras las palabras, causando menos enojo. (“Juan Ramón Jiménez”, *Prosa completa*, 1975: 1357)

A Valender esta afirmación le parece muy arbitraria, porque la obra de Cernuda demuestra el hecho de que la libertad que exigía para el poema en prosa, en realidad lo es para la prosa poética, pues el poema en prosa requiere “la misma disciplina moral, el mismo grado de despersonalización que el poema en verso”. Coincidimos con Valender en que el mayor o menor grado de personalización no es un elemento válido para diferenciar ambos géneros. La forma expresiva en verso o en prosa no debe condicionar en absoluto el tratamiento del yo lírico. Parece más admisible justificar la elección de la prosa como forma de expresión en *Ocnos*, lo mismo que *Variaciones sobre tema mexicano*, por el carácter reflexivo de su contenido. En ambas obras, aunque el componente autobiográfico es determinante, lo es más el tratamiento meditativo con que Cernuda impregna todos sus recuerdos. Octavio Paz (1977: 140) responde a la pregunta de si una biografía puede ser poética, que “sólo a condición de que las anécdotas se trasmuten en poemas, es decir, sólo si los hechos y las fechas dejan de ser historia y se vuelven ejemplares” (emplea el término “ejemplar” en el sentido de “acción notable”, de “como cuando decimos: ejemplar único. O sea: mito, argumento ideal y fábula real”). Los peligros que acechan a un poeta que se sirve de la biografía poética añade Paz son dobles: la confesión no pedida y el consejo no solicitado; y Cernuda, aunque en algunas ocasiones incurre en ellos, consigue crear “un espacio ambiguo, como la figura que lo sostiene. Fábula real e historia ideal, *La realidad y el deseo* es el mito del poeta moderno”.

Dentro de la totalidad de su obra poética, *Ocnos* representa el eslabón necesario entre *Las nubes* y *Como quien espera el alba*. Según Talens (1975: 112-113),

Ocnos existe en tanto prehistoria sustentadora del hombre de *Como quien espera el alba* y, a la vez que justificante de la existencia de éste, está condicionado por él. No quiere esto decir que Cernuda, conscientemente, escribiera *Ocnos* pensando en su valor justificante (...) pero el hecho concreto es que, dentro de la producción total cernudiana, *Ocnos*, en su primitiva forma, parece escrito única y exclusivamente para conferir verosimilitud y coherencia a la poesía de su segunda etapa¹³².

Sobre la segunda entrega de *Ocnos* (1949) resultan esclarecedoras las palabras del propio autor tomadas de la nota introductoria de la tercera edición, ya reproducida parcialmente más arriba:

Ocurrieron al autor después nuevas experiencias emotivas, que le parecían igualmente adecuadas de expresión poética en prosa, análogas a las ya recogidas en “*Ocnos*”, y así fue creciendo el texto de aquella primera edición. No es de tradición española, ni apenas cultivado entre nosotros, el género literario a que se llama poema en prosa; no obstante su forma se impuso fatalmente a L. C. como adecuada y necesaria para sus recuerdos anteriores, y para nuevas experiencias. Algunas de éstas tenían resonancia más bien intelectual, pero con regusto poético, que acaso dieran menos unidad al libro primitivo, que estuvo centrado en torno a la ciudad nativa de L. C. y a su vida allí. Juntos todos, formaron la segunda edición, publicada por “*Ínsula*”, en Madrid, en 1949, no sin que la censura española causara la supresión de algún trozo. (*Prosa completa*, 1464-5)

Pero antes de que Cernuda decidiese la ampliación de *Ocnos*, y según apunta Carlos Peregrín Otero (1972a: 349), tenía previsto publicar en un libro aparte, presumiblemente titulado *Marsias*, los nuevos poemas en prosa compuestos a partir de 1941. Las razones por las que Cernuda optó por añadirlos a *Ocnos* hay que buscarlas, como sugiere Valender, en la correspondencia del autor con José Luis Cano (1978). En una carta inédita de Cernuda que incluye Cano en su artículo, le comenta el envío de una colección de siete textos nuevos, pero que “la mayoría de estos trozos son una cosa, aunque similar a *Ocnos* en un sentido, disimilar en otro” (p. 194). En una carta posterior, fechada el 18-2-1948, y en respuesta a otra de Cano en la que le comentaba la supresión por la censura de dos de los nuevos poemas, concretamente “*El poeta y los mitos*” y “*El enamorado*”, así como el poema final de la

¹³² Talens (*ibid.*: 58, 148) distingue cuatro etapas en la obra de Cernuda: A (juventud): a₁= *Primeras poesías* y *Égloga*, *Elegía* *Oda*, a₂= *Un río, un amor*, *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido*, a₃= *Invocaciones*; B (madurez): b₁= *Las Nubes*, b₂= Primera edición de *Ocnos*, b₃= *Como quien espera el alba*; C (tránsito a la vejez): c₁= *Vivir sin estar viviendo*, c₂= *Variaciones sobre tema mexicano*, c₃= *Con las horas contadas*; y D (vejez): d= *Desolación de la quimera*. Las subdivisiones marcan la característica esencial: a) vitalismo, b) contemplación serena y distanciada, c) angustia temporal y d) desolación.

primera edición (“Escrito en el agua”), Cernuda le comunica lo siguiente, que transcribimos por su indudable interés:

No creas que me disgusta mucho la noticia de tener que suprimir, en esta segunda edición de *Ocnos*, la pieza final de la primera edición. En realidad pensé suprimirla, por considerarla exagerada en tono, pero no me decidí. Siento, por otra parte, tener que prescindir al mismo tiempo de las dos piezas nuevas. Con esta carta te envío un grupo de otras piezas inéditas, aunque no sé si tal aumento del texto iría contra las posibilidades y planes editoriales de “Ínsula”. Ya me dirás sinceramente.

La razón de mi nuevo envío es simple: aquella pieza final de la primera edición actuaba como una especie de tapón, e impedía la continuación del libro, a menos que le añadiera una segunda parte, cosa que ahora, por diversas razones, no puedo hacer. Suprimida ella, que era cierto modo de conclusión, el libro queda inconcluso, y listo para cualesquiera [*sic*] adiciones de textos semejantes que quiera hacerle.

Es cierto que queda rota la unidad temática andaluza de la primera edición; pero yo nunca pensé centrar el libro en el ambiente andaluz infantil y juvenil, y además me enoja un poco que lo consideren como dictado por “nostalgias andaluzas”. Bien sabe Dios que no tengo el menor deseo de volver por aquella bendita tierra, donde viví, contra mi voluntad, tal largo tiempo (Cano, 1978: 195).

Con respecto a “Escrito en el agua”, Gil de Biedma (1979: XVI) nos da una explicación muy similar a la apuntada por Cernuda:

Escrito en el agua así se titulaba rezuma un complaciente patetismo que al autor debió resultarle un poquito embarazoso en la relectura, pero acaso su eliminación se debió sobre todo al hecho de que al crecer *Ocnos*, y tomar otro sesgo, esas dos páginas quedaban sin función ninguna en el conjunto.

Los dieciocho poemas nuevos definitivos que aparecen en esta segunda edición se dividen, atendiendo a su temática, en cuatro apartados (Valender, 1984: 60): a) reúne los poemas que continúan inspirándose en su niñez sevillana: “El piano”, “El enamorado”, “Sortilegio nocturno” y “El poeta y los mitos”; b) agrupa cinco poemas que rememoran la época que va desde su salida de Sevilla hasta el comienzo de la Guerra Civil, son estos: “Aprendiendo olvido”, “El estío”, “Ciudad de la meseta”, “Santa” y “La tormenta”; c) otros seis textos tratan sobre su exilio en Gran Bretaña: “Río”, “El mirlo”, “El brezal”, “Las viejas”, “La primavera” y “La nieve”; y d) acoge tres poemas que giran sobre algunos aspectos generales del concepto de poesía en Cernuda: “Pantera”, “La soledad” y “Las campanas”.

Todos, incluso los ajenos a experiencias concretas derivadas de algún episodio vital, en alguna medida, continúan el tono meditativo y reflexivo de los poemas de la primera edición. En “La soledad”, quizá el poema menos ceñido a realidades espaciales, es perceptible

este matiz:

De niño, cuando a la noche veías el cielo, cuyas estrellas semejaban miradas amigas llenando la oscuridad de misteriosa simpatía, la vastedad de los espacios no te arredraba, sino al contrario, te suspendía en embeleso confiado. Allá entre las constelaciones brillaba la tuya, clara como el agua, luciente como el carbón que es el diamante: la constelación de la soledad, invisible para tantos, evidente y benéfica para algunos, entre los cuales has tenido la suerte de contarte.

Y en “Pantera”¹³³, uno de los poemas de mayor fuerza y tensión líricas de la colección, “donde el poeta adopta la forma de expresión menos directa, al presentar un animal enjaulado como imagen de la situación social en que se encuentra el poeta moderno” (Valender, *ibid.*: 71), Cernuda se pregunta, en un tono displicente, “¿Qué poeta o qué demonio odió tanto y tan bien la vulgaridad humana circundante?”

Sobre la tercera y última edición de *Ocnos* (1963) también resulta muy interesante lo que dejó escrito Cernuda en la citada nota editorial. Su transcripción es obligada:

De forma semejante a la indicada anteriormente, siguió creciendo el texto, con posterioridad a su segunda edición, y ello, unido a agotarse aquellas dos ediciones primeras, motivó que su autor (hostigado por la demanda de lectores que buscaban el libro) deseara hace tiempo publicar esta tercera. A ella le hubiera gustado añadir, separados, pero bajo la misma cubierta los poemas en prosa que constituyen el librito “Variaciones sobre Tema Mexicano”, análogos quizá en género y en expresión a los de “Ocnos”; pero la edición de “Variaciones”, comprada por editor distinto, permanece ahora soterrada en sótano editorial, donde nadie sabe que existe, y comprarla, para tener derecho a unirse a la edición presente, era cosa no hacedera de momento a su autor.

Gracias a la hospitalidad que le dieron a “Ocnos” las ediciones de la Universidad Veracruzana, aparece hoy, aumentada, la edición tercera del libro.

Esta edición incorpora quince nuevos textos, compuestos entre 1949 y 1963, con la excepción de “La luz”, fechado, según indica Otero (1972a: 349), en 1944¹³⁴. Aparecen ordenados siguiendo los mismos criterios que en la segunda edición. En el primer grupo figuran “El miedo”, “Mañanas de verano” y “El viaje”, que continúan la temática andaluza

¹³³ El profesor Bernd Dietz (1978) estudia lo que denomina “un curioso ejemplo de interacción poética” entre este poema y su homónimo de Rilke “Der Panther”.

¹³⁴ El desconocimiento de la fecha de composición de algunos poemas, “Ciudad Caledonia”, “Biblioteca” y “El parque”, referidos a la estancia de Cernuda en Gran Bretaña, ha suscitado la posibilidad de que también fueran compuestos anteriormente.

iniciada en la primera edición; “Guerra y paz”, “Ciudad Caledonia”, “Biblioteca”, “Maneras de vivir”, “La luz” y “El parque” se agregan a los que tratan de sus experiencias en España y Gran Bretaña; sobre su estancia en América añade “La llegada”, “Regreso a la sombra” y “Pregón tácito”; y sobre diversos aspectos de la poesía, “Helena” y “El acorde”.

A pesar de que los nuevos poemas, incluidos también los que se añaden en la segunda edición, se integran perfectamente en la contextura inicial de *Ocnos*, son detectables algunas diferencias. La más obvia, ya apuntada, viene dada por la incorporación de experiencias vitales ajenas a su infancia y juventud en Sevilla, como es fácilmente deducible de la división reseñada. Pero la diferencia más llamativa es, quizá, el tono más especulativo en palabras del propio Cernuda: esa “resonancia más bien intelectual” que puede observarse en poemas como “El poeta y los mitos”, donde junto a la evocación lírica es perceptible un notorio alejamiento del motivo autobiográfico que desemboca en una reflexión con matiz intelectual:

Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. Aunque al lado no tuvieses alguien para advertirte del riesgo que así corrías, guiando la vida, instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría, y a la nostalgia de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes.

A Valender (1984: 90) le parece aceptable que lo que provoca este cambio de tono, según insinúa el propio Cernuda, es la naturaleza diferente de la experiencia evocada. Esta explicación, sin embargo, no la considera suficiente, y añade “que otro factor, quizá más importante, parece ser el hecho de envejecerse el poeta, el impulso lírico disminuyéndose poco a poco con el paso del tiempo”. Este hecho se detecta, sobre todo, en la diferente actitud ante la muerte: en los poemas iniciales se acepta de una manera natural, mientras que en los últimos, cuando percibe su inminencia, la duda hace mella en su estado de ánimo y deja traslucir un cierto grado de ironía y sarcasmo.

Esta tercera edición es la que marca más diferencias con las anteriores. Para Jenaro Talens (1975: 380), en un apéndice titulado “Los tres «Ocnos»“, establece una correlación entre las tres etapas de *Ocnos* y los tres estadios vitales que se reflejan en *La realidad y el deseo*:

La edición definitiva (1963), rompe de modo claro con las dos anteriores. El paisaje da paso a la meditación, y el pensamiento se enseñoorea del libro. *Ocnos* se transforma en un mundo cerrado cuyas tres etapas marcan claramente los tres estadios correlativos que Cernuda alcanzaría en *La Realidad y el Deseo*: vida vivida, vida meditada, vida pensada. El autor del *Ocnos* de 1963 es el mismo que ha decidido ya transformarse en entidad artística como medio de fijación en el tiempo.

En general, y refiriéndonos a la totalidad de los poemas, la música y la naturaleza, manifestada de muy diversas formas, son los motivos recurrentes más importantes que sirven de elemento desencadenante de los recuerdos. La música, además, adquiere una especial preponderancia al ser el motivo sobre el que giran el primer poema del libro y los últimos de las dos últimas ediciones. Es conocida la importancia que Cernuda les daba en sus publicaciones a los textos que ocupaban esas posiciones, adjudicándoles la función de prólogo y epílogo. En “La poesía”, la música, asociada a lo inusitado, son las sensaciones que dejan en el poeta una huella que el tiempo no ha podido borrar, y deja entrever entonces

la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso.

En “Las campanas”, poema que cerraba la segunda edición, el tañer de las campanas de la torre de una catedral (¿Sevilla?) provocan en el poeta emociones retardadas. Y en “El acorde”, poema final del libro, mediante la música el poeta logra la perfecta conjunción espiritual, a modo de éxtasis místico, de sentimiento y conciencia:

Comenzó con la adolescencia, y nunca se produjo ni se produce de por sí, sino que necesitaba y necesita de un estímulo. ¿Estímulo o complicidad? Para ocurrir requiere, perdiendo pie en el oleaje sonoro, oír música; mas aunque sin música nunca se produce, la música no siempre y rara vez lo supone. (...)

El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. Tanto parece posible o imposible (a esa intensidad del existir qué importa ganar o perder), y es nuestro o se diría que ha de ser nuestro. ¿No lo asegura la música afuera y el ritmo de la sangre adentro?

Para Musacchio (1989: 19), este sentimiento de armonía perfecta con el mundo exterior provocado por la música constituye el tema central del libro.

Variaciones sobre tema mexicano

Los poemas que componen la edición definitiva¹³⁵ de *Variaciones sobre tema mexicano* (1952) fueron compuestos en 1950, a raíz de sus primeras estancias en México. Además de los veintinueve poemas que se agrupan bajo el epígrafe “Variaciones”, el libro aparece precedido del texto “El tema”, que sirve de introducción, y se cierra con “Recapitulando” a modo de epílogo.

En “El tema” Cernuda quiere justificar su intención de recuperar la olvidada presencia cultural española en México:

España, pues, no había sido, ni era para la mayoría de nosotros, sino el territorio peninsular, y parece que los americanos, por su parte, se dieron cuenta de dicha actitud antes que nosotros. Acaso a los españoles no nos interesaron nunca estas otras tierras, que durante tres siglos fueron parte de nuestra nación.

Después de plantear en varios interrogantes algunos aspectos del permanente conflicto entre lo indígena y lo hispano, Cernuda, cambiando el tono, se dirige a su *alter ego* el que representa a su infancia y a su juventud, caracterizado en un “tú”:

En tu niñez y en tu juventud, ¿qué supiste tú, si algo supiste, de estas tierras, de su historia que es una con la tuya? Curiosidad, confíésalo, no tenías. Culpa tuya, sin duda, pero nada en torno podía tampoco encaminarla.

Este mismo recurso, ahora plasmado en diálogo directo, de marcado estilo platónico, y en el que intervienen los mismos interlocutores, es decir, Cernuda maduro y Cernuda joven, es el

¹³⁵ En la primera edición de 1952 (México, Porrúa y Obregón) no se incluye el poema “Dúo”, “posiblemente debido a la manera con que se presenta ahí el homosexualismo” (Valender, 1984: 95, n. 1). Las ediciones posteriores de *Prosa completa* (1975) y la de Jaime Gil de Biedma (1977) reproducen el texto completo.

que emplea sin ningún tipo de explicación narrativa en “Recapitulando”. Merece destacarse el siguiente fragmento:

¿Actitud impersonal? ¿Palabras impersonales?
Detesto la intromisión de la persona en lo que escribe el poeta.
Esa actitud hubiera excusado entonces, entre tu simpatía incondicional, algunas objeciones. Hay en esta tierra tanto que objetar. ¿No lo has visto?
Bien a la vista está. Pero acaso sea condición, en parte, si no en todo, para la existencia de lo que yo vine a buscar: la tierra y su voluntad de historia, que es el pueblo.

Para Valender (1984: 97), en ambos textos Cernuda hace referencia a un doble proceso de idealización:

No sólo se ve a México como reflejo o proyección de España, sino esta misma imagen de España también responde a criterios que son puramente subjetivos. La España que se proyecta sobre el mundo mexicano no es la que Cernuda conocía, sino la que hubiera querido que existiera, la que a través de los años había bautizado con el nombre de Sansueña¹³⁶.

Cernuda parece recobrar en México no sólo la referencia espacial mítica de su Andalucía ya casi olvidada y en algunos momentos denigrada, sino su propia identidad vital y poética. En “Centro del hombre” se refleja esta idea:

Por unos días hallaste en aquella tierra tu centro, que las almas tienen también, a su manera, centro en la tierra. El sentimiento de ser un extraño, que durante tiempo atrás te perseguía por los lugares donde viviste, allí callaba, al fin dormido. Estabas en tu sitio, o en un sitio que podía ser tuyo; con todo o con casi todo concordabas, y las cosas, aire, luz, paisaje, criaturas, te eran amigas. Igual que si una losa te hubieran quitado de encima, vivías como un resucitado.

La tendencia general de la mayoría de los poemas se dirige a realizar una especie de simbiosis entre el hombre (el poeta) y la tierra (México-España). De ahí que el elemento descriptivo, presente en algunos textos como “El mercado”, quede siempre supeditado a la visión subjetiva del poeta. El espacio físico exterior y el espiritual interior se funden y proyectan conjuntamente. Para Valender (1984: 96), “Cernuda intenta comunicar no tanto la

¹³⁶ Sobre el uso y simbología del topónimo “Sansueña” resultan muy interesantes las observaciones que hace Derek Harris (1992: 126-138) en un apartado del capítulo III del libro citado que titula precisamente “España, Sansueña, México”.

realidad objetiva de México como el significado particular que esta realidad tiene para él”. Es precisamente esta presencia permanente y casi obsesiva del autor en el discurso poético lo que, para este crítico, caracteriza a estos textos como poemas y no como ensayos. Gil de Biedma (1979: XVIII) señala al respecto que “las dos colecciones de poemas en prosa que Cernuda escribió no fueron en su origen *Variaciones ...* lo sigue siendo sino ejercicios de delectación morosa”. Sobre esta cuestión del género literario ha señalado Luis Felipe Vivanco (1968: 583) lo siguiente:

En otro libro posterior de Cernuda, *Variaciones sobre tema mejicano* (1952), el poema en prosa y el ensayo se completan y unifican en una nueva forma de arte. Lo que hay de poema en prosa en este libro es lo que sigue habiendo en él de descubrimiento del mundo, ahora ya realidades concretas mejicanas de sus cuarenta y cinco años, en vez de sevillanas de los quince. Y lo que hay de ensayo es lo que tiene de meditación española sobre esas realidades.

No creemos que el elemento meditativo en la poesía de Cernuda deba tomarse como rasgo diferenciador entre el poema en prosa y el ensayo. Al respecto conviene traer a colación lo apuntado en un conocido artículo de José Ángel Valente (1977), titulado precisamente “Luis Cernuda y la poesía de la meditación” (1962). Valente, apoyándose en algunas afirmaciones de Unamuno a quien se le debe la denominación “poesía meditativa” , y en la tesis posterior de Louis L. Martz (*The Poetry of Meditation*, 1955) referida a la poesía inglesa, llega a la conclusión de que la obra de madurez de Cernuda posee como característica central “esa particular presencia del pensamiento-pasión en poemas cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa” (p. 309). Hace a continuación la aclaración, muy pertinente, de que la estructura meditativa no va necesariamente adscrita a un contenido religioso rígidamente determinado. Valender aplica esta propuesta de análisis a los poemas de *Ocnos* y de *Variaciones...*, y señala que la estructura meditativa de los poemas de ambos libros es la misma. Esta estructura adopta la forma tripartita, con algunas variaciones, típica de la poesía meditativa, a saber, memoria, entendimiento y voluntad. Coincide en gran medida esta distribución con la propuesta por Aullón de Haro (1979: 133-134), salvo en la interesante apreciación de la función relevante que adoptan las frases u oraciones interrogativas que suelen aparecer a mitad del poema como nexo de la materia de recuerdo con la materia de reflexión. Las tres fases meditativas se convierten en la poesía de Cernuda,

mediante un proceso de autodramatización, en los siguientes apartados: a la memoria le correspondería la composición de lugar a través de la representación del escenario o ubicación espacial de la materia del recuerdo; al entendimiento le incumbe la recreación emocional de la experiencia descrita y la explicación racional de esa emoción; y, por último, a la voluntad se le asigna la proyección existencial del motivo central. En la poesía meditativa de Cernuda, como muy bien apunta Valender (1984: 38), se sustituye la vida de Cristo por su propia niñez y adolescencia, y la presencia divina de Dios por el mundo invisible de la naturaleza. En *Variaciones sobre tema mexicano*, la materia de recuerdo se sustituye por la materia de la realidad actual (Aullón de Haro, 1979: 133).

Veamos esta estructura aplicada al poema de *Variaciones...* “El mirador”. El texto se presenta dividido en tres párrafos que se corresponden con las tres fases. En el primer párrafo nos encontramos una breve descripción del espacio que va a servir de materia de recuerdo:

A este rincón del convento, suelo desigual de ladrillos rosáceos, apenas más ocre su color que el de las paredes, los dos arcos de su esquinazo abierto sobre el paisaje te atraen, te llaman desde el corredor del claustro. Acodado luego en el muro, miras el paisaje, te dejas invadir por él, de tus ojos a tu imaginación y su memoria, adonde algo anterior, no sabes qué, imagen venida cómo o por dónde, parecía haberte preparado para esta simpatía profunda, este conocimiento entrañable que a su vista en ti despierta.

Como se puede observar hay un cambio de perspectiva. En un primer momento nos sitúa en un lugar cerrado, concreto, desde el cual se divisa un paisaje abierto e inconcreto que despierta en la imaginación del “tú” al que se dirige el poema una imagen irreconocible en ese instante. Luego, en el segundo párrafo, se descubre que ese paisaje es similar al aprehendido desde su nacimiento:

En lo que ves, cierto, hay mucho que fue y es tuyo, por nacimiento, desde siempre: el fondo religioso y sensual de tu país está aquí; el sosiego remansado de las cosas es el mismo; la tierra, labrada igual, se tiende en iguales retazos tornasolados; los cuerpos esparcidos por ella, cada uno con dignidad de ser único, apenas son más oscuros que muchos de tu raza, acaso más misteriosos, con un misterio que incita a ser penetrado.

Pero esa realidad objetiva, una vez recreada por medio de la imaginación e identificada en la memoria del sujeto, le sirve al poeta para seguir buceando en su interior hasta dar con una explicación que satisfaga y justifique su propia existencia:

Pero con todo eso hay otra cosa, algo exótico sutilmente aliado a cuanto es tuyo, que parecías presentir y se adueña de ti. Así debió también adueñarse de los viejos conquistadores, con el mismo dominio interior, como si ellos hubieran sido entonces, como tú lo eres hoy, los subyugados. Algo diferente de tu mundo mediterráneo y atlántico, que se asoma ya al otro lado de este continente, al otro mar donde Asia se vislumbra, y tan admirablemente se empareja contigo y con lo tuyo, como si ahora se completara al fin tu existencia.

Aunque este tipo de estructura tripartita perfectamente delimitada es el predominante en *Variaciones...* y en *Ocnos*, también es frecuente en algunos poemas una aplicación más flexible, tendente a eliminar la tercera fase o a fundirla con la segunda. Esta variante es la que podemos ver en la mayoría de los poemas de la primera edición de *Ocnos*. En *Variaciones...*, la composición de lugar o materia de recuerdo, además de referirse generalmente a realidades actuales, en algunos casos no se circunscribe a un espacio físico concreto, sino que se produce una perfecta fusión con el elemento humano, como puede comprobarse en “Dignidad y reposo”, “El pueblo”, “Los ojos y la voz”, “Dúo”, “La posesión” y “El mercado”.

Conclusión

De todos los miembros de la llamada *generación del 27*, Luis Cernuda fue quien se decantó de una manera más decidida por el cultivo del poema en prosa. La importancia y el interés de su poesía en prosa son similares a los de Juan Ramón Jiménez. Su aportación representa, dentro de la evolución del poema en prosa español, el enraizamiento definitivo del género. Para Aullón de Haro (1979: 132,133), Cernuda, consciente de lo que significaba en la literatura española un libro como *Ocnos*, “hizo lo que cronológicamente correspondía a Bécquer. De ahí el desfase en la evolución del poema en prosa español con respecto al francés”.

En Cernuda, además, lo mismo que en Jiménez, se armonizan el creador y el crítico¹³⁷. Este hecho demuestra que en ambos casos la adopción del poema en prosa fue la consecuencia tanto de la necesidad de experimentar otras vías de expresión poética, como de una reflexión teórica previa sobre el género.

Sus primeros textos en prosa (1926-1931), que en algunos casos son meros experimentos sin mayores pretensiones, denuncian el interés temprano de Cernuda por la expresión en prosa. Su mayor importancia, sin embargo, nos viene dada porque nos anticipan las características que van a conformar el poema en prosa cernudiano de su madurez, cuya manifestación más lograda es, sin duda, el primer *Ocnos*.

El modelo de poema en prosa cultivado por Cernuda se ajusta, en cuanto a la extensión, a sus propias consideraciones: “Mas si la longitud mayor o menor del poema en verso es cuestión controvertible, no parece serlo la de la brevedad del poema en prosa” (Cernuda, 1971: 259). Y en relación a la materia del contenido, centrada casi exclusivamente en la rememoración de su niñez y juventud, tiende a la estructura tripartita, con algunas variaciones, típica de la poesía meditativa, que se formaliza en tres fases: la composición del lugar mediante la representación del escenario o ubicación espacial de la materia del recuerdo, la recreación de la experiencia y la explicación racional de la emoción, y, por último, la proyección existencial del motivo central.

En general, la poesía en prosa de Cernuda mantiene un relativo tono de uniformidad y equilibrio. Sin embargo, el particular proceso de elaboración, sobre todo de *Ocnos*, supuso algunos desajustes, que, aunque en varios poemas de *Variaciones sobre tema mexicano* Cernuda recupera la armonía expresiva y temática del primer *Ocnos*, en otros son perceptibles algunos desequilibrios ya apuntados en las adiciones de *Ocnos*. El más llamativo que subyace en todo el libro (Talens, 1975: 132) es una contradicción entre la imposibilidad de crear un paraíso, un nuevo edén real y el intento para conseguirlo:

Variaciones es el resultado de hacer concreto y tangible el mundo utópico de *Ocnos*, que si allí, por el tamiz del tiempo, la irrealidad, y la inconcreción espacial resultaba atrayente, aquí fracasa con

¹³⁷ Cernuda es autor del excelente ensayo, ya citado en capítulos precedentes, “Bécquer y el poema en prosa”. En otros trabajos encontramos también agudas observaciones sobre el poema en prosa de otros autores, de las que merece destacarse las referidas a Juan Ramón Jiménez en un artículo publicado por primera vez en 1942 (Cernuda: 1970).

estrépito porque las coordenadas del limbo y las de la realidad no coinciden.

Para Valender (1984: 120) los defectos más llamativos son el exceso de intelectualismo, que en algunos casos llega incluso a despojarlos de lirismo, y el acento excesivamente personal que rompe la estructura meditativa característica del primer *Ocnos*.

El logro más interesante y novedoso de la poesía de Cernuda, mucho más perceptible en su poesía en prosa, es la adopción del monólogo dramático. Esta forma poética, importación cernudiana “fatal, inevitable” (Otero, 1977: 132), se formaliza mediante el desdoblamiento del “yo”, lo que permite al autor fijar el grado de distanciamiento necesario para ejercer la debida reflexión que trascienda la relatividad de su experiencia individual.

Rafael Alberti. Jorge Guillén. León Felipe. José Bergamín. Benjamín Jarnés.

Arturo Serrano-Plaja. Juan Gil-Albert. Tomás Segovia

Rafael Alberti (1902) publicó su obra poética en prosa más importante durante su exilio. Sus primeros intentos, como es sabido, son seis poemas escritos en versículos extralargos “frase elástica interminable”, los llama Vivanco (1968: 582) aparecidos en *Sermones y moradas (1929-1930)* (Madrid, 1935).

En *Pleamar (1942-1944)* (Buenos Aires, 1944) nos encontramos un aislado poema en prosa, “Luz no usada. Homenaje a Fray Luis de León”, que es un perfecto modelo del poema en prosa puro, modalidad en la que, sin embargo, no se prodigó el autor.

Es en *Poemas de Punta del Este (1945-1956)* (Buenos Aires, 1961) donde ya aparece una muestra más completa de la prosa de Alberti. Se trata de ocho poemas: “Calles, barrios y casas”, “A buscar piñas...”, “Un perro nuevo”, “Recuerdo de Portinari en La Gallarda”, “Venus interrumpida”, “Navidad” y “Diario de un día”. Este último título, que se repite en dos textos distintos, y aparece también en un poema de *Canciones del Alto Valle del*

Aniene, adopta la modalidad de diario compuesto por un conjunto de notas que recogen las impresiones del autor a lo largo del día sobre cuestiones muy diversas, fundamentalmente descripciones del entorno:

Doce de la mañana. Playa de Cantegril. El otoño ha dejado la playa casi vacía. Este verano se burló de los que vinieron creyendo en él, en su nombre caliente, lleno de bellas promesas: cielos límpidos, mares plácidas, soles morenos y noches susurrantes con estrellas. [...]

Los demás textos de este libro giran también sobre temas domésticos e intrascendentes, pero sin las separaciones e indicaciones temporales del diario.

En su edición de Barcelona (1976) de *Roma, peligro para caminantes (1964-1976)* (México, 1968), se incorpora un poema en prosa escrito en Roma en 1974, con motivo de la muerte del pintor Abel Vallmitja. Este texto es una recreación a partir de unas palabras escritas por Alberti unos años antes a propósito de una exposición del pintor en Barcelona.

Además del “Diario de un día”, similar a los publicados en *Poemas de Punta del Este*, nos encontramos en *Canciones del Alto Valle del Aniene y otros versos y prosas (1967-1972)* (Buenos Aires, 1972) dos conjuntos de textos en prosa de similar factura, pero distinto resultado. El primer grupo constituye una crónica sobre los encuentros de Alberti con Picasso. Está formado por veintinueve textos de extensión muy irregular que, suponemos, indican otros tantos momentos de su escritura. Recogen sus impresiones y reflexiones sobre diversos aspectos de la vida cotidiana del pintor:

He observado en mis visitas que cuando llega un francés o cualquier extranjero, si está presente al mismo tiempo un español —yo, por ejemplo—, Picasso se complace en seguir hablando en español, con gran desesperación por parte de los que no lo entienden.

O sobre su obra:

Me muestra Picasso sus últimos dibujos: dos enormes carpetas abarrotadas de ellos. Son desnudos de líneas impecables, verdaderas obsesiones eróticas. Terribles algunos, reveladores de su constante hambre vital, de ese fuego que hoy tal vez sienta que se le apaga y quiere asirlo a todo trance. Son cabezas furiosas, besándose en los labios con frenesí, mordiéndoselos, como animales desesperados, hasta casi arrancarse los dientes. He sentido, en medio de mi inmensa admiración, una profunda tristeza.

El conjunto, que forma un verdadero retrato del pintor, nos plantea alguna duda en cuanto a su adscripción genérica. La extensión, diecisiete páginas, y el tono más bien cronístico, no denotan que su autor pretendiera escribir poemas en prosa. Son textos que quedan a mitad de camino entre la crónica y el poema en prosa.

El segundo grupo, compuesto entre los años 1970 y 1971, aparece bajo el título “El desvelo. Diario de la noche”, y está formado por once textos en prosa y diez en verso. Escritos en primera persona, su lenguaje se caracteriza, sobre todo en los textos en prosa, por una sintaxis yuxtapuesta y frases muy cortas:

Oigo el mar. ¿Qué me dice ahora? Nada. Antes, sí. Yo sabía. Yo entendía su palabra. Su intención. Su gesto más pequeño. Estaba solo. Me hablaba. Lo mismo que su gente. Siempre me decía algo. ¿Qué dices? no te entiendo. Pero hablaba. Aunque no lo entendiera. Ahora... ¿Será posible? Aquí estoy... Frente al mismo. Tengo el cabello blanco. Y no duermo. ¿Él? Me hablaba...

El motivo central que les da unidad es la noche, o mejor, las elucubraciones a que le lleva el desvelo. El tono es muy intimista y la actitud del poeta sí denota su intención de escribir poemas en prosa. De todas las prosas escritas por Alberti, son estos textos los más líricos. El propio autor lo reconoce en una entrevista que hace las veces de prólogo a uno de sus libros (Natalia Calamai, 1980: 159):

Yo creo, como dije antes, que para un poeta poesía y prosa vienen a significar lo mismo. Claro, si uno se pone a hacer un artículo de periódico contando algo que pasa, su forma de expresión es diferente de cuando hace una prosa creativa como puede ser el poema en prosa. Poniendo un ejemplo, en “El desvelo”, esos fragmentos míos de los que hablamos antes, la prosa entra en una tensión lírica exactamente igual que la del verso. Se diferencia simplemente en el procedimiento, que a lo mejor es menos rítmico, o cuenta más cosas que las que canta. Pero para mí no hay una gran diferencia. La prosa de los poetas de verdad, cuando no hacen un ensayo, es lo mismo que la poesía. A mí me cuesta casi más esfuerzo escribir en prosa que hacer un poema.

En *Fustigada luz (1972-1978)* (Barcelona, 1980) aparece un interesante poema bajo el título “Saura. Visión memorable”, que hemos seleccionado para nuestra antología por representar una curiosa modalidad de poema en prosa. Se trata de un poema de extensión media cinco páginas, dividido en párrafos muy cortos de tres a seis líneas, y la inclusión al final de una serie de versos de una sola palabra verbos en presente de indicativo distribuidos en grupos de tres e intentando formar una figura geométrica.

En la obra de Alberti nos encontramos otros textos en prosa, algunos publicados en periódicos y revistas y recogidos posteriormente en sus obras completas, entre los que hay ensayos, simples divertimentos, crónicas, retratos y poemas en prosa. En esta última categoría podemos incluir “Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer”, “Golfo de sombras”, “Under den linden. Balada de primavera”, publicados en *El Sol* entre los años 1931 y 1932.

Otro libro en el que hemos de detenernos es *Imagen primera de...(1940-1944)* (Buenos Aires, 1945), y del que Vivanco (1968: 582) dice que Alberti nos ha dejado algunos aciertos parciales de poesía en prosa. Está formado por un conjunto de retratos y recuerdos de literatos y artistas y descripciones impresionistas de algunos lugares. La lectura de estos textos nos recuerda el libro de Juan Ramón Jiménez *Españoles de tres mundos*, publicado también en Buenos Aires en 1942, y cuyos textos representan, como hemos apuntado más arriba, una modalidad de poema en prosa. Sin embargo, y a pesar de que ambos libros tienen algunos rasgos comunes, como es la misma materia poética y una extensión similar, en el caso de Alberti, los retratos tienden a ser más objetivos y el elemento crítico adquiere una mayor importancia. Ello no es obstáculo para que también los consideremos poemas en prosa, aunque su carga poética sea menor que en *Españoles...* y que en “El desvelo”.

Jorge Guillén (Valladolid, 1893-Málaga, 1984), exiliado desde 1938, no regresó a España de manera “oficial” hasta la muerte de Franco. Guillén es autor de un conjunto de poemas en prosa publicados en revistas en los años veinte. Díaz-Plaja incluye varios textos muy breves bajo los títulos “Florinatas” y “Ventolera”, aparecidos en las revistas *Índice* y *España* en los años 1920 y 1921. Estas composiciones, como señala Aullón de Haro (1979: 135), y ya hemos reseñado más arriba, se enmarcan en las tendencias vanguardistas de esa época, y son, por tanto, emparentables a las compuestas por Cernuda y otros autores de la generación del 27 durante ese mismo período.

Durante el exilio volvemos a encontrar poemas en prosa, diez en cada título, en el primer y último volumen de *Clamor*, en *Maremágnum* (Buenos Aires, 1957) y en *A las alturas de las circunstancias* (Buenos Aires, 1963). También, aunque en menor cantidad, encontramos poemas en prosa en *Homenaje* (Milán, 1967) y en *Y otros poemas* (Milán, 1973). No incluye, sin embargo, ningún poema en prosa en su libro más celebrado, *Cántico* (1950).

En la mayoría de los veinte poemas de *Clamor*, los referentes temáticos están extraídos del ambiente urbano norteamericano, como en “Pared”, sobre los “graffiti” que decoran las paredes, o en “Como tú, lector”, donde la figura del hombre se contrapone a todos los efectos negativos de la sociedad urbana:

Máquina junto a las máquinas, o solo a la intemperie. Animal bajo un sol de selva, o en una selva urbanísima. Y los colores de la piel se cansan de su color.

Los colores se cansan de ser blancos, de ser amarillos, de ser negros: postración. Y millones de millones de fatigas llegan a formar, por fin irguiéndose, una sola figura.

El lenguaje, como señala Hugo Friedrich (1974: 246), se adapta perfectamente a la temática, y para ello se vale de expresiones nominales escasas de verbos, por lo que el lenguaje no fluye, sino que avanza entre dudas e interrupciones y se va disponiendo en bloques.

Clamor, según indica señala Gómez Yebra (1987: 103), “es el grito de un hombre encarnado en su tiempo, y ese tiempo es precisamente la época inhóspita de la guerra y sus secuelas”. Este tono pesimista que inunda todo el libro sólo se ve alterado en muy contadas ocasiones, como en “Muchacha en Capri”, escrito con motivo de unas vacaciones:

Aquellas vacaciones europeas se extienden hasta las últimas islas de cabras, hasta los arenales y oleajes del capricho.
¡Oh Capri de cristal en el color, con el azul batido por el rayo y el remo, todos solares y felices de Agosto juvenil!

En cuanto al aspecto formal, la tendencia de Guillén se dirige a componer poemas muy breves, divididos en párrafos cortos de similar extensión, que en algunos casos parecen simular versos extralargos, como en “La pared”, “Muchacha en Capri”, “El fin del mundo”, “Como tú, lector” o “Ruinas con miedo”. En “Atención a la vida” nos encontramos una curiosa forma consistente en un diálogo entre dos interlocutores que recuerdan los diálogos entre el maestro y el alumno de la prosa didáctica:

Te escucho.

Los abetos descienden hasta la cintura de rocas, más abajo ya cubiertas de una vegetación verdeamarilla, algas que nos presentasen uvas de estío. En los huecos de la peña reposa el agua

transparente. Murmullo de graznidos dejan caer desde la altura cuatro aves negras. Y la mañana se encamina hacia una total vibración.

La poesía de Guillén se ha caracterizado desde sus primeros poemas por una cuidadosa selección de las formas métricas tradicionales (Robert G. Havard, 1975; Navarro Tomás, 1975; Pedro Salinas, 1975). Sin embargo, y en contraste con “el virtuosismo y variedad de su métrica, Guillén siempre bordea el «prosaísmo»“ (Philip W. Silver, 1978: 36), sobre todo en *Clamor*, donde el estilo se hace más discursivo y contenido. La solución del poema en prosa en el conjunto de su obra y en la evolución poética de Guillén es perfectamente normal dentro de sus necesidades expresivas y no produce ningún tipo de desajuste formal.

Un caso aparte lo constituye José Moreno Villa (1887-1955), exiliado y muerto en México. Díaz-Plaja lo incluye en su antología con cuatro textos pertenecientes a uno de sus primeros libros, *Evoluciones* (1918), que constituye un bestiario compuesto por poemas en prosa muy breves. Después de 1940 no publica poemas en prosa, aunque el *prosaísmo* de su poesía en verso es una de sus características más notorias.

León Felipe (1884-1968) se movió frecuentemente en la zona del verso libre extralargo de corte bíblico-whitmaniano y la prosa, sin excluir, sobre todo en su primera época, el verso muy corto. Este sistema de versificación predominante en la poesía de León Felipe lo ha denominado José Paulino (1982: 72) “polimetría no regulada que tiende al verso libre”.

Poemas en prosa se incluyen en *El payaso de las tres bofetadas y el pescador de cañas* (La Habana-México, 1938): “El payaso de las bofetadas”, con una parte en verso, “Y qué es la justicia”, “Las tres manzanas podridas”, “Pero ya no hay locos”, donde pone en práctica esa forma especial de fundir la prosa con el verso. En *Español del éxodo y del llanto* (México, 1939) encontramos, junto a textos escritos exclusivamente en prosa, “Polvo y lágrimas”, “Repartamos el llanto”, textos mixtos en los que hay verso y prosa, “Un poema es un testamento”, “¿Quién es el obispo?”, “Reparto”, etc. Pero es en *Ganarás la luz* (México, 1943) donde León Felipe usa la prosa con más frecuencia y de una forma más decidida. Incluye una veintena de poemas en prosa, algunos adoptando la solución mixta de prosa y

verso, y otros exclusivamente en verso. El libro aparece dividido en ocho 'libros' o secciones precedidos por un curioso "Prólogo", muy característico en la obra del autor, a modo de poética en prosa y verso, y se cierra con un "Epílogo" similar.

León Felipe es, como apunta Aullón de Haro (1979: 135), el de más ambiguo proceder en el tratamiento del género, pues sus poemas en prosa son intercambiables al no diferir de su poesía escrita en verso. A una conclusión semejante llega José Paulino (1982: 79) cuando afirma que "la prosa y el verso de León Felipe, en esta etapa de su evolución poética, poseen una común base rítmica por la tendencia del autor a usar la misma gama de recursos". En muchos casos, León Felipe pasa, sin solución de continuidad, de la prosa al verso y del verso a la prosa, sin que se resienta ni se modifique sustancialmente en ningún momento el ritmo del poema.

El propio autor nos explica en *Ganarás la luz* cuál es la función que cumple la prosa en su poesía:

Hoy más que nunca es para mí la Poesía fuego organizado, señal, llamada y llamarada de naufragio. Y "todo buen combustible es material poético excelente". Todo. Hasta la prosa. La prosa aquí, ahora, no es ni excipiente ni exégesis tan sólo. Es un elemento poético que gana calidad no con el ritmo sino con la temperatura.

(“Fórmula de Prometeo”)

Y en el primer poema del apartado IV del mismo libro, "¿Un lagarto o una iguana?", leemos:

Puedo explicar mi vida con mis versos. Puedo sacar mi biografía de mis poemas. [...]
Y en este libro biográfico y poético, no sé dónde empieza el verso y dónde acaba la prosa.
Soy un mestizo.[...]
Esto es una biografía poemática o también una poesía biográfica. Nunca he intentado otra cosa.

Biografía y poesía son en León Felipe realidades conexas, ambas se exigen mutuamente. En unos casos adopta una forma de expresión versal y en otros prosística o la fusión de ambas. La forma de expresión, sea prosa o sea verso en sus múltiples metros, viene determinada por los impulsos psíquicos que en cada momento le dicta su propio ritmo de pensamiento. En "Poética de la llama", uno de los textos incluidos en nuestra antología, reitera esta idea:

[...] *Pero la poesía se apoya en la biografía. Es biografía hasta que se hace destino y entra a formar*

parte de la gran canción del destino del hombre.

Un escrito sin rima y sin retórica aparente se convierte de improviso en poema cuando empezamos a advertir que sus palabras siguen encendidas y que riman con luces lejanas y pretéritas que no se han apagado y con otras que comienzan a encenderse en los horizontes tenebrosos.

La luz, el fuego y el viento son algunos de los elementos recurrentes simbólicos, de origen bíblico, presentes en toda la obra de León Felipe. Como muy bien ha señalado Gerardo Diego (1977: 33), el viento como motor trae como consecuencia la propagación de la llama en lucha permanente contra “su disolución en humo, en vapor, en aire, en nada”.

José Paulino (1982: 78-79) se pregunta que qué tipo de prosa parece constituir estos textos de *Ganarás la luz*. Descarta, aunque pueda parecerlo, la denominación de “prosa poética” aduciendo que es más relevante el ritmo de pensamiento y la articulación de ideas, por lo que le parece más justo y consecuente “afirmar que León Felipe recurre a un ritmo retórico y que por ello esta prosa ha de ser considerada primariamente *oratoria* por su forma”. Añade también estos otros recursos más propios de la oratoria y que acentúan el carácter expresivo de la lengua: preguntas retóricas y enfáticas, reiteraciones, paralelismos sinonímicos, exclamaciones, imprecaciones, gradaciones, etc. En la extensa e interesante introducción que precede a su edición de *Ganarás la luz*, este crítico en ningún momento se decanta por considerar a estos textos como poemas en prosa, a pesar de indicar en varias ocasiones que el verso y la prosa están contruidos con los mismos materiales y donde, además, los fenómenos rítmicos propios del verso mantienen una gran intensidad. Su denominación de *prosa oratoria* es aún más ambigua que la genérica de *prosa poética* que descarta. No entendemos las reticencias en utilizar el rótulo más extendido y aceptado de *poesía* o *poema en prosa* que, en el caso de León Felipe, adopta unos tonos muy característicos, como son el uso de elementos de prosa discursiva oratoria, la especial fusión de prosa y verso, o la dependencia intertextual que le resta una relativa autonomía a los textos.

Además de estos autores, existen otros que, aunque con una aportación menor, también cultivaron la poesía en prosa. Es el caso de José Bergamín (Madrid, 1895-1983), incluido en la antología de Helguera (1993) con un texto extraído de *Disparadero español. El alma en un vilo*, 3 (México, 1940), que, aunque pertenezca a un libro de ensayos, presenta todas las

características de un poema en prosa. En nuestra antología está representado por un curioso texto titulado “Mariposas muertas”, mezcla de ensayo, con algunos ingredientes aforísticos, pero claramente decantado hacia lo lírico. Su prosa nos recuerda en algunos momentos el estilo de su poesía en verso:

Caían, todas las noches, sobre las calles, jardines y terrazas de la ciudad, mariposas muertas. Por las mañanas, desde el amanecer, aparecen estos tristes despojos efímeros, pronto deshechos en el polvo; como pensamientos perdidos en la noche pasada o en sus sueños; huellas perceptibles, si tan leves y oscuras, de una lluvia mágica de diminutas estrellas tenebrosas.

Y en otros el sentencioso del aforismo de *El cohete y la estrella*:

La infidelidad imperdonable no es nunca la humana, sino la divina: la de los espíritus puros, por desencarnados por la pasión; la de los dioses y los ángeles.

Sobre los aforismos se pregunta Luis Felipe Vivanco (1968: 599) si no cabría clasificarlos también como “poesía gnómica en prosa”. Y para Pedro Salinas (1979: 42) “son casi siempre líricas iluminaciones, más que concreciones intelectuales”. La lectura de los aforismos de *El cohete y la estrella* (1923), de *El arte de birlibirloque* (1930) y de *La cabeza a pájaros* (1934), aunque poseen un carácter lírico, y en algunos casos bordea el poema en prosa muy breve, creemos que su intención y tono son claramente sentenciosos y doctrinales.

Más cerca del género poético, y emparentables con los textos de *Imagen primera... y Españoles de tres mundos*, son las semblanzas de amigos y conocidos reunidas en *Caracteres* (1926). José Bergamín, como suele suceder con la mayoría de los autores de la “España peregrina”, según su propia expresión, cultiva una poesía muy personal y en gran medida alejada de la de sus coetáneos, aunque siempre se le ha situado en la órbita de la llamada *generación del 27*. Su contribución al poema en prosa no pasa de ser meramente testimonial.

Benjamín Jarnés (Zaragoza, 1888-1949) aparece también antologado por Helguera (1993), y antes por Díaz-Plaja (1953). Su aportación al poema en prosa se reduce a *Cartas al Ebro* (México, 1940), libro formado por un conjunto de breves relatos de mediana extensión muy descriptivos. Su lenguaje tiende a la depuración estilística y al refinamiento. Se sitúa en la

línea de los prosistas líricos que ocasionalmente hacen alguna incursión en la poesía en prosa. En algunas de sus novelas el lirismo no afecta sólo al estilo y tono, sino que la narración entera “se estructura líricamente; más que una cadena de hechos novelados, es una «orquestación de sensaciones y motivos», necesariamente fragmentaria” (Blasco: 1984: 529). Díaz-Plaja refleja esta posibilidad al incluir, aunque con ciertas reservas, un texto de la novela *Viviana y Merlín* (1930).

Arturo Serrano-Plaja (Madrid, 1909-Estados Unidos, 1978) se movió formalmente entre la versificación tradicional, con especial dedicación al soneto, el versículo witmaniano de sus primeros títulos, y, en menor medida, el poema en prosa. Exiliado desde el final de la guerra, no se desvinculó totalmente de la literatura española, y desde sus primeros libros se tiende a relacionarlo con la tendencia más social de la llamada *generación del 36*.

Su obra, sobre todo la que se publicó en el exilio, fue muy poco conocida y menos divulgada en España. Hasta 1982 no se publica lo más importante de su producción en una antología póstuma, *Los álamos oscuros*, en la que se incluyen algunos poemas inéditos. Es en su mejor libro, *Galope de la suerte*, publicado en Buenos Aires en 1958, donde nos encontramos un interesante poema en prosa, escrito en París en 1951, titulado “Lo que le sobra a la sepultura, muertos desconocidos y españoles vivos de hambre”. Se trata de un poema unitario dividido en tres apartados que, a su vez, agrupan cinco, tres y cinco textos breves respectivamente. El tono reivindicativo y el motivo central, los muertos de la guerra vistos desde el exilio, nos recuerda algunos momentos de León Felipe:

Hermanos, os lo digo de verdad: España anda buscando, de verdad, hermanos de verdad: que tiene hambre de pan en la barriga y el corazón a dieta de lo suyo. Que aquí es juntarse dos hambres de verdad: las ganas de comer y el apetito de verdad.

Y además, es verdad.

Luis Felipe Vivanco (1982: 14 y ss.) señala que su palabra poética, más bien tranquila y discursiva hasta entonces, “se le encabrita por dentro”, para lograr ese clima de revelación expresionista.

La ubicación de Juan Gil-Albert (Alicante, 1906-1994) en el exilio puede ser discutible por cuanto su regreso se produce en 1947, y, en consecuencia, la mayor parte de su obra es escrita y publicada en España. Sin embargo, su trayectoria ideológica y literaria y su “exilio interior”, como él mismo lo denomina, hacen que se mantenga más conectado con la literatura del exterior. Helguera (1993) reproduce en su antología un único texto titulado “Los lirios”, escrito en México en 1946, conservado en un borrador manuscrito en el archivo de Salvador Moreno, y publicado por primera vez en *Cartas a un amigo* (Valencia, 1987).

Su obra en prosa se mueve entre la narración de corte preciosista de *La fascinación de lo real* (1927), la crónica de *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo* (1932) y *Crónica general* (1974), el ensayo de *Contra el cine* (1955) o *Heraclés* (1985), semblanzas biográficas y críticas de diversos autores, y notas, aforismos y breves reflexiones de *Breviarium vitae* (1979) que, en algunos casos, bordean el poema en prosa.

Tomás Segovia (Valencia, 1927) representa el caso del exiliado joven que, aunque mantiene algunas relaciones con otros exiliados y con la literatura del país de origen, se integra plenamente en la literatura del país de destino hasta el punto de ser incorporado en los manuales e historias de la literatura mexicana.

Cultiva el poema en prosa de manera regular desde sus primeros libros. Ya encontramos textos perfectamente perfilados como poemas en prosa en *Luz de aquí* (1951-1955) (1958), *Historias y poemas* (1958-1967) (1968) y *Anagnórisis* (1964-1967) (1967), recopilados, entre otros títulos, en *Poesía, 1943-1976* (México, 1982). También en *Figura y secuencias* (1973-1976)¹³⁸ (1979), y, principalmente, en *Partición 1976-1982* (Valencia, 1983), donde se recoge la primera versión reducida de *Cuaderno del nómada* (México, 1978), una tercera parte de los textos son poemas en prosa repartidos irregularmente en los tres “cuadernos” en que se divide el libro.

Después de *Partición* encontramos poemas en prosa en *Cantata a solas* (1984), curioso libro en el que Segovia señala en línea de título el carácter *prosódico* del texto y la actitud que debe adoptar el lector; así hay poemas “recitados”, “cantados”, de “coros”, etc.

¹³⁸ En su última recopilación, *Poesía (1943-1997)* (1998), restituye Segovia el título pensado inicialmente de *Figura y melodías*.

Los poemas en prosa aparecen bajo los rótulos “hablado”, “leído”, “pensado”, “prosa cantada” y narrado”. También incluye algún poema en *Lapso* (1986) y en *Orden del día* (1988), libro escrito casi completamente en prosa: de los tres apartados de los que se compone, solo uno, el más pequeño, está escrito en verso.

Adopta Tomás Segovia la modalidad de poema en prosa breve la mayoría de sus poemas no sobrepasa los tres cuartos de página, y son frecuentes los poemas de un único párrafo corto, y sometido al “rigor y la pulcritud formales” (Helguera, 1993: 46). Se mueve entre el intimismo filosófico de los poemas incorporados en, sobre todo, *Luz de aquí y Anagnórisis*, de gran concentración temática, y, por otro lado, cierta tendencia a la narratividad implícita, con un alto grado de síntesis, como podemos apreciar en este antológico poema:

EN LA OSCURIDAD

Sofocada de amor, en la oscuridad, su cuerpo sin sosiego se agitaba en el lecho, y suspiraba por el ausente, presa de un doloroso estupor.

Detrás de las delgadas tablas, sus quejas mantenían el desvelo tenso de otro hombre.
Y ella lo sabía.

(De *Historias y poemas*)

Segovia utiliza además con mucha frecuencia la apelación mediante el recurso del diálogo con un tú indefinido y variable, que unas veces aparece bajo la figura de un tú lírico, o un ángel, o entidades abstractas como la Nada o la Memoria, o los inconcretos Nómada o Aprendiz de *Partición*. Helguera (1993: 46) sitúa estos poemas en la línea formal del cuento-poema de Juan Ramón Jiménez, y apunta, asimismo, que su trama es invariablemente abstracta, metafísica; y que se trata, en definitiva, de juegos complejos de oposiciones entre uno mismo y el otro, entre la contingencia y la necesidad, la finitud y el infinito, la libertad y los contornos espaciales fijos y las sogas cotidianas. No compartimos su consideración de *poemas novelescos* porque no se desarrolla ninguna historia: son historias supuestas o implícitas que no se formalizan en el texto como tal trama narrativa.

En una “Nota tipográfica” que precede a su libro *Partición*, Segovia expone algunas notas que resultan curiosas e interesantes. Señala, en primer lugar, que la ausencia de puntuación en una gran parte de los poemas no es debida al capricho ni a la imitación de otros autores, sino que “responde a una aspiración a encontrar una relación entre el ritmo del verso

y el ritmo sintáctico preferible”, de ahí que utilice las versales iniciales de verso cuando escribe en verso regular, y su omisión indicaría que el poema está verso libre. Y termina afirmando que el autor ignora si el verso libre es o no es efectivamente verso, “así como también si la prosa del «poema en prosa» es o no la misma que la de la «prosa de la prosa». Utiliza pues esas «formas» sin saber justificarlas”. Establece Segovia un particular sistema en el que indica mediante la tipografía la forma de expresión que utiliza en sus poemas, lo que denota, aunque indique no saber justificarlas, tener una conciencia clara de las tres formas fundamentales de expresión poética.

Tomás Segovia, aunque es permeable a la influencia de Juan Ramón Jiménez, adopta una actitud libre e independiente frente a la tradición del género. Su aportación al poema en prosa hispánico hemos de situarla inmediatamente después de Jiménez y Cernuda.

Hay otros autores nacidos en España a principios de los años treinta, como Pedro F. Miret (1932-1988), Gerardo Deniz (1934) y José de la Colina (1934), que están totalmente integrados en la literatura de sus países de adopción. Su relación con la literatura española es mínima, cuando no inexistente, por lo que su inclusión en la literatura española, aunque sea del exilio, no parece lógica al no existir una formación y contactos previos debido a los pocos años que tenían en el momento del exilio.

Ramón Feria

La obra del escritor canario Ramón Feria¹³⁹ no tuvo en su momento la difusión que, sin duda, le correspondía por su interés. Las razones que explican este desconocimiento tienen que ver con la época problemática en que surgió, entre 1930 y 1941, y con la estética vanguardista a que se adscribía. El difícil, cuando no imposible, acceso a sus libros contribuyó a que, incluso en círculos literarios canarios, su obra no fuese debidamente conocida. Prueba de ello es la omisión involuntaria de Ramón Feria en una interesante muestra que sobre el poema en prosa en Canarias apareció en un suplemento literario de un diario local¹⁴⁰.

Publicó Ramón Feria cuatro libros¹⁴¹, dos de poesía y dos de ensayo. Su primer libro, *Stadium*¹⁴², apareció en 1930, con prólogo de Antonio Espina. Reúne veintiséis poemas en

¹³⁹ Ramón Feria nació en Icod de los Vinos (Tenerife) en 1909 y murió en Madrid en 1942, ciudad en la vivió desde 1927 y en la que concluye la licenciatura de Derecho iniciada en la Universidad de La Laguna. En Madrid colabora con la revista *La Gaceta Literaria* y funda y dirige *La luna y el pájaro*, revista literaria de la que sólo se publicó el primer número en junio de 1931. Entabló amistad con otros escritores vinculados a la vanguardia: Ernesto Giménez Caballero, Benjamín Jarnés, Esteban Salazar, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez.

¹⁴⁰ Nos referimos al suplemento *Cartel del Diario de Las Palmas*, al cuidado de Manuel González Sosa (1983, 1983a). En una segunda entrega, a sugerencia de A. Sánchez Robayna, subsanó dicha ausencia.

¹⁴¹ Anuncia Anelio Rodríguez Concepción (1992: 233. n. 4) la próxima aparición en una edición conjunta con prólogo suyo de los cuatro títulos. El profesor Rodríguez Concepción presentó en 1996 su tesis doctoral, dirigida por el Dr. Sánchez Robayna, sobre la obra de Ramón Feria. De 1985 hay una edición antológica de sus poemas realizada por Andrés Sánchez Robayna, con el título *19 poemas* (Universidad de La Laguna-Instituto de Estudios Canarios), precedida de una introducción de Sebastián de la Nuez.

¹⁴² Madrid, Imprenta de Galo Sáez. Hay una edición facsímil de 1988 (Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias).

verso libre de muy diversos metros oscilan entre dos y dieciséis sílabas , y con cierta tendencia al poema breve. Anelio Rodríguez (1992: 236) apunta que “aunque en más de una ocasión Feria se autoproclamase surrealista, *Stadium* no deja de pertenecer al fluido convergente del ultraísmo y el creacionismo”. Antonio Espina (1988: 7) incide en el prólogo en uno de los aspectos más destacados del libro:

En *Stadium* brotan, fluyentes, elípticas, enrarecidas o explícitas las imágenes. Podrían todas juntas constituir un lenguaje de puros símbolos si la fuerza humana la razón más bien, la razón de ser y la razón de estar , de que no quiere prescindir el escritor, no acudiese a dar a sus versos un sentimiento argumental y lógico perfectamente claro.

En 1936 publica *Signos de arte y literatura*, conjunto de ensayos heterogéneos, algunos publicados previamente en el periódico local *La Tarde*. Del capítulo III, titulado “Prosistas: la novela, el poema en prosa, el cuento. Surrealismo literario: *Crimen*, de Agustín Espinosa”, entresacamos algunas reflexiones sobre el poema en prosa, que, por su interés reproducimos:

Puede decirse que en toda la literatura que va de siglo no se ha hecho en España ni un solo poema en prosa. Aparte de J. R. J., en *Platero y yo*, todo lo demás son poemas de la prosa, prosa poética, que es muy distinto. Sólo diremos, por ahora, que la literatura española tiene una tradición del poema en prosa, que la crítica confunde con el cuento. (...)

Otra cosa es el poema en prosa, la piedra preciosa del género narrativo y, como tal, con su luz propia; sin destellos, que puede no ser toda la luz de la piedra. De ahí su centro, su irradiación hermética, giro y atmósfera. Lo que no admite el poema en prosa es una fácil táctica múltiple en cambios de tiempo del cuentista. Labor de artífice, sí, en el concepto, en las situaciones, en la anécdota, y no, por el contrario, en la exposición, que casi siempre anula aquél y pasa a ser poema de la prosa. Presente o pasado, ahora sí que, siempre girando, como el mundo. (...)

Decíamos, poema en prosa centrado: bien. Pero no todos los elementos literarios son susceptibles de centración [*sic*]. La receta de Max Jacob es atractiva, pues centrar, es decir, olvidar en la obra el sujeto es fácil y por eso también peligroso, cuando no todo es propiamente centrable; no todo merece contarse, hay que infundir, además una situación.

Discutibles y expuestas de manera confusa, como apunta Anelio Rodríguez Concepción (1992: 238), resultan estas observaciones de Feria. Apoya toda su argumentación en la distinción entre *poema en prosa* y *poema de la prosa*, denominación impropia esta última que usa identificándola con la más frecuente y adecuada de prosa poética, por cuanto el término *prosa* alude más claramente al género narrativo al que sin duda pertenece. Se desprende de lo dicho por Ramón Feria que tanto la prosa poética como el poema en prosa pertenecen al

género narrativo: “Otra cosa afirma es el poema en prosa, la piedra preciosa del género narrativo”. En esta afirmación radica el principal e incomprensible error de apreciación crítica de Feria, y que lo induce a concluir, cayendo en contradicción, que, salvo *Platero*, en toda la literatura española desde principios de siglo no hay ni un solo poema en prosa, y que la crítica confunde el poema en prosa con el cuento.

Esta indefinición teórica y crítica de Feria sobre el género del poema prosa se refleja también cuando nos dice que Agustín Espinosa, en su libro *Lancelot, 28º-7º* cuyos textos, sin duda, son poemas en prosa, “todo lo más que hace son poemas de la prosa, excelente prosa poética”; y, por otro lado, considera cuento un texto del también autor canario Juan Manuel Trujillo (1907-1976), titulado “Dominó”, que transcribe en el capítulo citado, que es también sin ninguna duda un poema en prosa.

Su segundo libro de ensayos, *A la mira y al desvelo. Dilucidario núm. I*, aparece en 1940. Observa Anelio Rodríguez (1992: 239) que algunos de sus textos, sobre todo los que engrosan la última parte del libro, fueron creados en un principio como poemas en prosa y convertidos posteriormente en “fragmentos ensayísticos de cuidada composición”. Esta indefinición genérica se resuelve a veces aplicando “el dudoso rasero de la extensión del texto”, lo que demostraría que Feria “nunca acertó a discernir el marco y la función de su prosa poética”.

La última publicación tuvo lugar en 1941, un año antes de su muerte, con *Libro de las figuraciones. Poemas en prosa*¹⁴³, compuesto a partir de los años 30, como lo atestigua el hecho de que algunos fueron publicados previamente en 1930 y 1931 en las revistas *La Gaceta Literaria* y *La luna y el pájaro*. También escribió Feria otros poemas en prosa no recogidos en libro, como la serie “Cantos marinos”, formada por cinco breves poemas, y “Cuaderno de bitácora”¹⁴⁴, conjunto de textos en prosa de variada temática, del que sobresale

¹⁴³ Madrid, Librería Fernando Fe. En una nota bibliográfica se alude a varios títulos de los que sólo se tiene esta referencia. Son la novela *Vireno y Alejandrina*, con la coletilla “en prensa”; y los libros de ensayos *Nuevos novelistas españoles* y *A la mira y al desvelo. Dilucidario núm. II*, “en preparación”. En *Signos de arte y literatura*, también bajo el rótulo “En preparación”, además de *Nuevos novelistas españoles*, nos avanza otro título de un libro de poesía, *El verte me admira*, del que tampoco se conserva ningún material.

¹⁴⁴ La serie “Cantos marinos” fue publicada en *La Gaceta Literaria*, núm. 105, 1-5-1931, y reproducida por A. Sánchez Robayna en *Aguayro*, núm. 125 (1980). “Cuaderno de bitácora” apareció por primera vez también en *La Gaceta Literaria*, núm. 95, 1-12-1930. Algunos textos de esta última serie fueron recogidos en la antología *19 poemas* (1985).

el titulado “Un sábado en Pombo”, que reproducimos a continuación por su interés literario:

Ramón fuma esta noche lo que ha dejado en nueve años. Comenzó con un puro. Necesidades; sacristán de turno; infusión de manzanilla, 4; raciones de azúcar, 5. Antes había cenado, entre otras cosas, un solomillo.

A las doce aparece el conde Edgar Neville, ese embajador cerca de Charlie Chaplin.

Da un aire cinemático con esa su “pose” de actor sin llevar a la pantalla. Venía de cazar patos.

Gutiérrez Solana aquí también debió pintar sus cuadros un tanto báquico, siempre la leyenda de Baco tumbado bajo los parrales iniciando a un poeta.

Cáceres, lequecho, lequechito: Buda.

Ramón, luego, baja la calle de Carretas y entra en Sol: ¡la gran parada de Ramón!

Después de la trilogía surrealista compuesta por *La flor de California* (1928), *Oscuro dominio* (1934) y *Pasión de la tierra* (1935), y el caso especial de *Crimen* (1934), y hasta la aparición de la primera edición incompleta de *Ocnos* (Londres, 1942), *Libro de las figuraciones* es el único caso que conocemos de un libro concebido íntegramente como un poemario en prosa.

Los treinta y nueve poemas que componen el libro se ajustan formalmente al tipo de poema en prosa breve, lo que ha llevado a Nilo Palenzuela (1988) a emparentarlos, junto a los poemas en verso de *Stadium*, con los *haikai* japoneses. Es detectable este hecho, además de en la brevedad y condensación, en el uso de un verso final, o frase en el caso de la prosa, en que se concentra el sentido poético total de la composición, en palabras de Palenzuela, “la yuxtaposición de lo más abstracto y lo más concreto, de lo más espiritual y lo más real, una síntesis absoluta que reagrupa pensamiento y sensación”. Véase este recurso en el primer poema de *Libro de las figuraciones*, titulado “La hora de todos”:

El pájaro no viene, y todos desesperan: las aguas del río, su vuelo y su pico; el pastor, la hora, y yo que nada puedo, el cuadro pintado en el seno del gavilán.

O en la última frase de “Un cuadro naturalísimo”: “Imaginad, imaginad, que yo nada más puedo decir.” O en el primer poema de “Cantos marinos”¹⁴⁵:

¡Oh, qué olímpico brío! Era el mar que nacía rodado de un abismo; las orillas se

¹⁴⁵ Transcrito de A. Sánchez Robayna (1980).

encresparon, el horizonte subió. El hombre aún distante de las ciudades sin puerto, sin cielo.
El mar trajo por corazón un iceberg.

También dentro del aspecto formal llama la atención el uso del diálogo en estilo directo, así como de la interrogación y la exclamación. En “Quien los oiga, que aun los juzgue”, los interlocutores impersonales entablan un diálogo enigmático y sentencioso:

Se dicen:
¿Qué traes, “gentleman”?
Traigo todo el camino que dejé.
¿Y tú, melancólico?
Nada.

Y en “Crítica y análisis del cuadro” todo el poema es la transcripción entrecomillada del parlamento explicativo del crítico de arte, apoyada sintácticamente en el elemento verbal narrativo en tercera persona del principio y en la apelación fática interrogativa del final, elementos que hacen de este poema uno de los más llamativos desde el punto de vista formal:

Dijo: “Veo en tu cuadro, aun cuando digas que tu alma sigue torturada, algo que marca un punto sereno en tu vida.
El estado actual de tu espíritu rezuma en tu cuadro. Este, no aquél de trazo enérgico, impresionista, dando sensación de que algo se estaba consumando.
En este tu último, los barcos se han quedado estáticos, como si retrocedieran. El grupo de aves suspenden inmóviles, no desean alejarse; se encuentran cercanas a la tierra.
El puente aún une el corazón de una ribera al corazón de la otra. Pero..., la sombra del arco del puente se hizo casi recta, divisoria..., ¿comprendes?
Y el horizonte se hizo cielo.”

Otro elemento formal visible en la prosa de Feria, presente también en otros surrealistas canarios¹⁴⁶, es la presencia de extranjerismos, sobre todo de galicismos, que denotan el influjo preferente de la lengua y literatura francesas en los escritores españoles de la época, aunque también aparecen algunos anglicismos y germanismos. Sirvan como ejemplo los siguientes: “gentleman”, en “Quien los oiga, que aun los juzgue”; “carroussel”, en “El buen paso”; “pailebot”, en “Un caso de ilusión óptica”.

¹⁴⁶ Nos referimos a Agustín Espinosa en *Crimen* y a Emeterio Gutiérrez Albelo en *Campanario de la primavera, Romanticismo y cuenta nueva y Enigma del invitado*.

La voz poética predominante es la tercera persona. Sólo en siete poemas, curiosamente los más breves, aparece la primera persona, y en otros cuatro se combinan ambas. En “Psicología de la infancia” el yo lírico coincide con el yo del autor. En el primer párrafo el autor rememora algunas imágenes de su infancia:

Yo he nacido cerca del mar; yo he nacido muy cerca del mar y mi infancia está llena de imágenes de airosos veleros. Y cuando cruzaba el mar alguna nave de vapor, ¡ah!, yo me entristecía por mis airosos veleros, que iban cada día siendo menos.

Sin embargo, este predominio de la tercera persona no implica, como afirma Rodríguez Concepción (1992: 240), “una clara tendencia a la narración, con su estructura lineal de planteamiento-nudo-desenlace y hasta a veces con el recurso del diálogo”. Salvo “Presagios marinos” y, quizá, “La hora del hallazgo”, en los que se pueden detectar algunos elementos narrativos de cierta consistencia, pero sin llegar a constituir, en ningún caso, un relato estructurado, no creo que quepa hablar de tendencia a la narración, entre otras razones porque la extensión de los textos difícilmente admitiría el desarrollo de un esquema argumental.

En el plano del contenido este libro se caracteriza por su heterogeneidad. No existe una línea temática unitaria, aunque es posible descubrir algunos motivos recurrentes. Los referentes pictóricos y, en menor medida, musicales, tienen una presencia notoria. Aparecen en “La hora de todos”: “El cuadro pintado en el seno del gavilán”; en “En ningún ángel hay duda”: “Si mi canción es fría, ...”; en “El buen paso”: “Un caballo negro de largas crines, que pintara Velázquez...”; en “Los mejores recuerdos”: “Mi amigo el pintor, al clausurar su exposición de cuadros, me obsequió con un paisaje”; en “Abrazo de las figuras en desvelo”: “Todos entraron en el salón en donde estaba el piano, (...) se excusó a que se lo clavase entre la tibia y el peroné, cuando lo fue a hacer en el cuadro de Picasso [*sic*]”; en “La hora del hallazgo”: “el bibliotecario le mostró un libro de arte en cuyas láminas se reproduce un ejemplo plástico de las «tres fórmulas de la pintura»”; en “Crítica y análisis del cuadro”: “Dijo: «Veo en tu cuadro, aun cuando digas que tu alma sigue torturada, algo que marca un punto sereno en tu vida»; y en “Un cuadro naturalísimo”.

Para Sebastián de la Nuez (1985: 14), el arte pictórico, en Feria, está en estrecha relación con la elección de la prosa como forma de expresión. El referente pictórico, como

cualquier otro, es un recurso poético que puede ser usado indistintamente en composiciones en verso o en prosa, y en el caso concreto de *Libro de las figuraciones* no es posible establecer una relación de dependencia con la forma de expresión elegida por Feria.

Otro motivo frecuente es el que incide en el mundo animal. Las aves, sobre todo los pájaros, y los caballos son los animales cuya presencia¹⁴⁷ en el libro es destacable y, en algunos poemas, como en “La hora de todos”, “El buen paso”, “Los hombres que no saben nada de los pájaros”, “Obrar milagros mayores”, “El caballo” y “El hombre y el caballo victorioso”, constituye el tema central o el motivo principal. La figura del caballo nos la representa a galope tendido, casi siempre sin jinete, y sin destino cierto:

¿Para qué el caballo si las distancias del mundo son ilimitadas? Su galope tendido nos dará una esperanza ilimitada dijo el jinete. (“El caballo”)

Las aves del corral ocultan el pico bajo el ala. Es de noche ya cuando el caballo blanco se apresura, campo atraviesa entre la tierra y el cielo, entre los cascos y las crines. ¿Para qué saber quién hace correr el caballo cuando el hombre, sin esa posición de animal supremo en su choza, duerme? (“El hombre y el caballo victorioso”)

Imaginad un caballo, ni doméstico, por demasiado ágil, ni salvaje, por demasiado lento, trazando en su galopar la vereda, atravesar el río y aun perderse en el bosque. (“Un cuadro naturalísimo”)

El pájaro se configura de dos maneras, como elemento real, estático y situado en un paisaje urbano: “Todo hace presumir que me refiero a los pájaros de las ciudades sin árboles” (“Los hombres que no saben nada de los pájaros”); o como elemento metafórico, generalmente con connotaciones negativas, teniendo siempre de correlato real a un personaje femenino:

Cuando mi amiga comenzó a pasar las hojas de su libro genealógico ese retroceder en la cadena le producía vértigo, remontando alturas peligrosas en el árbol, permanecía disecada como un pájaro en la rama más alta. (“Genealogía del presente”)

Cada cosa que [ella] piensa se representa a pesar suyo y apenas figurado algo aves que en su vuelo dejan una sombra luminosa y sonora y un aire cálido en su rostro, otra, sucede involuntaria. (“Presagios marinos”)

¹⁴⁷ El término “pájaros” y otras aves aparece en catorce ocasiones, y “caballos” en otras doce. En ambos casos no hemos contado los vocablos afines como “alas”, “crines”, “cascos”, “plumas”, “picos”, etc.

De las referencias a las partes del cuerpo humano, y como corresponde a una poesía pictórica, sobresalen las que se refieren a “los ojos”. La vista es casi el único sentido a través del cual es percibida una realidad convertida fundamentalmente en imágenes de luz:

Y si sus colores le admiran, no menos sus ojos creen no ver el resplandor de las hojas. ¡Oh, ilusión!
 (“Imagen de un primer amor”)

Su padre, que no sabe de otros presagios que no le den los ojos, no conforme con los de su hija salió de su casa a la playa, volviendo sus ojos a un cielo clarísimo, movible de luceros.
 (“Presagios marinos”)

La vieron mis ojos, en luz sin sol; no en vuelo serenísimo, desgajado, que deja savia y pluma. El cuerpo suave, los ojos en cristalizaciones cambiantes y el cuello sujeto por cabellera rubia, enlazada y diversa. (“La imagen en su luz y pureza”)

La ausencia de visión no es considerada como mutilación o impedimento, como se puede ver en “En ningún ángel hay duda”, poema que gira sobre la figura del ciego:

Si su canción es fría, bien alegre muestra su rostro entre todos nosotros, con el deseo de partir por caminos sin árboles y en ruta de estío. En ningún ciego hay tristeza.

Nilo Palenzuela (1988) explica esta particular forma de aprehender la realidad como una imagen de raíz insular que “pertenece al espacio urdido en la naturaleza y en la palabra”:

Para Ramón Fera la concepción de un arte insular se circunscribe bajo una visión *atlántica*: el paisaje inundado por la transparencia de la luz y la Isla como taller de lenguaje. (...) Transparencias con que la naturaleza se cubre para exorcizar la imagen insular, su raíz mítica y transgeográfica.

La imagen en Fera tiende a mantener un cierto equilibrio entre la realidad percibida y la realidad imaginada o figurada. En ningún momento se pierde de vista el referente, por lo que el mundo poético recreado se nos muestra, al mismo tiempo, cercano y distante, y, en algún caso, inefable:

Pero, decidme: ¿quién puede figurar las imágenes que el espíritu de un primer amor se representan? (“Imagen de un primer amor”)

Imaginad, imaginad, que yo nada más puedo decir. (“Un cuadro naturalísimo”)

Ramón Fera adopta, tanto en *Stadium* como en *Libro de las figuraciones*, una postura bastante comedida ante el surrealismo. No encontramos, con la misma intensidad y fuerza que en *Crimen*, los elementos más característicos de este movimiento, como son la atracción por la sangre y la muerte, lo escatológico, la mutilación, el erotismo necrofílico, la creación de situaciones angustiosas y paranoicas, etc. En este sentido resultan apropiadas las palabras de Antonio Espina en el prólogo de *Stadium*, pero también válidas para *Libro de las figuraciones*: “*Stadium* vine a la poesía española en un momento de serenidad de corrientes, de liquidación de exageraciones, de «normalización» de formas, de exaltación del matiz.”

Libro de las figuraciones, dentro de la poesía vanguardista, y más concretamente en la evolución del poema en prosa, apuesta por la ponderación expresiva y temática. Después de *Pasión de la tierra* y, sobre todo de *Crimen*, puede considerarse lógico este retraimiento y contención, justificable, por otro lado, si tenemos en cuenta el momento de su publicación. Como muy bien señala Anelio Rodríguez Concepción (1992: 241), el “*Libro de las figuraciones* es seguramente uno de los poquísimos casos de reencarnación del surrealismo en España más allá de la barrera de la Guerra Civil”.

Vicente Aleixandre. Gerardo Diego. Carmen Conde. Luis Rosales.

Luis Felipe Vivanco. José Antonio Muñoz Rojas. Blas de Otero.

Gabriel Celaya. José Hierro. Francisco Pino. Juan-Eduardo Cirlot.

Manuel Álvarez Ortega

Vicente Aleixandre (1898-1984), después de *Pasión de la tierra* (1935), no vuelve a escribir un libro compuesto íntegramente por poemas en prosa. En el resto de su obra sólo hemos encontrado poemas en prosa en *Nacimiento último (1927-1952)* (1953), libro subdividido por varias series de poemas escritos en su mayoría entre *Sombra del paraíso* (1944) e *Historia del corazón* (1954). Según el propio autor, este libro representa el final de la “representación del cosmos iniciada con *Pasión de la tierra* y desarrollada en los libros siguientes”. Se trata de un texto breve titulado “El poeta niño”, que nos recuerda inmediatamente los poemas de *Pasión de la tierra*, libro al que podría pertenecer por contenido y expresión. Su núcleo temático gira en torno a la idea aleixandrina de la muerte como “amorosa destrucción y reintegración unitaria”:

[...] Acaba tu misteriosa visita y escapa como luz, como muerte temprana. Nunca el hombre que tú eres te herede, padre tú de dolor en la vida madura. Y huye ligero, con tu talón precioso despegándose, rayo de luz arriba, hacia el hondo horizonte, hacia el cenit; más alto: al innombrable reino sin meta donde tú residías, eternamente naciente, con la edad de los siglos.

Más problemas de adscripción genérica nos presentan el conjunto de semblanzas personales referidas a algunos poetas conocidos por Aleixandre agrupadas en *Los encuentros (1954-1985)* (1985). Estas evocaciones, según su autor, “obvio es decirlo, no pertenecen al género «crítica literaria»“, y, aunque nos ofrecen un tratamiento diverso de los escritores retratados, todas pueden catalogarse de poemas en prosa similares a las caricaturas de Juan Ramón Jiménez en *Españoles de tres mundos* o a los retratos y recuerdos de Rafael Alberti en *Imagen primera de...(1940-1944)* (1945). El tono más descriptivo y distanciado de Aleixandre es quizá la diferencia más llamativa, como se puede observar en “Escribir es llorar o una sombra en un espejo”, dedicado a Antonio Machado, y “El poeta desconocido”, sin nombre propio. Felipe Vivanco (1968: 588) también señala a *Españoles de tres mundos*

como un claro precedente de *Los encuentros*, aunque marcando el carácter más narrativo y abierto del último, así como la distinta actitud humana de ambos poetas ante los autores reseñados. Carlos Bousoño (1977: 138) incide en esta actitud de solidaridad y respeto por el ser humano en general que se puede ver no sólo en *Los encuentros*, sino también en *Historias del corazón* y *En un vasto dominio*. Para Vivanco, *Los encuentros* es un libro de prosa “más bien narrativa que ensayística”, por lo que lo incluye en el apartado de “La prosa narrativa” de la *generación del 27*, junto a *La bomba increíble* y *El desnudo impecable* de Salinas, *Tres narraciones* de Cernuda y *La arboleda perdida* de Alberti. Como ya hemos indicado en su momento en los casos de *Españoles de tres mundos* y de *Imagen primera de...*, creemos que estos textos conforman una modalidad muy concreta de poema en prosa caracterizados por ofrecer como materia poética la particular visión que el autor tiene de un personaje real y conocido, pero que no se describe según la forma habitual del retrato, sino desde una perspectiva distinta y mediante la utilización de un lenguaje marcadamente poético. En ningún caso se puede hablar de narración, y cuando hay esbozos de relato, éstos no constituyen el motivo principal del texto.

En la misma línea de las semblanzas de *Los encuentros* se sitúa *Evocaciones y pareceres (1952-1964)* (1968), conjunto de apuntes líricos de recuerdos y evocaciones de la infancia, de contactos y conversaciones con otros escritores, de situaciones especialmente significativas para el autor, etc.

Gerardo Diego (1896-1987), autor de una extensa y dilatada obra, no se prodigó en el cultivo del poema en prosa. Su contribución se reduce a seis poemas compuestos entre 1918 y 1959, pero publicados bastante tiempo después en sus *Obras completas* (1989)¹⁴⁸. En una breve nota introductoria y explicativa que precede al apartado que agrupa estos textos, Diego esboza unas tímidas reflexiones que denotan su escasa propensión al género y da noticia de otros textos perdidos:

Pocos poemas en prosa son obra mía, y de esos pocos, algunos se han perdido y jamás volví

¹⁴⁸ Dos de ellos, “El vendedor de crepúsculos” y “Cinco”, habían aparecido cuatro años antes en *Cometa errante* (1985). Desconocemos si alguno fue publicado previamente en revistas o incorporado a algún título.

a encontrar los papeles. Recuerdo uno de ellos, un *Perseo* que se parecía muy poco a la poética historia. Por allí circulaban sus padres, Zeus y Dánae, con los consiguientes mitos de Medusa y Andrómeda, entre los vagos recuerdos de un aventurero. Mis poemas en prosa conservados empiezan con *Babel*, aparecido por milagro entre mis incunables y descifradas sus páginas ascensionales, manía o profecía mía. Y luego otros pocos poemas que abarcan desde *El vendedor de crepúsculos*, 1924, hasta *Mirar al sol*, 1959.

“Babel” (1918) es un poema de extensión media, desarrollado a partir del relato de la construcción de la torre de Babel asimilándola a la ascensión mística. “El vendedor de crepúsculos” (1924) y “Vuelta a casa” (1926) se asientan también sobre unos elementos narrativos muy esquemáticos. “Cinco” (1926) se divide en tres párrafos anafóricos que simulan una partida de póker jugada por cinco piratas. “Tiovivo colgante” (1957) y “Mirar al sol” (1959) están formados por un único párrafo construidos a partir de elementos referenciales muy simples, como la visión de un tiiovivo en marcha, o el punto de vista de la realidad a través de una cámara fotográfica.

Con ligeros toques creacionistas, estos poemas reflejan también la concepción lúdica que Gerardo Diego imprimió a muchos de sus poemas. Con las *Prosas propicias* de Luis Felipe Vivanco, influidos ambos por Hinojosa y Larrea, forman un pequeño núcleo de poetas que compusieron poemas en prosa desde la óptica creacionista.

Carmen Conde (1907) inició su andadura poética con dos libros de poemas en prosa, *Brocal* (1929) y *Júbilos* (1934), de los que Díaz-Plaja incluye algunas muestras en su antología. De esa misma época son también *Empezando la vida*, libro de memorias de su infancia en Marruecos (1914-1920), publicado en 1955, y *Mientras los hombres mueren* (1938-1939) (1952). Otros dos libros aparecen en una relación publicada en *Obra poética* (1979) bajo el epígrafe “Poemas en prosa” como inéditos: *Sostenido ensueño* (1938) y *El arcángel* (1939). Aparecen también poemas en prosa, alternando con poemas en verso, en *Derramen su sangre las sombras*, publicado en 1983, pero compuesto en 1933. Este libro, dada su particular génesis — fue escrito a raíz de la muerte en el nacimiento de su primera y única hija —, no sigue la orientación vanguardista de sus primeros libros. El único libro que incluye poemas en prosa escritos después de 1940 es *Mío* (1941), que figura en *Mi libro de El Escorial* (1949). *Mío* está compuesto por veinticinco poemas muy breves, escritos en primera persona y con la naturaleza como referente e interlocutor del yo lírico:

Allégate, paisaje.
Quédate en mis ojos. Fúndete en mí. Incorporáteme. Eternízame.
Yo quiero morirme dulce e inesperadamente en tus manos.

Para Díaz-Plaja (1956:165), la presencia de la tierra que le rodea es “más que estética, biológica; más que paisajística, telúrica”.

Luis Rosales (1910-1992) es el autor de esta época que cultivó el poema en prosa de una manera más consciente y decidida. En 1969 publica *El contenido del corazón. Elegía*, libro compuesto íntegramente por poemas en prosa de mediana extensión. Sin embargo, la mayoría de los veinticinco poemas que lo componen fueron compuestos mucho antes, concretamente en 1940. Este libro, como refleja el propio autor en el “Prólogo a modo de justificación”, fue compuesto en su primera versión en 1940, época en que algunos poemas fueron publicados en la revista *Escorial*. Una segunda versión más reducida se publicó en el periódico *ABC* algunos años más tarde. La versión definitiva se concluyó en los años 1967 y 1968, en los que se añadieron los últimos seis poemas. Sin embargo, “pese a este cambio de criterio, su empujón inicial, su sentido y su estilo datan de entonces”. De este libro dice en el mismo lugar Rosales que “Encontré en él mi experiencia personal, y encontré en él la voz poética que después he llevado a otros libros”. Es un libro con muchos elementos autobiográficos en el que la figura de su madre es la “gran protagonista, su centro, su fuente primera y nutricia, inmenso corazón que todo lo abarca” (Emilio Miró, 1970: 428). Este personaje se convierte en el destinatario interno bajo una segunda persona, que en ocasiones adopta la forma de tercera, a quien van dirigidas las reflexiones del yo lírico en que se sitúa el autor. Aparecen también otros personajes cercanos al poeta referenciados de la misma manera.

Desde el primer momento y a lo largo de todo el poemario aparecen continuamente referencias espaciales y temporales: “Una tarde cualquiera pero precisamente la de hoy se puede pasear por el Retiro” (I); “He regresado del Retiro hace un instante. Aunque dejé mi corazón a la orilla del mar, en el Camino Nuevo de Santander, algo debo buscar en el Retiro” (II). La utilización profusa de imágenes y metáforas, la intercalación de fragmentos de diálogos en estilo directo, la combinación de períodos sintácticos largos y breves, entre otros

rasgos, configuran una prosa muy personal y directa acorde con la cotidianeidad de su materia poética.

En *Canciones* (1973) aparecen tres poemas en prosa: “Un retrato para un pintor”, dedicado a Carlos Pascual de Lara; “Una pintura del origen del mundo”, sobre una exposición del artista César Manrique; y “Retrato de Felicidad Panero”, escrito en 1945 con motivo de la muerte de Leopoldo Quirino. Los dos primeros adoptan la forma de forma de poema en prosa descriptivo similares a los retratos o evocaciones de *Los encuentros* de Aleixandre. “Retrato de Felicidad Panero”, compuesto por cinco textos, se caracteriza por su mayor extensión, por el tomo más intimista y reflexivo, y el uso de una prosa seguida sin divisiones en párrafos. Es un ejemplo de la modalidad de poema en prosa discursivo que estableció Juan Ramón Jiménez en “Espacio”.

En la misma órbita generacional que Luis Rosales se sitúa Luis Felipe Vivanco (1907-1975). *Prosas propicias*, publicado póstumamente en 1976, además de ser su mejor libro, representa una interesante aportación al poema en prosa. Supone una vuelta a las tendencias vanguardistas que ya cultivara en sus libros iniciales, sobre todo en *Memoria de la plata* (1958, pero compuesto entre 1927 y 1931). *Prosas propicias* es un libro publicado, por tanto, fuera de su momento estético y cronológico.

Se divide en tres apartados temáticos: I: “Prosas líricas”; II: “Prosas satíricas” y III: “Prosas de amistad”. Según José María Valverde (1976: 14), estos tres apartados representan tres líneas diversas en que se manifiesta el creacionismo que domina el libro: la primera representa la tendencia de “poesía pura”, constituida por “sugestivos mundillos de hechizo lírico surgidos en la fiebre de una palabra fantasiosa”; la segunda se desarrolla mediante sátiras sociopolíticas y juegos verbales ingeniosos; y la tercera se resuelve a través de comentarios de amigos o libros de amigos en un tono paródico o irónico.

Vivanco usa una forma de presentación de su lenguaje poético poco común. Hay una tendencia a formar párrafos regulares de tres a cinco líneas, salvo “Descansillo”, compuesto por tres párrafos de catorce líneas cada uno, o “Los desvanes de don Pío”, algo más cortos, entre nueve y diez líneas. No usa signos de puntuación, y en algunos textos las pausas (¿sintácticas, versales?) se indican por medio de espacios más largos que los normales. En la mayoría de los textos, como en “No soy digno”, los espacios se ajustan perfectamente a las

pausas sintácticas:

No soy digno de tantas escuelas y complejos de tantas leyes y oraciones de ambiciones legítimas y legítimo orgullo No soy digno de España y sus tributos sus frutos hortalizas sus ventanas abiertas su gloria y su desfile perdurable

Pero en otros no se señala ninguna pausa aunque sean necesarias:

Bosque desmesurado recita la ilusión y un niño que apenas vuelve pero insiste contra toda posible ordenación de los apelativos y los renunciativos de los copulativos y los acumulativos mordiéndose las uñas

(“Sólo de niño”)

La señalización de las pausas por este sistema no parece regirse por criterios fijos y uniformes, pues nos encontramos tanto cláusulas muy pequeñas en descripciones enumerativas:

Somos blancos azules verdes-amarillentos grises pardos overos alazanes y hasta negros Que no nos tosa nadie porque hemos amarrado todos los litorales sobre la piel del mapa

como también largas enumeraciones impausadas que ponen a prueba la resistencia respiratoria:

los airados los frágiles los mansos los trigüeños los de cal los de arena los señoriales los ingratos los ávidos los que siguen soplando taladrando halagando los cuerdos los insípidos los histriones los suyos Todos juran

Todo parece indicar, excluida la posibilidad de una marcación pausal totalmente arbitraria, ajena el sentido poético de Vivanco, que tales blancos obedecen a criterios rítmicos propios para cada texto, muy en consonancia con el principio creacionista de autonomía total del poema.

Creacionista es también el carácter lúdico, como en Gerardo Diego, que presentan algunos poemas. En “Recetas” el juego viene dado por el despacho de recetas variopintas para curar patologías no menos extrañas:

*La sigla d/p léase: despáchese, como en las
recetas médicas.*

De oxígeno viciado y restricciones de ordenanzas pasivas nacionales y viernes agujereados
d/p un milímetro cínico de Cristo

De secreción de huesos pudibundos y sexo alimentado por placeres caídos en desuso de
cuartillas ajenas sancionadas y unánimes aplausos
d/p un tubo complejo de grageas y
su tupé de alegres navidades

Cabe plantearse la duda de si estos textos están escritos en prosa o, por el contrario, hemos de verlos como versos disfrazados. José María Valverde (1976: 14), a pesar de lo indicado en el título, afirma que su forma de expresión no es la prosa:

Prosas propicias [...] se compone de piezas que no son prosas sino, ni más ni menos, poesías. En efecto, incluso métricamente, en muchos de sus poemas, los versículos que “a simple vista” parecen libres se revelan, “a simple oído”, como compuestos de heptasílabos con tal cual endecasílabo.

Es cierto que algunos párrafos poseen una estructura y un ritmo versales, y que no habría grandes diferencias, salvo las visuales, si los presentáramos como versos libres sin rima al considerar las pausas como versales. Pero el hecho de que un poeta como Vivanco, cuya obra mayoritaria está escrita en verso medido y rimado, use la prosa en un libro que titula además como *prosas*, debe aceptarse como la propuesta estética de cómo quiere el poeta que se “vea” su poesía. La forma externa de estos textos no es gratuita, y si el poeta hubiera querido que sus poemas aparecieran en verso libre, así lo hubiera hecho. La presentación en prosa significa en este libro el rechazo del metricismo y la búsqueda de una expresión nueva más discursiva que encaje con su vuelta a los orígenes creacionistas de sus primeros libros.

Muy vinculado a Vivanco y Rosales (con los que participó en la revista *Cruz y Raya*) está José Antonio Muñoz Rojas (1909). Publica en 1953¹⁴⁹ *Las cosas del campo*, escrito entre los años 1946-1947. Está compuesto por cincuenta poemas en prosa, divididos en cuatro

¹⁴⁹ Hay una edición anterior muy reducida de 1950. En 1975 se reedita con la inclusión de “Las musarañas”, publicado ese mismo año en la *Revista de Occidente*, y “Las sombras”, inédito. Hay una edición muy reciente (Pre-Textos, 1999) que incluye algunos textos inéditos. Sobre esta obra véase el artículo de Dámaso Alonso (1952), en el que dice que “es el libro de prosa más bello y más emocionado” que ha leído después de *Platero y yo*.

apartados, muy uniformes y de una extensión que no supera la página. Los recuerdos de su entorno campestre propician la visión un tanto idílica de un espacio abierto en el que la naturaleza y el hombre forman un conjunto armónico. Con un lenguaje preciso, de frases cortas, nos describe, a modo de pinceladas, una sucesión de estampas y sucesos anecdóticos de la vida del campo. Como dice el propio autor en la “Nota justificativa” de la última edición, “al releer el texto para esta edición, hallo que más que un diario de sucesos campesinos son apuntes esquemáticos que podrían haber servido para textos más extensos”. Aunque Díaz-Plaja (1956) lo sitúa en la órbita intimista de Juan Ramón Jiménez, el tono descriptivo y su visión de la naturaleza se asemeja más a la prosa costumbrista de Azorín.

Blas de Otero (1916-1979), además de *Historias fingidas y verdaderas* (1970), escrito íntegramente en prosa, incluyó algunos poemas en prosa en varios de sus poemarios en verso. En *Ancia* (1958) encontramos “Otra historia de niños” y “La Monse”. En *En castellano*¹⁵⁰ aparecen otros dos textos: “Papeles inéditos” y “Últimas noticias”. “De playa a playa” (1962) y “Vida-Isla” están antologados en *Expresión y reunión* pertenecientes al libro *Poesía e historia*¹⁵¹. En *Que trata de España* (1964) hay un texto, “Collioure 1959”, que, junto a los dos anteriores de *Poesía y prosa*, se incorporan a *Historias fingidas y verdaderas*. Posteriores a 1970 son “El semáforo”, “Donde se habla de muertos”, “Acción de Gracias” y “La extraña”, publicados previamente en revistas¹⁵² e incluidos en *Expresión y reunión* (1981) pertenecientes al inédito *Hojas de Madrid con La Galerna*.

Son todos textos breves que no superan la página, escritos en una prosa de párrafos cortos. Los dos textos de *Ancia* son evocaciones de imágenes amorosas juveniles, tratadas con nostalgia y ternura, y con un lenguaje sencillo. Abundan las aliteraciones y rimas internas:

Vivía en aquella ciudad un jarroncito de porcelana que se llamaba Olivia. Como tenía los pechitos a medio crecer, olía a jacinto y a tequieromucho juntamente. Iba al mismo colegio que yo, así que nos

¹⁵⁰ La primera edición, bilingüe, se publicó en Francia por los problemas que tuvo con la censura (París, 1959). La primera edición en España es del año 1977. Hay una edición mexicana de 1960.

¹⁵¹ *Poesía e historia* está escrito a partir de 1960 y se publica por primera vez en *Expresión y reunión (1941-1969)* (1969). En la edición aumentada de 1981 se añaden poemas escritos después de 1969.

¹⁵² “El semáforo” se publicó en *Trece de Nieve*, nº 3, Madrid (1972), pp. 19-20. Los restantes aparecieron en *El Urogallo*, nº 19 (enero-febrero de 1973), p. 11.

hicimos novios. ¿Dice que se llamaba Olivia? Se llamaba Mariví, y sus pechitos olían a rosas de pitiminí. Yo me llamaba igual que ahora, pero mi nombre no había crecido tanto en la fama, y mi muchachita podía pronunciarlo sin ponerse de puntillas. Que yo la vi.

En “Papeles inéditos” y “Últimas noticias”, y en consonancia con el carácter “comprometido” del libro, el lenguaje es coloquial y el tono irónico y sarcástico, en un intento de acomodar la expresión a la de los lectores, bajo el principio de dirigirse a “la inmensa mayoría”:

Muy interesante su problema, señor mío, es asombroso lo que sabe Blas de Otero de sí mismo. (Salero, el que tú tienes en las manos.) Seguramente, tendrá usted su pisito en el cielo, con su queridita alma, y su queridito cuerpo, y su queridita...

Los cuatro textos recogidos en *Hojas de Madrid con La Galerna* no abandonan del todo el lenguaje coloquial de los textos anteriores, y el tono se vuelve más comedido y sereno.

Aparte hemos de considerar las prosas que componen *Historias fingidas y verdaderas*¹⁵³. Está compuesto entre 1966 y 1968 durante su estancia en Cuba, salvo “Collioure”, escrito en París en 1959, y “De playa a playa” escrito en España en 1962.

Los noventa y nueve textos que lo componen tienen un extensión media de una página y se ordenan temáticamente en tres partes, cada una subdividida a su vez en dos. En la primera, la más amplia con 56 textos, el primer apartado, I “La apuesta”, desarrolla el tema de la poesía; el segundo, II “El mar”, es autobiográfico; la segunda se divide en III “...aunque ama y estima su patria” sobre España, y IV “Solidaria isla” sobre la revolución cubana; y en la tercera parte, V “El hombre”, conjunto de reflexiones sobre el hombre y su existencia, y VI “El vagabundo” sobre la realidad contemporánea.¹⁵⁴

La cuestión que más nos interesa de este libro es también la más controvertida: su adscripción genérica. Sabina de la Cruz recoge un rosario de opiniones dispares, generalmente elusivas: desde quien califica los textos simplemente como “prosas”, otros

¹⁵³ En la primera edición de *Expresión y reunión* se incluyen quince prosas de este libro. En *Mientras* (1970) aparecen también trozos de prosas del mismo libro. Hay que añadir también los tres textos ya señalados que se incluyen en *Que trata de España* y en *Poesía e historia*.

¹⁵⁴ Sabina de la Cruz (1988: 14 y ss.), conocedora de primera mano de la obra de Otero, nos ofrece en la introducción a la edición de Alianza Editorial un estudio completo de los referentes temáticos y otras características interesantes.

como “prosas de excelente calidad literaria”, o “prosas zumbonas, equivocantes (...) y, por supuesto, llenas de contenido y poesía”, también como “libro de poemas (...) dichos de otra manera”, o el más genérico de “prosa poética”, o “prosa de arte”, hasta quien habla abiertamente de “poema en prosa”. El propio autor tampoco ayuda mucho con sus manifestaciones al respecto: “El carácter de este libro no puedo definirlo estrictamente, tal vez se trate de relatos o ensayos condensados, acercándose otras veces más a cierto tipo de poemas.”¹⁵⁵ Y en la contracubierta de la edición de 1970, en una “Nota del autor” se lee lo siguiente:

Historias fingidas y verdaderas no son poemas en prosa, sino prosa estructurada en tres partes y seis capítulos, que ordenan varios temas sobre estética, viajes, política..., en un estilo que pudiéramos matizar a un tiempo clásico e insólito, con unas sintaxis peculiar y caracteres diversos, desde el meditativo al humor, un tanto sarcástico a veces.

Sin embargo, la mayoría de los estudios coinciden en destacar las características poéticas de los textos de este libro. Barrow (1977: 225) habla de “los efectos sonoros, imaginería y densidad de la expresión usualmente asociados al verso”. Blanco Aguinaga (1977: 180) señala igualmente que “el proceso de asociación libre sintáctico, semántico, imaginativo se ve, sin embargo, sometido a un control conceptual en todo similar al de sus poemas en verso”. Sabina de la Cruz (1980: 13) dice que comentando con el poeta el proceso formal que le había llevado a la necesidad de expresarse en prosa, le confesó que

había una especie de liberación, una angustia por respirar hondo y dejar fluir la imaginación sin trabas, de tal modo, que las asociaciones insólitas surgieran y se encadenaran sin entorpecimientos métricos, acompasándose sólo al ritmo del pensamiento.

¿No estamos ante el mismo ritmo del pensamiento del que habla Baudelaire en sus famosas palabras para explicar los motivos que lo llevaron a escribir sus *poemas en prosa*?¹⁵⁶

Sabina de la Cruz (1980: 14) argumenta de la siguiente manera la respuesta a la

¹⁵⁵ De una conferencia leída en La Habana en marzo de 1967. En esa fecha aún no había concluido el libro.

¹⁵⁶ “¿Quién de nosotros no soñó en sus días de ambición...”, extraída del prólogo-dedicatoria “À Arsène Houssaye” de *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869).

pregunta que ella misma se hace de qué son las prosas de *Historias fingidas y verdaderas*:

La disposición del material fónico, las curvas de entonación, clímax y anticlímax, pies rítmicos, sintaxis dislocada, imágenes sorprendentes y enumeraciones ilógicas, rotura del esquema, manipulación del tiempo, paralelismos, todo lo que en la poesía de Blas de Otero estuvo presente, y más, configuran una prosa rica y sugerente. Con apoyaturas acentuales, con la incitación de elipsis y anacolutos, con repeticiones sonoras y conceptuales. ¡Cuánto de común con la poesía! Pero los enlaces lógico-sintácticos están ahí para que no nos llamemos a engaño. Sólo en dos de las prosas (“Labor” y “Todo”), desaparecidos estos engarces, se puede hablar de poemas.

La enumeración de características que aporta esta crítica parece, más bien, que trata de defender la idea contraria, es decir, de la configuración totalmente poética de los textos de este libro. El uso de “enlaces lógico-sintácticos” no creo que sea un elemento válido para diferenciar el carácter prosístico poético del no poético de un texto. Los dos textos que pone como ejemplos de lo que llama “prosa-poema”, que suponemos debe equivaler a poema en prosa, están constituidos por ocho líneas muy cortas que no llegan hasta el final del renglón, y construidas por frases con el mismo esquema sintáctico:

“Labor”
Paz para la pluma y para el aire.
Paz para el papel y para el fuego.
Paz para la palabra y para la tierra.
Paz para el pan y para el agua.
Paz para el amor y para la casa.
Paz para el pensamiento y para el camino.
Paz para la semilla y para el átomo.
Paz para la obra y para el hombre.

Ambos textos, a los que se les podría añadir “Vivir” y “Solidaria isla”, de idéntica factura, pero con cláusulas algo más largas, más que poema en prosa, que lo son, podrían incluso ser considerados poemas en verso, pues parece claro que la presentación discontinua viene provocada por la intención de la anáfora.

Otros dos textos, “Finito” y “r.m.r.”, utilizan el mismo procedimiento anafórico y paralelístico de los poemas anteriores, pero con la diferencia de que los períodos son párrafos de varias líneas. “r.m.r.” incorpora además un verso Rainer María Rilke con el que cierra cada párrafo a modo de estribillo:

Por qué preguntas cuando vas a volver al balcón, a quedar ensimismadamente mirando pasar el desfile, los penachos rosas, las espuelas pulidas, una trompeta de celuloide, y

de vez en cuando, un elefante blanco.

Hay también otros dos textos, “Vida-Isla” y “El capital”, que presentan la particularidad del sangrado francés y de los finales de párrafo no cerrados por punto y aparte, sino por comas y, en algún caso, encabalgado:

Todo lo demás son papeles, papeles especiales que algunas veces se encienden y otras se olvidan y se apagan: guardo papeles escritos, perdidos, borrados, papeles sin fecha, borradores, escritos a lápiz, prendidos con alfileres, sueltos, sujetos con *clips*, escritos a máquina, en fin, como quien sabe que va a morir y de pronto se acuerda de unos papeles que dejó olvidados en algún sitio y no puede recordar, ni retroceder ni cerrar los ojos después de muerto, como si se hubiera quedado pensando en unos papeles que siguen sin aparecer.

Por otro lado, ¿Cómo hemos de catalogar los textos que aparecen en *historias...* pero que ya habían sido incluidos en poemarios en verso? ¿No es éste también un indicio evidente de su carácter poemático?

Creemos que este libro, a pesar de la opinión contraria del autor, que no nos parece ser tal, debe ser catalogado como poesía en prosa. Todos sus textos son poemas en prosa que se ajustan perfectamente al tipo de poema en prosa puro. En la evolución formal de la obra de Blas de Otero se observa una clara tendencia a la liberación de las formas: se inicia con la métrica clásica de sus poemas iniciales, se continúa con una primera ruptura de en *Ancia*, que da paso al uso de versos cortos, la ausencia de puntuación y el verso libre en *Que trata de España*, para culminar con la prosa de *Historias...*, el grafismo de *Mientras*, y la vuelta al soneto de *Hojas de Madrid*.

La obra en prosa de Gabriel Celaya (1911-1991) se concentra en un sólo libro, *Memorias inmemoriales* (1980), que compendia otros anteriores, pues refunde con ligeras variaciones *Penúltimas tentativas* (1960), y, con variantes mucho más importantes, *Tentativas* (1946) y *Lázaro calla* (1949). Es un texto propuesto y revisado por el autor, por lo que puede considerarse definitivo.

Memorias inmemoriales es un libro de muy difícil catalogación genérica. Suele

aparecer en todas las relaciones bibliográficas en el apartado “Narración”, a pesar de que es totalmente descartable su consideración novelística, pues ninguno de sus elementos está tratado desde una perspectiva narrativa. Antonio Chicharro (1989: 65, n. 80) señala que *Tentativas*, de estructura, intención y expresión muy similares a las de *Memorias...*, “no se ciñe a ser novela en el sentido en que comúnmente se entiende”, pues participa también del ensayo y la autobiografía, entre otros géneros.

Celaya ya entrevió en su momento esta dificultad y lo reflejó en el “Prólogo” que precede el libro. Reconoce su carácter autobiográfico, pero su argumentación está orientada a desmarcarse del género:

Por eso, aunque este libro es en cierto modo una Autobiografía, si alguien buscara las circunstancias anecdóticas o documentales que suelen recogerse bajo tal título, quedaría decepcionado; aunque, por otra parte, es posible que a través del texto puedan percibirse, en filigrana, datos concretos de mi peripecia vital (p. 54).

De ahí que, “en la medida en que dan de lado el realismo anecdótico, y en cuanto son prototípicas más que subjetivas”, Celaya prefiera llamarlas “Memorias inmemoriales”, con lo que está creando y sentando las bases de un nuevo género. El yo autobiográfico se diluye y reaparece convertido en múltiples voces líricas, “ambición constructiva” de Celaya que aplica a toda su obra, con el resultado de largos poemas semidramáticos “en que el debate de ideas y la exploración de intuiciones metafísicas se desarrolla en una pluralidad de voces y personalidades”, como señala José María Valverde (1980:192).

La obra, de una extensión aproximada de unas ciento treinta páginas, se divide en cuatro partes: “Historia natural”, “Los pasos contados”, “La vida par” y “El más acá”, que se corresponden, según apunta Gustavo Domínguez¹⁵⁷, con los núcleos temáticos “Cosmogonía”, “El nacimiento del mundo”, “La unidad de contrarios” y “Los compromisos diversos”. A su vez, cada una de estas partes se subdivide en pequeños fragmentos marcados por un doble espacio interlineal, que tienen la particularidad de ser autónomos y dependientes al mismo tiempo, formando una especie de mosaico metafísico. Gustavo Domínguez (1980: 38) acierta en su análisis de estos fragmentos que llama “parágrafos”:

¹⁵⁷ Es el autor de la interesante introducción que precede la edición de Cátedra, 1980.

Las mutaciones de perspectiva y de tono en el contenido, es decir, las metamorfosis continuas configuran una unidad poemática que podemos llamar párrafo. Estructuralmente, el párrafo hace posible la ilación o la falta de ella, el cambio de perspectiva o de situación conceptual. En sí misma forma una unidad breve emocional-temática con principio y fin como un poema, pero posibilita un engarce con lo anterior y posterior, con lo cual lo discursivo puede primar más o menos.

Dónoan (1990: 13) destaca tanto el carácter poético como la novedad que supone su entramado temático:

Memorias inmemoriales, pues, son un documento vivo, que toca fondo, y exige una lectura lenta, detenida, pero sobre todo, creadora, imaginativa y muy inteligente. Estamos ante una verdadera joya literaria y poética; y más: ante un verdadero hallazgo antropológico que abre caminos y sendas al pensamiento, a la indagación de nuestra condición humana.

La estructura cuaternaria, la plurivocidad, la autonomía de sus partes, pero sin perder el sentido unitario, la circularidad referencial, son elementos que nos impulsan a relacionar esta obra con *Platero* y con *Crimen*, y por tanto adscribirla a la modalidad de poema en prosa “integrado”, en el sentido indicado más arriba.

José Hierro (1922), autor de una obra poética extensa en el tiempo, pues se inicia en 1947 y en 1990 aún no ha concluido, no se adscribe a una escuela o tendencia determinada. Vinculado en sus primeros libros, *Tierra sin nosotros* (1947), *Alegría* (1947), *Con las piedras, con el viento* (1950), a la llamada *generación del 36*, sus obras posteriores, *Quinta del 42* (1952), *Cuanto sé de mí* (1957), *Libro de las alucinaciones* (1964), se relacionan mucho más con las generaciones poéticas de posguerra.

En *Antología poética* (1990) se encuentra un texto en prosa titulado “Cinco cabezas” bajo el epígrafe “Otros poemas”, junto a “Poemas de agenda” y “Cabotaje”. Este mismo poema, posiblemente compuesto poco antes de 1989¹⁵⁸, aparece también en su libro posterior, *Agenda* (1991), conformando el segundo apartado de los tres que comprende el libro, razón por la que aparece con el subtítulo “(Intermedio sombrío)”. En el apartado III, “Nombres propios”, se incluyen tres poemas en prosa: “Elementos para un poema”, poético

¹⁵⁸ Según declaraciones realizadas en una entrevista (Alfonso González Jerez, suplemento de *Cultura de La Gaceta de Canarias*, 11 de mayo de 1990).

homenaje a Pablo Neruda: “Me he propuesto, Pablo Neruda, escribir un poema en tu memoria. [...] Pero es preciso hablarte en el idioma del poeta, ensanchado por ti.” “En una nube para Pablo Iglesias” es un recuerdo del republicanismo de su padre y de escenas y secuencias de su vida, pero sin caer en la poesía social; y “Discurso”, breve poema a modo de nota necrológica.

“Cinco cabezas” es un interesante poema de extensión media siete páginas , dividido en cinco partes sin divisiones en párrafos, todas iniciadas con la expresión “Esta cabeza ha...”, y referidas a cada uno de los cinco sentidos. El omnipresente tema de la temporalidad, o “el sentimiento y la conciencia del tiempo”, como lo denomina José Olivio Jiménez (1990: 7), constituye el motivo principal:

[...] Esta cabeza ha rodado, ha rozado, los lechos de los ríos. Es una larga nota de violonchelo que dura, y dura, y dura, y nos da la impresión de una gaviota, inmóviles las alas, congelada en el aire. Una nota que se ha liberado de las cárceles del tiempo, se ha hecho espacio. Esta Cabeza es sólo espacio, dolor de morado o verde, lágrima de amarillo, canto rodado, cabeza rodada, descolorida, tajada por un rayo de espada purificadora y piadosa.

El estilo, el tono y la configuración encajan en gran medida en el tipo de poema en prosa discursivo.

Francisco Pino (Valladolid, 1910), Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973) y Manuel Álvarez Ortega (1923) tienen en común, además de algunas similitudes estéticas procedentes del surrealismo, la escasa consideración que su obra despertó en su momento y el rechazo a las tendencias en boga. El carácter extraño y contracorriente de su poesía y el ambiente poético de la España franquista justifican en gran medida ese desconocimiento.

Francisco Pino se inscribe claramente en el surrealismo y el experimentalismo, como se aprecia en el carácter de las dos revistas que fundara, *DDOOSS* (1931) y *A la nueva ventura* (1934). La exigüidad de las tiradas de sus libros iniciales, su escasa difusión, el alejamiento de los núcleos literarios, son entre otros, “hechos que no han podido romper el muro de autoexilio y olvido tras el que el poeta se encerró, con un gesto no exento de voluntariedad, en los años de la posguerra” (Mario Hernández, 1981:19). Su obra es una constante y premeditada ruptura con las formas tradicionales:

Si escribir es poner palabra tras palabra en correcta sintaxis más o menos tradicional, no merece la pena hablar de nuevos pactos [con el lenguaje]. Si el escribir es rasgar, caligrafiar, hacer danzar y explotar letras y palabras, el escribir encuentra su destino, éste: mentar sin ley lo nunca mentado.¹⁵⁹

Su incursión más interesante en el poema en prosa está en *Méquina dalicada* (1981), libro que recoge poemas escritos originariamente entre los años 1929 y 1934. Salvo unos pocos poemas publicados en su revista *A la nueva ventura*, el resto permaneció inédito y sin intención de editarlos, pues “en aquellos días su alrededor ya tenía unos mojonos estéticos que marcaban unos límites, por mí muy admirados entonces, y la particularidad sintáctica y ambigua de estos poemas no coincide con ellos”.¹⁶⁰

A pesar de que en 1979 añade algunos poemas nuevos y retoca ligeramente otros, la estética y sentido del libro se mantienen muy próximos a las fechas de composición originaria. Es un libro, pues, que aunque lo hayamos ubicado cronológicamente en nuestra antología en el momento de su publicación, no debe hacernos olvidar su pertenencia estética a la época en que fue escrito.

El apartado central del libro, “Materia encontrada”, está formado por nueve poemas en prosa, que desarrollan una extraña historia amorosa en torno a un enigmático personaje. Todos los textos están escritos en prosa seguida, sin signos de puntuación, pero marcando algunas pausas por medio de mayúscula inicial o espaciado largo, sin seguir un criterio fijo y lógico. El resultado es un texto de difícil lectura, caótico, muy cerca de la escritura automática. Mario Hernández, 1981: 18), que las denomina “prosas poemáticas”, las sitúa muy próximas a *Pasión de la tierra* de Aleixandre, *Residencia en la tierra* de Neruda y *La flor de California* de Hinojosa.

En Juan-Eduardo Cirlot, como apunta Clara Janés (1981: 15, 21), su poesía

sigue un camino propio, ajeno a lo que le rodea. [...] Por una parte, presenta elementos expresivos

¹⁵⁹ De una conferencia leída en el Ateneo de Valladolid el 30 de mayo de 1972, recogida parcialmente en Mario Hernández (1981: 15).

¹⁶⁰ De nota preliminar de “Advertencia”, p. 19.

surrealistas y neobarrocos; por otra, una forma que evoluciona continuamente, pasando desde la utilización de la métrica a las estructuras más avanzadas, como la permutación y la poesía experimental.

Cirlot publicó en vida dos libros de poemas en prosa: *Eros* (1949), *Onthologia* (1950) y *La dama de Vallcarca* (1957). *Eros* es un pequeño libro compuesto por un texto en prosa formando por un único párrafo de cuatro páginas y algunos dibujos del escultor y arquitecto mexicano de origen alemán Mathias Goeritz. El yo lírico se presenta como Víctima o Eros que se dirige a una amada indefinida en un espacio en el que se mezclan ambientes africanos abiertos con el interior de un piso en Nueva York. Las referencias musicales, constantes en la obra de Cirlot, constituyen el eje sobre el que gira el poema, con ecos de la “Oda a Salinas” de Fray Luis de León.

Eros presenta una estructura circular, pues el comienzo se continúa y resuelve al final, pero proyectándose a un ámbito de significación que sobrepasa al propio texto:

De pronto paró el gramófono. Basta ya de *Sophisticated Lady*. En el aire de la noche se elevan tumultuosamente los remolinos del silencio. Nadie habla en el espacio, nadie canta. Es que, en realidad, no hay nadie. [...] Es que, en realidad, no hay nadie en esta jaula inmensa a la que me asomo. La muchedumbre me mira, pero no me advierte. ¿Quién soy yo? Nadie sabrá, nunca, el último sentido de esta pregunta que las incluye a todas. Por esto, por ti, por todos, terminaré ya imaginando que tengo un arco de violín en la mano derecha y, sobre el hombro izquierdo, ese instrumento imaginado por el alma de los peces, grabado entre las capas primigenias, cuando un salvaje sombrío, hirsuto, desconocido, pero desesperado y hermoso por el llanto, dibujaba una figura de mujer con sus manos humanas que tendrían que sostener el peso de los cánticos planetarios.

La estructura circular, la importancia de la música en el entramado temático, la fluencia de la prosa sin divisiones en párrafos nos remiten a “Espacio” de Juan Ramón Jiménez, y, aunque su extensión sea mucho menor, se alinea con el tipo de poema en prosa discursivo.

De *La dama de Vallcarca*¹⁶¹ señalan Granell y Guigon (1998) que este extraño poema en prosa más bien pudiera presentarse como poesía informalista.

Dentro del *Ciclo de Bronwyn*¹⁶², y concretamente en *Bronwyn, IV*¹⁶³, nos

¹⁶¹ Publicado primeramente en *Correo de las Artes*, nº 4 (abril de 1947), y recogido después en *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM, 1998, catálogo de la exposición a cargo de Enrique Granell y Emmanuel Guigon.

¹⁶² Clara Janés (1981) reúne en su edición de Cátedra (1981) bajo el título de *Ciclo de Bronwyn* todos los poemas dispersos relacionados con este personaje cinematográfico (Cirlot, 1970).

encontramos ocho brevísimos poemas en prosa que no difieren en nada, salvo la presentación tipográfica, de los poemas en verso del mismo libro:

Tu desnudez era distinta de la desnudez
del cielo, de las rocas o de los árboles.
Era lo absoluto desnudo. La desnudez en sí
de lo que suplica en el pozo dormido, allá
donde la espiral, sin terminar, termina.

La muerte es una muerta. Vemos exteriormente como forma lo que, en el interior, es luz. La muerta es aquella luz que dice *no* eternamente siendo *sí*. En ella se refugia la belleza de la tierra y la belleza del cielo. La amada es esa muerta *que siempre intentará resucitar*.

Pero, al mismo tiempo, estos breves poemas en prosa se asemejan bastante a los aforismos de *Del no mundo* (1969):

El objeto del amor es el signo de la invalidez, de la carencia del yo. Amar “lo otro” no es poder amar suficientemente lo uno, lo Uno. Es decir, ni el centro ahumano de mismidad, que cabría imaginar inespacial e intemporal, esto es, acircunstancial.

La frase corta y el tono sentencioso están presentes en los tres textos, por lo que cabe hablar de similitud formal, temática y de algunos recursos poéticos entre algunos poemas en verso, sobre todo de los pertenecientes al *Ciclo de Bronwyn*, los textos en prosa de *Bronwyn, IV*, y los aforismos de *Del no mundo*.

Recientemente publicado, *El libro de Cartago* (1988) supone la aportación más interesante de Cirlot al poema en prosa. Escrito en diciembre de 1946 y reescrito, con muy ligeras variantes, en enero de 1947, este libro consta de dos partes que reúnen todos los textos en los que el autor elaboró el mito de Cartago: *El libro de Cartago*, en prosa, y *Poemas de Cartago*¹⁶⁴, en verso.

El libro de Cartago es un largo poema en prosa subdividido en siete apartados, a los que hay que añadir un “Prólogo” y una “Despedida” en verso y “Dama del horizonte”, texto en prosa a modo de introducción del libro. Subtitulado *Diario de una tristeza irrazonable*,

¹⁶³ Primera edición, a cuenta del autor, Barcelona, 1968.

¹⁶⁴ El primero inédito, y el segundo publicado previamente en *Papeles de Son Armadans*, nº CLXV (1969).

forman un conjunto unitario de textos sobre el mito de Cartago, escritos “usando como punto emocional de partida un sueño del año 1944, que apareció publicado en *Fantasia*, Madrid, julio de 1945”, según nos cuenta el propio autor en una nota del manuscrito. Es un libro que denota claramente su pertenencia al *surrealismo simbolista* en el que se movió continuamente Cirlot. Cartago aparece como un símbolo de la derrota y de la tristeza. Como señala Luis Antonio de Villena (1988), “Cirlot escribe su texto como un cartaginés perdido en el tiempo y en la historia, pleno de una tristeza primitiva y romántica”. Las reiteraciones afectan no sólo a los motivos oníricos, sino también a la propia estructura gramatical, como puede verse en el siguiente fragmento epanafórico:

[...] Quiero apartar de mí los pesados cortinajes interiores. Quiero olvidar la contextura de los cercados corroídos por el ácido temporal. Quiero cegar los ojos de las puertas y desclavar mi corazón de las patrias exterminadas. Quiero sumergir el navío pálido de tantos siglos humildes y prolongados. Quiero cubrir mi mano derecha con la tela de un ciclo unívoco.

El libro de Cartago se sitúa en la órbita de *Pasión de la tierra* y de *Crimen*, libros con los que comparte el parentesco estético y la adscripción genérica.

Manuel Álvarez Ortega (1923), vinculado estéticamente al grupo surgido en torno a la revista cordobesa *Cántico*, pero sin pertenecer a él, nos ofrece también una obra poética al margen de las “horas del realismo que dominaban la escena literaria” y que “no se plegó a las maneras en boga” (Barnatán, 1972: 10,19).

Álvarez Ortega cultivó de forma regular la poesía en prosa. Encontramos poemas en prosa en *Tenebrae*, *Génesis*, *Aquarium* y *Código*¹⁶⁵. Adopta en general la forma de poema muy breve dividido por párrafos de similar extensión, que en algunos casos pueden considerarse como textos mixtos a medio camino entre el poema en prosa y el poema en verso extralargo, como sucede con la mayoría de los poemas incluidas en *Génesis*, en los que incluso se observan cambios de un párrafo a otro sin mediar punto y aparte:

¹⁶⁵ Estos libros fueron compuestos en 1951, 1967, 1970 y 1971 respectivamente, e inéditos hasta su incorporación en *Antología (1941-1971)* (Barcelona, 1972). Como libros independientes se han publicado posteriormente: *Tenebrae* (Madrid, 1973), *Génesis* (Madrid, 1975), *Código* (1990).

Hacia el alba, más allá de las dunas, vimos una sombra cruzar el espacio. La arena, la ciudad de entonces, nos protegía del terror, lo que no tiene nombre.

Al volver, en la red del día, alcanzamos el mar. Ligera bruma sobre las barcas. El faro y su fuego apagándose.

En la puerta sola la casa , sin memoria ya de lo que fue, el alma y sus harapos,

el ojo dócil que mira por nuestro rostro y no ve.

El gusto por la metáfora y la imagen de corte irracionalista, la tendencia a la frase corta y sintética, y la predilección por los temas relacionados con el amor y la muerte en un mundo dominado por los sueños nos ofrecen una poesía en prosa que no difiere de su poesía en verso.

CAPÍTULO VI. *EL POEMA EN PROSA DE 1970 A 1990*

INTRODUCCIÓN

Con el fin de ordenar mínimamente la amplia nómina de autores que han compuesto poemas en prosa en estas dos décadas, y aunque continuemos dando primacía al acercamiento individualizado, los hemos agrupado en dos grandes grupos: los poetas surgidos en los años 50, los que comenzaron a publicar en los años 60 y 70, y a los cuales añadimos un tercer grupo en el que incluimos a los poetas de las últimas promociones y tendencias.

En los poetas del 50 incluimos, además de José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald y Ángel Crespo (autores a los que les dedicamos una atención especial), a Carlos Sahagún, Félix Grande, Joaquín Marco, Antonio Gamoneda, Enrique Badosa, Manuel Padorno, Luis Feria y Rafael Soto Vergés, algunos vinculados más por cuestiones cronológicas que estéticas.

El grupo de los años 70 está compuesto por autores nacidos en la década de los 40 y primeros años del 50. Conforman un conjunto de autores para los que la poesía en prosa constituye una forma de expresión habitual y que empieza a exigir nuevos cauces. Lo forman Antonio Martínez Sarrión, Leopoldo María Panero, Ana María Moix, Luis Antonio de Villena, Jenaro Talens, José-Miguel Ullán, Jorge Urrutia, Marcos Ricardo Barnatán, Jaime Siles, Antonio Colinas, Juan Luis Panero y Andrés Sánchez Robayna.

En “Los nuevos poetas” se integran aquellos poetas alejados de modas y tendencias que publican mayoritariamente a partir de 1980. Constituyen un grupo muy heterogéneo y dispar, en el que tienen cabida autores como Rafael Pérez Estrada, Francisco Ferrer Lerín, Eugenio Padorno, Fanny Rubio, Bernd Dietz, José Carlos Cataño, Juan Cobos Wilkins, César Antonio Molina, Luis García Montero y Jorge Riechmann.

Ángel Crespo

Vinculado a este grupo a pesar de no aparecer en algunas nóminas, Ángel Crespo (Ciudad Real, 1926, Barcelona, 1995) roza la condición de exiliado debido a sus largas ausencias de España a partir de 1967 (Joaquín Marco, 1986: 137). Sin embargo, su obra no debe ser considerada dentro de tal situación porque no coincide en el tiempo con el llamado *exilio histórico* forzado como consecuencia de la guerra civil, y, además, no se desvincula de la tradición poética española. El propio autor (1983: 205), en un apunte a la edición de *El bosque transparente*, reconoce que sus ausencias no le han hecho perder en ningún momento la conciencia de que sus verdaderas raíces poéticas son las de la lengua en que escribe.

En *El bosque transparente (Poesía, 1971-1981)* (1983), recopilación del propio autor de toda su obra publicada previamente entre los citados años, encontramos una interesante muestra de poemas en prosa entremezclados con los poemas en verso. Forman un conjunto homogéneo de veinticuatro textos breves, salvo los casos de “Pájaros de España” y “Asedio de una diosa”, algo más extensos y subdivididos en cuatro apartados.

Recientemente se han publicado en un libro aparte, *Poemas en prosa (1965-1994)* (1998), todos los poemas en prosa insertos en sus libros, los publicados en revistas y también algunos inéditos. La publicación de este libro unitario responde a la idea del propio autor, surgida mientras releía y organizaba en 1995 la edición de su obra completa. Pilar Gómez Bedate, según explica en “Nota a esta edición”, preparó su edición siguiendo “las normas y las costumbres” de Crespo, por lo que puede considerarse como la edición definitiva de su obra poética en prosa.

El libro reúne unos setenta textos publicados o escritos entre 1965 y 1994¹⁶⁶, y divididos en diez secciones conformadas a partir de la combinación de “la secuencia cronológica de publicación de los poemas con las semejanzas temáticas”. Los apartados resultantes están “ligados a unos años de la vida del poeta y al país en que transcurrieron (España, Italia, Puerto Rico, Suecia)”. Los poemas de la última parte, la mayoría inéditos, fueron escritos en Barcelona entre 1993 y 1994¹⁶⁷.

Sus primeros poemas en prosa fueron publicados en *No sé cómo decirlo* (1965), incorporados en la primera sección de *Poemas en prosa*, con la excepción del excluido “La ermita” y la incorporación de “Tiempo en la cuesta del Jaral”. Este conjunto de cinco poemas representa, como apunta Gómez Bedate (1998: 17), un momento en la escritura poética de Crespo caracterizada por su apartamiento de los experimentos postistas con la finalidad de buscar “una manera de colaborar en la lucha contra la dictadura sin renunciar a su vocación de vidente y de artista”. Este tono de denuncia, bastante disfrazado, está más presente en “Nube” o en “El árbol”, mientras que en “Amanecer” y “La siega” es más visible una perspectiva pictórica:

Las paredes encaladas ascienden vertiginosamente contra la naciente luz y se curvan, a modo de viseras, sobre las calles, proyectando su sombra fluyente en la paja derramada por las aceras de cemento.

(“Amanecer”)

Para Gómez Bedate (1994: 21), estos poemas muestran “su estrecha unión al mundo de la pintura y su intención de ser pequeñas estampas rurales que no tienen nada que ver con el pintoresquismo sino con el cubismo, el expresionismo y el mundo onírico”. Crespo, que no desconocía ni a Baudelaire ni a Bertrand, adopta en estos primeros poemas una postura muy cercana a estos poetas, si bien transponiéndolos a la vanguardia pictórica, como señala Bedate.

Los poemas de la segunda sección, ubicados en Italia, además del carácter más urbano, añaden al tono crítico de los anteriores unas notas de ironía:

¹⁶⁶ No se incluyen los poemas anteriores no seleccionados en la edición de *Poesía* (1996).

¹⁶⁷ Este apartado, con el título de “El fuego verde”, estaba destinado a ser publicado conjuntamente con fotografías de Toni Vidal (Gómez Bedate, “Nota a esta edición”: 170).

Y el coro de santos “amén, amén” reza y canta los salmos, e incluso bate palmas de contento, para que el ruido de su vuelo no turbe las estancias del pontífice, ni los barrios de Roma.
(“El ave enorme”)

Algunos de los motivos más reiterados en la poesía de Crespo son los elementos de la naturaleza: árboles, piedras, montañas, etc., a los que no son ajenos los animales: caballos y, sobre todo, aves, entre otros, aparecen con mucha profusión. Carlos Edmundo de Ory (1998: 11 y 13) incide en este aspecto: “En su poesía no hay casas ni calles, hay chozas y veredas” [...]. Ángel Crespo, alma hostil a llantos y lamentaciones, saca al campo la poesía apartándola de la Ciudad Irreal”. Los apartados tercero y cuarto, ambientados en Puerto Rico, Suecia e Italia, son especialmente representativos. La simbiosis naturaleza-poesía construye un espacio poético ambivalente:

Y ahora (frente a las hojas) no hay problemas de ardor y oscuridad (ni siquiera de luz) ni aun de reflejos. Están ahí (los árboles), apacibles, impasibles y eficaces con vida y muerte. Y no toman partido: sencillamente, lo realizan. No se apagan y encienden (los reflejos) ni se deslizan por las ramas, ni el árbol es como un candelabro verde que refulge a la luz.

Es este uno de los aspectos más novedosos de la aportación de Crespo al poema en prosa, es decir, la incorporación de la naturaleza como sustancia de contenido. El poema en prosa, desde Baudelaire, se caracterizó en sus inicios por el carácter urbano, y, por tanto, “la presencia de la ciudad se convertirá en el principal sustento temático del poema en prosa” (Mateos Mejorada, 1995: 57). Crespo, sin desplazar por completo este componente urbano, presente en muchos de sus poemas, incorpora los elementos de la naturaleza de manera habitual como referentes temáticos. Su presencia abarca todas las etapas de su producción, en “Insistencia”, poema de la última sección, *los árboles* aparecen como interlocutor del yo lírico. Este hecho nos indica, al margen de constituir un rasgo fundamental de su concepción del poema en prosa, que su autor era consciente de la novedad que suponía en la evolución del poema en prosa.

La creación poética, a medio camino entre la *nada*: “llanura que atraviesan los pasos perdidos de un galope de caballos inmóviles”, y el *futuro*: “fantasma a través del cual se contempla la nada”, es el tema central de los poemas que conforman el quinto apartado, y

muy frecuente en los textos de los apartados posteriores. El lenguaje se hace más reflexivo y los elementos de la naturaleza son contrapuntos metafóricos de las tensiones del proceso de creación:

Se alza ante mí como un valle al revés, en forma de montaña huida; como dos ríos verticales que simulasen una puerta pero son, no más, muerte, como un cajón que apenas tiene un lado una tabla de perdición, como trueno que atisba en la escarcha, como anillo sin metal ni medida.

Nada más transparente, ni más sutil tampoco: libro para leer a contrapelo, cuadro que antes de ser ya fue borrado por la mano que aún no osa pintarlo.

Los poemas en prosa de Crespo se mueven entre unos límites formales precisos, con tendencia a la brevedad y por medio de un lenguaje ajustado a las normas expresivas, sin rupturas del discurso poético. La única salvedad a esta tónica general nos la ofrece el poema “Un artista elusivo”, de la última sección, que introduce una variante novedosa consistente en el uso del signo gráfico de la barra, que, debemos suponer, indica las pausas de lectura, no siempre coincidentes con las pausas gramaticales, por lo que estaríamos ante una forma mixta de prosa versal. Veamos este poema, por su interés, en su totalidad:

Todo incendio produce joyas. / Unas, fugaces; otras permanecen. / Cuando el incendio se alimenta / lentamente, sube sin humo, / como si arder fuese quietud / que sorprendentemente crece, / cuando lo tocas y no quema / mas deja inquietud en tus dedos / y en tus ojos la maravilla: / cuando ya dudas si arde / o tú lo inventas todo, /

entonces, igual que un artista / elusivo que siempre trabaja / con lo que otros han olvidado, / te propone el objeto inédito / y en apariencia repetido, / curva lo que otro hacía recto, / acumula un color, ensaya / una esfera que no se cierra, / una superficie, un cristal / que rechaza la luz, que acoge / a la oscuridad del reflejo / que procede de las raíces,

y todo lo envuelve en sus llamas.

Su poesía se aleja deliberadamente del realismo existencial y social que se desarrolla en algunos sectores de la poesía de posguerra, y, por el contrario, se enmarca en la tradición simbólica más pura con presencia importante de elementos postistas y surrealistas.

César Antonio Molina (1999: 11) sitúa la poesía en prosa de Crespo en la tradición imaginativa del *Gaspard de la nuit* y el visionarismo de Rimbaud, y alejado del costumbrismo

de Baudelaire. También detecta influjos de Juan Ramón Jiménez, Reverdy, Ponge y Michaux. Añade que Crespo “trató de acercar el lenguaje de la poesía a la pintura. Un lenguaje plástico nada realista, sino bañado por las experiencias de la vanguardia.”

Autor de un interesante “Muestrario del poema en prosa brasileño” (1966), en Ángel Crespo se aúnan el estudioso del género y el creador. Sus poemas en prosa encajan perfectamente dentro de la modalidad de poema en prosa puro, y la materia poética, producto de su particular visión simbólica e idealista de la realidad, es intercambiable con la de sus poemas en verso.

La invisible luz, publicado en 1981, es un libro que se sitúa en la frontera entre el poema en prosa y el aforismo. Compuesto por una colección de textos que giran sobre reflexiones sobre el propio proceso de escritura, adoptan aparentemente la forma de poemas en prosa, pero su materia y el tono sentencioso los conforman como una colección de aforismos, algunos tan esclarecedores como el siguiente “Para un arte poética”:

Hay una letra más con la que sólo escriben los poetas.

La poesía es comunicación, pero no por lo que dicen algunos, sino porque los poemas son, los unos respecto a los otros y a lo Otro, vasos comunicantes.

A quien escribe con amor no suele quedarle tiempo para la fama.

Cuando el poema quiere burlarte, escríbelo en prosa.

El verdadero creyente escribe para que le excomulguen.

Inventar palabras, sí; para que ellas nos inventen.

En conjunto, la obra en prosa de Ángel Crespo constituye una de las aportaciones más conscientes de la importancia del género en la poesía española. Para Pilar Gómez Bedate (1998: 19),

estos poemas reunidos ahora, solamente ellos, y ordenados cronológicamente, configuran una biografía espiritual y estética que debe ser interpretada pero que no por ello es menos cierta. Y aparecen como el cauce por donde ha corrido ininterrumpidamente la vena vanguardista de Ángel Crespo que a partir de *Claro: oscuro* (1978) muestra, en su poesía en verso, un equilibrio entre renovación y tradición, pero que en el poema en prosa conserva la rebeldía a ultranza contra la costumbre. Y la necesidad de estar modificándola continuamente para extraer de ella algo nuevo y no dejar de experimentar el goce extraordinario de la creación.

José Manuel Caballero Bonald

La adopción de la prosa como forma de expresión es el resultado lógico con que culmina la obra de Caballero Bonald (1926). El proceso se inicia en sus primeros libros¹⁶⁸, escritos íntegramente en verso, pero alternando el uso del verso libre y del verso medido, sobre todo el endecasílabo, “soporte” ineludible según Gimferrer (1989: 9), y el eneasílabo, menos frecuente. La segunda fase está representada por *Descrédito del héroe* (1977), donde nos encontramos con poemas en verso libre, continuamente encabalgado, y la incorporación de ocho poemas en prosa. Y culmina en *Laberinto de fortuna* (1984) donde Caballero opta exclusivamente por la forma prosística.

Este devenir formal de la poesía de Caballero Bonald viene marcado, añade Pere Gimferrer (*ibid.*), por la aceptación del principio fundamental, compartido por los poetas de su generación, de que la poesía no debe concebirse como la aplicación de unas normas, “sino como irreductible e irremplazable experiencia de conocimiento verbal de un individuo”, y de ahí que el verdadero tema de la poesía sea el lenguaje “en la medida en que el lenguaje se revele susceptible de ser a la vez condición y vehículo del conocimiento”. Esta característica de su poesía, centrada fundamentalmente en el lenguaje,

se desplazará pasando por la impugnación de lo histórico inmediato, que es subversión del tiempo del fascismo al envés o reverso de la épica, aludido desde el mismo título de *Descrédito del héroe*. [...] Se llegará así, al cabo, a lo mítico *stricto sensu*, o, si se prefiere, a lo mitológico, al punto de confluencia de la epopeya, el oráculo y el arquetipo. Al alcanzar este núcleo, ni las posibilidades combinatorias del endecasílabo con los hemistiquios heptasilábicos del alejandrino ni el zigzag del eneasílabo bastarán ya al poeta, que interrogará al lenguaje en prosa; la expedición en pos del

¹⁶⁸ Nos referimos a los publicados entre 1952 y 1968: *Las adivinaciones* (1952), *Memorias de poco tiempo* (1954), *Anteo* (1956), *Las horas muertas* (1959) y *Pliegos de cordel* (1963), reunidos en *Vivir para contarlo* (Barcelona, 1969). Se incluyen en esta recopilación trece poemas inéditos bajo el título *Nuevas situaciones*, incorporados posteriormente a *Descrédito del héroe* (1977).

conocimiento dejará atrás, en *Laberinto de fortuna*, las lindes del verso.

Descrédito del héroe es el libro por el que Caballero Bonald, según sus propias palabras¹⁶⁹, siente una mayor predilección y el que le inspira una mayor confianza, porque considera muy posible “haber conseguido una efectiva correspondencia entre pensamiento y escritura”. Las claves temáticas y formales del libro nos las desvela el propio autor en el mismo lugar:

Descrédito del héroe posee ciertamente un carácter ornamental bastante llamativo, en el que a menudo intenté fusionar los ecos de algunas predilectas dicciones latinas y otras atemperadas resonancias barrocas. Pero ello no impide que se produzca una severidad en la elocución, una medida compulsiva en el manejo metafórico. En cierto modo, el libro tiene algo de interiorización de una serie de datos extraídos del magma de la realidad y sometidos a una suerte de examen malicioso. Supongo que, en este sentido, habría que hacer referencia a esa mezcla de elementos paródicos y alegóricos que vienen a generar como una representación, a ritmo sincopado, de algunas insanas mitologías adheridas a la historia contemporánea.

José Luis Cano (1987: 8 y 9) distingue en la realidad que configuran los poemas de *Descrédito del héroe* dos planos o espacios: uno, consistente en el rastreo, por medio de la memoria, de las zonas más ocultas y conflictivas de su vivir, manifestado en los temas recurrentes, ambientados en la noche, el sexo, el paso del tiempo, la ambigüedad de la palabra, la infancia perdida, etc.; y el otro es el que viene marcado por las referencias culturales, presentes en toda su poesía, y la sátira política, mediante la superposición de espacios y personajes pertenecientes a épocas y culturas distintas, lo que “le evita caer en un culturalismo realista y puramente histórico” (Cano, 1987: 9). Luis Antonio de Villena (1980: 14) coincide bastante con lo dicho por Cano:

Descrédito del héroe es, de nuevo, un libro construido sobre la experiencia erotismo y memoria pero en situaciones íntimas sobre las que trabaja el discurso, y con un sentido más plurivalente (más apto a los intrínquilos y vericuetos mentales) de lo que sea esa *experiencia*.

Los asuntos sobre los que giran los ocho poemas en prosa no difieren en gran medida de los tratados en los poemas en verso, y, aunque en general continúan la cosmovisión de la

¹⁶⁹ En la “Introducción” a *Selección natural* (selección del autor), Madrid, 1983, p. 29.

obra precedente, sí se observa una ampliación del marco de referencias temáticas y culturales, lo que supone un mayor grado de complejidad y hermetismo. En “Vicio de forma” nos descubre, casi a modo de poética, algunas claves de su discurso poético, tema recurrente de toda su poesía. Concebido como “generador programado” que transmite “de acuerdo con un código de señales preferentemente irracional”, elige sólo aquellos indicios “que poseen un valor abstracto de música en trance de consumir sus residuales ornamentos de credibilidad”, por lo que el discurso termina orientándose hacia el automatismo:

La fértil coherencia del discurso experimenta entonces una cierta inclinación al automatismo. De modo que mientras cunde la caótica nomenclatura del sueño, empieza a concretarse tácitamente un nuevo itinerario por los laberintos mitológicos de la realidad. Parece innecesario añadir que el generador de sospechas emite, con no inusual contumacia, falsas informaciones.

El motivo del viaje, presente en “Navegante solitario”, “Técnica de la imaginación”, “Crónica de Indias” e “Inutilidad de los antídotos”, le permite superponer, como ya hemos indicado, espacios, tiempo y personajes. En el poema en prosa que da título al libro nos encontramos con la figura del héroe ya cadáver pero visto como antihéroe, motivo también recurrente y compartido con los poemas en verso, pero en el que es apreciable una cierta dosis sarcástica e irracionalista:

En todo caso, el lamentable jadeo expiatorio, impíamente amordazado entre las llamas, no siempre favorecía esa nauseabunda opción a la inmortalidad que se alberga en los excrementos del héroe.

Frente al predominio de la primera persona de los poemas en verso, el punto de vista poético adoptado en los poemas en prosa supone un evidente contraste por cuanto todos los textos están escritos desde una distante tercera persona, con la única excepción de “Técnica de la imaginación” en el que una primera persona implícita se dirige a un “tú” nominado como “hijo mío”. En el resto de los poemas en prosa aparece la figura de un protagonista bajo la forma de distintos personajes: un indeterminado “cuerpo = mamífero nocturno” en “Segundo círculo”; el emisor poético se instrumentaliza en un “generador de sospechas” en “Vicio de forma”; sobre un “viajero en nave extranjera y disfrazado de mercader” gira “Navegante solitario”; un “joven orfebre siracusano”, según una crónica alejandrina, da las instrucciones pertinentes para incinerar el “cadáver del héroe” en “Descrédito del héroe”; un

“emisario” mantiene una entrevista con el “extranjero” en “Crónica de Indias”; Un “impúdico orante” tiembla levemente cuando es castigado por el “Segundo Mandatario” en “Servicio prestado”; y el “desenterrador de estatuas” protagoniza la “Gran Ceremonia de la Inhumación” en “Inutilidad de los antídotos”.

A propósito de esta marcada diferencia de voz poética, cabría preguntarse con José Luis Cano (1987: 9) hasta qué punto pueden ser considerados como poemas en prosa. Afirma que, a pesar de su indudable calidad, más bien parece que Bonald ha querido, “con esos breves textos escritos con el rigor de una narración objetiva y distante, introducir una especie de contrapunto severo al cuerpo más brillante del poema en verso”. Si bien es cierto que en los poemas en prosa es más perceptible un cierto “tono narrativo” expresión que curiosamente también aplica Aurora de Albornoz (1970: 333) a los poemas en verso de *Pliegos de cordel*, en ningún caso se “cuenta” una historia. Incluso en aquellos en los que aparece el viaje como soporte argumental no decae la intencionalidad ni la tensión líricas del poema, caso de “Navegante solitario”, “Crónica de Indias” o “Técnica de la imaginación”, poema del cual el propio Cano dice en el mismo lugar que la calidad poética supera incluso la de otros poemas del libro escritos en verso. Por nuestra parte no nos cabe ninguna duda de que estamos ante verdaderos poemas en prosa, muy similares a los que componen su posterior entrega, *Laberinto de fortuna*, de los que son un claro anticipo.

Laberinto de fortuna, compuesto entre 1981 y 1984, está formado por un amplio conjunto de poemas en prosa de una extensión muy breve (los textos más largos no sobrepasan la media página). En líneas generales, este libro constituye una prolongación de su producción anterior, sobre todo de *Descrédito del héroe*, en cuanto que es también el resultado de la aplicación del mismo proceso de composición, basado en la interiorización de datos extraídos de una realidad ya experimentada y recuperada por medio de la memoria. Esta realidad plasmada en el discurso poético resulta, por tanto, hermética: “No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas” (“Femme nue”), y muy mediatizada por el mismo proceso. En otro poema de *Laberinto...*, a modo de epílogo, lo refleja claramente:

Mi oficio es esa forma de imponerle al recuerdo una distinta ambigüedad, ese soberbio modo de hacer más seductora una experiencia que habrá quien considere deleznable: cuanto aquí dejo escrito legítima eso otro que nunca escribiré.

Consecuencia lógica de sus frecuentes viajes y estancias en el extranjero son las referencias a otras culturas, con especial incidencia al mundo musulmán y caribeño, que también vimos en *Descrédito del héroe*, aunque en *Laberinto de fortuna* es perceptible un mayor grado de depuración de tales elementos. Un ejemplo claro lo podemos observar en la coincidencia de elementos entre “Navegante solitario” de *Descrédito del héroe* y “Terra incognita” de *Laberinto de fortuna*. En ambos nos encontramos con la figura del navegante extranjero que arriba a las costas de Cádiz.

Otra manifestación de esta tendencia universalista y de conjunción de ámbitos culturales dispares se refleja en la práctica habitual de Caballero Bonald de titular sus poemas en otros idiomas: “Terra incognita”, “Zephyrum”, “Baraka”, “Super flumina Babylonis”, “Opus equis”, “Medborgarplatsen”, “Femme nue”, “Qwerty o De las bellas letras”, “Je est un autre”.

Sin embargo, todo este entramado de alusiones y referencias no son sino meras apoyaturas ornamentales que no debe desviar la atención de lo que constituye el motivo central del libro, que, dicho con palabras de Gimferrer (1989: 8), “no es en última instancia otro que el propio idiolecto poético”. Véase al respecto el poema “Qwerty o De las bellas letras”:

Llegan sílabas solas, sin ninguna argamasa que las una. Y frases también llegan vacilando entre una enfurecida desavenencia de diagnósticos. O de argucias más bien que van incorporándose al desorden hasta llegar a convertirse nuevamente en argucias. Es como un único fetiche disperso en muchos otros, un maquinal abecedario de la imaginación que sólo desemboca en lo diabólico. Nunca ninguna idea pudo prevalecer frente a tan vengativa contradicción de la semántica: la palabra inicial diseña la poesía; la siguiente, la borra.

Esta permanente indagación en la búsqueda de un lenguaje poético propio ha dado como resultado, sobre todo en *Laberinto de fortuna*, una poesía en la que destaca lo que Gimferrer (1989: 10) ha denominado como “la capacidad autogénica que en ella posee el lenguaje”. La eliminación de todo elemento superfluo y una clara tendencia a la yuxtaposición sintáctica provocan una gran densidad y concentración expresivas. En “Zephyrum” tenemos un ejemplo de texto escrito exclusivamente con estructuras yuxtapuestas:

Cero inflexible que regula el sobrante numérico de nada; pretexto fronterizo de la ausencia: su silencio remite a otra pauta más negra de silencio; magnitud que comienza donde acaba: esa contravención del infinito que oculta una contraria geometría: el vacío es simétrico: su nulidad se nutre de su propia carencia: cifra nonata y punto de partida: mi negación y mi palabra.

El frecuente uso que Caballero Bonald hace de oraciones interrogativas nos recuerda lo dicho por Aullón de Haro (1979: 133-134) con respecto a *Ocnos*. Si bien comparten ambos libros la función prosódica consustancial a la interrogación, y en algunos textos sirve de nexos entre las distintas partes del poema como en *Ocnos*, en *Laberinto...* las frases interrogativas poseen funciones más diversas. En unos casos representan incisos reflexivos a mitad de texto en los que el “yo” lírico se atribuye o se aplica lo dicho previamente: “Mano que apaciguaba los papeles, las pugnas, los cansancios, ¿de qué me sirve ya sino de impedimento?” (“Epístola censoria”); “¿No conservo ya entonces ni un solo rudimento del testigo que fui secretamente hace ya tantos años?” (“Por nada del mundo”); en otros la pregunta, al final del poema, deja en el aire dudas o enigmas: “¿Qué fue entonces de aquellas pertenencias? ¿Es aún la vida?” (“Serias dificultades para mirar de lejos”), o encierra la conclusión del conflicto poético planteado: “¿Quién entre todos creyó por un momento perdido el paraíso?” (“Medborgarplatsen”), “¿Por qué entonces no se suicida usted un poco, al menos hasta que acabe el ciclo natural de nuestra podredumbre y resulte más fácil elegir otra historia a partir de la historia?” (“Recado a Cioran o Del inconveniente de haber nacido”); también ocurre que todo el poema esté interrogado mediante una interpelación continua a un “tú”, como en “Romance fronterizo”; y en otras ocasiones el interrogante aparece al principio del texto como comienzo *in medias res*: “¿Se incendiará la casa mientras estoy dormido?” (“Fuego provocado”); “¿Sabe que miente el que recuerda?” (“Augurio de cornejas”).

En cuanto a la voz poética, hay todo un juego de personas verbales muy similar al que ya vimos en Cernuda. Algunos poemas continúan el esquema de *Descrédito...*, en el que una distante tercera persona nos describe tanto situaciones protagonizadas por otras terceras personas como experiencias revividas o simples impresiones de circunstancias dispares. Los protagonistas tienden a ser plurales: este “ellos” puede consistir en un grupo de muchachos, como en “Culturas diagonales”, o de necios en “Me hago cargo”, o de viejos mendigos en “Medborgarplatsen”.

Pero la mayoría de los poemas de *Laberinto...*, sin embargo, no abandona la primera persona que casi indefectiblemente se dirige a un “tú”, expresión, como en Cernuda, del *alter ego* producto del desdoblamiento del “yo”. Desde el principio nos sitúa Caballero Bonald ante este personaje indefinido, pero perfectamente caracterizado como su otro yo: “Evoco al que no he sido todavía: oigo a ese intruso registrando un desván donde no estuve nunca” (“Epístola censoria”); “Me empecino de pronto en parecerme a ti, con quien sólo comparto una precaria cavidad de la noche” (“Agenda”); y en “Je est un autre”¹⁷⁰ se hace la siguiente pregunta: “¿Seré por fin ese protagonista que desde siempre ronda entre mis libros y que también está aquí ahora sustituyendo a quien no sé? Sólo el presente puede modificar el curso del pasado”.

El recurso del desdoblamiento, como ya vimos en Cernuda, permite al autor fijar el grado de distanciamiento necesario para poder ejercer la reflexión que supere la relatividad de una experiencia personal y, al mismo tiempo, resolver el problema temporal de la retrospección y el autobiografismo. El autor es consciente de estos problemas, como no lo demuestra en “Contra Séneca”:

Mis años, mi peligro de estar destituyéndome, mi torpe represalia contra mí, el arduo aprendizaje de carencias que no podrán ya nunca resarcirme del moho adicional de la memoria. Con qué estupor me exhibo ante esos antagónicos espejos cada vez más poblados de imágenes caducas. El tiempo es la distancia que separa mi cuerpo de ese otro cuerpo inmarcitable, procedente a saber de qué invicta acepción de la belleza.

La obra en prosa de Caballero Bonald, sobre todo *Laberinto de fortuna*, representa la continuidad de los principios constitutivos del poema en prosa fijados por Cernuda. La extensión, estructura, materia poética y recursos fundamentales muestran que es posible establecer este paralelismo.

¹⁷⁰ El poeta cita la famosa frase de Rimbaud en su “Lettre au voyant”. La traslación del pronombre (“je” / “il”) en la frase de Rimbaud le interesa especialmente a Caballero Bonald en este juego de identidad desdoblada que se advierte igualmente en otros poemas del libro.

La obra poética de José Ángel Valente (1929) se distribuye en el tiempo a lo largo de casi toda la segunda mitad del siglo XX. Desde su primera obra, *A modo de esperanza* (1955), hasta su más reciente entrega, *No amanece el cantor* (1992), Valente ha publicado más de una veintena de libros de poesía, a los que hay que añadir su obra narrativa y ensayística. Es a partir de 1970 cuando Valente empieza a incluir algunos textos en prosa en sus libros en verso. Concretamente, aparecen poemas en prosa en los siguientes libros: *El inocente* (1970), *Treinta y siete fragmentos* (1972), *Interior con figuras* (1976), *Material memoria* (1979) y *Mandorla* (1982). Asimismo publicó, compuestos exclusivamente por poemas en prosa, *Tres lecciones de tinieblas* (1980) y *No amanece el cantor* (1992), además de los casos especiales de *El fin de la edad de plata* (1973) y *Nueve enunciaciones* (1982), integrados por relatos y poemas en prosa.

Los primeros poemas en prosa, contenidos en *El inocente*¹⁷¹, son cuatro textos breves, incluidos en la última parte de las tres de que consta, y perfectamente integrados en la configuración general del libro. En los cuatro se respira un tono destructivo y pesimista, que se manifiesta sobre todo en las frases finales: en “Crónica II, 1968”, subtítulo “Homenaje a Antonin Artaud”, Valente, “adoptando un tono de profeta, de hombre del desierto” (Joaquín González Muela, 1992: 204), descalifica a todos aquellos que ordenan y mandan en la sociedad con la frase coloquial “son unos cerdos” que cierra el poema¹⁷²; “A fool” concluye con “O la desolación fecal del ser”; “El laberinto” recoge la perplejidad de los dioses ante la destrucción total del universo: “Desde el fondo los dioses nos miran sin comprender, pues no saben cuál de ellos será el último”, y “Con sus sutiles redes mágicas, Herr Doktor”

¹⁷¹ Compuesto entre 1967 y 1970. La primera edición data de 1970 (México, Editorial Joaquín Mortiz). Reeditado en la recopilación *Punto cero* en sus dos ediciones: (*Poesía: 1953-1971*), Barcelona, 1972; y (*Poesía: 1953-1979*), Barcelona, 1980.

¹⁷² En realidad, como ha mostrado A. Sánchez Robayna (Ancet y otros, 1996: 41), “Crónica II, 1968” es una traducción de un fragmento del libro de Antonin Artaud *El ombligo de los mundos*. Valente ha usado esta técnica de “reproducción” o transcripción bruta en otros poemas en prosa; véase “Del Inca” (en que transcribe frases del Inca Garcilaso) o “A fool”, que reproduce, en traducción, ciertas líneas de *Troilo y Cresida* de Shakespeare.

una pregunta enigmática, pero plagada de elementos negativos, cierra el poema: “ Ves ese perro negro o su espiral de fuego entre las mieses y entre los rastrojos?”

Uno de los rasgos característicos de la poesía de Valente de esta época es la frecuente referencia a otros textos, en unos casos a obras concretas y en otros a obras diversas, pero perfectamente reconocibles. El poema “A fool” está basado explícitamente en una escena de *Troilo y Crésida*, indicado en el propio texto en subtítulo:

Agamenón es un imbécil por querer mandar a Aquiles; Aquiles es un imbécil por dejar que lo mande Agamenón; yo Tersites, soy un imbécil por ocuparme de estos dos imbéciles; Patroclo, en fin, es un imbécil puro.

Y en “El laberinto” se alude de un modo más general a hechos que han sido materia literaria de tradiciones anteriores:

Desde el fondo del laberinto los dioses nos miraban tristes. (...) El suceso corrió de boca en boca. Cayeron Palmira, Babilonia, Troya. Hubo matanzas colectivas en lejanas ciudades. Noé se apresuró a largar amarras con su muestra anacrónica de especies animales.

Para Andrew P. Debicki (1992: 72), la referencia a otro texto que utiliza Valente en *El inocente* establece

una serie de correspondencias tensas entre ellos. Al alterar el sujeto y la perspectiva del texto anterior, conduce al lector a cuestiones profundas de la existencia humana. (...) La intertextualidad es, en este sentido, el vehículo ideal para expresar el examen escéptico y metafísico de Valente acerca de la condición humana presente en *El inocente*.

Este recurso, como ya veremos en su momento, va a determinar en gran medida su poesía posterior, pues se va a convertir en el motor generador de varios libros. Para Milagros Polo (1983: 68), el poema “El laberinto” supone un avance de la forma general del libro *El fin de la edad de plata*.

En *Treinta y siete fragmentos*¹⁷³ nos encontramos con cuatro textos de los treinta y siete que componen el libro: “(A Pancho, mi muñeco: aniversario)”, “(El templo)”, “(De la

¹⁷³ Compuesto en el año 1971, se publicó por primera vez en 1972, incluido en la primera edición de *Punto cero*. Como obra independiente no se publicó hasta 1989 (Barcelona, Àmbit Serveis Editorials).

luminosa opacidad de los signos)” y “(El blanco)”. El título del libro, como apunta Domínguez Rey (1989: 14), nos sitúa ante la poética del “fragmento”. Pero en Valente hay que tener en cuenta tanto el fragmentarismo intertextual, subordinado a la idea general de totalidad del libro, como el intratextual, pues a su vez cada texto se fragmenta de nuevo mediante las frecuentes acotaciones entre paréntesis, que en algunos casos lo son en otros idiomas, o, como ya vimos en *El inocente*, por medio de las referencias internas a otros textos. Este recurso puede rastrearse en la totalidad de la obra de Valente, pues, como apunta Jacques Ancet (1985: 23), “revela la esencia de la escritura poética, que no consiste en *decir* sino en *manifestar*”, como el propio Valente ha dicho en varias ocasiones. Para Milagros Polo (1983: 52),

La aparente barbarie del “fragmento” es un salto en el proceso histórico crítico del que el poeta puede ser, y en este caso es, un explorador privilegiado. El fragmento desata cualquier referencia y nos deja el vacío de un habla que no dice lo que queremos decir.

José-Miguel Ullán (1981: 20) dice de estos fragmentos que “son la arrogancia de lo inconcluso, la euforia de las chispas contra la tiranía de la plenitud”.

El poema “A Pancho, mi muñeco: aniversario” nos remite indefectiblemente a su homónimo de *La memoria y los signos* (1966), poema en verso mucho más largo y meditativo y del que es continuación en el tiempo. La comparación de ambos textos nos refleja de una manera muy clara el proceso de limpieza verbal y discursiva del que habla Domínguez Rey (1989: 10). Existe un tercer poema en verso sobre la figura de Pancho en el libro *Interior con figuras* (1976) titulado “Sobre la armonía de los cuerpos celestes”, aunque en este último caso el personaje es sólo un interlocutor del yo lírico, y no el personaje central del poema como en los casos anteriores. Los otros tres poemas, sobre todo “De la luminosa opacidad de los signos”, nos sitúan ante uno de los motivos temáticos dominantes de la poesía de Valente: la naturaleza de la significación del signo literario. Es precisamente este elemento el que va a establecer un puente entre las dos partes¹⁷⁴ en que suele dividirse la

¹⁷⁴ Miguel Mas (1986: 46) clasifica la obra de Valente publicada hasta la fecha del estudio en dos etapas: la primera, desde *A modo de esperanza* hasta *Treinta y siete fragmentos* y prolongada hasta *El fin de la edad de plata*, y la segunda, desde *Interior con figuras* hasta *El fulgor*. Pere Gimferrer (1992: 39-42) también habla de dos etapas, aunque la línea divisoria la sitúa en 1966, año de la publicación de *La memoria y los signos*. Pero no cabe hablar, en rigor, de dos etapas, sino de una profundización

trayectoria poética de Valente.

*Interior con figuras*¹⁷⁵ está dividido en cuatro apartados irregulares, de los que uno de ellos, concretamente el III, está compuesto por seis poemas en prosa. Sin embargo, no es la posible unidad temática lo que agrupa a los textos, ya que lo primero que llama la atención es precisamente su diversidad. “Obituario” nos ofrece en dos párrafos largos en tercera persona la exhaustiva corrección a que somete su necrología un moribundo; “Elegía, el árbol” establece una curiosa relación entre el hombre, la ciudad y el árbol; el destino incierto del yo lírico, de nuevo con la ciudad de fondo, aparece mezclado entre dioses y héroes mitológicos; la incapacidad de significación de las palabras lo que Miguel Mas (1986: 51 y ss.) llama “la retórica de la desposesión” es el motivo central de “Desencuentro o palabras para la innominación” y de “Homenaje a un desconocido” este último texto establece una clara relación con el título y el sentido de “(De la luminosa opacidad de los signos)”, poema en prosa incluido en *Treinta y siete fragmentos*:

Que dejó escrito con caracteres ininteligibles un tratado de matemática de los colores, cuyo título era: “De la luminosa posibilidad de la luz”.

Y en “Patio, zaguán, umbral de la distancia”, dedicado y dirigido “Al maestro cantor”¹⁷⁶, se indaga sobre el sentido místico del concepto *distancia*.

Miguel Mas y Jacques Ancet coinciden en que este libro supone un cambio previsto en la evolución de la obra de Valente. Para Miguel Mas (1986: 69), el giro que Valente da a su poesía

estaba ya anunciado de manera fragmentaria aquí y allá, y revisando su teoría literaria es fácil deducirlo muy tempranamente, pero donde aparece claramente es en la última parte de *Breve son*, en algunas composiciones de *El inocente* y, sobre todo ya de manera homogénea, rupturista en *Interior con figuras*.

metafísica creciente y progresiva.

¹⁷⁵ Publicado en 1976 (Barcelona, Barral Editores), y compuesto entre los años 1973 y 1976, fue incluido en la segunda edición de *Punto cero* (1980).

¹⁷⁶ Esta misma dedicatoria se encuentra también en el poema en prosa [“Maestro, usted dijo...”], de tono muy similar, de *Mandorla*. El maestro cantor es el poeta cubano José Lezama Lima.

Y para Ancet (1992: 207) es un libro bisagra en el que, junto con *Material memoria*, “la meditación sobre la Historia y sus monstruos (...) cede progresivamente el sitio, aquí, a una inmersión (ya esbozada con ciertos textos de *El inocente*, 1970) en el laberinto interior, en el espesor del lenguaje”. Sobre esta idea de la inmersión, fundamental en la poesía de Valente, ha incidido el propio autor. Para Valente (1989: 26-27) el poema, en efecto,

nos invita a una experiencia oscura, a una inmersión en las capas sucesivas de la materia o de la memoria, a una inmersión en el fondo infinito de la cual acaso se encuentra la palabra única, la palabra que fue, no sabemos cuándo, nuestro origen.

Este descenso o viaje, perfectamente descrito en el poema “Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras”, texto capital de *Interior con figuras* y de toda la obra del autor, es un rito de iniciación que, desde su perspectiva, tendría tres fases o ciclos: el ciclo de descenso a la memoria personal, al ciclo de descenso a la memoria colectiva, y el ciclo de descenso a la memoria de la materia, de la memoria del mundo. De los dos primeros son un claro ejemplo libros como *El inocente* e *Interior con figuras*.

En *Material memoria*¹⁷⁷ son también seis los poemas en prosa que nos encontramos. Es un opúsculo compuesto por sólo veintitrés poemas, a los que sigue “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, reflexión crítica a modo de poética a propósito de la obra del pintor catalán¹⁷⁸. A partir de este libro es donde se produce, siguiendo las reflexiones de Valente (1989: 21), el descenso más radical: el descenso a la memoria de la materia:

En él, la palabra no versa sobre la materia: es materia; no versa sobre el cuerpo: es cuerpo. La palabra, la materia, el cuerpo del amor, son una sola y misma cosa. La poesía estaría, en ese ciclo, regida por el primado absoluto de la infinitud del eros.

¹⁷⁷ Escrito entre 1977 y 1978, fue publicado por primera vez en 1979 (Barcelona, La Gaya Ciencia). Es el último libro incorporado a *Punto Cero* (1980) y el primero de *Material memoria (1979-1989)* (Madrid, Alianza Editorial, 1992), recopilación que incluye los últimos libros publicados con la excepción de *No amanece el cantor*.

¹⁷⁸ La edición de *Punto cero* prescinde de estos fragmentos, que restituye la última recopilación de *Material memoria (1979-1989)*. Sobre esta cuestión señala Armando López Castro (1992: 300, n. 5) que sería imposible separar estos fragmentos de los poemas, pues no son algo sobreañadido, “sino complemento necesario a la materialidad en que los poemas vienen a inscribirse. El fragmento une, nunca separa”.

Ese descenso al interior está pintado de tonos oscuros y traumáticos: provoca la aparición de “expertos en la destrucción del amor” (“Elegía”); o hace que “una vieja mujer oscura, envilecida, sacra” hable con indiferencia del destino (“Hojas de Sibila”); o que a la hora del té (“A cup of tea”) alguien diga: “ De cinco a seis los muertos se levantan como en un breve ensayo oscuro de la resurrección”; o que “esta luz gris de las nubes que es como una madre, gris, gris, gris, gris, a su seno me atiene”¹⁷⁹ (“El descenso del crepúsculo esta tarde”); o nos preguntemos en “Cabeza de mujer”: ¿Qué queda, dime, de la noche en la desposesión y qué palabra queda después y al fin de la palabra?; o, por último, en “[La repentina aparición...]”: “Si mi memoria muere, digo, no el amor, si muere, digo, mi memoria mortal, no tu mirada, que este largo mirar baje conmigo al inexhausto reino de la noche”.

Material memoria es, según Julián Palley (1992: 329), el libro más hermético y difícil para el lector, pues la introspección y el desdoblamiento del hablante crean problemas de interpretación aparentemente insalvables. El destinatario no queda en ningún momento perfilado, por lo que da la impresión de que la voz lírica no tiene “otro auditor que el propio hablante” (Daydí-Tolson: 1984: 172). A esta complicación hemos de añadirle la de un lenguaje que, como señala Juan Goytisolo (1992: 211), “ha sido sutilizado y reducido a lo esencial: ningún ornato verbal entorpece la ligereza del vuelo”.

Mandorla, publicado en 1982, reúne cincuenta y un poemas distribuidos en cuatro apartados muy delimitados temáticamente, de los que quince son poemas en prosa muy breves. El primer apartado se compone de diecisiete poemas, con cuatro en prosa: “Desnudo”, “Espacio”, “Pájaro loco, escándalo”, “Inaua”; el segundo, compuesto por ocho textos, dos son poemas en prosa: “[La imagen...]” y “The child is father to the man”; en el apartado tercero, integrado por ocho poemas, siete son poemas en prosa; y el cuarto capítulo, el más numeroso con dieciocho poemas, incluye dos en prosa: “Del Inca” y “Sísifo o el error de dios”.

El descenso a la memoria de la materia, iniciado en *Material memoria*, se prolonga en este libro. La diferencia más notoria entre ambos estriba en la mayor presencia en este último

¹⁷⁹ Sobre la importancia y simbología del color en Valente, sobre todo en sus últimas obras, es interesante el libro de Eva Valcárcel *El fulgor o la palabra encarnada (Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente)*, Barcelona, 1989. En concreto, sobre el color gris, muy presente en este libro, hay un artículo entresacado del libro anterior en Claudio Rodríguez Fer (ed.), 1992, pp. 331-337.

del elemento místico y amoroso. Hereda Valente de los místicos, como apunta Carmen González-Marín (1992: 223-224), “la constante cópula de imágenes complementarias, luz y noche, movimiento y quietud, centro y extensión”, con el fin de “apresar lo inapresable”. En la poesía mística el elemento amoroso adquiere un sentido claramente erótico. Pero, como apunta Miguel Mas (1986: 63), “el erotismo en estos poemas es un modo de conocimiento, conocimiento tal y como lo entiende José Ángel Valente en esta etapa de su poesía, encuentro de la identidad en la disolución del lenguaje”. El propio Valente (1989: 34) explica este sentido del libro:

La mandorla, almendra mística o *vesica piscis*, asociada al sexo femenino, simboliza la intersección de los mundos visible e invisible, el espacio donde lo uno y lo múltiple inciden, donde la separación de la materia y el espíritu no existe o ya ha dejado de existir. La palabra y el cuerpo, el cuerpo del amor, son a su vez una sola materia.

Es en el primer apartado donde los poemas poseen un sentido erótico más marcado. Sin embargo, este sentido erótico y femenino que subyace en todo el libro adquiere otros tintes a partir de la sección II. Sobre todo en la sección IV “volvemos al mal, a la historia, a la memoria, a la contemplación descarnada que en algunos textos se convierte en siniestra”(Milagros Polo, 1983: 175); y en los poemas del apartado tercero nos encontramos otra de las claves de la poesía de Valente, ya manifestada sobre todo a partir de *El fin de la edad de plata* y de *Interior con figuras*: la naturaleza del lenguaje poético. El breve y único poema en verso que inicia este apartado, titulado precisamente “Poema”, incide en el vacío o silencio como elemento determinante en la creación poética: “Cuando ya no nos queda nada, / el vacío del no quedar / podría ser al cabo inútil y perfecto.” Valente ya había aludido a esta cuestión en “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, de *Material memoria*:

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio.

Lezama Lima (1976: 60) dice al respecto que

Valente sabe y precisa lo que es la verdadera comunicación, el silencio que entreabre la almendra de una blancura presente por ausente, el silencio que se articula y ofrece. Cómo detrás de cada palabra

hay otra palabra que es la que logra la luz del silencio evidente.

El silencio poético no consiste, como señala Miguel Mas (1986: 60-61), en el tópico de “creer que toda escritura es *arrancar* un verbo al silencio”, sino en el

intento de querer hacer desaparecer del lenguaje, en la medida de lo posible, lo que éste tiene de universal e inteligible para Blanchot “devolverle a lo que cree es su verdadero destino, el comunicar el silencio por medio de las palabras y expresar la libertad a través de las reglas, evocándose a sí mismo como destruido por las circunstancias que le hacen ser lo que es”.

La creación poética se convierte en un juego en el que, según Valente,

Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.

En los dos últimos poemas en prosa, incluidos en el último capítulo, nos volvemos a encontrar el recurso de la intertextualidad, en ambos casos orientada en el mismo sentido: en “Del Inca” las referencias apuntan al mundo mitológico incaico, y en “Sísifo o el error de dios” los referentes son *La Ilíada* y *La Odisea*.

Los quince poemas en prosa que integran este libro tienen en común, desde el punto de vista puramente formal, su brevedad. Todos están compuestos en un único párrafo y ninguno sobrepasa la media página.

Tres lecciones de tinieblas (1980) es el primer libro de Valente compuesto íntegramente por poemas en prosa. Son catorce textos en forma de variaciones o meditaciones sobre las catorce primeras letras del alfabeto hebreo, distribuidos en tres “lecciones”: la primera y la tercera con cinco, y la segunda con cuatro. El libro se cierra con un texto aclaratorio titulado “Tres lecciones de tinieblas: una autolectura” en el que Valente explica su origen, configuración y sentido. En otro lugar Valente (1989: 32) expone su opinión sobre este libro:

Creo que esos catorce textos son la experiencia más extrema que yo haya tenido de lo que podría llamar *escritura por espera*, es decir, de una escritura en la que traté de eliminar en todo lo posible el elemento de intencionalidad que toda escritura difícilmente deja de arrastrar. Se trataba de reducir ese elemento de intencionalidad a su nivel mínimo y, de ser posible, a su nivel cero.

El proceso de depuración no es sólo intencional, también afecta al plano puramente formal. Los textos están contruidos gramaticalmente por medio de la yuxtaposición, los elementos de relación se sustituyen por los dos puntos, como se puede observar en el poema “He”, en el que también se pueden ver algunos de los elementos simbólicos presentes en *Material memoria* y *Mandorla*:

El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: stabat matrix: el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible.

Milagros Polo (1983: 170-171) aborda la dificultad de interpretación de los símbolos de la Cábala:

Tres lecciones de tinieblas persiguen esas catorce letras de la Cábala, que son números y símbolos en multiplicación infinita. Símbolos encadenados a base de dos puntos (:), que se dicen y dicen en una dinamicidad sin causas donde sólo es lícito la interpretación básica de algún cabalista que nos diera la pauta sobre la escribir nuestra propia variación de lectores en inaudita libertad.

Este tipo de escritura pone de manifiesto lo que El Maleh (1992: 218-220) denomina “el poderío de la letra” y, por extensión, de la palabra como “interpelación del ser”: “Observemos una vez más: cada palabra abre, llama a otra, puntuación del engendramiento”.

Estos catorce textos tienen, como señala Valente en la “autolectura” y en *Lectura en Tenerife* (1989: 32), un origen musical. La idea de su composición le vino de la audición de *Tres lecciones de tinieblas* de François Couperin, lo que hace que el libro tenga un carácter unitario:

Están, por supuesto muy asociadas con la música, y en realidad componen un solo poema: poema de la materia germinante cercada no tanto en la forma como en el perpetuo movimiento de la formación.

No significa esto que los poemas no admitan la lectura por separado, sino que, dada su especial génesis, adquieren un valor distinto cuando son contemplados en su conjunto.

El fin de la edad de plata (1973) se compone de treinta y cinco textos distribuidos en tres capítulos: dieciséis en el primero, uno en el segundo y dieciocho en el tercero. La extensión media de los textos oscila entre una y tres páginas, dándose la curiosidad de que los textos más extensos se agrupan en el primer capítulo y los más breves en el tercero. El único texto del segundo capítulo, “El regreso”, está dividido, a su vez, en diez fragmentos.

Los núcleos temáticos sobre los que gira esta obra han sido señalados por Milagros Polo (1983: 118 y ss.), quien, en un primer momento, señaló cinco “campos de atención”: 1) El poder, 2) La ortodoxia religiosa, 3) La reflexión sobre la palabra, 4) Elegía y memoria y 5) Apertura en la “nada”. En un trabajo posterior (1994: 218-221) los reduce a tres “territorios” o “espacios”: I) Territorio del *poder* (12 textos), II) Territorio del *espacio sagrado* (9 textos) y III) Territorio de la *memoria* (13 textos).

Efectivamente, son muy diversos los temas abordados, y también el tono en que están tratados. Sin embargo, son fácilmente detectables algunos elementos recurrentes, no sólo en este libro, sino en el resto de su producción poética de la misma época. La ironía y el sarcasmo suelen aderezar aquellos textos en los que las referencias objetivas se dirigen a hechos y personajes relacionados con el poder, como en “Rapsodia vigesimosegunda”, “Séptima puerta”, “El vampiro”, etc.

Es característico también de Valente la tendencia a presentarnos el lado más oscuro de la realidad humana: “La tonalidad oscura, la falta de decoro, la vuelta del revés son los caminos para mostrarnos lo grotesco, lo falso, lo sórdido, lo infecundo y lo miserable que caracteriza al humano existir” (González-Marín, 1994: 19).

Suelen verse también con relativa frecuencia la presencia de animales moscas, arañas, sapos, monos, etc. que tienden a convertirse en elementos catalizadores de la tensión expresiva. En el último párrafo de “El vampiro”, se puede observar además el tono bastante desagradable que adoptan el espacio y el ambiente:

Salió el velador ebrio a la noche. La lluvia caía aún espesa como lodo, llena de sapos reventados, de flácidas arañas celestes. Sintió que sus entrañas se iban llenando de un líquido purulento, negro e invisible. Sintió una inagotable sed. Bebió de bruces el lodo ensangrentado. Luego, en un sopor parecido a la muerte, comprendió que ya no podría morir.

El fin de la edad de plata es, en palabras de M. Polo (1983: 106), “un libro insólito,

culminación actual sin duda de su obra anterior”. De la misma opinión es Amparo Amorós (1981: 1), para quien este libro “representa, sin embargo, uno de los mayores aciertos del poeta. En él se advierte, con una evidencia única, toda la condensación significativa de un discurso sometido a un grado máximo de tensión expresiva”.

Nueve enunciaciones (1982) se compone de nueve textos de desigual extensión, entre una y cinco páginas. Uno de ellos, “El uniforme del general”, pertenecía, en principio, según nos dice el propio autor (Valente, 1989: 22-23), a *El fin de la edad de plata*, y, junto a otros cuatro textos, fue publicado en *Número trece* (Las Palmas de Gran Canaria, 1971). Recoge su versión de una historia que había oído contar en Almería sobre algo sucedido durante la guerra civil:

En la historia que oí contar, un hombre moría injustamente sin saber por qué moría y con un grave miedo a la muerte. La figura que yo construí en esta pequeña narración es, en realidad, una contrafigura del personaje de la historia oída.

Para Milagros Polo (1983: 175), que sólo aborda de esta colección el primer texto, “Repetición de lo narrado”, se produce un cambio de escritura que se caracteriza por la acumulación de imágenes irrisorias, sarcásticas, tratadas “con agresividad cínica, a veces, y otras, trágica”.

El fin de la edad de plata y *Nueve enunciaciones* son, como ya hemos señalado, dos casos especiales, pues el carácter de sus textos plantea problemas de adscripción genérica. Una prueba evidente de ello es su exclusión de las dos ediciones de *Punto cero*, y, por el contrario, la presencia en la antología preparada por José-Miguel Ullán, *Noventa y nueve poemas* (Madrid, 1981), de textos seleccionados de *El fin de la edad de plata*; y en *Entrada en materia* (Madrid, 1989), que incluye textos de *El fin de la edad de plata* y de *Nueve enunciaciones* seleccionados por Jaques Ancet. *El fin de la edad de plata*, por otra parte, fue publicado en una colección de poesía, y anunciado como tal por la editorial. La tendencia más generalizada de la crítica es a considerarlos como narrativos; así en las relaciones bibliográficas siempre aparecen citados bajo el epígrafe “narrativa”.

Veamos algunas opiniones al respecto. Para Amparo Amorós Moltó (1981: 1) *El fin de la edad de plata* es un libro “fronterizo entre la prosa, el poema y la narración”. José-

Miguel Ullán (1981: 20-21) dice en la introducción a su antología en el apartado correspondiente a *El fin de la edad de plata* que “nada aquí recomienza, salvo una narración crítica y cantable”. Y Jaques Ancet (1989: 19-20), hace la siguiente observación también en la “Introducción” a su antología:

Paso de una tradición a otra: la de la ruptura. Aparición del poema en prosa, del texto narrativo, como derivativos de la práctica puede que demasiado marcada, demasiado previsible, del verso. (...) Prosa y poesía no se oponen entre sí. Existe una escritura poética que escapa a esta clasificación de géneros. En la envoltura de la prosa la poesía sigue estando, pues, cerquísima de sí misma.

Para Eva Valcárcel (1989: 46) no existe ninguna duda al respecto: “Estamos ante una colección compuesta por treinta y cinco poemas en prosa con una historia breve, a veces noticia periodística, que suponen el rechazo de la división de géneros literarios”.

Milagros Polo (1983: 106-143), autora del estudio más amplio sobre esta obra, no aborda de una manera explícita esta cuestión, salvo la utilización indistinta de los términos “poemas” o “textos”, aunque de sus palabras parece desprenderse que se decanta por la adscripción poética:

Si en muchos casos vemos a la prosa convertida en lírica, éste es un libro que trata de contener a duras penas el magma lírico con las formas híbridas de una razón vigilante. (...) El tenor lírico parece quemarse en gruesas llamaradas que están muy lejos del lirismo al que estamos acostumbrados, apacible y elegíaco, y la escritura se derrama sin la contención cuidada y formal.

Sin embargo, Milagros Polo, en un artículo posterior (1994: 218-221, 224-227), utiliza exclusivamente el término “relatos” cuando se refiere a los textos que integran ambas colecciones en prosa, produciéndose por tanto un cambio en su consideración genérica.

El deseo de librarse de las limitaciones técnicas del verso, pero no de su visión de la poesía misma, es lo que, según Ellen Engelson Marson (1994: 67), provoca que

Valente, quien ya introdujo textos en prosa en *El inocente*, se revivifica gloriosamente en los poemas en prosa que iluminan *El fin de la edad de plata*. Esta nueva forma le permite contar con más posibilidades de desarrollo tanto en lo que se refiere al planteamiento teórico como a la forma misma de exponerlo.

Antón Risco (1994: 157-168) defiende explícitamente el carácter narrativo de los

textos de ambos libros, que, además, “mantienen respectivamente una estrecha coherencia”, lo que permite “asociarlos y considerarlos conjuntamente”. Su postura llega incluso hasta plantearse la posibilidad de que algunos poemas en verso, dado el “gusto narrativo” de Valente, puedan considerarse como cuentos. En su estudio parte de una perspectiva que él denomina “figurativa”, es decir, la que resulta de aplicar su particular idea de los conceptos *figura* y *figuración*:

Para mí, es el espacio imaginario donde se desarrollan hechos imaginarios y con el que el lector responde al texto. El lector es, por lo tanto, tan responsable como el autor de estas figuras: ambos las elaboran juntos.

Efectivamente, Risco da una gran importancia a la recepción del texto por parte del lector. El mismo crítico admite que su visión está determinada por ciertos prejuicios:

Yo, por razones de hábito, de práctica literaria (ya que me ocupo más de narración que de poesía), así como por las razones autobiográficas aducidas, prefiero leerlos narrativamente, e incluso aquellos textos que se acercan tanto al poema en prosa por su construcción y tono, como los titulados “Tamiris el Tracio”, “Fragmento de un catálogo” (...), “En razón de las circunstancias” (todos ellos de *El fin de la edad de plata*).

Sin embargo, resulta paradójico que Antón Risco, cuando habla de considerar algunos aspectos del figurante “conjunto de elementos que se ponen en juego para actualizar lo figurado”, no tenga reparos en señalar que el “figurante” de estos cuentos es muy variado, pues

se despliega en un conjunto de discursos cuyos extremos consisten, a mi juicio, en el tratamiento lírico del lenguaje a base de tropos sumamente expresivos (y con una sobriedad y concentración que hacen evocar la poesía misma del autor).

Si la escritura de estos textos está tratada de una forma lírica, y si en muchos de ellos el componente narrativo consiste en simples referencias a acontecimientos, generalmente autobiográficos, pero sin constituir siquiera un esbozo de historia narrada, no veo ninguna razón que justifique, como hace Risco, su exclusiva consideración como cuentos. Hay, es cierto, textos que podrían, quizá, encajar perfectamente dentro de la definición de cuento o de

relato corto, pero también hay otros que son, a nuestro juicio, poemas en prosa.

En esta misma situación se sitúa José Olivio Jiménez (1998: 119):

Si las composiciones de *El fin de la edad de plata* han de ser clasificadas como poemas en prosa, sólo podrán serlo de tal modo teniendo en cuenta las sucesivas modalidades de este supuesto género. En tal sentido, una mayoría de ellas tendrían que ser insertadas en aquel momento en que “el poema en prosa se expande en círculos cada vez más amplios y colinda con el relato”.

De los tres capítulos en que está dividido el libro, el segundo constituye un caso aparte por su configuración. Es un único texto dividido en diez partes muy breves, con frecuentes acotaciones en cursiva, algunas en italiano e inglés, que se corresponden con cambios de perspectiva de elocución. Escrito mayoritariamente en primera persona, se dirige a un tú, que por la dedicatoria y el título podemos suponer que se trata del escritor cubano Calvert Casey, muerto pocos años antes. Son un conjunto de reflexiones de muy variado tono sobre diversos aspectos relacionados con la muerte y el vacío, y que, en algunos casos, tienen un sentido negador de la muerte del amigo:

He cogido un paño limpio, un paño sencillo y blanco, y me he puesto a limpiar el aire como un gran ventanal de vidrio. Y cuanto más limpiaba la lámina dura y delgada más veía a través de ella tu misma imagen, muy próxima y lejana como siempre.
Entonces, digo, nada ha sucedido.

Todos forman, en cualquier caso, un poema en prosa complejo en el que cada fragmento posee un cierto grado de independencia.

Los textos del primer capítulo son algo más extensos de tres a cuatro páginas que los del tercero de media a una página, con la excepción de los cinco últimos, algo más largos. La diferencia de extensión se refleja en los textos más largos por medio de una mayor presencia de elementos narrativos y descriptivos, como en “Rapsodia vigesimosegunda” en que se nos describe con todo detalle la matanza de los pretendientes a manos de Odiseo:

Algunos de los predifuntos vomitaron de horror y el aire se llenó de un olor agrio. Los demás recularon como marea loca. Mas fue en vano, pues ya no tuvo tregua la matanza. Los cadáveres se amontonaban sin rigor, sin espacio bastante para caer, sin hora ni ocasión para decir palabra memorable. Alguno de los de abajo, aún no acabado, se sacudía cada poco con el hipo horrendo de la muerte y hacía retremblar el entero montón de cuerpos desinflados.

Sin embargo, la escritura, que sigue teniendo un tratamiento más bien lírico, provoca que se dé un cierto equilibrio entre el componente lírico y el narrativo y que nos impide decantarnos de una forma clara por su adscripción como cuento o simple relato corto, género este último al que sin duda más se acerca, pero que tampoco sería óbice, dado el carácter general del libro, para su consideración totalmente lírica, como ocurre con la mayoría de los textos del capítulo tercero. Para Jacques Ancet (1989: 20), recurrir a la convención narrativa puede entenderse como “revelador de lo que no puede por menos que escapársele. El relato *sitúa* para extraviar mejor; varía bruscamente la dirección, se convierte en «poema en prosa»“.

En cuanto a *Nueve enunciaciones* la situación es similar, pues hay textos de diferente factura. “Repetición de lo narrado”, “El uniforme del general”, “La visita” y “Hagiografía” difícilmente pueden ser considerados poemas en prosa. La figura del narrador, la presencia de personajes que entablan un diálogo narrativo y la existencia de un esbozo de argumento son razones suficientes para clasificarlos como relatos breves, aunque no exentos de cierto lirismo. El resto de los textos sí pueden ser vistos como poemas, a pesar de que en ellos son perceptibles algunos elementos narrativos, siempre supeditados a la intención lírica. En “La biografía” Valente hace una curiosa reflexión sobre el origen de su lugar de nacimiento; la figura del ángel, símbolo recurrente en su poesía¹⁸⁰, es el elemento enigmático de “Variación sobre el ángel”; en “Sobre la imposibilidad del impropio” la propia escritura se convierte en motivo central:

Habría que fabricar una escritura, pensé, como un vaciado de escayola que, golpeada, revelara sólo la oquedad. Sí, lo hueco, lo que sólo se iba llenando de residuos purulentos o de formas abandonadas del ajeno vivir. Lo hueco no duerme, pensé.

Y en “La última lección”, un maestro antropófago es el protagonista del poema.

En general, y de estos dos títulos, cabe decir que Valente tiende a bordear los límites del poema en prosa. Se sitúa en ese espacio en el que es muy difícil decantarse de una manera tajante. No debemos olvidar que el poema en prosa es un género más libre y de límites menos

¹⁸⁰ Véase al respecto el interesante artículo de Julián Palley (1992) “El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente”.

definidos que otros géneros, y de ahí que debamos aceptar la posibilidad de que sobre algunos textos no podamos dar una adscripción definitiva.

Nos queda, por último, ocuparnos brevemente de *No amanece el cantor* (1992), libro que, a pesar de no estar dentro del marco temporal que nos hemos impuesto en este trabajo, resulta totalmente ineludible, tanto por ser lo más reciente de Valente como por estar compuesto íntegramente por poemas en prosa. *No amanece el cantor* incluye 54 poemas en prosa divididos en dos capítulos: el primero, “No amanece en cantor” con veintidós textos, y el segundo, “Paisaje con pájaros amarillos”, con treinta y dos. Formalmente todos los textos son muy breves y están escritos en un único párrafo que no sobrepasa un tercio de la página, entre dos y diez líneas. Para Sánchez Robayna (1999: 155-6)¹⁸¹, “el libro se ordena como una doble secuencia en la que un extremo fragmentarismo diluye toda idea de construcción en favor de una libre, desnuda manifestación de la palabra”.

Este libro continúa las mismas líneas temáticas iniciadas en *Material memoria* y asentadas en *Mandorla*. Coincide con ambos en lo que se ha llamado “el descenso a la memoria de la materia”, y, sobre todo con *Mandorla*, en la presencia del elemento erótico asociado a la mística. El poema que abre la colección perfila nítidamente los ejes temáticos sobre los que gira todo el libro:

El cuerpo del amor se vuelve transparente, usado como fuera por las manos. Tiene capas de tiempo y húmedos, demorados depósitos de luz. Su espejo es la memoria donde ardía. Venir a ti, cuerpo, mi cuerpo, donde mi cuerpo está dormido en todas tus salivas. En esta noche, cuerpo, iluminada hacia el centro de ti, no busca el alba, no amanece el cantor.

La figura del “tú”, destinatario interno en la mayoría de los poemas, es el interlocutor de sí mismo que adopta diferentes imágenes, o bien es su propio cuerpo, o su memoria, o su alma: “Y tú ¿de qué lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorrías?” (“[Y tú...]”); en varias ocasiones adopta un ya familiar aire místico: “Paisaje sumergido. Entré en ti. En ti entréme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé.” (“[Paisaje]”). A veces, el “tú” al que se dirige el poeta es el hijo muerto, al que dedica toda la sección “paisaje con pájaros amarillos”. Y en el último poema se dirige a Agone, personaje extraído de *Los cantos de Maldoror* y

¹⁸¹ De Sánchez Robayna véase también el prólogo que hace a *El fulgor. Antología poética* (1998).

que también aparece citado en *El inocente y Mandorla* :

Ahora que sentado solitario ante la misma ventana veo caer una vez más el cielo como un lento telón sobre el final del acto, me digo todavía ¿es este el término de nuestro simple amor, Agone?

Se asocia este personaje, según apunta Domínguez Rey (1994: 88 y 89), con la infancia, la adolescencia, y “con la muerte en cuanto correlato de lucha interna con preguntas sin fondo”.

Carlos Sahagún. Joaquín Marco. Luis Feria. Manuel Padorno.

Enrique Badosa. Rafael Soto Vergés. Antonio Gamoneda.

Félix Grande. Alfonso Canales

Carlos Sahagún (1938) reúne en *Memorial de la noche (1957-1975)* (1976) sus tres libros publicados. En *Estar contigo* (1973) nos encontramos tres textos en prosa de una extensión de página y media, precedidos de sendos “preludios”, breves poemas en verso, con los que forman una unidad poética.

“Visión en Almería” tiene como motivo principal los recuerdos de su infancia en Almería, que es el tema central de todo el libro. “Sol en la plaza” se asemeja mucho a un cuadro costumbrista con toques impresionistas. En “La guitarra” asocia los sonidos y olores de su infancia con sus primeros impulsos sexuales. En estos tres textos Carlos Sahagún hace uso de un lenguaje que se caracteriza por su sencillez y ausencia de elementos retóricos. Para Joaquín Marco (1986: 148), Carlos Sahagún, junto a Félix Grande, constituyen un puente necesario que une la promoción y los diversos grupos de los años cincuenta con los poetas más jóvenes.

La poesía experimental de Joaquín Marco (1935) nos ofrece algunas muestras interesantes de poemas en prosa. En *Algunos crímenes y otros poemas* (1971) se incluyen cuatro breves

poemas en prosa, escritos entre 1957 y 1970, bajo el apartado VI, titulado "Casi todos los poemas están ya escritos". Son poemas muy breves que van desde la descripción impresionista de paisajes abiertos, en los que aparece siempre la figura de un tú indefinido, como en "Atardecer" y "Como el pasado", hasta la reflexión sobre el paso del tiempo y la presencia de la muerte, como en "El paso del tiempo" y Soledad".

En *Esta noche* (1978) se incluyen siete textos algo más largos y de diversa factura. Algunos presentan la particularidad formal de combinar párrafos en prosa con líneas con apariencia de versos, como en "Arcángeles por galerías", "Cambio de escena" y "El sueño de los perros". En otros, como en "Ella", se omiten los signos de puntuación al final del párrafo o el verso:

Quando abres la puerta te chirrían los goznes, te tomas el café sin azúcar, te desvives, desvistes,
desahogas tus llantos, te reprimes, exprimes

Ella te acaricia las nalgas

En "El poeta y las sombras" adopta la fórmula de un único párrafo, y en "Cuaderno familiar" hace uso del grafismo.

El significado de nuestro presente (1983) continúa la línea experimental de la poesía de Marco. El segundo de los tres apartados en que está dividido, "Conversación con una dama desolada", es un único texto de cuatro páginas que reproduce retazos de una presunta conversación literaria entre dos personajes; uno es el yo lírico, y otro una poeta en busca de editor. En palabras del propio autor (1983: 9), este texto "es un intento de trabajar la expresión poética en un orden coloquial que deliberadamente bordea la prosa". Pero, más que verso que "bordea la prosa", creo que habría que hablar de prosa en la que algunas líneas adoptan la forma de verso. Es el mismo recurso de los poemas de *Esta noche*:

Soplaba un vientecillo de cometas
y la televisión nos atiborraba con raudas carreras y el agente secreto verdaderamente en apuros.
Andaba ya en el cuarto muerto y nadie sabía de los misteriosos papeles que llegaban diariamente a la
destartalada habitación de un motel de Arizona colindante al desierto.

Es un poema en el que se aprecia claramente la tendencia a la narración presente en todo el

libro. Marco (*ibid.*) hace algunas consideraciones de lo que llama el poema narrativo: “Existe una considerable diferencia entre la narración de la novela, por ejemplo, y la del poema. Un poema narrativo o una serie de ellos van más allá de la mera descripción si alcanzan su objetivo.”

También vinculados cronológicamente a este grupo, los casos de los canarios Luis Feria y Manuel Padorno han de ser tenidos en cuenta por el número abundante de sus poemas en prosa. Luis Feria (Santa Cruz de Tenerife, 1927-1988) es autor de dos libros compuestos íntegramente por poemas en prosa. En 1983 publica en Barcelona *Dinde*, y en 1986 *Más que el mar*, que sería finalista del Premio Nacional de Poesía de ese año. A estas dos colecciones hay que añadir algunos incluidos en la “Selección de inéditos” que se incorporan en la antología *No menor que el vacío (Poesía 1962-1988)*, publicada en 1988.

Los poemas de *Dinde* giran sobre aspectos anecdóticos, sacados de su memoria, tienden a ser descriptivos y con cierto tono irónico. Están escritos con un lenguaje directo y sencillo, casi coloquial, sin alardes retóricos. En general, adoptan los textos de *Dinde* la forma de poema-cuento, con una extensión media de una página. En “La pianola” se pueden observar todos estos rasgos:

La pianola era rubita, desmedrada, escasa de pelo, poltrona y tirando a malfamada. Eso sí; tenía pocas carnes pero complacientes.

En las fiestas de San Miguel siempre estaba la primera, con un geranio en la cabeza, muy apersonada, bien peripuesta y con ganas de bailoteo. En cuanto empezaba el tachunda [Nota del autor: “Orquesta mala, desafinada, chirriante. Murga] se le alegraban las pajaritas, salía disparada a la pista. A la luz tiznosa de los candiles se la veía macilenta, pilonga, feliz entre el humazo del carburo. Bajo las cadenetitas de moñas de papel, su piel de cartón se asemejaba a las muñecas de la tómbola. Y cuando la noche se espesaba, propicia y consentidora, la Pianola se iba poniendo lánguida, dengosa, arrulladora, se abandonaba rendida y jadeante.

Las buganvillas la veían pasar bajo sus flores rojas, que incendiaban las noches de verano, las yerbas sin nombre mullían su almohada, volcaban en la sombra su mínima fragancia bajo el cuerpo de La Pianola y el de algún hombre recio, de huesos duros y áspero amor urgente.

La Pianola desapareció un buen día. Hasta años más tarde no comprendimos su corazón fugaz, que se desquitaba de aquellas pupilas desteñidas y de aquellas carnes trefes, ni su corazón erróneo, que no echaba raíz como no la echa el viento.

En *Más que el mar* y en los inéditos de *No menor que el vacío*, Feria utiliza un tratamiento de la materia poética y un proceso de composición diferentes. El lenguaje se aquilata y depura al máximo, son frecuentes las aliteraciones y metáforas, y la frase se

condensa y yuxtapone. Los textos se acortan hasta el párrafo de tres o cuatro líneas, como en “Lirio cárdeno”:

Muy dentro de su vida, no se sabe qué yerro, qué escarnio o qué vileza, ansiaba la ternura, el ardor de los cuerpos consumándose. Mal de orfandad; tal vez fuese un rescoldo del corazón cansado.

En el poema “La Violeta”, de *Más que el mar*, son claramente perceptibles los préstamos de San Juan de la Cruz y Juan Ramón Jiménez:

En la noche del alma el dolor del sentir se mitiga con su absorto olor, serenaba la llaga, el querrellado hallaba su llama de amor vivo.

Estando ya su casa sosegada allí se entraba para no salir, su soledad sonora manando su alimento, el labio sosegado bebiendo de su sed.

Unción de violeta; no la tocarán más, que así es su vivir.

Constituyen estos últimos textos ejemplos evidentes de poemas en prosa del tipo *poema-iluminación* (Bernard, 1959: 449 y ss.).

Manuel Padorno (Santa Cruz de Tenerife, 1933) reúne en su obra *El naufrago sale, 1980-1988* (1989) los poemas de tres libros publicados anteriormente. Incluye dos grupos de poemas en prosa, uno de diez poemas de *El animal perdido todavía* (1989), bajo el título genérico de “Nocturno”, y otro compuesto por nueve poemas de *En absoluta desobediencia* (1989). En ambos casos estamos ante el mismo tipo de poema. Los contenidos giran sobre aspectos relacionados con el ámbito urbano, adoptando un aire de crónica cuasiperiódística (de hecho, muchos de estos textos se publicaron como artículos en la prensa diaria de Las Palmas), pero desde una visión impresionista. Utiliza indefectiblemente la primera persona que, en algunos casos, se desdobra y adopta la figura de un naufrago. Denota una especial predilección por el período corto, lo que provoca un ritmo muy entrecortado, como podemos comprobar en el siguiente fragmento de “La noche pintada”, de *El animal perdido todavía*:

Casi mi mano toca el Teatro Pérez Galdós (cajita de música sonora) y lo rasguea. Podría estar sentado, solo, en el patio de butacas. O en el gallinero. Solo. Mirar hacia el escenario vacío. Asistir a la representación de la ausencia. Asistir a nada. Ver solamente el escenario. Ver solamente. Ver la realidad, el humo, la memoria. Y podría estar sentado ahí delante Alonso Quesada. Escorado. Con su sombrero negro. Subir el telón trabajoso, enfermo. Asistir a nada. A la estruendosa

representación del silencio fantasmal. Su clamoroso silencio.

Enrique Badosa (Barcelona, 1927) es autor de un curioso libro de poemas en prosa titulado *Cuaderno de las ínsulas extrañas*, publicado en 1982. Se compone de doce poemas y un texto de presentación que se reparte entre el principio y el final a modo de prólogo-epílogo. Reproduce el libro las anotaciones de un marino en su cuaderno de bitácora de un alucinante viaje por un archipiélago formado por doce extrañas islas que simbolizan diversos aspectos, como la disolución de la identidad en “Egonia”, el placer de la lectura en “Biblonisos”, el misterio de lo desconocido en “Portinaria”, la nada en “Nihilia”, etc. Los títulos son los nombres simbólicos de cada una de las islas. La cultura clásica grecolatina y el ámbito espacial de la civilización mediterránea constituyen el soporte temático de todo el libro. Es, por tanto, un libro unitario compuesto por un largo poema en prosa, y aunque los textos tienen un alto grado de autonomía y las referencias entre los textos son mínimas, su lectura al margen del libro impediría su adecuada comprensión global. No cabe, pues, considerarlos como un conjunto de poemas en prosa, sino como un único y extenso poema en prosa.

Rafael Soto Vergés (Cádiz, 1936) no se prodiga en el uso de la prosa como vehículo poético. En *Epopéya sin héroe* (1967) se incluye “La muda”, poema breve en prosa, enigmático, en el que el autor mantiene en su lenguaje algunas características más propias del lenguaje versal, como las reiteraciones léxicas y sintácticas y las elipsis:

Es tarde, tarde. Por los hoyos del valle, abubilla se desenreda de sus días más secos.
Es la muda, la muda. Detrás de las ventanas, de las abiertas brechas de las luces, vi muchachas cambiándose de ropa.
Es la muda, la muda. No levantad [sic] el dedo, no parad [sic] este tiempo.
Está enfermo el deshojado pájaro.
El clima de un país ya se ha hecho pluma y fiebre muda.

A Antonio Gamoneda (Oviedo, 1931) se tiende a vincularlo también al grupo de los años 50, y cronológicamente es el lugar que ocupa. Sin embargo, su obra no se deja clasificar fácilmente y se mantiene alejada de grupos y escuelas. Miguel Casado (1989:12,13) señala que Gamoneda empieza situado en la línea de la poesía tradicional, para posteriormente

relacionarse con la revista *Espadaña*, la obra de Blas de Otero y Claudio Rodríguez. Sus libros posteriores dejan traslucir influjos de algunos poetas del 27, sobre todo de Lorca, así como de Saint-John Perse y Rimbaud.

De todos sus libros publicados y recogidos en *Edad. Poesía (1947-1986)* (1989), sólo en *Lápidas*, publicado en 1987, encontramos poemas en prosa. El libro está dividido en cuatro apartados de tono y formas de expresión diversos. El primer y el cuarto usan el verso libre largo, el segundo el verso y la prosa, y el tercero, el más extenso, con treinta y tres poemas, sólo la prosa. Este apartado¹⁸² originariamente formó parte de un proyecto en el que intervenían otros escritores y artistas, y que según el propio autor la prosa “fue duramente reconvertida a la especie poemática, de la que quizá no debió salir nunca”.

Aunque todo el libro está marcado por el autobiografismo, es también en el tercer apartado donde afloran de una manera más directa los recuerdos de su infancia durante la guerra y la posguerra. Miguel Casado (1989: 54) lo describe como “la historia de una mirada, de un itinerario a través de espejos donde puede verse retratado a quien mira, sin necesidad de que él se nombre ni interfiera el fluir natural de las cosas”. La imagen de los recuerdos se transforma por la experiencia en símbolos vitales:

Eran días atravesados por los símbolos. Tuve un cordero negro. He olvidado su mirada y su nombre.
[...]

Finalmente, el cordero fue enviado a la carnicería, y yo aprendí que quienes me amaban también podían decidir sobre la administración de la muerte.

El lenguaje mantiene el tono sentencioso de sus libros anteriores, sobre todo de *Descripción de la mentira* (1977).

Félix Grande (Badajoz, 1937) es autor de un libro de poemas en prosa cuyo título es un préstamo, que encierra un homenaje, de Neruda. *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* (1971) está compuesto por diecinueve poemas escritos entre 1967 y 1969. Con la excepción del último, “Espiral”, que aparece en verso y en cursiva, los demás, de una

¹⁸² Includido en *León: traza y memoria*, Madrid, Antonio Machón (ed.), 1984, con el título *Lapidario incompleto*.

extensión entre una y dos páginas, lo están en prosa y en tipo normal. Este libro, según apunta su autor (1989: 13-14), surge como un “acto de desobediencia” ante la incertidumbre y el desasosiego que le produjo el compromiso contraído con los nuevos lectores de *Blanco Espirituals*, su anterior libro:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche, acaso el más nocturno de mis libros, me ayudó a sentirme de nuevo extraviado en las galerías de mi alma, por usar la expresión machadiana, y me rescató del extravío en que podría haberme hecho caer un excesivo respeto a mis nuevos lectores.

Con este libro Grande retoma los temas más íntimos, relacionados con la obsesión por el paso del tiempo y con sus propios recuerdos e imágenes. Recurre al desdoblamiento del yo lírico como recurso que le permite bucear en sus entrañas. En “Adolescencia”, el monólogo imprecativo se establece entre el sujeto lírico y su yo adolescente, y nos recuerda a Cernuda, a Borges, o a Gil de Biedma:

¿Cómo pudiste regresar? ¿Para qué has vuelto? ¿Y por qué no te vas? ¿Es que no ves que me das miedo? No me absorbas ya, monstruo. Salí de ti: ¿por qué quieres ahora que me reintegre a tus entrañas? Me abrazas demasiado fuerte, monstruo, me ocultas. Vuelvo dentro de ti, maldito. Hermano, ten misericordia, devuélveme la libertad. Canalla, no me llesves contigo. No quiero, hijo de perra. No quiero, oh pobre criatura, ten por mí la piedad que yo no tengo por ti. No me llesves, hermano, no me llesves contigo, canalla, no me llesves conmigo, no me llesves, no me llesves, no me llesves, no me llesves.

La orientación hacia la poesía de carácter social de sus libros anteriores, aunque con menor intensidad, se mantiene en este libro, como en “Universales por la acera”:

He encontrado bultos pensativos, fusilados de existencia maltrecha, reincorporados a vivir tras el fusilamiento sucesivo, con el boquete que la metralla de la desgracia hubo puesto en su pecho. Se subían el cuello del abrigo y echaban a andar lentamente. Bajo las nevadas de diciembre, se iban universales por la acera, su bulto acaparando nieve; nieve que disolvían sobre su vasto corazón.

En “El abogado del poema” expone Grande una visión de la poesía que roza lo escatológico surrealista:

A veces un poema es un chorro de pus, un cuenco de infección, el termómetro de una peste, la cosa que el buitre picotea, la geología de una claudicación descomponiéndose; el túmulo corroído bajo el que una derrota yace, sin manos y en un silencio tumefacto.

En el resto de los libros publicados por Grande recogidos en la última edición de *Biografía* (1989) nos encontramos dos poemas en prosa en el último título, *La noria* (1986)¹⁸³. “Poética” se asemeja a “El abogado del poema” en el tono imprecativo e interrogativo en el que el interlocutor es su “corazón de terror”, y “Letanía” en el que Grande prescinde de los signos de puntuación, que sustituye por espaciados más amplios y termina cortando la última palabra a final de línea, dando la impresión de texto inconcluso, cortado aleatoriamente, que nos adelanta algunos elementos expresivos que generalizarán poetas posteriores como Ullán y Talens en las llamadas “cajas de prosa”.

Paloma Lapuerta (1994: 244 y ss.) señala que tras “la ruptura exteriorizadora” y la “dramática dispersión del ser” que supuso *Blanco Spirituals*, y que se manifiesta en la progresiva mutilación del lenguaje y el carácter prosaico de sus versos, el poeta “necesitaba iniciar una nueva exploración del yo”, por lo que recurre a la prosa como un medio eficaz para “llevar a cabo una «puesta en escena», un desdoblamiento que le permitirá ser un espectador objetivo de su yo desgarrado”.

Alfonso Canales (Málaga, 1923) publica en 1976 *El año sabático*, compuesto por trescientos sesenta y cinco textos en prosa breves, de un sólo párrafo y de una extensión media que no supera la media página. Afirma el propio autor en el prólogo (1976: 8) que

Este libro sólo a salto de mata puede calificarse de libro de poesía. Todo él está medido en sílabas contadas, pero a la postre su fabulador pensó que era mejor disimular la factura, con objeto de que en lo posible resplandeciera su deseo anárquico: el más divino y demoníaco deseo que nos puebla.

De esta afirmación cabría deducir que estamos ante lo que Paraíso de Leal (1976: 101) denomina “engaño tipográfico”, es decir, versos disfrazados de prosa. En esta línea se sitúa Pino Calzavara (1983: 35 y ss.), para quien esta “prosa rítmica”, que así es como la califica, es “divisible en fragmentos de cómputo silábico impar”, que reflejaría una escritura poética “en estado espontáneo, poesía en bruto, anterior a la transformación de la literatura en

¹⁸³ Hay una segunda edición de 1989 en la que se incluyen ocho nuevos poemas, uno de ellos, “Poética”, en prosa.

canto”. Canales incide, en el mismo lugar, sobre esta cuestión:

Alguna vez el autor de esta olla podrida ha querido afirmar que poesía y literatura eran cosas diametralmente opuestas. Ya no está tan conforme con esta afirmación. Cada vez creo menos en los misticismos de los poetas; cada vez me repugnan más las diferencias establecidas entre los géneros literarios; y cada vez me afirmo con más convicción en lo que pudiéramos llamar escritura *unisex*.

La división versal que nos propone Pino Calzacorta, concretamente del texto V, nos parece arbitraria y podría aplicarse a cualquier texto en prosa. No demuestra que estemos ante versos métricos heptasílabos, eneasílabos y endecasílabos dispuestos en forma prosística. Si como afirma este mismo crítico (1983: 12), “el encabalgamiento sistemático borra los límites prosódicos del verso, anula las pausas y, en el caso de versos polirrítmicos y heterosilábicos” produce un texto que “en rigor es prosa rítmica”, no tiene sentido buscar versos artificiales en textos escritos como prosa. Si el autor hubiera querido que “las sílabas contadas” fueran vistas y leídas como tales, hubiera presentado el texto en verso.

Algunos textos presentan la particularidad de simultanear dos discursos por medio del procedimiento de incrustar un texto en otro, como en el poema XCI:

Pli- (colocar estrato sobre estrato, sin romperla) sar una pala- (primero grito, luego moneda, luego confusión) bra deseo, para sumar, teji- (signo de fiera, signo de usura, signo de Dios) do tras tejido, inacabados siempre las infinitas aguas de este moaré que nos ocul- (afuera la que llamamos realidad) ta todo lo verosímil. (Plan- ¿me rinde en la pelea, se apoltrona mi humanidad? to tal sentido.) Reniego de los dones que llaman apacibles.

El título del libro y el número de poemas inducen a pensar que se trata de un diario poético, apreciación que el mismo autor rechaza, y, además, en el libro no hay nada que apunte en esa dirección. El tono y el carácter de estos poemas apuntan a un tipo de poesía meditativa de raíz poco biográfica. La aparente falta de cohesión entre los textos no implica que sean totalmente autónomos, pues las recurrencias temáticas establecen un entramado de conexiones que restringen la posibilidad de lecturas independientes y al margen del libro.

Antonio Martínez Sarrión (Albacete, 1939) no se prodiga en el uso de la prosa. En *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)* (1981) solo encontramos dos poemas en prosa de distinta factura: uno, con el curioso título de “En 1949, mientras Thomas Mann era operado de una infiltración en el lóbulo inferior derecho de un pulmón, el poeta, ¿con un babero a rayas?, iba en compañía de su hermana a comprar leche al atardecer en una ciudad española de provincias”, pertenece a *Una tromba mortal para los balleneros* (1975), y otro, “Panamá Skiline”, a *El centro inaccesible (1975-1980)*. Hay en su obra anterior otros poemas en los que utiliza el verso extralargo con sangrado francés que denotan el deseo de expandir el lenguaje poético, como puede verse en “Ritual de los apocalípticos”, de *Pautas para conjurados* (1970).

El primero es un poema de mediana extensión, desarrollado en un único párrafo, y con la característica de la ausencia total de signos de puntuación y la intercalación de pequeños fragmentos en cursiva. Su lectura se dificulta, además, por las continuas rupturas de los esquemas sintácticos y la distribución a modo de “collage” de su materia poética.

“Panamá Skiline” es también un poema de mediana extensión dividido en siete partes, y aunque no hay rupturas sintácticas, los períodos son largos y elípticos. La presencia de elementos exóticos y míticos, de referencias culturales y de los medios de comunicación conforman un poema caótico, de vibrante ritmo. Jenaro Talens (1981: 36) apunta que este poema

recoge las dos líneas que atraviesan el libro y las unifica en lo que parece un nuevo camino para su autor, convirtiéndose así, por vez primera en su trayectoria, en una propuesta de apertura, no de clausura.

Estos poemas suponen un retorno al poema en prosa surrealista, aunque, como también señala Jenaro Talens (*ibid.*), la técnica surrealista usada por Martínez Sarrión depende más de su deseo de expresar el caos tal y como se vive, de disgregar conscientemente asociaciones lógicas, que de las libres asociaciones y la acumulación de imágenes inconexas.

Leopoldo María Panero (Madrid, 1948) es, junto a Ana María Moix, de los autores del grupo de los “novísimos” que cultiva con más asiduidad y acierto el poema en prosa, forma de expresión que, sin embargo, sólo ha usado en sus primeros libros: *Así se fundó Carnaby Street* y *Teoría*. En ninguno de sus libros posteriores volvemos a encontrar poemas en prosa, posiblemente porque el tipo de verso que utiliza, discontinuo, libre, con rupturas de ritmo, etc., se acerca mucho a su discurso poético en prosa. En *Así se fundó Carnaby Street* (1970) nos encontramos un significativo conjunto de poemas en prosa breves, que reúnen los elementos poéticos más característicos de su poesía. Este libro aparece dividido en tres apartados irregulares, de los que los dos primeros están integrados exclusivamente por poemas en prosa. El primer apartado, “Así se fundó Carnaby Street”, es el más numeroso, con treinta textos de distinta extensión, pero con predominio del tipo breve o muy breve, reducido en algunos casos a una fase simple:

Los naipes de colores. El carnaval de Niza. El circo: los elefantes, el rugido de las panteras negras, las risas de los niños.

(“Himno a Dionisos”)

Al amanecer los niños montaron en sus triciclos y nunca regresaron.

(“El rapto de Lindberg”)

La materia poética está constituida por proyecciones fugaces de recuerdos de la infancia y la adolescencia. La ausencia casi total de elementos de relación sintáctica deriva en una sucesión ilógica de frases cortas, yuxtapuestas, sin aparente relación, que contrasta con la escritura polisindética, sin signos de puntuación, que, por el contrario, usa en otros textos, como en “París en el estereoscopio”:

recuerdas el que vivía antes en el piso de arriba y echó a su hija de casa y se oían los gritos y luego él tiró sus muñecas al patio porque ella todavía conservaba sus muñecas y allí estuvieron entre toda aquella basura y las miramos que no se movían y ya no se oían los gritos hasta que se hizo de noche y luego el portero debió de recogerlas a la mañana siguiente algunas sin brazos

Todo ello no es óbice para que su obra resulte coherente, como señala García Fernández (1986: 7):

El discurso de L.M.P. a él le disgustaría sin duda este término academicista es, por tanto, un discurso íntimo. Reproduce la interioridad del poeta, sus alucinaciones, sus “iluminaciones” para decirlo con palabras de Rimbaud. Ello conlleva si no el sistema, sí al menos el rigor: el rigor, insisto, de la coherencia.

En *Teoría* (1973), donde sólo se incluyen tres poemas en prosa, son más perceptibles los elementos destructivos y enigmáticos: la sintaxis no responde a los esquemas normativos, se suceden las reiteraciones léxicas, y hasta la línea del discurso prosístico se rompe formando falsos versos, como en “Destruktion ficticia” o en “Le dernière voyage de Napoleon”.

La obra publicada hasta el momento por Ana María Moix (Barcelona, 1947) nos ofrece, dentro de su grupo, una de las aportaciones más peculiares al poema en prosa.

Baladas del dulce Jim (1969) está compuesto por treinta y tres poemas de los que sólo uno está escrito en verso. Hay otros textos, los tres primeros, a los que resulta muy difícil adjudicar una categoría genérica, pues al uso de un lenguaje elíptico, entrecortado, con cláusulas muy pequeñas y la inclusión de versos, se añade la presencia de rimas internas y finales, lo que provoca que el ritmo resultante sea más versal que prosístico. Los períodos pueden ser considerados indistintamente como párrafos o como versos extralargos.

Los demás textos son claramente poemas en prosa de tipo breve o muy breve, muy similares, en cuanto a la forma, a los de Leopoldo María Panero. Son poemas situados todos ellos en un ambiente urbano, que recogen motivos anecdóticos de muy diversa índole, como el relato del asesinato del yo lírico en plena calle:

El asesinato se produjo a mediodía, en plena calle y bajo el sol. De la otra acera empezaron a disparar y caí en redondo, tratando de imaginar qué clase de pájaro saldría de mi pecho cuando se acercara un compañero para recibir mi último mensaje: que el muchacho que vendía periódicos en la esquina llegaría a ser rey en Nueva York.

La incorporación de elementos extraídos de la novela y del cine policíacos, los encuentros con personajes con nombre propio en situaciones absurdas, como César Vallejo, Hitler, Bécquer, Che Guevara, etc., y la presencia de imágenes irracionales conforman un interesante conjunto de poemas en prosa surrealistas. El libro se completa con un apartado titulado “Una novela”, consistente en diez capítulos más dos epílogos, cuya extensión no supera el párrafo

corto, y, en algunos casos, una frase breve o una palabra.

No time for flowers (1971) es un largo poema unitario dividido en cinco apartados de irregular extensión, escrito siguiendo las pautas de la escritura automática. Presenta además la particularidad de dividir el discurso mediante un espaciado largo que no siempre marcaría pausas gramaticales, por lo que cabría preguntarse si esos espaciados son marcas tipográficas de pausas versales, y entonces estaríamos ante un texto que presenta la forma prosística, pero estaría marcado por un ritmo versal. Este recurso, que nos recuerda el guión de *Himnos a la noche* de Novalis, obra con la que se pueden establecer también paralelismos temáticos, creo que Moix lo utiliza para marcar espacios en blanco que reflejarían el fluir inconexo e irracional de su discurso poético. La consideración genérica más acertada para este libro es la de incluirlo en la modalidad de poema en prosa “discursivo”.

En *A imagen y semejanza* (1983) se incluyen, además de los dos títulos anteriores citados, *Call me Stone* (1969) y *Homenaje a Bécquer*. *Call me Stone* está compuesto por un único texto de dos páginas y dividido en seis pequeños apartados casi coincidentes con la división en párrafos. Se trata de un poema en prosa de corte narrativo que gira sobre la muerte de un enigmático personaje llamado Stone. *Homenaje a Bécquer* es también un único poema en prosa en el que Moix recrea los tópicos románticos con las figuras de Bécquer y Novalis como referentes.

Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951) hace uso del poema en prosa sólo en una etapa de su trayectoria poética. De los cinco libros reunidos en *Poesía (1970-1984)* (1988), encontramos poemas en prosa en los tres primeros: veinte en *Sublime solarium* (1971)¹⁸⁴, cuatro en *El viaje a Bizancio* (1976; 1978, ed. definitiva), y uno en *Hymnica* (1979). No hay en *Huir del invierno* (1981), ni en *La muerte únicamente* (1984), ni tampoco en *Marginados* (1993). Villena, como vemos, ha ido reduciendo paulatinamente el uso de la prosa desde sus primeros libros hasta la ausencia total en los últimos, lo que resulta paradójico si tenemos en cuenta la evolución experimentada en su poesía, cada vez más narrativa, directa y coloquial, como se pone de manifiesto en *Marginados*.

¹⁸⁴ Recoge la mayoría de los poemas que incluía Antonio Prieto en su antología *Espejo del amor y de la muerte*, publicada el mismo año.

La extensión de los poemas oscila entre la media y las dos páginas, y con variada forma de presentación, pues utiliza unas veces la disposición prosística normal dividida en párrafos breves que, en algunos casos “Elogio a una reina de Ofir”, “Amadís, al borde del dolor, sueña en Oriana” y “Cántico de Amene, sacerdote de Hathot en Dendera: 106 a. de J.C.” se resuelve a modo de estribillo, y en otras ocasiones, las más numerosas, mediante el sangrado francés. En estos últimos, sobre todo en aquellos que tienen párrafos breves, como “Fugit amor” o “Alba”, éstos riman, por lo que cabría la posibilidad de que pudieran ser considerados versos extralargos. En “Paulo Osorio al declinar su historia” se repiten los mismos dos versos al comienzo y al final.

Los tres núcleos temáticos fundamentales sobre los que gira toda la poesía de Villena son, según José Olivio Jiménez (1988: 9-11), la belleza, el deseo y el amor, circunscritos al cuerpo juvenil. Su permeabilidad y concepción del poema en prosa le vienen sobre todo de Cernuda y Aleixandre, autores de los que reconoce su influencia, así como del modernismo y el simbolismo francés.

Sublime solarium es, en gran medida, un muestrario de referencias literarias e históricas que han tenido algún significado en el autor: personajes literarios como Amadís, Oriana, Dafne; autores y personajes históricos de la antigüedad, como Marco Antonio, Abd, Al-Rahman o Catulo, se dan la mano con otros más actuales y contemporáneos como Arthur Miller, Jean Moréas o Constantino Kavafis. Las tradiciones y las lenguas árabe, egipcia, cristiana, hebrea, griega y romana son un claro indicativo del culturalismo clasicista de la poesía de Villena. Este primer libro representa la primera de las tres etapas que José Olivio Jiménez (*ibid*: 15 y 16) distingue en la obra de Villena. El lenguaje se caracteriza por su exceso culturalista, ornamental y esteticista, que se traduce en la profusión de citas y referencias literarias, en el uso de un léxico muy culto, giros sintácticos latinos, períodos largos y asindéticos, y minuciosas descripciones enumerativas a base de comparaciones seguidas:

Oh reina, tierna delicadeza, labios de lluvia.

Pedimos al sol que nos hable de tu cuerpo, del lienzo duro y manso de tus piernas, de tu cabello como el firmamento, del silencio de tu rey, de su fusta, de sus corceles o de su crin en brillante cimera, de tus manos lívidas como la lívida luna de tus labios sagrados como el hímen, del oro y la plata del país de tu corazón.

Los cuatro poemas de *El viaje a Bizancio*, título extraído de un poema de Yeats, aparecen divididos en tres apartados, salvo “Liceo”, que lo hace en dos. El origen y sentido último del libro lo explica el propio autor en una nota inicial. Bizancio es el símbolo de belleza suprema de la juventud, un lugar en el que no existe el tiempo, por lo que la belleza es eterna: “La belleza es una perenne derrota que triunfa.” (“The beautiful and damned”). El espacio del poema es el mismo que el del cuerpo: “El amor es el cuerpo y la palabra. Estas ideas me asaltan y me turban a menudo.” (“Ecolier de Merencolie”).

Destaca José Luis Cano (1978: 7 y 8) la perfecta correspondencia que existe entre la exaltación de la belleza de una juventud atemporal y la luminosidad del lenguaje, sobre todo en los poemas en prosa:

A un cuerpo bello, con su ámbito de sensualidad, de éxtasis de la piel, de la voluptuosidad del tacto y la caricia, corresponde en el libro de Villena un lenguaje lujoso de una barroca sensualidad y de una enorme riqueza sensorial.

En el único poema en prosa de *Hymnica*, “De un tratado helenístico de estética”, aunque continúa la línea temática emprendida en *Sublime solarium* la belleza como motivo central, el lenguaje se ha desprendido de algunos excesos y se nos presenta más ligero y directo, manteniendo un léxico cultista, pero ya sin las referencias culturalistas agobiantes los primeros libros. Según Brines (1979: 1 y 12), estos cambios vienen originados por la paulatina incorporación de elementos biográficos, práctica inusual en su generación, pero que Villena, sobre todo a partir de este libro, comienza a introducir en su práctica poética.

Jenaro Talens (Cádiz, 1946) es de los poetas de su generación el que cultiva con más intensidad y acierto el poema en prosa. En *El vuelo excede el ala* (1973), recopilación de sus libros iniciales, reúne en el libro quinto, “Taller”, bajo el apartado “Los libros que he leído”, un conjunto de diez poemas en prosa a los que hay que sumar otros tres que aparecen al final del otro apartado que completa esta división. El libro se inicia con un texto, “El espacio del poema”, situado en la frontera entre la poética y el poema en prosa, que presenta además una novedosa disposición tipográfica en dos columnas irregulares con tipo y cuerpo de letras

diferentes. En general, los poemas de este libro, de una extensión media de entre media y una página, se caracterizan por un lenguaje construido con un ritmo ondulante que provoca una prosa fluida y continua. Son poemas que pretenden, según afirma Talens en el prólogo, “centrar su funcionamiento en la elaboración de dispositivos capaces de permitir, más allá de la mera *deglución de significados*, la *producción de sentidos* por parte del lector”. El poema “La esfinge” presenta la particularidad de estar escrito sin signos de puntuación y sus líneas, más pequeñas, cortan las palabras finales aleatoriamente sin tener en cuenta las normas de división de palabras. La poesía de Talens correspondiente a estos años registra una honda lectura de algunos poetas franceses, especialmente los vinculados a la revista *Tel Quel*, en quienes el experimentalismo no estaba reñido con la crítica social y política.

En *El cuerpo fragmentario* (1977), y en la primera parte, “Propuestas metodológicas”, del apartado “Método del discurso”, encontramos cuatro textos en prosa que reflejan la continua búsqueda de Talens de nuevas formas de expresión y disposición tipográfica del material poético que ya había iniciado en el libro anterior. Son tres textos, “Acerca de la práctica (I), (II), (III)”, de naturaleza filosófica y con un lenguaje ensayístico, que se alternan con poemas en verso con los que no existen vínculos temáticos. El cuarto poema, “Prosa”, es un texto doble, uno escrito en redonda y otro en cursiva, y que se van alternando línea a línea. El texto en redonda mantiene el carácter filosófico de los poemas anteriores, mientras que el texto en cursiva es una reflexión sobre el proceso poético, en la línea de la poética inicial.

En su siguiente entrega, *Otra escena. Profanaciones* (1980), Talens nos ofrece en el segundo bloque de los dos en que se compone el libro un grupo de diez poemas en el que se alternan poemas en prosa y en verso, de manera similar a “Propuestas metodológicas”. Se cierra este capítulo con un poema, “La muerte del estratega”, en el que encontramos el recurso del espaciado largo y la ausencia total de signos de puntuación a la manera de Ana María Moix en *No time for flowers*, en perfecta consonancia con la desconstrucción textual y sintáctica que lo caracteriza. Sobre este texto, y más concretamente sobre el sentido de la frase con que termina el poema: “*Alguien que ya no soy va a contar una historia*”, Juan M. Company (1981: 12) hace la siguiente interpretación:

Esa voluntad de narrar, de producir sentido, emergía de la destrucción del propio texto, afirmando

tanto la transitividad de un deseo como la configuración de un yo convertido en ese lugar escindido demarcador de la (falsa) conciencia de sí, propia del registro simbólico de la palabra.

Es en *Proximidad del silencio* (1981) donde, a nuestro juicio, Talens hace la más completa e interesante aportación al poema en prosa. El libro está dividido en tres secuencias: “Vejez de lo mismo”, “Su cesión” y “Otras veces, en cualquier lugar”, que, a su vez, se subdividen en tres apartados regulares de unos cinco poemas cada uno. Salvo el poema inicial, y dos apartados, que incluyen poemas en verso, el resto del libro está compuesto por poemas en prosa que, en su mayoría, no sobrepasan la media página. Todas las partes conforman un mosaico de espacios y paisajes recuperados de la memoria del sujeto lírico a través de la palabra.

Los núcleos generadores de sentido son, según Company (1981: 13-14), los que surgen de la relación de luz-mirada-cuerpo-muerte-costumbre, y el “mecanismo articulador” es el mismo que vemos en los poemas de *Otra escena*, pero mucho más elaborado. La voz lírica continúa siendo la misma que cerraba el último poema del libro anterior, ese “alguien que ya no soy va a contar una historia”, pero que ahora quiere compartir esa mirada con otro yo:

Esta mañana somos dos los que observan el movimiento de las hojas, el cíclico murmullo de los primeros rostros que marchan al trabajo; dos los que miran los imprecisos de cuanto existe ajeno y nos rodea y a su manera nos define como ajenos también.

De estos tres libros ha dicho un crítico, de manera hartó superficial e irreflexiva, que son herméticos, experimentales, que interesan más “a los semiólogos y a los teóricos de la literatura que a los meros lectores de poesía” (García Martín, 1992: 103). Sin embargo, Jenaro Talens rechaza este tipo de imputaciones y defiende la validez de su particular modo de enfrentarse a la poesía:

Escribir ha sido, en efecto, para mí producir excrecencias objetivas de lo único que importa, la cotidianidad, las cosas vividas, que por su calidad misma de real no pueden ser dichas ni acceder al lenguaje.

En 1983 apareció la primera edición en catalán de *Purgatori*, y en 1986 en edición

bilingüe. Incluye una veintena de poemas en prosa breves que siguen muy de cerca los planteamientos de los textos de *Proximidad del silencio*.

La mirada extranjera (1984-1985) (1985) es un curioso libro resultado de la colaboración entre Talens y Michaël Nerlich, y en el que se combina la imagen fotográfica y la poesía. Está compuesto por una veintena de fotos y otros tantos poemas, de los que dos están escritos en prosa. Son poemas más intimistas, surgidos de “iluminaciones”, y, como dice Talens (1985: 12), no narrativos y sin apoyos anecdóticos, “un discurso poético capaz de elevarse sobre sí mismo, sin perder, por ello, su transitividad”.

En la obra que según los críticos marca un cambio de estrategia en la evolución de Talens, *Tabula rasa* (1985), nos encontramos un único poema en prosa con el título de “Crónica de sucesos”, cuyo comienzo indica claramente la materia que lo compone: “Esta es la historia de un día en la vida de una mujer que intenta construirse un sitio bajo el sol...”. Es, efectivamente, el relato de las vicisitudes de un ama de casa que quiere escribir sus impresiones, pero es interrumpida constantemente, por lo que nunca las comienza.

Por último, también nos encontramos un poema en prosa en *El sueño del origen y la muerte* (1988) que reincide en la imagen de los ojos que se proyectan sobre espejos que no reflejan, y no se aparta sustancialmente de los planteamientos de los primeros libros. Juan Miguel Company (1989: 10), en un breve pero atinado prólogo, señala acertadamente que la intención que subyace en toda la obra de Jenaro Talens es la misma: “la propia infancia percibida como distanciada representación, como único paraíso verdadero en tanto irremediablemente perdido”.

Distinta, variada y sorprendente es la aportación de José-Miguel Ullán (Salamanca, 1944). Escritor de difícil adscripción generacional, que aparece antologado en colecciones tan diversas como las de Enrique Martín Pardo (1967), José Batlló (1968 y 1974), Florencio Martínez Ruiz (1971), Concepción G. Moral y Rosa María Pereda (1976) y Mari Pepa Palomero (1987), codeándose tanto con escritores de la *generación del 50* como con los *novísimos*. También aparece en la selectiva antología de poesía experimental de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, *La escritura en libertad* (1975), tendencia en la que, sin duda, se sitúa lo más importante de su producción.

Ullán es autor de una extensa obra, de la que una parte muy importante ha sido

hecha en colaboración con pintores¹⁸⁵. Hay poemas en prosa en *Mortaja* (1970), *Maniluvios* (1972), *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado* (1976), *Soldadesca* (1979), *Abecedario en Brinkmann* (1977), *Manchas nombradas* (1984), *Funeral mal* (1978-1985), *Visto y no visto* (1993), y en su última entrega, *Razón de nadie* (1994).

En *Mortaja*, libro que para muchos críticos supone la ruptura de los modelos anteriores y la superación de su primera etapa en la que aún se aprecian algunos elementos de la *poesía social*, sólo nos encontramos con dos poemas en prosa. “El humo ciega tu boca” es un texto inconexo y heterogéneo, poema-*collage* compuesto por frases sueltas y sin relación aparente. Algunas líneas no llegan a final de renglón, pero sin que quepa hablar de verso:

(Dos disparos: etc.) “Mi escala celestial”: Heinrich von Kleist, perdida yo (la Vogel, jijiji), con la nata aún bailándome en los labios (míos) te (me) muero ay riendo 21 de noviembre riendo Heinrich Vogel riendo (urbixko etorri zera) adiós / otoño (“rechazarás la rima”) riendo y en dos presentes ay ay zagala roedora de no tires (del pelo) no me muerdas (la gorja) hormigas en la encina castellana ay

El otro texto, “Mouvements browniens”, se presenta dividido en tres párrafos perfectamente identificados con letras y termina con la coletilla (*continurá*), como si se tratara de un capítulo de una serie por entregas. La figura de “un hombre enjabonado” le da una relativa cohesión a un texto muy disperso en el que se combinan partes en cursiva, otras en redonda, otras en mayúsculas, un frecuente uso del paréntesis, frases en francés, palabras inventadas (*nostalgiza, diderotiza, proeta*), elementos que marcan claramente cuál va a ser el rumbo que va a tomar su poesía.

Maniluvios representa un paso adelante en el intento de ruptura total de los códigos establecidos: “La poesía practica la destrucción”, dice el autor en la *poética* manuscrita de la contraportada. En este libro aparecen algunas de las novedades que aporta Ullán al poema en prosa. La sección “Llave de la mano” es un muestrario de diversos tipos de disposición tipográfica del discurso literario. Forma un conjunto de doce textos divididos en varios apartados: en primer lugar aparecen cuatro textos breves; le siguen siete textos algo más

¹⁸⁵ Véase solamente *Alarma* (1976), con serigrafías de Eusebio Sempere; *Bethel* (1977), con grabados de José Hernández; *Adoración* (1977), con grabados de Eduardo Chillida; *Responsos* (1978), con serigrafías de Antonio Saura, entre otros muchos títulos.

extensos; termina la sección con otro apartado con el título “Epílogo”, compuesto por cuatro versos rimados. Todos los textos presentan particularidades tipográficas. Los cuatro primeros, “[El umbral del poema]”, “[La resistencia del poema]”, “[Nacimiento del poema]”, y “[Límites del poema]”, están escritos sin signos de puntuación, con espaciados largos y sin tener en cuenta las reglas de división de las palabras a final de línea. Cada línea tiene la misma extensión, por lo que las palabras se cortan en cualquier lugar y, en el caso de estos cuatro textos, pueden dar la impresión de estar escritos en verso dada su extensión equivalente al octosílabo, como se comprueba en “[Límites del poema]”, en donde, además, hay un esquema de rima:

todo es azar el papel
y la herida que lo habi
ta mas necesita eso sí
un raro candil la sed

De los siete textos del apartado siguiente, el primero, “Las antiguas arañas melodiosas”, está escrito en negrita, respeta las reglas de división y usa los signos de puntuación; la única novedad es que dos de sus líneas no llegan a final de renglón. Los otros seis textos, numerados del uno al seis, se presentan como los cuatro primeros, pero con la salvedad de que las líneas ocupan toda la caja, menos el “5”, que la acorta ligeramente. Para Miguel Casado (1994: 45 y 46), que llama a este sistema de composición *cajas de prosa*, expone que es consecuencia del choque que se produce

entre la palabra escrita y la página, o mejor, la *mancha* tipográfica: el cuerpo del discurso escrito se encierra en su tácito y estrecho dibujo rectangular que no respeta a la palabra. [...] Esto, que puede parecer un capricho que lo es, sin duda y no guarda ninguna relación real con el desarrollo del texto, no es más que una irónica readaptación de parte de los principios que explican la rima o el isosilabismo. [...] La prosa juega a recortarse como verso y el verso fluye en la continuidad de la prosa.

Su siguiente libro, *De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado*, también hace uso de las cajas de prosa. El motivo principal y referente del libro es un soneto de Góngora, de donde está sacado el título, que se distribuye por palabras sueltas, repartidas aleatoriamente en una caja de prosa en la que se combinan frases periodísticas en mayúsculas con fragmentos de toda índole en letra normal, pero escritos con caracteres de máquina de

escribir manual. El libro se completa con otras partes: catorce versos sueltos de autores clásicos colocados en otras tantas páginas, cuatro páginas, que se corresponden con las cuatro estrofas del soneto, con fotografías y dibujos de tebeos, y catorce páginas con *collages* hechos a partir de recortes de periódicos con tachaduras de rotulador, palabras subrayadas, textos manuscritos, etc. Forman, en conjunto, un libro en el que se pone de manifiesto el carácter constructivo/reconstructivo que caracteriza a la poesía de Ullán, y que Miguel Casado (1994: 52) denomina *poesía encontrada*, que vendría a ser una especie de propuesta “que se distingue de la tópica creación: el libro es un mecanismo de lectura y montaje, circunstancia de una experiencia personal y contingente en el cruce de dos lenguajes”.

Soldadesca es un libro escrito enteramente en prosa. Está dividido en nueve apartados acompañados de ilustraciones, a los que hay que añadir un texto preliminar a modo de prólogo, “Aviso de lo que debe el lector hacer para consigo mismo”, que se continúa al final en “Aviso concluyente para un mismo propósito”. El penúltimo apartado es un curioso poema-caligrama compuesto con los números 1 y 2 y las palabras “marquen” y “alto ya”, que trata de reflejar la disposición de una compañía militar en desfile.

Los siete textos que conforman la parte central del libro, de una extensión media de tres páginas, se caracterizan por la ausencia total de signos de puntuación y de división en párrafos; el discurso se desarrolla sin solución de continuidad, un fluir continuo que, sin embargo, no reproduce como pudiera parecer un monólogo interior; al contrario, los críticos tienden a catalogarlo como obra narrativa, etiqueta que no responde al sentido último del libro, en el que, como afirma Casado (1994: 61),

si se habla de esquemas argumentales, habría que hacerlo con una intensa sensación de absurdo, si se habla de anécdotas, sólo sería en el terreno de una imaginación esperpéntica y fragmentaria; si se habla de cuerpo de escritura, ningún límite decisivo lo separa del poema.

El libro es una crítica ácida contra el ejército y el militarismo que en muchos momentos recuerdan, en el estilo y en el uso del léxico, al Valle-Inclán de *Tirano Banderas*:

en medio de los muchos y terribles males que afligieron a aquella desgraciada patria algunos franchotes quebrantaron la casa de la arbitrariedad mujer principal y de admirable conducta y mientras los demás saqueaban sus bienes el comandante verderón después de haber insultado y hecho violencia en una oreja al ama le preguntó si había ocultado el plata u oro en alguna parte [...]

De *Abecedario en Brinkmann* cabría suponer que es un libro de crítica sobre los lienzos de este pintor, pero sólo ocasionalmente los textos se refieren al pintor o a su obra, por lo que no puede catalogarse de tal manera. Pero tampoco como texto novelesco, pues los personajes y situaciones narrativas no encadenan ninguna historia. El libro, que se fragmenta en tantos textos como letras del abecedario, no sigue una línea argumentativa y novelesca coherente y destinada a un fin concreto; más bien cabe afirmar lo contrario: todo apunta a la ruptura de cualquier vínculo con el posible motivo central del libro. La escritura, en este caso, sigue curiosamente las reglas normales de composición de la prosa.

Funeral mal es el título general de un ambicioso proyecto de Ullán que comienza a gestarse en 1972, y del que *Alarma* (1976) constituye un avance. Son seis libros-objetos publicados en París con versión francesa, hechos en colaboración con diferentes pintores¹⁸⁶. Son obras en las que texto y grabado se exigen mutuamente formando una única propuesta, por lo que su lectura disociada resulta incompleta. De todas formas, valga como ejemplo de texto que nos sirva para establecer la evolución cronológica del autor.

De los textos seleccionados por Casado, en *Adoración* (1978) nos volvemos a encontrar las *cajas de prosa*, que en este libro se adaptan espacialmente a los espacios en blanco recortados que arbitrariamente dejan a trasluz textos del *Canto a la sabiduría* y de San Juan de la Cruz. En *Ardicia* (1978) retoma la escritura convencional pero elíptica; son cinco textos breves, cada uno referido a un sentido, que se ajustan perfectamente al modelo de poema en prosa puro, aunque Casado (1994: 92) habla de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos disfrazados de prosa:

Persistente, la rosa. Esclavos somos de raíz. Rosa hedionda, zozobra y estupor de la mordaz melancolía.

A la fosa nasal llama la Historia con sus inciensos categóricos. Corre el verso al runrún del sacrificio, de mar a mar y seductor.

¡Musa servil! Sobre tu altar, un huracán de esperma.

¹⁸⁶ *Adoración* (1978), con grabados de Eduardo Chillida y traducción de Marguerite Duras; *Ardicia* (1978), con grabados de Pablo Palazuelo y traducción de Florence Delay y Jacques Roubaud; *Acorde* (1978), con grabados de Vicente Rojo y traducción de Florence Delay y Jacques Roubaud; *Asedio* (1980), con grabados de Antonio Saura; *Anular* (1981), con grabados de Antoni Tàpies y traducción de Claude Esteban, y *Almarío* (1985), con grabados de Joan Miró.

Manchas nombradas reúne algunos textos publicados previamente por separado. Como en *Funeral mal*, están acompañados de ilustraciones de diversos pintores, pero con la salvedad de que el texto, en este caso, no se apoya en la obra plástica. El propio Ullán así lo indica en el prólogo: “Para que los nombres prueben aquí fortuna sin el escudo protector de sus estimulantes visiones, quedan estos poemas ahora exentos del ton y del son que en un principio desencadenaron las imágenes de los pintores”.

Constituye este libro un mosaico de distintas configuraciones expresivas, pues encontramos poemas en verso métrico y en verso libre, poemas en prosa, aforismos, sentencias, textos tachados, etc. El lenguaje, conciso y elíptico, también utiliza diferentes registros: clásico, barroco, coloquial...

Los poemas en prosa son breves, como en “El desimaginario”, primera sección del libro; o muy breves, rozando la sentencia, como en “Acuarelas de nieve”; o más discursivos y narrativos, como “Las cuatro estaciones”. “Responsos” se caracteriza por la reiteración y elipsis y la dispersión temática que impide el establecimiento de cualquier referente lógico:

Hay cuchara. Hay lunares y cruces. Hay lágrimas. Hay relinchos y abrazos. Hay honor. Hay oscilantes almas. Hay cejas, bocas canas. Hay cola. Hay amores sin alas. Hay nada. Ceniza del hay ido, pintura; ceniza del ay ido. Palabra.

En las dos últimas entregas, *Visto y no visto* (1993) y *Razón de nadie* (1994), continúa el autor la misma dinámica compositiva de desestructurar la forma para volverla a estructurar a su antojo o siguiendo las pautas que marque el propio texto en el proceso creativo. Ambos libros presentan la misma diversidad formal y lingüística que los anteriores, con caligramas, poemas en prosa, poemas en verso corto y extralargo, montajes gráficos, poemas mixtos con texto e imagen integrada...; y el uso de frases periodísticas, frases en otros idiomas, léxico culto y vulgar, sintaxis barroca y elíptica, etc.

Ausente incomprensiblemente de algunas antologías de esta época, Jorge Urrutia (Madrid, 1945) es otro autor de difícil catalogación, pero que podemos situar en la órbita de esta promoción de autores.

En *Del estado, evolución y permanencia de ánimo* (1979) encontramos muestras de poemas en prosa que se sitúan en la línea experimental de los de Jenaro Talens y José-Miguel

Ullán. Son tiradas sin divisiones en párrafos, sin signos de puntuación, salvo casos aislados en partes de falsos versos, como en “[Viaje]”, uso exclusivo de minúsculas, e incorporación de frases en otros idiomas o de canciones transcritas fonéticamente y de diálogo en estilo directo sin ninguna indicación:

de nuestros cuerpos así perdéis las guerras como vengan otra vez los alemanes que vendrán decimos riendo pacocrispiniyo y la calle de los bateliers canta con nosotros mi jaca galopa y corta el viento cuando pasa por el puerto camini pun punto de jere eeez y tu mano me busca

En “[Yo che]” utiliza la división en párrafos y el sangrado francés, y en “Margen y poema para los manuscritos de un poeta nacido Miguel Hernández Giner” añade la división aleatoria de palabras al final de línea, conformando una *caja de prosa*, según la denominación de Casado (1994: 45-6) al referirse a algunos poemas de Ullán.

Delimitaciones, publicado en 1985, pero compuesto entre 1978 y 1983, es un libro unitario, como toda la obra de Urrutia: “Aspiro siempre a publicar libros unitarios, no colecciones de poemas”¹⁸⁷. Se divide en cuatro partes, de las que la primera, “O”, está formada por cuatro breves poemas en prosa ajustados al tipo de poema en prosa puro. Con un lenguaje caracterizado por las continuas iteraciones de esquemas sintácticos que sustituyen posibles signos de puntuación como las comas, y con tono reflexivo e intimista, Urrutia convierte en un largo poema de amor un libro que gira sobre el proceso creativo:

Escribo desde la comisura de los labios y la pupila desde el último reducto de la esperanza desde el borrador de mí mismo que nunca pongo en limpio desde el hálito que delinea mi astucia.

[...]

Soy amor de mí mismo verdad o falsedad recuerdo o hipótesis falaz soy aventura o mi memoria soy ese verbo que nunca he conjugado conjugándome.

Usa también en este libro Urrutia el poema mixto en el que se combinan partes en verso y en prosa, acotaciones propias o transcripciones de textos ajenos, como hace en algunos poemas en que se distribuye el “Poema del amor y el silencio”.

Pero es en *La travesía* (1987), libro enteramente escrito en prosa y dedicado a Jenaro

¹⁸⁷ “Nota del autor”, en Jorge Urrutia, *Construcción de la realidad. Antología 1966-1989*, 1989, p. 15.

Talens, donde Urrutia concentra su mejor y mayor aportación a la escritura poética del poema en prosa en España, y sedimenta todas las búsquedas expresivas que había experimentado en libros anteriores.

En la nota de la contracubierta aparece considerado como “Un libro unitario de prosa cuidadísima que reclame tal vez catalogarse como relato poético”. Está compuesto por veintiséis textos de una extensión entre un tercio y tres páginas, y con la única particularidad ortográfica de no usar la mayúscula inicial ni el punto seguido y aparte, por lo que se presenta como una prosa seguida sin divisiones en párrafos y con un ritmo fluido. El libro se cierra con un epílogo titulado “De una carta del autor hallada en el primer ejemplar impreso”, a modo de poética y declaración de intenciones. En todo el libro hay una huella evidente de “Espacio”, de Juan Ramón Jiménez, un texto que es homenajeado por Urrutia, conocido especialista en la obra del poeta moguerense.

El recurso del viaje (la travesía), además de ser hilo conductor, le sirve al autor para adentrarse, por medio de unos personajes que son proyecciones de sí mismo “también quisiera ser todo de ti y así te escribo inventándome dueño de quien todo posee” (“De una carta...”) , en un espacio “construido de la realidad” en el que se superponen paisajes externos y abiertos a otros interiores formados de sus recuerdos y deseos. Las descripciones de esos espacios son precisas, sintéticas, como pinceladas impresionistas, que se funden con sus propias imágenes tratando de componer el lugar poético ideal donde la palabra encuentre su auténtico sentido, porque el poema, bajo la forma de un compartido sentimiento amoroso, se sitúa en la órbita metapoética:

has dicho muchas veces que hablar es como amar. Un placentero saber que la cintura enaltece o encoge y después lanza, dolorida y heroica, a la estrecha botella de la muerte, ¡si los límites fueran la palabra y el beso...!

La idea ya se expresaba en *Delimitaciones*:

Toda mujer acaba convirtiéndose en signo.

Pues la palabra es un sexo entre los labios,
hablar es como amar.

Y esos labios pronuncian.

Marcos Ricardo Barnatán (Buenos Aires, 1946) es argentino de nacimiento, pero reside en Madrid desde 1965. Toda su obra ha sido escrita y publicada en España, por lo que puede considerarse, desde el punto de vista literario, español. Así lo han entendido Concepción G. Moral y Rosa María Pereda al incluirlo en su antología (1979) y José Olivio Jiménez (1998) al incluirlo en el apartado de “Poetas españoles”. Coincide Barnatán con el grupo de los *novísimos*, no sólo cronológicamente, sino también en algunos aspectos fundamentales de la creación poética, como podemos ver en el prólogo a *El oráculo invocado* (p. 8):

Debo confesar, en primer lugar, mi fe en el poder mágico de la lengua, piedra angular de toda labor que pretende vencer esa literalidad que tanto daño causó y causa a la poesía. [...] En cada palabra hay un enigma, una cadena hacia el origen que queda ejemplarizada en la perplejidad de las etimologías y hacia el futuro que nos entregan aquellos creadores que las arrojan con valor hacia nuevos significados.

De los cinco libros agrupados en *El oráculo invocado (Poesía 1965-1983)* (1984), sólo en dos encontramos poemas en prosa: en *El libro del talismán* (1970) hay tres breves poemas presentados mediante sangrado francés, y en *La escritura del vidente* (1979) otros tres poemas de similar extensión. “Dictado por los antiguos sabios”, de este último libro, es, además, una precisa poética de su concepción del lenguaje poético y la función del poeta.

Las alusiones bíblicas y cabalísticas relacionadas con la enseñanza de la tradición judía son la sustancia de contenido de toda su obra. Pero estos contenidos, nos dice Barnatán en el prólogo (p. 9), son la “sustentación natural del pensamiento, nunca una vana apoyatura estética la belleza surgirá, si es que surge, por emanación directa del lenguaje ”.

A la profusión de referencias culturalistas de toda índole hay que sumar un lenguaje críptico y una sintaxis algo enrevesada, lo que provoca muchas dificultades de comprensión, que aunque en sus últimos libros evoluciona hacia formas más diáfanas, mantiene un alto grado de hermetismo.

Jaime Siles (Valencia, 1951) no se prodigó como autor de poesía en prosa en sus primeros libros. De los recogidos en *Poesía (1969-1980)* (1982), recopilación en la que introduce algunas modificaciones de las primeras ediciones, sólo encontramos tres poemas de *Génesis*

de la luz (1969) y uno de *Canon* (1973). Son poemas muy breves, de períodos cortos y gran concentración expresiva, que no se diferencian de sus poemas en verso.

Tratado de ipsidades (1984) representa su mayor aportación al poema en prosa. Está dividido en cinco apartados irregulares; el primero y el último se reducen a dos simples versos sentenciosos. El segundo y el tercero, “Fragmento interrumpido” y “El signo como totalidad”, están compuestos por ocho textos rotulados alfabéticamente de la a a la h. En el siguiente apartado, “La obra como negación”, recoge un poema en prosa que constituye la poética y justificación del libro:

Escritura que a sí misma se dice, escritura que a sí misma se hace, la obra es *el configurarse en forma el serse en su decir*, en su decirse. Porque la obra es sólo lo que a sí se dice y lo que a sí se hace: la obra es el hacerse a sí en su *decir*.

Toda obra es una negación: la del silencio. Y eso es el Ser: el pensamiento en blanco. Lo que se niega a instaurarse en voz.

Lenguaje de ruinas, alfabeto que grafía su *designificación*, la obra tiende a ser sólo silencio: abanico que abre su pensar en un vacío que cierra cada nombre. En él toda la noche es página.

La búsqueda continua de la esencia del lenguaje poético es el motor fundamental de la poesía de Siles. En las prosas de *Tratado de ipsidades* se funde con la pretensión de anular el transcurrir del tiempo y de convertirlo en un proceso circular. El lenguaje mantiene el tono sentencioso y sintético de sus libros anteriores.

Menor y de distinto signo es la aportación de Antonio Colinas (León, 1946). De *Jardín de Orfeo* (1988) su último apartado, es un pequeño grupo de cuatro poemas de una extensión de página y media. Como en todo el libro, las referencias a la mitología clásica son constantes, así como la ambientación en espacios rurales, con el jardín como motivo principal. “Creo con Rimbaud afirma Colinas en su poética¹⁸⁸ que mi interés no va más allá del que siento por la tierra y por las piedras. La tierra y las piedras como expresión primera y llena de símbolos a la que dirigir nuestras preguntas.”

La voz lírica se manifiesta marcadamente a través de la primera persona. Los tópicos del *locus amoenus* y del *beatus ille* se funden como si de un cuadro renacentista se tratara.

¹⁸⁸ Recogida en la antología *Joven poesía española*, edición de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda, Madrid, Cátedra, p. 214.

Bécquer y la poesía mística son influencias que, aunque manifiestas, no impiden que su obra sea muy personal y ajena a las imposiciones de las tendencias y de los grupos poéticos del momento.

Juan Luis Panero (Madrid, 1942), aunque coetáneo a los autores de este grupo, entronca más con la corriente cernudiana de los poetas del 50. Su inclusión en la antología de Palomero, *Poetas de los 70* (1987), parece más bien un intento de recuperación de un poeta olvidado injustamente.

En cualquier caso su aportación al poema en prosa es escasa. Sólo los tres poemas que se agrupan en el tercer apartado, “Testigos de derrotas”, de *Galería de fantasmas* (1988) ha compuesto Panero hasta 1990. Los textos giran sobre tres ciudades imperiales que fueron testigos de derrotas: “Roma. Año 363”, “Constantinopla. Año 1453” y “Petersburgo. Año 1917”, y sobre las que proyecta sus propias derrotas:

Hoy todo está perdido, su destino se cerró hace tiempo, en tierras de los persas, entre polvo y sudor de hombres y caballos, borbotones de sangre y aliento de sed.

La misma sed que en este momento seca mi boca, la que, mezclada con el fuego y el humo que sube por la colina, entre muros de otro tiempo y borradas inscripciones, pondrá fin a mi vida.

Resulta extraño que Panero no se prodigue más en el uso del poema en prosa, puesto que su obra en verso libre, con una marcada tendencia a la esticomitía, y la consecuente reducida explotación de las posibilidades expresivas de la pausa versal, podría perfectamente ser transcrito en prosa.

Andrés Sánchez Robayna (Las Palmas de Gran Canaria, 1952), a quien García Martín (1992: 110) sitúa en el grupo de “la segunda promoción de poetas de los setenta” y dentro de la tendencia que denomina “neopurismo y conceptualismo”, etiquetas poco afortunadas que no han tenido demasiado éxito entre la crítica, es un autor que, aunque no se prodiga mucho en el uso del poema en prosa, estaba encaminado, por las características de su obra, a desembocar en este género. Su concepción del poema “espacio de lenguaje hacia el metalenguaje, espacio en que tiene lugar el diálogo entre la imaginación fonológica y la

indagación metafísica”¹⁸⁹ no podía ignorar las posibilidades poéticas que le ofrece la prosa, libre de las leyes y convenciones de la versificación.

De sus tres primeras entregas *Clima (1972-1976)* (1979), *Tinta* (1981) y *La roca* (1984) , reunidas en *Poemas (1970-1985)* (1987), sólo en *Tinta* nos encontramos una interesante aportación al poema en prosa, a la que hay que añadir el poema unitario *El resplandor* (1990), con dibujos de Vicente Rojo.

El grado de abstracción y despersonalización a que somete Sánchez Robayna al poema no impide que, para contrarrestar la excesiva aridez expresiva, afloren continuamente la música, el ritmo y la sorpresa mediante la paronomasia, la aliteración y las asociaciones inusuales. Masoliver Ródenas (1985: 78) hace la siguiente atinada observación:

Es una poesía que ha superado todo el lenguaje subjetivo de la tradición lírica, el culturalismo, el conceptualismo y la abstracción de tanta poesía contemporánea y, finalmente, el esteticismo, esta belleza decorativa que se convierte casi en un valor moral. Estamos, simplemente, ante y en la plenitud del objeto, de su materia, de su luz y de su forma.

Y es precisamente esa estilización a que reduce los objetos hasta convertirlos casi en materia evanescente, sólo perceptibles por los perfiles que destaca la luz al incidir en sus aristas, una de sus características más determinantes.

Desde el punto de vista estrictamente formal es apreciable el proceso de depuración en todos los aspectos expresivos al que Robayna somete al poema. En “El vaso de agua” usa un lenguaje respetuoso con las normas elementales de la escritura prosística, que en “Sistema” empieza a verse alterado por el uso inhabitual de la elipsis de partes fundamentales del discurso “Ved (el) otoño. Ved el.” , y en “[Hendedura con nombre de aspa...]”, “Madrigal” y “[Nisperos y estramonio...]” culmina en la supresión de signos de puntuación y la ruptura ocasional de la línea, con lo que se sitúa en la órbita del poema en prosa experimental:

Hendedura con nombre de aspa nocturno que se cierra pliegue nocturno que llama con signos hendidos nuca curvatura
del brazo que se curva sobre el vientre con el codo apoyado en algún lugar tenso de la noche cuerpo todo vientre brazo codo apoyado nuca que agitada vientre bracea zarandeado erguido bajo la lengua que lo lee

¹⁸⁹ De “Poética” recogida en Elena de Jongh, *Florilegium. Poesía última española*, 1982, p. 157.

LOS NUEVOS POETAS

En este apartado reunimos a aquellos autores más recientes que no están vinculados a los grupos anteriores. La proximidad temporal de sus obras respectivas no permite agruparlos en núcleos, aunque algunos críticos ya aventuran el rótulo de *generación de los 80* y la existencia de algunas tendencias, como *minimalismo*, *conceptualismo*, *neopurismo*, etc., muy discutibles y hasta rechazables.

Rafael Pérez Estrada (Málaga, 1934), aunque coetáneo a los autores del grupo de los 50, no empezó a publicar hasta los años 70, y sus libros más destacados aparecen después de 1980. *Libro de los espejos y las sombras* (1988) está escrito íntegramente en prosa y dividido en varios apartados: “Visitaciones”, “Mistral” y “Sueños” agrupan poemas en prosa, y el resto son conjuntos de aforismos que van desde la greguería “El ángel espera la hora del ángelus” hasta breves reflexiones satíricas:

En la noche distinguí a un ángel que tricotaba ferozmente grandes cantidades de intestinos, y junto a él, desfallecido, un hombre permanecía encadenado, y a éste un águila le hurgaba las entrañas.

“Visitaciones” es una especie de anecdotario celestial compuesto por breves textos de media página, con continuas referencias a personajes conocidos, y con grandes dosis de ironía y cierto sentido satírico. Todos los poemas tienen a la figura humanizada de un ángel como motivo principal. En “Mistral” continúa presente la figura del ángel, pero situada en ámbitos más cotidianos y haciendo uso de un lenguaje más descriptivo y metafórico, pero conservando el tono cronístico:

Llueve a esta hora tristeza y soledad en la calle. Los carros y triciclos del reparto se acunan torpemente en los grises sin sombras del amanecer, y en las sábanas los cuerpos recién dispuestos arrojan las últimas indecisiones.

Y en “Sueños” nos sorprende con imágenes crudas y surrealistas que se acercan bastante a los textos de *Crimen* de Espinosa:

Vi cómo laboraba aquella mujer para acelerar sus partos y cuánta angustia había en sus esfuerzos. Y apenas tenía al recién nacido en sus manos aún cubierto de grasa, aún conteniendo en el primer aliento, lo golpeaba ferozmente contra el suelo y luego entre copiosas lágrimas y horribles ayes lo devoraba. [...]

Tratado de las nubes (1990) también está escrito íntegramente en prosa. En este libro Pérez Estrada abandona el sentido satírico e irónico del libro anterior, pero mantiene el tono cronístico y distante amparado en la tercera persona y en el recurso de apoyarse en referencias continuas a autoridades de muy diversos ámbitos, época y países. En algunas partes del libro también incluye conjuntos de aforismos.

Francisco Ferrer Lerín (Barcelona, 1942) no se prodiga mucho en el uso de la prosa. Sin embargo en *La hora oval* (1971) nos encontramos una veintena de poemas en prosa compuestos entre 1963 y 1970 que denotan una cierta predisposición de Ferrer Lerín por el uso de la prosa, lo que no resulta extraño dadas sus simpatías por el surrealismo.

Son textos de una extensión que oscila entre una y cuatro páginas, escritos en primera persona, pero que prefigura tanto un yo masculino como femenino. Esbozan anécdotas simples, con ligeros toques descriptivos y elementos surrealistas. El lenguaje se caracteriza por la síntesis y la yuxtaposición:

[...] Saco la cabeza. Me oprimen tanto que me sofocan. Paredes peludas que me asfixian. Ella despierta. Lleva sus manos hacia mí. Levanta la tela. Ojos desorbitados y dolor en su rostro cuando aúlla la plebe en este crepúsculo. Me ahogo. Sus manos de hierro estiran mi cráneo. Me muero. La hermosa enseñando su sexo lascivo orlando mis restos. La rata. La rata. Y cae de nuevo. Esta vez sin vida. Y yo en su recuerdo.

Pero en algunos momentos recupera una configuración más convencional y en otros se decanta por la supresión de signos de puntuación, con períodos separados por números y el uso de onomatopeyas que representan ruidos y gritos, lo que supone un tímido acercamiento al poema en prosa experimental:

1 Zzuuk zzuuk y vuelve la cabeza 2 zzuuk ahora acelera algo más y yo ya lanzado y casi de un salto me planto a su lado casi no puedo creerlo 3 rraaaaa rraaaaa disminuye la marcha quizá por el sobresalto al verse maltratada pero poso suavemente mi brazo sobre sus hombros 5 [...]

Pere Gimferrer (1971: 8) duda que algún poeta de su generación haya emprendido “la aventura vanguardista con la libertad imaginativa y el fervor iconoclasta de Ferrer Lerín”.

La obra de Eugenio Padorno (Barcelona, 1942), dispersa y publicada en revistas, antologías o ediciones muy reducidas, se recoge en *Metamorfosis* (1980), título que designa, además, su particular forma de publicación mediante entregas sucesivas de su obra compuesta desde 1958, y caracterizada, como su título indica, por sus continuas revisiones en las que elimina, incorpora y corrige sustancialmente su obra anterior en algunos casos prosifica poemas aparecidos anteriormente en verso, procedimiento que el autor, en la nota introductoria, llama “progresión en frontal *fijeza cambiante*”. Es por tanto una obra fuera de tiempo, y aunque en nuestra antología la hemos situado en el año de su última versión (1980), es evidente que su elaboración y presupuestos estéticos iniciales no se corresponden con la época actual.

Sus poemas en prosa, muy breves, adoptan la forma de poema en prosa puro, y usan mayoritariamente la primera persona, salvo en los más descriptivos en que suele pasar a tercera. El intimismo, la evocación de recuerdos, la fusión del yo lírico con la naturaleza son sus características más llamativas:

En verdad, yo no he querido este domingo para nada, pero ahí está. Bajo su luz teórica, buena para descubrir un monumento o avizorar la isla peregrina, un tiempo de dolor atraviesa descalzo la escritura.

Fanny Rubio (Jaén, 1949) incorpora en *Retracciones* (1982) un pequeño grupo de poemas en prosa breves, escritos en tercera persona y referidos a motivos y pretextos aparentemente ajenos al yo lírico. Es una poesía hecha a partir de impresiones procedentes del entorno exterior y de recreaciones de personajes conocidos y que han tenido importancia para la autora, como María Zambrano, Pablo Picasso, Pablo Iglesias, Bernardo Bertolucci, etc. Utiliza un lenguaje elaborado que supone una llamada de atención hacia la propia escritura: “Sólo el viento silbaba con luces peregrinas cuando las madrugaron a morir”, “Guardaban confiadas en sus puños recién crispados aleteando pájaros raíces, [...]”. Los textos tienden a dividirse en párrafos que delimitan las imágenes que recomponen el poema como si se tratara

de un cuadro-puzle. De los párrafos finales de los textos se suele separar una frase que adquiere un valor epifonemático:

Se dejaron caer como un silencio sobre la tierra húmeda alumbrando debajo de la nocturna cuerda la música plural y anunciadora hacia la claridad, hacia la red de brazos y de fuego, pueblo

que avanza hasta la mar que es el vivir.

José Manuel Caballero Bonald, en la contracubierta del libro, señala lo siguiente:

[...] Los textos en prosa por llamarlos así que incluye este libro, generan de hecho como una poesía adicional que ocupa a veces todo el espacio de la escritura. Esa es la más fecunda consecuencia y la más intrépida validez del sistema poético de *Retracciones*.

Bernd Dietz (Madrid, 1953) usa indistintamente el verso y la prosa como vehículo de expresión poética. Es autor de un libro escrito íntegramente en prosa, *Alcorces. Poemas en prosa (1974-1978)* (1981). También incluye poemas en prosa en *Ciclos, o el progreso del turista* (1986) y en *Un apocalipsis invita a vivir* (1991).

Alcorces está compuesto por una cincuentena de poemas breves divididos en varios apartados "Laberintos", "Nostalgias", "Constataciones", "Poéticas", "Crepúsculos" y "Teatro de variedades", a los que hay que añadir una "Presentación" y "A modo de epílogo" que forman parte del entramado poético del libro, escritos con el mismo carácter que el resto de los poemas. Se observa, pues, un diseño de libro cerrado y perfectamente estructurado, a lo que hay que añadir una presentación tipográfica inusual, ya que las líneas de todos los textos no aparecen justificadas en el margen derecho, sin que en ningún caso quepa hablar de versos, sino, quizá, de búsqueda de un efecto visual que provoque una sensación de escritura más abierta, que rompe los moldes de la caja tradicional.

En el poema que hace las veces de presentación expone Dietz las líneas maestras que conforman su mundo poético:

Acaricio la idea de instaurar en este instante un inicio de escritura que sea sedal sin proyecto, capa desprendida fácilmente, murmullo aéreo ajeno a las cavernas de la mente, que con tan obsesiva presencia impone la generación de unas frases con que acometer la desazón.

Para Carlos Edmundo de Ory (1986: 10), el poeta sufre en el proceso de desarrollo de la escritura: “Le apremia el deseo de establecer pautas o hitos distintivos en los cuales coteja distancias y rumbos”. Los poemas de este libro reflejan un mundo imaginativo, sensorial, vitalista y erótico, con un lenguaje que conserva detalles preciosistas de sus primeros poemas:

Una lengua en ti se posa a través de la lluvia. Algún zarco / reflejo. El sol rodaba alegre en la arena. El bramido del mar / envolviendo las zafíreas melenas, un murmurante rumor / de caracolas arrastrando.

Ciclos, o el progreso del turista, con un interesante prólogo de Carlos Edmundo de Ory, supone en la obra de Bernd Dietz un significativo paso adelante en su intento de conseguir un lenguaje personal, inconformista, reconcentrado y sin concesiones a la gratuidad:

Eres una cloaca, a juzgar por los seres reptantes y viscosos que te habitan. Tal es el inicio abortado de un poema que no debe nacer. Ha decidido no medir más realidad a través de la distorsión de su carne. No aspirar al papel de poeta. Déjense de vanidades (la modestia no es la menos culpable de sus máscaras). [...]

En *Un apocalipsis invita a vivir* (1991) los contenidos eróticos orientan el pesimismo y la desesperación que desprenden muchos de sus poemas hacia zonas en las que la nostalgia y el vacío se confunde con la belleza y el éxtasis.

T. S. Eliot, Luis Cernuda, Pablo Neruda, Rilke son las lecturas que más frecuentemente aparecen incorporadas en sus poemas. Ory (1986: 12) también reconoce su ascendencia sobre Dietz, que se revela sobre todo en *El arte de la sustitución* (1983), pero sin que ello signifique que se le pueda adjudicar la etiqueta de postista, “aunque sí de oryano por razones espirituales tanto como lexicográficas. Elementos de mi estética erótica y ontológica son asimilados en su propio egolirismo como puras excitaciones.”

José Carlos Cataño (La Laguna, 1954) es un ejemplo relevante de escritor actual que se caracteriza por alternar el uso de la prosa y el verso como formas de expresión poética. *El Cónsul del Mar del Norte* (1990) está compuesto íntegramente por poemas en prosa. Reúne

este libro treinta y tres poemas en prosa, a los que anexa un “Post scriptum” en el que da noticia de fechas y lugares de composición y génesis de algunos poemas. Adopta Cataño la forma de poema en prosa breve, pues la mayoría de los textos no sobrepasa la media página.

Atendiendo a la persona gramatical o voz lírica se observan dos tendencias que suelen ir asociadas, a su vez, a determinados contenidos. La tendencia mayoritaria veintiséis poemas utiliza la primera persona, un “yo lírico” identificable con el poeta, que se dirige a una segunda persona, un “tú” que podría representar a su *alter-ego*. El carácter de los contenidos predominantes en los textos que adoptan esta formalización apunta a referencias oníricas, proyectadas desde una perspectiva pesimista asociada a conceptos negativos como el odio, la muerte, el desamor, la soledad, el miedo, la angustia, el desarraigo, etc. En los otros poemas prevalece la tercera persona, aunque sin desplazar totalmente a la primera y segunda, y se centran fundamentalmente en episodios más anecdóticos e intrascendentes marcados por un cierto tono irónico.

Veamos algunos ejemplos. En el primer poema, “Fuisteis buenos conmigo”, el yo lírico invita a odiar a un tú en un tono imprecativo:

Odia, no por cada golpe recibido eso es lo más fácil, sino por aquello que ya nunca recordarás. Que lo único que podrá iluminar tu vida será el odio.

En “Fidelidad”, el poema más breve del libro, el juego dramático tú-yo sustenta unos referentes temáticos ambiguos en los que es apreciable el contraste entre el tono coloquial del primer párrafo y el más lírico y reflexivo del segundo:

No te lo pensaste mucho para cambiarme por un dragón inglés. Pero de eso hace tanto tiempo, mi vida, que se desvanecieron las palabras que te evocarían.

Quizá una imprevisible gota escarchó la tinta, horadó tu nombre. O un recuerdo lo precipitó, solo, inerme, en la jungla, sin reparar en que tú o yo en el otro sigue enquistado y a la deriva.

Los dos textos más representativos del grupo caracterizado por el uso de la tercera persona son “Le crocodile et Mallarmé” y “El fango de los dioses”.

Destacan dos núcleos temáticos muy diferenciados pero determinantes en el conjunto del libro. Por un lado resulta curiosa la frecuente alusión al mundo africano-caribeño,

manifestada sobre todo por los topónimos: “...sueño que descanso sobre el lastre de un barco en la altamar del Ukeréwé” (“Noli me tangere”); “Un año más tarde tiene ocasión de pisar el continente negro” (“Le crocodile et Mallarmé”); “Ma'Bwá” (“Cangrejos de la playa de Ma'Bwá”); “En Zanzíbar no hay trabajo”; “El otro día se derritió lava en el Mwenzi” (“Los ríos de la memoria”), “Bye Kongo”.

El otro motivo temático recurrente es el que se refiere a la creación poética. En “Prólogo a la lengua” nos expone su idea sobre la instantaneidad de la lengua poética:

Así que pasen cien años, la lengua es un accidente del instante, como la muerte, a la que sirve de antesala, y todo cuanto expresa, al viento o por escrito, en apetito de olvido lo convierte, pues el tiempo se deleita tolerando salvedades (un amor, un poema, una convicción) a fin de que más severa nos parezca la fortuna que nos tiene reservada.

En “Pasar balance” reitera la misma idea, pero contraponiendo la pintura a la palabra poética:

Pero envidio al pintor. En el caso —harto infrecuente— de pasar balance a su vida, recurre a las telas, cuyo olor, relieve y colorido repelen cualquier vislumbre de reflexión.

En cambio, pobre de quien se sirve de las palabras. Lucha por alzar las letras, y una idea definitiva se le escurre antes de llegar al margen. La mano, la pluma, cual obediente plomada, tira hacia el subsuelo, donde el pasado muere de asfixia y de asfixia la idea de presente.

En otro poema, sin embargo, nos habla de que su lengua “sostiene sedimentos de la memoria, islas sumergidas por el amor y la distancia” (“El vértice remoto del nacimiento”). Y en “¿Soy tal vez mi redención?”, se niega la capacidad verbal, que se la atribuye a su *alter-ego*:

Al fin me doy cuenta de que tanta palabra no puede brotar de mí, del cuerpo que es, justamente, la soledad aquietada, el abismo sin aire, el paisaje congelado.

El tipo de experiencia y la naturaleza de los temas es el motivo de “Beatrice”:

Y otro tanto sucedió con los temas en que me las vi. Siempre pertenecían a la *otra* mirada, la que despierta la sospecha de un desliz en la ciega, armoniosa enormidad del mundo que amenaza con vaciarse en el temblor de una respuesta aplazada.

Cataño evita la descripción minuciosa y gratuita, y cuando aparece está en relación directa con el tema. Este es el caso de “Noli me tangere”, quizá el poema más descriptivo del

conjunto, cuyos elementos que parecen recordarnos el paisaje lanzaroteño: “senderos de ceniza”, “viñedos amurallados contra el viento” refuerzan la sensación de claroscuro y soledad que se desprende del poema:

Y tú, candil en la mano, dudas si esbozarme una sonrisa.
Noli me tangere dices, cuando estoy a punto de salvarte de la jauría.
Así, de noche, sueño que descanso sobre el lastre de un barco en la altamar del Ukeréwé.
Y tú, huyendo, repites:
Noli me tangere.

Además, los elementos del paisaje se incorporan como términos metafóricos de referentes humanos, generalmente relacionados con la primera persona:

El cerebro también tiene sus placas oceánicas, que se desploman y florecen en la lengua de los poetas. Y los ríos de la memoria ramas, cadáveres y ceniza transcurren hacia las blancas tinieblas de la infancia. (“Los ríos de la memoria”)

La vida es la pantalla de la lámpara de petróleo, como el volcán las nubes que lo rodean. La ausencia de imágenes en la cabeza es un cráter imperceptible siempre. Finalmente, por hacer algo, inicio esta postal. (“Carta postal”)

Las referencias espaciales, tanto las que apuntan al mundo africano-caribeño como las que nos recuerdan el paisaje canario, sobrepasan el marco geográfico restringido. Como dice el propio Cataño (1983) con respecto a *Disparos en el paraíso*, las alusiones físicas trascienden “la realidad concreta de Canarias para convertirse en una meditación de la ausencia, sobre el vacío histórico que surcan, impasibles, alisios y corrientes marinas”.

La elección de la prosa como forma de expresión poética podría explicarse, en gran medida, como el resultado lógico de la trayectoria poética anterior. El lenguaje de sus primeros libros oscila entre, por un lado, la estrofa pequeña y el verso corto y, por otro, el verso extralargo, que en algunas ocasiones ocupa varias líneas, confundándose con el párrafo:

De existir, la eternidad no tendría sentido. Siempre es esa hermosa posibilidad, la del que caza, de atrapar la pieza que se esconde.

Un dios escondido se pierde en la eternidad para quebrarla. La presenta como terreno de juego, por donde corretean las posibilidades:

de quién y cómo esconderse, los
escondites, las posesiones, las revelaciones,
los alumbramientos, las perpetuaciones,
las ocultaciones.

En la ocultación que se revela, reside la aniquilación de las formas para que la perpetuación se manifieste en otra forma.

(De *Disparos en el paraíso*)

Sobre esta tendencia a expandir el verso y adaptarlo a períodos más prosaicos, incide Rodríguez Padrón (1991: 796-797):

Así, su poesía se basa primordialmente en un trabajo de ritmos, tanto por lo que a la escritura se refiere como por lo que atañe a la visión del mundo y a la actitud que toma el escritor: los movimientos textuales corresponden a los movimientos de la intimidad, se producen como variaciones o alternativas, como fragmentos sucesivos, dispersión o yuxtaposición de estrofas, silencios abiertos por esa situación de perplejidad que poco a poco darán paso a un verso más dilatado, a una textura más narrativa.

José Luis García Martín (1992: 116) lo sitúa dentro del poco convincente rótulo de estética minimalista y conceptualista, muy próximo a la práctica poética de Sánchez Robayna.

Juan Cobos Wilkins (Huelva, 1957) nos ofrece en *La imaginación pervertida (1981-1991)* (1992) una cuidada selección de su obra publicada en esa década. El libro se divide en dos apartados, “Poesía” y “Prosa”, división arbitraria que no responde a criterios poéticos, pues en el apartado de poesía se incluyen textos en prosa que tienen el mismo carácter lírico que los incluidos en la sección de prosa.

En *Sol* (1985) Wilkins usa indistintamente en el mismo poema el verso y la prosa. Las partes en verso, más breves y situadas al principio y, en algún caso, también al final, son, más bien, trozos de prosa que se han desgajado del resto del poema. Salvo la diferencia tipográfica, nada indica la dualidad formal:

Era en las noches de verano,
en tu calle, sentabas a los niños
en corro bajo la gran acacia y comenzabas
un cuento interminable.

Podía oírse el frufú del hada entre las hojas, sobre vuestras cabezas. Tú eras niño también y les mirabas los ojos muy abiertos, atónitos. Por sus silencios conocías, por sus gestos, cuándo era preciso detenerse, hacer como si no supieras continuar. Era en las noches de verano, en tu calle. [...]

Su libro más logrado y que “marca un decidido crecimiento en su escritura poética” (Rosario Hiriart, 1992: 28) es *Diario de un poeta tartesso* (1990). Está compuesto por cincuenta y dos composiciones breves en prosa agrupadas en dos secciones iguales, “Haz de las hojas” y “Envés de las hojas”, con los mismos títulos, pero dispuestos en sentido inverso, como el haz y el envés de una hoja. Los textos se distribuyen en las dos partes, pero sin que se exijan mutuamente. La única diferencia que rompería la simetría estructural de este libro es la ligera reducción de la caja de algunos textos de la primera sección.

Como en todos sus libros, también podemos apreciar en *Diario...* el título es por sí mismo muy indicativo la particular forma que tiene el autor de convertir en materia poética su propia experiencia vital. “En los libros de esta década *está* su autor, con su humor, sus gestos, sus gustos e inquietudes, preferencias anímicas y sexuales”, nos dice Rosario Hiriart (*ibid.*, 36). El autor pretende del lector la máxima atención para poder neutralizar el espacio abierto que coloca entre el referente real y el material poético. Desde el primer poema, “Devastado”, ya nos sitúa en ese paisaje desolado:

Igual a este paisaje exterior que me circunda: devastado. Y más, que circuncida. A saber: río tan bello rojo, sin peces; montaña del oro, sin hojas; áreas amarillas, calcinadas. [...] Mantén la intensidad. Sorpréndenos: ocultos en el caleidoscopio, antiguo túnel donde las invasiones sedimentan sus fósiles en lengua que no traduce, asedia. Cerca el paisaje interior: éxtasis sí, pero sí devastado.

Y en el poema “Poeta” de la sección “Envés...” se apoya en su propia obra para justificar lo que parece es su momentánea predilección por la prosa:

Al leer esos poemas tuyos de otro has vivido humedad en los ojos muerte casi insólita en ti porque tú nunca has dicho lo que callan a nadie. Cómo hablar del *Espejo de Príncipes Rebeldes* y de *Sol* y de *El jardín mojado*. Tú nunca lo dijiste, no hubo por quien vivir la espera que va a dar, ilusionada muerte, al verso.

Con una cierta tendencia a la yuxtaposición y a un ritmo entrecortado, los poemas de este libro constituyen un mosaico que nos muestra retales de sensaciones, imágenes, impresiones, recuerdos proyectados a distancia, en un decorado caracterizado por su riqueza cromática.

Escrito en Irene (1985) está dividido en siete apartados de mediana extensión, todos

con la figura del personaje como eje central sobre el que giran todas las situaciones; algunas de éstas se presentan como guión teatral o cinematográfico con inclusión de acotaciones en las que se da información de los movimientos y actitudes del personaje.

El poema en prosa breve vuelve a aparecer en *El suicidio como una de la Bellas Artes* (1990), cuaderno compuesto por cinco poemas muy similares en el lenguaje a los de *Diario... La imaginación pervertida* (1990) se presenta también como un guión, y aunque su lenguaje es poético, su estructura y disposición lo alejan del poema en prosa.

César Antonio Molina (La Coruña, 1952) no se ha prodigado en el uso del poema en prosa. Sólo dos textos encontramos en *Las ruinas del mundo* (1991), compilación de toda su obra publicada hasta 1988. “Subida al Vesubio”, de *Proyecto preliminar para una arqueología de campo* (1978), “es un poema iniciático, una subida al abismo. Desde la boca del cráter contemplaba el mundo y sus tentaciones”, según nos dice el propio Molina en “Epílogo del autor”. Escrito en un tono elegíaco, como todo el libro, el motivo de la arqueología, como depositaria de la memoria, es el hilo argumental que le da unidad y sentido. “Adagietto”, de *Últimas horas en Lisca Blanca* (1979), es más breve e intimista.

Pero lo más novedoso de Molina es la particular escritura que usa en el resto de los textos de este último libro. Las líneas, a modo de verso, no ocupan todo el espacio de la caja, y algunas palabras finales, sin seguir un criterio fijo, se dividen como si fueran prosa:

 Escribo, mientras tú duermes en Lisca
Blanca, arropado por el murmullo de unos
brazos desconocidos. En las cristaleras el
mar se bate con las venas despojadas, la se-
da se deshace como un lágrima por tu al-
coba.

En el “Epílogo” citado, el autor sólo señala al respecto que es una especie de híbrido entre el verso libre y la propia prosa poética, y Ángel Crespo, en el prólogo, no hace ninguna referencia al respecto. En *La estancia saqueada* (1983), libro de estructura y tono muy similares a *Últimas horas...*, y con el que se cierra la primera etapa de su poesía, adopta una forma aparentemente similar, pero aquí las pausas responden a criterios rítmicos versales y las palabras no se dividen aleatoriamente a final de línea.

Si aceptamos que las pausas finales no son versales porque estos textos no permiten una lectura pausada, hemos de admitir que estamos ante textos en prosa con una disposición gráfica inhabitual al no estar justificado el margen derecho. Además, su ritmo es prosístico, lo que encaja perfectamente con el tono lírico-narrativo que caracteriza a este libro (Crespo, 1991: 13). Destaca también Crespo (*ibid.*, 15) la utilización en este libro de procedimientos ideogramáticos, procedentes de la poesía espacialista del *Coup de dés*, al establecer un paralelismo entre el hilo narrativo y el desarrollo del rodaje de una película. Este carácter narrativo, tendencia muy marcada en los poetas de esta época (Morales Villena, 1987), es consecuencia de su génesis, ya que, según nos dice Molina en el epílogo, este libro fue pensado originariamente como un relato, por lo que el resultado final fue el de un poema unitario con una historia concreta que pretende dar la sensación de ser al mismo tiempo un diario de rodaje y un guión cinematográfico. Cabría pensar que la disposición gráfica adoptada quiere simular el formato de una cinta de película.

Luis García Montero (Granada, 1958) recorrió, en lo que se refiere al uso de la prosa en poesía, un camino poético en sentido contrario al habitual, pues su primer libro está compuesto íntegramente por poemas en prosa, forma que sólo muy ocasionalmente ha vuelto a utilizar en sus libros posteriores. *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn* (Granada, 1980) reúne veintiséis textos divididos en cuatro apartados. Según nos dice el propio Montero (1994: 13), se trata de un libro juvenil, de acercamiento a la literatura, y, junto a *En pie de paz* (1985) y *Rimado de ciudad* (1981-1992), estos últimos en verso, “nacieron al margen de la evolución normal de mi poesía”. Las coordenadas temáticas y referenciales en que se sitúa este libro vienen marcadas por las vanguardias, el psicoanálisis, el marxismo y la novela policíaca. La mayoría de los textos de este primer libro se apoyan en citas de los autores más destacados de la novela negra, como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, J.P. Donleavy, Boris Vian, Wade Miller, Ágatha Christie, etc. Su intención al escribir estos poemas fue la de “reflejar la violencia de la gran ciudad, la marca de la soledad que todos llevamos dentro”, lo que concuerda perfectamente con el origen urbano del poema en prosa según Baudelaire, poeta con el que sintoniza en muchos aspectos (García Montero, 1996). Sobre la importancia que tiene la ciudad en la poesía de Montero incide Andújar Almansa (1990: 149), quien indica que el paisaje urbano sobrepasa su condición de mero escenario,

mostrándose muchas veces en íntima conexión con el sentir del protagonista poemático, que “actúa como correlato sentimental de las experiencias transcritas en el diario”. Son poemas breves o muy breves, de dos o tres párrafos, que en alguna ocasión adopta la forma versal y, en un caso, un esbozo de ideograma.

Del resto de su obra sólo hemos vuelto a encontrar la forma prosística en *Diario cómplice* (Madrid, 1988). El libro se divide en dos apartados en verso, “Libro I” y “Libro II”, entre los cuales se intercala una sección en prosa titulada “Fragmentos recogidos en un epistolario”, compuesto por veinte trozos de extensión muy irregular y, aunque dirigidos a un destinatario explícito que responde al nombre de “Extraño amor”, su tono general se aleja del estilo epistolar clásico, acercándose en algunos casos al aforismo y la sentencia: “... raras veces resisten dos soledades juntas las palabras”. Estos fragmentos forman un conjunto de reflexiones sobre diversos aspectos muy relacionados con la sentimentalidad y la creación poética, y sobre los que vuelve a incidir en forma ensayística en *Aguas territoriales* (1996). Su escritura poética está más cerca de los autores surgidos en los años 50 (Biedma, González) que de los novísimos.

Jorge Riechmann (Madrid, 1962) ha usado ambas formas de expresión desde su primer libro, *Cántico de la erosión* (1987). En *Cuaderno de Berlín* (1989), y en libros posteriores como *Baila con un extranjero* (1994), incorpora, distribuidos entre sus poemas en verso, varios poemas en prosa, todos ellos caracterizados por la heterogeneidad formal y tonal.

Para la soledad y el desánimo que impregnan “Los tendones de la vigilia” usa un lenguaje directo, casi coloquial, mientras que la reflexión metafísica del “Poema del desconsuelo” se inclina por la síntesis y la precisión, y la ironía crítica intelectualizada de “Una tarjeta postal sobre el humanismo devuelta al remitente” se acomoda en una expresión enfática y discursiva.

CONCLUSIONES GENERALES

La naturaleza y el desarrollo de este trabajo nos han ido exigiendo el avance de conclusiones particulares en algunos capítulos. Con el fin de ofrecer a modo de recapitulación final una visión completa, resumimos aquí aquellas conclusiones fundamentales. En el capítulo II, “Hacia una definición: origen, evolución, características y modalidades del poema en prosa”, fijamos los límites del género sobre el que se fundamenta este estudio, y que sintetizamos a continuación:

1. El poema en prosa es un género, o subgénero, literario autónomo. No es un híbrido ni una forma intermedia entre la prosa y el verso, sino “un genre distinct” (Bernard, 1959: 434). Esta idea formulada por Suzanne Bernard es de suma importancia, pues equipara ambas formas de expresión. *El poema en prosa y el poema en verso deben ser considerados y tratados genéricamente de la misma manera.*

2. Desde Baudelaire el poema en prosa está íntimamente vinculado al ámbito urbano y muy influido por las artes visuales. De esta situación se deriva la tendencia en el poema en prosa actual a las referencias temáticas urbanas y a las descripciones impresionistas, cubistas, etc., siguiendo técnicas pictóricas. En cualquier caso, *al poema en prosa no se le pueden imponer más limitaciones temáticas ni exigir más pureza y tensión líricas que al poema en verso.*

La evolución del género se caracteriza por la continua búsqueda de nuevos esquemas y moldes formales que, en unos casos, se quedan en meros experimentos y, en otros, abren

nuevas posibilidades expresivas que terminan convirtiéndose en modelo. En relación con los rasgos formales más comúnmente aceptados de *brevedad, unidad y voluntariedad*, conviene señalar que, si bien son atributos que representan a un determinado tipo de poema en prosa (al que más se aproxima a un modelo equiparable al poema en verso), no reflejan totalmente el abanico de posibilidades expresivas que el género actualmente ha establecido. La existencia de textos como “Espacio”, cuya consideración genérica como “poema en prosa” nadie cuestiona, o los más polémicos de *Platero y yo* o de *Crimen*, nos obliga a tener en cuenta otros criterios derivados de la *dependencia* entre los textos. Por esta razón, hemos creído más conveniente extraer las *modalidades generales* en las que el género se ha configurado, que establecer previamente un conjunto de características que todo texto debería cumplir para ser considerado como poema en prosa. Desde esta perspectiva proponemos las siguientes *modalidades generales*:

a) *Poema en prosa “puro”*. Es el que se ajusta más estrictamente a las características generales del poema en prosa, como son la *brevedad* (la extensión más generalizada está en torno a la media página, y no suele superar las cinco páginas), la *unidad de sentido* y la *intencionalidad*, manifiesta o implícita del autor.

b) *Poema en prosa “discursivo”*. Sus principales características son su mayor extensión que oscila entre cinco y treinta páginas, y el tono reflexivo, intimista y fluyente. Tiende a manifestarse en el uso de una prosa seguida sin divisiones en párrafos, como se ejemplifica en “Espacio” de Juan Ramón Jiménez, o en “Retrato de Felicidad Panero” de Luis Rosales. El principal reto que plantea esta modalidad es mantener la tensión poética, que tiende a perderse debido a la extensión.

c) *Poema en prosa “integrado”*. Suele ajustarse a una extensión ligeramente superior a la del poema en prosa puro. Su singularidad estriba en que son poemas que están integrados desde su génesis en una entidad literaria superior, pero que poseen la autonomía suficiente para poder ser considerados también como poemas independientes. Esta modalidad tiene su origen en *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont y fue muy cultivada en Francia. En España, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez o *Crimen* de Agustín Espinosa son dos claros ejemplos.

En cuanto a la historia del poema en prosa español, y de la etapa previa al período que nos ocupa, es decir, desde los orígenes hasta 1940, conviene hacer las siguientes

puntualizaciones:

1. De los dos procesos *prosaización* de la poesía y poetización de la prosa que como antecedentes del siglo XVIII confluyen en la aparición del poema en prosa, es el prosaísmo de la poesía el que nos ofrece ejemplos más evidentes de movimientos de renovación de los esquemas expresivos imperantes heredados de la preceptiva clásica. En cualquier caso, este prosaísmo no fue una tendencia generalizada, ni tuvo el arraigo suficiente para constituirse en germen del poema en prosa; sin embargo, hemos de considerarlo como un primer intento de reacción anticlasicista de la poesía versificada española. El fenómeno de la poetización de la prosa es posterior. Se produce a finales del siglo XVIII y principios del XIX, época en que se desarrolla la prosa poética y se atisban los primeros intentos de poesía en prosa.

2. Las traducciones en prosa de textos poéticos de otras lenguas, factor determinante en la génesis del poema en prosa, sobre todo en la fase en que se propicia el paso de la prosa poética al poema en prosa, no tuvo en España el desarrollo de otros países (Aullón de Haro, 1979, 1988a); su repercusión y efecto como factor desencadenante en la génesis del poema en prosa español fue el mismo.

3. El origen del poema en prosa en España hay que situarlo en el romanticismo en la primera mitad del siglo XIX. José Somoza, Enrique Gil y Carrasco, Pablo Piferrer y Gustavo Adolfo Bécquer son los autores que, aunque de una manera vacilante, llevan a cabo los primeros intentos conscientes de componer poemas en prosa (Aullón de Haro, 1979).

4. La evolución hasta 1940 se puede resumir en los siguientes puntos:

a) Un primer momento se circunscribe en torno al modernismo y a la figura de Rubén Darío, autor que propicia el arraigo definitivo del género en España.

b) La escasa aportación de los autores de la llamada *generación del 98*, poco proclives a nuevas formas de expresión.

c) El auge y esplendor que supone la contribución de los poetas de los movimientos vanguardistas, sobre todo del surrealismo y algunos poetas de la llamada *generación del 27*.

La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez representa la culminación del género en España. Su influencia fue determinante y decisiva en el asentamiento definitivo y posterior desarrollo del poema en prosa. Del estudio de su obra extraemos las siguientes conclusiones:

1. La prosificación que hizo y propuso de toda su poesía versolibrada sin rima es una

consecuencia lógica y coherente de su particular concepción de la poesía. Los textos resultantes de tales prosificaciones deben ser considerados como poemas en prosa a todos los efectos, sin que ello implique que sus correspondientes versiones previas en verso deban ser omitidas por la crítica o ignoradas en su obra.

2. Adopta la misma actitud ante el lenguaje y emplea el mismo inventario de recursos expresivos en el verso y en la prosa, con la excepción obvia de aquellos elementos privativos del verso.

3. La poesía en prosa de Juan Ramón Jiménez constituye el muestrario más completo de las diferentes modalidades de formalización del poema en prosa:

a) El poema en prosa “puro” lo cultivó de manera habitual durante toda su trayectoria poética. Lo encontramos desde “Baladas para después” hasta sus últimas prosas, pasando por *Diario de un poeta recién casado*, *La colina de los chopos* y *Cuadernos*.

Dentro de esta modalidad hay que distinguir un tipo de poema en prosa que se caracteriza por tener como objeto temático a un personaje real, descrito a través de una visión subjetiva y distorsionada mediante el uso de un lenguaje hiperpoético que trasciende la propia figura del retratado. Aunque hay ejemplos dispersos en varios libros, es en *Españoles de tres mundos* donde están reunidas las “caricaturas” más representativas.

b) “Espacio” y Tiempo” son dos composiciones singulares que inauguran un modelo distinto de poema en prosa que hemos denominado “discursivo”. Esta modalidad, sin precedentes en la literatura española, se caracteriza por el ritmo fluyente de su sintaxis y el uso del monólogo interior.

c) La modalidad de poema en prosa “integrado” se ejemplifica en *Platero y yo*, cuyos textos admiten la posibilidad de ser leídos independientemente del conjunto, pero que, al mismo tiempo, establecen relaciones intertextuales que conforman otra entidad literaria superior.

Un simple recuento de los autores y textos seleccionados en nuestra antología siguiendo la división en dos períodos que hemos establecido nos revela un dato cuantitativo interesante: en las tres primeras décadas hemos antologado veintitrés autores, mientras que en los últimos veinte años los autores seleccionados son treinta y cuatro. Como puede apreciarse, el cultivo del poema en prosa es muy superior en los últimos veinte años. Si además, en este primer

período, como ya adelantábamos más arriba, no puede presentarse como unitaria la poesía publicada en la España franquista y la publicada en el exterior, hemos de concluir que *la poesía en prosa del interior supone un retraimiento respecto a la inmediata anterior*, pues salvo el caso aislado del canario Ramón Fera, autor de un libro concebido íntegramente como un poemario en prosa, en los primeros años no encontramos a autores con una obra en prosa importante. Este dato no hace más que corroborar la idea compartida por muchos estudiosos de la escasa repercusión de las tendencias novedosas extranjeras en la poesía española en la etapa posterior a la guerra civil.

La situación e importancia de la poesía en prosa del exilio es muy diferente. Además del caso ya particular de Juan Ramón Jiménez (que aunque reparte su obra entre el interior y el exilio, tiene una obra en prosa fuera de España mucho más abundante que la escrita mientras vivió en el país), y de Luis Cernuda, hemos de añadir los de León Felipe, Rafael Alberti, José Bergamín, Jorge Guillén y Tomás Segovia, entre otros nombres, que suponen una aportación muy superior al poema en prosa español.

Curiosamente, todo lo contrario ocurrió en la literatura hispanoamericana, sobre todo en México, donde, según Luis Ignacio Helguera (1993: 41-42), la aparición, en 1940, del segundo libro de Julio Torri, *De fusilamientos*, “encierra un período de actividad febril alrededor del poema en prosa, comparable al de 1914-1930”, y cita, entre otras publicaciones destacadas, *¿Águila o sol?* (1949-1951) de Octavio Paz, *Bestiario* (1959) de Juan José Arreola, *Variaciones sobre tema mexicano* (1952) de Luis Cernuda, o *Luz de aquí* (1951-1952) de Tomás Segovia.

Dentro del poema en prosa del exilio, la importancia y el interés de la poesía en prosa de Luis Cernuda son similares a los de Juan Ramón Jiménez. Su aportación representa, dentro de la evolución del poema en prosa hispánico, el enraizamiento definitivo del género. La adopción de esta forma de expresión es consecuencia tanto de la necesidad de experimentar otras vías de expresión poética, como de una reflexión previa sobre el género.

Sus primeros textos en prosa (1926-1931), que en algunos casos son meros experimentos sin mayores pretensiones, denuncian el interés temprano de Cernuda por la expresión poética en prosa. Su mayor importancia, sin embargo, nos viene dada porque nos anticipan las características que van a conformar el poema en prosa cernudiano de su

madurez, cuya manifestación más lograda es el primer *Ocnos*.

La poesía en prosa de Cernuda mantiene un relativo tono de uniformidad y equilibrio. Sin embargo, el particular proceso de elaboración, sobre todo de *Ocnos*, supuso algunos desajustes, que, aunque en varios poemas de *Variaciones sobre tema mexicano* Cernuda recupera la armonía expresiva y temática del primer *Ocnos*, en otros son perceptibles algunos desequilibrios ya apuntados en las adiciones de *Ocnos*. La elección de la prosa como forma de expresión en *Ocnos* y en *Variaciones sobre tema mexicano* obedece al carácter reflexivo de su contenido. En ambas obras, aunque el componente autobiográfico es determinante, lo es más el tratamiento meditativo con que Cernuda impregna todos sus recuerdos.

El modelo de poema en prosa cultivado por Cernuda se ajusta, en cuanto a su extensión, a sus propias consideraciones sobre el carácter incontrovertible de la brevedad del poema en prosa. Y en relación a la materia del contenido, centrada casi exclusivamente en la rememoración de su niñez y juventud, tiende a la estructura tripartita, con algunas variaciones, típica de la poesía meditativa.

El logro más interesante y novedoso de la poesía de Cernuda, más notorio en su poesía en prosa, es la adopción del monólogo dramático. Este recurso poético se formaliza mediante el desdoblamiento del “yo”, y permite al autor fijar el distanciamiento necesario para ejercer la debida reflexión que trascienda su experiencia individual.

El poema en prosa cernudiano formalmente diferente al janramoniano, se convierte en modelo cuya impronta de deja sentir en el desarrollo posterior del poema en prosa, como se puede observar, entre otros, en José Ángel Valente.

Rafael Alberti no denota una predilección especial por el género. Los escasos poemas en prosa que aparecen en su obra, aunque de variadas modalidades, son incursiones esporádicas a modo de ejercicio poético, como se observa en los textos recogidos en *Poemas de Punta del Este (1945-1956)* (1961). Su aportación más interesante se centra en un interesante poema de *Fustigada luz (1972-1978)* (1980), “Saura. Visión memorable”, que representa una curiosa modalidad de poema en prosa.

Más abundante y consistente es la aportación de Jorge Guillén. Salvo en *Cántico*, incluye poemas en prosa en el resto de sus libros. Los referentes temáticos que predominan son urbanos y marcados por un tono pesimista. En cuanto al aspecto formal, la tendencia de

Guillén se dirige a componer poemas muy breves, divididos en párrafos cortos de similar extensión, que en algunos casos semejan versos extralargos.

La poesía en prosa de León Felipe representa un caso particular. La forma de expresión que adopta en sus poemas versal, prosística o la mezcla de ambas viene determinada por los impulsos psíquicos que en cada momento le dicta su propio pensamiento. La elección de uno u otro no modifica sustancialmente el carácter ni el ritmo del poema, lo que supone una cierta anarquía y ambigüedad formales, muy características de toda su poesía.

José Bergamín, Benjamín Jarnés, Arturo Serrano-Plaja y Juan Gil-Albert no se prodigaron en el uso del poema en prosa, y aunque han dejado algunos textos de interés, su contribución al género no pasa de ser meramente testimonial.

Tomás Segovia, por el contrario, cultiva el poema en prosa de una manera regular desde sus primeros libros. Adopta la modalidad de poema en prosa breve con tendencia a un único párrafo corto, y, en el plano del contenido, se mueve entre el intimismo filosófico y cierta narratividad implícita.

En el poema en prosa del interior destaca la contribución de Ramón Fera. *Libro de las figuraciones. Poemas en prosa* (1941) se alinea junto a la trilogía surrealista compuesta por *La flor de California* (1928), *Oscuro dominio* (1934) y *Pasión de la tierra* (1935), y el caso especial de *Crimen* (1934). Dentro de la poesía vanguardista, y más concretamente en la evolución del poema en prosa, apuesta por la ponderación expresiva y temática, justificable si tenemos en cuenta el momento poco favorable para la publicación de un libro de esas características.

Después de *Pasión de la tierra*, y con la excepción de “El poeta niño”, no reincide Vicente Aleixandre en el cultivo del poema en prosa de una manera decidida. Solo las semblanzas personales referidas a algunos poetas conocidos, agrupadas en *Los encuentros*, podrían catalogarse de poemas en prosa similares a las caricaturas de *Los españoles de tres mundos* de Juan Ramón Jiménez o a los retratos de Rafael Alberti en *Imagen primera de...*

En esta misma línea surrealista, pero más atrevida y con propuestas experimentalistas, hay que situar a Francisco Pino, Juan-Eduardo Cirlot y Manuel Álvarez Ortega. Comparten estos poetas, además de similitudes estéticas, la escasa consideración que su obra despertó en

su momento y el rechazo a las tendencias pseudorrealistas en boga. Cirlot nos presenta las propuestas de nuevas vías expresivas más originales, de las que sobresale *Eros*, poema “discursivo” cercano a “Espacio”.

En una versión más tímida, pero igualmente fuera de su momento estético y sin ninguna repercusión posterior, hay que situar algunos poemas sueltos de Gerardo Diego y, sobre todo, *Prosas propicias* de Luis Felipe Vivanco, publicado póstumamente en 1976, ambos autores influidos por el creacionismo de Huidobro y Larrea.

La aportación de Carmen Conde posterior a 1940 es escasa y poco significativa. Lo más importante de su obra en prosa es anterior. También exigua y sin una orientación definida, pero muy cerca del poema en prosa discursivo, hay que considerar la obra en prosa de José Hierro.

Luis Rosales, aunque de manera irregular, es de los autores de esta época que cultivó el poema en prosa de una manera más consciente y decidida. *El contenido del corazón* (1969) y, sobre todo, “Retrato de Felicidad Panero”, incluido en *Canciones* (1973), formalmente cercano a “Espacio”, se sitúan en la línea del poema puro intimista.

Blas de Otero, a pesar de incluir frecuentemente textos en prosa en sus libros en verso, y de la adscripción que proponemos de *Historias fingidas y verdaderas* (1970), no denota una predisposición clara hacia el poema en prosa. Sus declaraciones al respecto y los continuos cambios de ubicación de los textos en prosa indican una actitud más bien reticente hacia el género.

La estructura cuaternaria, la plurivocidad, la autonomía de sus partes (pero sin perder el carácter unitario y la circularidad referencial) son aspectos que nos impulsan a relacionar la obra de Gabriel Celaya, *Memorias inmemoriales* (1980), con *Platero* y con *Crimen*, y, por tanto, adscribirla a la modalidad de poema en prosa “integrado”.

Como se puede deducir de lo anterior, *el poema en prosa del interior se ha desarrollado fundamentalmente en torno al surrealismo y a la tendencia intimista juanramoniana. No hay aportaciones novedosas ni intentos serios de superar los modelos anteriores.*

En la etapa posterior, y en un primer momento que coincidiría en parte con los autores de la llamada *generación del 50*, se produce un gran desarrollo en el cultivo del poema en prosa.

Ángel Crespo, José Manuel Caballero Bonald y José Ángel Valente, con aportaciones muy destacables, a los que hay que añadir los nombres de Carlos Sahagún, Joaquín Marco, Luis Feria, Manuel Padorno, Enrique Badosa, Rafael Soto Vergés, Antonio Gamoneda, Félix Grande y Alfonso Canales, con aportaciones menos significativas, generalizan el uso del poema en prosa. Después de la eclosión surrealista de los años veinte con Hinojosa, Aleixandre, Espinosa y Larrea, y los islotes de Jiménez y de Cernuda, este grupo de poetas supone una etapa de plenitud que sigue muy de cerca los postulados estéticos de Jiménez y Cernuda.

En Ángel Crespo, igual que en Cernuda, se aúnan el estudioso y el creador, lo que denota una especial predisposición por el género. Más cercano a Rimbaud y Jiménez que a Baudelaire, la poesía en prosa de Crespo aporta como aspecto más novedoso la incorporación de la naturaleza como sustancia de contenido. Su poesía se aleja deliberadamente del realismo existencial y se enmarca en la tradición simbolista con derivaciones postistas y surrealistas. Sus poemas se mueven entre unos límites formales precisos, con tendencia a la brevedad, y con un lenguaje ajustado a las normas, sin rupturas del discurso poético.

José Manuel Caballero Bonald representa la continuidad del poema en prosa cernudiano. Su lenguaje poético se caracteriza por la eliminación de todo elemento superfluo, lo que provoca un predominio de la yuxtaposición y una gran concentración expresiva. Igual que a Cernuda, el recurso del desdoblamiento le permite fijar el distanciamiento necesario para poder superar el problema temporal de la retrospectión y el autobiografismo.

También muy cercano a Cernuda hay que situar a José Ángel Valente. Es el autor de esta época que más se ha prodigado en el uso del poema en prosa. Desde *El inocente* (1970) ha incluido regularmente poemas en prosa en todos sus libros en verso, a los que hay que añadir *Tres lecciones de tinieblas* (1980) y *No amanece el cantor* (1992), compuestos exclusivamente por poemas en prosa, además de los casos especiales de *El fin de la edad de plata* (1973) y *Nueve enunciaciones* (1982), integrados por poemas en prosa y relatos líricos. La naturaleza de la significación del signo literario, motivo temático fundamental de toda su obra, el lenguaje depurado y desprovisto de todo ornato, así como el uso de la introspección y el desdoblamiento del yo lírico, son elementos caracterizadores de su poesía que la convierten en la propuesta estética más completa y lograda de este momento.

La contribución de los poetas que completan este primer bloque denota una gran diversidad temática y formal. El poema en prosa intimista, descriptivo e impresionista, con un lenguaje directo y sencillo, se acomoda en las notables aportaciones de Carlos Sahagún y Luis Feria. También descriptivos, pero rozando la crónica periodística, son los poemas de Manuel Padorno. Con voz propia y en tono sentencioso resuenan los poemas autobiográficos de Antonio Gamoneda. El clasicismo y el ámbito espacial de la cultura mediterránea configuran el largo poema unitario de Enrique Badosa. Joaquín Marco, Félix Grande y Antonio Canales preludian algunos elementos expresivos novedosos que generalizarán poetas posteriores conformando el poema en prosa que denominamos “experimental”.

El siguiente bloque, que da cabida a los autores que se suelen circunscribir en torno al grupo de los *novísimos*, también llamado *generación del 70*, supone el arraigo de nuevas tendencias expresivas que presentan como denominador común la ruptura del discurso lógico. La supresión de signos de puntuación, la ruptura de esquemas sintácticos, la estructura tipo *collage*, las *cajas de prosa*, las asociaciones ilógicas, los falsos versos y los juegos tipográficos, son algunos de los recursos, en parte heredados del surrealismo, que marcan la renovación del poema en prosa, y por la que se decantan autores como Antonio Martínez Sarrión, Leopoldo María Panero, Ana María Moix, Jenaro Talens, Jorge Urrutia y, sobre todo, José-Miguel Ullán. Esta modalidad de poema en prosa *experimental* supone la superación formal de los modelos anteriores.

Aunque escasos, los textos de Antonio Martínez Sarrión se caracterizan por la ausencia de signos de puntuación, el uso de diferentes tipos de letra, la ruptura de esquemas sintácticos y la distribución a modo de *collage* de la materia poética.

Leopoldo María Panero opta por la diversidad y contraste de estilos, pues frente a la ausencia casi total de elementos de relación sintáctica que deriva en una sucesión ilógica de frases cortas, yuxtapuestas y sin aparente relación de unos textos, nos encontramos en otros una escritura fluida, polisindética y sin signos de puntuación.

Ana María Moix se mueve entre el poema en prosa breve o muy breve, forma que también usa Leopoldo María Panero, y el poema largo unitario, del tipo “discursivo”, que presenta la particularidad de dividir la escritura mediante un espaciado largo que reflejaría, más que pausas gramaticales, el fluir inconexo e irracional de su discurso poético.

Jenaro Talens comparte con José-Miguel Ullán y Jorge Urrutia las propuestas más interesantes y novedosas. Desde sus primeros poemas se refleja la continua búsqueda de nuevas formas de expresión y disposición tipográfica del material poético, muy en consonancia con su planteamiento de que la poesía debe dirigirse fundamentalmente a la *producción de sentidos* en el lector, más que a la simple *deglución de significados*, como señala en el prólogo a uno de sus libros. Así nos encontramos en su obra con textos dispuestos en dos columnas irregulares con tipo y cuerpo de letra diferente, o alternando líneas en redonda y cursiva, o textos escritos sin signos de puntuación y con líneas más pequeñas que cortan aleatoriamente las palabras finales sin tener en cuenta las normas de división de palabras. Hay en estas actitudes estéticas, a nuestro juicio, un influjo de la nueva poesía francesa del grupo *Tel Quel*, en el que igualmente existía una precisa voluntad “teórica”.

José-Miguel Ullán es autor de una extensa obra que, sobre todo en su vertiente prosística, sorprende por sus propuestas tan variadas y diferentes como inusitadas. Su obra constituye un completo muestrario de las distintas variedades que configuran el poema en prosa *experimental*. Destaca, sobre todo, lo que se ha denominado *cajas de prosa*, que suponen una ruptura total de los códigos establecidos. En sus libros nos encontramos caligramas, poemas en prosa, poemas en verso corto y largo, montajes gráficos, poemas mixtos con texto e imagen integrada, poemas *collages*, combinación de distintos tipos y tamaños de letras, frases en otros idiomas, y lenguajes de diferentes registros: culto, vulgar, barroco, coloquial, entre otras innovaciones, que ponen de manifiesto su concepto de la poesía consistente en desestructurar la forma para volverla a estructurar a su antojo o siguiendo las pautas que marque el propio texto en el proceso creativo.

De esta misma concepción participa Jorge Urrutia, aunque en algunos momentos retoma la modalidad de poema en prosa puro ajustado a las normas habituales de escritura, con la única salvedad de las continuas iteraciones de esquemas sintácticos que sustituyen posibles signos de puntuación. En *La travesía* (1987), libro escrito enteramente en prosa, concentra su aportación más interesante a la escritura poética del poema en prosa. Su única particularidad gráfica estriba en no usar la mayúscula ni el punto seguido y aparte, por lo que se presenta como una prosa seguida sin divisiones en párrafos y con un ritmo fluente que nos recuerda a “Espacio”.

El resto de poetas surgidos en los años 70, Luis Antonio de Villena, Marcos Ricardo Barnatán, Jaime Siles, Antonio Colinas y Juan Luis Panero, con una contribución mucho más reducida y diversa, representan parcialmente la continuidad de los modelos del grupo anterior.

Luis Antonio de Villena, que ha ido reduciendo paulatinamente el uso de la prosa desde sus primeros libros hasta la ausencia total en los últimos, practica un tipo de poema en prosa caracterizado por un lenguaje culturalista y ornamental, que se traduce en la profusión de citas y referencias literarias, en el uso de un léxico culto, giros sintácticos latinos, períodos largos y asindéticos, y minuciosas descripciones enumerativas. Juan Luis Panero, aunque coetáneo a los autores de este grupo, se relaciona más con la corriente cernudiana de los poetas del 50. Los referentes temáticos — alusiones bíblicas y cabalísticas relacionadas con la enseñanza de la tradición judía — y el uso de un lenguaje enigmático relacionan a Marcos Ricardo Barnatán con el Valente de *Tres lecciones de tinieblas*. También cercano a Valente puede considerarse a Jaime Siles en su intento de búsqueda de la esencia del lenguaje poético. Menor y de otra orientación es la aportación de Antonio Colinas, cuya obra se decanta hacia ámbitos clasicistas. Este mismo proceso de depuración del lenguaje poético es el que aplica Andrés Sánchez Robayna. Su escritura se aligera debido al uso inhabitual de la elipsis de partes fundamentales del discurso, y se adensa con la supresión de signos de puntuación y la ruptura ocasional de la línea, por lo que se sitúa en la órbita del poema en prosa experimental.

Los nuevos poetas, nacidos aproximadamente a partir de la segunda mitad de 1950 y con una obra publicada mayoritariamente a partir de 1980, representan, dentro del panorama general del poema en prosa, tanto una continuación de modalidades anteriores que siguen la estela de Jiménez, Cernuda y Valente, como la búsqueda de lenguajes poéticos muy personales y alejados intencionadamente de tendencias y generaciones.

El andaluz Rafael Pérez Estrada, aunque nacido en 1934, publica sus libros más importantes después de 1980. Sus poemas en prosa, no exentos de ironía, nos sorprenden por sus imágenes crudas y surrealistas. También surrealista, pero con elementos experimentales, es la obra de Francisco Ferrer Lerín. Eugenio Padorno, con una obra en continua reelaboración, incluyendo prosificaciones de textos publicados previamente en verso, se alinea en la tendencia intimista y conectada con la naturaleza de Juan Ramón. Bernd Dietz y José Carlos Cataño son los dos autores de este grupo que cultivan con más asiduidad y acierto el

nuevo género, y los únicos que han escrito libros compuestos íntegramente por poemas en prosa. Bernd Dietz, próximo a los postulados de Carlos Edmundo de Ory, pero sin que quepa hablar de adscripción postista, sorprende por su lenguaje personal, inconformista y reconcentrado. Sus poemas, que dan la sensación de espontaneidad, pero que están en el fondo perfectamente estructurados, reflejan un mundo imaginativo, sensorial, vitalista y erótico. José Carlos Cataño nos revela una actitud poética rigurosa y exigente. Adopta la modalidad de poema en prosa breve, que se ajusta perfectamente a su visión conceptualizada de la realidad. Un lenguaje depurado, pero respetuoso de las normas, formaliza unos referentes temáticos muy variados, que van desde proyecciones oníricas asociadas a conceptos negativos, o las alusiones al mundo africano-caribeño, hasta la propia creación poética. Juan Cobos Wilkins pretende en sus poemas en prosa breves neutralizar el espacio existente entre el referente real su propia experiencia vital y el material poético. Una forma híbrida es la que utiliza César Antonio Molina. Las líneas, a modo de verso, no ocupan todo el espacio de la caja, y algunas palabras finales, sin criterio fijo, se dividen como si fueran prosa. Luis García Montero, a pesar de que su primer libro fue un poemario en prosa, sólo ocasionalmente ha vuelto a utilizar esta forma en sus libros posteriores. El psicoanálisis, el marxismo y la novela negra son los ingredientes con los que refleja la violencia y la soledad de la gran ciudad. La heterogeneidad formal y tonal es la consecuencia lógica de la capacidad de adaptación del lenguaje a los contenidos que caracteriza la creación poética de Jorge Riechmann.

Como podemos observar, el poema en prosa español de estos últimos cincuenta años se articula en torno a dos líneas evolutivas que se entrecruzan continuamente. Por un lado está la tendencia que se configura en torno a la obra de Juan Ramón Jiménez y de Luis Cernuda. La poesía en prosa de ambos autores, más uniforme en Cernuda y más diversa en Jiménez, ha sido el referente básico que ha marcado el desarrollo del poema en prosa español. La segunda línea maestra se conforma sobre el modelo surrealista (o, si se prefiere un término más amplio, vanguardista) de los años treinta que desemboca en el poema en prosa experimental de las últimas décadas.

BIBLIOGRAFÍA

(Los autores aparecen dispuestos en orden alfabético y sin ningún tipo de división en apartados para facilitar la localización de cualquier referencia. Las entradas, como corresponde al sistema de citas empleado, se hacen por año de publicación y ordenadas cronológicamente. Estas fechas lo serán siempre de la edición consultada, y en los casos en que no fuera la primera, se indica entre corchetes el número de la edición y ediciones anteriores y fechas de publicación. Si hubiera más de un título por año, se distinguen añadiéndoles a la fecha una letra minúscula siguiendo el orden alfabético, como suele ser habitual en este sistema de referencias bibliográficas. Las abreviaturas empleadas son las siguientes: p., pp.: página(s); núm...: número; ed., eds.: edición(es), editor(es) □ en la acepción de persona encargada de la edición, compilador □; dir., dirs.: director(es); reimp.: reimpresión.)

* * *

AA. VV.

1993 *La poésie en prose des lumières au romantisme (1760-1820)*, Recherches Actuelles en Littérature Comparée, V (RALC V), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

ALBORNOZ, Aurora de

1970 "La vida contada de J. M. Caballero Bonald", *Revista de Occidente*, núm. 87, pp. 328-335.

1974 "Introducción" a Juan Ramón Jiménez, *En el otro costado*, Madrid-Gijón, Ediciones Júcar, pp. 9-19.

1982 "Introducción" a Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, Madrid, Editora Nacional, pp. 90-101.

1985 (ed.), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus (2ª reimp.; 1ª ed., 1981).

ALEIXANDRE, Vicente

1976 “Prólogo” y notas previas a *Mis mejores páginas*, Madrid, Editorial Gredos (4ª ed. aumentada; 1ª ed.: 1956), pp. 7-13.

ALONSO, Amado

1969 *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos (3ª ed.; 1ª ed., 1955).

ALONSO, Dámaso

1952 “Carta a José A. Muñoz Rojas. (Sobre la mayoría, la minoría y las cosas del campo”, en *Ínsula*, VII, núm. 76, pp. 1, 2 y 10.

AMORÓS MOLTÓ, Amparo

1981 “El espacio en la poesía de José Ángel Valente”, *Ínsula*, núm. 412, pp. 1 y 10.

ANCET, Jacques

1989 “Introducción” a José Ángel Valente, *Entrada en materia*, Madrid, Cátedra (2ª ed.; 1ª ed.: 1985), pp. 13-32.

1992 “Prefacio a *Interior con figuras*”, en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 207-209 (1ª ed. en francesa, París, 1987).

1996 (A. Ferrari, R. Rossi, A. Sánchez Robayna, G. Agamben, J. Jiménez y E. Lledó), *Entorno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial.

ANDERSON IMBERT, Enrique

1962 *¿Qué es la prosa?*, Buenos Aires, Columba (3ª ed.; 1ª ed., 1953).

ANDÚJAR ALMANSA, José

1990 “La construcción de los sentimientos en la poesía de Luis García Montero” en *Trivium. Revista del Profesorado de Enseñanzas Medias*, 2, pp. 147-160.

ARCE, Joaquín

1970 *Los conceptos de rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo.

ARMAS, Alfonso

1974 “Prólogo” a Agustín Espinosa, *Crimen, Lancelot, 28º-7º (Guía integral de una isla atlántica)*, *Media hora jugando a los dados*, Madrid, Taller de Ediciones JB, pp. 9-32.

AULLÓN DE HARO, Pedro

1979 “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del Poema en Prosa en la literatura española”, *Analecta Malacitana*, v. II, “1”, pp. 109-136.

1987 *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, tomo 26 de *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus.

- 1988 “La trascendencia de la poesía y el pensamiento de Vicente Huidobro”, *Revista de Occidente*, núm. 86-87, pp. 41-58.
- 1988a *La poesía española en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*, tomo 15 de *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus.
- 1989 *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, tomo 20 de *Historia crítica de la literatura hispánica*, Madrid, Taurus.
- 1992 *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco del sistema global de los géneros*, Madrid, Editorial Verbum.

AZÚA, Félix de

- 1999 *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Editorial Anagrama.
[Publicado previamente en 1991, a partir de un trabajo anterior de 1975.]

BABÍN, María Teresa

- 1976 *Estudios lorquianos*, Puerto Rico, Editorial Universitaria.

BALAKIAN, Anna

- 1969 *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.

BAQUERO GOYANES, Mariano

- 1949 *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C.
1956 *Prosistas españoles contemporáneos*, Madrid, Rialp.

BARJAU, Eustaquio

- 1992 “Introducción” a Novalis, *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Cátedra, pp. 9-55.

BARNATÁN, Marcos Ricardo

- 1972 “Prólogo” a Manuel Álvarez Ortega, *Antología (1941-1971)*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 8-19.

BARROW, Geoffrey R.

- 1977 “Una velada paradójica: *Historias fingidas y verdaderas*”, en *Papeles de Son Armadans*, núm. CCLIV-V, mayo-junio, pp. 254-265. [Versión original en inglés, en *Hispanófila*, núm. 54 (1975), pp. 39-50.]

BATLLÓ, José

- 1968 *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona, El Bardo.
1974 *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo.

BAUDELAIRE, Charles

- 1954 “Á Arsène Houssaye”, prólogo a *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, en *Oeuvres complètes*, Librairie Gallimard, Paris, 1954, pp. 281-2.

BEAUJOUR, Michel

- 1983 "Short Epiphanies: Two Contextual Approches to the French Prose Poem", en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 39-59.
- BENEDIKT, Michael
1976 (ed.) *The Prose Poem. An International Anthology*, Nueva York, Dell.
- BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico
1981 "Notas sobre la prosa poética en Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 376-378, pp. 768-776.
- BERNARD, Suzanne
1959 *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Libraire Nizet.
- BESER, Sergio
1968 *Leopoldo Alas, crítico literario*, Madrid, Gredos.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos
1977 "El mundo entre ceja y ceja: relejendo a Blas de Otero", en *Papeles de Son Armadans*, núm. CCLIV-V, mayo-junio, pp. 147-196.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier
1983 "Prosa y teatro de la generación del 27", en Víctor García de la Concha (ed.), *Época contemporánea: 1914-1939*, tomo VII de Francisco Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 528-551.
1990 "Introducción" a Juan Ramón Jiménez, *Selección de prosa lírica*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, pp. 17-61.
1991 "De *Actualidad y futuro* a *Españoles de tres mundos*: problemas y claves de una etapa de la prosa juanramoniana", en Cristóbal CUEVAS GARCÍA (dir.), pp. 63-81.
- BOUSOÑO, Carlos
1970 "Significación de los géneros literarios", *Ínsula*, núm. 281, pp. 1, 14 y 15.
1976 *Teoría de la expresión poética*, 2 tomos, Madrid, Gredos (6ª ed.; 1ª ed., 1952).
1977 *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Editorial Gredos, 1977 (3ª ed.; 1ª ed., 1956).
1985 *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Júcar.
- BOZAL, Valeriano
1976 *El intelectual colectivo y el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón.
- BREUNIG, LeRoy C.
1983 "Why France?", en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 3-20.
- BRINES, Francisco
1979 "La heterodoxia generacional de Luis Antonio de Villena", *Ínsula*, núm. 394, pp. 1 y 12.

BUCKLEY, Ramón

1973 (y John CRISPIN) (Selección y comentarios), *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza Editorial.

BUENAVENTURA, Ramón

1986 *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión.

CABALLERO, Agustín

1967 “Juan Ramón desde dentro”, prólogo a Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar (3ª ed.; 1ª ed.: 1957), pp. XV-LXIX.

CALAMAI, Natalia

1980 “Prólogo” a Rafael Alberti, *Prosas*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7-15.

CANALES, Alfonso

1976 “Prólogo” a *El año sabático*, Madrid, Editora Nacional, pp. 7-9.

CANO, José Luis

1977 (ed.), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus.

1978 “Nota sobre *Ocnos*, con dos cartas inéditas de Luis Cernuda”, *Litoral* (Málaga), núms. 79-81, pp. 129-197.

1978a “J.M. Caballero Bonald: *Descrédito del héroe*”, *Ínsula*, núm. 377, pp. 7 y 8.

1978b “Luis Antonio de Villena: *El viaje a Bizancio*”, *Ínsula*, núm. 383, pp. 8 y 9.

CASADO, Miguel

1989 “Introducción” a Antonio Gamoneda, *Edad. (Poesía 1947-1986)*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 9-61.

1994 “Introducción” a José-Miguel Ullán, *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 9-150.

CASALDUERO, Joaquín

1972 “La voz del poeta: Aire nuestro”, prólogo a Jorge Guillén, *Obra poética. Antología*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7-23.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel

1893 “Tomás de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín”, en José Miguel CASO GONZÁLEZ (ed.), *Ilustración y neoclasicismo*, vol. IV de Francisco RICO (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 508-523.

CASTELLET, José María

1970 *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores.

CATAÑO, José Carlos

1983 “El escritor ante su obra”, *Jornada Literaria* (del diario *Jornada*), Santa Cruz de

Tenerife, 7 de mayo.

CAWS, Mary Ann

1983 (y Hermine RIFFATERRE) (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press.

1983a "The Self-Defining Prose Poem: On Its Edge", en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 180-197.

CELAYA, Gabriel

1972 *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus.

CERNUDA, Luis

1970 *Crítica, ensayos y evocaciones* (Edición, prólogo y notas de Luis Maristany), Barcelona, Seix Barral.

1971 "Bécquer y el poema en prosa español" (1959), en Luis Cernuda, *Poesía y literatura*, tomo II, Barcelona, Seix Barral (1ª ed., 1964), pp. 257-266.

1975 *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama (4ª ed.; 1ª ed.; 1957).

CEVALLOS, Francisco

1981 "Notas sobre la estructura de «Platero y yo»", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 376-378, pp. 704-715.

CHAPELAN, Maurice

1946 *Anthologie du poème en prose*, Paris, Julliard.

CHEREL, Albert

1940 *La prose poétique française*, París, Artisan du livre.

CIRLOT, Juan-Eduardo

1970 "Bronwyn (Simbolismo de un argumento cinematográfico)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 247.

CLAYTON, Vista

1936 *The Prose Poem in French Literature of the Eighteen Century*, Nueva York, Columbia University.

COHEN, Jean

1974 *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos (1ª ed. francesa, 1966).

COHN, Robert Greer

1983 "A Poetry-Prose Cross", en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 135-162.

COMPANY, Juan M.

1981 "Del amor y sus ficciones", prólogo a Jenaro Talens, *Proximidad del silencio*,

- Madrid, Ediciones Hiperión, pp. 11-19.
- 1989 “El aprendizaje del tiempo”, prólogo a Jenaro Talens, *Desde esta biografía se ven pájaros (Itinerario 1964-1989)*, Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 9-11.
- COSTA, René de
- 1981 “Introducción” a Vicente Huidobro, *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 11-45.
- COSSÍO, José María de
- 1960 “Introducción” a *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, vol. I, Madrid, Espasa Calpe, pp. 7-14.
- CRESPO, Ángel
- 1966 “Muestrario del poema en prosa brasileño”, *Revista de cultura brasileña*, V, 18 (septiembre), pp. 225-258.
- 1981 “Prólogo” y “Nota bibliográfica” a Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo* (con la versión francesa de Lysandro Z.D. Galtier), Madrid, Taurus, pp. 9-56 y 57-59.
- 1991 “La poesía de César Antonio de Molina (Unas claves de lectura)”, prólogo a César Antonio Molina, *Las ruinas del mundo*, Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 7-30.
- CRUZ, Sabina de la
- 1980 “Introducción” a Blas de Otero, *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7-23.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal
- 1991 (dir.) y Enrique BAENA (coord.), *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha* (Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1990), Barcelona, Anthropos-Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga.
- DAYDI-TOLSON, Santiago
- 1984 *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, University of Nebraska-Lincoln.
- DEBICKY, Andrew P.
- 1992 “La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)”, en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 54-73. [Antes en *Hispanic Review* (1983), pp. 251-267. Traducción de Jo Dee Anderson.]
- DEGUY, Michel
- 1983 “Poème en prose, prose en poème”, en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 215-230.
- DÍAZ, Elías
- 1978 *Notas para una historia del pensamiento actual español, 1939-1973*, Madrid, Cuadernos para el diálogo (1ª ed., 1974).

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J.

1991 “Espacio como culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez”, en Cristóbal CUEVAS GARCÍA (dir.), pp. 265-287.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo

1956 *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

DIEGO, Gerardo

1977 “Prólogo” a León Felipe, *Obra poética escogida*, Madrid, Selecciones Austral, pp. 7-36).

DIETZ, Bernd

1978 “Cernuda y Rilke”, *Ínsula*, núms. 380-381, p. 6.

DOMÍNGUEZ, Gustavo

1980 “Introducción” a Gabriel Celaya, *Memorias inmemoriales*, Madrid, Editorial Cátedra, pp. 11-48.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio

1989 “Prólogo” a José Ángel Valente, *Treinta y siete fragmentos*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, pp. 9-18.

DÓNOAN

1990 “Conciencias poéticas de una colectividad social”, en *Gabriel Celaya: Premio Nacional de las Letras Españolas 1986*, Barcelona, Editorial Anthropos; Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 7-28.

EGIDO, Aurora

1984 “Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, III, pp. 67-95.

EL MALEH, Edmond Amran

1992 “Lecciones de tinieblas [sobre *Tres lecciones de tinieblas*], en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 215-220. [Antes en *Quimera*, núm. 58 (1987).]

ENGELSON MARSON, Ellen

1994 “Una peregrinación por el pensamiento crítico de José Ángel Valente: en busca del centro poético”, en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 57-74.

ESPINA, Antonio

1988 “Prólogo” a Ramón Fera, *Stadium* (edición facsímil) Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, pp. 5-8 (1ª ed., 1930).

FERNÁNDEZ, Jesse

1994 *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia (Estudio crítico y antología)*, Madrid, Hiperión.

- FONT, María Teresa
1972 “Espacio”: *autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ínsula.
- FRIEDRICH, Hugo
1974 *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral. [1ª ed. alemana, 1956.]
- GALLEGO ROCA, Miguel
1996 *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier HUERTA CALVO
1992 *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Eugenio
1986 Prólogo a Leopoldo María Panero, *Poesía 1979-1985*, Madrid, Visor Libros, pp. 7-26.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis
1980 *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar.
1988 *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral.
1992 “La poesía”, en Darío VILLANUEVA y otros (eds.), *Los nuevos nombres: 1975-1990*, tomo IX de Francisco RICO (ed.) *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 94-156.
- GARCÍA MONTERO, Luis
1994 “Trazado de fronteras”, prólogo a *Además*, Madrid, Ediciones Hiperión, pp. 9-21.
1996 *Aguas territoriales*, Valencia, Pre-Textos.
- GARFIAS, Francisco
1971 “Prólogo” a Juan Ramón Jiménez, *La colina de los chopos*, Madrid, Taurus (2ª ed.; 1ª ed.: 1965), pp. 9-20.
- GARRIDO, Antonio
1991 “Matización a un concepto teórico literario de Juan Ramón Jiménez”, en Cristóbal CUEVAS GARCÍA (dir.), Barcelona, Anthropos, pp. 331-343.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel A.
1988 (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- GICOVATE, Bernardo
1973 *La poesía de Juan Ramón Jiménez. Obra en marcha*, Barcelona, Ariel.
1985 “Poesía y poética de Juan Ramón Jiménez en sus primeras obras”, en Aurora de ALBORNOZ (ed.), pp. 249-258. [Antes en *Anuario de Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de México, año V (1965).]

GIL DE BIEDMA, Jaime

1977 "Luis Cernuda y la expresión poética en prosa", prólogo a Luis Cernuda, *Ocnos* seguido de *Variaciones sobre tema mexicano*, Madrid, Taurus, pp. VII-XIX.

1994 *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Crítica (2ª ed. ampliada; 1ª ed. 1980).

GIMÉNEZ FRONTÍN, José Luis

1982 "Los surrealistas contra Juan Ramón Jiménez", *Quimera*, núm. 21-22, pp. 20-29.

GIMFERRER, Pere

1971 "Prólogo" a Francisco Ferrer Lerín, *La hora oval*, Barcelona, Editorial Llibres de Sinera, Col. Ocnos, pp. 7 y 8.

1989 "Con Caballero Bonald", prólogo a José Manuel Caballero Bonald, *Doble vida. Antología poética*, Madrid, Alianza, pp. 7-11.

1992 "Trayectoria de José Ángel Valente", en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 39-42. [Antes en *Radicalidades*, Barcelona (1978), pp. 142-145.]

GÓMEZ BEDATE, Pilar

1985 "Juan Ramón Jiménez en el otro costado", en Aurora de ALBORNOZ (ed.), pp. 177-182. [Antes en *Revista de Poesía y Crítica*, Brasilia, São Paulo, Río de Janeiro, núm. 6 (primer semestre de 1979).]

1998 "El poema en prosa de Ángel Crespo", introducción a Ángel Crespo, *Poemas en prosa. 1965-1994*, Tarragona, Ediciones Igitur, 17-24.

GÓMEZ YEBRA, Antonio A.

1978 "Análisis de la bibliografía guilleniana", en *Jorge Guillén*, Barcelona, Editorial Anthropos, Colección Ámbitos Literarios, pp. 90-124.

GONZÁLEZ-MARÍN, Carmen

1992 "*Mandorla*: puerta, quietud, semilla", en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 221-226. [Antes en *Ínsula*, núm. 442 (1983).]

1994 "La ética de la imagen", *Ínsula*, núm. 570-571, pp. 19 y 20.

GONZÁLEZ MUELA, Joaquín

1992 "La poesía de José Ángel Valente: *El inocente*", en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 202-206. [Antes en *Ínsula*, núm. 304 (1972), pp. 1 y 13.]

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando

1964 "Del Naturalismo al Modernismo. Los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín", *Revista de Literatura*, XXV, pp. 49-67.

GONZÁLEZ SOSA, Manuel

1983 [Sin firma] "El poema en prosa en Canarias", *Cartel, Diario de Las Palmas*, 14 de abril.

1983a [Sin firma] "Cuatro poemas en prosa de Ramón Fera", *Cartel, Diario de Las*

Palmas, 5 de mayo.

GOYTISOLO, Juan

1992 “Introducción a *Material memoria*”, en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 210-214.
[Antes en *Syntaxis*, 18 (1988).]

GRANDE, Félix

1994 “Prólogo” a *Biografía. Poesía completa (1958-1984)*, Barcelona, Editorial Anthropos (2ª ed. aumentada; 1ª ed., 1986), pp. 7-16.

GRANELL TRÍAS, Enrique, y Emmanuel GUIGON

1998 (eds.), *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia, IVAM.

GUERRERO RUIZ, Juan

1961 *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula. [Y nueva ed., vol. I (1913-1931), Pre-Textos / Museo Ramón Gaya, Valencia, 1998; prólogo y notas de Manuel Ruiz-Funes Fernández.]

GUIGON, Emmanuel

1992 “En torno al castillo estrellado” (traducción de Josefa Sánchez), en Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA (ed.), pp. 115-140.

GUILLAUME, L., y A. SILVAIRE

1954 *Poésie vivante. Poèmes en prose* (tomo II), París, Librairie Les Letres.

GULLÓN, Ricardo

1958 *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.

1977 “Itinerario poético de Vicente Aleixandre”, en José LUIS CANO (ed.), *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, pp. 113-135. [Antes en *Papeles de Son Armadans*, núm. 32-33, (nov.-dic., 1958).]

1985 “El arte del retrato en Juan Ramón Jiménez”, en Aurora de ALBORNOZ (ed.), pp. 208-231. (Prólogo a Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Aguado, 1960.)

1987 “Introducción” a Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza, pp. 11-36.

HARRIS, Derek

1971 “Introducción y estudio” a Luis Cernuda, *Perfil del aire*, Londres, Tamesis Books Limited, pp. 11-101.

1977 (ed.), *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus.

1992 *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. [Traducción del mismo autor de *Luis Cernuda: A Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books Limited, 1973.]

HAVARD, Robert G.

1975 “Las décimas tempranas de Jorge Guillén”, en Biruté CIPLIAUSKITÉ (ed.), *Jorge*

Guillén, Madrid, Taurus Ediciones, pp. 297-316. [Antes en *Bulletin Hispanic Studies*, núm. 48 (1971), versión original en inglés.]

HELGUERA, Luis Ignacio

1993 “El poema en prosa y la música”, *Vuelta*, núm. 196, pp. 68-71.

1993a *Antología del poema en prosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica.

HERNÁNDEZ, Mario

1981 “Hacia la poesía de Francisco Pino”, prólogo a Francisco Pino, *Méquina dalicada*, Madrid, Ediciones Hiperión, pp. 7-19.

HIRIART, Rosario

1992 “Juan Cobos Wilkins, una trayectoria de pasión en búsqueda de la armonía”, estudio preliminar a Juan Cobos Wilkins, *La imaginación perversa (1981-1991)*, Barcelona, Icaria Editorial, pp. 9-37.

JACOB, Max

1924 “Prefacios” del autor a *El cubilete de dados*, Madrid, Editorial-América (traducción de Guillermo de Torre) (1ª ed. francesa, 1917), pp. 25-32.

JANÉS, Clara

1981 “Introducción” a Juan-Eduardo Cirlot, *Obra poética*, Madrid, Editorial Cátedra, pp. 11-42.

JIMÉNEZ, José Olivio

1988 “La poesía de Luis Antonio de Villena”, prólogo a Luis Antonio de Villena, *Poesía (1970-1984)*, Madrid, Visor Libros, pp. 9-64.

1990 “Otra vez el tiempo (y la temporalidad) en José Hierro: ensayo de un mini-coloquio crítico”, prólogo a José Hierro, *Antología poética*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7-21.

1998 *Poetas contemporáneos de España y América (Ensayos críticos)*, Madrid, Editorial Verbum.

JOHNSON, Barbara

1979 *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion.

1983 “Disfiguring Poetic Language”, en Mary Ann CAWS y Hermine RIFATERRE (eds.), pp. 79-97.

JONGH ROSSEL, Elena de

1982 *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral.

JULIÁ, Mercedes

1991 “Cosmovisión en el último Juan Ramón Jiménez”, en Cristóbal CUEVAS GARCÍA (dir.), pp. 367-373.

LAPUERTA AMIGO, Paloma

1994 *La obra poética de Félix Grande*, Madrid, Editorial Verbum.

LAWLER, James R.

1983 "The «Alphabet» of Paul Valery", en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 163-179.

LÁZARO CARRETER, Fernando

1979 "Función poética y verso libre", en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus (1ª ed., 1976), pp. 51-56. [Antes en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Universidad de Zaragoza, 1971, pp. 201-216.]

LEZAMA LIMA, José

1976 "José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia", *Revista de Occidente*, núm. 9 (Tercera época), pp. 60-61.

LÓPEZ, Julio

1979 "La «Obra» de Juan Ramón Jiménez", *Ínsula*, núm. 390, pp. 1 y 12.

LÓPEZ CASTRO, Armando

1992 "Tàpies y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada", en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 295-303. [Antes en *Espacio*, II (1985), pp. 22-25.]

LÓPEZ ESTRADA, Francisco

1974 *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.

MAINER, José-Carlos

1971 (ed.) *Falange y literatura*, Barcelona, Labor.

1980 "La vida cultural (1939-1980)", en Domingo YNDURÁIN (ed.), *Época contemporánea: 1939-1980*, tomo VIII de Francisco RICO, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 5-13.

1998 "Para otra antología", prólogo a *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor Libros, pp. 9-40.

MARCO, Joaquín

1981 "La poesía", en Domingo YNDURÁIN (ed.) *Época contemporánea: 1939-1980*, tomo VIII de *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona, Editorial Crítica, 109-138.

1983 "Prólogo" a *El significado de nuestro presente*, Barcelona, Lumen, colección Ocnos, pp. 7-9.

1986 *Poesía española. Siglo XX*, Barcelona, Edhasa.

MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS

1986 *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel.

MARÍAS, Julián

1985 “Platero y yo o la soledad comunicada”, en Aurora de ALBORNOZ (ed.), pp. 197-207.
[Antes en *La Torre*, año V, núms. 19-20 (1957).]

MARTÍN PARDO, Enrique

1967 *Antología de la joven poesía española*, Madrid, Pájaro Cascabel.
1970 *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio

1971 *La nueva poesía española. Antología crítica*, Madrid, Biblioteca Nueva.

MARTÍNEZ TORRÓN, Diego

1981 “Variantes poemáticas de «Piedra y cielo»: de la «Segunda antología» a «Leyenda»”,
Cuadernos hispanoamericanos, núm. 376-378, pp. 800-809.

MAS, Miguel

1986 *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión.

MASOLIVER RÓDENAS, J.A.

1985 “La poesía de Andrés Sánchez Robayna: en el éxtasis de la materia”, en *Hora de Poesía*, 37, pp. 77-80.

MATEOS MEJORADA, Santiago

1995 “Prosa poética vs. poema en prosa. De la efusión lírica a una poesía semántica”,
Barcarola, pp. 51-60.

MAYORAL, Marina

1994 “La voz narrativa de Valente”, en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 169-180.

MILLÁN ALBA, José Antonio

1998 “Introducción” a Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos perdidos*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 7-38.

MIRÓ, Emilio

1970 “Los poemas en prosa de Luis Rosales”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 242,
pp. 425-433.

MOLINA, César Antonio

1999 “Para embellecer nuestra ignorancia”, *El País* (Suplemento *Babelia*), núm. 376, 23
de enero, p. 11.

MONTIEL, Isidoro

1974 *Ossian en España*, Barcelona, Planeta.

MORAL, Concepción, y Rosa María PEREDA

1979 *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra.

MORALES VILLENA, Gregorio

1987 "Una poesía narrativa", *Leer*, núm. 9, pp. 84-86.

MORELLI, Gabriele

1987 "Introducción" a Vicente Aleixandre, *Pasión de la tierra*, Madrid, Cátedra, pp. 13-80.

MUSACCHIO, D.

1989 "Introducción" a Luis Cernuda, *Ocnos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 7-19.

NABOKOV, Vladimir

1987 *Curso de literatura europea*, Barcelona, Ediciones B. [1ª ed. en inglés, 1980.]

NAVARRO TOMÁS, Tomás

1973 *Los poetas españoles en sus versos: desde Jorge Manrique hasta García Lorca*, Barcelona, Ediciones Ariel.

1975 "Maestría de Jorge Guillén", en Biruté CIPLIAUSKITĖ (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus Ediciones, pp.337-342. [De *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, 1973.]

1985 "Juan Ramón Jiménez y la lírica tradicional", en Aurora de ALBORNOZ (ed.), pp. 307-324. [Antes en *La Torre*, año, XVI, núm. 59 (enero-marzo de 1988).]

NUEZ, Sebastián de la

1985 "Cifra e imagen de Ramón Ferial", introducción a Ramón Ferial, *19 poemas*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de La Laguna-Instituto de Estudios Canarios, pp. 8-17.

ORY, Carlos Edmundo de

1986 "Andanzas de un poeta ciclotímico", prólogo a Bernd Dietz, *Ciclos o el progreso del turista*, Santa Cruz de Tenerife, HA/Editor, pp. 9-14.

1998 "El último panida", prólogo a Ángel Crespo, *Poemas en prosa, 1965-1994*, Tarragona, Ediciones Igitur, pp. 9-14.

OTERO, Carlos-Peregrín

1972 "Variaciones de un tema cernudiano", en *Letras, I*, Barcelona, Seix Barral (1ª ed., Londres, 1966), pp. 121-128.

1972a "Epílogo no demasiado apológico *pro opera sua*", en *Letras, I*, pp. 291-388.

1977 "Poeta de Europa", en Derek HARRIS (ed.), pp. 129-137. [Antes en *Letras, I* (1966), pp. 176-183.]

PALAU DE NEMES, Graciela

1959 "Prosa prosaica y prosa poética en la obra de Juan Ramón Jiménez", *PMLA* (Publications of the Modern Language Association of America), núm. 1, vol LXXIV, pp. 153-156.

1974 *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez*, 2 vols., Madrid, Gredos (2ª ed.).

1985 “La elegía desnuda de Juan Ramón Jiménez: «Ríos que se van»”, en Aurora de ALBORNOZ (ed.), pp. 170-176. [Antes en *Papeles de Son Armadans*, año XIII, Tomo L, núm. CXLIX (agosto de 1968).]

PALENZUELA, Nilo

1988 “Ramón Fera. La imagen y el espejo”, *Jornada, Archipiélago literario*, 11 de junio.

1988a “Introducción” a Agustín Espinosa, *Lancelot, 28º 7º [Guía integral a una isla de Atlántico]*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria, pp. VII-XXXVII.

1991 “El espacio moderno de Juan Ramón Jiménez”, en Cristóbal CUEVAS GARCÍA (dir.), pp. 243-250.

PALOMERO, Mari Pepa

1987 *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión.

PALLEY, Julián

1992 “El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente”, en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 312-330. [Antes en *Hispanic Review*, núm. 55 (1987).]

PARAÍSO DE LEAL, Isabel

1971 “El verso libre de Juan Ramón Jiménez en *Dios deseado y deseante*”, *Revista de Filología Española*, LIV, pp. 253-269.

1976 *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Editorial Planeta.

1985 *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.

PAREDES NÚÑEZ, Juan

1981 “Los «cuentos» de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 376-378, pp. 777-784.

PARENT, Monique

1960 *Saint-John Perse et quelque devanciers: Études sur le poème en prose*, París, Klincksieck, 1960.

PAULINO, José

1982 “Introducción” a León Felipe, *Ganarás la luz*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 13-86.

PAZ, Octavio

1971 *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial.

1972 *El arco y la lira*, México, F.C.E. (3ª ed.; 1ª ed., 1956).

1977 “La palabra edificante”, en Derek HARRIS (ed.), pp. 138-160. [Antes en *Papeles de Son Armadans*, XXXV, núm. CIII (octubre de 1964).]

1990 *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral (1ª ed., 1974).

PÉREZ CORRALES, Miguel

1985 “Introducción” a Agustín Espinosa, *Crimen*, Santa Cruz de Tenerife, Interinsular

Canaria, pp. 9-49.

PICOCHÉ, Jean-Louis

1978 *Un romántico español: Enrique Gil y Carrasco (1815-1846)*, Madrid, Gredos.

PINO CALZACORTA, F[rancisco] del

1983 “Alfonso Canales, entre su historia y la historia”, estudio preliminar a *Tres oraciones fúnebres*, Valencia, Víctor Orenge Ediciones, pp. 9-45.

POLO, Milagros

1983 *José Ángel Valente. Poesía y poemas*, Madrid, Narcea de Ediciones.

1994 “La prosa de Valente: hacia una estética del origen”, en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 181-251.

POLT, Jhon H.R.

1981 (y Georges DEMERSON) (eds.), “Introducción crítica” a Juan Meléndez Valdés, *Poesías selectas. La lira de marfil*, Madrid, Cátedra, pp. 31-49.

1989 (ed.) “Introducción crítica” a *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 3ª ed., pp. 13-37.

POZANCO, Víctor

1976 *Nueve poetas del resurgimiento*, Barcelona, Ámbito.

1980 *Segunda antología del resurgimiento*, Barcelona, Ámbito.

PREDMORE, Michael P.

1975 *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos (2ª ed. ampliada).

PRIETO, Antonio

1971 *Espejo del amor y de la muerte. Antología de poesía española última*, Madrid, Azur, col. Bezoar.

QUILIS, Antonio

1973 *Métrica española*, Madrid, Alcalá (2ª ed.; 1ª ed.; 1969).

RAIBLE, Wolfgang

1988 “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, en Miguel A. GARRIDO GALLARDO (comp.), pp. 303-309. [Versión original alemana: “Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht”, *Poética*, XII, (1980), pp. 320-347.]

RAMOS ORTEGA, Manuel

1982 *La prosa literaria de Luis Cernuda. El libro Ocnos*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

RIBES, Francisco

1963 *Poesía última*, Madrid, Taurus.

RIFFATERRE, Hermine

- 1983 Reading Constants: The Practice of the Prose Poem”, en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 98-116.
- RIFFATERRE, Michel
1983 “On the Prose Poem's Formal Features”, en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 117-132.
- RISCO, Antón
1994 “La narración de José Ángel Valente”, en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 157-168.
- RODRÍGUEZ CONCEPCIÓN, Anelio
1992 “La trayectoria de Ramón Fera”, en Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA (ed.), pp. 233-242.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio
1992 (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus Ediciones, Col. El escritor y la crítica.
1994 (ed.), *Material Valente*, Madrid/Gijón, Ediciones Júcar.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir
1976 “La obra en prosa de Pedro Salinas”, en Andrew P. DEBICKI (ed.), *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus, pp. 242-248.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge
1985 *Una aproximación a la nueva narrativa en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife.
1991 “Los años setenta: dimisiones y confirmaciones”, en *Lectura de la poesía canaria contemporánea*, Islas Canarias [sic], Viceconsejería de Cultura y Deportes-Gobierno de Canarias, 2 vols., pp. 765-857.
- RUBIO, Fanny
1976 *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.
- SÁENZ ARENZANA, María Pilar
1992 “José Somoza: ¿prosa poética o poema en prosa?”, *Tropelías*, núm. 3, 149-158.
- SALINAS, Pedro
1975 “El romance y Jorge Guillén”, en Biruté CIPLIAUSKITĖ (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus Ediciones, pp. 333-336. [Antes en *El romanticismo y el Siglo XX*, París, 1955; recogido en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, 1958.]
1979 *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial (1ª ed.; 1970).
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio
1964 “Introducción” a Juan Ramón Jiménez, *Dios deseado y deseante (Animal de fondo)*, Madrid, Aguilar, pp. 19-44.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés

- 1976 "J.R. Jiménez y *En el otro costado*", *Ínsula*, núm. 350, pp. 1 y 12.
- 1980 "Ramón Fera (I)", *Aguayro*, núm. 129, pp. 34 y 35.
- 1981 "Ramón Fera (II)", *Aguayro*, núm. 130, pp. 26 y 27.
- 1985 *La luz negra (Ensayos y notas, 1974-1984)*, Madrid, Ediciones Júcar.
- 1992 (ed.), *Canarias: Las vanguardias históricas*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno-Gobierno de Canarias.
- 1992a "Para la historia de una aventura: las vanguardias históricas", en Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA (ed.), pp. 3-17.
- 1998 "Prólogo" a José Ángel Valente, *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 7-20.
- 1999 "Pensamiento y figura de José Ángel Valente", en *La sombra del mundo*, Valencia, Pre-Textos, pp. 139-165. [Antes en T. Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995; y previamente, en parte, en *Guadalimar*, núm. 31 (abril de 1978), pp. 55-57.]

SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio

- 1978 "Prólogo-epílogo" a Juan Ramón Jiménez, *Leyenda (1896-1956)*, Madrid, Cupsa, pp. IX-XXXIV.
- 1985 "Juan Ramón Jiménez en su fondo de aire", en Aurora de ALBORNOZ (ed.), pp. 146-169. [Antes en *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, vol. 27, 1961, pp. 299-319.]

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio

- 1991 "Noticia sobre una investigación de *Animal de fondo*", en Cristóbal CUEVAS GARCÍA (dir.), pp. 315-330.

SCOTT, David

- 1984 "La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, núm. 59, pp. 295-308.

SEBOLD, Russell P.

- 1970 *El rapto de la mente*, Madrid, Prensa Española.

SEGRE, Cesare

- 1985 *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica.

SHATTUCK, Roger

- 1983 "Vibratory Organisme: *crise de prose*", en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 21-35.

SHEEHAN, Robert Louis

- 1981 "El «género Platero» de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 376-378, pp. 731-743.

SILVER, Philip W.

- 1972 *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid-Barcelona, Alfaguara. [Traducción de

- «*Et in Arcadia ego*»: *A Study of the Poetry of Luis Cernuda*, London Tamesis Books Limited, 1965.]
- 1978 “Jorge Guillén, «amigo de mirar»“, introducción a Jorge Guillén, *Mientras el aire es nuestro. Antología*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 13-56.
- 1989 *De la mano de Cernuda*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra.
- S. [SIMON], J. [John]
- 1965 “Prose poem (poem in prose)”, en Alex PREMINGER, Frank J. WARNKE, and O. B. HARDISON (eds.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton U.P., pp. 664-9.
- 1987 *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth Century European Literature*, New York, Garland Publishing, 1987.
- SONNENFELD, Albert
- 1983 “L'Adieu suprême and Ultimate Composure: The Boundaries of the Prose Poem”, en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 198-211.
- SUÑÉN, Luis
- 1977 “Ejemplo y lección de Luis Cernuda. Ante una nueva edición de «Ocnos»“, *Ínsula*, núms. 368-369, p. 31.
- TALENS, Jenaro
- 1975 *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*, Barcelona, Anagrama.
- 1981 “(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, prólogo a Antonio Martínez Sarrión, *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid, Hiperión, pp. 7-37.
- 1985 (y Michaël NERLICH), “Del azar como aventura y extraterritorialidad”, prólogo a *La mirada extranjera (1984-1985)*, Madrid, Ediciones Hiperión, pp. 11-19.
- 1989 “De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970”, Valencia-Minneapolis, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de cine y RTV, Department of Spanish & Portuguese, University of Minnesota.
- TODOROV, Tzvetan
- 1983 “Poetry Without Verse”, en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), pp. 60-78.
- TORRE, Guillermo de
- 1924 “Prólogo del traductor” a Max Jacob, *El cubilete de dados*, Madrid, Editorial-América, pp. 7-22.
- ULLÁN, José-Miguel
- 1981 “De la luminosa opacidad de los signos”, prólogo a José Ángel Valente, *Noventa y nueve poemas*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7-22.
- URRUTIA, Jorge

- 1981 “Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de «Platero y yo»“, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 376-378, pp. 716-730.
- 1991 “La prehistoria poética de Juan Ramón Jiménez: confusiones y diferencias”, en Cristóbal GARCÍA CUEVAS (dir.), pp. 41-60.

VALCÁRCEL, Eva

- 1989 *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 1989.

VALENDER, James

- 1975 “Jiménez y Cernuda: «Esquela contra» y «Réplica»“, *Ínsula*, núm. 348, pp. 3 y 6.
- 1984 *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis Books Limited.
- 1992 “Introducción” a Manuel Altolaguirre, *Obras completas, III. Poesía*, Madrid, Ediciones Istmo, pp. 9-46.
- s.f. *La prosa narrativa de Luis Cernuda. Historia de una pista falsa*, Iztapalapa (México), Cuadernos Universitarios-Universidad Autónoma Metropolitana.

VALENTE, José Ángel

- 1977 “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, en Derek HARRIS (ed.), pp. 303-313. [Antes en *La Caña Gris*, núms. 6-8 (1962); recogido en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.]
- 1989 *Lectura en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, UIMP.

VALÉRY, Paul

- 1990 *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor. (1ª versión francesa: París, Editions Gallimard, 1957.)
- 1990a”Cuestiones de poesía”, en Paul Valéry, 1990, pp. 25-42. [Antes en *Nouvelle Revue Française*, núm. 256, 1935; recogido en *Variété III*, 1963.]
- 1990b”Poesía y pensamiento abstracto”, en *ibid.*, pp. 71-103. [Antes, con el título *The Zaharoff Lecture for 1935*, Oxford, Clarendon Press, 1935; recogido en *Variété V*, 1944.]
- 1990c”Palabras sobre poesía”, en *ibid.*, pp. 135-171. [Antes en *Conferencia*, núm. 5 (1928); recogido en el tomo K de *Oeuvres, conférences*, 1939.]
- 1990d”La invención estética”, en *ibid.*, pp. 203-207. [Antes en el volumen del Centre International de Synthèse dedicado a la *Invention*, París, Alcan, 1938.]

VALVERDE, José María

- 1980 “Introducción” a Gabriel Celaya, *Poesías completas*, Tomo I, Barcelona, Laia, pp. 1-17.

VILLAR, Arturo del

- 1979 “De «Espacio» a «Piedra del sol»“, *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 343-345, pp. 445-454.
- 1985 “Juan Ramón Jiménez, crítico literario”, en Aurora de ALBORNOZ (ed.), pp. 232-241. [Antes en *La estafeta literaria*, núm. 562, Madrid, abril de 1975, pp. 4-7.]

- 1986 “Juan Ramón en los espacios del tiempo”, prólogo a Juan Ramón Jiménez, *Tiempo y Espacio*, Madrid, Edaf, pp. 11-50.
- 1990 “Prólogo” a Juan Ramón Jiménez, *El zaratán*, Moguer (Huelva), Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 7-46.
- 1994 “Cómo contaba Juan Ramón Jiménez la belleza de cada día”, Introducción a Juan Ramón Jiménez, *Historias y cuentos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 5-67.

VILLENA, Luis Antonio de

- 1977 “Vicente Aleixandre, el surrealismo y *Pasión de la tierra*”, estudio crítico introductorio a Vicente Aleixandre, *Pasión de la tierra*, Madrid, Narcea, pp. 11-92.
- 1980 “José Manuel Caballero Bonald, una vital experiencia en el lenguaje”, *Ínsula*, núm. 403, pp. 3, 14 y 15.
- 1981 “Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)”, *Quimera*, núm. 12, pp. 13-16.
- 1986 *Posnovísimos*, Madrid, Visor.
- 1998 “El poeta de los símbolos”, reseña de *El libro de Cartago* de Juan Eduardo Cirlot, diario *El Mundo*, (suplemento *La Esfera*), 4 de julio, p. 12.

VINCENT-MUNNIA, Nathalie

- 1996 *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Honoré Champion Éditeur.

VIVANCO, Luis Felipe

- 1968 “La prosa y el ensayo: el poema en prosa”, en Guillermo DÍAZ-PLAJA (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. VI, Barcelona, Vergara, pp. 578-584.

YOUNG, Howard T.

- 1985 “Génesis y forma de «Espacio» de Juan Ramón Jiménez”, en Aurora de ALBORNOZ (ed.), pp. 183-193. [Antes en *Revista Hispánica Moderna*, año XXXIV, núms. 1-2 (1968).]

ZAMBRANO, María

- 1992 “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”, en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.), pp. 31-38. [Antes en *Quimera*, núm. 4 (1981), pp. 39-42.]

ÍNDICE

NOTA PREVIA.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
<i>CAPÍTULO I. PERSPECTIVAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCUSIÓN DEL MARCO TEÓRICO</i>	17
Revisión bibliográfica:.....	18
Antologías.....	19
Estudios generales.....	23
Discusión del marco teórico:.....	30
Justificación del período histórico.....	30
Cuestiones metodológicas.....	31
<i>CAPÍTULO II. HACIA UNA DEFINICIÓN: ORIGEN, EVOLUCIÓN, CARACTERÍSTICAS Y MODALIDADES DEL POEMA EN PROSA</i>	36
Introducción.....	37
Origen y evolución del poema en prosa. La traducción en la génesis del poema en prosa.....	40
El poema en prosa y las bellas artes.....	45
El cuento y el poema en prosa.....	52
El poema en prosa y el verso libre. El ritmo de la prosa y el ritmo del verso.....	56
Prosa y verso. Poesía y versificación.....	62
Definiciones del poema en prosa.....	67
Conclusión:.....	77

Consideraciones genéricas y temáticas	77
Características formales.....	79
Modalidades	85
CAPÍTULO III. <i>EL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA HASTA 1940:</i> <i>RESUMEN HISTÓRICO</i>	88
Antecedentes.....	89
Génesis.....	94
Influencia de las traducciones	107
Evolución hasta 1940.....	110
CAPÍTULO IV. <i>JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y EL POEMA EN PROSA</i>	125
Obra en prosa. Problemas y clasificación	126
<i>Primeras prosas</i>	134
<i>Platero y yo</i>	137
<i>Diario de un poeta reciencasado</i>	143
Otras prosas: <i>La colina de los chopos</i> y <i>Cuadernos</i>	145
<i>Españoles de tres mundos</i>	148
“Espacio” y “Tiempo”	151
Las prosificaciones de <i>Leyenda</i> y últimas prosas	162
Conclusión	171
CAPÍTULO V. <i>EL POEMA EN PROSA DE 1940 A 1970</i>	173
Introducción.....	174
El poema en prosa del exilio	176
Luis Cernuda	176
Primeras prosas	177
<i>Ocnos</i>	180
<i>Variaciones sobre tema mexicano</i>	190
Conclusión	194
Rafael Alberti. Jorge Guillén. León Felipe. José Bergamín. Benjamín Jarnés. Arturo Serrano-Plaja. Juan Gil-Albert. Tomás Segovia	196
El poema en prosa del interior	209
Ramón Fera	209
Vicente Aleixandre. Gerardo Diego. Carmen Conde. Luis Rosales. Luis Felipe Vivanco. José Antonio Muñoz Rojas. Blas de Otero. Gabriel Celaya. José Hierro. Francisco Pino.	

Juan Eduardo Cirlot. Manuel Álvarez Ortega	218
CAPÍTULO VI. EL POEMA EN PROSA DE 1970 A 1990	238
Introducción.....	239
Poetas de los años 50	241
Ángel Crespo	241
José Manuel Caballero Bonald	246
José Ángel Valente	253
Carlos Sahagún. Joaquín Marco. Luis Feria. Manuel Padorno. Enrique Badosa. Rafael Soto Vergés. Antonio Gamoneda. Félix Grande. Alfonso Canales.....	278
Poetas de los años 70.....	278
Antonio Martínez Sarrión. Leopoldo María Panero. Ana María Moix. Luis Antonio de Villena. Jenaro Talens. José-Miguel Ullán. Jorge Urrutia. Marcos Ricardo Barnatán. Jaime Siles. Antonio Colinas. Juan Luis Panero. Andrés Sánchez Robayna	298
Los nuevos poetas	338
CONCLUSIONES GENERALES	311
BIBLIOGRAFÍA	325

VOLUMEN II. ANTOLOGÍA

NOTA PRELIMINAR

ANTOLOGÍA

ÍNDICE CRONOLÓGICO DE TEXTOS

ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES

ÍNDICE CRONOLÓGICO DE AUTORES

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN II

ANTOLOGÍA

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	9
ANTOLOGÍA	13
ÍNDICE CRONOLÓGICO DE TEXTOS	372
ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES	398
ÍNDICE CRONOLÓGICO DE AUTORES	402
ÍNDICE GENERAL	414

NOTA PRELIMINAR

Toda antología supone inevitablemente una selección. En nuestro caso, sin embargo, no ha sido ése el criterio que ha prevalecido. Nuestra pretensión, al contrario, se ha orientado a tratar de reunir una muestra lo más amplia y representativa posible de la producción de poesía en prosa durante los cincuenta años que abarca nuestro estudio. La exhaustividad es, pues, el primer criterio que nos hemos impuesto, sólo limitado por las lógicas dificultades de localización de algunos títulos —agotados unos, de difícil acceso otros— o por el escaso interés o carácter muy testimonial de algunos autores.

Siempre que nos ha sido posible hemos ido a las fuentes bibliográficas más fidedignas: primeras ediciones, reediciones o ediciones de obras completas. En el caso de la existencia de varias versiones de un mismo texto, ofrecemos la última considerada como definitiva por el autor. Si el texto seleccionado es una prosificación de versiones anteriores en verso se indica en el estudio en el lugar correspondiente a ese autor.

El número total de autores incluidos es de cincuenta y ocho, nacidos entre los años de 1881 y 1962, que se reparten unos trescientos textos de muy diversa extensión. Con el fin de ofrecer los poemas tal y como fueron editados originariamente, hemos respetado en todo momento su distribución y presentación original, sobre todo en aquellos que no siguen las normas habituales de escritura. Asimismo hemos transcrito los textos íntegramente, y en los casos de poemas unitarios muy extensos, pero divididos en textos completos más breves, hemos hecho una selección siempre que los

mismos admitan una lectura independiente.

El número de textos seleccionados de cada autor depende fundamentalmente de la importancia de su aportación al poema en prosa, oscilando entre uno y doce textos por autor. En los autores con más de un texto, éstos se han ordenado cronológicamente, y en los mejor representados hemos intentado ofrecer una muestra significativa y representativa de las posibles diferentes etapas y de las diversas modalidades que haya podido experimentar a lo largo de su obra.

Además de la lógica indicación de la fecha de publicación y título del libro del que ha sido extraído, hemos señalado entre paréntesis, al final del texto, la fecha de composición de todos aquellos textos en que ésta nos es conocida, y si el texto hubiera sido refundido se indican las dos fechas. En el caso de que hubiera más de un texto de un mismo libro, los datos bibliográficos se indican al final del último.

De los tres criterios que habitualmente se aplican para la ordenación de los textos en una antología —generacional, cronológico y alfabético—, hemos descartado el que aparentemente parece ser el más literario de los tres, es decir, el generacional. El carácter más genérico que historiográfico y la escasa validez que otorgamos al concepto de generación nos ha impulsado a utilizar otros criterios.

De los otros criterios, el orden alfabético posee la ventaja de facilitar la localización rápida de cualquier autor en consultas ocasionales, mientras que la ordenación cronológica por año de nacimiento ofrece una perspectiva diacrónica al mismo tiempo que posibilita una lectura más detenida y seguida. Además estos dos últimos criterios nos permiten presentar en un mismo bloque todos los textos seleccionados de un mismo autor, lo que está más en consonancia con la idea general que hemos seguido en nuestro trabajo: dar primacía a la individualidad de cada autor, y considerar más importante su aportación particular y concreta al poema en prosa que su presunta pertenencia a una escuela o generación. Por ello hemos optado por ordenar los autores por orden cronológico de año de nacimiento y adjuntar un índice alfabético que facilite la búsqueda rápida de cualquier autor.

Además, y con el fin de ofrecer una perspectiva sincrónica y situar cronológicamente cada texto en su momento, hemos elaborado un índice cronológico

por años de los textos siguiendo la fecha de publicación, indicando también los libros de los que han sido extraídos y, cuando es posible, las fechas de composición. Este índice nos permite conocer qué otros textos en prosa fueron publicados en ese mismo año y en qué épocas hubo una mayor propensión a la escritura poética en prosa.

ANTOLOGÍA

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
(Huelva, 1881-Puerto Rico, 1958)

ESPACIO

*A GERARDO DIEGO,
que fue justo al situar, como crítico, el “fragmento
primero” de este “Espacio” cuando se publicó,
hace años, en Méjico. Con agradecimiento lírico
por la constante honradez de sus reacciones.*

[Siempre he creído que un poema no es largo ni corto, que el escribir de un poeta, como su vivir, es un poema. Todo es cuestión de abrir o cerrar.

El poema largo con asunto épico, vasta mezcla de intriga jeneral de sustancia y técnica, no me ha atraído nunca; no tolero los poemas largos, sobre todo los modernos, como tales, aun cuando, por sus fragmentos mejores, sean considerados universalmente los más hermosos de la literatura.

Creo que un poeta no debe carpintear para “componer” más estenso un poema, sino salvar, librar las mejores estrofas y quemar el resto, o dejar éste como literatura adjunta. Pero 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. Un poema escrito que sea a lo demás versificado, como es, por ejemplo, la música de Mozart o de Prokofief, a la demás música; sucesión de hermosura más o menos inesplicable y delitosa. Que fuera la sucesiva expresión escrita que despertara en

nosotros la contemplación de la permanente mirada indecible de la creación, la vida, el sueño o el amor.

Si yo dijera que “había intentado” tal poema en esta “estrofa” estaría mintiendo. Yo no he “intentado” ni quiero intentar como “empresa” cosa parecida. Lo que esta escritura sea ha venido libre a mi conciencia poética y a mi expresión relativa, a su debido tiempo, como una respuesta formada de la misma esencia de mi pregunta o, más bien, del ansia mía de buena parte de mi vida, por esta creación singular.

Sin duda era en mis tiempos finales cuando debía llegar a mí esta respuesta, este eco de ámbito del hombre hermano.]*

* Aparece este preámbulo en *Leyenda (1896-1956)* (ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, 1978) precediendo a “Espacio”. Hace constar el editor en “Notas a esta edición” que “El texto del poema *Espacio* (del libro *En el otro costado*) sigue fielmente la última versión, mecanografiada, con correcciones manuscritas del poeta, que se conserva en archivo *Sala Zenobia-Juan Ramón*; pero no se han incluido las líneas omitidas en la *Tercera antología poética*” (*ibidem*, p. XXXII).

FRAGMENTO PRIMERO

“Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”. Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores, soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses. Y soy un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia; sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que se cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz. ¿Por qué comemos y bebemos otra cosa que luz o fuego? Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy del sol, como el sol alumbró?, y mi nostalgia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora. Pasa el iris cantando como canto yo. Adiós, iris, iris, volveremos a vernos, que el amor es uno y solo y vuelve cada día. ¿Qué es este amor de todo, cómo se me ha hecho en el sol, con el sol, en mí conmigo? Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo, luz divina y terrena los fundía en clara plata, oro inmensidad, en doble y sola realidad; una isla flotaba entre los dos, en los dos y en ninguno, y una gota de alto iris perla gris temblaba en ella. Allí estará temblándome el envío de lo que no me llega nunca de otra parte. A esa isla, ese iris, ese canto yo iré, esperanza mágica, esta noche. ¡Qué inquietud en las plantas al sol puro, mientras, de vuelta a mí, sonrío volviendo ya al jardín abandonado! ¿Esperan más que verdear, que florear y que frutar; esperan, como un yo, lo que me espera; más que ocupar el sitio que ahora ocupan en la luz, más que vivir como ya viven, como vivimos; más que quedarse sin luz, más que dormirse y despertar? En medio hay, tiene que haber un punto, una salida; el sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado, diferente de eso que es diferente e inventado que llamamos, en nuestro desconsuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero que no lo es, y que sabemos que no lo es, como los niños saben que no es lo que no es que anda con ellos. Contar, cantar, llorar, vivir acaso; “elojio de las lágrimas”, que tienen (Schubert, perdido entre criados por un dueño) en su iris roto lo que no tenemos, lo que tenemos roto, desunido. Las flores nos rodean de voluptuosidad, olor, color y forma sensual; nos rodeamos de ellas, que son sexos de colores, de formas, de olores diferentes; enviamos un sexo en una flor, dedicado presente de oro de ideal, a un amor virgen, a un amor probado; sexo rojo a un glorioso, sexos blancos a una novicia; sexos violetas a la yacente. Y el idioma, ¡qué confusión!, qué cosas nos decimos sin saber lo que nos decimos. Amor, amor, amor (lo cantó Yeats), “amor en el lugar del excremento”. ¿Asco de nuestro ser, nuestro principio y nuestro fin; asco de aquello que más nos vive y más nos muere? ¿Qué es, entonces, la suma que no resta; dónde está, matemático celeste, la suma que es el todo y que no acaba? Hermoso es no tener lo que se tiene, nada de lo que es fin para nosotros, es fin, pues que se vuelve contra nosotros, y el verdadero fin nunca se nos vuelve. Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: “Termináte en ti mismo como yo”. Todo lo que volaba alrededor, ¡qué raudo era!, y él qué insigne con lo suyo, verde y oro, sin mejor en el oro que en lo verde. Alas,

cantos, luz, palmas, olas, frutas me rodean, me envuelven en su ritmo, en su gracia, en su fuerza delicada; y yo me olvido de mí entre ello, y bailo y canto, río y lloro por los otros, embriagado. ¿Esto es vivir? ¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria? Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá; ella es la que me llama desde el mar, por la calle, en el sueño. A su aguda y serena desnudez, siempre extraña y sencilla, el ruiseñor es sólo un calumniado prólogo. ¡Qué letra, universal, luego, la suya! El músico mayor la ahuyenta. ¡Pobre del hombre si la mujer oliera, supiera siempre a rosa! ¡Qué dulce la mujer normal, qué tierna, qué suave (Villon), qué forma de las formas, qué esencia, qué sustancia de las sustancias, las esencias; qué lumbre de las lumbres; la mujer, madre, hermana, amante! Luego, de pronto, esta dureza de ir más allá de la mujer, de la mujer que es nuestro todo, donde debiera terminar nuestro horizonte. Las copas de veneno, ¡qué tentadoras son!, y son de flores, yerbas y hojas. Estamos rodeados de veneno que nos arrulla como el viento, arpas de luna y sol en ramas tiernas, colgaduras ondeantes, venenosas, y pájaros en ellas, como estrellas de cuchillo; veneno todo, y el veneno nos deja a veces no matar. Eso es dulzura, dejación de un mandato, y eso es pausa y escape. Entramos por los robles melencidos; rumoreaban su vejez cascada, oscuros, rotos, huecos, monstruosos, con colgados de telarañas fúnebres; el viento les mecía las melenas, en medrosos, extraños ondeajes, y entre ellos, por la sombra baja, honda, venía el rico olor del azahar de la tierras naranjas, grito ardiente con gritillos blancos de muchachas y niños. ¡Un árbol paternal, de vez en cuando, junto a una casa, sola en un desierto (seco y lleno de cuervos; aquel tronco huero, gris, lacio, a la salida del verdor profuso, con aquel cuervo muerto, suspendido por una pluma de una astilla, y los cuervos aún vivos posados ante él, sin atreverse a picotearlo, serios). Y un árbol sobre un río. ¡Qué honda vida la de estos árboles; qué personalidad, qué inmanencia, qué calma, qué llenura de corazón total queriendo darse (aquel camino que partía en dos aquel pinar que se anhelaba)! Y por la noche, ¡qué rumor de primavera interna en sueño negro! ¡Qué amigo un árbol, aquel pino, verde, grande, pino redondo, verde, junto a la casa de mi Fuentepiña! Pino de la corona, ¿dónde estás?, ¿estás más lejos que si yo estuviera lejos? ¡Y qué canto me arrulla tu copa milenaria, que cobijaba pueblos y alumbraba de su forma rotunda y vijilante al marinero! La música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda, en un “de pronto”, con nuestro oír más distraído. Lo que fue esta mañana ya no es, ni ha sido más que en mí; gloria suprema, escena fiel, que yo, que la creaba, creía de otros más que de mí mismo. Los otros no lo vieron; mi nostalgia, que era de estar con ellos, era de estar conmigo, en quien estaba. La gloria es como es, nadie la mueva, no hay nada que quitar ni que poner, y el dios actual está muy lejos, distraído también con tanta menudencia grande que le piden. Si acaso, en sus momentos de jardín, cuando acoge al niño libre, lo único grande que ha creado, se encuentra pleno en un sí pleno. Qué bellas estas flores secas sobre la yerba fría del jardín que ahora es nuestro. ¿Un libro, libro? Bueno es dejar un libro grande a medio leer, sobre algún banco, lo grande que termina; y hay que darle una lección al que lo quiere terminar, al que pretende que lo terminemos. Grande es lo breve, y si queremos ser y parecer más grandes, unamos sólo con amor, no cantidad. El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos. Lo más bello es el átomo último, el solo indivisible, y que por serlo no es ya más pequeño. Unidad de unidades es lo uno; ¡y qué viento más plácido levantan esas nubes menudas al cenit; qué dulce luz es esa suma roja única! Suma es la vida suma, y dulce. Dulce como esta luz

era el amor; ¡qué plácido este amor también! Sueño, ¿he dormido? hora celeste y verde toda; y solos. Hora en que las paredes y las puertas se desvanecen como agua, aire, y el alma sale y entra en todo, de y por todo, con una comunicación de luz y sombra. Todo se ve a luz de dentro, todo es dentro, y las estrellas no son más que chispas de nosotros, que nos amamos, perlas bellas de nuestro roce fácil y tranquilo. ¡Qué luz tan buena para nuestra vida y para nuestra eternidad! El riachuelo iba hablando bajo por aquel barranco, entre las tumbas, casas de las laderas verdes; valle dormido, valle adormilado. Todo estaba en su verde, en su flor; los mismos muertos en verde y flor de muerte; la piedra misma estaba en verde y flor de piedra. Allí se entraba y se salía como en el lento anochecer, del lento amanecer. Todo lo rodeaban piedra, cielo, río; y cerca el mar, más muerto que la tierra, el mar lleno de muertos de la tierra, sin casa, separados, engullidos por una variada dispersión. Para acordarme de por qué he nacido, vuelvo a ti, mar. “El mar que fue mi cuna, mi gloria y mi sustento; el mar eterno y solo que me llevó al amor”; y del amor es este mar que ahora viene a mis manos, ya más duras, como un cordero blanco a beber la dulzura del amor. Amor el de Eloísa; ¡qué ternura, qué sencillez, qué realidad perfecta! Todo claro y nombrado con su nombre en llena castidad. Y ella, en medio de todo, intacta de lo bajo entre lo pleno. Si tu mujer, Pedro Abelardo, pudo ser así, el ideal existe, no hay que falsearlo. Tu ideal existió; ¿por qué lo falseaste, necio Pedro Abelardo? Hombres, mujeres, hombres, hay que encontrar el ideal que existe. Eloísa, Eloísa, ¿en qué termina el ideal?, y dí, ¿qué eres tú ahora y dónde estás? ¿Por qué, Pedro Abelardo vano, la mandaste al convento y tú te fuiste con los monjes plebeyos, si ella era el centro de tu vida, su vida, de la vida, y hubiera sido igual contigo ya capado que antes, si era el ideal? No lo supiste, yo soy quien lo vio, desobediencia de la dulce obediente, plena gracia. Amante, madre, hermana, niña tú, Eloísa; qué bien te conocías y te hablabas, qué tiernamente te nombrabas a él; ¡y qué azucena verdadera fuiste! Otro hubiera podido oler la flor de la verdad fatal que te dio tu tierra. No estaba seco el árbol del invierno, como se dice, y yo creí en mi juventud; como yo, tiene el verde, el oro, el grana en la raíz y dentro, muy adentro, tanto que llena de color doble infinito. Tronco de invierno soy, que en la muerte va a dar de sí la copa doble llena que ven sólo como es los deseados. Vi un tocón, a la orilla del mar neutro; arrancado del suelo, era como un muerto animal; la muerte daba a su quietud seguridad de haber estado vivo; sus arterias cortadas con el hacha, echaban sangre todavía. Una miseria, un rencor de haber sido arrancado de la tierra, salía de su entraña endurecida y se expandía con el agua y por la arena, hasta el cielo infinito, azul. La muerte, y sobre todo, el crimen, da igualdad a lo vivo, lo más y menos vivo, y lo menos parece siempre, con la muerte, más. No, no era todo menos, como dije un día, “todo es menos”; todo era más, y por haberlo sido, es más morir para ser más del todo más. ¿Qué ley de vida juzga con su farsa a la muerte sin ley y la aprisiona en la impotencia? ¡Sí, todo, todo ha sido más y todo será más! No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande. No, ese perro que ladra al sol caído no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. ¡Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye! y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo, y siguen, siguen. Yo te oí, perro, siempre, desde mi infancia, igual que ahora; tú no cambias en ningún sitio, eres

igual a ti mismo, como yo. Noche igual, todo sería igual si lo quisiéramos, si serlo lo dejáramos. Y si dormimos, ¡qué abandonada queda la otra realidad! Nosotros les comunicamos a las cosas nuestra inquietud de día, de noche nuestra paz. ¿Cuándo, cómo duermen los árboles? “Cuando los deja el viento dormir”, dijo la brisa. Y cómo nos precede, brisa quieta y gris, el perro fiel cuando vamos a ir de madrugada adonde sea, alegres o pesados; él lo hace todo, triste o contento, antes que nosotros. Yo puedo acariciar como yo quiera a un perro, un animal cualquiera, y nadie dice nada; pero a mis semejantes no; no está bien visto hacer lo que se quiera con ellos, si lo quieren como un perro. Vida animal, ¿hermosa vida? ¡Las marismas llenas de bellos seres libres, que me esperan en un árbol, un agua o una nube, con su color, su forma, su canción, su jesto, su ojo, su comprensión hermosa, dispuestos para mí que los entiendo! El niño todavía me comprende, la mujer me quisiera comprender, el hombre... no, no quiero nada con el hombre, es estúpido, infiel, desconfiado; y cuando más adulator, científico. Cómo se burla la naturaleza del hombre, de quien no la comprende como es. Y todo debe ser o es echarse a dios y olvidarse de todo lo creado por dios, por sí, por lo que sea. “Lo que sea”, es decir, la verdad única, yo te miro como me miro a mí y me acostumbro a toda tu verdad como a la mía. Contigo, “lo que sea”, soy yo mismo, y tú, tu mismo, misma, “lo que sea”. ¿El canto? ¡El canto, el pájaro otra vez! ¡Ya estás aquí, ya has vuelto, hermosa, hermoso, con otro nombre, con tu pecho azul gris cargado de diamante! ¿De dónde llegas tú, tú en esta tarde gris con brisa cálida? ¿Qué dirección de luz y amor sigues entre las nubes de oro cárdeno? Ya has vuelto a tu rincón verde, sombrío. ¿Cómo tú, tan pequeño, di, lo llenas todo y sales por el más? Sí, sí, una nota de una caña, de un pájaro, de un niño, de un poeta, lo llena todo y más que el trueno. El estrépito encoje, el canto agranda. Tú y yo, pájaro, somos uno; cántame, canta tú, que yo te oigo, que mi oído es tan justo por tu canto. Ajústame tu canto más a este oído mío que espera que lo llenes de armonía. ¡Vas a cantar! Toda otra primavera, vas a cantar. ¡Otra vez tú, otra vez la primavera! ¡Si supieras lo que eres para mí! ¿Cómo podría yo decirte lo que eres, lo que eres tú, lo que soy yo, lo que eres para mí? ¡Cómo te llamo, cómo te escucho, cómo te adoro, hermano eterno, pájaro de la gracia y de la gloria, humilde, delicado, ajeno; ángel del aire nuestro, derramador de música completa! Pájaro, yo te amo como a la mujer, a la mujer, tu hermana más que yo. Sí, bebe ahora el agua de mi fuente, pica la rama, salta lo verde, entra, sal, registra toda tu mansión de ayer; ¡mírame bien a mí, pájaro mío, consuelo universal de mujer y hombre! Vendrá la noche inmensa, abierta toda, en que me cantarás del paraíso, en que me harás el paraíso, aquí, yo, tú aquí, ante el echado insomnio de mi ser. Pájaro, amor, luz, esperanza; nunca te he comprendido como ahora; nunca he visto tu dios como hoy lo veo, el dios que acaso fuiste tú y que me comprende. “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tú”. ¡Qué hermosa primavera nos aguarda en el amor, fuera del odio! ¡Ya soy feliz! ¡El canto, tú y tu canto! El canto... Yo vi jugando al pájaro y la ardilla, al gato y la gallina, al elefante y al oso, al hombre con el hombre. Yo vi jugando al hombre con el hombre, cuando el hombre cantaba. No, este perro no levanta los pájaros, los mira, los comprende, los oye, se echa al suelo, y calla y sueña ante ellos. ¡Qué grande el mundo en paz, qué azul tan bueno para el que puede no gritar, puede cantar; cantar y comprender y amar! ¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casi piedra, ni agua, ni cielo casi; inmensidad, y todo y sólo inmensidad; esto que abre y que separa el mar del cielo, el cielo de la tierra, y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y

yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! Esto es distinto; nunca lo sospeché y ahora lo tengo. Los caminos son sólo entradas o salidas de luz, de sombra, sombra y luz; y todo vive en ellos para que sea más inmenso yo, y tú seas. ¡Qué regalo de mundo, qué universo mágico, y todo para todos, para mí, yo! ¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de ti, segura inmensidad! ¡Imágenes de amor en la presencia concreta; suma gracia y gloria de la imagen, ¿vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad, vamos a ser eternidad, vamos a ser la eternidad? ¡Vosotras, yo, podemos crear la eternidad una y mil veces, cuando queramos! ¡Todo es nuestro y no se nos acaba nunca! ¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces, amor, no acaba nunca!

(Sucesión: 1)

FRAGMENTO SEGUNDO

“Y para recordar por qué he vivido”, vengo a ti, río Hudson de mi mar. “Dulce como esta luz era el amor...” “Y por debajo de Washington Bridge (el puente más con más de esta New York) pasa el campo amarillo de mi infancia”. Infancia, niño vuelvo a ser y soy, perdido, tan mayor, en lo más grande. Leyenda inesperada: “dulce como la luz es el amor”, y esta New York es igual que Moguer, es igual que Sevilla, y que Madrid. Puede el viento, en la esquina de Broadway, como en la Esquina de las Pulmonías de mi calle Rascón, conmigo; y tengo abierta la puerta donde vivo, con el sol dentro. “Dulce como este sol era el amor”. Me encontré al instalado, le reí, y me subí al rincón provisional, otra vez, de mi soledad y mi silencio, tan igual en el piso 9 y sol, al cuarto bajo de mi calle y cielo. “Dulce como este sol es el amor”. Me miraron ventanas conocidas con cuadros de Murillo. En el alambre de lo azul, en gorrión universal cantaba, el gorrión y yo cantábamos, hablábamos; y lo oía la voz de la mujer en el viento del mundo; ¡Qué rincón ya para suceder mi fantasía! El sol quemaba el sur del rincón mío, y en el lunar menguante de la estera, crecía dulcemente mi ilusión, queriendo huir de la dorada mengua. “Y por debajo de Washington Bridge, el puente más amigo de New York, corre el campo dorado de mi infancia...” Bajé lleno a la calle, me abrió el viento la ropa, el corazón; vi caras buenas. En el jardín de St. John the Divine, los chopos verdes eran de Madrid; hablé con un perro y un gato en español; y los niños del coro, lengua eterna, igual del paraíso y de la luna, cantaban, con campanas de San Juan, en el rayo de sol derecho, vivo, donde el cielo flotaba hecho armonía violeta y oro; iris ideal que bajaba y subía, que bajaba... “Dulce como este sol era el amor”. Salí por Amsterdam, estaba allí la luna (Morningside); el aire ¡era tan puro!, frío no, fresco, fresco; en él venía vida de primavera nocturna, y el sol estaba dentro de la luna y de mi cuerpo, el sol presente, el sol que nunca más me dejaría los huesos solos, sol en sangre y él. Y entré cantando ausente en la arboleda de la noche, y el río que se iba bajo Washington Bridge, con sol aún, hacia mi España por mi oriente, a mi oriente de mayo de Madrid; un sol ya muerto, pero vivo; un sol presente, pero ausente; un sol rescoldo de vital carmín; un sol carmín vital en el verdor; un sol vital en el verdor ya negro; un sol en el negror ya luna; un sol en la gran luna de carmín; un sol de gloria nueva, nueva en otro este; un sol de amor y de trabajo hermoso; un sol como el amor... “Dulce como este sol era el amor”.

(Cantada)

FRAGMENTO TERCERO

“Y para recordar por qué he venido”, estoy diciendo yo. “Y para recordar por qué he nacido”, conté yo un poco antes, ya por La Florida. “Y para recordar por qué he vivido”, vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo. ¡Mi presentimiento! Y entonces, marenmedio, mar, más mar, eterno mar, con su luna y su sol eternos por desnudos, como yo, por desnudo, eterno; el mar que me fue siempre vida nueva, paraíso primero, primer mar. El mar, el sol, la luna, y ella y yo, Eva y Adán, al fin y ya otra vez sin ropa, y la obra desnuda y la muerte desnuda, que tanto se atrajeron. Desnudez es la vida y desnudez la sola eternidad... Y, sin embargo, están, están, están llamándonos a comer, gong, gong, gong, gong, en este barco de este mar, y hay que vestirse en este mar, en esta eternidad de Adán y Eva, Adán de smoking, Eva... Eva se desnuda para comer como para bañarse; es la mujer y la obra y la muerte, es la mujer desnuda, eterna metamorfosis. ¡Qué extraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar, este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro atlántico de aquella Atlántida. Sitjes fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. Mar, y ¡qué extraño es todo esto! No era España, era La Florida de España, Coral Gables, donde está la España esta abandonada por los hijos de Deering (testamentaria inaceptable) y aceptada por mí; esta España (Catalonia, Spain) guiraldas de morada bugainvilla por la rejas. Deering, vivo destino. Ya está Deering muerto y trasmutado. Deering Destino Deering, fuiste clarividencia mía de ti mismo, tú (y quien habría de pensarlo cuando yo, con Miguel Utrillo y Santiago Rusiñol, gozábamos las blancas salas soleadas, al lado de la iglesia, en aquel cabo donde quedó tan pobre el “Cau Ferrat” del Ruiseñor bohemio de albas barbas no lavadas). Deering, sólo el Destino es inmortal, y por eso te hago a ti inmortal, por mi Destino. Sí, mi Destino es inmortal y yo, que aquí lo escribo, seré inmortal igual que mi Destino, Deering. Mi Destino soy yo y nada y nadie más que yo; por eso creo en El y no me opongo a nada suyo, a nada mío, que El es más que los dioses de siempre, el dios otro, rejidos, como yo por el Destino, repartidor de la sustancia con la esencia. En el principio fue el Destino, padre de la Acción y abuelo o bisabuelo o algo más allá, del Verbo. Levo mi ancla, por tanto, izo mi vela para que sople El más fácil con su viento por los mares serenos o terribles, atlánticos, mediterráneos, pacíficos o los que sean, verdes, blancos, azules, morados, amarillos, de un color o de todos los colores. Así lo hizo, aquel enero, Shelley, y no fue el oro, el opio, el vino, la ola brava, el nombre de la niña lo que se lo llevó por el trasmundo del trasmar: Arroz de Buda; Barrabás de Cristo; yegua de San Pablo; Longino de Zenobia de Palmyra; Carlyle de Keats; Uva de Anacreonte; George Sand de Efebos; Goethe de Schiller (según dice el libro de la mujer suiza); Omnibus de Curie; Charles Morice de Gauguin... Cualquier forma es la forma que el Destino, forma de muerte o vida, forma de toma y deja, deja, toma; y es inútil huirla ni buscarla. No era aquel auto disparado de rozó mi sien en el camino de Miami, pórtico herreniano de baratura horrible, igual que un sólido huracán; ni aquella hélice de avión que sorbió mi ser completo y me dejó ciego, sordo, mudo en Barajas, Madrid, aquella madrugada sin Paquita Pechere; ni el doctor Amory con su inyección en Coral Gables, Alhambra

Circle, y luego con colapso al hospital; ni el papelito sucio, cuadradillo añil, de la denuncia a lápiz contra mí, Madrid en guerra, el buzón de aquel blancote de anarquista, que me quiso juzgar, con crucifijo y todo, ante la mesa de la biblioteca que fue un día de Nocedal (don Cándido); y que murió la tarde aquella con la bala que era para él (no para mí), y la pobre mujer que se cayó con él, más blanca que mis dientes que me salvaron por blancos; más que él, más limpia, el sucio panadero, en la acera de la calle de Lista, esquina a la de Velázquez. No, no era, no era, no era aquel Destino mi Destino de muerte todavía. Pero, de pronto, ¿qué inminencia alegre, mala, indiferente, absurda? Ya pasó lo anterior y ya está, en este aquí, este esto, aquí está esto, y ya, y ya estamos nosotros igual que una pesadilla náufraga o un sueño dulce, claro, embriagador, con ello. La ánjela de la guarda nada puede contra la vijilancia exacta, contra el exacto dictar y decidir, contra el exacto obrar de mi Destino. Porque el Destino es natural, y artificial el ángel, la ánjela. Esta inquietud tan fiel que reina en mí, que no es del corazón, ni del pulmón, ¿de dónde es? Ritmo vejetativo es (lo dijo Achúcarro primero y luego Marañón) mi tercer ritmo, más cercano, Goethe, Claudel, al de la poesía, que los vuestros. Los versos largos, vuestros, cortos, vuestros, con el pulso de otra o con el pulmón propio. ¡Cómo pasa este ritmo, este ritmo, río mío, fuga de faisán de sangre ardiendo por mis ojos, naranjas voladoras de dos pechos en uno, y qué azules, qué verdes y qué oros diluidos en rojo, a qué compases infinitos! Deja este ritmo timbres de aire y de espumas en los oídos, y sabores de ala y de nube en el quemante paladar, y olores a piedra con rocío, y tocar cuerdas de olas. Dentro de mí hay uno que está hablando, hablando, hablando ahora. No lo puedo callar, no se puede callar. Yo quiero estar tranquilo con la tarde, esta tarde de loca creación (no se deja callar, no lo dejo callar). Quiero el silencio en mi silencio, y no lo sé callar a éste, ni se sabe callar. ¡Calla, segundo yo, que hablas como yo y que no hablas como yo; calla, maldito! Es como el viento ese con la ola; el viento que se hunde con la ola inmensa; ola que sube inmensa con el viento; ¡y qué dolor de olor y de sonido, qué dolor de color, y qué dolor de toque, de sabor de ámbito de abismo! ¡De ámbito de abismo! Espumas vuelan, choque de ola y viento, en mil primaverales verdes blancos, que son festones de mi propio ámbito interior. Vuelan las olas y los vientos pasan, y los colores de ola y viento juntos cantan, y los olores fulgen reunidos, y los sonidos todos son fusión, fusión y fundición de gloria vista en el juego del viento con la mar. Y ése era el que hablaba, qué mareo, ése era el que hablaba, y era el perro que ladraba en Moguer, en la primera estrofa. Como en sueños, yo soñaba una cosa que era otra. Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos ni el mar ni el viento son viento ni mar; no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo y lo escribo que lo están. Nada es la realidad sin el Destino de una conciencia que realiza. Memoria son los sueños, pero no voluntad ni inteligencia. ¿No es verdad, ciudad grande de este mundo? ¿No es verdad, di, ciudad de la unidad posible, donde vivo? ¿No es verdad la posible unidad, aunque no gusten los desunidos por Color o por Destino, por Color que es Destino? Sí, en la ciudad del sur ya, persisten estos claros de campo rojiseco, igual que en mí persisten, hombre pleno, las trazas del salvaje en cara y mano y en vestido; y el salvaje de la ciudad dormida en ellos su civilización olvidada, olvidando las reglas, las prohibiciones y las leyes. Allí el papel tirado, inútil crítica, cuento estéril, absurda poesía, allí el vientre movido al lado de la flor, y si la soledad es hora sola, el pleno ayuntamiento de la carne con la carne, en la acera, en el jardín lleno de otros. El negro lo prefiere así también, y allí se iguala al blanco con el sol en su negrura él, y el blanco negro con el sol en su blancura, resplandor que conviene

más, como aureola, al alma que es un oro en veta como mina. Allí los naturales tesoros valen más, el agua tanto como el alma; el pulso tanto como el pájaro, como el canto del pájaro; la hoja tanto como la lengua. Y el hablar es lo mismo que el rumor de los árboles, que es conversación perfectamente comprensible para el blanco y el negro. Allí el goce y el deleite, y la risa, y la sonrisa, y el llanto y el sonlloro son iguales por fuera que por dentro; y la negra más joven, esta Ofelia que, como la violeta silvestre oscura, es delicada en sí sin el colejio ni el concierto, sin el museo ni la iglesia, se iguala con el rayo de luz que el sol echa en su cama, y le hace iris la sonrisa que envuelve un corazón de igual color por dentro que el negro pecho satinado, corazón que es el suyo, aunque el blanco no lo crea. Allí la vida está más cerca de la muerte, la vida que es la muerte en movimiento, porque es la eternidad de lo creado, el nada más, el todo, el nada más y el todo confundidos; el todo por la escala del amor en los ojos hermosos que se anegan en sus aguas mismas, unos en otros, gises o negros como los colores del nardo y de la rosa; allí el canto del mirlo libre y la canaria presa, los colores de la lluvia en el sol, que corona la tarde, sol lloviendo. Y los más desgraciados, los más tristes vienen a consolarse de los fáciles, buscando los restos de su casa de dios entre lo verde abierto, ruina que persiste entre la piedra prohibitoria más que la piedra misma; y en la congregación del tiempo en el espacio, se reforma una unidad mayor que la de los fronteros escogidos. Allí se escoje bien entre lo mismo, ¿mismo? La mueblería estraña, sillón alto redicho, contornado, presidente incómodo; la alfombra con el polvo pelucoso de los siglos; la estantería de cuarenta pisos columnados, con los libros en orden de disminución, pintados o cortados a máquina, con el olor a gato; y las lámparas secas con camellos o timones; los huevos por perillas en las puertas; los espejos opacos inclinados en marco cuádruple, pegajoso barniz, hierro mohoso; los cajones manchados de jarabe (Baudelaire, hermosa taciturna, Poe). Todos somos actores aquí, y sólo actores, y el teatro es la ciudad, y el campo y el horizonte, ¡el mundo! Y Otelo con Desdémona será lo eterno. Esto es el hoy todavía, y es el mañana aún, pasar de casa en casa del teatro de los siglos, a lo largo de la humanidad toda. Pero tú en medio, tú, mujer de hoy, negra o blanca, americana, asiática, europea, africana, oceánica; demócrata, republicana, comunista, socialista, monárquica; judía; rubia, morena; inocente o sofisticada; buena o mala, perdida indiferente; lenta o rápida; brutal o soñadora, civilizada toda llena de manos, caras, campos naturales, muestras de un natural único y libre, unificador de aire, de agua, de árbol, y ofreciéndote al mismo dios de sol y luna únicos; mujer, la nueva siempre para el amor igual, la sola poesía. Todos hemos estado reunidos en la casa agradable blanca y vieja; y ahora todos (y tú, mujer sola de todos) estamos separados. Nuestras casas saben bien lo que somos; nuestros cuerpos, ojos, manos, cinturas, cabezas, en su sitio; nuestros trajes en su sitio, en un sitio que hemos arreglado de antemano para que nos espere siempre igual. La vida es este unirse y separarse, rápidos, de ojos, manos, bocas, brazos, piernas, cada uno en la busca de aquello que lo atrae o lo repele. Si todos nos uniéramos en todo (y en color, tan lijera superficie) estos claros del campo nuestro, nuestro cuerpo, estas caras y estas manos, el mundo un día nos sería hermoso a todos, una gran palma sólo, una gran fuente sólo, todo unido y apretado en un abrazo como el tiempo y el espacio, un astro humano, el astro del abrazo por órbita de paz y de armonía... Bueno, sí, dice el otro, como si fuera a mí, al salir del museo después de haber tocado el segundo David de Miguel Ángel. Ya el otoño. ¡Saliendo! ¡Qué hermosura de realidad! ¡La vida, al salir de un museo!... No luce oro la hoja seca, canta oro, y canta rojo y cobre y amarillo; una cantada aguda y sorda, aguda con

arrebató de mejor sensualidad. ¡Mujer de otoño; árbol, hombre! ¡cómo clamáis el gozo de vivir, el azul que se alza con el primer frío! Quieren alzarse más, hasta lo último de ese azul que es más limpio, de incomparable desnudez azul. Desnudez plena y honda del otoño, en la que el alma y carne se ve mejor que no son más que una. La primavera cubre el ideal, el invierno deshace el poseer, el verano amontona el descansar; otoño, tú, el alerta, nos levantas descansado, rehecho, descubierto, al grito de tus cimas de invasora evasión. ¡Al sur, al sur! Todos de prisa. La mudanza y después la vuelta; aquel huir, aquel llegar en los tres días que nunca olvidaré, que no me olvidarán. ¡El sur, el sur, aquellas noches, aquellas nubes de aquellas noches de conjunción cercana de planetas; qué ir llegando tan hermoso a nuestra casa blanca de Alhambra Circle en Coral Gables, Miami, La Florida! Las garzas blancas habladoras en noches de escursiones altas. En noches de escursiones altas he oído por aquí hablar a las estrellas, en sus congregaciones palpitantes de las marismas de lo inmenso azul, como a las garzas blancas de Moguer, en sus congregaciones palpitantes por las marismas de lo verde inmenso. ¿No eran espejos que guardaban vivos, para mi paso por debajo de ellas, blancos espejos de alas blancas, los ecos de las garzas de Moguer? Hablaban, yo lo oí, como nosotros. Esto era en las marismas de La Florida llana, la tierra del espacio con la hora del tiempo. ¡Qué soledad, ahora, a este sol de mediodía! Un zorro muerto por un coche; una tortuga atravesando lenta el arrenal; una serpiente resbalando undosa de marisma a marisma. Apenas jente; sólo aquellos indios en su cerca de broma, tan pintaditos para los turistas. ¡Y las calladas, las tapadas, las peinadas, las mujeres en aquellos corrales de las hondas marismas! Siento sueño; no, ¿no fue un sueño de los indios que huyeron de la casa cruel de los tramperos? Era demasiado para un sueño, y no quisiera yo soñarlo nunca... Plegadas alas en alerta unido de un ejército cárdeno y cascáreo, a un lado y el otro del camino llano que daba sus pardores al fiel mar, los cánceres osaban craqueando erguidos (como en un agrio rezo de eslabones) al sol de la radiante soledad de un dios ausente. Llegando yo, las ruidosas alas se abrieron erijidas, mil seres, ¿pequeños?, ladeándose en sus ancas agudas. Y, silencio; un fin, silencio. Un fin, un dios que se acercaba. Un cáncer, ya un cangrejo y sólo, quedó en el centro gris del arrenal, más erguido que todos, más abierta la tenaza sérrea de la mayor boca de su armario; los ojos, periscopios tiesos, clavando su vibrante enemistad en mí. Bajé lento hasta él, y con el lápiz de mi poesía y de mi crítica, sacado del bolsillo, le incité a que luchara. No se iba el david, no se iba el david del literato filisteo. Abocó el lápiz amarillo con su tenaza, y yo lo levanté con él cojido y lo jiré a los horizontes con impulso mayor, mayor, mayor, una órbita mayor, y él aguantaba. Su fuerza era tan poca para mí más tan poco, ¡pobre héroe! ¿Fui malo? Lo aplasté con el injusto pie calzado, sólo por ver qué era. Era cáscara vana, un nombre nada más, cangrejo; y ni un adarme, ni un adarme de entraña; un hueco igual que cualquier hueco; un hueco en otro hueco. Un hueco era el héroe sobre el suelo y bajo el cielo; un hueco, un hueco aplastado por mí, que el aire no llenaba, por mí, por mí; sólo un hueco, un vacío, un heroico secreto de un frío cáncer hueco, un cangrejo hueco, un pobre david hueco. Y un silencio mayor que aquel silencio llenó el mundo de pronto de veneno, un veneno de hueco; un principio, no un fin. Parecía que el hueco revelado por mí y puesto en evidencia para todos, se hubiera hecho silencio, o el silencio, hueco; que se hubiera poblado aquel silencio numerable de innúmero silencio hueco. Yo sufría que el cáncer era yo, y yo un gigante que no era sólo yo y que me había a mí pisado y aplastado. ¡Qué inmensamente hueco me sentía, que monstruo de oquedad erguida, en aquel solear empederniente del

mediodía de las playas desertadas! ¿Desertadas? Alguien mayor que yo y el nuevo yo venía, y yo llegaba al sol con mi oquedad inmensa, al mismo tiempo; y el sol me derretía lo hueco, y mi infinita sombra me entraba en el mar y en él me naufragaba en una lucha inmensa, porque el mar tenía que llenar todo mi hueco. Revolución de un todo, un infinito, un caos instantáneo de carne y cáscaras, de arena y ola y nube y frío y sol, todo hecho total y único, todo abel y caín, david y goliat, cáncer y yo, todo cangrejo y yo. Y en el espacio de aquel hueco inmenso y mudo, dios y yo éramos dos. Conciencia... Conciencia, yo, el tercero, el caído, te digo a ti (¿me oyes, conciencia?): Cuando tú quedes libre de este cuerpo, cuando te esparzas en lo otro (¿qué es lo otro?), ¿te acordarás de mí con amor hondo; ese amor hondo que yo creo que tú y mi cuerpo se han tenido tan llenamente, con un convencimiento doble que nos hizo vivir un convivir tan fiel como el de un doble astro cuando nace de dos para ser uno?, ¿y no podremos ser por siempre lo que es un astro hecho de dos? No olvides que, por encima de lo otro y de los otros, hemos cumplido como buenos nuestro mutuo amor. Difícilmente un cuerpo habría amado así a su alma, con mi cuerpo a ti, conciencia de mi alma; porque tú fuiste para él suma ideal y él se hizo por ti, contigo, lo que es. ¿Tendré que preguntarte lo que fue? Esto lo sé yo bien, que estaba en todo. Bueno, si tú te vas, dímelo antes claramente y no te evadas mientras mi cuerpo esté dormido; dormido suponiendo que estás con él. El quisiera besarte con un beso que fuera todo él, quisiera deshacer su fuerza en este beso, para que el beso quedara para siempre como algo, como un abrazo, por ejemplo, de un cuerpo y su conciencia en el hondón más hondo de lo hondo eterno. Mi cuerpo no se encela de ti, conciencia; mas quisiera que al irte fueras todo él, y que dieras a él, al darte tú a quien sea, lo suyo todo, este amar que te ha dado tan único, tan solo, tan grande como lo único y lo solo. Dime tú todavía: ¿No te apena dejarme? ¿Y por qué te has de ir de mí, conciencia? ¿No te gustó mi vida? Yo te busqué tu esencia. ¿Qué sustancia le pueden dar los dioses a tu esencia, que no pudiera darte yo? Ya te lo dije al comenzar: “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo”. ¿Y te has de ir de mí tú, tú a integrarte en un dios, en otro dios que este que somos mientras tú estás en mí, como de dios?

(Sucesión: y 2)

(Por La Florida, 1941-1942-1954.)

[De *Tercera antología poética (1898-1953)*, Madrid, 1957;
en *En el otro costado*, Madrid, 1974.]

ESTÁS CAYENDO SIEMPRE HASTA MI IMÁN

En mar pasas, en mar acumulado con todas las bellezas, tú, conseguido dios de la mar, de mi mar.

Tú eres el sucesivo, lo sucesivo eres; lo que siempre vendrá; que eres el ansia abstracta, la que nunca se fina, porque el recuerdo tuyo es vida tanto como tú.

Sí; en masa de verdad reveladora, de sucesión perpetua pasas, en masa de color, de luz, de ritmo; en densidad de amor estás pasando, estás viniendo, estás presente siempre; pasando estás en mí; eres lo ilimitado de mi órbita.

Y me detengo en mi alijeración, porque en el horizonte del espacio eterno estás cayendo siempre hasta mi imán. Tu sucesión no es fuga de lo mío, es venida impetuosa de lo tuyo, del todo que eres tú, eterno vividor del todo; caminante y camino a fuerza de pasado, a fuerza de presente, a fuerza de futuro.

(1949)

[En *Tercera antología poética*, Madrid, 1957;
de *Dios deseado y deseante*, Madrid, 1964.]

A ESTA MÚSICA CÁLIDA

Morir es no oír más esta música cálida que está sonando ahora; no oírla de la mano del amor. Es no oír más la mar esta que suena con la música, el silencio que escucha, de la luna; no oírlos de la mano del callar.

No oír más lo que clama el dolor con el amor, lo que grita el amor con el dolor, a esta música cálida que ahora está sonando sobre el son de las olas del mar, son de las olas de la mar, las olas de la mar, de la mar.

(1951-1954)

[De *De ríos que se van*;
en *Tercera antología poética*, Madrid, 1957,
y en *Leyenda (1896-1956)*, Madrid, 1978.]

EL MAR INMENSO

No es roja, pero tiene rojo el ardor esta noche de luna con mi dios; y las olas son llama sin ser rojas. Un fuego interno la traspasa y traspasa y trasluce su estela, caminante detrás de mi camino seguidor, caminante delante de su amante.

La luna ¿es la conciencia, deseante también de lo distante que se acerca para tenerme mi diamante?

Conciencia en baja luna, deseante conciencia de lo distante, ahora que se acerca por no dejar de ver el sol de mi diamante.

Diamante de verdad es el que tengo esta noche en mi vida, noche de gran verano hacia mi invierno. Se me acerca la llama conseguida, la llama conocida, la llama consentida, del lejos que se va quedando, que se va borrando.

Y este ardor ¿no es su vida, no es mi vida, no es la vida que se viene conmigo por el cielo, para ganar mi paso por el suelo del agua, a acompañarme mi desvelo con sed de corazón, reconocida?

Bien penetrado vengo del cariño de lo que yo prendí con mi presencia. Yo le puse en su flor una vehemencia tan grande, mi conciencia de niño; fulgor de niño en seno grande, sol, conversión del amor impetuoso en fuente de mirífica inocencia. Inocencia, esa agua que es demencia en inmanencia que pasa y que traspasa la existencia y la renueva con rubor intenso.

Por dios viene a mi amor la luna en mar inmenso.

(1949)

[De *Dios deseado y deseante*, Madrid, 1964.]

LA TRANSPARENCIA, DIOS, LA TRANSPARENCIA

Dios del venir, te siento entre mis manos, aquí estás enredado conmigo, en lucha hermosa de amor, lo mismo que un fuego con su aire.

No eres mi redentor, ni eres mi ejemplo, ni mi padre, ni mi hijo, ni mi hermano; eres igual y uno, eres distinto y todo; eres dios de lo hermoso conseguido, conciencia mía de lo hermoso.

Yo nada tengo que purgar. Toda mi impedimenta no es sino fundación para este hoy en que al fin te deseo; porque estás ya a mi lado, en mi eléctrica zona, como está en el amor el amor lleno.

Tú, esencia, eres conciencia; mi conciencia y la de otro, la de todos, con forma suma de conciencia; que la esencia es lo sumo, es la forma suprema conseguible, y tu esencia está en mí como mi forma.

Todos mis moldes, llenos estuvieron de ti; pero tú, ahora, no tienes molde, estás sin molde; eres la gracia que no admite sostén, que no admite corona, que corona y sostiene siendo ingrave.

Eres la gracia libre, la gloria del gustar, la eterna simpatía, el gozo del temblor, la luminaria del clariver, el fondo del amor, el horizonte que no quita nada; la transparencia, dios, el uno al fin, dios ahora solito en lo uno mío, en el mundo que yo por ti y para ti he creado.

EL NOMBRE CONSEGUIDO DE LOS NOMBRES

Si yo, por ti, he creado un mundo para ti, dios, tú tenías seguro que venir a él, y tú has venido a él, a mí seguro, porque mi mundo todo era mi esperanza.

Yo he acumulado mi esperanza en lengua, en nombre hablado, en nombre escrito; a todo yo le había puesto nombre y tú has tomado el puesto de toda esta nombradía.

Ahora puedo yo detener ya mi movimiento, como la llama se detiene en ascua roja con resplandor de aire inflamado azul, en el ascua de mi perpetuo estar y ser; ahora yo soy ya mi mar paralizado, el mar que yo decía, mas no duro, paralizado en olas de conciencia en luz y vivas hacia arriba todas, hacia arriba.

Todos los nombres que yo puse al universo que por ti me recreaba yo, se me están convirtiendo en uno y en un dios.

El dios que es siempre al fin, el dios creado y recreado y recreado por gracia y sin esfuerzo. El Dios. El nombre conseguido de los nombres.

LA FORMA QUE ME QUEDA

Entre la arboladura serena y la lata nube que mi cristal limita en círculo completo, tú te asomas, dios deseante, sonriendo con el levante matintero, a verme despertar; y me despierto sonriendo yo también a este sueño en vigilia que me invita.

Y entre todos mis sueños, dios, en momentáneos alertas, bienestar de lo dormido, tú intercalabas, deseado, como las olas oro de este mar, esta seguridad que ahora me ocupa mi día con mi noche, mi noche con mi día.

Y ahora, cambiando el sueño en acto ¡qué dinamismo me levanta y me obliga a creer que esto que hago es lo que puedo, debo, quiero hacer; este trabajo tan gustoso de contarte, de contarme de todas las maneras, en la forma que me quedé de todas, para ti!

RÍO-MAR-DESIERTO

A ti he llegado, riomar, desiertorimar de onda y de duna; de simún y tornado, también, dios; mar para el pie y el brazo, con el ala en el brazo y en el pie.

Nunca me lo dijeron. Y llego a ti por mí en mi hora, y te descubro; te descubro con dios, dios deseante, que me dice que eras siempre suyo, que eras siempre también mío y te me ofreces en sus ojos como una gran visión que me faltaba.

Tú me das movimiento en solidez, movimiento más lento, pues que voy hacia mi movimiento detenido; movimiento de plácida conciencia de amor con más arena, arena que llevar bajo la muerte (la corriente infinita que ya dije) como algo incorruptible.

Por ti, desierto mar del río de mi vida, hago tierra mi mar, me gozo en ese mar (que yo decía que no era de mi tierra); por tí mi fondo de animal de aire se hace más igual; y la imagen de mi devenir fiel a la belleza se va igualando más hacia mi fin, fundiendo el dinamismo con es éstasis.

Mar para poder yo con mis dos manos palpar, cojer, fundir el ritmo de mi ser escrito, igualarlo en la ola de agua y tierra.

Por mí, mi riomardesierto, la imagen de mi obra en dios final no es ya la ola detenida, sino la tierra sólo detenida que fue inquieta, inquieta, inquieta.

(1948)

[De *Animal de fondo* (versión en verso, 1949);
en *Leyenda (1896-1956)*, Madrid, 1978.]

LEÓN FELIPE
(Zamora, 1884-México, 1968)

Y NO SÉ NADA

Yo no soy más que un hueco y viejo embudo de trasiego, abandonado en el repecho de la colina o en el rincón más oscuro de la cueva y por donde, a pesar de mi voluntad, que no quisiera más que dormir, el Viento sopla a veces, y articula unas palabras. Sin este Viento yo no he escrito jamás una letra. Soy realmente un ciego que no sabe cantar. Y no sé nada.

Puedo decir, no obstante, algunas cosas desde el sillón del psicoanálisis. Por ejemplo: que no me gusta escribir: que me pesa la pluma como una azada y que lo que me gusta es dormir, dormir, ¡dormir!

Tengo 58 años y aún no he aprendido un oficio; no sé pelar una manzana y las faltas de ortografía me las corrige mi mujer. Y como hechos fatales que no he podido remediar, éstos tres: que soy español, que hablo demasiado alto y que, por no sé qué razones, esta manera de hablar les molesta mucho a los pedantes y a los rabadanes del mundo.

LA CALUMNIA

¿Y si yo me llamase Walt Whitman? A este viejo poeta americano de la Democracia le he justificado yo, le he prologado, le he traducido, le he falsificado y le he contradicho. Sí, le he contradicho ¿y qué? ¿No se ha contradicho él también? El hombre es el que se contradice y el que no sabe traducirse a sí mismo. El hombre “es indomable e intraducible”. Alguien me ha insultado porque no sé traducir. Y me ha llamado calumniador. Y acaso yo no sea más que un calumniador *de mí mismo*. Después de tanto empeñarme por ser sincero conmigo y con los demás, en la mesa del psicoanálisis, en el confesionario, en la taberna, en el banquillo, delante del juez, en el cubo del pozo y en mis propios poemas, es posible que yo no haya hecho más que calumniarme *a mí mismo*. Y siempre me moriré preguntando: ¿Quién soy yo? Sí. ¿Quién soy yo? ¿Y quién eres tú?

¿Venimos a crecer o a purgar?
¿Nos abrieron la puerta o la forzamos?
¿Quién estaba allí cuando partimos?
¿Quién nos despidió en el otro lado?
¿El gorila
o el ángel desterrado?

Conformémonos con preguntar sin decidir nada porque cualquiera afirmación podría ser una calumnia.

No sé quién soy ni de quién hablo muchas veces, ni a quién calumnio cuando estoy borracho, *como no sea al hombre*.

Pero ya hay profesores sagaces de la palabra y del espíritu; eruditos y psiquiatras que saben muy bien de dónde viene el poeta, a dónde va y qué es lo que quiere decir. ¡Oh, sabios honorables, vigilantes y beneméritos! Gracias a vosotros, el poeta podrá morir ya tranquilamente. Vosotros cuidaréis de descifrar y de explicar su testamento.

POÉTICA DE LA LLAMA

Riman los sueños y los mitos con los pasos del hombre sobre la Tierra. Y más allá y más arriba de la Tierra. Nos lleva una música encendida que hay que aprender a escuchar para moverse sin miedo en las tinieblas y dar a la vida el ritmo luminoso del poema.

Mis versos tal vez no sean por ahora, más que una fecha y un incidente que yo recojo atento para que no se extravíen en la brisa primera de la aurora poética que viene. No son poemas todavía, es verdad. A veces no son más que biografías. *Pero la Poesía se apoya en la biografía. Es biografía hasta que se hace destino y entra a formar parte de la gran canción del destino del hombre.*

Un escrito sin rima y sin retórica aparente se convierte de improviso en poema cuando empezamos a advertir que sus palabras siguen encendidas y que riman con luces lejanas y pretéritas que no se han apagado y con otras que comienzan a encenderse en los horizontes tenebrosos.

De esta experiencia han de salir los principios de la nueva Poesía del futuro, que tal vez podamos llamar algún día la Poesía prometeica de la llama. La llama es la que rima. Un día la Poesía será un ejército de llamas que dé la vuelta al mundo; Prometeo será legión, y muchedumbre los que trabajan con el pecho abierto y la palabra encendida. Encendida y aprendiendo su lección de las estrellas. La retórica del poeta está escrita en el cielo.

Los sueños, los mitos y los pasos del hombre sobre la Tierra se llaman y se buscan en la sangre y en el cielo hasta encontrarse en una correspondencia poética, como el tintineo luminoso y musical de los versos antiguos que se besaron y fundieron para siempre en los poemas ilustres.

Lo que fue ayer un toro ya no es más que una constelación. De aquí nací yo. Aquí estuvo mi origen. Y aquí está ahora mi destino: con signos poéticos escrito en la sangre del mundo y en la cartografía de los cielos.

No lloro por mi patria perdida. Todo se traslada y se levanta. La metáfora se mueve y asciende por una escala de luz.

Francia, el gallo, voló sobre el sol, y del estiércol se alzarán un día una bandada de poemas.

Hay ondas sombrías en la mente del hombre que rompen en las playas azules de una estrella y revierten más tarde, como un relámpago divino, sobre los mismos surcos de la frente.

Y gritos opacos y blasfemos que vuelven a la boca en un eco agudo y jubiloso de luz.

Y hay voces de tragedias antiguas que me siguen para que yo las defina con mi sangre, porque sólo con la sangre podemos hablar de los que vertieron la suya por nosotros, antes de que nosotros diésemos la nuestra por los que han de venir.

Abro la puerta roja de mi pecho para dar de beber a las estrellas, y la sangre mía que se llevan es la savia por donde voy ascendiendo al elevado reino de la luz.

(1942)

[De *Ganarás la luz*, México, 1943 (3ª ed., Madrid, 1982).]

BENJAMÍN JARNÉS
(Zaragoza, 1888-1949)

A LA INTERPERIE

Ayer, Carlota, me sentí un poco aventurero y me lancé por estos montes en busca de una flor o de un pájaro o de una pastorcilla de esas de Millet... Quise verla rezar el Angelus tan deliciosamente, mientras el rebaño se agrupa en silencioso coro, cuidando de que, por unos instantes, no tintinee ninguna esquila. Yo estoy seguro de que los dóciles corderillos perciben la solemnidad del momento y no interrumpen la paz de esa plegaria tan dulce. Lo más bello de ese cuadro —del cual mis camaradas se sonreirán con su poco de pedantismo “suficiente”— es el silencio en que está envuelto, la bruma quieta que acaba de vibrar con las lentas campanadas.

El campo no tiene pastorcillas de Millet; pero —como en el método Ollendorf— tenía un sarmentoso ermitaño que me hizo pasar buen rato. Cuida de un Santuario, creo que de la Virgen del Mar, distante unos cuantos kilómetros del pueblo, y suele recorrer éste y los del contorno con su capillita al pecho y su buena alforja que, poco a poco, se va llenando de relieves de cocina. Le prometí ir al Santuario, y le di un peseta. Me pareció un hábil truhán que va recogiendo céntimo a céntimo la herencia de fe que aún les queda a estos buenos campesinos.

No frunzas el ceño, Carlota. Yo sé que estas herencias, como todas, van agotándose lentamente. Ya ves qué sucedió en la familia ilustre de los Aznar, de la que yo soy el último y más indigno vástago: algo así como un seco apéndice, sin estilo y sin emoción alguna, de una magnífica novela por entregas, empapadas de honor y de toda clase de fervores divinos y humanos, hoy ya cenizas... A menos que tú, milagrosa Carlota, soples en mi alma y halles una chispita de calor. Yo no siento en mí, rescoldo alguno; pero ya ves que, por fin, me reconozco un alma: Algo te costó convencerme de eso. Ignoré siempre que tuviésemos dentro una cosa de tanta responsabilidad... En fin, puesto que la tengo y tú quieres operar sobre ella, ahí la tienes, desnuda y limpia de moho, libre de todas las trepadoras del pasado y del presente. Es muro blanco y liso, donde puedes escribir lo que quieras.

Ahora pides que en el muro grabe —¿por qué no contentarse con pintar?— estos “saludables ejemplos” de santidad. Yo no puedo grabarlos en mi alma, porque desconozco toda suerte de buriles espirituales. Si el alma es la memoria —yo no sé a punto fijo dónde tengo el alma— no nos cansemos de grabar ahí nada, porque conozco bien mi memoria: no conserva ni un verso, ni las señas de un amigo, ni la hora de una cita. Apenas, por singular excepción, conserva un nombre: Carlota.

Así es que decido escribir la impresión de estas “vidas ejemplares” no en la superficie de mi alma, sino en la superficie de unas cuartillas, más definida ahora para mí, mejor localizada. A la vuelta de mi excursión por el monte —donde apenas hallé un ermitaño ladino y muchos guijarros que me hirieron cruelmente los zapatos— he saludado a una enorme pecadora, María de Egipto, tan difícil de imitar en la primera etapa de su vida como en la segunda. ¡Gran viciosa y gran asceta! Parece ser que estos prodigios de contrición y penitencia necesitan del milagro. Este chispita oculta sólo puede ser reavivada por un abrasa celeste. Así, Carlota, yo desconfío mucho de resucitar. Nadie, fuera de ti, quiso nunca cuidar este fuego interior aquí en la tierra. ¿Cómo exigir eso de arriba, donde tan pocas simpatías debo tener? Pedir para mí uno de esos pocos milagros escritos en el programa divino, sería una locura.

Y ahora mientras el día se me desliza de entre las manos, quisiera, Carlota, describirte el paisaje delicioso en que apenas soy una raquílica figura. Quisiera hablarte de esta cadena de redondas colinas, suave contorno voluptuoso, que me ciñe y me ahoga en una dulce agonía. Graciosos alcores, rudas sierras, más lejanas, límite —allá, en la bruma— para mis ojos cansados, valla que golpean las miradas errantes, muros que sólo puede salvar la fantasía, se cogen ahora de las manos, girando en torno mío. Recios bordes de una copa donde se van posando el vino del ocio soñador... ¡Pero a veces se hunden en la copa unas graves campanadas!

Vibran los cristales del aire heridos por el hondo tañido del Angelus. Flotan las campanadas en la copa, dejando en la tarde un temblor infinito. Allá, en la torre, quedó muda la campana, pero los ecos últimos aún rebotan en las sierras. Y la oración sube, débil nubecilla de incienso. Luego, paso lentamente las cuerdas de este vivo rosario, los robustos eslabones de esta cadena. Montañas blancas, vivas, sonoras, cuajadas de rebaños. Colinas ondulantes que el pastor desnuda con un grito. Sierras grises, plumizas, rayadas de senderitos innumerables por donde resbalan los rebaños hacia la fresca hondonada.

Verdes montañas hirvientes de semillas, de bulliciosos gérmenes, que harán pronto de cada ladera un amplio y crujiente tapiz de oro. Colinas de mayo, granadas de promesas, vestidas de finas llamaradas verdes... Altozanos ceñidos de chopos, erizados de juncos, coronados de álamos. Cimas fecundas, cuyos pies humedece la rambla, tan acariciadas por los ojos del labriego.

Montañas dormidas. Rojas vertientes, cansadas de brotar espigas en el pasado estío. Suaves laderas, que ya fueron tableros rubios, donde rebrillaba la hoz, serpiente de plata. Montañas color de sangre... El corazón del campo las empapó con la suya. Brotó a borbotones de la herida abierta por el hondo surco que rasgaba la reja. Montañas rojas, tan cansadas de nutrir graneros.

Montañas ocres, laderas pizarrozas, barrancas estériles y amarillas de aulagas. Colinas desnudas, calvas, donde reluce un limpio guijarro. Montañas grises aromadas de tomillo. Montañas negras, sierras vestidas de pino de verdor sombrío.

Montañas azules, surcadas por caminos de ensueño, donde acaso desmorona una ermita olvidada y se resquebraja un cuadro, en otro tiempo ceñido de rosas. Cimas del último confín. Vagas cumbres en una brumosa lejanía. grupas gigantescas de centauros, desnudos hombros de cíclopes que rozan las nubes.

montañas violeta, piras del crepúsculo. Colinas de fuego donde se funden esas otras colinas tan efímeras —carmín y naranja— que flotan en el azul. Montañas para el poeta y el visionario, de las que sólo queda un verso también efímero. Montañas

irreales, sobre las que se alzan todos los alcázares de la esperanza.

Cierro los ojos y el curvo contorno se espesa y se cierra. Gira la cadena, entre una blanda música de trinos y de viento. Las ágiles montañas, cogidas de las manos, danzan alegremente en torno mío... Cuando despierto, la cadena es ya sólo una informe y negra valla, por donde las estrellas se asoman. entre la masa sombría que me rodea se yergue la borrosa silueta del campanario, lanza clavada en el corazón de la noche, plegaria muda que asciende desde el templo a la mansión constelada y radiante.

(1924)

[De *Cartas al Ebro*, México, 1940.]

JORGE GUILLÉN
(Valladolid, 1893-1984)

TÁCITO CLAMOR

(ANDALUCÍA)

En el tren, por la tarde, el verano llega a producir, industria feroz, una como sustancia que se comunica abrasando. Yo me ahogo.

El sol no permite ver la vida, y velando cortijos borra perfiles. Se pierden montes en manchas. Sólo imperan muros desde su cal. Sur.

Ni este vientecillo naciente de la ventanilla refresca, sujeto a la honda quemante del campo, de la parada en la estación: Averno sin moral.

Abatidísimos, divisamos al alcance de nuestra angustia a otros que se consumen en este común calor: catervas estivales.

Morenos por herencia, grises en la luz, pálidos de fatiga, los trabajadores levantan la mirada y lo columbran todo. Todo está lejos.

Ningún clamor. La tarde, que es del cielo y del señorío, abrume a los ahora encorvados. Trabajar es también sufrir. ¡Gran deber!

[De *Clamor. Maremágnum*, Buenos Aires, 1957;
en *Mientras el aire es nuestro. Antología*, Madrid, 1978.]

ATENCIÓN A LA VIDA

—Te escucho.

—Los abetos descienden hasta la cintura de rocas, más abajo ya cubiertas de una vegetación verdeamarilla, algas que nos presentasen uvas de estío. En los huecos de la peña reposa el agua transparente. Murmullo de graznidos dejan caer desde la altura cuatro aves negras. Y la mañana se encamina hacia una total vibración.

—¿Qué ocurre ahí? ¿No hay suceso?

—Todo es inmensamente suceso a través de esta calma densa hasta los bordes que sin titubear clausuran un equilibrio formidable. El agua de las olas y entre las piedras, y la piedra con sus hendiduras y tajos, y el continuo empuje con que sostienen duración y preduración ¿no están a la vista sucediendo?

—Sin embargo...

—Y frente a ese bosque el mar, ahora plácida lámina, que lo es reteniendo su fuerza, modulando un rumor de grises, de reverberaciones blanquecinas. Y ese barco, majestuoso como todo barco, gran máquina, pero no tan sutil como la máquina que es aquel hombre, aquel engranaje de salud, ¿no están aconteciendo?

—¿Aconteciendo? No me conmueven.

—A mí me conmueve hasta el asordado, vago, casi incorpóreo zumbido de un silencio en que, sin confundirse ni fundirse, ahora mismo se traban infinitas radiaciones conjuntas. Y todo está con todo, alrededor de este hombre erguido sobre la peña, sobre tantos milenios de peña, de planeta: mañana de julio marino.

—¡Verano! No me sacude el corazón.

—En efecto, nadie está ahogándose en este mar. Ningún enemigo desembarca ni ataca. Ningún menesteroso gime por ahí. No, yo no te falseo esa realidad. Los seres coinciden con su ser. Así normales, son lo que son. Como no te descubro muerte ni riesgo de muerte, por aberración eres incapaz de percibir la plena vida.

COMO TÚ, LECTOR

El hombre se cansa de ser cosa, la cosa que sirve sabiéndose cosa, cosa de silencio en su potencia de impulso airado. La hombría del hombre, de muchos hombres se cansa atrozmente.

Ya no pueden pararse las manos sucias por deber y recias. Muchos ojos —sin gafas— ven o entrevén más allá, aunque se inclinen hacia el suelo y sus lodazales de leyes.

Máquina junto a las máquinas, o solo a la interperie. Animal bajo un sol de selva, o en una selva urbanísima. Y los colores de la piel se cansan de su color.

Los colores se cansan de ser blancos, de ser amarillos, de ser negros: postración. Y millones de millones de fatigas llegan a formar, por fin irguiéndose, una sola figura.

Ni héroe ni monstruo. Una figura humanísima que arrolla desbaratando y arrasando a estilo de Naturaleza con furor geológico —y mental—. Pero no. Es crisis de Historia.

Crisis que asombraría a los dioses mismos si atendiesen a nuestros lodos de arrabal. A los arrabales columbrarían inundados y ya arrebatados por mareas con saña de sino.

Esta vez sí se desequilibra el planeta. Sobre los magníficos se derrumban los colores, y los sujetos, uno a uno sujetos, engrosan multitudes, que son ¡ay! masas compactas.

Masas de hombres que podrían, uno a uno, ser hombres. Hombres como tú, lector que lees, libre, envuelto en tu señorío de piel, con un volumen en la mano, libre.

Deja de leer, mira los visillos de la ventana. No, no los mueve el aire. Responden a eso tan fugaz que fue un movimiento sísmico. Atención: no anuncia más que...

A ti también te anuncia la catástrofe de las catástrofes. ¿Terminará la esclavitud? ¿Hombres habrá que no sean cosas? Hombres como tú, lector, sentado en tu silla. Nada más.

[De *Clamor. A la altura de las circunstancias*,
Buenos Aires, 1963; en *Mientras el aire es nuestro*.
Antología, Madrid, 1978.]

AL MARGEN DEL “ORLANDO FURIOSO”

CELOS, IMAGEN, LOCURA

XVIII, 166. XIX, 17-41. XXIII, 102-135

Angélica, hija del rey del Catai, gran beldad, bizarra amazona, encontró en aquel bosque francés a Medoro, árabe, doncel rubio de ojos negros. Ella cuidó y curó al herido, se enamoraron, se desposaron y fueron dichosos con dicha silvestre por arboleda, prado, gruta.

Tiempo después acertó a pasar por aquel bosque Orlando, tan devoto de Angélica. Muchas veces la vista del paladín tropezó sobre cortezas y piedras con las iniciales de Ellos.

En la fuente resaltaba una inscripción. Medoro decía la deliciosa verdad. “En mis brazos desnuda estuvo Angélica”. Quedó Orlando absorto le dolía invadiéndole aquella desnudez.

Orlando se ensimismó. Yacía en el lecho de los amantes. Y salió fuera de sí con odio, con ira, con una saña de aniquilamiento. Arrojó sus armas y destrozó sus ropas, árboles destruyó. La gran locura comenzaba. Envilecen los celos desgarrando, anulando: locura.

(De *Homenaje*, Milán, 1967;
en *Mientras el aire es nuestro. Antología*, Madrid, 1978.]

CURSO DE IMÁGENES

El poeta, esta vez se llama José Infante, discurre y siente por imágenes, unas tras otras, a lo largo de una sucesión quizá sin fin: voz que habla deslizándose por un curso rico de visiones. ¡Cosas! Y las mira. Son concretas y acuden a los ojos. Verán más de lo que aparece.

Nos repetirá: “mira”. Se lo pide a sí propio y al lector porque todas las riquezas han de venir a una red de atención firmemente ocular.

No importa que de pronto no se quiera “mirar demasiado”. A lo entonces visible atiende el oído y se aclara así un materia hermética.

No asoma la idea explícita. Entre los objetos existen afinidades y oposiciones que corresponden a una razón no argumentada, a raíces.

Ese mundo arroja luz, penumbra, tiniebla, conduce sus iras y consuelos, estalla: erupciones que destruyen y dan paso a creación. Son las imágenes que el poeta —José Infante— recoge con su mirada y trasforma con su imaginación y su pasión en poesía, amorosa fatalmente.

[De *Y otros poemas*, Buenos Aires, 1973;
en *Aire nuestro y otros poemas*, Barcelona, 1979.]

GERARDO DIEGO
(Santander, 1896-Madrid, 1987)

EL VENDEDOR DE CREPÚSCULOS

Vino hacia mí cauteloso, con la mirada ubicua, en ademán de contrabando. Bajo la capa un bulto. —Señor —confidencialmente—, usted sufre. Usted disimula una presunta dolencia incurable. Yo le ofrezco el remedio. Yo soy el viajante de la casa “Fabricación de crepúsculos” de Basilea. Soy, señor, el único comisionista en ocaso que encontrará en el mundo. Vea usted mi muestrario.

Libertó los embozos de la capa, y abriendo una caja tamaña como las de aseo para viajeros y escolares, me empezó a mostrar su magnífica colección de placas. Bastaba colocarlas a la debida luz para que el cristal se desvaneciera y dejara sonar — con una claridad estereoscópica— la precisa profundidad de un cielo y un país convergiendo en melódicos horizontes. Como si los dedos del viajante de crepúsculos sostuvieran un paisaje real arrancado de una ventana abierta y bien enfocada.

—Vea usted, señor, éste, naranja y malva. Excelente material. Especial para poetas. Examine la calidad de las nubes. Escuche el rumor del agua. —¿Lo prefiere usted acero y plomo con unas pinceladas de sangre? Indicadísimo para las tardes nostálgicas. O este otro, único ejemplar. Rarísimo.

Vea usted qué gradaciones de nácar. Tiene la hechicera belleza de una mejilla femenina. Qué fragancia a flores mojadas. Huela usted. —Todos, señor, son auténticos, de primera mano. Nosotros no fabricamos género artificial. Odiamos a los pintores postalistas.

Yo iba a salir a la defensa de estos impiamente maldecidos artistas. Pero el vendedor de crepúsculos me atajo con un vertiginoso desfile de ocaso y más ocaso comentados todos con un epígrafe valorativo, poético y comercial. Yo comenzaba a interesarme. Le hice exponerme la colección completa. —¿No hay más? —Señor, no es posible variar ya el repertorio. Únicamente le ofrezco tamaños mayores: 14 por 20, 24 por 38. El precio sube poco. —No me sirven. Yo necesitaba uno que existió, que yo vi, que se murió en mis ojos. Ese sólo me curaría.

—Señor, no fabricamos crepúsculos a medida. Nuestra casa comercia con crepúsculos preparados, de confección.

—Yo necesitaba ése sólo. Yo iría con mi muestrita recorriendo tienda por tienda. —¿Tiene usted uno como éste?, como al que se le perdió un botón o necesita remendar un vestido. —¿No vale parecido? —No: tiene que ser igual. —A ver éste. —No; le faltan aquellos stratus; el rojo era más fresca, más virulento. No me sirve. Si yo encontrase aquel crepúsculo, aquél precisamente, yo pagaría por él una suma fabulosa porque es el único que colmaría ese rectángulo vacío en el área de mi contemplación. ¿Usted me comprende? —Le comprendo, señor, le comprendo. Cuánto lamento no poder servirle.

Y saludándome compasivo, se alejó receloso, ubicua la mirada, en busca de otro cliente.

(1924)

CINCO

Uno, dos, tres, cuatro, cinco piratas se reunían a jugar ayer tarde en el peñón más alto de la costa. Ley de piratas es que el azar disponga de los tesoros del botín a su real antojo. Una rotación mecánica con chirrido de encaje, va haciendo pasar por el norte fijo las cinco puntas de la estrella giratoria. Los piratas usan una brújula de cinco puntos cardinales: norte, este, sur, oeste, cero. 72° de cuadrante, esto es, de quintante. Se turna a girar la estrella, como se rueda a los barquillos. El cero se paró apuntando al pirata azul. Y el pirata azul se llevó los dineros.

1, 2, 3, 4, 5 piratas se juntaron anoche a jugar sobre el peñón más alto de la costa. Juegan al dominó de estrellas. A encadenarlas por los topes, como vagones en sierpe, hasta agotar el lote de constelaciones barajadas. Cada noche gana uno. Ayer el pirata negro. Sólo falló le una ficha, Orión, el dos doble, que se le quedó ahorcado. ¿Tendrá solución el dominó correlativo de los cielos? Siempre sobra una pieza sin engranaje. La solución tal vez debajo de la luna.

1, 2, 3, 4, 5 piratas coinciden a jugar de madrugada, sobre el peñón más alto de la costa. El mar cuelga como un mapa escolar, del alambre del horizonte. Ahora toca jugar a los naipes, al póker de piratas. De repente el pirata verde grita: “¡Arriba!” Y apuntando al telón, señala un trío de pataches, que corona tristemente la raya horizontal. Todos van a rendirse. Pero el pirata rojo, mostrando el descenso paralelo, tenaz, verso tras verso, de las olas nevadas, exclama: “Escalera de mar” y rebaña todas las posturas.

(1926)

[De *Cometa errante*, 1985;
en *Obras completas. Poesía*, Madrid, 1989 (2 vols.).]

TIOVIVO COLGANTE

El tiovivo colgante participa de los encantos del carrusel y del columpio. No es para niños como los viejos caballitos de la feria. Es para muchachas y para grumetes, ávidos de emociones planetarias. Porque el tiovivo aéreo cuando llega a su plena tensión vertiginosa aproximándose a la locura horizontal es ya un sistema y cada planetilla gira en torno al sol y a la vez sobre su eje, haciendo y deshaciendo sus cables como las arañas del templo que embebecían y embobaban mi niñez. Sólo que el movimiento de las lámparas era lentísimo y el de la rotación de los sillines “allegretto mosso”. Al fondo, Cristóbal Colón. Decididamente el mundo es redondo.

(1957)

MIRAR AL SOL

Mirar al sol, no como un águila, sino como un cíclope, con un solo ojo en la frente, de poder a poder, es hazaña reservada a héroes. Tal la de Fernando Nuño, gran artista, al resolver repetidamente, y con el solo escudo de su cámara, el duelo entre el hombre y el astro. Y a cada nuevo asalto, distinto campo cuadrado de color para que en su centro se apriete y se aplaque la lumbre variable y exactísima. De poder a poder y nadie vence. Y podemos barajar a nuestro antojo los complementarios módulos cromáticos.

(1959)

[En *Obras completas. Poesía*, Madrid, 1989, (2 vols.).]

JOSÉ BERGAMÍN
(Madrid, 1897-1984)

MARIPOSAS MUERTAS

Caían, todas las noches, sobre las calles, jardines y terrazas de la ciudad, mariposas muertas. Por las mañanas, desde el amanecer, aparecían estos tristes despojos efímeros, pronto deshechos en el polvo; como pensamientos perdidos en la noche pasada o en sus sueños; huellas perceptibles, si tan leves y oscuras, de una lluvia mágica de diminutas estrellas tenebrosas.

Mira tus pensamientos perdidos como esas muertas mariposas nocturnas: muertas, pero no disecadas; frágiles reliquias perdidas de cenizas y de sombra.

No clavetees tus pensamientos muertos, atravesándolos con finos alfileres, en el recuerdo, para coleccionarlos disecados como encendidas o apagadas mariposas: para complacerte en lo que fueron, porque aún puedes mirar, aunque inútiles, definitivamente inmóviles, sus alas intactas. No entomologices tu vida.

El poder de las tinieblas radica en su propia impotencia creadora, cuando basta un rayo de luz para atravesarlas, matándolas, como una espada: de “luz pitonocida”, que dijo Lope, “alma del mundo y de los hombres vida”. ¿Por qué mata la serpiente tenebrosa?

La serpiente, por muy venenosa que sea, nos parece, por terrenal, más humana que el celeste aguilucho feroz que la hace su víctima, quitándole la vida. ¿Será sólo por eso, porque como víctima la reconocemos cercana o próxima a nosotros mismos, como a nuestra misteriosa prójima polvorienta? ¿O Acaso porque miramos en su movimiento, en su forma y estilo, en su modo y manera de conducirse, siempre terrenales, algo de fino y de flexible, de perverso y delicadamente femenino: modales y estilo de mujer? En cambio, en el águila rapiñera presentimos el deshumanizado horror del puro espíritu, asexual y celeste: vemos al ángel, puramente espiritual, ya sea encendido o apagado, triunfante o caído.

Es verdad que la serpiente tiene mala lengua, pero el águila tiene peor corazón. Y no olvidemos que la víbora no nos envenena con la lengua sino con el diente, con su

mordedura, como el perro. Y si perdonamos al perro por su fidelidad humana, ¿por qué no perdonar también por su, no menos humana, infidelidad femenina, a la serpiente?

La infidelidad imperdonable no es nunca la humana sino la divina: la de los espíritus puros, por desencarnados de pasión; la de los dioses y los ángeles.

Lo malo, lo peor de la serpiente, el pecado mortal que a ella también la originalizó y singularizó en el Paraíso terrestre, fue su envidia secreta de los ángeles, su enconado afán, inconfesable, de cielo. Por eso la maldición bíblica. Lo malo, lo peor, fue, para ella, ese serpentino deseo, narcisista, imposible, de mirarse, de querer mirarse, como el pájaro, en los cielos. Que así aprendió, tal vez sin querer, a volver sobre sí misma, a conocerse o reconocerse racionalmente de tal modo, a morderse la cola; empeño reaccionario o retrospectivo, después, al ser condenada a la pérdida del Paraíso. Ese serpentino afán suyo extraterrestre es, como si dijéramos, su empeño racial: el de no querer dejar de ser, de seguir siendo siempre judía; por nostalgia del Paraíso terrenal perdido.

Quizás el drama de nuestro mundo sea su indecisión radical entre el águila y la serpiente: o del acuerdo imposible de las dos. Nietzsche significó ilusoriamente en la parábola zoroástrica su insuperable engaño. Porque nadie decide definitivamente su juicio entre la serpiente y el ave de rapiña.

Desde que podemos ver fácilmente, cuando volamos, las nubes desde arriba como un suelo más que como un mar, hemos comprendido por qué los pájaros que vuelan más altos son los de rapiña carnicera, los más feroces y crueles; el suelo engañoso de las nubes, en los más altos de los cielos, les ha desengañado para siempre del idealismo. Nunca el hombre se hizo tan feroz y cruel, tan encarnizado y rapiñero, como cuando empezó a mirar la tierra desde el cielo. Cuando empezó a ver, desde tan alto, que también las nubes se arrastran por los cielos.

Las nubes se arrastran por los cielos. Las tinieblas huyen arrastrándose por los cielos, como las nubes, o por los suelos, como las serpientes. Los peores pensamientos, los más tenebrosos y sutiles, no son los que se arrastran por los suelos, como las serpientes, sino los que se arrastran por los cielos como las nubes.

El hombre que se entrega al viento, como las nubes, lo mismo puede deshacerse en lágrimas que en suspiros. Nadie puede saber el secreto más íntimo de un hombre así; o si, sencillamente, no lo tiene, porque está vacío y se ofrece al viento como un globo.

La mujer que siente empujada por el viento, antes de hacerse nube, prefiere convertirse en veleta, en ancla de seguro puerto, aunque éste sea celeste. Y tiene razón, porque tiene pasión terrena y no celestial.

“Nadie sabe nunca lo que puede haber dentro de una nube” —¿dice el poeta o el filósofo?—. No: el aviador.

El hombre que más mira al cielo, no es el mejor: suele ser el peor.

La mujer nunca mira al cielo de veras. Cuando lo hace, es para rehuir una mirada o para buscar otra; para mirarse a sí misma en él, como en un espejo ilusorio: en las estrellas, en los pájaros, en las nubes... o, sencillamente, en las tinieblas o en la luz.

Los astros se ven en el cielo, pero no tienen nada que ver con él: con nuestro bajo cielo. Como las mujeres, los niños y los santos, cuando lo son de veras, cuando aprenden a serlo: inocentes y siderales.

La ignorancia se aprende. La inocencia se olvida.

La ignorancia que se mira a sí misma mirándose en el cielo es la peor. Es una especie de profecía del limbo.

La ignorancia intelectual del tonto es una inocencia sin pecado.

El pecado más original no es el del pensador sino el del poeta.

El que sólo tiene pensamientos altísimos, está perdido: perdido en el engaño luminoso o tenebroso del cielo.

El hombre cuando toca el cielo con las manos no está desesperado, está preso: preso en la más desesperante esperanza divina.

Las peores ideas suelen ser las más altas, las que engendran pensamientos peores, furtivos, feroces y huideros como las aves rapiñeras.

Desconfía de las ideas que se arrastran como las nubes por el cielo, si, como las nubes, no se desvanecen de algún modo para volver a tomar, como sea, nuevamente, tierra: aunque sea, tocándola tan sólo con sus sombras.

Pensar el cielo no lo es malo: lo malo es pensar en el cielo; y lo peor, pensar desde el cielo. El gallo, luminoso picoteador vociferante del día, como el ruiseñor, oscuro y oculto definidor melodioso de la noche, piensan el cielo. La alondra piensa en el cielo, cantadora, en el amanecer. El buitre, mudo, y silenciosamente, como cualquier otra ave de rapiña feroz y carnícora, piensa, siempre, desde el cielo.

Un Dios no puede mirar nunca al hombre humanamente desde el cielo más que a condición de haber encarnado su divinidad misma en él, humanizando su altura celeste por haberla clavado en una cruz.

El gallo, luminosamente desdeñoso de cielos, no separa nunca del suelo su mirada: el gallo que hizo cristiano por la pasión. La lechuza siguió siendo mágica prodigiosa de pagana sabiduría. La serpiente, aun cuando parece que no lo es, que es también índica, egipcia o gitana, sigue empeñada en ser judía: como el cervatillo y la paloma.

Le dijo, desdeñosamente, el nuevo, evangélico gallo luminoso, a la lechuza, oscuro pajarraco de pagana sabiduría: Tienes ojos y no ves la luz. Le contestó el tenebroso avichucho sabiondo: Y tú tienes alas y no vuelas.

La ignorancia y la inocencia son dos imperiales dominadores totalitarios y tiranizantes. La ignorancia totaliza y domina como las tinieblas. La inocencia totaliza e impera como la luz.

La inocencia se distingue de la ignorancia, principalmente, en que siendo totalizadora como ella no deja por eso de particularizarse, singularizarse más y más, con luminoso particularismo vibrante y ondulantemente comunicativo. Y esto de modo tan particular que todo lo sabe, sin saberlo, y nada, sin saberlo, ignora. La ignorancia que parece más totalizadora nunca llega a serlo enteramente, siempre se hace un mediano saber o un saber a medida: particularmente nunca llega a serlo del todo: la inocencia siempre. La inocencia del niño, del santo y del poeta.

El poeta siempre es ignorante de su inocencia: nunca es inocente de su ignorancia; si no, no es poeta.

“La religión es poesía práctica”, escribía Novalis. Lo que no quiere decir, en modo alguno, que la poesía sea religión teórica.

¿Qué nos queda de la filosofía —preguntaba un filósofo veraz, que tal vez no sea lo mismo, por más humano, que un filósofo—, cuando se le quita o se la despoja de todo lo que no es filosofía? Pues, ¿y de la religión, y de la poesía, y del arte? —El rabo por desollar— diría alguno. ¿El rabo del Diablo? Porque el rabo del Diablo sólo sirve, si no está desollado, para matar moscas. El de la Esfinge (poética, religiosa, filosófica...), rabo de buey, plumero bovino, para espantarlas.

No te hagas de tus malos pensamientos, vivas ilusiones: ni de tus ilusiones perdidas, ideas muertas.

El oscuro mariposón negro de la luz y la luminosa mariposilla dorada de la sombra, llevan, sobre sus alitas temblorosas, el mismo mágico polvillo volador de pensamientos y de poesías.

[De *Poesías casi completas*, Madrid, 1980.]

VICENTE ALEIXANDRE
(Sevilla, 1898-Madrid, 1984)

EL POETA NIÑO

NIÑO en ciudad, niño dormido en la primera cuna flotante sobre los hoscos ruidos, niño nacido naturalmente en una ciudad inmensa, donde las calles se repiten, golpean, despiertan al dormido en su cielo, y arañan y lastiman y duelen, mientras el Angel llora, en su rincón oscuro, una lágrima clara, pronto rodada hasta los cascos sucios de unos caballos grises.

Crece el niño y asomado a su balcón extiende su manecita larga. Desde allí acaricia ahora acaso, en lo hondo, los peludos lomos de esos mismos caballos fatigados de día. Y la extiende más y se moja en la oprimida fuente de la ciudad, remotísima, que sus ojos contemplan. Y más todavía: y la mano pequeña sube hasta que ese vidrio de color de esa calle, de aquella, de aquella otra, de todas donde, amarilleante, el sol repiquetea su vibrante crepúsculo. ¡Oh dulce luz pasajera que en los dientes te brilla, niño de amor que con tus manos llegas a los remotos, no vistos, mas recordados altozanos de un verde campo de perpetua alegría!

Oyes en tu corazón diminuto el rumor de los ríos donde viviste siempre, desde la primera creación del mundo. Ahora, aquí, pasajera, un minuto, entre los hombres tristes, miras atónito su cansado voltear sin sentido entre las calles muertas. En tu pequeña pupila verde tiembla fresca la realidad que amamos. Pero nadie te mira, nadie mira tus ojos, por cuyo fondo huir, ascender, regresar íntegros al devuelto destino. Oh, niño transitorio que como desde el fondo de un espejo nos miras, pronto a escaparte como una niebla dulce.

Mas los hombres te tocan al pasar con descuidada mano. Niño pequeño, tu cabellera invita a enredar distraídamente un instante los dedos en su luz apacible. Pequeño, más pequeño todavía, se acariciaría al pasar la ligera mejilla, mientras nadie conoce el mar imperioso, furioso que para los hombres brama con amorosa voz desde el fondo de tus ojos perpetuos. ¡Ah, acaba! Acaba tu misteriosa visita y escapa como luz,

como muerte temprana. Nunca el hombre que tú eres te herede, padre tú de dolor en la vida madura. Y huye ligero, con tu talón precioso despegándose, rayo de luz arriba, hacia el hondo horizonte, hacia el cenit; más alto: al innombrable reino sin meta donde tú residías, eternamente naciente, con la edad los siglos.

(1927-1952)

[De *Nacimiento último*, Madrid, 1953;
en *Obras completas*, Madrid, 1978 (2ª ed.).]

“EL NIÑO CIEGO”, DE VÁZQUEZ DÍAZ

1954

I

CON un trazo grueso enérgicamente se puede erigir una cabeza. Torcida la boca, sobrante el bello, tachada con espátula cruda la luz de unos ojos destruidos. El párpado, un tizne. Una mota de bermellón aplastado, la nariz indecente, y casi hollín la cabellera sucia, donde una red congestiva de paleta ensañada semejaba haber impuesto allí sus asestadas imprecaciones. Sí, lo vi. El pintor había dejado allí su furiosa protesta, el envés de la piedad, y parecía que después de signado el cuadro todavía había descargado, de alma a lienzo, un estallido de ofendido negror, una última pincelada que desde un cielo de betún se lo chorrease.

II

O este otro también, ¿verdad? En que está aquí delante, ahora en un lienzo. El niño que quizá yo vi, de chico, en la casa de aquel pueblecillo de Jaén, donde le sorprendimos, cuando pasábamos. Era yo niño y, sin embargo, qué bien le recuerdo. Sentado en su silla de anea, sostenía una bandurria sobre la pierna y estaba tocando. Me detuve en la puerta. Vestía una trajecillo azul claro, casi gris, que contrastaba armoniosamente con los rojos palitroques de su silla alegre. La cabeza, levemente ladeada, se bañaba en el aire quieto, y sus ojos dolorosos —uno casi borrado, el otro apenas una rayita blanca— parecían tocados por una mano de bondad que los redimiese. Su cara absorbida, sacada a más luz, casi sonreía, y un soplo de ternura echado sobre los rasgos semejaba consentir la semitristeza, la semifelicidad de aquel rostro. La mano rozaba las cuerdas, y en el instante en que yo me asomé estaba recién alzada de una nota y parecía flotar nerviosa, sola, en la onda pura que originaba.

Un niño ciego; el otro, también un niño ciego. Al primero lo vi en una pintura, inolvidable pintura, hace tiempo. Al segundo... desde que siendo niño lo miré de verás en el pueblecillo de Pegalajar, he pensado algunas veces —hoy está aquí ya sobre una tela— en la estancia del niño ciego, y otras tantas, sin poderlo remediar, hasta ayer, en la pupila madura y cargada del pintor que nos la ofreciese.

(1952-1964)

[De *Evocaciones y pareceres*;
en *Obras completas*, Madrid, 1978 (1ª ed., 1968).]

RAFAEL ALBERTI
(Cádiz, 1902)

LUZ NO USADA
HOMENAJE A FRAY LUIS DE LEÓN

QUIENES ahora, hoy, en este pobre día que se enferma y alarga buscando una oculta rendija, una escondida grieta por donde entrar su luz; quienes, ahora, hoy, aunque sea un solo instante, anhelan descuajarse del oído el estruendo oscuro de las armas, esa trepidación de vida y muerte que viene en ráfagas de aire en esta triste noche de la tierra; quienes empalidezcan por no poder secar en el olvido, aunque sea un solo instante, hoy, ahora, esa rama de llanto que se estampa hecha sangre por el campo convulso de una mejilla; quienes también... ¡Ay! ¡Ay!

Nos encolerizamos más porque ya ni la cólera es capaz de amansarnos nuestra cólera; nos incendiamos porque ya ni hay incendio capaz de consumirnos nuestra llama; y nos vamos muriendo más y más, poco a poco, o de golpe, porque ya ni la muerte es capaz de matarnos nuestra muerte.

Yo busco —también aquél y éste—, yo ando buscando, sueño, como un desesperado en su última hora, no desasosegarme a media noche, un despertar de ojos grandes, tranquilos, divisando en su sitio cada cosa, un ordenado comenzar de cada día. Aquí está el puro pan, el candeal reciente, como un corazón nuevo, sobre la pura tabla de la mesa; aquí, el plato de barro, poroso aún del sudor fresco de la fruta; aquí, la mano reposada sobre el mínimo acero para el tajo pacífico, suave.

¿Quién abre hoy una puerta sin un temblor de huesos, un trallazo de horror de arriba abajo de las médulas? Pues aquí, una ventana de par en par a un huerto de arrebatados chopos y anhelantes cipreses, a un río sin terrores, a una libre fontana de permanente voz, llovida de las cumbres...

¡Oh consuelo! ¡Oh perdido consuelo de mirar a la altura, de mirar sin espanto el natural descenso de la sombra, el navegar de una ala, el caer luminoso de una estrella!

Muere la voz del hombre; las palabras, si salen de los labios, son peores que

pedras rebotando en la frente de un niño. Un idioma de escombros nos destruye, nos tapia. Pero aquí, hoy, ahora, aunque sea un solo instante, un tenue manadero, una suma de ángeles y agua, un confluir de aires y de hojas, un sobrenatural verbo de músicas y números.

Baja la paz terrena de la casa del cielo. Fosforecen los bueyes doblados en los surcos. Un celeste fanal encristala el susurro de los árboles. Todo se transparenta, detenido, hasta vérsese el alma. Resplandece el silencio. No os mováis. Una nueva hermosura, “una no usada luz” nos envuelve, nos ase levantándonos, trocándonos sonido, fuente dulce, paz dulce, paz sin fin, dentro de la morada de la noche.

(1942-1944)

[De *Pleamar*, Buenos Aires, 1944;
en *Obras completas*, Madrid, 1988.]

UN PERRO NUEVO

UN perro nuevo. Blanco, con la cola en plumero, algo vulgar, algo quiltro —que dirían en Chile—, pero con rasgos finos, restos de yo no sé qué buena raza. Apareció ayer, creímos que al olor —al amor— de una relampagueante perrita maltesa, regalo para Aitana de María Elena y Adán Dielh, nuestros queridos vecinos. Pero no. Hubiera sido un caso, un capricho como el de Baudelaire por la gigante. La maltesa es minúscula y todavía no tiene ni mes y medio.

Al salir hoy hacia mi cuarto de trabajo, alguien se me abalanza, jubiloso, en la oscuridad de las seis y media. Es él. El nuevo perro, que ha pasado la noche, huracanada y heladora noche, a la puerta de casa, bajo la galería. ¿Otro Jazmín quizá? ¿Conocerá su historia de muchacho espontáneo, enloquecido? ¿Pensará acaso que él también es un lobo capaz de enternecerme al elegirme como dueño? ¡Ah, no, cándido extraviado o escapado tal vez de las palizas de algún amo terrible! Llegas tarde y con poca fortuna. Pronto, desde Buenos Aires, pensaré, triste, en tu vagabundeo por los bosques, lisonjero sin pan por las casas cerradas, alma pobre y errante, también, de Punta del Este.

VENUS INTERRUMPIDA

VENUS de quince años, duerme, confiada, en la arena. Soledad de la playa. Ahora se despereza y, levantándose, camina, lenta, hacia la orilla. Aunque en la calma tormentosa de plomo el mar no intenta ni una ola y el aire pesa como muerto sobre el pecho detenido de la mañana, ya los céfiros vuelan hinchando las mejillas, la espuma musical se alza y se retuerce en caracoles blancos y el espacio agitado aletea invisible cendales de colores. Venus de quince años, perfecta nadadora, desaparece bajo el agua, naciendo al viento nuevamente, como la vez primera, sobre una concha de oro pálido, que la transporta, erguida, a través de la gracia del rítmico oleaje.

En éxtasis, lleno de ráfagas antiguas, comienzo:

Te canto, te saludo, oh bella hija de la espuma...

Pero mi impulso lírico se corta, se interrumpe apenas iniciado. Un señor gordo y calvo, flotándole la panza sobre un *short* indecente, surge de entre las acacias del médano, y avanza, rojo, por la arena, gritando:

—Cholita, hija, por favor, que son las doce y media y *mami* nos aguarda para comer.

(1945-1956)

[De *Poemas de Punta del Este*;
en *Poesías completas*, Buenos Aires, 1961,
y *Obras completas*, Madrid, 1988.]

EL DESVELO
(Diario de la noche)

¡OOOOH! ¡Aaaaayyy! En la noche. Todas las noches. Deseo, quiero tirar todo. Romper todo. Vamos. ¡Valor! Me inundan, me acosan los papeles: cartas, catálogos de exposiciones, revistas, periódicos... Me invaden. Mi cuarto no es ya más que el breve espacio de mi cama. Dentro de ella me defiendo. Mi barricada. Mi trinchera. Pero me cercan. Avanzan milímetro a milímetro. No puedo más. ¡Afuera! No quiero ver más libros, más cartas. ¡Déjadme! Voy a gritar. Y grito. La noche. Me responden los gatos del tejado. Subid. No sabrían ayudarme a romper todo. Mejor sería un mono, un gorila feroz, un animal salvaje, inteligente. Tal vez lo haría por mí, porque estoy cansado, sin fuerza ni valor para acabar con todo. Se está acercando el alba, como todos los días. Y perderé la mañana, la tarde entera, el día entero buscando entre tanto papel perdido, una foto, una carta que contestar, un libro idiota del que decir una palabra estúpida. Oigo la radio, las radios. Desde antes del amanecer. Tengo seca la voz. ¿Qué dicen? Sólo se habla de la muerte. ¿Y la vida? Sólo de la muerte. Matar. De proyectos de matar. Hay que matar. No hay nadie que no quiera matar. Las ondas están llenas de cuchillos, de disparos, lluvias de bombas, explosiones. De muerte. De más proyectos de muerte. ¡Ah! Llévame de la mano, tú, mi pequeño Rafael Alberti. Allí abajo está el mar. La playa, la arena, de cuando no había cartas, ni periódicos, ni radio, ni catálogos de exposiciones ni tanta muerte, tanta velocidad para hablar sólo de la muerte.

(1970-1971)

[De *Canciones del Alto Valle del Aniene*,
Buenos Aires, 1972; en *Obras completas*, Madrid, 1988.]

SAURA

HE aquí tantas verdades elevadas a estopas, a estropajos, a deshilachadas, trinchadas desgarraduras vivas, estridentes o mudas en claroscuro agonizante.

He aquí un oficio de tinieblas, de pronto, donde las sombras y audaces filtraciones de la luz son tangibles y los espacios blancos golpean con sus tizas heladas en superficies a veces infinitas.

He aquí una mano aplastadora, un empujón sin aviso, un arranque, un impulso sin máquina.

De repente revienta un ojo abierto en el terror, una pupila insomne, un vacío redondo que te mira sin nada, algo que se destroza por hallarse, reconstruirse y ser reconocido con un nombre.

Un torturado amasijo de algas, de espartos, de raíces, de pelos en batalla donde atacan el serrucho feroz de alguna dentadura, la aparición desvariada de unos senos roídos, la desesperación de unos muñones chorreados en cruz, escobajos que avanzan y te hieren de luto.

Esta es la noche decapitada, la cabeza en viaje hacia los precipios sin fin, la sangre negra que fulmina, la espantable medusa del sueño condenado a no despertar nunca.

Ah, ah. Pero no estoy hablando, estoy viendo y los ojos se expresan como labios, con una lengua en punta salida como espada del centro de cada pupila. Yo no quiero inventar lo que no veo. Son los ojos que dicen, que pronuncian. El párpado, el cristal, la córnea, las pestañas.

Ráfagas de adefesios se rompen empujadas contra los quicios de la ira, se esperpentan estallando contra la turbulencia de la cólera, se espantapájaran y penden de lo inmóvil, ajusticiados vivos con su carga de funerales tintas, densos humos, grises deshonillados.

Saurea un grito, un clamor por todas partes y una sauriente burla o morisqueta clavándose se encona en el desaurimiento desvelado y tendido de una batiente realidad sauriocontorsionada.

He aquí lo triste, lo irónico en salmuera, los dolores de muelas sin extirpar, el terrón que se agrieta y pare los gusanos que roen y se hospedan en la cuenca de un ojo, en el pozo sin eco de una oreja.

Soy mis mismos adentros feos y terribles, mis entrañas de buitre, de carancho nocturno subidas a mi cara. Vigilo y rezo y grasno y croo y bisbiseo, gárgola levantada sobre la torre en sombra de mi cuello. YO, EL REY

Saureo escrutando aquí como destroncado o enterrado, cabeza solitaria en descampadas umbrías tintas o corrosivos mudos colores embarrados, casi aplastado y sordo tantas noches, aullando a tanta España tuerta, desolada, insolada, inmolada, perrosaurio tristísimo, a tanto interminable afanoso cultivo de la muerte. YO, GOYA.

Ni favor. Ni desfavor. Más bien favor, servicio, el de acercarnos a imposibles cabezas de animales manojos vegetales desconocidos, máscaras no se sabe de dónde, calaveras no se sabe de quiénes, pedazos de gorgonas que avanzaran o, rígidas, estáticas, algo que no sabemos denominar, para lo que aún no existen las palabras, muecas rotas llorantes o rientes de una ronda entre apagones y relámpagos pero que sin embargo respondemos por Geraldine, Fele, Teresa, Nicolette, Brigitte Bardot...

No existían, no eran, pero aun así surgieron de improviso, llegados de un más lejos, fantásticos fantasmas de una transida realidad que se impone violenta, dentelleando, pisoteando, abofeteando.

Y esto soy yo: lo que quedara en un espejo después de chorreado, embadurnado, enjuagado o engarabintado con esponjas de alambres, arañado con garfios de metal, triturado, raspado, apedreado, ensaurecido hasta lo último, hasta ese momento en que yo me surjo. YO, SAURA.

Parecería que sólo aquel país (ay, casi siempre) de crespones y dobles de campanas, de mazmorras, de clavos en los pies, de desatornillados dedos genitales retorcidos puede asomar a un niño a tales agujeros de cuyo fondo suben invasoras tan delirantes masas que dejando su estado nebuloso se transforman en materias radiantes, luz y sombra, de una doliente humanidad exasperada.

Hay mucho de cuaresma en todo esto, pasos de procesión, miércoles de una tromba de cenizas que cayeron cubriendo el cráneo de la tierra.

Es así. Son hollines rayados, trillados, pavesas que tapan el mundo hueso de la costra terrestre y que al ser socavados aúpan los relieves que proyectan sus renegridos trazos inseparables.

Jamás el garabato se asomó a ojo vacío de mansarda y fue atrapado, retorcido, partido, dividido, como rabo de inmenso lagarto tenebroso, en multitud de zurriagos zigzagueantes.

Los veo ciegos multiplicados en rostros que no lo son, giradores signos zarandeados de un confuso alfabeto en muchedumbre, siempre recomenzados, que se inscriben marchando en la angustia, en la protesta de la ira, del hambre, de la guerra. Y buscaríamos a alguien y no lo encontraríamos, lo señalaríamos, lo marcaríamos con una cruz, un hacha, una hoz y todos los registros se confundirían porque el dolor, la desesperación, el delirio, incluso la alegría y hasta el triunfo cuando ya son inmensos ofrecen una sola faz, una sola voz, un mismo ritmo, un único latido.

Pero he aquí que en medio y en lluvia repentina caen, se precipitan tantos vocablos, tantas voces que faltan, aleteantes tizos abrasadores que encandilan esta reveladora inesaurible memorable visión de aún antes y después de lo creado:

ultrajo
amortajo
apaleo

escobo
reviento
descuajo

despellejo
desgreño
estropeo

rasqueo
zancajeo
vitupero

taladro
incinero
gatupero

ensotano
encuro
ensacristiano

esqueleto
enyeso
deshueso

amortezco
desfavorezco
enardezco

resucito
irrito
desmorono

sanciono
enfosco
empeoro

descoyunto
esputo
amputo

escudriño
destripo
mortifico

aborto
ejecuto
exhorto

asciendo
amo
espero

asciendo

amo
espero

exalto
pacífico
glorifico
canto

Así es.

Pero se morirían estos rostros, se apagarían estas memorables visiones si el flagelante latigazo gráfico, si la estocada ansiosa del pincel, si el aletazo violento de la espátula, si la sangre, si el hígado, los compañeros, los dientes... el espíritu, el ánimo y la mano de todos los demonios no se confabulaban para el acto en el que como al son de una sorda trompeta caen sobre las superficies vacías y las llenan de luces y de sombras que al fin se alzan como signos o imágenes de un alto significado perenne.

[De *Fustigada luz*, Barcelona, 1980;
en *Obras completas*, Madrid, 1988.]

LUIS CERNUDA
(Sevilla, 1902-México, 1963)

LA NATURALEZA

Le gustaba al niño ir siguiendo paciente, día tras día, el brotar oscuro de las plantas y de sus flores. La aparición de una hoja, plegada aún y apenas visible su verde traslúcido junto al tallo donde ayer no estaba, le llenaba de asombro, y con ojos atentos, durante largo rato, quería sorprender su movimiento, su crecimiento invisible, tal otros quieren sorprender, en el vuelo, cómo mueve las alas el pájaro.

Tomar un renuevo tierno de la planta adulta y sembrarlo aparte, con mano que él deseaba de aire blando y suave, los cuidados que entonces requería, mantenerlo a la sombra los primeros días, regar su sed inexperta a la mañana y al atardecer en tiempo caluroso, le embebecían de esperanza desinteresada.

Qué alegría cuando veía las hojas romper al fin, y su color tierno, que a fuerza de transparencia casi parecía luminoso, acusando en relieve las venas, oscurecerse poco a poco con la savia más fuerte. Sentía como si él mismo hubiese obrado el milagro de dar vida, de despertar sobre la tierra fundamental, tal un dios, la forma antes dormida en el sueño de lo inexistente.

EL OTOÑO

Encanto de tus otoños infantiles, seducción de una época del año que es la tuya, porque en ella has nacido.

La atmósfera del verano, densa hasta entonces, se aligeraba y adquiría una acuidad a través de la cual los sonidos eran casi dolorosos, punzando la carne como la espina de una flor. Caían las primeras lluvias a mediados de septiembre, anunciándolas el trueno y el súbito nublarse del cielo, con un chocar acerado de aguas libres contra prisiones de cristal. La voz de la madre decía: “Que descorran la vela”, y tras aquel quejido agudo (semejante al de las golondrinas cuando revolaban por el cielo azul sobre el patio), que levantaba el toldo al plegarse en los alambres de donde colgaba, la lluvia entraba dentro de la casa, moviendo ligera sus pies de plata con rumor rítmico sobre las losas de mármol.

De las hojas mojadas, de la tierra húmeda, brotaba entonces un aroma delicioso, y el agua de la lluvia recogida en el hueco de tu mano tenía el sabor de aquel aroma, siendo tal la sustancia de donde aquél emanaba, oscuro y penetrante, como el de un pétalo ajado de magnolia. Te parecía volver a una dulce costumbre desde lo extraño y distante. Y por la noche, ya en la cama, encogías tu cuerpo, sintiéndolo joven, ligero y puro, en torno a tu alma, fundido con ella, hecho alma también él mismo.

EL POETA Y LOS MITOS

Bien temprano en la vida, antes que leyese versos algunos, cayó en tus manos un libro de mitología. Aquellas páginas te revelaron un mundo donde la poesía, vivificándolo como la llama al leño, trasmataba lo real. Qué triste te apareció entonces tu propia religión. Tú no discutías ésta, ni la ponías en duda, cosa difícil para un niño; mas en tus creencias hondas y arraigadas se insinuó, si no una objeción racional, el presentimiento de una alegría ausente. ¿Por qué se te enseñaba a doblegar la cabeza ante el sufrimiento divinizado, cuando en otro tiempo los hombres fueron tan felices como para adorar, en su plenitud trágica, la hermosura?

Que tú no comprendieras entonces la casualidad profunda que une ciertos mitos con ciertas formas intemporales de la vida, poco importa: cualquier aspiración que haya en ti hacia la poesía, aquellos mitos helénicos fueron quienes la provocaron y la orientaron. Aunque al lado no tuvieses alguien para advertirte del riesgo que así corrías, guiando la vida, instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría, y a la nostalgia de una armonía espiritual y corpórea rota y desterrada siglos atrás de entre las gentes.

JARDÍN ANTIGUO

Se atravesaba primero un largo corredor oscuro. Al fondo, a través de un arco, aparecía la luz del jardín, una luz cuyo dorado resplandor teñían de verde las hojas y el agua de un estanque. Y ésta, al salir afuera, encerrada allá tras la baranda de hierro, brillaba como una líquida esmeralda, densa, serena y misteriosa.

Luego estaba la escalera, junto a cuyos peldaños había dos altos magnolios, escondiendo entre sus ramas alguna estatua vieja a quien servía de pedestal una columna. Al pie de la escalera comenzaban las terrazas del jardín.

Siguiendo los senderos de ladrillos rosáceos, a través de una cancela y unos escalones, se sucedían los patinillos solitarios, con mirtos y adelfas en torno de una fuente musgosa, y junto a la fuente el tronco de un ciprés cuya copa se hundía en el aire luminoso.

En el silencio circundante, toda aquella hermosura se animaba con un latido recóndito, como si el corazón de las gentes desaparecidas que un día gozaron del jardín palpitara al acecho tras de las espesas ramas. El rumor inquieto del agua fingía como unos pasos que se alejaran.

Era el cielo de un azul límpido y puro, glorioso de luz y calor. Entre las copas de las palmeras, más allá de las azoteas y galerías blancas que coronaban el jardín, una torre gris y ocre se erguía esbelta como el cáliz de una flor.

* * *

Hay destinos humanos ligados con un lugar o con un paisaje. Allí en aquel jardín, sentado al borde de una fuente, soñaste un día la vida como embeleso inagotable. La amplitud del cielo te acuciaba a la acción; el alentar de las flores, las hojas y las aguas, a gozar sin remordimientos.

Más tarde habías de comprender que ni la acción ni el goce podrías vivirlos con la perfección que tenían en tus sueños al borde de la fuente. Y el día que comprendiste esa triste verdad, aunque estabas lejos y en tierra extraña, deseaste volver a aquel jardín y sentarte de nuevo al borde de la fuente, para soñar otra vez la juventud pasada.

SOMBRAS

Era rubio y fino —con cara de niño, agregaría, si no recordara en sus ojos azules aquella mirada de mal humor de quien ha probado la vida y le supo amarga—. En su bocamanga, rojo como una herida fresca, llevaba un galón de cabo, ganado en Marruecos, de donde venía.

Estaba encima de un carro, descargando las doradas pacas de paja para los caballos, que impacientes allá dentro, albergados como monstruos plutónicos bajo enormes bóvedas oscuras, herían con sus cascos las piedras y agitaban las cadenas que los ataban al pesebre.

Su aire distante y ensimismado, en lo humilde de la tarea, recordaba al joven héroe de algún relato oriental, que desterrado del palacio familiar donde tantos esclavos velaban para cumplir sus menores deseos, sabe doblegarse al trabajo de aquéllos, sin perder por eso su gracia imperiosa..

* * *

Pasaba al atardecer, la redonda y breve cabeza cubierta de cortos rizos negros, en la boca fresca esbozaba una burlona sonrisa. Su cuerpo ágil y fuerte, de porte cadencioso, traía a la memoria el Hermes de Paxísteles: un Hermes que sostuviera en su brazo curvado contra la cintura, en vez del infante Dionisos, una enorme sandía, toda veteada de blanco la verde piel oscura.

* * *

Aquellos seres cuya hermosura admiramos un día, ¿dónde están? Caídos, manchados, vencidos, si no muertos. Mas la eterna maravilla de la juventud sigue en pie, y al contemplar un nuevo cuerpo joven, a veces cierta semejanza despierta un eco, un dejo del otro que antes amamos. Sólo al recordar que entre uno y otro median veinte años, que este ser no había nacido aún cuando el primero llevaba ya encendida la antorcha inextinguible que de mano en mano se pasan las generaciones, un impotente dolor nos asalta, comprendiendo, tras la persistencia de la hermosura, la mutabilidad de los cuerpos. ¡Ah, tiempo cruel, que para tentarnos con la fresca rosa de hoy destruiste la dulce rosa de ayer!

LA LUZ

Cuando aquellas mañanas tu cuerpo se tendía desnudo bajo el cielo, una fuerza conjunta, etérea y animal, sutílización y exaltación de la pesadez humana por virtud de la luz, iba penetrándole con violencia irresistible. Con su presencia se acallaban los poderes elementales de que el cuerpo es cifra, el agua, el aire, la tierra, el fuego, abrazados entonces en proporción y armonía perfectas. Toda forma parecía recogerse bajo el nombre y todo nombre suscitar la forma, con aquella exactitud pristina de una creación: lo exterior y lo interior se correspondían y ajustaban como entre los amantes el deseo del uno a la entrega del otro. Y tu cuerpo escuchaba la luz.

Si algo puede atestiguar en esta tierra la existencia de un poder divino, es la luz; y un instinto remoto lleva al hombre a reconocer por ella esa divinidad posible, aunque el fundamental sosiego que la luz difunde traiga consigo angustia fundamental equivalente, ya que en definitiva la muerte aparece entonces como privación de la luz.

Mas siendo Dios la luz, el conocimiento imperfecto de ella que a través del cuerpo obtiene el espíritu en esta vida, ¿no ha de proporcionarse en Dios a través de la muerte? Como los objetos puestos al fuego se consumen, transformándose en llamas ellos mismos, así el cuerpo en la muerte, para transformarse en luz e incorporarse a la luz que es Dios, donde no habrá ya alteración de luz y sombra, sino luz total e infalible. Y cuando así no sea, aun tu cuerpo desnudo al sol de esta tierra recogió y atesoró por su seno oscuro, en consolación desesperada, partículas suficientes de aquella divinidad ilusoria, hasta iluminar con ellas la muerte, si ésta ha de ser para el hombre definitiva.

(1940-1963)

[De *Ocnos*, México, 1963 (3ª ed. aumentada);
en *Prosa completa*, Barcelona, 1975.]

LA ACERA

De anochecida te llevaban unos amigos por la acera de aquella calle, donde peluquerías y teatrillos orillaban un lado, y el otro tenderetes en que se vendían fritangas. En medio iba el fluir agolpado de los cuerpos, muchos aguardando propicios una seña para reunirse al deseo de más íntimo contacto. Por bocacalles oscuras, que surgían de vez en vez, se adivinaban también, con más baja calidad, las mismas tentaciones y los mismos riesgos.

Entre el alumbrado suficiente de la calle te sorprendió la portada *a giorno* de una tienda, todavía abierta a aquella hora, sin parecer de lejos casa de comida ni taberna. Llegado a su altura, tras el portal deslumbrante, viste de pronto pilas de ataúdes, sin forrar aún sus costados metálicos, a espera, ellos también, de consumidores.

Como un son de trompa final entre la turbamulta de los cuerpos, no podías decidir de aquella contigüidad extraña, que una ironía más que humana parecía acordar con la vitalidad circundante. Más tarde, al ver entre los juguetes infantiles allí acostumbrados, y como uno de tantos, una muerte a caballo, delicado trabajo que denotaba en su artífice anónimo el instinto de una tradición, comenzaste a comprender.

El niño entre cuyas manos la representación de la muerte fue un juguete, debe crecer con una mejor aceptación de ella, estoico ante su costumbre inevitable, buen hijo de una tierra más viva acaso que otra ninguna, pero tras cuya vida la muerte no está escondida ni indignadamente disfrazada, sino reconocida ella también como parte de la vida, o la vida, más certeramente quizá, como parte indistinta de ella.

LA POSESIÓN

El cuerpo no quiere deshacerse sin antes haberse consumado. Y ¿cómo se consume el cuerpo? La inteligencia no sabe decírselo, aunque sea ella quien más claramente conciba esa ambición del cuerpo, que éste sólo vislumbra. El cuerpo no sabe sino que está aislado, terriblemente aislado, mientras que frente a él, unida, entera, la creación está llamándole.

Sus formas, percibidas por el cuerpo a través de los sentidos, con la atracción honda que suscitan (colores, sentidos, olores), despiertan en el cuerpo un instinto de que también él es parte de ese admirable mundo sensual, pero que está desunido y fuera de él, no en él. ¡Entrar en ese mundo, del cual es parte aislada, fundirse con él!

Mas para fundirse con el mundo no tiene el cuerpo los medios del espíritu, que puede poseerlo todo sin poseerlo o como si no lo poseyera. El cuerpo únicamente puede poseer las cosas, y eso sólo un momento, por el contacto de ellas. Así, al dejar éstas su huella sobre él, conoce el cuerpo las cosas.

No se lo reprochemos: el cuerpo, siendo lo que es, tiene que hacer lo que hace, tiene que querer lo que quiere. ¿Vencerlo? ¿Dominarlo? Cuán pronto se dice eso. El cuerpo advierte que sólo somos él por un tiempo, y que también él tiene que realizarse a su manera, para lo cual necesita nuestra ayuda. Pobre cuerpo, inocente animal tan calumniado; tratar de bestiales sus impulsos, cuando la bestialidad es cosa del espíritu.

Aquella tierra estaba frente a ti, y tú inerme frente a ella. Su atracción era precisamente del orden necesario a tu naturaleza: todo en ella se conformaba a tu deseo. Un instinto de fusión con ella, de absorción en ella, urgían tu ser, tanto más cuanto que la precaria vislumbre sólo te era concedida por un momento. Y ¿cómo subsistir y hacer al cuerpo con memorias inmateriales?

En un abrazo sentiste tu ser fundirse con aquella tierra; a través de un terso cuerpo oscuro, oscuro como penumbra, terso como fruto, alcanzaste la unión con aquella tierra que lo había creado. Y podrás olvidarlo todo, todo menos ese contacto de la mano sobre un cuerpo, memoria donde parece latir, secreto y profundo, el pulso mismo de la vida.

(1949-1950)

[De *Variaciones sobre tema mexicano*, 1953;
en *Prosa completa*, Barcelona, 1975.]

JUAN GIL-ALBERT
(Alicante, 1906-1994)

LOS LIRIOS

*A Salvador,
que fraterniza con ellos.*

JUAN
1947

Regresé una noche con un gran manojó de lirios. Me los dieron en un jardín, y tuve que venir desde los arrabales, sentado en la penumbra de un autobús, llevando sobre mis rodillas aquel fragante cuerpo estival al que los pasajeros lanzaban acuciantes miradas furtivas y funestas por ese desconcierto ante todo lo natural y bondadoso que va siendo característica del hombre moderno. Yo mismo viajaba como en peligro de algún percance molesto, como infringiendo alguna de esas leyes oscuras que por todas partes nos acechan y que, cuando nos señalan con el dedo, nos convierten en apretada estatua de sal. La clandestinidad inalienable de mi gozo, me colocaba, sin embargo, a millas de distancia de aquellos desconocidos compañeros urbanos.

Sería la media noche cuando encendí la luz de mi cuarto y, a poco, colocados los lirios en una copa de cristal, la habitación que era de casa de huéspedes se engalanó con una esplendidez que sólo las flores saben dar o la presencia de la persona amada. La amarillenta bombilla tensó las profundidades del color y una suavísima fragancia invadió al instante las cuatro paredes de la alcoba; estaban sobre una mesa, junto a mi cama. Contemplándolos, con deleite y extrañeza, me pregunté: ¿Dónde residirá para mí su atracción singular, el porqué de mi preferencia, entre tantas otras formas que la naturaleza me mostraba? Traté de encontrar una respuesta; acaso podría resumirla así: Eran como reyes silvestres; había en ellos algo de principesco, pero unido a su vez a un eco montañoso; no eran flores de jardín, sino de montaña, y poseían lo frágil inimitable de las floraciones campestres; un misterio parecía envolverlos, de ociosidad inmemorial, perdidos en la frescura virgen de la serranías... Y protegidos por su círculo de espadas, señoreábanse del collado y de su ensimismamiento. Viril era la lozanía de su sencillez, como casta y erguida su hermosura, y así unas cuantas que habían quedado enredadas por sus espinas entre los lisos tallos verdes, mostraban, bien a las claras, en su aparente

descuido, y en su carnal voracidad, ser los lirios de otro sostenido pudor y de más enigmática distancia; mirarlos era como adentrarse en la noche y vacilar.

Varios días esplendieron allí como un regalo único. Un aroma flotaba sobre los muebles como las nubes sobre la parda sierra. En los amaneceres, veía yo la cernida luz del cielo en torno a sus oscuras corolas y me parecía entreabrir los ojos en las profundidades de un bosque, hundiéndome la mirada en aquella matinal semipenumbra. Cada mañana había que sacrificar dos o tres capullos arrugados, súbitamente envejecidos en el corazón de la noche. Dos escasos días duraron las rosas, dobladas sobre sus espinosos tallos y deshojándose con deliciosa afectación; los lirios, por el contrario, desvanecíanse como un sueño, recogidos sobre un cáliz como un papel vinoso; mas bien cada mañana esclataban nuevos pimpollos y había que ver la maravilla de aquellos apretados botones de la noche anterior que parecían por un fuego contenido, pequeñas antorchas, abiertas en la mañana como juglares de tan natural dejadez y elegancia, y a los que con polvillo de oro entre sus nazarenas vestiduras brillábanles los juveniles órganos del amor.

Mas el tiempo fue segando tanta gracia y las noches sumiendo en su confin aquel misterioso cogollo. Un día quedó en las copas, consumada la poda general, una flor única, y sentado en la cama, como era mi costumbre, acerqué mis papeles y me dispuse a escribir. Y apenas la voluntad comenzaba a ser reabsorbida por el trabajo, cuando sentí que hasta mí llegaba estremeciéndose una dulce saeta; era un aroma, una emanación apremiante que en línea recta y agudísima vibración hacíame llegar aquel último huésped, postrera criatura de la floresta. Volví la cabeza para mirarlo y, ridículo será que lo confiese, sonreí como hace tiempo que un ser humano no había provocado en mí una sonrisa. Sí, era la llamada de alguien que respiraba aún con lozano candor el enigma de la existencia. Sus compañeros desaparecidos habían volcado sobre mis ojos el apogeo de mi juventud y un flotante aroma rosa como una tienda real, inaprensible como el viento; únicamente ahora, cuando tan sólo quedaba uno de ellos, asomado en la copa de la cima de su soledad, su esencia se convertía en voz, en voz individual, de criatura, y con ella me llamaba, comunicándome lo que tan sólo la soledad sabe decir, mezcla de besos y lágrimas en la expectante concordia del amor. Lo recuerdo: brotado el último, aquel zumo era en sus pétalos apenas malva; toda la jornada estuvo allí, prendido a la luz de los días y lanzándome a trechos el fulgor de su dardo. La noche, como era su ley, le consumió la savia.

Tardé mucho en sustituir, por compañía alguna, ausencia tan delicada.

(1947)

[De *Cartas a un amigo*, Valencia, 1987.]

CARMEN CONDE
(Murcia, 1907)

EL ESCORIAL

II

SE han desvelado los robles.

Los otros árboles de la sencillez ascensiva y esos que se mueven calofriados de lirismo sonríen a las muchachas. También las márgenes orladas de la blanca espuma de las flores entornan los ojos.

Yo voy hablando en voz alta y caliente por entre la tarde. Y hasta un joven árbol oscuro ha tenido rubor de su violeta y se me ha ofrecido súbito vestido del blanco de todas las inocencias.

—*¿Qué dice esa engreída criatura que va por nosotros como si creyéramos a su conjuro?*

Orilla de mi discurso se esponjan las medreselvas, los labios de las doncellas bullen impacientes como sus senos. Y hay en los caballos que montan vigorosos jinetes el asentimiento de todos a mi voz.

¡Yo os conjuro a que me oigáis eternamente!

XI

TE quiero porque tiembla mi cintura entre tus brazos. Me gustan tu olor áspero, tu viento salvaje, tu carne estremecida de inesperadas corrientes; la serenidad exterior de tu traza y el arrebatado apasionamiento que escondes.

He sido tuya como sólo se es del que nos da hijo. Me has ordenado las prisas, corregido los impulsos; tu solemnidad me hizo soñar siendo señora de mí misma.

Nada me importan tus transeúntes, ni siquiera tus muertos entroncados en la Historia...

Para pertenecerte así había que venir desde el fragor de los otros y del mío;

enterarme de la formidable virilidad de tu hechura.

Como la semilla calma la fecunda videz, así tus columnas, tus pórticos, tus torres, todas tus piedras calientes realizaron su milagro:

Contenerme.

XXIII

TÚ estás aquí clavado, teniéndote derecho en el espacio porque eres aspiración de esta tierra. Ejemplo de ansiedad que casi ninguno atiende. La canción a tus líneas, arcos, arquivoltas, nunca es más que música. La pulpa tuya, el meollo de tus columnas, la raíz cubridora del arrebato que tú eres, como no se transparenta, a casi nadie enloquece.

¡Yo no he visto más pequeños a los mortales que los veo a tu costado!

Si no fuera por mí, que lucho por salvarme del plomo de mi siglo, ¡quién te diría, quién te transiría de tu esencia?

¡Te hallarán en mi obra, más tú que tú mismo!

(1941)

[De *Mío*, en *Mi libro de El Escorial*, Valladolid, 1949;
en *Obra poética (1929-1966)*, Madrid, 1979 (2ª ed.).]

LUIS FELIPE VIVANCO
(Madrid, 1907-1975)

SOLO DE NIÑO

“Pasan los días
y no se oye el ruido de la luna.”

VICENTE HUIDOBRO

Bosque desmesurado recita la ilusión y un niño que apenas vuelve pero insiste contra toda posible ordenación de los apelativos y los renunciativos de los copulativos y los acumulativos mordiéndose las uñas.

Se ha cambiado el dolor de lado y de aventura como fatiga de clavel que ya no trepa a sus horas nacientes matinales gramaticalmente incorrectas o infectadas de robustos remeros.

No llega la visión a ser inmensa de tanto como agotan las veredas su acercamiento de oración o canción o cabellera súbita fingiendo un basurero donde aprende insaciable inagotable la voz de los profetas.

Si el precipicio existe como olvido no hay olor ni color que no obtenga sus fuentes naturales a precios muy subidos entre los poros de una infancia golosa y peligrosa y exenta de ejercicios de savias protectoras.

Pregunta niño pregunta que aquí tienes los ruidos del arroyo sin figura geométrica cabezos de ascensión golpeando sobre su paraíso favorito caballos misioneros dispuestos como un arco y una flecha sin importancia.

Que no quede la ley del infinito por preguntar ni el vaso de la sangre por volcar ni el tumulto del sueño por explorar ni la flor emigrante por lamentar sobre tu lengua seca de sed y de humedades.

Se acostumbra la cumbre despejada en el minuto y no hay más que un paso lento que gotea subsidio de excepción para todas las mañanas de sobra y de vejez que acepta sus pobres colgaduras y su balcón afónico.

Pregunta niño en cada zarza ardiendo lejos de los parajes y belfos de animales que levantan precintos animosos sin posibilidad de una palabra última ni siquiera primera en que el rechazo activo descubre sin medrar sus perspectivas.

Pregunta lo que aún queda de fe sin urbanismo ni leyendas cansadas de uniforme pregunta lo que aún queda de ti como ardilla y canguro pregunta las diademas de buzo o exploración del alma que no acaba porque todo se tiñe de humildad.

CONFIDENCIA

“Añicos de corazón por tierra gritando : recogednos, ya es hora.”

Juan Larrea: *De vacaciones como la piedra.*

La tristeza con que te amo tiene un ritmo que no construye lo que te dosifica e inmuniza sobre ensueños de hamaca

Perpleja como esquina peligrosa y como si esperara temiera adivinara y empezara otra vez a suspirar cuando ya no es hora

El caso es que no tengo ni la menor sospecha de evasión a tu costa por los alrededores y pasillos asiduos de una herida prohibida

El caso es que suspiro de no poder abrir la senda y el color del precipicio la maleza de tu voz y desmayo de un párpado atractivo

Silencio los achaques de mi experiencia nueva desde el profundo malestar de un hado que no tiene ya fuerzas para triunfar contigo plenamente

La tristeza con que te amo no se escapa a la noche y su estirón de altura no duerme en tus rodillas plegadas junto al fuego

Tendría que ahuyentar las dudas atmosféricas y echar mano de ti para mi agregación al cuarzo y otras límpidas sonrisas minerales

Tendría que agotar la conjetura frágil que espía el nacimiento de tus ojos y tus labios cantando de oreja transparente y piedrecillas sueltas

El caso es que te amo sin memoria pero con ave-fénix de tus piernas desnudas que afirman su juventud curiosa y estudiante a cada salto

Tu futuro amueblado con ternura de amante y vocación de idilio de Rut la Moabita se aleja entre pisadas y resaca fatal de mis lecturas rusas

Pero tu aguja enhebra el helio y el hidrógeno de una estrella naciente donde aprende a ocupar su lugar en el verso la tristeza con que te amo

NO SOY DIGNO

Domine, non sum dignus.

ANTIGUA LITURGIA DE LA MISA

Según los bien pensantes familiares y amigos no soy digno de tanta juventud distribuida en himno y campamento de tanta cartelera y artesanía castellana de tanta y tanta transfiguración en las multiplicadas peluquerías de señoras

No soy digno de tanta victoria y sucedáneo de tanta competencia y antena colectiva de ondas tan afluentes de espíritu y codicia de tanta comunión y participación de bienes y fonéticas No soy digno del vino que activa mi podagra ni del pan que me alimenta

Según los bien olientes de inercia y adherencia no soy digno de que entre bajo mi techo ningún general condecorado No soy digno del mapa que aguanta iluminado su azogue de consignas No soy digno de un tiempo equivocado de relojes puntuales

No soy digno de tantas escuelas y complejos de tantas leyes y oraciones de ambiciones legítimas y legítimo orgullo No soy digno de España y sus tributos sus frutos hortalizas sus ventanas abiertas su gloria y su desfile perdurable

Según los bien sintientes de rienda y de bocado no soy digno del orden que perfuma y vigila mis cuartillas no soy digno de tantas tijeras minuciosas y fecundas ni de tanta ciudad atormentada como un rostro final que olvida sus facciones

No desde luego no soy digno No debería estar aprovechándome de esta holgura y exceso de tanto bienestar y tanta melodía de viajes ajenos de tanto suministro y contaminación donde mojar las puntas de los dedos con que nos santiguamos

PALINODIA BLANCA

*Comentario al libro Blanco spirituals,
de FÉLIX GRANDE.*

Somos blancos y olemos a blancura irreparable gastamos aceitunas y sandalias con los griegos añoramos fiordos y ocupamos el lecho nupcial de Carlomagno

Somos blancos y enseñamos los dientes del espíritu con Pablo el navegante y armamos nuestros barcos mercantiles de filiación fenicia y vocación errante de archipiélago

Somos blancos de tierra mar y aire tripulando aviones bellos como triángulos o aparatos domésticos sí que también cargados de angustia vital y terrorismo

Somos blancos azules verdes-amarillentos grises pardos overos alazanes y hasta negros Que no nos tosa nadie porque hemos amarrado todos los litorales sobre la piel del mapa

Nuestro amor nuestras firmas avaladas nuestro juicio educado y viril nuestro egoísmo nuestra razón exigua y militante nuestra imaginación exhausta nuestros cheques valiosos nuestras armas

Hemos desembarcado cundido sancionado juzgado abandonado Hemos perdido todo lo ganado menos el horizonte de ciudad insaciable y semillas violentas

Recorremos los nombres de todas las estrellas los mitos del placer la prehistoria y el hambre Recogemos la magia las mentes incipientes los tatuajes para avivar el ascua de un canto de universo

Peinamos nuestra vieja cabellera a la moda ambulante del desierto y de las selvas vírgenes Pintamos nuestros ojos cinemáticos con las plumas de un sueño que nos cubren por dentro

Somos blancos rapaces perversos hasta el whisky y el bolígrafo cansados y estudiantes aplicados Somos los que investigan más allá de las algas y de los alfileres

Somos blancos escépticos e históricos religiosos y múltiples dominantes y ahítos químicos carniceros y carteros pero siempre al acecho y cazadores

Somos blancos remotos alerta musicales y hondos superficiales rítmicos cantables y bailables corporales al son que ha renovado la cal de nuestros

huesos

Somos blancos y negros Negamos y esperamos Blasfemamos rezamos y seguimos
midiendo nuestra felicidad contaminada

MUTISMO DE PABLO

(En la muerte de Pablo Neruda)

“Siempre hacemos lo mismo: despreciamos
la viva voz del hombre, pero honramos
en su cadáver mudo su mutismo.”

L.F.V.

Qué bien que ya no cantas qué bien que ya no hablas qué bien que ya no rabian en
tu voz colectiva constelaciones y olas vegetaciones ríos minerales y
hombres

Qué bien Pablo qué bien que ya estás mudo y quieto ya estás eternizado ya
no encordias cadáver y al son de tu mutismo se decretan tres días deshonestos
de luto nacional

Qué bien que ya no escribes tus cartas perseguidas a mineros salitreros poetas
populares pescadores ya no alzas en tus manos los furiosos crepúsculos
la esperanza civil juramentada los rostros del futuro

Qué bien que ya no asistes desterrado y colérico a tantos fusilados tantos encarcelados
que añaden sus torturas de inspiración reciente a tu coral profético por la patria
en tinieblas

Ya estás muerto en tu cuna maderera en esa larga faja de pobreza habitada que asume
el gran océano ya estás muerto en el agua sometida a derrota y orilla
avergonzada

Ya estás mudo en tus labios desbocados de amor que mordían las uvas y en tu lengua
secreta que apacentaba un trozo caliente y suficiente de mujer o naufragio

Ya estás quieto final e inofensivo para el feliz convenio de altas magistraturas que
proclaman idénticos principios superiores practicando las armas de su asistencia
mutua

Ya tu ataúd reposa contigo y tus poderes entre los negros muros saqueados y entre los
muchos libros que levantan su hoguera de traición y uniforme

Te has muerto cuando Chile derrama sobre el mundo la estatura moral y el prestigio del
nombre de un nuevo Balmaceda y presunto suicida asesinado

Te has muerto cuando estaban creciendo los instantes de tu voz hecha mano disponible
y oficio practicable por todas las esquinas pero la misma ráfaga que debiera

ampararlos los derriba y anula

Te has muerto y no se acaban los cardos ni la tinta las nubes ni las letras prometidas
ni los brazos pacíficos ni el olor a mañana con que te alimentaba tu oficio de
poeta

Sigue creando Pablo americano sigue afirmando el ámbito de un pueblo que llegará
a ocupar todas las ocasiones de bienestar terrestre con que lo palpitaba tu
corazón chileno

[De *Prosas propicias*, Barcelona, 1976;
en *Antología poética*, Madrid, 1976.]

RAMÓN FERIA
(Santa Cruz de Tenerife, 1909-Madrid, 1942)

IMAGEN DE UN PRIMER AMOR

Iba por un jardín, en el que los árboles guiaban sus pasos; éstos eran pequeños, claros de ramaje y separados unos de otros, que daban más simetría al paisaje, más alegría y con ello más quietud a la joven. De pronto ve ante sí varios de los árboles en los que en sus copos brotan alas de ángeles, luminosas alas de ángeles, con sus colores entre blanco pasando por el rosa violáceo hasta un tono más azul. Y si sus colores le admiran, no menos sus ojos creen no ver el resplandor de las hojas. ¡Oh, ilusión!

Si el joven novio supiera de los silencios, de algunas palabras sin sentido de la enamorada, podría saber todo.

Pero, decidme: ¿quién puede figurar las imágenes que el espíritu de un primer amor se representan?

EN NINGÚN ÁNGEL HAY DUDA

Si su canción es fría, bien alegre muestra su rostro entre todos nosotros, con el deseo de partir por caminos sin árboles y en ruta de estío. En ningún ciego hay tristeza.

¡Oh!, qué sequedad tan dura en sus ojos, Señor, y qué alegría la suya: su fe no ha muerto. No muestra afán, porque sus caminos son muy otros; no espera nada, porque aun al pasar a la muerte le visitará la vida, y no parece olvidarnos con su canción de ciego, para que no desesperemos en la fatiga y nos sobre entusiasmo en los caminos bordados de rutas.

COMPOSICIÓN DE LUGAR DEL ESPÍRITU DE LOS TIEMPOS

Un perro es aplastado en la vía pública. Aún brota viva su sangre. Un grupo numeroso de hombres, mujeres y niños lamentan su muerte, no sin sentimiento. Alguien lo recogió del suelo pensando, sin duda, revivirlo.

Un hombre aparece muerto en la ribera del Turia. Aún brota viva su sangre. Una redada de perros lo merodean y claman a la tarde, y si no lo recogen del suelo no han sido menos sus ladridos lastimeros.

LOS HOMBRES QUE NO SABEN NADA DE LOS PÁJAROS

Los pájaros se colocaron lo mejor posible en los clavos de la pared blanca del rascacielos. Todo hace presumir que me refiero a los pájaros de las ciudades sin árboles y sólo geranios en los minaretes. Ya los clavos crecían en nidos, en balanceos de alas, en tanto el hombre no estaba en lo cierto de haber clavado un clavo.

PRESAGIOS MARINOS

La joven de las playas sale con su farol de luz verde para orientar la vuelta de su hermano, que pesca en un frágil bote. ¡Quién se atreve a saber! Su conciencia desea el naufragio, pero su otra conciencia clara le sobrepone. Qué incertidumbre, se dice, presa de esos dos estados que la asaltan. Ha visto a su hermano amortajado con algas y estaba tan bello, pero su conciencia clara... Cada cosa que piensa se representa, a pesar suyo y apenas figurado algo —aves que en su vuelo dejan una sombra luminosa y sonora y un aire cálido en su rostro—, otra, sucede involuntaria. Qué tormento para la joven de la playa. Alguien ejecuta mejor que ella sus propios actos y de todo es la primer sorprendida. Está tan fría ya de aires y de pensamientos, de vuelos que algún sentido tienen, que no duda abandonar el farol de luz verde. Corre y va al encuentro de su padre: —Padre, un ángel de luz y fuego con el rostro de mi hermano me abrazó en medio de una claridad fría. Un ángel que se paralizó en los aires al yo quererlo voluntariamente de nuevo ejecutar.

Su padre, que no sabe de otros presagios que no le den los ojos, no conforme con los de su hija salió de su casa a la playa, volviendo sus ojos a un cielo clarísimo, movible de luceros. Recoge el farol de luz verde, no sin pesar.

LA IMAGEN EN SU LUZ Y PUREZA

La vieron mis ojos, en luz sin sol; no en vuelo serenísimo, desgajado, que deja sabia y pluma. El cuerpo suave, los ojos en cristalizaciones cambiantes y el cuello sujeto por cabellera rubia, enlazada y diversa.

Casada en una tarde de automóviles sin línea e inseguridad del cielo, con un hombre al brazo que no sabe qué hacer con lo bello. Hombre así —pensaba—, que las aguas que beba témpanos sean en él; que la sangre de ella se hiele en sus labios; que le asalten dolor de infinito y enmudezcan sus palabras. Y vida, ¿para qué, si ya todo es pena?

La imagen siguió en la ventana, en el sueño; la luz, en cualquier asalto de vías y locomoción desesperada. La pureza, en el gris del cielo de sus bodas en presentes de oro y calvicie. La sigo viendo, amigo, ahora y siempre, no desconsolado; esperando, lívido, frío, tan de hielo, con la ventana abierta.

UN CUADRO NATURALÍSIMO

Imaginad un paisaje vivo; sobre el paisaje vivo un río claro, y más claro aún el día. Imaginad un caballo ni doméstico, por demasiado ágil, ni salvaje, por demasiado lento, trazando en su galopar la vereda, atravesar el río y aun perderse en el bosque. Imaginad en lo alto un hombre, inmóvil, apoyado sobre el ramaje de un castaño, que nada le importa el caballo ni el fuego del bosque, por donde el caballo, si no me traicionan los ojos, irrumpe su galope.

Imaginad, por último, un viajero solitario, o un pintor, o un mendigo, o quién sabe...; detenerse ante el paisaje vivo y extender la mirada, en tanto le sorprende la noche.

Imaginad, imaginad, que yo nada más puedo decir.

[De *Libro de las figuraciones. Poemas en prosa*,
Madrid, 1941.]

ARTURO SERRANO-PLAJA
(Madrid, 1909-Estados Unidos, 1978)

LO QUE LE SOBRA A LA SEPULTURA, MUERTOS DESCONOCIDOS
Y ESPAÑOLES VIVOS DE HAMBRE

COMO QUIEN NO QUIERE LA COSA

Como quien no quiere la cosa tú estás con tu mantón de lana negra, con tu lana escardada, lana negra, tan tranquila en la ventana —negra— como quien no quiere la lana, como quien no quiere el mantón ni la ventana.

Rezando en tu esqueleto tú estás contando entierros a dos velas. Tú, que puedes, sentada en tu sillita, te estás tan tranquilita a la ventana con tu mantón de lana a la cabeza, sólo con tu cabeza, con tu mendrugo seco, con tu espuerta y tu palo.

Como si nunca hubieras roto un plato —negro— como si nunca hubieras roto un muerto, como si nunca, nunca, nunca hubiese habido muerto, te muerdes tu mendrugo, tu mendruguito de lana, tu cáscara de muerte o lana negra, sentada en tu volcánica paciencia.

LA MUERTE PADRE

Pero espera.

Al pie de tu ventana —¡ya lo sé!— no sólo hay negros muertos ni cachos solamente ni mondas funebreras o sobras de la tumba, sino la muerte entera, hecha un tragazo, ya lo sé. La muerte que resopla a tu ventana como un caballo negro todo muerte, como un torazo negro encampanado, ya lo sé. La muerte tan crecida como la misma muerte, como la misma muerte a tu ventana, como la muerte padre a tu ventana.

Ya lo sé, ya sé que a tu ventana está la muerte padre.

Pero espera.

FANTASMAS COMO PUÑOS

«Esos muertos serán cosa de España.»

Y no los pueden ver y no los quieren ni ver y no los quieren contar y no te quieren, siquiera, contar tus muertecitos, cosa vista y no vista, cosa del otro jueves, cosa del otro mundo que parece mentira que se diga: «esos muertos serán cosa de España que anda viendo visiones».

Como quien ve visiones, como quien ve corderos de otro mundo, fantasmas como puños o sombras de lo que no hay. Cosas de España, que es cosa de lo que no hay. Ciertos son ya los toros, que muertos son los toros, que decir: «son los toros, cosa de España», es cosa vista y no vista.

Cosa del otro mundo en que no hay muertos, sino un muertazo solo, como un templo, donde la muerte gime dos resuellos. Un toro como un templo, un muerto como una catedral donde la loca gime como un toro del otro mundo. Hueso español pinchando en hueso. Hueso que muge a dos mugidos. Mugido como un toro. Saca la lengua el toro y no se rinde. Saca la lengua el muerto y no se vence, cosa vista y no vista, y a punto de morir alza el morrillo.

ESPAÑÓLES DE SEIS BOCAS

Estamos a morir, por eso digo, si lo queréis más claro, que hablando en hambre, digo como suena hablando en español, que hay hombres en España con seis bocas, mujer y cinco hijos —que son bocas— y sólo con dos manos para el tajo —y que no falte.

Mas viniendo a lo vuestro, más viniendo, español de seis bocas, a lo tuyo, a llamar pan al pan y vino al vino, el hambre que te traes es hambre entera. hambre de tener y hambre de no tenerla. Hambre de pan candeal y de cerezas. Hambre de andar a tientas y hambre de toda luz. Hambre de dar mordiscos en la vida y si llega, es decir, si llega el caso, un hombre de morir a todas horas para poder vivir que en eso estamos.

Que para rematar tenemos hambre, un hambre de esperanza que devora desesperadamente su apetito. Que hablando en hambre digo, estoy diciendo, que aquí se hace tripas corazón, que se hace de dudas corazón y se echa aquí, de niño, corazón y todo Cristo mama corazón con un hambre furiosa de verdad, con un hambre amorosa de

verdad.

Un hambre, un hambrecita, un hambre de esas que son un hambre entera de verdad, que come y que devora de verdad. Un hambre de verdad que no se harta de verdad. Un hambre de justicia o de injusticia, pero hambre de verdad. Hambre de hablar a gritos de verdad y de hablar en voz baja de verdad.

Hermanos, os lo digo de verdad: España anda buscando, de verdad, hermanos de verdad: *que tiene hambre de pan en la barriga y el corazón a dieta de lo suyo*. — Que aquí es juntarse dos hambres de verdad: las ganas de comer y el apetito de verdad.

Y además, de verdad.

(1951)

[De *Galope de la muerte, 1945-1956*, Buenos Aires, 1958;
en *Los álamos oscuros*, Barcelona, 1982.]

JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS
(Málaga, 1909)

LLEGAN LOS ABEJARRUCOS

HOY han venido los abejarucos y su llamada nos ha traído a la realidad de que la primavera va penetrando tremenda e imperiosa a pesar de los fríos retardados y de las últimas violetas, que se van como vinieron.

Ya están aquí los abejarucos. Andaba por la huerta y de pronto, una llamada leve que me hizo volver la cabeza al cielo. Insistió el silbido y me hallé sin saber si era esta, si aquella primavera, si este, si aquel año. Un leve silbido había descompuesto el orden de día tras día, de horas y de fechas.

Y arriba, velocísimo, parado, fino, entre verde y amarillo, las alas y el pico agudos, con la primera abeja, el primer abejaruco. Cuando pasé por el colmenar había un rumor de pánico y una prisa por recogerse, inusitados en estas tardes en que hay ciruelos y membrillos en flor.

LA BARCINA

El calor es tremendo. Llega a todas partes. No perdona lugar ni ocasión. Tiene las horas empapadas. Azota el campo. Va el verano tumbando las gavillas, dándole una doliente belleza al sembrado erguido, señalando su huella con un poco de sequedad más, venciendo un poco más la madurez. Los pegujales que quedan en pie, humillan la espiga y piden la hoz para el descanso sobre la tierra que ya no les puede dar nada. Vienen los barcinadores y van cargando las gavillas en el carro.

De madrugada, que es la hora de la barcina, cuando carean los ganados. Se siente el mordisqueo de los mulos, el cencerro perdido. Se anuncia el día, quebrando el cielo un filillo lívido. El calor sigue posado, inmenso sobre la tierra.

Cuando amanezca, correrá un airecillo sin espigas que acariciar. Mañana el granero se henchirá otro poco y la tierra se ofrecerá desnuda al sol para que la purifique.

HOMBRES DEL CAMPO

HOMBRES del campo, hechos al polvo y a la pena, con la copla sin alegría, pardos, contra el suelo, surco va, surco viene, ya al arado, ya a la hoz o al azadón uncidos a la tierra, nobles hombres del campo, en el olvido y en la desesperanza.

Se vive como se puede, malamente; se mantiene malamente la esperanza, nadie sabe de qué.

Os sospecháis siempre cerca de la tierra, apenas os saca de ella una hora en que el mundo se dora, el aire se hace ingrátido, la noche alegre y amáis. Luego os ata la carga del amor, se os arruga la cara, se os hace pesado el andar, duras las manos, torcida la sonrisa. No hay nada que esperar.

Al frío seguirá el calor, al relente de la noche la chincharrera del mediodía.

Y en vuestros pueblos, sobre un costerón tapiado de blanco, el lugar seguro y pobre donde la tierra que os persigue, os hará suyos para siempre.

TIERRA ETERNA

SOLA y eterna, tierra de arados, de sementeras y de olivar, mil veces regada con sudores de hombres, con cuidados, con maldiciones, con desesperaciones de hombres, hermosura diaria, espejo y descanso nuestro.

Nunca cansas, siempre lista, inscrita una y otra vez por hierros y por huellas, volcada por rejas al sol y a la lluvia, a todo tempero, siempre con la dádiva conforme al trabajo, medida a nuestros huesos.

¡Ay de los que te olvidaron, de los que en su piel y en sus ojos pierdan tu recuerdo, de los que no se refresquen contigo, de los que te pierdan el alma!

(1946-1947)

[De *Las cosas del campo*, Madrid, 1950
(2ª ed., 1953; 4ª ed. aumentada, 1999).]

FRANCISCO PINO
(Valladolid, 1910)

MATERIA ENCONTRADA

UN POCO DE LIENZO BLANCO

Cuando la palpitación y el revuelo de puertas y el desencajarse de los labios y el desgranarse de los racimos como un trino largo y una lanza en cada poro soliviantado como una ciudad alarmada El corazón era ya un corso o un atril para el suspiro la música era madera predilecta —es quieta mejilla— bajo tus dedos Cumbre congestión de suavidad (te llamo ¡Cumbre!) Y venías Cumbre como un galápago o un sábado cada vez más tarde Como siempre la piel comenzaría ácida e inquieta Se me pondría el amanecer como una cabra a ti las pestañas como una hoguera o un ladrido si enseñases un poco de lienzo blanco nada más que a las muchedumbres que veías galopar vena a corteza silenciosa Cumbre y era la constelación y el bordado sin raza los que marcaban la hora de hito en hito un poco de lienzo blanco nada más y los senos engranarían con la sintaxis y el mármol pesaría lo que la huella de un pájaro o una sílaba y la colmena del espejo sólo fijate Cumbre nos perseguiría con la lengua fuera con la misma soldadesca fuera con un diente de hulla chorreando niebla ¿Qué harías Cumbre con tanto sudor masculino si yo exitara la agricultura del cabello de las capas pluviales del beneplácito de esperma cerca del continente de la seda? Te veo peinar perfumes en los muros ordenar el pliegue y el repliegue con unas tenazas y un ángel estriado quedarte sin huesos para extremar tus gracias hundir los dedos en la carne salada por milagros y bigotes de sueño acarrear manzanas y piedras para hacer el cuerpo a la medida al embuste al encendido No Cumbre los peces debajo de la blusa la hoja el silbido se adueñan sólo de la Muerte del hospicio ni hablaría su boca abierta exacta a tus ojos a tu voz sola como una vértebra o un nardo o una pala No ¡átate Cumbre las manos! Con tu hambre ¡átate Cumbre las manos! hasta que la paloma el corazón la música se tranquilicen como un pañuelo y paladar escarmentado o un poco de lienzo yacente como una piedra caminera con la legua bien marcada

PASO DE GÓNDOLA

La Sábana Bajera la Sábana Encimera gritan No quieren ir en góndola Reniegan me han despertado Cumbre Habías vuelto a bajar la cabeza a empuñar las tabas Y ella Cógelas son crines Cuéntalas son algas Tiéntalas son piedras preciosas Y yo Es leche pared no doblarás el lienzo Basta Tristes las dos Sábanas abrazadas hacia la lavandera ¡Detén el funicular! Deja las piedras preciosas Cumbre las crines las algas sube la cabeza por favor viene el padre viene la madre La Sábana Bajera La Sábana Encimera tan señoritas tan discretas tan hieráticas contienen las lágrimas Cumbre deja ese paso de góndola ya para nada sirven tus dos pechos Tu gondolero coge la estilográfica Tinta tinta Y lágrimas y lágrimas negra negras mientras la noche bien blanca en blanco ¡Basta!

MISIVA EN APOGEO

Querida Cumbre dos puntos Hoy martes se puso Cupido así brutal cambió la aljaba por el fundíbalo Arremetió contra las murallas y abrió un boquete A cada lado del boquete situó una Ninfa violácea armada con un alfange bulboso Luego llenó todas las murallas de violetas y plantas de tabaco de papagayos y murciélagos Como un bosque se abultaron como un buche de paloma El conjunto semejaba un mórbido torreón una grupa gordal Cierta nariz se hizo hombre repentinamente Estaba próxima la lava Rompe esta carta amada mía constructora de pirámides porque siento que crece y crece y crece y yo estoy próximo y temo temo por tu mano obsesa y tu ojo crudo y tu majestad horadada

MITOLOGÍA CASERA

Los gatos y los peces Cumbre se inventaron unos otros Las peceras redondas los ojos redondos de los peces de los gatos se inventaban unos a otros maldecidos oblongos cabalgan oh confusión ¿De quién la pecera? ¿de quién el ojo? oh mirar de la cocina ¡Pavor! e iniciaste tu risa Cumbre de vaca loca de heredera de las Prétidas El prado la alcoba el horno despiden el mismo olor dijiste y añadiste Fíjate el ojo del gato redondo mira al de la pecera redonda el ojo de la pecera redonda al del gato redondo En el ojo del gato redondo hay un pez perpendicular rojo en el ojo redondo del pez hay un hocico de gato horizontal negro me fijo dije pecera mía ¡Lo ves todo! exclamaste mi Ifiánasa mi Lisipe mi Ifince oh triángulo mortecino Y pusiste mi cabeza debajo de la pecera redonda los ojos redondos revoloteaban entre las plumas de la corneja Grité ¡Cuánta redondez! Y de un golpe te subiste las faldas hasta la cintura oh meridiano celeste con sus tres peces sus tres hocicos tres colgantes y me tumbé en el prado en la alcoba en la pecera en el horno en el ojo redondo Choto amor musitaste apenas redondo Habías vencido oh cocina oh globo terráqueo felizmente superficie de piel porcelana ojo de Buda

AUREOLA FEMENINA
(Muerte de Beatriz)

Que el circulito que la virgulita en el punto con el otro punto tan minúsculos tan prometedores alubitas en salva sea la parte Que las mininas de los niños desnudos Cumbre Que los niños que tiraban al agua por las perrillas Que para recogerlas con la boca Que el agua del puerto Que aliguitas con el color de la carne Cumbre el color de las mininas Que un dinosaurio de repente como un gran manzano Que te daba zurriagazos con su inmensa cola rosada Que contra tu pubis Que contra tus senos Que yo corriendo como un damán como un ratoncillo un onagro al galope Que tus manos Cumbre paseándose como hormiguitas por mi cara Que yo de cera Que tú devolviéndome a la hembra a la manzana al paraíso Que ya veía alrededor de tus cabellos una aureola de mininas de niños Que millones de circulitos de virgulitas en salva sea la parte al revés buceando Que la parte comestible lunitas cometillas doradas Que una leyenda debajo HECHAS A TORNO Que tú Cumbre riéndote como un hormiguero nervioso Que qué odio qué devoción Que sí Cumbre Que sí Que no hay que darle vueltas. Es el Génesis o tus manitas innumerables felizmente en su firmamento

TAPIA E IGNOTO CUADRAN

Sólo hace unos momentos aquel inmenso ignoto fue un albérchigo de suave vello un poquito de barro bajo tus tacones y ahora era no es era errátil querida Cumbre ahora mismo un ignoto cetrino de inasequible barba Te preguntaste una y otra vez igual que una cola de avestruz ¿Por qué? y nada Yo lo hice como un caimán que hubiese retrocedido a maceta Y nada El ignoto seguía ignoto La tapia tapia Me pareció advertir que uno y otra conocían que no había más allá Que ladrillo y desconocido son lo mismo Ah de haber sido muslos mis muslos y no tijeras de costurera tenazas de carpintero y patas de langosta la tapia se hubiera comportado como un tálamo nupcial yo como un buen racimo de uvas o una mesa de billar y él no menos feliz que una dehesa pensabas Y en este mismo momento cogiste el billete de tranvía que nos dio el cobrador oh puré bien molido Todo lo ignoto cayó sobre ti sobre mí como Torquemada sobre un judío incrustado Oh mi hereje o mi planta interior Y hoy leo en Londres a Blake When the woods laugh with the voice of joy Y mi ignoto con la tapia cuadra El verso

PAPEL DE PROTAGONISTA
(Política)

El papel ante todo obstáculos al mar a la raíz como los de un domador Cumbre
compadécete de las históricas relaciones trabadas como yo Una lupa un telescopio
ahora antes régimen en la existencia de un estado imposible sin explosiones sin rosas sin
pelos en la lengua Cumbre sábelo estaba dicho ni solución coloidal ni ideal para el
porvenir el parlamento se asienta sobre un rinoceronte échale pañuelo para su nariz oh
mi Cumbre mi pequeño lavabo oh atlas mojadito Abriré el grifo y en tu palangana
nos lavaremos las manos para secárnoslas después con la toalla de nuestros cerebros
vacíos de artículos de fondo llenos de felpa despolitizada y amarilla deseosos de hallar
un lugar en donde zafar el filo

ATILA O EL REFRÁN

¿Dónde estaría nuestro vocabulario? Las palabras como cera derretida caían por tu busto hasta tu tobillo para terminar en la palmatoria enrojecida de tu crepúsculo La Fábrica de gas habitaba tu mente

donde quita y no pon

y abriste una bolsa ¡Echa! ¡Echa! dijeron tus algas húmedas cuantas axilas remedaban Allí fueron a parar el Cantábrico un pie una toalla Hernani media Guipúzcoa Tornábase en gas rápidamente

pronto se llega al hondón

parecías exitarme con el refrán hecho caballería El hondón entró en actividad Ya era Amara uno de tus ojos Depósito bellissimo de gas ciudad tu cuerpo Entonces comprendí que el refrán y Atila eran un erizo proclamado ¡Has llegado al hondón! Gritabas jubilosa Cresta violenta de masturbaciones o fila de faroles de gas agitabas Qué idénticos los de Edward's Road a mi lado Me tornaban al recuerdo a las carnicerías verdes de tus ojos a la chapa plomiza de tu hermosura Y Cumbre en la noche sentí cómo Gutierre de Cetina era pisado por el caballo de Atila y la hierba de su madrigal se convertía en asfalto Buscaba una street woman redonda

LAS MISMAS POR SIETE

(Elegía)

Tú con la herida abierta con un capullo seis terrones de azúcar el aceite la mermelada el cuerpo de Rolando sin cicatrizar solita Pegamín a la derecha una proa a la izquierda al fondo los mástiles ibas así muy frecuentemente Desde el monte se veía bien la bahía unas velas tan encendidas en la iglesia perdida Yo las apagué Qué oscuro el cerebro o una hembra el aire o una hembra Y el olor a sal marina a tabaco azul subía el líquido hasta los hombros la pomada cuando dijiste ¡Piélagos! tres veces yo respondí ¡Ponto! otras tres Encontraba cargado de glucosa mi codo mis rodillas mi rostro eran hierba mojada seta acaso mosto Lo enrollé todo muy lejos alguien dijo Desciende la gran croqueta ¡cuidado! Me aparté pero fue inútil los barómetros marcaban BUEN TIEMPO y nevaba dentro en la mente caja fúnebre próspera tabaquera o tu misma entropierna

(1929-1934-1979)

[De *Méquina dalicada*, Madrid, 1981.]

LUIS ROSALES
(Granada, 1910-1992)

EN EL RETIRO

Una tarde cualquiera —pero precisamente la de hoy— se puede pasear por el Retiro. A mí me gusta pasear por los senderos contiguos a la verja, junto a la calle de Alfonso XII. Allí se unen la mano de la naturaleza y la mano del hombre en el enlace, tal vez un poco brusco, del bosque y el jardín. Allí tiene existencia el tiempo y la demuestra. Se recuerda la nieve. Huele a madera, a yerba primeriza, a bancal húmedo y en el aire va actualizándose la sucesión de tierra, tiempo y hojas en una misma persistencia. Lo que persiste huele. Es muy posible que alguien asocie el olor a la infancia, pero lo cierto es que el pasado, nuestro pasado, huele. El olor es su forma de vida. Yo no he encontrado aún mi forma de vivir, pero no importa. Tal vez no es necesario. Tal vez nos basta respirar. En el aire hay olores como en el hombre hay recuerdos. No se pueden aislar. No se pueden seguir impunemente, y quien los sigue, termina por perderse en la niñez. Todo olor nos conduce al pasado. Todo olor lleva en su mano una fotografía y en ella está nuestro retrato, y en ella nunca estamos solos, y en ella estamos maniatados. Huele el jardín y huele a gloria, y algo nuestro se va desenterrando con este olor. Hace un ahora que paseo. Me gusta mucho caminar tirando de mi cuerpo, entre árboles y niños, barquilleros y guardas que llevan todavía la carabina en bandolera como se lleva un escapulario, y sentir que las hojas van adentrándose en mi carne. Hoy el Parque parece abandonado, pero el tiempo se hace presente en él, de manera tan viva, que en el jardín —donde nadie puede sentirse solo— te entristece la compañía, y en el bosque —donde nadie puede sentirse acompañado— nos alegra la soledad. Tal vez debiera ser así, pero también se desvanece con el paso del aire esta certidumbre. No estoy en soledad. ¿No has observado que en el bosque nadie puede mentir, ni llorar, ni hablar alto para no despertar a los muertos? El tiempo no es un sueño.

Para salvar la diferencia de altura con la calle, estriba el Parque en un ribazo con gramíneas de distinto verdor: césped, pradera, mielga, entreverados con violetas silvestres, margaritas y tréboles. Cuando la altura del ribazo es grande, tiene labor de jardinería; cuando el ribazo es bajo, tiene un cierto abandono campesino. Los árboles no están en liños sobre el terreno, ni orillando las sendas discursivos y municipalizados. Se agrupan de muy diversos modos y es curioso observar que su disposición influye en

nuestro ánimo. Si se distancian, y hay cielo entre sus ramas, nos exaltan; si se concentran, y se juntan sus copas, nos deprimen. Aquí, en un seto alanceado de lirios malvas, un sauce se resume entre castaños locos. Algo más lejos, los negrillos añosos; los chopos con su frecuente tintineo de plata débil; los eucaliptos, los magnolios de olor espeso y apremiante, y allá, desnudos en la fronda, como aparece el hombro en el escote, los ciclamores que dan la flor antes de dar la hoja, y que se llaman, quizá por ello árboles del amor.

Sobre el estanque donde va el agua desatándose, sobre la arena ya sin peso, sobre el ramaje tibio cae la luz asombrándolo todo. Es la hora atónita del día. Es la hora de volver, y de volver tal vez años atrás, pues de repente he recordado que ésta es la hora en que sonaban las encinas en Periate. Se ha alzado el viento, un poco nada más, y su levante va borrando la luz, aireándola débilmente, como se apaga el resplandor en un mirar entristecido. Ahora recuerdo que he tomado la pluma para escribir una carta de amor, y antes de haber escrito la primera palabra la carta se ha acabado. Escucha, amiga mía. Como ha llegado la primavera, yo debería acordar madera, yerba y hoja en mi esperanza y mis recuerdos. Yo debería pensar en ti. Pero una tarde cualquiera —aunque precisamente la de hoy— se puede ir deshaciendo el mundo en el mirar de nuestro ojos. Y aquí y ahora, cuando me están llamando el agua, el aire y el trino de los pájaros, lo que yo escucho con la memoria de mi sangre, lo que yo vivo, no me llama. Lo que yo vivo es una dulce criatura del Señor. Cuando lo quiso Dios se llamaba Esperanza.

LA CENIZA EN LA SOMBRA

Desde el Retiro hasta aquí no hay más que un paso. Un solo paso nos puede separar de todo el mundo. Yo no puedo saber de qué me está alejando este que doy, pero sé que un dolor que se vive tiene la misma intensidad que un dolor que se sueña. Hace un instante tuve una leve exaltación con el aire primaveral, y ahora siento como si se me fuera callando la carne bajo esa especie de rubor físico que es el cansancio. El cuerpo tiene su modo peculiar de acompañar nuestro dolor y quizá, por tenerlo, nos causa la tristeza tanto cansancio físico. Yo quisiera decirte que el cansancio es increíble. Nos distancia de todo y borra el mundo en torno nuestro. No te entregues a él. Nadie se cansa con los ojos. Yo quisiera decirte que aquel niño, sucio y escaso, que he encontrado al venir, se apoyaba con todo el cuerpo y toda el alma sobre la pared; ahora estoy yo, del mismo modo, sin atreverme a entrar en mi despacho. Recordarás que al adentrarte en un sitio vacío, la sensación que percibimos de manera más plena e inmediata es el olor. Luego, casi instantáneamente, nos envuelve la oscuridad. La penumbra se acuesta en la habitación como la mula en el establo. Frente a lo oscuro, se nos queda la carne indecisa y amedrentada porque la oscuridad no se ve propiamente, la oscuridad se *toca*, y en el fondo de toda sensación táctil queda siempre una huella remota de terror colectivo. Después, y poco a poco, se hace el mirar independiente. Ahora los ojos ven. La sombra viene de las cosas y la penumbra de la luz, y yo quisiera preguntarte por qué llamamos presentimiento a este vislumbre que nos hace crujir el corazón igual que se distiende y cruje la madera con el calor. No sé lo que me puede acontecer, pero siento un peligro, como la carne siente, a veces, que en algún lugar del mundo se está abriendo una grieta. Tal vez suceda algo cuando la puerta vuelva a cerrarse tras de mí. En el presentimiento la luz no alumbrá, hiera. En el presentimiento no sentimos con claridad, sino con certidumbre. Y esta certeza es tan aislante, tan total, que la consideramos realizada porque sentimos que el tiempo se nos muere, se nos queda detrás de la memoria en un vacío donde todo es presencia. Ayer, hace un instante aún, yo había olvidado muchas cosas. Los momentos felices se olvidan, pues la felicidad no da experiencia. En cambio, cada dolor nos hace conocer de nuevo el mundo, cada nuevo dolor es un alumbramiento de la verdad. “Donde hay dolor, hay dos”, y ahora siento que alguien está conmigo, que algo va a sucederme, mientras repito estas palabras:

“mi corazón cuyo peligro adoro”.

El peligro del corazón es el amor. Quizá si me moviera un poco, si diera un solo paso, esta angustia que tengo se desvanecería. He cerrado la puerta. La he cerrado *disimuladamente*. La he cerrado para no esperar más. Era preciso decidirse, quedarse a solas con la vida. Un olor muy concentrado puede llegar a darnos la sensación de frío que siento ahora; un olor es igual que un naufragio y todo vuelve —¡lo sé muy bien!, ¡lo sé muy bien!— y advertimos, de pronto, que se rompe la trabazón de nuestro cuerpo igual que el traje se descoloca cuando hacemos un movimiento brusco. —*Desde mañana no será así*. Siento la boca seca y despojada mientras recuerdo un olor húmedo y fresco de mastranzo. —*Desde mañana no será así. Desde mañana iré al colegio*. Cuando faltábamos a clase, cuando hacíamos rabona, íbamos al río Beiro: allí he sentido este olor húmedo, fresco y loco por vez primera. No lo he vuelto a sentir en todos estos

años. Tal vez por ello no se acompaña de representación alguna: es un *recuerdo bloqueado*, un recuerdo que me desata de vivir. En realidad no puedo hablar. No puedo volver a ningún sitio. No puedo recordarme, pero tampoco puedo distraerme. La expectación concentra la inminencia. Doy unos pasos. Llego al sillón. Me siento. Y ahora, muy poco a poco, se me despega la ropa del cuerpo, y veo que todo vuelve, y reconozco que he llegado a la edad en que es preciso decir que sí, decir siempre que sí, como las olas en la playa. El tiempo reúne sus hojas, y ya nada ni nadie nos podrá separar porque todo se une en algún sitio, y aquí, a mi lado, siento un vaho de mujer que me envuelve, como en las noches de invierno llegaba alguien hasta mi dormitorio para cubrirme con la manta. Cuando era niño la conocía por el olor. Cuando fui adolescente, por aquella manera de repartirse entre los hermanos que tanto me dolía. Y ahora, porque me siento hombre recordándola. Pero nada es igual. En el recuerdo todo vuelve y nada se repite, pero tengo la certidumbre de que está conmigo. La veo borrosa, imprescindible, como si descansara entre un ligero movimiento de agua viva. Se ha dormido esperándome, y yo quisiera que se quietaran las aguas un momento, sólo un momento, para mirarla y verla bien. No voy a conseguirlo. Tal vez no lo consiga nunca. —*¿Dime, se tarda mucho tiempo en aprender a sonreír?* Ella me mira silenciosa y yo camino sobre una lengua de tierra húmeda que va estrechándose poco a poco y se interna en el agua; una tierra olorosa mojada y crecida de yerba donde pastan los toros; una tierra sin árboles, verde y suave, que no se siente bajo el pie; y sé que hay en el cielo un parpadeo de golondrinas y un sol atardeciendo con un olor silvestre, granadino y cordial de mastranzo, agua y menta. Escucha: es la alegría que viene a acompañarnos. A veces, lo más hondo del corazón se nos hace tan existente e inmediato que comprendemos que la vida ha llegado a su límite, y a partir de ese instante sólo es preciso que no ofrezcamos resistencia y nos dejemos invadir. Los toros son como olas, y ahora que estamos juntos ya no preciso preguntarte cuánto tiempo se tarda en aprender a sonreír, ahora comprendo que la sonrisa y la alegría no se transmiten: llegan, y su llegada es como la subida de la marea, que nos va dando en cada instante de la vida la altura justa que ha conseguido el corazón. Nuestro nivel de crecimiento siempre está dado en la sonrisa. A veces moja ligeramente el labio, como queda la humedad en la playa al retraerse la marea, y a veces viene de crecida y embiste, rompe empujándolo todo, hasta cubrir la playa y socavar el muro con su embate. Ahora es preciso contenerla, ahora es preciso vadearla, sea como sea, e impedir que me lleve. No lo consigo. No puedo conseguirlo. Tengo la certidumbre de que no puedo entregarme a esta alegría y, sin embargo, avanza. Sé que no ha de durar y, sin embargo, dura. Me está dejando el alma sin cimientos. Siempre que profundizo en mi interior encuentro un sentimiento, único y enterizo, que no me atrevo a interpretar. ¿Esto es dolor o es gozo, es alegría o es pena? No lo he aprendido aún. Lo único que he aprendido viviendo es que todo sentimiento verdaderamente profundo es doloroso.

LAS HOJAS VUELVEN

Sí, antes que nada, su sonrisa, y antes que nada, recordarla, escribirla, devolvérsela a alguien para que su recuerdo no se pierda conmigo. Me gustaría pintarla, pero la precisión la empequeñecería. Tengo que hacerme a ella, poco a poco, igual que la sonrisa se fue haciendo a su boca. Tengo que hacerme a ella como si en cada despertar se cumpliera su aniversario. No se puede perder. Tal vez alguien la necesite y es lo mejor que puedo darle. Yo la desclavaría de donde esté para dejársela en la mano. Era tan sólo un frunce, pero tenía un desprendimiento tal que, a veces, se le marchaba de la cara y, a veces, era tan pudiente que me hizo comprender que todo aquello que no nace para morir tiene revelación en la sonrisa. No atiendas a la palabra de los hombres, sino a su modo de sonreír. No hay otro aprendizaje. No hay otra primavera. Lo que no aprendas en ella no te acompañará en la vida mucho tiempo. Es cierto que te puedas perder en alguna sonrisa como dentro de un bosque, y es cierto que, tal vez, puedas vivir años y años sin regresar de una sonrisa. Pero las hojas vuelven. Los labios vuelven con las hojas. Todo sucede y sucede para bien, puesto que, al fin y al cabo, toda sonrisa ajena guarda en su fondo como un recuerdo nuestro, y por ello la risa es tan fácil de compartir, tan espontáneamente comunicable. ¿Verdad que las personas sonrientes no nos parecen nunca desconocidas? Nadie puede olvidar esa impresión, ávida y agria, que sentimos viendo sangrar a un hombre, o si se quiere, viendo una herida abierta. Pues bien, en nuestro mundo acechante y hermético, ver sonreír es como tropezar, inesperadamente, con un herido que se desangra. Todo herido es un hijo. No nos podemos alejar de su lado sin restañarle la sonrisa. Es preciso vendarla. No lo dudes: la sonrisa puede mentir, pero no engaña nunca. ¡Qué importa que haya sonrisas alquiladas y demasiado grandes para la boca que sonríe; que haya sonrisas ya sucedidas y como jubiladas que nos adulan socavándonos, y, finalmente, que haya sonrisas sucias que en el momento mismo de nacer ya están revueltas como un lecho recién abandonado! Porque quizá no hay más que una sonrisa que persiste en el fondo de todas: aquella que es como una rama —de roble, sí, de roble— en el momento de perder la última hoja.

Sabemos muchas cosas, amiga mía. Sabemos muchas cosas que no nos sirven ya para vivir. Sabemos tanto que quizá convendría que no aprendiésemos nada más, y nos sentáramos de atardecida, al borde del camino. Allí nos sentiríamos solos, nos sentiríamos hombres recordando. Yo entonces te diría que he visto una sonrisa y no puedo olvidarla: nos sigue congregando a todos los hermanos en torno suyo. Quizá entonces, allá en la calle, el corazón de los hombres se deshacía. Eran los días de ira que preceden a la desolación. Ya tenían un dolor, marcado a fuego: Era en el 36. Ella nos congregaba, y después de mirar a sus hijos, como se fatigaba tanto de vernos juntos, descansaba un momento y sonreía. Sonreía, sin poderlo evitar, de una manera seria y sin misterio alguno, como aquel que se entretiene en anudar y anudar algo que encuentra roto. Sonreía comunicando al labio una pequeña vibración interior y constante, lo mismo que en el fondo del manantial, mientras que mana el agua, se conmueve la arena imperceptiblemente. Los años le habían iluminado los huesos con una vaga luz reverberante que le transparecía bajo la piel, mas no le habían cansado el sonreír, antes bien le añadieron dulzura. Era la suya una sonrisa que se iniciaba con hoyuelos. Se le formaban varios que aparecían y desaparecían en sus mejillas, temblorosos y sucesivos,

como esa leves depresiones que forma el agua que cubre el copo de la almadraba. Venía de adentro, venía de abajo y con su peso reclinaba la sien, la comisura, la mejilla. Durar también es vivir, y en algunas sonrisas se puede descubrir el tiempo como en el tronco de los árboles. ¿Cuánto tiempo, cuánto fracaso, cuánto dolor vivido habían hecho posible su sonrisa? Porque se tarda mucho en aprender a sonreír. Sobre lo ojos, sobre la boca, sobre las sienes pálidas se le quedaba la alegría, igual que si corriese un agua soleada bajo ella. Los años gastan la hermosura, pero no pueden desgastar la gracia, que se hace cada día más inasible, más suave. Yo la miraba y la miraba. Entre el labio inferior y la barbilla, después de ida la risa, aún le quedaba como un eco, un estremecimiento imperceptible, que después se detenía en sus hombros, en los débiles hombros que aleaban con un temblor de pájaro. Yo la he mirado mucho. Yo la miraba comprendiendo que la sonrisa es siempre más profunda que la alegría.

EL SUEÑO PERDURABLE

Y después vino la sombra, la ceguera, de una manera súbita, orgánica, natural. Ella seguía mirando del mismo modo, pero con un esfuerzo más táctil, moroso y adherente. Podía advertirse la lenta disyunción de la mirada ciega y la mirada viva; podía advertirse que el ojo izquierdo, el dañado, había perdido viveza y obedecía, retrasándose un poco, cualquier cambio de dirección de la mirada. Veía sólo la luz, pero muy cerca, casi contigua al ojo; veía sólo la luz, que se le hacía presente por el dolor que le causaba. —*No es la noche, es la sombra*, repetía. Y fue su propia debilidad, su consunción vital quien la cegó. Se le fue desunido poco a poco la mirada en los ojos. Se le fueron haciendo diferentes, como cambia la transparencia y aun el color del agua cuando transcurre sobre lecho de yerba o sobre piedra dura. No eran iguales ya. Siempre esperábamos nosotros que el nuevo día le restaurase la visión. Siempre resultó vana esta esperanza. Pero no se quejaba. Había logrado un equilibrio singular y en los últimos meses de su vida nunca la vi llorando, como si el llanto dependiese también de la visión. Tal vez los ojos lloran porque ven. Seguía cosiendo difícilmente, de una manera lenta, voluntariosa, oracional. El aire en torno a ella tenía calor de absolución. Recuerdo la dulzura, la alegría recogida, la gracia triste con que intentaba consolarnos: —*No os apuréis. Ya conozco a mis Santos y conozco a mis hijos: Mi Antoñico, mi San Rafael, mi Santa Lucía*. Y únicamente dejaba la labor al levantar la mano, de cuando en cuando, y apoyarla sobre la frente y la mejilla para evitar aquel contacto doloroso e inútil de la pupila ciega con la luz.

(1940-1968)

[De *El contenido del corazón*, 1969;
en *Poesía reunida (1935-1974)*, Barcelona, 1981.]

RETRATO DE FELICIDAD PANERO

¿Recuerdas que escribí este poema, hace ya muchos años, para consolarte de la muerte de tu hijo Leopoldo Quirino?

1

MÁS QUIETA TODAVÍA

Detrás está el terror y luego el náusea progresiva, el hormigueo en las uñas, la lenta sábana del frío. No puedo recordarlo pero, quizás, lo pueda transmitir cuando se acaben las palabras. La niebla es una obstinación, es un vendaje que va ciñéndote poco a poco. Aún vuelan los vencejos rapidísimos y entrecortados, pero en seguida el vuelo se convierte en quietud: esa quietud pesada y gravitante que sucede al descarrilamiento y te sientes caer, seguir cayendo dentro del cuerpo, seguir cayendo siempre, con la carne astillada y la respiración contenida, cada vez más, como si te doliera, aunque no es un dolor, es un ahogo, es un ahogo porque tu propio olor interno y visceral, se te congela en la garganta, los párpados te pesan y te hielan, y el vacío se va abriendo dentro de ti hasta que ya no sientes más que su absorción como si fuera una caída, y el pensamiento sigue avanzando un poco, luego un poquito más, y luego, finalmente, se paraliza y se divide en pequeños fragmentos que con el más ligero movimiento de la cabeza, se vuelven a juntar, se vuelven a fundir como si fueran de mercurio. Los ves rodar aún sobre un plano inclinado, y luego esos vislumbres de pensamiento se detienen en la ceguera, y parece que estallan al dividirse en pequeñas bolitas que al tocarse se unen, se vuelven a fundir, mientras siguen cayendo, mientras sigues cayendo, y la niebla es un agua obstinada que te sirve de mortaja interior, que te sirve de lluvia cuando los muertos crecen, cuando los muertos crecen porque no saben escuchar, y yo empiezo a crecer porque no escucho nada, ni siquiera la sangre que se ha espesado de repente, y en la niebla ya no puedes regirte, ya no puedes mirar: tiemblas únicamente, y el mundo es un pañuelo, pero tú estás más blanca todavía y más envuelta en él: es como si la luz que llena la habitación fuera de nieve y te enterrase; luego te va llenado porque ya sólo sientes el roce interno de tu cuerpo, la internación en tu propio cuerpo dándote cuenta de que ya no lo puedes sostener, ni mantenerte unida físicamente de una manera organizada; y ahora sucede a la caída de la quietud —¿Me entiendes? ¿Me comprendes?— una quietud interna, que se va haciendo parálitica, y vas entrando de su mano en la frontera del terror y la quietud te va atando por dentro, te va helando por dentro, juntándose y llenándote, llenándose y juntándote, y ya no puedes resistirla, y sin embargo sabes que si olvidaras el terror, sólo un instante, la sensación que experimentas podría ser dulce, podría ser tolerable, podría ser tuya aún. Pero no puedes olvidarlo. Es lo único que tienes. Si lo olvidas, te acabas. Y hay un aire de agua, de limaduras de

algodón, donde vas acabándote poco a poco. Se te acaban los hombros, se te acaban las manos, se te acaban los ojos. Y quisieras pensar. Y has de nuevo en los vencejos porque los necesitas para romper la trabazón del aire, la trabazón del mundo, que pesa, entera, sobre ti. Pero ya no vendrán, ya no existen los pájaros: están caídos, inservibles, y con el mecanismo descompuesto. El aire ha terminado, y la niebla va envolviendo sus hojas como el otoño reúne tus desperdicios en su pañuelo. Las flores crecerían si las mojaran en tus ojos igual que crece esta muchacha que se sienta a tu lado. Crece porque no sabe andar, y quizás sólo sea como una orilla tuya, como una indecisión, como un pecado que cometiste en la niñez. Sigue creciendo aún, desvirtuada por la inocencia, y no puede mirarte porque no cambia de postura: sólo tiene perfil y está mirando siempre al mismo punto. Te has desdoblado en ella pero tú estás más quieta todavía. No te puede extrañar. Se dividen los copos en el aire, se dividen las horas, se dividen los huesos. Sólo tiene perfil porque se ha desprendido de tu cuerpo como una lámina o como se desprende un tatuaje levantándose de la piel, distanciándose un poco nada más, igual que en este instante hay algo tuyo que se está distanciando de tu cuerpo. Tal vez te has dividido en dos mitades y una está muerta y otra está viva, pero la muerta es la que duele, la muerta es la que crece, la que sigue creciendo de una manera incontenible hasta romper tus propios límites, hasta crecer fuera de ti llenando el cuarto, llenando el mundo de algo tuyo que ha muerto, y nunca acabará porque ya dentro de tu cuerpo está el terror, y hay niebla y agua descompuesta, y sientes que tu carne comienza a disentir pero hacia adentro, comienza a desunirse con un vacío creciente y ávido que le impide llegar a la otra orilla, mientras se llena de pisadas internas, y de caballos desplomados y enloquecidos que van buscando el vado inútilmente, ante el espanto quieto y lento, quieto y lento de tu propia disgregación, y ahora también se deshuelan tus huesos con un fluir lento, espasmódico, interminable, y sólo hay hielo y frío y sólo hay agua y aire de agua y sólo hay nunca y aire de nunca... entre las dos orillas de tu cuerpo.

(1945-1972)

2

LA HERIDA
HACIA ADENTRO

Tú eres una criatura clara. Para apoyarse en ti basta mirar tus ojos. Para encontrar descanso, no, para encontrar cansancio. Es como si leyeras una herida y apretaras el dolor hacia adentro. Basta mirar tus ojos para sentir dolor. Y el dolor es un largo viaje desde el cual no se puede regresar. Es un largo viaje que hacemos siempre solos para llegar hasta el país donde nada ha empezado todavía, para llegar hasta el país en donde no comienza nada. Sus habitantes se adentran en el mar como entrando en el ojo del mundo, como si penetraran dentro de un ojo abierto que va cegando más a medida que avanzan, a medida que duelen, y detrás de los párpados hay soledad desmoronándose, silencio y luz de luna, y hay ojos largos, andados, correntíos que parece que no te miran

aunque te arrastran dentro de ellos, y hay ojos íntimos donde se puede caminar y se camina hasta encontrar su fuente, pero nunca lo olvidas: se pueden caminar, se suelen caminar: no se regresa de ellos. Cuando Leopoldo te conoció tenías los ojos transitables. Podían ser grises, plateados o sucesivos. Podían sufrir un poco todavía, un poco nada más, y tenían un pequeño hundimiento, una leve depresión, desguarnecida y nacarada, junto a los lacrimales. No miraban aún: únicamente se movían cuando pasaba el mundo junto a ellos. Después se te cayeron hacia adentro, se te rompieron como la ola queda en la arena al retraerse la marea. Podían estar igual que escritos, igual que azules, igual que alegres mientras no se les despertara. Ahora los tienes tú, los tienes tuyos definitivamente, bajo una luz hablando, bajo otra luz barridos. Ya han visto lo que no pueden olvidar. Y los ojos, cuando no olvidan, ciegan, igual que tú has cegado de la noche anterior, igual que tú has cegado de tu hijo. Son lo mismo que un báculo, y ahora, con este nuevo peso, ya no te pueden sostener, no te sostienen porque querer a una persona o a una cosa quizá no es más que cegar de ella. Se ciega de una criatura humana, de una palabra, o de una flor. Se ciega del vivir que poco a poco va enmarañándonos la mirada, pero hay que adelantarse a la ceguera, tienes que adelantarte a la ceguera porque todos tenemos en los ojos un hoyo abierto, y tratar de llenarlo es tan inútil como poner una huella en pie.

3

PEQUEÑA HISTORIA DE UN NOMBRE PROPIO

El mundo se puede reducir a una sola palabra. Una palabra como una cortadura y una voz persistente que la dice. La estoy oyendo ahora: es un agua que duele. Ha llegado hasta mí como llegan un día la soledad, la intermitencia y el desencuentro en la memoria. No puedo restañarla. No sé de dónde y desde cuándo se cae esta voz. La estoy oyendo doler. Es una voz que anda, que se pone de pie difícilmente, que la sientes venir y ya está a punto de llegar cuando se cae, se queda, se lastima. Ya apenas puede sostenerse y carece de fuerza para juntar, unas con otras, las palabras: está llena y borrada al mismo tiempo, diciéndose y borrándose. La estoy oyendo en este instante, la estoy oyendo doler legitimándose en la hemorragia. Tiene una lenta insubordinación y un equilibrio de terror en los bordes cortados, en los bordes heridos, donde los árboles son como yerba y donde todas las palabras tienen la misma iniciativa de dolor. *Cuando despiertas se te han borrado los recuerdos como si ya no pudieran juntarse nunca la voz y las palabras.* Es una voz que habla desmoronándose, que no nombra las cosas, que no toca las cosas, más bien parece *retraerlas* de nuestros ojos, y oyéndola, deletreándola, llegas a comprender que el mundo, en un momento determinado, se puede reducir a ser una palabra sola. Todo está despidiéndose en ella, y deja los sonidos en el aire y cayendo como las hojas de los álamos en otoño. Nos comunica únicamente su temblor. Si sigue hablando así, la vida entera va a desaparecer sobre la tierra. Si supiera llover no cantaría. Y cuando canta, cuando cantas, lo haces así, de esta manera, como olvidándote de algo y aprendiendo a doler. Se le retrasan las palabras igual que

una pisada que va alejándose en la lluvia. Podría ser clara si no estuviera rota, podría dormir entrando en un espejo, podría juntarse en algún sitio, pero se cae, se queda, se lastima. Sólo quiere llegar hasta nosotros, llegar a alguna parte donde pueda enterrar una sola palabra, una palabra que no dices, que no puedes decir porque te caes, te estás cayendo desde la voz a un nombre que no has tenido tiempo de pensar, de decir en voz alta antes de recordarlo. Y ya no puede sostenerte y ya no puede sostenerse: está impedida y llena, completamente llena de espanto como un vaso con una flor.

4

EL ORDEN DEL CANSANCIO

Cuántas veces he pensado
que junto a ti no se puede gritar.

No lo que pasa, lo que vive; no lo que vive, lo que queda: éste es el orden del cansancio. Esa violeta fue antes nieve. Esa sonrisa fue antes música. Ese deseo, ese súbito frenesí de la carne, fue antes asombro, fue antes niño. Tú eres una criatura sostenida por Dios para que sirva de cansancio. El cansancio es un don. Convierte en tierra húmeda cuanto toca y estemos donde estemos nos hace regresar, nos hace comprender que hay un exceso en todo, un descarrilamiento progresivo. Tal vez nada es posible, nada se puede realizar, pero el cansancio vuelve a reunir los días que no atardecen, la palabra astillada, los besos rotos, las incomodidades y los trenes. Nos acorta el vivir, pero reúne sus retazos, sus palillos de dientes, sus plazas diminutas y soleadas, su clavo ardiendo y su continua interrupción. El cansancio nos ata y nos desata, y hay personas que son antiguas ya en el momento mismo de nacer. Vienen desde el recuerdo. Saben palabras tuyas que nunca has dicho, palabras y cenizas, ceniza de palabras, y te las van diciendo, poco a poco, desenterrándolas, como trazando tu frontera. Te juntan, te resumen dentro del orden del cansancio, y ya entonces no se puede gritar: las palabras se ahogan, se convierten, se acaban. No sé cómo decirlas. No sé cómo decirte que el campo amarillea, y hay humos desvaídos, y bardales, y corazones con andamios, y regatos, y tórtolas, y margaritas que siempre están creciendo y rosas que parece que siempre están muriendo. Tú sabes, sin embargo, que estar muriendo, es su manera de reír.

5

TODO ES YA DEMASIADO

Y ahora ya está sentada, concentrándose, cristalizando. Se sienta para siempre, y al sentarse no cambia de posición sino las manos. Se diría que como su cuerpo está constituido por una materia insensible y elemental, le basta la quietud para configurarse, le basta la quietud para cristalizar. Y su mirada entonces es tan sólo una función biológica igual que la subida de la savia. Su descanso no es necesario, es natural, y por esta declinación hacia lo sencillo que hay en ella se ruboriza siempre cuando se sienta. Se ruboriza sin querer, sin advertirlo, reorganizando de nuevo, por completo, el ritmo de la sangre. Se ruboriza para no mentir, legitimando la alegría del descanso como un retorno hacia el origen. Luego se cumple, se convoca, se reintegra a la silla, y por esta capacidad de integración se sienta siempre bien, siempre dentro de un orden en el cual se percibe cómo todo su cuerpo hacia la tierra. Mirar es un milagro. Todos sabemos, de antemano, cómo se va a sentar igual que conocemos, previamente, la altura justa que en un presa debe alcanzar el agua. Y así el descanso se convierte en lección. La cabeza un poquito ladeada para dar una rápida y convincente sensación de dulzura, los brazos espontáneos y redimidos, la sonrisa en el labio como una lenta evaporación. Ahora ya está sentada, y en el descanso se feminiza un poco, se promueve en cuantos la rodean, y veis todo su cuerpo convirtiéndose en párpado. Con levísimas variantes se sienta siempre bien, se sienta siempre igual acurrucada y suspirante: —*¡Ay, esto ya es demasiado*, y tú compartes su opinión, irremediamente, porque basta mirarla para saber que todo es excesivo. No le basta vivir. Y para subrayar la injusticia del mundo ahora comienza a levantarse. No parece posible. Y sin embargo anda. Es como si los álamos recobrasen en invierno sus hojas con una vida desordenada y súbita. Tú estás pensando que no se puede levantar, que ella no sabe estar de pie. Y sin embargo, anda. Y va de primavera a otoño, de rosa a hierba, equivocándose de estación. No se trastorna, no se confunde, no se muere. No sigue en pie, sino en peligro. No habla con nadie. Camina hacia el descanso con una gracia quieta, sonámbula, imprevista, como si terminara de salir de una operación, como borrándose en el aire, como hablada en voz baja.

(1945)

[De *Canciones*, 1973;
en *Poesía reunida (1935-1974)*, Barcelona, 1981.]

GABRIEL CELAYA
(Guipúzcoa, 1911-Madrid, 1991)

[¡AH! ¡AY! EN EL OCÉANO TRANSVERBERADOR...]

¡Ah! ¡Ay! En el océano transverberador, ¿qué quieren decir “aún”, “después”, “a la derecha” o “no es mi culpa”? Nada significa nada. Hay una espiral mágico-mecánica que gira y gira: Gira tan rápidamente que ya no se sabe si sube, o si baja, o si, vertiginosamente estática, permanece inmóvil y se devora a sí misma trasiluminándose, desintegrándose en el absoluto porque sí del acto puro, central y sin objeto.

¿Dónde estoy cuando me hundo? En ninguna parte si es que a este modo de insistir en el vacío puede aún llamársele “estar”. ¿Quién es entonces el que no soy, y en mí, fuera de sí, alocado, apuesta a lo imposible o llama bello a lo impensable, y cree que todo lo dice sin decir nada cuando canta o quizá sólo aúlla?

La espira gira, y el tornasol que, a fuerza de velocidad, resuelve esa espira en los colores invisibles del iris negro, abre sigilosamente la cerradura irracional del recinto secreto con última y decisiva vuelta de llave maestra. Es el éxtasis material: Sagrada y horrendamente material. Y en él, todo acaba. Y todo está perpetuamente empezando. Uno abre lo que ya no son sus ojos y ve que no hay ni arriba y abajo. Es la noche. La radiación puramente expansiva: La velocidad sin dirección que llamamos espacio: El corazón sin estrellas y sin perdones: La exaltación más allá de todo posible punto de referencia o de descanso provisional.

[ES LA NOCHE...]

Es la noche: La luz del ojo que no ve, la velocidad hacia dentro. Todo da vueltas en torno adonde Uno debiera estar y no está, se despiensa, flota. La sonrisa dibuja el borde del abismo. Y hundirse —vértigo— es caer hacia arriba.

¡Tiniebla esplendente! ¡Disparo al cero! ¡Azul invisible! La luz brilla, explota más allá de sí misma, se convierte en la negrura absoluta y en la radiación que de puro violenta traspasa la conciencia sin romperla ni mancharla, desconociéndola sólo, proyectándose fuera de todas sus posibles representaciones.

No hay que alarmarse. No es nada. Es la nada: La noche que algunas veces vemos, nunca entendemos. Algo excesivo, fascinante por eso y quizá espantoso en último extremo: Lo arcaico: Lo siempre y nunca visto: Lo que somos sin saberlo: Lo que eramos ya antes de nacer individuados pero nunca nos atrevimos a mirar de frente.

¡Recuerdo! Y no es mi yo, ni siquiera mi cuerpo, quien recuerda. Es sólo la carne informe y espasmódica.

[¡MEDIODÍA!...]

¡Mediodía! La luz cae vertical. Ni proyecta sombras hacia atrás, como un recuerdo, ni hacia adelante, como ese gigantón de uno mismo, cuyos aspavientos fantasmagóricos proyecta en lo liso y llano un sol declinante con su raseada luz horizontal. El hombre, ahora, está en su punto: Sabe, y vuelve por eso de lo que es evasión, destrucción, hybris, locura, metapoesía, vértigo parado, cero, grito inaudible, ferocidad luminosa, mirada que no se ve, corazón saqueado, rabia en los dientes, chispa en las uñas, color por sorpresa, dolor de niño, tripa de burro, paciencia de Sancho, protesta a saltos de agua, duración que no dura, intrahistoria, castellano en habla, madre que no es madre, Cristo con pelos naturales y ojos de vidrio, nubes, cosas dichas, cosas apenas vistas, surcos en el primer barro, gestos, bromas, proverbios, esguinces, dolores como una lágrima en un ojo bello, risas como una mueca, hombres terriblemente de pie, hombres terriblemente curvados, macabros mascarones de juerga, y abismo, siempre abismo, con un buitre parado allí arriba y el barranco de sol duro y luz seca debajo, y nada más salvo un silencio en el que esa nada se vuelve todo.

[¡EL OJO!...]

¡El Ojo! ¡Este dolor o esta llaga! ¡Esta luz! El Ojo que está dentro y fuera. Lo que nos ve sin sabernos. El Ojo que está en todos y no es nadie. El Ojo con que miro y no es mi ojo. El rayo ignorado que me traspasa si alguien me mira. Una luz rápida y vacía. Lo intocable. El Ojo y el Terror. El Ojo y la exigencia. El Ojo que me pone de pie ante el cero de la claridad. El Ojo recto. El furor del Ojo. Lo que arde dentro y a la vez me señala ferozmente desde fuera: La evidencia.

¡El Ojo! ¡Sólo un Ojo! No esa mirada binocular en la que hay humanidad, como se dice, doble punto de vista, consideración conjunta y hasta un poco de saludable ironía. No. La mirada exclusiva del Ojo único y sin bromas que es penetrante y ciego. Parece estúpida, inflexible, casi inhumana, no parpadea, clava inmutable, perfora, no perdona. Es la mirada ente la que no hay relieve, ni perspectiva, ni guiño, ni juego.

El Ojo permanece igual a sí mismo en todas partes. Y todos estamos en él, penetrados, y no podemos escapar, ni cambiar. El Ojo nos tiene en lo suyo: En la mirada que nos parece rara, y hasta inhumana, porque no parpadea. Es la luz: La luz sin más: Nuestra propia e impensable luz.

(1946-1960)

[De *Tentativas*, 1946, *Lázaro calla*, 1949,
Penúltimas tentativas, 1960;
en *Memorias inmemoriales*, Madrid, 1980.]

JUAN EDUARDO CIRLOT
(Barcelona, 1916-1973)

[DE PRONTO PARÓ EL GRAMÓFONO...]

DE pronto paró el gramófono. Basta de *Sophisticated Lady*. En el aire de la noche se elevan tumultuosamente los remolinos del silencio. Nadie habla en el espacio, nadie canta. Es que, en realidad, no hay nadie. Quisiera coger mi corazón y arrojarlo en medio de la oscuridad, como en las grandes fiestas rituales de los Maya. La muchedumbre me mira a mí, la Víctima. Cielos anaranjados y amarillos se extienden sobre las piedras. Pero no. Estoy en Africa; me acaban de circuncidar y mi sangre destila suave como un bálsamo que los pájaros esperan. Las doncellas nubias de los alrededores brillan como leopardos o joyas. Yo quiero tocar mi tambor hasta que el horizonte se desplome y entre el polvo de sus ruinas crezca una ciudad de diamantes. Allí estará ella, mi amada, la solitaria muchacha que ha conocido hombres en lugares muy tristes, la novia del hombre siniestro, la vendedora de pescados en el atardecer junto al mar; mejor todavía, la chica que está conmigo en este piso de New-York, y que mira cómo pongo y quito los discos en mi gramófono. *Sophisticated Lady* le gusta al Rey Akhenaten. El disco solar, o la faz del león encantado, le deja sus ratos de descanso; entonces el rey-dios se asoma a la música cotidiana del *Dasein* y largamente escruta con sus ojos extraídos de las canteras del Alto Nilo los gestos de las parejas que se hacen el amor. No es el Eros griego, con su mano plateada y su boca demente; ni es el Eros romano, de ojos verdes y espada de bronce verde. No es el Eros de las ciudades colgadas sobre el abismo por entrañas de cemento y de música sinfónica. Es el Eros del centro de la tierra. Aquí, en mi cuerpo de espíritu terrestre, arde como una montaña de fuego alucinado. Toda la furia necesaria para que exista Urano, Neptuno y su corte celestial, preside el más leve gesto de mis párpados. Hay pintores, poetas, músicos, seres que parecen especialmente encargados por el Destino para hacer vibrar las cuerdas del Gran Violoncelo. Pero sólo yo existo verdaderamente. Yo, el Eros puro, el desencadenado alimento de los espacios, la raíz de las formas, el origen de las irradiaciones, del dinamismo, de sus consecuencias, de la geometría, de las joyas, entre las que brillan las asombrosas y dulces amatistas, los ausentes topacios, las brutales perlas y los zafiros erguidos como arcángeles de luz silenciosa e implacable. La mujer que se quita dulcemente las medias de seda natural, la bailarina que recoge su pelo y corrige el carmín de sus labios

cansados, la ronda de salvajes muchachas que buscan animales indefensos, por las llanuras sudanesas, para herirles junto a los órganos vitales, sufren por mí. Yo no sé pintar, ni sé escribir versos, ni sé coordinar las estaturas polifónicas para que lleguen a la emisión del grito más solemne, que despierta a las catedrales en sus cubiles de espacio miserable, y que sacude las melenas de las bestias y las lanza como amantes a morderse en combate interminable, mientras el día acaba. Yo solamente soy el pensamiento. El pensamiento que no puede declinarse. El que permanece como un ojo abierto para la tortura de la luz y del deseo. El que se vuelve hacia dentro para preguntarse inútilmente por la razón de todo ese abominable concierto en el que las flautas sostienen débilmente la parte solista. Prefiero la arquitectura o, cuando menos, la superficie sólida y seca de las grandes rocas de mis planicies natales. Toco mi tambor hasta que el horizonte se abre en dos como una ostra y de su grieta surgen resplandores vivísimos, cataratas de fuerza que riegan mis venas luminosas y, no obstante, necesitadas de más y más fulgor celeste. Te amo, dulce criatura. Sé que la palabra amor es de la estirpe más rota; que pertenece al submundo de las cosas, que se anuda entre los rasgos raídos y los anillos quebrantados, entre las tarjetas molidas por las fauces de los tiempos, y que hasta las mismas nubes desprecian al amante que desnudo sobresale entre los árboles gigantescos. Pero no puedo dejar de declararlo. En el filo de la rueda de vidrios, en el parque zoológico, donde los dioses yacen apresados, revueltos entre sus propios excrementos, al borde de las academias de idiomas, donde siempre se puede aprender un idioma nuevo para indicar, entre las estructuras aparienciales, el núcleo de esa pasión sin nombre que a todos nos hace estremecer como si nos estuviesen arrancando los ojos, ahí y en cualquier parte: *Ich liebe dich*. Yo te amo, corazón mío. Volveré a poner el disco; no me mires con tristeza tantas veces; no me mires con tristeza. No, no me mires. Sé, solamente. Volveremos a poner el disco, para ti y para mí solos. *Sophisticated Lady*. ¿O prefieres la *Sinfonía de los Salmos*? ¿Para qué tanta solemnidad? Si tus cabellos bastan. Si basta tu existencia. *Dasein*. Callar. Callemos. Nadie habla en el espacio, nadie canta. Es que, en realidad, no hay nadie en esta jaula inmensa a la que me asomo. La muchedumbre me mira, pero no me advierte. ¿Quién soy yo? Nadie sabrá, nunca, el último sentido de esta pregunta que las incluye todas. Por esto, por ti, por todos, terminaré ya, imaginando que tengo un arco de violín en la mano derecha y, sobre el hombro izquierdo, ese instrumento imaginado por el alma de los peces, grabado entre las capas primigenias, cuando un salvaje sombrío, hirsuto, desconocido, pero desesperado y hermoso por el llanto, dibujaba una figura de mujer con sus manos humanas que tendrían que sostener el peso de los cánticos planetarios.

[de *Eros*, Barcelona, 1949.]

BLAS DE OTERO
(Bilbao, 1916-1976)

OTRA HISTORIA DE NIÑOS PARA HOMBRES

Vivía en aquella ciudad un jarroncito de porcelana que se llamaba Olivia. Como tenía los pechitos a medio crecer, olía a jacinto y a tequieromuncho juntamente. Iba la mismo colegio que yo, así que nos hicimos novios. ¿Dije que se llamaba Olivia? se llamaba Mariví, y sus pechitos olían a rosas de pitiminí. Yo me llamaba igual que ahora, pero mi nombre no había crecido tanto en la fama, y mi muchachita podía pronunciarlo sin ponerse de puntillas. Que yo la vi.

Siempre era abril o estaba a punto de serlo. Yo la esperaba a la salida de clase, solía vestir una blusilla de seda, no sé, y se cogía los cabellos azules con un lazo encendido, alrededor del cual, sin caerse, corrían mis ojos. ¿Dije que se llamaba Mariví? Sí, así se llamaba, viento y mar y vi... En llegando junto a mí, le decía: — tequieromucho, pitiminí. Nos íbamos a un jardín grande, que estaba subiendo por aquella calle, a mano derecha según se subiera y a la izquierda según se bajara. Jugábamos a prendas, por ejemplo, pero siempre había el peligro de que a ella le tocara mi mano en el tequieromucho y se lo rompiera. Sin querer, pero que se le rompiera. ¿He dicho que tenía los cabellos azules? Eran azules hasta la raíz, casi celestes (el cielo, encima, no era más sutil). Sentadita como una silla de muñecas, cantaba aquello de *La niña que está en la bamba...*, por hacerme rabiarse; pero enseguida íbamos a lo nuestro, dejándonos de coplas. ¿Dije que se llamaba jarroncito de porcelana?

Vivía en aquella ciudad donde perdí a mi padre y a mi hermano José Ramón, no sé cómo decirlo, dan ganas de acabar de una vez.

LA MONSE

Te acuerdas, dime, de aquella pulserita, económica y todo, que te regalé al borde del río una mañana de azul maravilloso?

(La Monse se entretenía tejiendo y destejiendo flores amarillas, algo más allá, en el aulagar, y no veía el tejemanaje que nos traíamos los dos.)

Silbaba la brisa entre sus labios y los míos, y los besos se iban por el aire, separados por un breve espacio de suspiros...

(La Monse seguía con sus flores amarillas, aulagándose cada vez más, cada vez más, hasta perderse de vista...)

Dijiste: “Dentro del vestido tiembla un ramo de oro, desnudo.”

(Huido, se oía el rebullir del río, ese ruido exquisito del agua entre los guijos...)

Vino la Monse, y se sentó a tus pies. (Traía todas las aulagas del mundo en los brazos.)

Dije: “Amante, ¿quién te manda tener una hermana pequeña? ¿No te bastaba con la pulserita...?”

(1958)

[De *Ancia*, Barcelona, 1958;
en *Expresión y reunión*, Madrid, 1981.]

QUÉ SERÁ DE LA POESÍA

Esperamos la palabra. La puerta de metal, alta, se entreabre sola, descangayada entre la turbia luz del alba. ¿Adónde conduce esta puerta? Es el espejo de una gran fábrica, de plástico azul y vidrio amarillento. No. Hemos penetrado en la ciudad derramada por entre extensas áreas verdes, circunvalada por anchurosa pista de chicle candeal. Tampoco. (Pero esperamos la palabra.) Estamos en el campo sembrado de máquinas, en la lejanía respuntea la blanca central hidroeléctrica de 6.700.000 no me acuerdo. Los hombres de la ciudad, de la fábrica, del campo. (¿Y el hombre?) Esperamos la palabra.

Cinematógrafos, televisión, revistas ilustradas, periódicos como escombros... (¿*Qué es poesía?*) Y esperamos la palabra. (Porque no ha muerto.) La palabra precisa, universal, y al mismo tiempo imprevisible. ¿Qué ritmo la mueve, qué vocablos la colman, de qué sintaxis se sirve?

Esperamos ante la puerta, apenas entreabierto. Habrá que empujar.

DIARIO

Los días se suceden, quedan, pasan..., los días con sus noches color violeta, con su mediodía de anuncio luminoso, sus atardeceres rasos, sin sandalias.

El tiempo es largo, no tiene fin, contra relojes, muerte, claudicaciones y otras cortaduras. Y son los días, cada uno de ellos y su sucesión impensada, quienes imprimen su paso en el espíritu, tal una sortija de sello acaso un poco oxidada y mellada de tanto dibujar, martillar, pulir y medir el vocablo.

Hay días que no tienen razón de ser ni de estar, sólo de transcurrir y dejar que otro cielo, distinto aire ocupen el espacio y se colmen, poco a poco, de palabras, pensamientos y obra que ahí quedan, intactos, a través de los días y su campana azul y transferible.

LAS NUBES

La mañana exalta sus límites. Un vaho violeta desvae las cimas de las montañas. El vagabundo está tendido en un ribazo, las manos a la nuca: contempla el lento trashumar de las nubes. En la hierba posan dos breves libros: el de Fernando de Rojas y los *Pequeños poemas en prosa*. El vagabundo entorna de cuando en cuando los párpados: por su memoria pasan hermosas palabras perdurables... El día colorea con mano maestra el huerto cercano, las copas de los olmos, las ensoñadoras cumbres.

Las nubes se deslizan, serenas, por el hondo azul, metamorfoseando los bordes, tomando cambiantes formas de islas, rostros, faunas incógnitas... Una nube morada fue dilatándose de sur a norte, estrechando y serpenteando sus riberas. Acaso adquiriendo una fugaz semejanza con Viet-Nam.

Un viento brusco revuelve las ramas, la luz se torna cárdena. El vagabundo alcanza sus libros, se incorpora lento y va descendiendo junto al regato que brinca como un guerrillero.

La paz se ha destrozado, y el cielo es una lamentable tienda de campaña.

(1966-1968)

[De *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, 1980
(1ª ed., Madrid, 1970).]

EL SEMÁFORO

La excavación de la propia conciencia, aquí no se trata de otro asunto ni se concede la palabra al capellán, penetramos arañándonos entre riscos de España, esquinas de Madrid y profundidad de la sorpresa. La propia conciencia nos cierra el paso, aguardamos la luz amarilla, la verdadera luz verde que nos conduzca a nuestro yo; fuera la ciudad palpita como un cetáceo mal amaestrado, y nos retiramos, en taxi a ser posible, al residuo del subconsciente, a la tenebrosa luz de la salida de los espectáculos, nuestra propia contemplación disminuida, pero terca como los miércoles, con un nombre en medio de la frente, BLAS DE OTERO.

(1972)

[De *Hojas de Madrid* con *La galerna*;
en *Trece de Nieve*, nº 3, Madrid, 1972 y
Expresión y reunión, Madrid, 1981.]

JOSÉ HIERRO
(Madrid, 1922)

CINCO CABEZAS
(intermedio sombrío)

I

Esta cabeza ha rozado los lechos de todos los ríos. Ha rodado por los siglos de los siglos, esta cabeza rodada, canto rodado, tajada por un rayo de espada para purificarla, en Asiria, en la Europa de la Guerra de los Cien Años, en la selva amazónica. La secaron los soles del desierto, la royeron los buitres, la pulimentó la interperie. Esta cabeza fue arrancada de un beato mozárabe, de una Danza medieval de la Muerte, obispo, rey, guerrero, siervo. La arrancó de su lugar exacto una mano del otro lado de la vida. La capturó un muerto, un ángel, alguien que la miraba y la representaba desde el lado de allá de la laguna, igual que la contemplan los muertos, los que ya son materia pura, agua de ruiseñores, cristal de brisas, lágrima de estrella, los que ven a los vivos como podredumbre y horror. Alguien la ha visto igual que la veremos cuando nos muramos, como hervor repugnante. Nos la ha representado con la amarga clarividencia del moralista que redacta, para alertarnos, una guía de descarriados. Y ahora no podemos saber si es una víctima contemplada por su verdugo; si es una víctima que se mira a sí misma en el espejo de la muerte. Esta cabeza viene rodando sobre las piedras de los ríos. Se ha ido astillando poco a poco durante el viaje interminable. Y aún le faltan muchos siglos errantes para llegar a su final, para no alcanzar nunca su final. Esta cabeza se ha cubierto de ceniza de campana, de párpados de ascua. Es una fruta mineral, aletazo de fiebre, amarillez de calavera. Todo esto no ha ocurrido nunca. No va a ocurrir nunca, porque aquí, en el lado de acá de la laguna, no existe el tiempo, no existe la piedad. Podemos contemplar con indiferencia las figuras del otro lado del espejo. Con la misma indiferencia con que vemos sufrir al morado, al rojo, al verde; con que escuchamos las risas del amarillo o del celeste. Esta cabeza ha rodado, ha rozado, los lechos de los ríos. Es una larga nota de violonchelo que dura, y dura, y dura, y nos da la impresión de una gaviota, inmóviles las alas, congelada en el aire. Una nota que se ha liberado de las cárceles del tiempo, se ha hecho espacio. Esta cabeza es sólo espacio, dolor de morado o verde, lágrima de amarillo, canto rodado, cabeza rodada, descolorida,

tajada por un rayo de espada purificadora y piadosa.

II

Esta cabeza ha saboreado licores negros, ha mordido panes amargos, frutos podridos. Esta cabeza ha lamido cantiles arañados por las uñas crujientes de las olas. El cielo ya no estaba. Las tempestades asfixiaban con sus tentáculos, liberaban sus truenos negros, flechaban con sus relámpagos. Sucedió esto en los mares de hierro, en el vaivén herrumbroso donde esta cabeza agonizaba sin que jamás le llegase la muerte definitiva. La madera de la embarcación sonaba a huesos aplastados por el oleaje de bronce. Esta cabeza ha sido suspendida por una soga del palo mayor. Es la cabeza que vivía pendiente del grillo embarcado en la costa española, y al que pedía que cantase, que le atrajese un poco de la respiración de las playas. Pero el grillo no cantaba. Las estrellas bajaban, al crepúsculo a dar miga de pan mojada en vino al grillo silencioso. Y aquella gota de noche cristalizada seguía sin cantar. Pero lo hizo cuando llegó hasta él la tibieza del litoral. Y con el canto del grillo recordó toda la marinería. Pero esta cabeza, pendiente de una soga de pus, no pedía sonreír aunque oyese la mágica música de élitros. Esta cabeza, que había comido espinas, arena, óxidos, ceniza, desgarrada por zarzas y cardos, hediendo podredumbre, no podía sonreír. Vio, abajo, sus propios brazos soldados al remo. Escuchaba su jadeo, se dolía del latigazo rojo del cómitre. Esta cabeza sufriente saboreó elixires que el aire transportaba en sus dedos transparentes. Saboreó la sal que el mar doraba con sus llamaradas verdes, con sus cárdenos fuegos fatuos. Otra vez el sabor de la vida, como en las cárceles de Su Majestad, como en la selva de reptiles y ciénagas, como en las cumbres, ataviadas de cotas de nieves, de volcanes domados. Al fin, todos se fueron, abandonaron el navío silencioso, hervidero de insectos de oro, catedral de la desolación. Se fueron dejando huellas en la brisa. Un tambor, un yunque, un mosquete —quién sabe qué— medía con sus campanadas, paulatinamente adelgazadas, silenciosas hasta el terciopelo, la reverberación del sol poniente. Y esta cabeza se reclinó en el regazo de la sombra, saboreó su vida, lamió sus llagas, ya sin fuerzas para volver a comenzar, desde los corales que se alzaban marchitándose a la luna, desde la helada habitación verde salpicada de diamantes.

III

Esta cabeza ha oído historias maravillosas, como la de los porqueros que deshincharon sus cerdos, los plancharon, los plegaron, los colocaron ordenadamente en sus zurroneos, y montados en pequeñas nubes grises cabalgaron hacia Occidente esquivando olas, esquivando estrellas, y durante el viaje las nubes fueron tomando forma de caballos sin patas. Al llegar, hicieron patas para sus caballos de la madera de unos árboles que jamás habían visto hasta entonces. Luego volvieron a hinchar sus cerdos, caminaron atravesando ríos, y llegaron a una ciudad cuyas casas eran de oro y

de plata. Allí vendieron sus pjaras y casaron con las hijas de los reyes. Esta cabeza ha oído historias maravillosas. Como la del pescador que planta un ciprés cuando nace una hija y lo cortan cuando se casa para que sirva de mástil de la embarcación en la que se irá con su marido. Historias maravillosas como la del que se propuso asesinar al rey de un país lejano, y cabalgó bajo el sol y la luna, y un día halló a otro jinete que llevaba el mismo rumbo, y compartieron los alimentos, y conversaron bajo el sol y la luna, pero el malhechor no habló de la razón de su viaje hasta que llegaron a las puertas de la ciudad en que el rey tenía su palacio, y entonces dijo: “Amigo, no es conveniente que te vean conmigo; vengo a matar al rey de este país y, si me cogen, te ahorcarían también a ti, considerándote mi cómplice”. Y entonces, su amigo inclinó la cabeza y dijo: “Cumple tu propósito, pues yo soy el rey”. Y el malhechor abrazó al rey, que ya era su amigo, y regresó a su país. Esta cabeza recuerda historias maravillosas. Hay otras historias que la han ido tallando lentamente. Están escritas sobre su piel, pero no las recuerda. Como la de los niños que entraban en unos recintos para ser duchados con gas. Como la del preso, en aquella cárcel de diciembre glacial, enfermo de fiebre, con el que sus compañeros dormían por turnos para librarse del frío. Como la del que... como la del que... como la del que... Esta cabeza ha oído historias maravillosas e historias estremecedoras. Historias estremecedoras que han modelado horriblemente su rostro, pero que no recuerda. Sólo recuerda las historias maravillosas. Son las que le permiten seguir viviendo todavía.

IV

Esta cabeza ha visto, ha sido, sol de piedra rojiza, luna amarilla de agua sobre la tapia de cal, de adobe. Ha visto candiles de aceite que buscaban en la noche la moneda perdida por los rincones, la última moneda de cobre. Ha visto los niños de la anemia, los cardos, las espinas, los alacranes de septiembre en Torre de Miguel Sesmero, los galeones de la trilla, los vareadores del aceite, los serones del vino, las cabras del erial. Esta cabeza ha visto guerras y guerripaces, clavos, garfios, sogas de sangre, ha estado acosada de chumberas, de higueras y de pitas (cómo queréis que sea mañanicas floridas, gitanicos que vienen con la varita en la mano, cómo queréis, esta cabeza de leña, de corteza, de hueso que se desnudó sufriendo), esta cabeza estoqueada en la plaza de toros, en la plaza mayor, plaza de pana, de pan, tomate, navaja, agonía y esparto. Ha sido, esta cabeza ha sido, dentadura mellada, quijada de marfil amarillo en el zaguán del hambre, el odio, la pena, la desolación. Ha visto reatas de amaneceres con escarcha, collares de mediodías de zumbido, cadenas de noches con su diosa peluda y herrumbrosa cabalgando el heráldico gorrino de cerdas negras. Por la penumbra azul de la pitarra, con el costado herido, el río transcurría desangrándose, el padre río con arrugas en la frente, con sus brazos de fango que acunaban a los muertos. Ha visto, pardo y negro, el parpadeo de la tormenta. Pardo y negro, duro, todo barro cocido, harapos de barro botijo, tinaja, lebrillo, barro mendigo de la lumbre, barro de la espadaña con su cigüeña de ceniza, sus estrellas de hierro, sus lágrimas de hiel, huérfanas de los ojos que fueron su origen. Esta cabeza ha sido tallada por los días y las estaciones hasta su forma definitiva de máscara de cáñamo. Ha regresado del exilio del

espanto, prendida a sus pies la sombra del espanto, inseparable compañera. Esta cabeza, lázara clavada a su podredumbre, oficia su rito de cuero, su ceremonia de llama negra; es una ceremonia inventada cada vez, porque esta cabeza no recuerda, no proyecta; vive en una mazmorra que está fuera del tiempo, y allí espera, allí espera otra nada. Esta cabeza ha visto, y ya no ve; ha visto y ya no quiere ver tanto camposanto de astillas de guitarra.

V

Esta cabeza ha olido sangre. Hace tiempo de eso. Y aún puede cerrar los ojos, dormir, dormir, no oler la sangre. Puede dormir sin que la sangre hecha cristales le saje los ojos. Hace ya tiempo de eso, con viento helado, bajo los astros lúgubres. Puede dormir. El viento entre las cañas, el grillo, la chicharra, no le dejan oír los gritos de terror, de desesperación, de desafío. Cuando se mira las manos de pólvora y de sangre no verá en ellas negro y ocre, pardo y oro, huellas de dientes que se adentran en el túnel. Esta cabeza no huele sangre, sino caramelo, merengue, chocolate del nietecillo, cara de pájaro pícaro, que ha llegado volando a que le cuente una vez más lo de las hadas y los príncipes, lo de los peces y los dragones. Esta cabeza ha olido pólvora y sudor muy frío. Caían uno tras otro, vestidos de escarcha y estertor, blasfemia, llanto, miedo. Y esta cabeza no dejaba de oler sobre la nuca húmeda, y funcionariamente disparada sin siquiera cerrar los ojos. Ya no huele aquellas madrugadas junto a la tapia blanca y lívida del alba. Hace tiempo de eso. Tanto que cuando cierra los ojos esta cabeza de granito, de harapo y surco, de ojos cautivos en las telarañas de la vejez, puede dormir. Acaricia la mano del nieto, y esa tibieza le regresa al cereal, a la moza, a la cabra, no a la culata de madera, al acero. Esta cabeza está multiplicada en cientos, miles de ojos turbios, ojos de agua estancada, de nube. No sabe que en unos ojos ha quedado grabada para la eternidad. Esta cabeza, grabada para siempre, congelada en unas pupilas empañadas. Fija allí, esta cabeza, como una pisada sobre el barro. Aquellos ojos se han disuelto para siempre. La lluvia los lleva en sus alas hasta el reino de las raíces. Y aún siguen descendiendo hacia lo oscuro y silencioso. Continúan hundiéndose en la negra marea, tintineando como campanas de musgo, como élitros de espanto. Continúan mirando, tratando de precisar los rasgos de esta cabeza que vieron en la sombra. Y esta cabeza va haciéndose, con el tiempo, más precisa, más nítida. Empieza ya a ser nebulosa. Se solidifica, se perfila, hasta ser el de entonces, el de aquel tiempo. Porque ha pasado mucho tiempo, suficiente para olvidar aquel olor de sangre, aquel olor de horror. Suficiente para que esta cabeza pueda cerrar sus ojos, dormir, dormir. Corroborando que Dios es su beleño.

[En *Antología poética*, Madrid, 1990.]

DISCURSO

(A Solimán Salom, que murió en su Sefarad, y que siempre pedía un funeral con interminables y floridos discursos necrológicos.)

Ya lo sé, ya lo sé, Solimán, Soli. No grites, que no somos sordos. Ya sé que este acto ha durado menos de lo que tú deseabas, de lo que deseas. No ha habido ríos, cataratas, niágaras y amazonas arrastrando en sus aguas metáforas, adjetivos, joyerío verbal. No grites, que no somos sordos. No ha habido horas y horas, de palabras, ya lo sé. Pero, qué puede importarte si ya estás fuera del tiempo. Si ya estás al otro lado del muro donde has encontrado...¿qué has encontrado? Tal vez la nada, donde no puedes oírnos. O tal vez la eternidad, sosiego, sones y luces a donde llegarán las voces de la tierra, que ya no te importan. Te serán tan ajenas como a nosotros las conversaciones de las avispas, los gestos de las hormigas, las sonrisas de los caracoles. No grites, que no somos sordos. Aprovecha este banquete al que has sido invitado —no te quejarás— primero que nosotros. Come cucarachas de ceniza, tajadas de sombra, rebanadas de humo. No grites, digo, grita, que estamos sordos, que no te oímos. Buenos días. O buenas noches, Solimán.

[De *Agenda*, Madrid, 1991.]

MANUEL ÁLVAREZ ORTEGA
(Córdoba, 1923)

[FRENTE AL MAR...]

FRENTE al mar de septiembre cegaba el mediodía. Tú eras un cuerpo de alquitrán acariciado por las olas. Alguien hablaba de no sé qué país perdido. El mundo se hizo de pronto llanto en nuestra boca.

Sobre la broza de la playa las aves marinas decapitaban el recuerdo. Por el aire ardiente una voz oscura su soledad derramaba. Las algas dejaban en nuestra piel su muerta escoria. El día se apagó.

¿Qué queda de esa hora? Golpea el mar la tierra. El cielo esconde tu ebria luz. Sólo la huella de nuestros pasos se ha borrado, no la mano dócil que nos aleja, como dos sombras heridas en medio de la eternidad.

(1951)

[*De Tenebrae*;
en *Antología (1941-1971)*, Barcelona, 1972.]

SOBRE LA TIERRA TOCADA POR EL CULTO

SOBRE la tierra tocada por el culto, una señal, el cetro y sus gusanos.

Afuera, en el orden nocturno, la dama de mármol, la augusta voz reencontrada.

Tardía llega la hora. El perdón. El equilibrio de los dioses. El dogma resignado a su oquedad adversa.

Sólo un cuerpo sabe del incendio del mar, en otro cuerpo.

(1967)

[De *Génesis*, Madrid, 1975;
en *Antología (1941-1971)*, Barcelona, 1972.]

ANTES QUE EL SUEÑO, FUENTE DE OSCURIDAD

ANTES que el sueño, fuente de oscuridad, se encierre en su ataúd de piedra, despojado del día de su ferviente pulsación, dejemos que a la profundidad de su infierno baje el amor, lllore entre los huérfanos cristales, haga su corona con los detritus del alba y sus bajas mareas.

Por cada cabeza, entre las paredes dibujadas por la sal, hay una boca que clama, un murciélago que vuela alrededor del lecho, el rastrillo de unos ojos que se dilata por las losas y deja en las maderas un sabor a vergüenza y remordimiento.

Sólo la dama de yeso que oculta entre las telas carcomidas sus áridos senos, oye un rumor de puñales abrirse en la sombra, sabe que la muerte es fiel, comprende esa música vertida en algún lugar, se inclina sobre la oración de unos labios que guardan su delirante victoria para siempre.

AL AMANECER LAS MEDUSAS SE AMAN

AL amanecer las medusas se aman en la tinta de la venas, el cuerpo se disfraza de peligro, van y vienen las tentaciones por la cal de los muros, el alma sacude su melena y huye como una planta trepadora.

La noche entera se hiela en la sima de los labios, el mar se mueve en su órfico refugio, un seno de pereza que la indolencia de la tela llena de sufrimientos y ansiedades.

Sólo la mano que no sabe dormir conoce el estuario del deseo, el mínimo diluvio de juramentos y fatigas, la esclusa que engendra el éxtasis y contempla, desde arriba, la delirante caída.

(1970)

[De *Aquarium*;
en *Antología (1941-1971)*, Barcelona, 1972.]

PARA NO DESCUBRIR LO QUE SU ÍNTIMO DEMONIO INVENTA

PARA no descubrir lo que su íntimo demonio inventa, allí donde la lucidez de conocimiento efectúa sus medidas, él pone calor al desfigurado ciempiés del sueño, maniobra en las corrientes de otra estación, no ésta, terrestre e intemporal, otra más insólita, antesala de los insectos madrugadores, sima donde su rostro será, junto al mar en su primigenio movimiento, por el légamo escrito.

La fiebre es su dominio: apartando telas, subiendo desde la red que su imagen decapita, deslía el ovillo de su obscenidad funeral, ordena los objetos que sus ojos no han visto, y, como un sacramento, a los pies del mártir, gracia del día, traza el signo de su potestad, anillo, báculo y solideo que los fantasmas del insomnio describen y enumeran con ebria delectación.

No sabe dónde regresar. De telarañas y cartones se viste para el nuevo oficio. Ordena sus salterios, las manos sólo polvo, la lengua deshiliándose en voces cada vez más oscuras, dentro de la caverna donde es monarca el dolor, y, bajo el aire incendiado, configura el presagio, pulpo enloquecido, disfraz de la locura, regicida inmortal.

Y como un pardo mendigo que buscara su sustento entre los escombros de una ciudad destruida por la pesadumbre, él solo, infierno ya, sin el poder de la pólvora o el dinero, buscará las huellas de su linaje, la casa que no tuvo, la mano hospitalaria que sepa hacer de su muerte la frontera que nunca le reconocerá.

HORA SERÍA DE APARTARSE DE LOS DIOSSES

HORA sería de apartarse de los dioses que gobiernan el alba, de volverse atrás y ver cómo se disipan los unguentos de la maledicencia en un cielo cubierto de aserrín, de dejar la pesadumbre sostenida en las manos de los santos que en los rincones, evocación de aceite, ingenua delgadez, se desmigajan.

Pero como una vela extinta que aún tocara las paredes anónimas, el eclipse de las sábanas —templo en donde el dolor se arrodilla y devuelve las destilaciones de su malsana confesión—, desde cualquier lugar, igual que el ladrido de los perros llega desde el horizonte, así se oye el neutro coro de los ángeles del cautiverio cantar, no un confuso son, sino un leve contrapeso de esta dualidad con que el cuerpo, oyéndose en las suturas de las cosas dormidas, se expone a su mortalidad.

Nada más que una lágrima es el amor que envejece. Lo demás, la delación de los gestos, las palabras barnizadas con el hollín de la aventura, las cicatrices falsas o el fecundo engaño, sólo son las materias para el sudario que inventa, simulando un tejido de eternidad, una ignorancia que al desconcierto del sexo prevalece.

(1971)

[De *Código*;
en *Antología (1941-1971)*, Barcelona, 1972.]

ALFONSO CANALES
(Málaga, 1923)

I

¿Será ya todo un largo deslizarse en la grava del terraplén (¿no es pronto?), una amarga desidia que en el tremedal concluye, tapizado de niebla y alcoholes? Ya no es tiempo mi vía: se desgarran hojas harapos, sucias papeletas de días fichados levemente como si no existieran del todo. No se borra de golpe la gloriosa certidumbre de vivir: la aletarga la sensible yema del dedo, poco a poco; se derrota la impericia del esperar, con clavos sucesivos. Y todo amarga (¿acaso la dolencia terminará?), y se prueba todo otra vez, sin gusto necesario. Se cansa el ojo de aprender, el vientre de rozar, el oído de acariciar los interiores musgos, las felpas tantas veces encrespadas por ordenados vientos.

Depositados en la pluma o en la paja, con gran cuidado (no se rompa la muerte), balbucimos la queja, la amoldamos a viejos signos, sueña por fin la petición o la entregada sílaba, se nos borran los designios de la lengua después, damos tropiezos con ella (la mentira prospera y se dilata). Desde el mismo lecho, se crece, se alimenta, un viento roza, un amor se fragua, se avinagra un licor, se fundan (breves pero perfectas) torres y bastiones al parecer indestructibles. En el mismo lecho, se asiste a la demolición de lo inventado con estropicio innovador, al duro cuajar de la sustancia del mismo lecho (a veces nos levantamos para urdir, sentimos un cordón que se corta y un remonte breve); en el mismo lecho donde nos alumbraron, nos apagan el vivo resplandecer, y hablamos menos cada día, y ya casi no se mueve una pestaña, y se deshace en un aceite el gesto, y en el mismo lecho se desmorona una ceniza.

LXXII

Sólo una cosa es cierta: que a nadie importa más que a ti, ajeno lector, esto que digo. Si no, ¿por qué te empeñas en seguir la lectura? ¿No ves que no conduce a nada? Deja, deja. toma otros derroteros más sabios. Te equivoco. ¿No adviertes ni insegura seguridad? Me pongo a gritar, como un hombre-lobo que con las claras de la luna enloquece. Cuenta lo que has ganado hoy, calcula los granos de vida que te faltan. Yo no puedo ayudarte a ser más rico y más feliz. Olvídame. ¿Por qué quieres hacerme más tuyo que tú mismo?

CCCLXIV

Posiblemente has empleado doce meses en una fuga circular. En la misma ese inicial te hallas, vigilada del gancho que interroga cuanto se fue. Ya vuelves a la celda ruinosa, con diez mil diapositivas que, cándido, proyectas a unos pocos amigos fieles (—estuve, estuve, estuve...) No moviste ni un anillo de ese largo gusano que eres (un reguero, a lo sumo, de baba turbia es toda la prueba que puedes ofrecer a tus alumnos mordaces). Tú pedías tiempo, y el tiempo se te dio. ¿Qué has hecho con él? Más te valiera, Judas, no haber nacido.

[De *El año sabático*, Madrid, 1976.]

JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD
(Cádiz, 1926)

SEGUNDO CÍRCULO

Entre la almohada y la parte del muro oscurecida por la impúdica* sombra del murciélago, quedaba un neutro espacio vacío, un reducto de obcecada mansedumbre donde se hurtaba la catecúmena al cumplimiento del veredicto. En el espejo medianero, salpicado de sanguinolentos roces de alas, un punto de luz fulgía como la sinopsis de turbación del ojo culpable. Llegó entonces hasta el cubil un cúmulo de imágenes aproximadamente escalonadas según su grado de identificación con los hechos, a saber: una viscosa alegoría genital de procedencia intrauterina, un furtivo arañazo de lince debatiéndose en los fangales de Estigia, una lengua retráctil de arabigoandaluza estacionada en la extremidad del deseo y un cierto amago del delirio de Don Quijote esperando la salida del león. Y ya caía el cuerpo hacia la zona de la tiniebla, derramándose desde la cama con el vientre como quemado de azufre y todo el pelo rojizo tremolando en posición inversa a la que le correspondía. Aferrado a la hendedura más virulenta de la alcoba, el mamífero nocturno transmitía sus encubiertos poderes a la ceremonia, propiciando finalmente la ejecución de la sentencia de Minos que obliga a los incestuosos a un nomadismo perpetuo.

* "impávida" en *Doble vida. Antología poética*, 1989.

DESCRÉDITO DEL HÉROE

El cadáver del héroe, aun sin haber sido suficientemente corroborada su identidad en semidiós, suele respirar con ciertas insufribles dificultades una vez depositado en la pira funeraria. Cuenta una crónica alejandrina recogida por el falso obispo de Argónida, que un joven orfebre siracusano (de quien aprendió Teócrito el dialecto dorio) recomendaba rociar el cuerpo de la víctima con permanganato antes de la incineración, asepsia parecida a la que experimenta el oro en contacto con el flujo vaginal de la garduña. Se evitaba así, añadía el orfebre, la contagiosa atrocidad de un cadáver ahogándose, y más si éste había sido arrojado al fuego en unión de su escudo. En todo caso, el lamentable jadeo expiatorio, impiamente amordazado entre las llamas, no siempre favorecía esa nauseabunda opción a la inmortalidad que se alberga en los excrementos del héroe.

INUTILIDAD DE LOS ANTÍDOTOS

El desenterrador de estatuas, correlativamente especializado en el embalsamamiento de cadáveres y la desecación de aguas corruptas, fue avisado con universal sigilo para que acudiera desde el Lago Tiberíades a prestar sus servicios en la Gran Ceremonia de la Inhumación. Después de un largo y azaroso camino, durante el cual se hizo aconsejable cambiar de ruta por siete veces consecutivas, el embalsamador llegó a su punto de destino con un retraso tan acérrimo que no logró disipar del todo las sospechas sobre su fidelidad. Aún era tiempo, sin embargo, de poner en práctica la secreta y propiciatoria operación. El embalsamador anduvo tanteando primero con ayuda de una vírgula el acolchado de las puertas heráldicas, las labradas maderas del artesanado, el tejido de las pasamanerías. Rastreó el husmo de la sangre entre el malsano esplendor de tapices, joyeros, lampadarios, estatuarias. Pidió después, no sin escrúpulos, que sacaran el cadáver del pudridero y a poco volvió a iniciar una exploración a todas luces excesiva por los abruptos espacios circunvecinos, hasta que al fin pareció desistir de la búsqueda de antídotos capaces de neutralizar la corrupción. El cadáver es endémico, manifestó con temeraria solvencia, ha acabado integrándose en una vitalicia gusanera de vísceras de santos y trofeos de caza.

(1968-1976)

[De *Descrédito del héroe*, Barcelona, 1977.]

LUZ GENITAL

Refractario, limoso recipiente del que rezuma el almidón del alba, aún embadurnado de las mucosidades furtivas de la noche. Allí se deposita el rastro vergonzante que dejan en lo oscuro los cuerpos después de haberse amado. No te acerques: aguarda un poco más, vigila esa incipiente maraña de la luz hasta que el impudor compute la intensidad de tu deseo. Recuerda mientras tanto la historia que no has vivido todavía.

CUARTO CRECIENTE

Cuando Aljarifa recorrió la alfombrada penumbra de aquel burdel de Chauen, todo el lujoso azogue de su cuerpo adquirió un grado de desnudez deslumbradoramente irracional. Carne inconclusa donde anidaban todavía las liendres del peregrinaje, se hizo de pronto insurgente y plenaria como la de una virgen en la inminencia del degüello. Cerca de allí se abrían las tiendas de los nómadas y una enfermiza música se iba dignificando entre las hojalatas y los vellocinos. La habitación olía a almoraduj y a papeles de Armenia, mientras un vaho de animales nacidos en cautividad salía del mullido sopor de las almohadas. Y así hasta que el tiempo se detuvo en un friso taraceado de estrellas de albayalde, entre cuyos emblemas discurría una luz acrobática parecida al letargo. Pero ella, la regidora del cuarto creciente, era una flor lasciva instalada en la noche. Era la araña que copula sin dejar de bailar entre una algarabía de ajorcas y sonajas. El esmaltado vientre vibraba en el diván como un espasmo de pandero y un mundo de sacrales lujurias sincopaba de pronto la rítmica hegemonía de los pezones. Canon de la hermosura, su único error había consistido en rasurarse el pubis cuando medio entendió que descendía por línea colateral de los Abencerrajes.

CONTRA SÉNECA

Mis años, mi peligro de estar destituyéndome, mi torpe represalia contra mí, el arduo aprendizaje de carencias que no podrán ya nunca resarcirme del moho adicional de la memoria. Con qué estupor me exhibo ante esos antagónicos espejos cada vez más poblados de imágenes caducas. El tiempo es la distancia que separa mi cuerpo de ese otro cuerpo inmarchitable, procedente a saber de qué invicta acepción de la belleza. Son contagios acérrimos, testarudos expolios que embadurnan mi alma, la retienen en esa lucidez donde a veces se enturbian los recuerdos. Nunca incurrí de grado en ninguna paciente sumisión al azar. El que más se resigna ¿no es también con frecuencia el menos digno? Me miran los ausentes: me envejecen mirándome. El pasado conserva todavía un acusado tono virulento, a trechos macerado en una ufana mezcla de semen y alcohol. Por su vidrioso fondo aún sigue propalándose esa estoica lección de la moral también denominada puta vida.

(1981-1984)

[De *Laberinto de fortuna*, Barcelona, 1984;
en *Doble vida. Antología poética*, Madrid, 1989.]

ÁNGEL CRESPO
(Ciudad Real, 1926-1995)

LA NUBE

Desde su altura intolerable, nos envolvía en su ceniza, cargada de truenos posibles y de naufragios ya acaecidos.

Nos pegaba a las tapias del corral, nos elevaba hasta tocar las bardas con la cabeza. Nos despojaba de nuestra única libertad: la de inclinarnos a escoger un guijarro o pellizcar la hierba.

Imágenes de rostros asombrados, atrapados en lugares cada vez más próximos, eran lanzadas contra los nuestros. Y ecos de pisadas futuras y de hoces que golpean las mieses.

Éramos ya de carne de adobe, ya casi idénticos a la cal requemada, cuando dejó de maltratarnos.

No supimos qué hacer con nuestras sombras.

[De *no sé cómo decirlo*, 1965;
en *Poemas en prosa. 1965-1994*, Tarragona, 1998.]

ELOGIO DE LA NADA

Piedra informe seríamos sin la existencia de la nada. Porque la nada existe como el amor y las mareas; como la angustia y el olvido, la nada llena el vaso y roe los huesos del templo; existe como la noche en pleno día, como la contemplación del temblor de la escarcha; la nada: sólo que nunca se repite.

Y porque no fluye ni echa raíces, porque no cría plumas ni evita al sol ni al humo, porque sus pasos no son contados ni es temporal o eterna, todo cede a su espejo: roca y esponja son iguales.

La nada, que hasta carece de plenitud —y, por supuesto, de carencias—; la nada, prisionera de cada poema, es la llanura que atraviesan los pasos perdidos entre un galope de caballos inmóviles.

CONTRA EL FUTURO

¿Qué del futuro? ¿Qué de sus playas vacías llenas de animales insólitos o simplemente inexistentes? ¿Qué tengo yo que ver con lo que no podrá vivirme, ni siquiera matarme? ¿En qué alcobas oscuras o ardientes de tan inexistente sazón podré amar un deseo? ¿Qué podrán hacerme aprender su lenguaje de algas o piedras tristes, su música de pífanos torcidos o de tambores de gelatina? ¿Qué voy a sentir por sus naciones a caballo, que pisarán sin sentirla mi huesa, en la que no podré no estar?

¡Oh, no! Dejadme devorar el presente con mis dientes de ahora; no queráis reducirme a las expectativas ajenas. Demasiados murieron por nosotros: hora es ya de vivirmos como ocasión para el que ha de venir. No insultéis a la luz de este momento — tal vez la última, la postrera posibilidad del sol y de las nieves— en beneficio de estaciones acéfalas. Porque ¿dónde empieza y acaba esa serpiente que nunca es?

Puedo dejar mi cauce —como el agua inspirada de un río— y derramarme por las llanuras tebanas, aumentar el caudal del Rubicón, brindar en el festín de Baltazar y asesinar allí de nuevo al Inca. Puedo, sí, ahogar al que ahora cruza sin aprensión el vado y arrastrar con premura en mi corriente al tronco en el que se refugia una ardilla asustada. Pero ¿qué puedo hacer con el agua sin nombre, con la piedra que se hunde y se hunde y nunca toca fondo, con el rayo de luz que todavía se halla en el ovillo?

Mejor será que el futuro se avergüence de vernos naufragar porque quisimos hacerlo más bello.

EL AVE ENORME

Lejos de todo bosque, pero entre las columnas y huecos del Bernini, la gran ave amarilla y negra y cenicienta, que al sacudir las alas presagia lo impensable: la gran ave, en figura de demonio plumoso, bate su tórax de columna en columna, y no sabe salir.

Asustada, tropieza en cada voz, en cada eco de pisada, en el techo —siempre debajo de los santos de piedra y lodo— y no acierta con la ancha entrada de la guarnecida basílica.

Es el demonio pobre, el diablo boquiabierto que maravillosamente pasa de una a otra hilera y —no sabiendo cómo ni siquiera él— quiere abocar al aire y aguantarse, permanecer, al pie del obelisco.

Especialmente, se desliza de farol en farol y, ciego y sordo por igual a la soledad y a las multitudes, presta sus plumas a la desgracia, que hace perder monedas y atadijos irreparables.

Vedlos al pie de las columnas: y nadie los recoge. La desgracia ha dejado en ellos sus huevos y sus crías.

Y el coro de santos —”Amén, amén”— reza y canta los salmos, e incluso bate palmas de contento, para que el ruido de su vuelo no turbe las estancias del pontífice, ni los barrios de Roma.

CIEGO EN SAN PEDRO

El ciego viene a ver el Vaticano. Ruedan sus ojos en las órbitas sobre la escalinata, unidos todavía a su razón de no ser. Entra en el templo: flotan de tumba en tumba de los papas, ya separados de su inútil centro, y escuchan, sin leer, la palabra cúpula.

E, inútilmente, no se pierden. Todo está hecho de sustancias invisibles. Los mármoles y las columnas son demasiado tacto. El oro y la madera avanzan vanamente. Y los ojos del ciego se desbocan: tocan volutas y cornisas, resbalan por los altares, ábacos, senos, mangas, arcos y grandes pómulos.

Y, por fin, caen a los pies de la dorada gloria. Desesperados de la respuesta.

(1971-1975)

[De *Claro: oscuro*, 1978; en *El bosque transparente (Poesía, 1971-1981)*, Barcelona, 1983.]

ENCUENTRO

Yo te buscaba —efímera— para obligarte a durar en mis versos. Te creía don instantáneo, despreocupación de los dioses; y con tus hilos de oro y lino —los que yo imaginaba— pretendía tejer un tapiz, o más bien un pañuelo.

Pero no eras —no eres— así, sino entera y constante: más que el vuelo, el aroma, o el sabor de la fruta. Tú eres lo que ya queda al final de los tiempos y la esperanza de su principio. Estás donde te afirmas y te niegas. Sobre todo donde te niegas para estimular a mis labios. Y ya no tengo que buscarte, sino encontrarme en ti, oh belleza, junto al telar abandonado en que mis sueños tuyos tanto me desvelaban.

(1975-1978)

[De *Colección de climas*, 1978; en *El bosque transparente (Poesía, 1971-1981)*, Barcelona, 1983.]

¿DÓNDE POSAR LAS MANOS?

¿Dónde posar las manos que no alteren el orden de las estrellas? ¿Cuándo, cuándo dormir de manera que no se detenga su curso? La noche me envuelve como una memoria constelada; se diría, no que envuelve, sino que emana de mí mismo, pues, aunque cierre los ojos y trate de no oír, su flujo y su reflujo, su respiración armónica y celeste, destila ausencias de la paloma y presencias del ruiseñor; y una luz casi insoportable que me hace abrir, de nuevo, los ojos.

¡Ah, no te atormentes! Aunque las poses en la piedra o la flor, o encima de tu cuerpo, tus manos no están quietas, pues el polvo sensitivo de las nebulosas, que son la forma de las formas, recibe de ellas su ocasión de irradiar. Y, aunque duermas, no estás durmiendo, sino construyendo otros mundos necesarios para la paz. Y para la guerra. Pues el pacífico viene a traer la guerra para que no prevalezca la paz muerta del belicoso. Y también en el sueño. Y en las manos más quietas. Que la quietud es la más heroica de las acciones. Y por eso, la muerte no es la nada y —quieta como tus manos, y como tú dormida— sublima a la luz y sin cesar inventa la vida.

[De *El aire es de los dioses*, 1982; en *El bosque transparente (Poesía, 1971-1981)*, Barcelona, 1983.]

LEYENDO A LECONTE DE LISLE

Preguntar por los dioses ¿es preguntarse y responderse a sí mismo? Siva, Ormuz, Artemisa, temido amigo Thor, Venus y diosas y dioses que no conozco ni desconozco, ¿es preguntarme por mí mismo?

Siento que la vida —no que la muerte— me está devorando. Me come con la ausencia y la lluvia, con el recuerdo y la indiferencia ante el futuro; me clava los dientes de las rosas y las uñas del atardecer —y yo hago dioses y diosas de la vida y la muerte, de los dos astros de fuego y agua, de la memoria y el desdén, de la sombra y la tarde. ¿Soy yo vuestro banquete, recién nacidos efímeros númenes de este poema? ¿O soy yo quién os está devorando? ¿O soy yo el que se devora para creerme todavía vuestro?

Sobre mis años se despliega una ola agujereada de grabado oriental lejano, de los que se diría que van a convertir en aire, tras confundir encaje con papel de arroz, al fantasma que los sostiene. Eso parece, pero no es una ola. Es un dios que se oculta en mi recuerdo de lo que he visto al acaso sin perderme, en lo que no deseo volver a oír y en lo que me persigue por dentro de mi abismo.

Y a todo esto se le llama dioses; y me atrevo a ponerle nombre; y las lises de Francia —verdes— se enroscan a mis brazos, elásticas e irreconocibles, como lazos de múltiples nudos; y el trigo de mi tierra repica como granizo en la parte todavía intacta del recuerdo; y hace frío, yo me caliento en estas palabras que hacen sonreír a Afrodita, la rubia de excitable pubis, y el ángel de las tinieblas y afirmaciones nocturnas en el que no querría convertirme: pues toda afirmación se vuelve piedra, y la duda abre siempre —fatales o felices— las alas.

Lo sé: ninguno de vosotros —oh legiones de dioses— puede hablar desde dentro de estos mármoles.

(1978-1981)

[De *El aire es de los dioses*, 1982,
en *Poemas en prosa. 1965-1994*, Tarragona, 1998.]

ENRIQUE BADOSA
(Barcelona, 1927)

PORTINARIA

UN pueblo de casas enjalbegadas, pequeñas y suficientes para una vida de sosiego. Los contornos de puertas y ventanas lucían el blanco y el azul de los conjuros, aunque los portinarios aseguraban no temer a los malos espíritus. Por estética conservaban la policroma tradición. ¿Cómo explicar, sin embargo, lo de la Puerta, palabra y nombre que pronunciaban con indudable mayúscula?

La Puerta se encuentra en un extremo del pueblo, el único pueblo de la isla, y abriéndose a la mar y la firmamento. Las jambas y el dintel son tres enormes piezas pétreas. Los restos de una construcción o el inicio de algo grandioso y no proseguido. Por el vano de la Puerta, mar y horizonte se ven más luminosos aún. Pero nadie se acercaba a la puerta. Las madres advertían a los niños que no jugasen cerca de ella.

Pregunté. No es aconsejable, me dijeron, pasar por la Puerta. Nadie lo ha intentado nunca, ni tiene por qué hacerlo. Vi que en Portinaria la gente aceptaba el misterio, lo respetaba y no lo desafiaba. Ese espacio entre jambas y dintel me atraía. Y fui hacia el umbral que los demás evitaban.

Acabaron por adivinar mi propósito. Unos quisieron disuadirme. En otros creía ver el deseo de que alguien se atreviera a lo que en Portinaria nadie había hecho. Si alguien pasaba por la Puerta, tal vez quedaría definitivamente cerrada. O quizá ya abierta sin maleficio. Poco a poco este deseo se fue extendiendo y, sin percatarse, me iban conduciendo hacia la Puerta, hasta que ya no pude retroceder. Alguien me dio una antorcha encendida. ¿Entrar dónde? ¿Salir adónde?

Traspuesto el umbral, todo fue súbita tiniebla y un gran portazo a mis espaldas. Silencio vacío en el que me pareció percibir detrás de mí el eco de un clamor de júbilo y liberación. La antorcha no me sirvió para nada en el laberinto de oscuridad. Pude salvarme porque en lugar de buscar camino hacia un adelante o un hacia atrás que no existían, alcé la mirada. En lo alto y muy al alcance de la mano, encontré el hilo de estrellas diurnas que siempre recorre y resuelve el laberinto.

GNOSIA

EL Capitán de la Isla me recibió con alegría. Casi me abrazó, al decirme que yo llegaba en el mejor momento. “¡Mañana zarparemos!”, me anunció con el gozo del hombre que ha logrado la aspiración de su vida. En la ensenada de Gnosia se veía toda clase de naves mediterráneas. Desde las trirremes griegas, al último velero del siglo XIX.

Estaban representados todos los pueblos y culturas de Nuestro Mar. En los respectivos astilleros, los calafates habían terminado la construcción de sus naves, de acuerdo con la técnica de cada época y de cada región. Muchas habían sido ya botadas. Otras lo serían en breve.

Personas de paso distinguido y ataviadas según la usanza de cada país litoral en el momento del auge de su cultura, subían a bordo con papiros, pergaminos, papeles que no confiaban a nadie. “Son los sabios”, me aclaró el Capitán. “Han recogido todo el saber de su tiempo. Ahora lo llevaremos al futuro”.

Cuando el sol comenzaba a ponerse, las naves ya estaban a flote en la bahía. Se ordenó izar velas, y dejar que flamearan con alegría de canto de partida. “¡Todo el saber a bordo!”, reiteró el capitán.

Se zarparía al alba. Durante toda la noche, los tripulantes de las naves, así como los constructores, se entregaron a una celebración que no les impediría madrugar. Yo, poco avezado a tantos vinos antiguos, me quedé dormido en el amanecer. Al despertar corrí hacia el puerto. La rada era un silencio en el que se acumulaba el vacío de la partida.

Triste por haber faltado al adiós de tan responsable expedición, quise dejar Gnosia cuanto antes. Me sentía desposeído de muchas cosas importantes para mí.

En un rincón de la playa, una barca pintada de blanco cristalino. Dos remos pendían de los toletes. En el mástil, una vela latina con la escota suelta junto al timón. La proa, hincada en la arena. A la vez legible en las lenguas y dialectos de todos los tiempos y países mediterráneos, una sencilla palabra era el nombre de la barca olvidada: “Amor”.

MARMARONISOS

ISLA de mármol blanco. Cantera de luz. El turquesa y el glauco de las mínimas olas, producen resonancias musicales en la arena marmórea. Albura acariciante, hospitalaria. Junto al agua misma, huecos de lo que fueron volúmenes de sólida claridad. En ellos, evocado, el trasunto de imperfectibles formas escultóricas y arquitectónicas. La soledad y el silencio no son, aquí, ni desolación ni falta de palabras. ¿Volverán de un momento a otro los canteros hábiles en tallar la luz? La musicalidad del mármol revela formas latentes, presentidas.

Bajo la sugerencia de la armonía entre la mar y la piedra, el frustrado arquitecto que yo soy, con inesperado talento y estilo perenne va delineando y alzando edificios de diversa intención y magnitud. Los sitúo en una plataforma náutica de la que luego soltaré las amarras para que, nueva Insula Extraña, navegue por derroteros contradictorios para quien sepa esperar lo inesperable. Que la pueblen gentes limpias de corazón y serenas de inteligencia.

Casi a punto de terminar mi obra, erigida en el mediodía inextinguible, pienso en un nombre cenital para la ciudad nauta. Cuando evoco términos griegos y latinos, me sorprende la presencia de un hombre y una mujer jóvenes y firmes en el gozo de su plenitud. Aunque desconozco su idioma, les entiendo fácilmente. Amables, después de ponderar la belleza de mi ciudad, consideran que en cierto modo he trabajado en vano. Si hubiese recorrido toda la costa de la isla —me dicen—, habría llegado a la misma urbe que he realizado, y en la que ellos y los suyos habitan. Gente de serena inteligencia y de limpio corazón.

Me aseguran que por haber deseado que así fuesen los habitantes de la ciudad que es suya, puedo, para siempre y con todos los derechos, vivir, ilustre, en ella. Basta con que siga a los jóvenes por este sendero de mármol que adquiere una blancura cada vez más arraigadora. Pero, ¿será más cierta la realidad que mi creación?

Dejo que hombre y mujer retornen solos. Con ellos desaparece mi ciudad marmórea y a punto de navegar. Había situado nuestra casa en un lugar apacible y modesto. En la puerta, tú, acogedora y afable, me esperabas para compartir toda permanencia o todo viaje.

(1981)

[De *Cuaderno de las Insulas Extrañas*, 1982;
en *Cuadernos de Barlovento. 1968-1985*, Barcelona, 1986.]

LUIS FERIA
(Santa Cruz de Tenerife, 1927)

LORENZA

El modelo que todos los niños queríamos seguir se llamaba Lorenza. No se le conocían oficio ni beneficio, y aparecía por donde y cuando menos se la esperaba, como un pájaro ceniciento sin pluma ni cobertizo al que no precedía ninguna estación ni anunciaban señales precursoras.

Subíamos un recuesto, y allá en lo alto andaba Lorenza, con los vestidos mugrientos y haraposos, un sombrero de hombre atravesado de agujeros y suciedades, fumando interminablemente su cachimba. Por la espiral del humo se iba derecha al limbo, sumida en desconocidas meditaciones, en cábalas que sólo ella conocía.

Al doblar una esquina nos la encontrábamos, capitana de una chiquillería jaranera, taponando una calleja, estorbando el tránsito, atronando con tambores chirriantes y arrastrando changarros que resonaban por el pavimento ensartados en una cuerda como ristras de cebollas.

Lorenza desapareció y nadie sabía en qué aldea andaría pidiendo la perra chica, mendigando con su voz rasposa, casi inhumana. Y por la primavera, cuando nadie la esperaba y todos habíamos empezado a olvidarla un poco, a pensar que, después de todo, había sido un invento de los niños para figurar nuestro afán de libertad y bullicio, apareció Lorenza remozada, canturreando ensimismada. Ni siquiera se acordaba de pedir para el niño que traía en brazos; lo mecía torpemente, lo arrojaba, y no sabía el nombre del que se lo había dado ni recordaba el duro parto, a solas en cualquier cuneta del camino, asistida por la tierra y las chumberas.

Pero el hijo no quiso vivir, y apenas le duró lo que el calor de una hoguera. Lorenza volvió a sumirse en su aislamiento torvo, olvidándose cómo se vive, dejándose morir.

EL VIENTO

Parecía que no estaba y, de pronto, cansado de estar quieto, se alzaba pujante, corría pendenciero y batallador, hendía por sorpresa las dóciles cañas sacándoles un silbo prolongado y medroso.

A las palmeras las enloquecía, las transformaba en altos molinos de aspas restallantes que giraban acosadas flagelando las nubes a su alcance, lanzándolas indefensas a la deriva.

Con el vilano, en cambio, jugaba como un perro. Liviano, propicio, y quedo, lo subía hasta un árbol, lo bajaba poco a poco topándolo, se revolcaba con él por tierra y lo soplaba luego para que eligiese su destino. El vilano se alejaba como un copo caliente, inmaterial y leve, dejando al trasvolar un trazo sólo, una invisible cicatriz.

LA PIANOLA

La Pianola era rubita, desmedrada, escasa de pelo, poltrona y tirando a malfamada. Eso sí; tenía pocas carnes pero complacientes.

En las fiestas de San Miguel siempre estaba la primera, con un geranio en la cabeza, muy apersonada, bien peripuesta y con ganas de bailoteo. En cuanto empezaba el tachunda* se le alegraban las pajaritas, salía disparada a la pista. A la luz tiznosa de los candiles se la veía macilenta, pilonga, feliz entre el humazo del carburo. Bajo las cadenetas de moñas de papel, su piel de cartón la asemejaba a las muñecas de la tómbola. Y cuando la noche se espesaba, propicia y consentidora, La Pianola se iba poniendo lánguida, dengosa, arrulladora, se abandonaba rendida y jadeante.

Las buganvilias la veían pasar bajo sus flores rojas, que incendiaban las noches de verano, las yerbas sin nombre mullían su almohada, volcaban en la sombra su mínima fragancia bajo el cuerpo de La Pianola y el de algún hombre recio, de huesos duros y áspero amor urgente.

La Pianola desapareció un buen día. Hasta años más tarde no comprendimos su corazón fugaz, que se desquitaba de aquellas pupilas desteñidas y de aquellas carnes trefes ni su corazón erróneo, que no echaba raíz como no la echa el viento.

[De *Dinde*, Barcelona, 1983.]

* Orquesta mala, desafinada, chirriante. Murga (Nota del autor).

LAS PALOMAS

¿Quién arrojó la plata por el aire? Un resplandor rasante, una ráfaga umbría:
palomas en la noche, su vaho somnoliento.

Damas de mucho amor y ávido pecho, por la cuna del viento iban con lento
vuelo, abriendo su ramaje, meciendo su flor vana, afilándole al hombre la hoz del
corazón.

Pura secta pagana sin muerte y sin designio, clamor y nada más. Alta patria por
siempre: gracias por la inocencia: volar bastara, crear la libertad mientras se asciende.

EL JACARANDA

También el mar a veces siente horror, oye el fragor de muertos y nonatos, una espuma enconada que lo hostiga. Por el aire enviscado escapa, asciende, afluye su querella en el jacarandá.

Mar sobre el mundo, azul inmoderado. La incertidumbre de vivir se acalla, nos acomoda un turbio bienestar. Siete océanos levantan su vela cegadora. No existe la zozobra; navegamos.

LA VIOLETA

En la noche del alma el dolor del sentir se mitiga con su absorto olor, serenaba la llaga, el querellado hallaba su llama de amor vivo.

Estando ya su casa sosegada allí se entraba para no salir, su soledad sonora manando su alimento, el labio sosegado bebiendo su sed.

Unción de la violeta; no la tocan más, que así es su vivir.

[De *Más que el mar*, Valencia, 1986.]

TOMÁS SEGOVIA
(Valencia, 1927)

DIME TU NOMBRE

Dime cuál es tu nombre, dime cuál es el nombre de tus ojos, cuál el bronce de tu voz, la quemadura de tu caricia, dime cómo es la brutal dulzura de quererte. Dime, dime, estoy ciego, mi amor se abre como una ancha rosa en las tinieblas; le oigo manar oculto como una fuente en la entraña de la roca. Ante mis ojos brillas como una constelación, y huyes como la música. Como la música me anegas y destruyes, como ella me pierdes y me esparces, lleno de tus reflejos, por el aire lleno de tus reflejos. Te amo, no sé quién eres.

(1951)

[De *Luz de aquí (1951-1958)*, México, 1958;
en *Poesía, 1943-1976*, México, 1982.]

EN LA OSCURIDAD

Sofocada de amor, en la oscuridad, su cuerpo sin sosiego se agitaba en el lecho, y suspiraba por el ausente, presa de un doloroso estupor.

Detrás de las delgadas tablas, sus quejas mantenían el desvelo tenso de otro hombre.

Y ella lo sabía.

(1960)

[De *Historias y poemas (1958-1967)*, México, 1968;
en *Poesía, 1943-1976*, México, 1982.]

SER DE INTEMPERIE

¿QUÉ podrá evocar el Nómada que no sea desnudez y no esté a la intemperie? La fuerza que ha abrazado es tener siempre sus casas recorridas por el viento, su lecho siempre en alta mar, su corazón distante siempre entre lluvias y neblinas. Y sin partidas, en una sucesión interminable de llegadas, pues ha visto en el río de los días que ninguna jornada pudo ser la primera, y sabe que no existe para él reposo, que todo descanso apoya sobre alguna raíz su peso. Nacido en los caminos, su destello es saber que todos han venido sin saberlo de otro sitio, que donde ponen su origen es allá donde empieza su ignorancia, que se hermanan de otro modo que el que creen. Su tiniebla, el terror de no sembrar por fin en la tierra sus huesos.

BANDERA

MI tienda siempre fuera de los muros. Mi lengua aprendida siempre en otro sitio. Mi bandera perpetuamente blanca. Mi nostalgia vasta y caprichosa. Mi amor ingenuo y mi fidelidad irónica. Mis manos graves y en ellas un incesante rumor de pensamientos. Mi porvenir sin nombre. Mi memoria deslumbrada en el amor incurable del olvido. Lastrada en el desierto mi palabra. Y siempre desnudo el rostro donde sopla el viento.

[De *Cuaderno del Nómada*, México, 1978;
en *Partición. 1976-1982*, Valencia, 1983.]

RECOMIENZA EL OTOÑO

LLENA todo otra vez, con su quieta luz emplomada silenciosamente afable, el animoso frío viajero y hermano, soñador de fogatas, suscitador de más vivificadas luminarias. Se aventura, manchándose, por las últimas calles, la joven niebla hija de antiguos pinos. Pero allá, insomnes todavía en otra historia, las montañas azules aún se erizan como si en nuestras casas no durmiera desde siempre el fuego, definitivo perro de fiebre. El frío sin embargo desnuda los trayectos, agudiza el aire en los ojos que lo cruzan: hace frío y tenemos un mundo, volvemos a acordarnos de cómo somos pobladores, de cómo es navegable el retorno a donde en la espesura sigue pesando enormemente un sueño con el que nos soñamos, con el que puede al fin dormir con el dormir del hombre la tierra que no duerme. Y de cómo es allá, lejos de nuestros muros pero cerca de su calor que habla con el frío, donde poblamos más inmortalmente. Dilo todo otra vez, aprendiz.

FRASE

Y miro sin extrañeza que siga viviendo el tiempo que cesó de respirar del todo y que siga aquí extendida esta capa sin fin y macilenta que es la vieja carne gris del tiempo y que sólo se muestra cuando vemos su piel amoratada y no tiene otro aspecto que esa mancha contusa y flácida en que vivir sólo es la llaga de vivir pues esto se llama pensar dolorosamente y es impensable el ardoroso soplo de algún pulmón de fuego irrecordable que abrasaba ese triste bagazo sin rastro y sin ceniza...

CONFESIÓN DEL RELAPSO

LO que me fue desde el comienzo dicho no pudo con su misma voz decirme que era enigma. Tuvo que callarme su destino si no quería robar para esa historia la voz que le fue para otro fin prestada. Soy yo quien ha aportado la mentira cuando su voz me miente: yo quien la hace hablar donde ella nada dice. Desde el comienzo todas las palabras eran hijas de ellos y nada podían darme que no fuera también proclamar esa estirpe. Así hablaba la estirpe en mi discurso y así sin mí se decidía del nombre de mis pasos. Mas ¿cómo podría ser su vigilancia sin fisura? Sólo podían darme todas aquellas leyes haciéndolas contemporáneas mías y para eso tenían que dejarme a solas con sus hijas en mi nido de tiempo. Después de todo no era mi deseo revolcarme con nada que hubiera salido de mí mismo: son las hijas de otros las que hacen el amor conmigo y no con ellos, las hermanas de otros a los que desterramos de nuestro inmirable anudamiento y su presente soberano. Ningún ancestro habla por mí cuando desnudo a su hija, soy yo el que así interroga a la estirpe entera y en ese abrazo nuestro destino ya no se confunde con su idioma. Todo me lo dieron hecho, pero si era yo quien tenía que tomarlo hubo que darme también la oscuridad a solas del desfloramiento. La hija al pronunciar su nombre no puede decir con él ese destino ingobernable, pero es ese destino reservado el que le da su nuevo nombre para siempre en la estirpe impronunciable.

[De *Partición*. 1976-1982, Valencia, 1983.]

ANIMA VORTEX

TUVO que ser el alma lo que te mordí, no puede venir de otro sitio esta amargura sin cuerpo, este contagio que me pone enferma la vena capital del tiempo; tuvo que ser ese lugar intocable y ciego, cesación del espacio que deshace mis puntos cardinales y devora las flechas de la orientación y le mata el sabor a todo sitio: tengo la carne invadida del veneno gaseoso de haber tocado aquello, el vórtice, la no-tú, la invencible fuerza ausente; tuvo que ser tu alma la que destiló este elixir mortal de sabor plumizo y la que hace de mi alma la enfermedad horrenda de mi vida. No puede ser sino en el alma, en la violencia del silencio que tiene en pie tu corazón, donde el rostro mismo del amor se muestra en su árida lisura y tus ojos mismos me borran con el viento helado de más allá de ti —tiene que ser el amor sin corazón del alma tuya, esplendoroso monstruo de antes de las leyes, el que me da por no nacido.

HISTORIA Y MITO

MÁS allá de todo ese lugar más lento que el mundo donde avanzamos de la mano, como anteriores a nuestros nacimientos, como después de nuestra muerte, en la figura de los reconocidos, los ojos para siempre ahogados en los ojos, la imagen en su luz para después del tiempo, hechos mirada y atención y cuidado como si recordáramos de dónde vinimos los dos a esta misma vida, cada uno arrojando y preparando al otro para el mundo como desde su puerta, como si no fuera aquí sólo donde nos amamos. Pero ¿cómo podría allí tu mirada asentir tanto a mi figura sin dejar de ser mirada, elegirme entre los hombres sin borrar en mí al hombre, bajar su espada ante mi flaqueza sin vaciar mi vida, si no fueras aquí la que me da el goce, la que ofreces a mi búsqueda tu goce ingobernable y me salvas del riesgo sin arrebátármelo? La hermandad luminosa de allá es aquí ese abismal poder que milagrosamente no quiere nuestra muerte y cuyo brazo soberano suspendido llamamos la belleza.

[De *Partición*. 1976-1982, Valencia, 1983.]

JOSÉ ÁNGEL VALENTE
(Orense, 1929)

CRÓNICA II, 1968

Homenaje a Antonin Artaud

Todos los que tienen puntos de referencia en el espíritu, quiero decir de cierto lado de la cabeza, en zonas bien delimitadas del cerebro, todos los que dominan su lenguaje, todos aquellos para quienes tienen las palabras sentido, cuantos creen que existen alturas en el alma y que hay corrientes en el pensamiento, los que son espíritu de la época y han dado nombre a esas corrientes de pensamiento, pienso en sus trabajos precisos y en ese chirrido de autómatas que a todos los vientos da su espíritu, —son unos cerdos.

EL LABERINTO

Desde el fondo del laberinto los dioses nos miraban tristes. Abrimos la puerta a la gran manada y corrieron los dioses con un tibio bramido por los campos. Así escogimos al mejor, al más robusto, al más bello entre todos, y lo sacrificamos en holocausto. El suceso corrió de boca en boca. Cayeron Palmira, Babilonia, Troya. Hubo matanzas colectivas en lejanas ciudades. Noé se apresuró a largar amarras con su muestra anacrónica de especies animales. Bajo una lluvia tenaz de cuarenta días y cuarenta noches arreamos sin tregua el rebaño divino hasta la escondida entrada del laberinto. Desde el fondo los dioses nos miran sin comprender, pues no saben cuál de ellos será el próximo.

(1967-1970)

[De *El inocente*, México, 1970;
en *Punto cero (Poesía 1953-1979)*, Barcelona, 1980.]

(EL TEMPLO)

La interpretación estaba viciada, no porque no comprendiéramos los signos sino porque los textos fueron corrompidos. Los extrapoladores entraron a hurtadillas por debajo del velo. La letra estaba muerta. En el lugar de las ofrendas se pudrieron las heces amarillas del sumo sacerdote, de las palomas y los mercaderes. Los textos fueron corrompidos y a favor de la noche la usura tendió estéril sus arañas tardías.

(A PANCHO, MI MUÑECO: ANIVERSARIO)

Pancho, han pasado varios inviernos y te he sacado al fin con un cepillo el polvo irremediable de la noche. Tú dijiste: —Amo mío. Y yo me hincé de hinojos al pie de tu zapato incontenible, mientras las tres Marías cantaban.

(DE LA LUMINOSA OPACIDAD DE LOS SIGNOS)

En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío. Durante centenares de años leí inútilmente la escritura. Hacia el fin de mis días, cuando ya nadie podía creer que nada hubiese sido descifrado, comprendí que el ave a su vez me leía sin saber si en el roto jeroglífico la figura volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío.

(1971)

[De *Treinta y siete fragmentos*, 1972;
en *Punto cero (Poesía 1953-1979)*, Barcelona, 1980.]

DE LA NO CONSOLACIÓN DE LA MEMORIA

NO GUARDABA del lugar donde nació recuerdo grato alguno. Le habría gustado, me explicaba, nacer en ningún sitio para que en él pusieran sobre piedra solemne escrito en humo: Aquí no nació nadie.

No tenía recuerdo duradero que no fuera el de la infancia cercada. Torpe lugar de nieblas insalubres. Descargadero innoble de desechos del tiempo en estado de sitio. Pozo. Desde el brocal escrutas aún en fondo donde el agua sellada no recompone imágenes. Niñez y adolescencias sitiadas. Calle abajo venía un muerto prematuro con una indescifrable sonrisa en la voz ciega. Os dijisteis adiós. (Ya nunca volverían vuestros labios a unirse). Alrededor todo tenía vida menor que un muerto. Era la mineral supervivencia del vacío de nada. Y en los pasillos, en las paredes, en los ridículos salones se escribía en palotes la parodia soez, la falsa historia de antemano negada.

Nadaba en el aceite un pez enorme. Tenía un ojo sólo; el otro, sumergido, abrasado, chirriaba. Lo miraste. Era tiempo de huir. Entonces dispusiste las palabras, ciertas palabras sueltas de sus sucios engastes, como puente de tablas sobre los dos abismos.

No conservaste imágenes, decías. Acaso sí. De una esquina de piedra y de un árbol segado. O la memoria de tu propio cuerpo, de un ave agonizante en las manos de nadie.

(1969-1973)

[De *El fin de la edad de plata*, Barcelona, 1973;
en *Noventa y nueve poemas*, Madrid, 1981.]

OBITUARIO

*All will be judged. Master of nuance and scruple,
Pray for me...*

AUDEN, *At the grave of Henry James*

Empezó a corregir su necrología. El redactor había hecho ciertamente cuanto estaba a su alcance. Corrigió al principio sólo fechas. Algún dato, después. Se distraía. Atacó finalmente con ahínco, impropio acaso en tales circunstancias, ciertos rasgos de fondo. Al releer el texto los repuso. Tal vez su corrección fuera menos exacta que lo dicho. En todo caso no podía dar pie, sería absurdo, a groseras sospechas de autoelogio. Reequilibró en cambio con cuidado, con antigua ternura, algún período. Nunca ha de desmembrarse por sentir dolorido el orden absoluto del discurso. Quedóse luego taciturno. Aquellas correcciones ¿serían incluidas en sus obras completas como fragmentos póstumos? Delirio. Desmedrada existencia la que tuviera en vida. Vida vicaria. Vida en la que el azar cada mañana componía el reverso de las letras, del amor o del odio. Allí el necrólogo nada había anotado. Allí, en el centro de su corazón, el túmulo que él mismo había edificado con los años quedaba para siempre clausurado, como queda en las viejas alamedas la longitud entera del otoño.

No, los visitantes no sabían ni el redactor de la necrología tampoco. El óbito había sido vago e incompleto. Se arrellanó en su viejo sillón y comprendió que nada había que comprender y se sintió reconfortado y tranquilo. Por lo demás, había descrito reiteradas veces esta escena. Era, en efecto, un simple cambio de posición, un ligero descenso hacia la propia sombra, un más entrar apenas en el ángulo agudo de lo oblicuo. El sillón lo acogió igual que siempre. Terminó de leer su obituario. Podría al menos pasar sin indecencia grave para vivos y muertos. Dio el texto a la mujer. Esta salió. Se oyó en lo exterior un discreto murmullo. Volvió él al punto en que su propia reflexión dejara. Un punto que supuso anterior a la muerte. Alzó la pluma. La retuvo. Su mirada cayó en lo ya escrito. Nada añadió. Había tiempo aún, pensó, había tiempo suficiente.

HOMENAJE A UN DESCONOCIDO

La escritura había tentado su signo en vano. Durante días quiso dibujar la figura del hombre, componer sus contornos, traerlo al límite en el que, desde la evocación o el simple azar de las palabras, los personajes toman forma. Pero ¿qué podía decir de él? Lo acompañaba día y noche con la persistencia del recuerdo que no se tiene y que nos tiene. Recuerdo ¿de qué, de quién? Al fin desistió, como el que abandona el amor antes de ser cumplido como quien se anega en la infinita longitud del adiós. Y dijo de él lo que sólo sabía. Que al pie del lecho había un perro inmóvil. Que el hombre estaba muerto. Que nadie acaso conociera su nombre. Que vivía solo. Que colgaba sus manuscritos húmedos en las grandes ventanas para que los secase el viento del atardecer. Que dejó escritos con caracteres ininteligibles un tratado de matemática de los colores, cuyo título era: “De la obstinada posibilidad de la luz”.

(1973-1976)

[De *Interior con figuras*, Barcelona, 1976;
en *Punto cero (Poesía 1953-1979)*, Barcelona, 1980.]

ELEGÍA

Expertos en la destrucción del amor construyeron distintas pequeñas destrucciones con residuos del aire y otras muertes. Izóse un cielo gris sobre las rotas alas. Un globo ardiente se extinguió en la tierra. Vayamos, corazón, al puente suburbano para saltar ya muertos, como el cuerpo del pájaro que cae ya sólo es sorda sucesión de la sombra. O no vayamos o no salgas jamás. No salgas, ay, jamás paloma al campo.

(1977-1978)

[De *Material memoria*, Barcelona, 1979;
en *Punto Cero (Poesía 1953-1979)*, Barcelona, 1980.]

PÁJARO LOCO, ESCÁNDALO

Vino el escándalo. Pintó de rojo todas las paredes. Saltó de rama en rama, de solapa en solapa, igual que un pájaro. Pájaro loco, escándalo. Picoteaste granos en mi palma. Te abrí mi puerta. Vuela ahora. Haz estallar el tímpano del necio. No dejes al honrado, persíguele debajo de su cama sombría. Incendia las esquinas. Pon tu súbita antorcha en los ojos extintos del menguado. Haz caer al incólume. Despierta al sordo. Y vuela. Vuela y vuelve. Vuelve, pájaro loco, a posarte en mi mano.

(1979-1980)

[De *Estancias*, Madrid, 1981;
en *Noventa y nueve poemas*, Madrid, 1981.]

ANTONIO GAMONEDA
(Oviedo, 1931)

VIERNES Y ACERO

I

Era un tiempo equivocado de pájaros. No existía otra luz que la de una gran sábana cuya urdimbre desconocíamos. Era julio en el aire, pero los balcones se abrían sobre febrero y la muerte. La cal hervía amenazada por la sombra y los pasillos conducían al zaguán del miedo. En las estancias, algunas madres se inclinaban para escuchar el llanto de sus hijos que aún habían de nacer (hijos asidos al delantal sangriento).

El jaramago estuvo dentro de mi boca. Ah, falta agua en los arroyos; la envidia avanza como el aceite sobre cartones amarillos. Sé que alguien grita en el incendio, y Juan Galea, con una espuerta de ira, baja despacio a la misericordia.

Este es el día del acero; su resplandor entra en los ojos de los muertos. Madre indistinta, líbrame de quien se oculta entre palomas, cubre mi rostro, sálvame del viernes.

II

El escultor del miedo hunde sus manos en el silencio y reduce sus formas a la amargura de los héroes, mas el silencio crece y sus lentos cuchillos entran en los sepulcros.

Era la luz, pero no era el día; ah conducta del viernes en el metal de la desesperanza: ya no hay recuerdo en los manantiales; nada está limpio y el dolor se anuncia en recipientes honorables.

Corazón aciago, corazón hirviendo: baja, pues, entre cáñamos, asiste a la tortura de animales lívidos; éste es el día del acero; baja no obstante hasta el lugar impuro, allí tu hueso corporal descansa de tanta muerte como has muerto, España.

LEÓN DE TABARA

Un silencio de hormigas, un frenesí de esparto. Ah corazón clamando ante los almacenes. Ya no hay sábados; bajas a las iglesias, a los departamentos de la muerte y ves la luz de la infelicidad; yaces y las serpientes pasan sobre las murias derruidas.

Veo la juventud ciega en los atrios, la grasa negra de las negaciones. Fulge tu lengua entre sarmientos, tu palabra sobre los mástiles. Mas la pureza no se extiende, no diluye en las aguas el acero, no deshabita las comisarías. Ah corazón clamando por una tierra sin olvido, por un país donde los pájaros se suicidan al amanecer (como aquel camarada entre la pobreza y el relámpago), viejo tenaz ante las rastrojeras, viejo que aún lloras sobre llagas fértiles: dame tu látigo y tus lágrimas, no me abandones todavía.

Agonizabas sobre los espejos y no arrancaste de tu rostro la vieja máscara: tu madre. No te pierdas aún, préstame algo, dame tu incendio, tu piedad estéril, tus zapatos, tus hernias, tus alondras, el huracán de tu melancolía y el gran aviso de tu dedo negro, para que no muera más que de mala muerte la criatura del dolor: España.

[DESDE LOS BALCONES...]

Desde los balcones, sobre el portal oscuro, yo miraba con el rostro pegado a las barras frías; oculto tras las begonias, espiaba el movimiento de hombres cenceños. Algunos tenían las mejillas labradas por el grisú, dibujadas con terribles tramas azules; otros cantaban acunando una orfandad oculta. Eran hombres lentos, exasperados por la prohibición y el olor de la muerte.

(Mi madre, con los ojos muy abiertos, tenebrosa del crujido de las tarimas bajo sus pies, se acercó a mi espalda y, con violencia silenciosa, me retrajo hacia el interior de las habitaciones. Puso el dedo índice de la mano derecha sobre sus labios y cerró las hojas del balcón lentamente).

[VIENEN DIBUJANDO CÚPULAS...]

Vienen dibujando cúpulas: deshabitan fresnos y se alimentan de gramíneas blancas. Sus alas se abren sobre mi frente como en los días de la enfermedad. Vi la infección en los jardines ciudadanos; vi las locas hormigas sobre algodones ensangrentados y, sin embargo, fue un día alimentado por la dulzura. Una canción se instala en la lentitud y la distancia habla de la música. Lame los cerros polvorientos antes de entrar en mi corazón. Aquella tarde sobre las ciénagas de Armunia puso veneno en mis oídos y una miel negra sobre los andenes de Clasificación. Alguien gimió y los altavoces enmudecieron en el crepúsculo. Una tristeza giratoria acude a la restitución del silencio y las torres arden bajo los pájaros tardíos.

[ERA EL MERCADO DEL SILENCIO...]

Era el mercado del silencio. La enlutadas posaban su patrimonio de quilmas y el día descansaba en la quietud de rostros calificados por sargas y recuerdos más blancos que las legumbres ofrecidas ante los ábsides. Tristes haces de huesos castigados. Callaban con el gesto aprendido entre los centenales, bajo el sonido de los vientos. Murmuraban sobre las hernias de los hombres y los relentes venideros antes de recobrar el fardo inútil y regresar, madres del miércoles, al país desolado de los censos.

[DE SUS LABIOS MANABA UNA SONRISA INCIERTA...]

De sus labios manaba una sonrisa incierta y pequeñas palabras que extraían torpemente del corazón. Descendían a la ciudad y en sus manos hervían la suciedad y la ternura. Lentos en la ebriedad, con la luz del desprecio sobre sus rostros, regresaban en los atardeceres. Atravesaban, tras un cinturón de escoria y tomillo, el vertedero de los hospitales.

Sucedieron semanas. La ciudad era hermosa frente a las hogueras del otoño (oro y silencio en el perfil del río), pero las semanas son negras en los ojos de los mendigos. Como un manto mortal, cayó el invierno sobre sus cuerpos enamorados.

(1977-1986)

[De *Lápidas*, Madrid, 1987;
en *Edad (Poesía, 1947-1986)*, Madrid, 1989.]

MANUEL PADORNO
(Santa Cruz de Tenerife, 1933)

ENCUENTRO

SALGO afuera. Cierro la puerta de la calle. Es la hora de sumergirse, la una de la madrugada. Contemplo el cielo. La noche arría sus velas. Qué embarcación. Qué viaje. Qué desconocido viaje. Dejarse caer lentamente, tocar fondo, en compañía de alguien algunas horas. Enfilo la calle General Bravo, braceo entrecortadamente cuesta abajo. (Compruebo qué ventanas están iluminadas también, esta noche). Doblo la esquina voraz, aposentadamente, sin prisas, en esta atmósfera propicia.

En la más absoluta cautividad nocturna, dentro, bajo su profunda lluvia, empapado de licor sideral totalmente decidido a arrojarme en su brazos, calado hasta los huesos, empedernido jugador con la baraja desconocida, la situación humana al final de la mesa, el descarte total, el tímido cerco coloquial, la conversación que cala, que descabalga, cata, saborea, que festeja el encuentro, en silencio.

En la más absoluta cautividad nocturna enfilo la calle solitaria, lentamente deprisa, cruzo la plaza desierta, nupcial, la alameda del laurel tembloroso (arrojo, a la cuneta, todo tipo de instrumento social, todo tipo de herramienta socializable, toda estrategia diurna que persevere y flote todavía) y entro en el pub como si fuera una bahía iluminada donde llegara un barco con las luces apagadas, en silencio.

Encuentro alguien que no sabe quién es. Que espera a nadie también. Que trata de enrollarse, es un decir. Que trata de hacerse consigo mismo. O conmigo. Que está allí, en la barra, en la embocadura del río, de pie, vigía acechante de la relación humana que comienza río arriba. Tripulante de esta embarcación hacia ninguna parte, analfabeto del torpe trato social nocturno, la conversación entrecruzada, el fuego craneal oculto, inaudible, el azaroso derrote de la mirada, la tentación del ojo impensable. Comienza a establecerse la ley del acercamiento, el tracto palpable del lenguaje, la sílaba desnuda, la relación debajo de su barca, la muchacha que acaba de llegar; quiero celebrar este encuentro desconocido siempre. Con un vaso de luz. En la alta mar nocturna. Bienvenida. Buena muchacha de día. Amor mío. En silencio.

NOCTURNA

¿QUIÉN sale únicamente por tomar unas copas de noche? ¿Únicamente por tomar unas copas? salga quien lo desee, yo no. Poca gente saldría. Poca. A beber, no. La gente sale porque quiere beber otra bebida allí donde se expende. Otra bebida quiere beber mi boca. Y la tuya. Otro alcohol. Tengo otro vicio. ¿Beber? ¿Beber al aire? ¿Beber la compañía? ¿Hablar? ¿Conocerse, sin más? ¿Hablar, qué lenguaje? Otro alcohol mi vicio, hablar contigo, cada noche. O mirarte. O verte. O saberte. Leerte. Con mis ojos.

La bombilla alumbra suficiente la estancia: el espacio de la conversación. De pie, en la barra, o alrededor de una mesa, sentados, hablar cuesta abajo condescendientes, clarificadores, lejos del día, del ruido de la maquinaria social, la cortesía civil, la amabilidad intercambiable, lejos. Bañarse en la conversación nocturna, despojados del horario, sin prisas, sin estampaciones, sin convencimiento alguno, descabalgados bajo el agua; hablar directamente de la nueva relación humana, o de la vieja, de la mañana limpia, el sol real, la luz sagrada; hablar de la sed humana en cualquier parte. De la sed que noctambulea, de su mineralogía.

Entrar en el espacio de la conversación nocturna. Aposentarse en el naufragio. En la mirada. En el baño nocturno multitudinario, en el bautizo comunal del río de la noche. Aposentarse en la alta mar. Bajo la ducha del decibelio. Abandonado el engrase social diario, el *change* social diario, el aburrimiento social diario.

Eres un hombre (o una mujer) exclusivamente de día. ¿Te avergüenza entrar, de noche, en este local que aparentemente te *descolocaría*? ¿En tu conciencia personal? ¿Socialmente? ¿Quién te correspondería? ¿Nadie? ¿Quién te correspondería de día? ¿Nadie? Hablar nocturnamente parece hacer el amor con quien lo desee. Ven. Hazlo. Buena muchacha de día.

(1985-1986)

[De *Una bebida desconocida*, 1986;
en *El naufrago sale*. 1980-1988,
Las Palmas de Gran Canaria, 1989.]

ES OTRO LENGUAJE

Volví para quedarme no lo supe nunca bien, con certeza. Estar aquí me parecía por primera vez distinto y clamoroso. Estar aquí solo. Ver la ladera rodar al agua espejeante y azul. Ver el mar. *Tenerlo delante todo el día*. Marearme era un pronunciamiento decisivo. Marearme del mar, al mediodía. Desde la azotea, al mediodía, contemplar el incendio, el agua gaseosa, la lámina del agua.

Fue una experiencia última. Lo sabía. Aunque no supiera entonces qué hacer conmigo cada día. Pintar. Construir el volumen. Abrí la ventana. Vi la lámina del mar, la luz. Era un extranjero que acababa de llegar a la playa. Un extranjero del Norte de Europa. O de la cuenca del Mediterráneo. O del Cono Sur. Qué más daba. Abrir la ventana para siempre.

Telefoné al otro lado. Amanecía allí. El viento corría la estepa violentamente. Nevaba. Que viniera. Que viniera. Salí de casa. Al bar. Acabé por llegar entonces. Por Guanarteme. Era de noche cerrada. Nunca vine para quedarme aquí, dije, ni para irme. Pedí una cerveza. O un ron. Daba igual. Entró aquel muchacho indigente. Con su boca. Parecía que quería irse. Hablé con él. Amanecía dentro del bar; era muy tarde. Aquello era como una conclusión. Tenía hambre. Desayuné. Bebí caldo. Comí pescado. Yo no me quedaré nunca por aquí, dije, si no fuera porque, enfrente, al abrir la ventana ella suele desnudarse todavía. Otra cuestión cierta y banal.

Pero yo estaba acostumbrado a una cierta certeza: la de lo que se ve. Mal asunto. Yo que casi no veo nada tratando de ver algo ciertamente. Estoy viejo, dije. No veo nada desde siempre. Nunca estuve ciego, es cierto. Vi. Vi lo que se veía.

Fundamentalmente vi algo, algo irrisorio, incierto. La mecánica del lenguaje, para ti, resultaba de fe. Solamente un largo día, un largo día, al ver comprensiblemente, razonablemente, se entendía algo, comprensible. Yo no he visto un ojo que me hablaba mal otro lenguaje, un lenguaje desconocido, tan familiar...

Quien sale quiere quedarse todavía bondadosamente. Todavía. Hace todo para quedarse. Lo ve. No se sabe cómo. A tientas casi. A tientas. Volví para quedarme ¿entiendes? Ni siquiera debes entenderme mucho. Es difícil. Me quedaré por aquí algún tiempo razonable. Todo esto es una larga despedida. Otro lenguaje. No lo sé. Bien que lo sé.

(1981-1988)

[De *En absoluta desobediencia*, 1989;
en *El naufrago sale. 1980-1988*,
Las Palmas de Gran Canaria, 1989.]

EL INTRUSO

El animal que soy tira de mí despacio, lentamente, cada día. En su fidelidad. Y me acompaña siempre. Ahora caigo, por ejemplo, al saber que otros animales que conocí también y que tenían junto a ellos al animal que eran. Lo veo ahora. El animal dulcemente. Contemplo, en aquella tarde, en aquel tiempo, cómo al encontrarnos también los animales se veían y hablaban y olfateaban entre ellos.

Ahora veo nítidamente tu animal echado en aquel tiempo tendido. El animal palpitante. El animal llegaba allí contigo y se echaba debajo de la mesa mirando al mío en un rincón dormido.

Hablo del animal por no decir otra cosa. ¿Qué es el hombre? ¿Qué es? Uno cree durante mucho tiempo que el hombre es algo en la certidumbre. En la relación. Les separa una raya sobre la arena absolutamente ajena, perdida.

Ahora sé que el hombre que camina por la orilla del mar esta noche cerrada, bajo la cal luminosa, acompañado de su animal insobornable, es un ser extinto: veía mal, olía mal, gustaba mal, oía mal. Un intruso.

[De *El hombre que llega al exterior* [1987-1988],
Valencia, 1990.]

RAFAEL PÉREZ ESTRADA
(Málaga, 1934)

[EN LA MADRUGADA...]

En la madrugada del 16 de febrero de 1876, un joven obrero, Wylville Carpenter, se presentó espontáneamente en la comisaría de Edimburgo confesándose autor de un grave delito. El muchacho, a modo de antecedentes, dijo llevar viviendo con un ángel ocho meses y catorce días, y habiéndole éste anunciado, por razones celestiales, su marcha, el declarante no pudo sobreponerse a la aflicción que le causaba la sola idea de una ausencia definitiva, de tal modo e intención que, al hacerse de noche, con unas tijeras le cortó las alas. Entusiasmado por tamaño dislate, el inspector envió a un par de agentes al domicilio de Carpenter, viéndose sorprendidos cuando al poco tiempo regresaron éstos trayendo consigo dos grandes apéndices, no identificables por su tamaño como propios de ave alguna, sin que por muchas pesquisas que se hicieran se hallasen rastros de la parte humana del ángel. Viéndose obligado el inspector a poner en libertad a tan curioso muchacho.

[LLUEVE A ESTA HORA TRISTEZA...]

Llueve a esta hora tristeza y soledad en la calle. Los carros y triciclos del reparto se acunan torpemente en los grises sin sombras del amanecer, y en las sábanas los cuerpos recién dispuestos arrojan las últimas indecisiones. Algunos negocios ya encienden las luminarias y los gatos vuelven al calor recién hecho en los hogares. Y cuando nada parece que puede suceder, a lo lejos, desde el túnel que forma esta calle sin final, se oye un grito espantoso. Es un grito que va abriendo una acumulación de vocales sin sentido. Un grito en movimiento, pegándose a la piel de quienes lo escuchan. Sin embargo, la cosa empieza a explicarse. Ahí fuera, despavorido, corre el ángel paranoico, el espíritu que soñó haber perdido el hombre que guardaba.

[HABÍA UNA FUENTE DE PLATA...]

Había una fuente de plata grabada con los sellos del deseo y bruñida en un espejo de brillos múltiples. La mujer acercó su rostro a aquel metal en la búsqueda de una identidad absoluta en su superficie de frío, y vio entonces un hilo más brillante que el oro, un filo rojo escueto como un grito, un perfil cárdeno como el ala de un pájaro herido en su vuelo. Y supo, con certeza de muerte, que después de la danza para siempre sería de ella la cabeza del hombre, y que en su lengua un coleccionista clavaría en un intenso y agrio alfiler, la rareza sacrílega de una mariposa sexual.

[EN AQUEL SUEÑO...]

En aquel sueño se me apareció un cuadro sangriento: era la tortura del tiranicida. En la plaza descolorida y sucia, entre un gentío vociferante y gris, se destacaba el cuerpo horizontal y hermoso de un muchacho desnudo, cuyas extremidades habían sido atadas a cuatro poderosos corceles que piafaban nerviosos en espera de la señal mortal del tormento.

Sentí una gran conmiseración por el destino de aquel infeliz, y en el fondo de mi corazón también yo deseé la muerte de aquel tirano abstracto.

Cuando una mano canalla dio la señal para el suplicio vi, sorprendido, cómo aquellos caballos desplegaron unas bellísimas alas azules y, cuidadosamente, sin hacerle ningún daño, ascendían el cuerpo del joven a un cielo de primavera. Entonces mi sueño se hizo de color y advertí cómo era yo mismo (un plural e infinito) el público que aplaudía gozoso el acto triunfal de todas las servidumbres.

[De *Libro de los espejos y las sombras*, Huelva, 1988.]

[TÍMIDAMENTE, EL MUCHACHO REVELA EL SUEÑO...]

Tímidamente, el muchacho revela el sueño al preceptor: En él se ha visto tensando un arco luminoso, un arma prodigiosa que sólo reduce la curva a su esfuerzo. Y ya el dardo busca indeciso, primero parece elegir la transparencia de una pompa de jabón, mas cede y prontamente apunta al brillo de una estrella en la noche, y cuando hasta los ángeles huyen temerosos con sus gritos de vencejos heridos, el dardo va a parar a la blancura de una hermosa paloma que tangencia su vuelo con el arco.

El preceptor queda dubitativo, por un momento cree que este joven ha sido llamado al sacerdocio, mas de pronto comprende y sabe que tiene ante sí al amante perfecto.

CASCADA VITAL

Su apariencia es la de un río que, desesperado por hacerse al mar, abrevia su camino en saltos que acaban configurando un sorprendente espectáculo de cascadas y cataratas. Mas si alguien se acerca a sus aguas y osa introducir en ellas un objeto punzante, descubriría que está ante un ser animado que lanza un grito dolorosísimo. Después de esta experiencia entiende que se halla ante un ofidio que une a la singularidad mimética de parecer un río, el maravilloso color de sus falsas aguas, que sugieren un imposible caudal de mercurio.

La historia de esta criatura concierne también a lo aproximativo, pues los indígenas le conceden valor de brazo. Para ellos no hay ni serpiente ni curso, sólo brazo que quiso acariciar la columna perfecta de un cuello amado, y que, por envidia de los dioses, acabó siendo un músculo que arrastra su desesperanza y desamor por una geografía de desengaños.

ROSA VORAZ

Entre las droseráceas brilla por su belleza esta flor que sugiere el baño de una muchacha con el cabello suelto. Los filamentos sedosos de esta carnívora se agitan en los acantilados que sostienen su existencia, dejándose llevar por el viento con una ansiedad que sólo va a satisfacer la sonrisa del paseante que no teme a las alturas. Se alimenta la rosa voraz de la felicidad ajena, y sus víctimas, que a su contacto pierden la sonrisa y cuantos gestos amables adornan el existir, contraen para siempre el mal de la tristeza.

[De *Tratado de las nubes*, Sevilla, 1990.]

JOAQUÍN MARCO
(Barcelona, 1935)

ATARDECER

Un gigante de niebla dormida, la ciudad se recuesta. Amarillas. Se presienten montañas. El mar. Veo tan solo árboles y en sombras los jardines. Es posible el llanto. En ocasiones conviene detenerse o trazarse una imagen de lo que pudo ser, de lo que no será. Hay cementerios abandonados en los pueblos pequeños semejantes a cuanto nos propusimos. Confundimos amor y viento. Desolación y asco. Oigo un llanto lejano. Y eres tú.

SOLEDAD

Te amenaza el corazón de relojería o te inclinas o la cabeza te estalla ante tanta soledad y desvergüenza. Si la tragedia de aquel asesinato de esta muerte, es una palabra desmayada, qué duda cabe que obtendrás la victoria por cinismo. Consiste todo ello en disimular abiertamente la fiebre, en entornar los ojos, en recitar en voz baja viejos poemas sajones.

Oigo a lo lejos a los monjes, en una suma de marrón oscuro, que juegan con un balón que invade la calzada por donde discurren veloces automóviles Studebaker.

El censor de uno mismo puedes ser tú. Yo puedo ser la piedra, la luz, el colibrí, el zaguán que comunique sol y furia.

Si se detiene el tiempo, si se detiene, abalánzate al cuello de tu vecino, antes de que sientas golpear en tu sien la llamada casi invisible y temerosa de una bala del cuarenta y cinco.

(1957-1970)

[De *Algunos crímenes y otros poemas*,
Barcelona, 1971.]

EL POETA Y LAS SOMBRAS

Han abierto las puertas y el grupo de jinetes ha penetrado en el zaguán enarbolando como bandera una botella de vino rojo. A su cabeza iba una mujer o al menos he creído adivinarla entre los ojos y el ropaje y el grito levemente inclinado al alarido. La escena era confusa puesto que mi interés primordial residía en salvar como fuera el espejo veneciano. Y discretamente he tomado unas flores del jarrón de la entrada y las he ofrecido a la voracidad del caballo que me contemplaba con ojos tristes e intentaba mordisquear mi chaquetón. Era aproximadamente la hora del té, la hora del atentado criminal, la hora del torero corneado en la plaza. He observado al poeta que hay en mí, refugiándose, buscando el rincón, entre la lámpara de pie y un montón de libros, donde pasar desapercibido. Ha sido entonces —es decir, ahora— cuando (es decir) más tarde, he visto (veo) avanzar las manecillas del reloj aunque muy lentamente. Estaba ausente, casi vacío mientras el poeta —no yo— desplegaba su heroica sonrisa y tomaba un clavel. La Sombra me susurraba al oído que alguien estaba fumando marihuana. Pero veía al poeta con su clavel y su mano cerrándose y la Sombra irritada levantando la voz. Veía —veo—; es decir, vi los ojos de Antonio en la oscuridad, emergiendo. Antonio había dejado su avión y reclamaba su cosecha o su pan o quién sabe. Así que armándome de valor he atravesado entre los jinetes y le he hablado así a su capitana. Así. Su postura —si mujer era— resultaba indecente, aunque no provocativa. Entre sus labios he descubierto los restos de la hierbabuena masticada. Todo ha sido tan rápido que el poeta ha escrito en el aire con su clavel un verso que decía Sombra de este laurel que vive libre y lentamente los alaridos se han convertido en música lejana. Los caballos han permanecido estáticos. Ha soplado la brisa. He abierto una ventana que daba al campo. Y el poeta ha venido conmigo y la Sombra me ha sugerido una canción cuya letra finaliza con la palabra que estremece.

ELLA

Cuando abres la puerta te chirrían los goznes, te tomas el café sin azúcar, te desvives, desvistes, desahogas tus llantos, te reprimes, exprimes

Ella te acaricia las nalgas

Ante la concurrencia pulcramente vestida apareces desnudo, blanco, pies sucios, cuando intentas cubrirte tu sexo de vergüenza. Te hace caer la silla, descubres dos amigos con ojos de avispa y suena un cornetín llamando generales

Ella te toma de la mano

Corren pájaros bobos, traspasa un elefante y se adelanta un niño con muñeco payaso y luego una doncella de pechos como olivas, de pechos verdeoliva y llega el obrero con una bandera desplegada y un chupatintas calvo como un ajo silvestre y aparece un acomodador de cine y un minero teñido de grisú y un señorío de Jerez a caballo y un mozo de Pamplona que ha corrido los miuras y un escritor con barba que va tomando notas de la escena y de la reacción de una camarera suavemente acariciada y lamida por el linotipista. Y el marinero juega sus dados en silencio y el policía que ha jugado con su pistola de verdad y un gitano oscuro con la camisa rota igual que su costilla y el pajarero y sus criaturas que pululan entre camisa y calzoncillos y el guarda forestal dormido entre unas rocas de pizarra y un industrial atento a sus balances siderometalúrgicos y un dependiente que viene como saltando a la comba y una bailarina a quien no se la autoriza a desbragarse ante el público preferentemente masculino. El estudiante ha llenado las paredes de eslógans y el tímido farmacéutico no sabe si la señora quiere tampax o bien penicilina y el espía del telón de acero y el torturador suavemente inclinado sobre su víctima, voz de contralto, aprieta una vez más el pie ya castigado y el que pone los cristales y el que reparte Coca Cola y el que limpia zapatos y el que dirige hombres o cree dirigirlos y el que cree ser dirigido y el sargento de guardia y el vendedor de perros recién nacidos y el pastelero y el ladrón y el asesino asesinado y el jugador de tenis o de balonvolea o el pastor o el que cuida siempre el mismo enfermo o el de la electrónica o el perdedor de siempre —como tú— o el que pilota aviones, automóviles de carreras (todo lo pilotable, en fin) o el que sangra y es sangrado o el del Banco —éste especialmente— que padece úlcera de duodeno— y el que limpia automóviles y el que va y viene y dice y no hace sino el maricón, el traidor (que los hay) y el que canta ante el público y el que ríe (no último, sino mejor), el explotador, el humillado, el vencido, el exiliado, el que nada sabe, el que dice, el que sueña, el que no ama (¡qué tortura no amar, sino de noche!), el de los refrescos, el camionero, el niño que no anda todavía y el de los ojos tristes y el del ano doloroso, el médico y el que construye grandes edificios y los levanta sobre el papel y sobre la tierra y el que controla el fugaz paso de los aviones por invisibles corredores planeados por otros y el que va a la Luna y el que no vuelve y el matarife y el que tú conoces y el que sabe y tú ni sabes

todos, cogidos de la mano,

y Ella los recibe, siempre de noche

y Ella los toma delicadamente hasta hundirlos para siempre en olvido y los convierte en nada, violenta, terrible, crudelísima, gélida.

ENTONCES

Esta montaña de cemento casi destruida, casi espectral, desventrada, de pinos aislados, con su fábrica al pie, blanqueando los árboles del pueblo al pie del río, cuando llega la noche es como un sueño. Sus luces y sus chimeneas acompañan voces misteriosas que reclaman nuevas direcciones.

A intervalos irregulares las explosiones sacuden los ojos de la tierra. Recorriamos el lecho del río (Pero, ¿en busca de qué?) y organizábamos los juegos donde cualquiera hubiera podido descubrir el erotismo prohibido. De vez en cuando, en las viñas, nos cruzábamos con las guardias civiles.

Eran años injustos para quienes éramos jóvenes sin saberlo. Nadie decía entonces “Coged ahora las rosas de la vida...”, porque la vida era un tránsito hacia nada, un lamentable error, un límite de sangre.

Y eran aquellos los años de más amor, los días de gritos o canciones. También aquella juventud recibía su fina capa de cemento y éramos grises, con sabor a polvo. Y éramos tristes como los rosarios a través de la radio.

(1974-1976)

[De *Esta noche*, Barcelona, 1978.]

RAFAEL SOTO VERGÉS
(Cádiz, 1936)

LA MUDA

Padre de la hermosura caótica, el pato de los lagos suspensos abre sus alas sobre el leño cenagoso de los tiempos señalados en piedras y en las especies carcomidas.

No solamente por la verdadera tristeza de las hojas sino por el color difunto de cortezones agrios y dormidos sobre esa flora lunar de desencantos.

No viene el que sabía lo nuestro; pero se despelecha sobre la tarde macilenta, sobre el antiguo corazón de las liebres y los dormidos robles extasiados.

Dolor de ellos será la nueva luz cuando aparezca sobre el campo realmente la claridad de las especies.

Así cantan. Saben la verdadera noticia de la muerte.

La muerte, la llamada desde los ámbitos agrestes; su mano salvadora sobre el atijo de yerbas sofocantes y de inquietos hurones.

No caricia de un arte, no suspiro de una tarde entre ojos de libros, o palabras sobre el antiguo régimen de los hombres. Se despelechan fábulas, muchedumbres, fábulas, muchedumbres. Es tarde, tarde. Por los hoyos del valle, la abubilla se desenreda de sus días más secos.

Es la muda, la muda. Detrás de las ventanas, de las abiertas brechas de las luces, vi muchachas cambiándose de ropa.

Es la muda. La muda. No levantad el dedo, no parad este tiempo.

Está enfermo el deshojado pájaro.

El clima de un país ya se ha hecho pluma y fiebre de muda.

[De *Epopeya sin héroe*, Madrid, 1967.]

FÉLIX GRANDE
(Badajoz, 1937)

VALS ROTO*

Ésta es la huerta donde comencé a prender esa inmensa ignorancia de estar solo. Recuerdo a un chico con mi nombre que aquí se refugiaba como en el territorio de un vals desarrapado, inane. Venía desde el conflicto prematuro, con su pequeña edad agarrotada como un tendón: y merodeaba por entre los frutales ambicionando que ocurriese un milagro: mordido por la loba de la desposesión. Sentado bajo el albaricoque o apoyado sobre el manzano, jugaba a imaginar un futuro con paz, con miel, con abundancia. Convertía la huerta, aquella majestuosa detonación de luz, en su primera guarida. Era ya el título de este relato pavoroso que mis años escriben en la espalda de una mudez paciente que se llama los siglos. Ésta es la huerta en donde una frente indefensa reflexionaba sobre las heredadas desgracias familiares, las remotas estrellas, los entierros, el tiempo, el sobrecogedor mecanismo del mundo. Después vendrían poemas de sed y de castigo, años cuarteados como tinajas, sucesos tan implacables como consecuencias. Dicen que hay seres que han tenido una infancia feliz: ésta es la huerta donde vi cómo se marchitaban las primeras capas mullidas de la realidad y donde hallé la veta de escozor, el subterráneo con rumor de origen, el aquelarre del destino.

Huerta de la memoria y fuente eterna del desencanto: el pozo se cegó con piedra, el muro quedó desmoronado, pudriéronse las manzanas y otras frutas aún más relucientes. Sólo quedan algunas uvas: hacer con ellas vino y tragarlo con avidez para olvidar aquella huerta, aquel desatinado principio, el matrimonio de la miseria y de la edad, el albaricoque, la vida.

Uvas de olvido de todo corazón.

* Plagio y variación de una página de Heraud (cf. *Poemas de Javier Heraud*, Casa de las Américas, La Habana, 1967, págs. 107-108) [Nota del autor].

EL ABOGADO DEL POEMA

A veces un poema es un chorro de pus, un cuenco de infección el termómetro de una peste, la cosa que el buitre picotea, la geología de una claudicación descomponiéndose; el túmulo corroído bajo el que una derrota yace, sin manos ya, en un silencio tumefacto.

Cómo entregar el caldo de la vergüenza o de la cobardía, cómo entregar la materia más humillante, qué inútil corazón celebraría las lavacias que quedan en el baño, qué monstruo o loco o enfermo nos agradecería esa mugre que escurre el trapo de las lamentaciones.

Hay una vieja trampa en el arte, que atrapa la parte más horrenda del artista y la parte más hedionda de su público, y las agita entre la equívoca sonata del lenguaje, y forma así, desde siglos, un simulacro de comunicación. No hay perversión mayor que ese disfraz. Bello parece el acto de ayudar al condenado a cavar su agujero: y sin embargo es monstruoso. Desde hace siglos viene sucediendo. Es una de las formas del arte.

También desde hace siglos se vienen sucediendo los artistas feroces que dicen sí con su ronquera, empujando con su cabeza por entre las ruinas que la época y la nada desencadenan sobre ellos. Albañiles inusitados que usan sus propias grietas como cenefas de la casa, que toman sus propios cascotes y los añaden a los muros del edificio, tiritando de esfuerzo. Al miedo, a la desgracia, a la desilusión, les ponen de nombre Calumnia. Y buscan los culpables, como busca aire puro el tísico.

Hay también un lejano vendaval de artistas amamantados en la pesadumbre, pero que muerden su pezón y escupen de vez en vez la leche de que se sustentan. Son agónicos espirales que a nadie quieren persuadir con su espanto. Perdieron acaso la furia, conservaron la integridad. Levantan su mirada sombría y dicen a su gente entrañable: soy más un síntoma que un ser, si me veneras me traicionas y te traicionas, escupe al menos como yo, no cedas. Y vuelven a morder su leche, a necesitarla, a escupirla.

Gangrena, pesadumbre insolente o pedazo del edificio. Ciudad, barrio ululante o sótano de la conciencia. Yo sé de un hombre que muerde furioso al pezón enigmático. Que reintegra hacia el muro común los cascotes de su ruina. Que abre también la boca para ensuciar al tiempo con todas sus digestiones imposibles. Una parte de él interroga. Contraataca otra parte. Pero otra parte aumenta el equívoco repugnante de la infelicidad. Ignora quién de él vencerá en él. Juzgad ese combate.

Como yo juzgo el vuestro.

OTRA FIGURA DEL INSOMNIO

Mi vida más frenética, más enigmática y reunida, sucede hoy en estas horas lentas y altivas como el mar, tan silenciosas como un hilo negro, alas que llamo con el nombre pobre de insomnio. Maníaco, ayudado por pastillas y médicos, de torpes consejos y de un turbio rencor estéril, he combatido durante años al frenesí parsimonioso de este velar, sin querer ver que en él mi soledad se iba transfigurando en una especie de macabra fortuna. Pues estas madrugadas, casi estalladas de silencio y verdad, a cambio de unas migajas de salud me dan mucho: traen nombres y fantasmas de nombres; me aproximan el pezón donde bebo el raro caldo de la necesidad de amar, y me sacio; me traen mi miedo del roncal, que llega casi pensativo, como un cabeceante caballo del invierno; me traen el vértigo del tiempo, inusitado, sin un solo apellido; me traen un sobresalto de distancia, picoteada de galaxias y de interrogaciones; me traen, oh diosmío, trigo sin pan, peines rotos, botones caídos, deseos sísmicos y turbulenta pesadumbre; me traen el rostro de toda mi memoria, abarrotada como un mapa e injuriada por las premoniciones. Me traen mi inapelable y escocido abrazo con el universo.

Miro entonces mis pies y mis rodillas, mi sexo y mis cartílagos, miro de arriba abajo esta fraterna máquina de morir. Y recuerdo los lechos en los que celebré conmovida y furiosamente al mundo, las palabras de amor o gratitud que oí o escuché como barricadas solemnes contra el ejército de la disolución, y recuerdo cuerpos y años, y veo que todo ha sido espléndido, como una amistad, inservible como una máscara. Pues ¿qué buscaba, qué podía conservar, qué merecía?

La horas hondas se me arriman a la conciencia y con tortura y generosidad me transforman mi tránsito en un alud de percepción: y entonces pareciera que al horror le nacen bisagras para sujetarse a sí mismo, que las carencias asumen los contornos de su barranco, que se amortigua la violencia de la esperanza, que la resignación se pudre, que el amor se desviste para mostrar su ingenua pústula de caridad. y todo se puebla de pasos, de perfiles y contraluces, de formas y de resonancias, de sílabas mojadas, de encuentros ininteligibles, y sobreviene una armonía innominable, llena de perfume y de azufre; y todo es natural y sombrío, y perverso, y emocionante.

Luego, después de esa cosecha misteriosa, de la soy la espiga y la hoz y el cercén y el rastrojo, extenuado por la desmesurada coherencia, suelo limpiar el icono de ayuno, y toda la porción de sed, y me quedo dormido, mientras sigue cayendo la vida sobre mi corazón, gota a gota, sin tregua. Y entra un folio de frío por las rendijas de mi dormitorio.

Un folio blanco, oscuro.

(1967-1969)

[De *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, Barcelona, 1971; en *Biografía. Poesía completa (1958-1984)*, Barcelona, 1986.]

LETANÍA

dadme gaviotas piedras de siglos museos cuarteados sonidos de locomotoras
dadme una cuarta parte del silencio de Brujas el sauce junto al busto de Luis Vives
dadme árboles en flor dadme un bosque dadme calor dadme una noche en La
Habana de enero con olor a salitre y a mujer y a palmeras dadme ael recuerdo del
olvido de las hondas muchachas que misteriosamente dejaron su edad en mis manos
canosas dadme un abecedario desquiciado que únicamente sirva para hacer logogrifos
y sílabas de niño dadme onomatopeyas y aeropuertos dadme cosas que sirvan a esta
prisa yeste miedo que buscan a tientas un pezón yo soy unmaya laborioso y bueno
decidme que no van a volver otra vez los aztecas todos se transforman en hunos
dadme fruta dadme confianza dadme un nocturno de Chopin un cigarrillo la
calavera de César Vallejo dadme una lágrima de Dostoiveski una sonrisa de la vuida
de Coltrane dadme un poco de pan y un verso dadme otro mundo dadme gaviotas
dadme otro mundo dadme una pastilla dadme una sonrisa general dadme el hongo de
Charlie Chaplin dadme la zamarra de Brueghel dadme una silla que camine dadme
una bicicleta pequeña dadme un celemín de trigo una manta con agujeros un cabezal
de paja dadme un silencio que no amenace nada dadme un cofre cin guijos blancos
dadme antes de la guerra dadme después del napalm y del fósforo dadme un mundo
sin asesinos dadme un plato de requesón dadme un mundo sin asesinos dadme un
mundo con menos asesinos dadme un colibrí en la sandalia de mi sobrina dadme una
cucharada de futuro y el reverso de ese vejamen dadme un papel pautado con canas de
mi padre dadme un porche con uvas dadme una vida sin canallas un mundo sin
canallas dadme algo que no tenga canallas ni asesinos dadame una llave pequeña un
contraveneno un membrillo maduro dadme otro mundo y mucho mar dadme
esperanza dadme un porche dadmae un porche sin asesinos dadme gaviotas dadme
gaviotas dadme algo dadme lo que s*

(1967)

[De *La noria*, Barcelona, 1986;
en *Biografía. Poesía completa (1958-1984)*, Barcelona, 1989.]

* El texto termina de esta forma a final de línea.

CARLOS SAHAGÚN
(Alicante, 1938)

VISIÓN EN ALMERÍA

Suele ocurrir que de la infancia más remota conservamos a veces datos fieles, hechos presenciados por nosotros mismos, entremezclados, en una espesa niebla, con otros que responden más bien a sucesos posteriores, conocidos en muchos casos por referencias más o menos directas. Yo guardo de esa infancia un recuerdo duro, macizo como una roca insoslayable, antiguo y reciente al mismo tiempo. Lo siento vivo en mí, noches y días, y sobre todo en las horas más tristes.

¿Tenía yo dos, tres años? ¿Mi madre era ya vieja en Almería? ¿Lucía el sol en las paredes encaladas, se reflejaba en el azul del mar, con barcos lejanos y gaviotas? Cualquier respuesta era posible entonces, aunque ahora sé que Almería no podrá ser nunca una ciudad como las otras, llena de luz fuerte y de colores vivos. La ciudad toda es para mí una habitación de realquilados, una escalera oscura y un abrigo negro, con botones enormes y brillantes. Es el abrigo que llevaba mi madre al volver del trabajo.

Lo que llamamos “visión del mundo” es algo impuesto desde fuera, una sucesión de acontecimientos que se desencadenan desde un origen: las experiencias de la infancia. El niño es sólo una mirada limpia y sin culpa, nacida para algo tan sencillo como ver. Y no somos nosotros quienes adecuamos a esa mirada lo que nos rodea, sino que es el mundo exterior el que va conformando con violencia nuestro ser, filmando ante nosotros espacios, dudas, certidumbres.

La nueva situación nos había llevado a Almería, tal vez en un tren lento que cruzara en la noche las tierras de La Mancha doblemente muertas: por el paisaje y por el silencio de sus gentes, diezmadas en la reciente guerra. Y estábamos en la ciudad. Una ciudad sin mar y sin campanas, estoy cierto. Allí veo solamente, en la escalera oscura, una mujer cansada que regresa y un niño que sale a su encuentro. Un niño heroico e indefenso, ante cuyos ojos pasa la vida en toda su dureza.

¿Soy yo ese niño que ha conocido tan pronto la soledad y su daño? Por encima del tiempo veo su imagen indómita y frágil, que se pierde en la noche del recuerdo, y reaparece clamando justicia, y alza los brazos hacia todos. Sé que, a pesar de las derrotas, él perdura y nos vence, superviviente de todos los naufragios.

Y sé que el hombre que vivió de niño en Almería nunca podrá olvidar esa presencia oscura del sufrimiento, la primera experiencia de su vida.

SOL EN LA PLAZA

Estaban sentados en aquel banco, la piel rugosa y ya vencida, viejos sarmientos nudosos, jubilados, expuestos ya para siempre al sol de mediodía. De toda esa delgadez marchita y pétrea, de ese barrunto de tiempos indudablemente peores, más oscuros, emergía la luz escasa, de cirio titubeante, de unos ojos que se perdían a lo lejos y cuya profundidad era un engaño. Porque alguien que hubiera podido asomarse a esos ojos habría visto tan sólo el cansancio y la espera, nunca la justa densidad que tienen, por ejemplo, la mirada del niño o la del enamorado.

Rodeados de moscas primaverales y obstinadas, expuestos allí, parecían en definitiva —y pese a estar sentados— estatuas yacentes, inmóviles. Yo los veía cada mañana y solía apetecer su compañía y su conversación desdentada y benigna. Me preguntaban por la escuela, el rostro apoyado en un bastón, e indagaban mis conocimientos, como queriendo recobrar su infancia olvidada. Mostraban predilección por los afluentes de los ríos, que había que ir nombrando en orden y sin confundir los de la derecha con los de la izquierda. Pero yo era feliz entonces, porque la vida transcurría con suavidad y, bajo las palmeras, la infancia era algo sutil y perezoso que nos llevaba lenta y naturalmente hacia otros paraísos de fecundidad.

Las libélulas —rojas, pardas, azules— se apareaban al borde del estanque, y al acercarme notaba sus palpitations, el brillo diamantino de sus ojos. A veces pasaban volando sobre nuestras cabezas, abrazadas aún, en un arrebato de fruición. En estos instantes, todo crecía en profundidad para gozo de los sentidos: el olor de las flores y el estiércol, el murmullo penetrante del agua, e incluso la visión de una mujer joven que pasara. Visión que era al mismo tiempo tacto, mirada, olfato, sonido.

Los viejos, en aquellos momentos, permanecían inmóviles, pero la conversación se interrumpía. Sus ojos, hermosos y tristes como un pozo sin fondo, brillaban más ahora. Yo me asomaba de nuevo a ellos y adivinaba, en esa espera iluminada de la consumación de los siglos, la figura irrenunciable del amor, de la costumbre, del deseo.

LA GUITARRA

Era hermoso que así llegara la ilusión de la compañía, el sentimiento de que no siempre había de estar solo. Pero la presencia de la guitarra venía después del atardecer. El resto del día era distinto y casi no tenía sentido. Había la visita matinal a la iglesia, donde un cura viejo tocaba el armonium sin entusiasmo y el niño no podía soñar aunque se esforzase. Había también los estudios en aulas claras, con luz fuerte, los paseos bajo las palmeras. Y luego el esconderse en los refugios que habían quedado en pie desde la guerra y, con antorchas hechas de escobas, cruzar de una parte a otra la ciudad, perseguido unas veces, otras perseguidor de sombras. Algunas tardes había escapadas a los barrios del puerto: pasar ante casas con paredes de colores sucios, los ojos bien abiertos, como al acecho de la vida.

Fue allí donde descubrió la guitarra, su rasgueo invasor, y se dio cuenta de la radical soledad de los niños. Porque los niños, de repente, tienen un día un temblor nuevo, y casi fiebre de tanta soledad. Era como si de pronto, en los muros altos que la vida había puesto a su alrededor, se hubiese abierto una ventana doliente, y las cosas que desde allí se veían estuvieran distantes sin remedio. Él era el extraño que llama a la puerta, el recién llegado de un país lejano y pequeño, a quien nadie conoce, en quien nadie quiere reconocerse. Algo tenía que existir, sin embargo, alguna fuerza misteriosa que acercase unos hombres a otros, unas vidas a otras vidas.

El niño besaba a su madre antes de acostarse, pero no le bastaba ya. La besaba con fuerza, para que ella le revelara secretos, le explicara por qué sentía ahora esos impulsos de abrazar los árboles, la arena de la playa, todo. Su propio cuerpo, sin él quererlo, le empujaba hacia las cosas, y sólo el tacto, la presión de la piel sobre los objetos, le consolaba. Cuando andaba por el pasillo largo, hacia la alcoba, sentía un gran desasosiego. Una vez allí, devuelto a su intimidad, oía el viento que golpeaba los balcones como algo furioso y sensual que quisiera entrar y tomar posesión de las paredes, de la mesilla con la estampa de la Virgen, y volcar su corazón pequeño y ardiente. Oscuro, doloroso todo, como la misma vida. Con el viento llegaban de vez en cuando notas musicales sueltas que él no distinguía. Imaginaba entonces una melodía alegre, semejante a las escuchadas en el puerto, una música de guitarra que penetraba como un brazo poderoso en su cuarto y removía las sábanas frescas. Era así como veía de nuevo, entre sombras, la fiesta de los marineros y sus mujeres de altos pechos, las tabernas de los pescadores. Un olor casi físico a mariscos podridos y a sudor de hembra le abría las puertas del sueño. Con ira, el niño apretaba la almohada y sentía deseos violentos, urgencias de ser hombre y no estar solo.

(1961)

[De *Estar contigo*, León, 1973;
en *Memorial de la noche. 1957-1975*, Barcelona, 1976.]

ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN
(Albacete, 1939)

EN 1946, MIENTRAS THOMAS MANN ERA OPERADO DE UNA INFILTRACIÓN EN EL LÓBULO INFERIOR DERECHO DE UN PULMÓN, EL POETA, ¿CON UN BABERO A RAYAS?, IBA EN COMPAÑÍA DE SU HERMANA A COMPRAR LECHE AL ATARDECER EN UNA CIUDAD ESPAÑOLA DE PROVINCIAS

Así que fuertemente enlazados por los dedos, por los ínfimos dedos amoratados que diríanse huesecillos de oblación a la bruja de Hänsel y Gretel mientras llueve toda la tarde y la solfa de la prisa excesiva y la misma tarde que arrastra toda su batahola y los malditos bronquios como un fuelle burlón y los histéricos memorables gallos que a cualquier hora se desgañitan como orates entre la riada de automóviles impacientes que trepan sarnosamente a la bufanda a cuadros quemada cómo no y la suerte en el alero un caldo de cultivo la desazón tan seria de la chinche de modo que puestas así las cosas *Caroline Newton afrontó el viaje desde New York para llevarme como regalo un juego de té y una colcha de lana muy fina las flores no faltaban nunca* y era tedioso todo esfuerzo sonarse gritar por las sombrías escaleras los nombres de los profetas contemplar con impotencia y disgusto el asedio implacable de las frías gotas contra el semiderruido palomar sobre todo cuando empezaba a faltar cosa explicable la mirada de mamá conjurando peligros desde el balcón tiempos malos para el servicio por más que ella se mantuviese siempre con el corazón en vilo al ocultarse entonces plaf la desprotección agudamente sentida en la nuca la contundencia de los balines de miga de pan o los carozos disparados tras las ahogadas risas por aquellos crueles libertos niños de posguerra sus persistentes zumbonas muecas hambre continua robo de carbonilla en los desmontes del ferrocarril tizne abundante en las mejillas que demasiado bien ocultaba los rosetones de la fiebre vespertina *buena parte podría atribuirse a las constantes aplicaciones de penicilina continuadas hasta el fin medicina ciertamente preciosa, pero que a la larga arruina los alimentos como las arpiás y quita las ganas de comer porque todo termina por tener olor o sabor a penicilina* aunque la mayor parte del tiempo que duró el pedrisco permitió recapitular por ejemplo la propiedad saqueada por causas de fuerza mayor el seguro no cubre sino los riesgos de tres octavos del capital y encima el parquet levantado si bien sólo una loseta con curiosos rostros indicando bien a las claras qué rumbo habría de tomar la catástrofe o inepticia sin más

como dijo el motorista para vestirse de una buena vez salir al descampado pasear el perro a través del cieno para acabar cegado y aterido por la ventisca de enero buscando al fumista a cualquier persona diestra en alicatados en reparación de persianas de rejilla y no la parálisis facial en tiempos del sarampión que hacía jugarretas gallos por ejemplo rojizos en el marco de la ventana con sus nebulosos kikiriquíes percibidos a través de la fiebre en las madrugadas del estío poco alimento tolerado náuseas esplendor de colores que cegaba nada de cuidado denle líquidos y *bebía en cada comida y en grandes cantidades coca-cola la bebida popular la pasión de los niños que nunca me gustó ni antes ni después mientras que entonces de pronto se había convertido en todo para mí* por lo que sentir el desamparo de su mirada una tan terrible privación no contribuyó en nada a espolear su arrojo así que de vuelta fuertemente enlazados por los dedos entre el redoblado crepitar de las risotadas de aquellos basiliscos se acababan sumergiendo en el portal arropante puede rehacer en la memoria el raro después jamás visto dibujo y color de los ladrillos casi un *mandala* y tras el abrazo sofocado y tal vez transcurridos varios días pasillos y más pasillos con los odiados juguetes baja sigilosa morbosamente hasta aquel escalón donde ya adivinaba sonriendo bobo la ulterior consagración a la lluviosa soledad.

(1970-1973)

[De *Una tromba mortal para los balleneros*, 1975; en *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid, 1981.]

PANAMÁ SKYLINE

1

ALLÁ, donde estriados perros —ojo malicioso, pescado entrevisto entre las fauces, mar turquesa al fondo— pueden cuestionar el esplendor paradisíaco de Balboa o rebajar ese lóbrego tizne horadado por el ventarrón de la muerte burlona y burlada, allá, en el soñado, a fuerza de fulgor, inexistente trópico, todas las palabras, los certeros conjuros que abolirán el tiempo, siguen vivos, jugosos, desbordando en su pulpa, invictos frente a la trivialización cibernética, la miseria semántica que nos rodea, acá.

2

ALLÁ sigue diciéndose velorio. La finada comunica su hielo ardiente a los pliegues de la frazada, las definitivas esquiras rompen entre sus dientes, muerta feliz la nuestra, muerta de febril nicho, pronta para el jeringazo de la fiesta, de la salsa, de la esperada violación del macho y todo el serrín desborda, hormiguea en regueros de orina, de amarillo mamey, de culo al aire y desplumado papagayo, al que corta el discurso el primer kyrie y ya me jodiste Pedro.

3

GUARDAN las apariencias, intentando en vano ordenar el despelote, esos recuerdos herrumbrosos, esos estafermos cómicamente euclidianos en la noche del pulque, del curaçao, del aceite funeral que embriaga a la lechuza. Sombras prestigiosas de la angustia aliadas al “rigor mortis” cubista: señoritas de Avignon que desconfiaran del burilado análisis, putas o deudos que celaran sus burlas: suprimidos (¿suprimidos?) terrores al candombé, a la negra María, al barón Samedi, al mochuelo Braque, al guajiro Leregas cuyo miembro podía cobrar “la longura del antebrazo de un trabajador manual”, a la grandísima chingada que parió a Renato Descartes, a Renato Guttuso, a Renato Renato, por tu retrato voy a morir. Y acabó muriendo (¿muriendo?).

4

NO hay nada. Sólo aire. Fantasmas una vez más burlados, pasos en falso en la sala de los pasos perdidos, *quidproquos*, parafernalia para turistas, sorda carcajada universal, muerte en el trópico: nada. Desvanecimientos de prestímano, visto y no visto: la manigua entreabre sus mandíbulas esmeralda: un chasquido, un hervor, un tufo: la muerte ensaya la contradanza de la muerte entre purísimos cocos ultrazurbarán, calabazas resonantes de semillas. ¿La muerte?: un torcido bostezo, una pirueta, la fúlgura instantánea en las alas del gallinazo.

5

TAN sólo aire. Pero bajo los ropones de memorialistas, leguleyos, encomenderos, gachupines, guerreros de Uccello sospechosos de mestizaje, cambistas de Amberes tocados de fieltro carmesí, entre tanto fantasma de la hepática *Kulchur*, el trujumán alza la carpa y la función comienza: como fondo el sonajero de la ronda caribeña que pasa que pasa que tumba que tumba. Luego el carro de los apestados con el asno: doctor por Montpellier de caperuza índigo y pico de rapaz, más salsa y la guapachosa que marcha al baile tras mandar al mero carajo a Disney y su sádica tropa, esos desodorados gringos que había que echar al canal entre cantos metodistas y podridos regalos navideños, envueltos en el sirope de Bing Crosby. ¡Al agua lustral toda esa insípida basura!

6

PASA la real gana, la mulata que llora-ríe lágrimas de pura nieve soñada, ay, prieta morocha mía, quién sorbiera ese cuajo de pétalos de azúcar cande de tus mejillas, de tus pezones, de más abajo, de más abajo, no se me enfade y usted perdone. Pasa la muchedumbre de emboscados, *lumpen* de trajes chillones, figuras mesoamericanas de mayúscula dignidad que fuman su marihuana, melancólicamente realzadas sobre el horizonte de Panamá la hermosa: todo el amor para sus dulces chozas en los acantilados, listas para la siesta, el frescor, el abanicazo mosquitero. Y en seguida la siempre presente pesadilla metropolitana, la ronda de noche de los azufrados con Velázquez al frente, hecho —ya ve, compadre— una auténtica ruina, vendedor de espejos sin azogue en callejas mordidas por el incendio, taimado buhonero que consiguió afanar un falso hábito de caballero del Santo Sepulcro, tras el saqueo de Maracaibo.

7

SIEMPRE acaba por amanecer. Huye la despavorida y van escurriendo las tinieblas, dejando sucios churretones en las vidrieras. Sobre el revuelto lecho, nadie: la aurora envuelta en sutilísimo azul, el silencio que apaga al guacamayo, que clausura el bochinche, que acalla el silbido del rezumante sexo ante los ojos glotonos del franciscano (¿teatino?). Ya solamente el andante del concierto número dos de Brahms, gotas que se deslizan por el raso, aguacero de mayo en los empapados jardines, mientras rueda en sordina, ya lejanísima, la última maraca. Pocas horas después, sol poniente, ropa de hilo, panamá blanco, ventiladores, habrá que hundirse una vez más en la sagrada noche que comienza, para el nuevo estallido, la vaina, la ansiada locura interminable.

(1975-1980)

[De *El centro inaccesible*;
en *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid, 1981.]

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS
(Barcelona, 1939)

Al abandonar la isla llueve por toda la vasta neblina del mar. ¿Soy yo quien abandona o el abandonado? Son las gaviotas las que huyen sin apego a los barcos, solamente el trayecto sobre la vasta soledad de la salina. ¿Y mueren las gaviotas? ¿O dónde mueren? Tal vez está en la vida su agonía, vinieron de una gozosa muerte y buscan a la muerte en este vuelo, sísifo sin pecado a redimir. ¿Y dónde están sus sombras? Pájaros sin regazo y sin lágrimas indiferentes al paisaje como si volaran bajo un cielo marítimo y buscaran abajo, en el cielo de abajo, el paraíso de la escoria, latas de plástico, vómito y heces; nada de lo que es nuestro les atrae, solamente lo que rechaza el barco, la estela que es cloaca a nuestros ojos, allí está la mies, la primavera, las luces y las colinas y la vida. ¿Para qué pues la costa, lejana de la isla, esta costa caliza, inmóvil e indiferente a mi llegada? Al descender del barco azotan las gaviotas el aire de la isla que van a rechazar, pájaros sin memoria, habitantes del vertedero, esta estela finísima y sin flores donde habita el silencio de la muerte.

[De *Vertedero de Otaca*,
Madrid-Palma de Mallorca, 1982.]

FRANCISCO FERRER LERÍN
(Barcelona, 1942)

LA MANO

La mano de hierro pende tranquila. Ligeramente fría y negra. Aproximadamente de unos 25 de largo. Sujeta una bola aplastada donde se enfrenta a menudo y en uno de sus dedos finos un anillo incómodo. Algo de mujer que brota de una puntilla breve.

Simplemente un movimiento brusco y ya me pertenece. Un fuerte peso y algo de ingravido a la vez me ofuscan en un principio. Las oculto bajo mis ropas y huyo.

Ahora en la pared destinada promueve una satisfacción lógica. Reposa magnífica en lo encalado ayudándome a componer este relato. La miro y comprendo que debo mantenerme apartado de ella. Al menos unos instantes.

En la calle un motivo irreconocible me impulsa hacia el lugar del drama. Vislumbro de lejos la muchedumbre vacilante en torno al portal. Logro penetrarla y situarme en primera fila. Alto y fuerte un policía interroga a los inquilinos del inmueble. Por fin logro ver la totalidad de la escena. La mano sangrante aún y ya amarilla destaca en el centro de la resinosa puerta. Algunos hombres desapacibles la desprenden de la madera y la trasladan a un recipiente estéril. Todo ello sucede rápidamente y pese a la emoción que me procura el cercano acontecimiento un dolor bárbaro sacude de golpe mi cuerpo. La presión de la masa humana aumenta y me imposibilita contemplar la extremidad de mi brazo izquierdo. Intento de nuevo la maniobra y la impotencia se convierte en tortura. Noto algo como líquido. El calor animal es insoportable y la opresión de la masa creo aumenta el flujo. Comienzo a abandonarme al vaivén que me envuelve. Hay canturreos con estofas solemnes y horizontes salpicados de pequeños coágulos. La temperatura mengua y también el movimiento. Pasos de terciopelo. Pasos pequeños. Y luego algo como un silbido. Algo redondo.

(1964)

LA HISTORIA PREFERIDA

Julie querida. Qué hermosa eres. Me apoyo en la silla forrada y veo tu espalda de mujer soltera. Con tus amigas 1ª, 2ª y 3ª, a las que nunca comprenderé. Estáis ahora junto a la valla que limita el parque. Luego un mundo de sombra y el frío del lago grande.

De arriba a abajo una extraña chaqueta pálida abotonada por delante y que cae sobre la falda escocesa. Además seguramente hay una blusa blanca que cruje dócilmente y que al retorno lucirás. Los últimos os contemplamos cuando dobláis el recodo y un brillo inaudito surge de la nuca y tu cabello. Así un compañero me golpea con la rama y también ríe. Estamos ya cerca del mediodía y el ayo busca la explanada.

Un corro doble con las niñas atrás. La hoguera húmeda invadiendo nuestros ojos y motivando constantes alucinaciones. Me vuelvo y ella está allí. Justamente a mi espalda. Ya se puede comer y el murmullo aumenta. Una botella de coñac aparece y pasa por mis manos. Las llamas verdes tapan ahora el cielo. Hay un conato de alarido general y la risa es aún más fuerte. Me giro y ella ríe también y la hierba como gris trepa por sus piernas cruzadas. Otra vez la botella y la llama. Se agita creo el corro en la parte opuesta y recibo una sacudida ya menguada. En mi zona decidimos iniciar un balanceo. De derecha a izquierda. Más fuerte. La llama es viva y me arde la boca. Grito y me vuelvo a contemplarla. Necesariamente mi grito le debe haber gustado ya que ríe más aún y me mira fijamente. El balanceo me impide seguir contemplándola. El fuego se concentra patentemente. Una línea gruesa. Más corta. Un punto ya. Que se me clava en los ojos. Logro girarme. Ella se levanta. Rápidamente. Salta hacia el bosque. Intento desasirme. Estoy totalmente trabado al círculo. Me incorporo un poco. Me atan algo como raíces. O lianas. Ahora un esfuerzo supremo. Y me deshago. Comienzo a correr. Estoy en el camino que va al lago. Ella delante a una distancia inalterable. No puedo correr más deprisa. Tengo los miembros adormecidos. Y no consigo detenerla. Decido hablarle. Algo que la detenga. La boca no me permite articular nada correcto. Caalsaan. La lengua está también evidentemente dormida. Riaaaal. Falta poco para que se precipite en el agua. Un nuevo esfuerzo. Raaaaeem. Y misteriosamente se detiene. Llego a su lado y produciendo un chasquido se vuelve hacia mí. Naturalmente no es ella. Un error estúpido. Intenta quien sea explicar algo. Caalsaan. Mueve los brazos de hombre y escupe un sonido. Riaaaal. Es necesario acabar. Toda mi mano dentro de su boca. Como una barrena. Un recuerdo de virutas y miraguano. Se va deteniendo su mirada en cada parte de mi rostro. Mi brazo ha penetrado enormemente. Algo increíble. El error aún protesta. Raaaaeem. Y comienza a deshincharse. Muy deprisa. Lo soporto íntegramente sobre el brazo. Como un guante. Simplemente ahogado.

(1965)

SE DESCRIBE UNA VIDA EXTRAÑA

Crucé la habitación y hallé desvanecida a la mujer de mi amigo. Tuve el valor suficiente y registré sus prendas más íntimas: no llevaba nada que me interesara. Luego, en la cama matrimonial, la poseí: no volvió en sí hasta el final. Me miró y dijo: — Soñaba precisamente en ti. Me separé y, tranquilamente, busqué entre mi ropa desparramada, el tacto suave del arma. Sólo un disparo, y el vientre adquirió la rigidez precisa: descargué sobre la muerta, una lluvia de golpes, y no concluí hasta que su piel tomó un color harto desagradable. Odio el amarillo.

Los periódicos dieron detalles vergonzosos sobre el crimen. Algunos resultaban hirientes para la sensibilidad del lector medio. Decidí, por lo tanto hablar con el director y amenazarle. Debían retractarse y pedir perdón por su falta de delicadeza. Todo ello me distrajo unos días, pero cuando las cosas empezaron a olvidarse, el aburrimiento se apoderó otra vez de mí y planeé otra fechoría.

(1965)

EMPLEO DEL TIEMPO

Porque estoy perdido y nunca hallaré el camino decido abandonarme definitivamente, dejar que se extravíen mis pasos hasta llegar a donde ya no se es nadie, aunque la pereza no sea suficiente y me hablen de grandes glorias y por ella las pierda. Así sea.

He ido cerrando las puertas que se abrían a beneficiosos premios. Mis ojos ahora permanecen dormidos y mis labios callan. Ya no son palmas las que suenan en los frentes en que combatí sino ásperas disquisiciones sobre la naturaleza de mi fracaso. Mi fracaso predicho. Mi fracaso que alegra a los que molesté. ¡Y no podía dejar de hacerlo!

Echo la manta sobre los hombros. Levanto las manos hasta rozar las nubes y me lanzo al mundo con entereza. ¡Oh qué hermoso es el día cuando nada sobrecoge y las horas puedo llenarlas a placer! Me siento en el sendero, en el borde del sendero que me lleva hacia la vida, oigo el agua, el agua y la música de los árboles, y ahora, moviendo las manos como en los tiempos en que solía burlarme de todo, camino en dirección norte-sur, emigrando.

Así, llego a las zonas de ocaso, a las hogareñas veladas en que se cuentan hechos, a la martilleante habladuría de los que venden, a la traición, al desgaste de manos y brazos tras la caída de los frutos al mar implacable. Y cuando recorro los países más distantes, cuando enseño mi pasaporte de hombre que va al infierno y la gente se acerca para escucharme, entonces, me aparto y lloro, porque ellos ven lo que soy y nadie intenta disimularlo.

Ese es el declinar a través de los años. Nacer poderoso, con los arados de la violenta dicha arando tus campos, vivir empujado por el deseo de rápida gloria, y al fin, cuando hasta las cosas más simples resbalan entre los dedos, conformar la vida a la aventura, y luego reventar oscuro, allá, en la tierna mansedumbre.

(1968)

MIS MEMORIAS

En el fondo del féretro se colocará una capa de mirra pulverizada cubierta con un tul, y encima de ella se depositará el cadáver completamente vestido.

MANUAL DE NATURALISTA

Debo equivocarme a menudo. Llego a lugares que no debía y al recobrar la postura pierdo la vista en lontananza. Quiero anotar paso a paso todas las desventuras que hoy me sucederán para así poder analizar mis actos y descubrir el extravío.

20 de Mayo de 1968. Luce el sol y me invade un optimismo reconfortante. Son las 10 de la mañana. Abrí la puerta del jardín mientras acababa la tercera y última tostada untada de mantequilla y señalaba enérgico con la otra mano la taza de la leche aún vacía. Eva se acercó con la jarra y vertió el saludable líquido. Luego me afeité y me lavé los dientes. Escogí el traje beige y salí alegre a la calle. Podía coger la avenida Pearson o perderme por las calles empinadas que llevan a Santa Ana. Hice lo primero. Pocos coches a esta hora. Desdeñé los dos primeros y me apoderé del tercero. Era cómodo y la dueña había olvidado un pequeño bolso. Crucé la parte alta de la ciudad y me dirigí por la autopista Este hacia la playa. El farol más solitario que nunca. Bajé a estirar las piernas. La brisa acudía puntual y gracias a las raquetas para la nieve no me undía en la arena. Volví al coche. El bolso contenía unos billetes que guardé y una libreta de direcciones. Arranqué una hoja de la libreta y tiré todo lo demás al mar. Ahora hacía frío. Cerré la ventanilla y puse la calefacción. La hoja arrancada hablaba de un lujoso apartamento y de una cita a las 6. Debí callarme pero puestos a errar mantendré la arrogancia. No le afectó el que no supiese pronunciar bien mi nombre. Retrocedió hasta el centro del vestíbulo y colocó la ficha. Pasaron 5 segundos y se abrió la puerta del fondo. Me hizo pasar y me senté en la única silla. Luego sucedió todo muy rápido. Entró George y me dio la rosa. Apludieron. Vino mi madre y me habló de Bronx. Aplaudieron. Yo estaba hecha un lío. El director y parte del decorado se me echaron encima y casi no me dio tiempo a huir. Al bajar las escaleras George me cogió el brazo. Quería sincerarse. Me habló despacio de todo lo nuestro. Casi susurraba las palabras y yo me sentía invadida de una sensación muy agradable. Me gustaba dejarme llevar. Su brazo parecía transportarme por los aires. Llegamos al río. Hubiera podido poseerme sin ninguna dificultad pero prefirió que recobrase los ánimos. Estábamos sentados en el banco de piedra y dejaba que el viento agitara mis cabellos. George estaba ahora deprimido. Tenía la cabeza entre las manos y con la bota ortopédica dibujaba mi nombre en el lodo. Me llamaba Betty. Acaricié su nuca rojiza y descubrí la etiqueta de su abrigo. Una etiqueta negra con letras doradas. Balsom o Belsom. Un nombre extraño en aquellas tierras. Quizá lo hubiera adquirido en un viaje a Inglaterra. Me levanté. Había dos pescadores en el borde de la presa. Dejé a George sentado en el banco y fui hacia allá.

(1969)

([De *La hora oval*, Barcelona, 1971.]

EUGENIO PADORNO
(Barcelona, 1942)

[NO LA TIERRA QUE ME YERGUE...]

NO la tierra que me yergue único y solo con raíz cambiante de lenguajes; ésta que me flanquea con su espesor de luz picoteada por gaviotas: la que me abisma el cuerpo en derredor, por siempre adivinado como hondo hueso de celajes.

(1972)

[De *Habitante en luz*;
en *Metamorfosis*, Las Palmas, 1980.]

[AHORA MISMO ESCUCHO EL MAR...]

AHORA mismo escucho el mar, miro debajo de su música la perpetua sucesión de las olas; su seminal espuma siempre triste; su soledad, tan parecida a la del hombre.

Recuerdo el argumento de la caña y el viento, el olor del incienso, el aire de aquel patio sajado por las tocas, el dedo del profesor acariciando las rodillas del niño.

Como el hueso en el fruto, habito la caliente penumbra de este cuarto.

Remotamente se hace la luz: bien oigo cómo empieza a caer el manantial, la leche de la ubre, el orín en yacija de acero.

Mano que
ahora sale a la calle para robar agujas, frutos, peces, no va a quitarme —para obscena
memoria de mi tiempo— los dones del insomnio.

LA CRIBA EN LA PARED

LA criba hoy tiene su orfandad de cosa inútil, y, sin embargo, por ella pasa el día su granazón airada, por ella pasan sombras aún. Mover el grano era el oficio del abuelo, pero bien sé que apuraría la sazón del aire, todo lo que en sus manos vislumbrara complicidad de tiempo. Y en la lluvia, que ahora ciega sus mallas para ti —desconocido que huyes de su arcaduz certero—, escucho la aspereza del grano que busca su celdilla para caer, para no ser harija vana como vosotras, nubes del sur.

Sobre el harnero de la noche, su música, la rotación antigua era verdad. ¿Quién nos vio así, qué ojo maldito llegar hasta el molino, qué abuelo eterno nos habrá cernido?

FUERTEVENTURA SUYA

BAJA por las mañanas apoyando el bastón entre estrellas de mar petrificadas, hacia tupidas redes, mástiles abatidos, espejeantes vestiduras de faraón difunto. Le acompañan lejanos remolinos, perros fieles de humo son su natural servidumbre. Da la mano a los vivos, apoyados en sus casas de viento sobre humedales de salitre. Bebe con ellos de las viñas pisadas por un camello enloquecido de sol.

Resuenan el charango que él construyera en sueños con un caparazón de tortuga.

Ermitaño de la muerte (la llave está junto al gallo de tiza), vuelve a la casa orientado por los ojos del gato.

(1964-1967 y 1974)

[De *Memoria de la claridad*;
en *Metamorfosis*, Las Palmas, 1980.]

JUAN LUIS PANERO
(Madrid, 1942)

ROMA. AÑO 363.

Hace calor, mucho calor, y no es solamente por este violento comienzo de primavera, sino por algo más. Sé que está ardiendo el jardín de la casa, el humo me ciega los ojos, apenas puedo respirar.

Estoy viejo, cansado y enfermo. No quiero levantarme. No podría apagar ese fuego, tampoco tengo ningún interés en correr entre piedras ruinosas, solamente para poder respirar unas horas más, unos pocos días.

Tal vez hace un año lo hubiera hecho, cuando él aún vivía. Pero, la noticia de su muerte, no por esperada fue menos atroz.

Nunca pude verlo, ni ya lo veré, aunque posiblemente haya sido el único hombre que me ayudó a vivir, a resistir hasta estas horas finales de ahogo y fracaso.

Se llamaba Juliano, fue coronado emperador en Germania y reinó en esa lejanía que llaman Constantinopla. Nunca vino a Roma, a esta parte derrotada del Imperio, nunca pude verlo, escucharlo. Sin embargo, su voluntad de volver a los viejos dioses, de dar valor y respeto a lo que estas piedras aún representan me pareció hermosa, digna, en unos años de cobardía y de indignidad.

Por mi parte apenas puedo recordar aquellos remotos dioses, nací en otra época, en otro mundo, pero siempre me gustaron estas piedras, el resplandor que reflejaron. En cambio, nunca me gustó el Galileo, ese dios cristiano, adusto como un cobrador de impuestos.

Cuando me hablaron de Juliano y de sus fantasías, pensé que jamás podrían hacerse realidad. Eso fue lo que me entusiasmó.

Hoy, todo está perdido, su destino se cerró hace tiempo, en tierras de los persas, entre polvo y sudor de hombres y caballos, borbotones de sangre y aliento de sed.

La misma sed que en este momento seca mi boca. La que, mezclada con el fuego y el humo que sube por la colina, entre muros de otro tiempo y borradas inscripciones, pondrá fin a mi vida.

Mientras el humo y la muerte ocultan ya los contornos de mi tiempo, pienso en la magia de aquel sueño. Dioses dorados, no mugre de sangre en la cruz de madera.

CONSTANTINOPLA. AÑO 1453.

Olor acre de axilas depiladas, de perfume pasado de rosas, de estiércol pisoteado de caballos.

Sé, me lo han contado, que las murallas de la ciudad ya no pueden resistir al infiel. Todas las defensas han fracasado.

El pobre emperador, nuestro bien amado Constantino XI, intenta inútilmente salvar la ciudad de su nombre, pactar con el enemigo, firmar desesperados tratados de paz. Pero todo, lo sé, es completamente inútil.

Escucho griterío de mujeres, carreras enloquecidas, golpes de puertas, aullidos de la soldadesca, mandobles y agonías, eructos de borrachos.

Aún podría escapar, ocultarme en el húmedo sótano disimulado, como aquella otra vez. Pero ahora todo está perdido. Sé bien que esto es el fin.

Salgo a la calle, maldiciones, estruendo, sollozos, humo pestilente.

En la hoja, con gotas de sangre, de un alfanje afilado, miro, tercamente, por última vez, el rostro de este pobre pecador abandonado.

PETERSBURGO. AÑO 1917.

No sé si debo hacer caso a lo que dicen. Cuántas insensateces, cuánto horror.

Que el Zar ha abdicado, que ha llegado, prisionero, a la estación de Tsarkoie Selo, que al conductor del tren imperial lo han tiroteado como a un perro, que las turbas repiten insultos y amenazas contra la familia imperial, que han tomado —esos pobres salvajes— el Palacio de Invierno.

Es cierto que desde hace horas se oyen gritos y detonaciones en la calle, cascos de caballos golpean, con sonido metálico, las piedras. ¿Serán los cosacos? ¿Habrá salido el regimiento Preobrajensky a defender a su Zar? ¿O todo es producto de este vodka que veo temblar a través del cristal transparente?

Suena, insistentemente, el teléfono, pero no voy a contestar. Desde la ventana puedo ver lo que pasa. Aquí dentro no hace frío. Sólo un poco, en los dedos, cuando me sirvo el vodka.

Ahora se escuchan abajo gritos, estruendo de gentes. Deben estar frente a la puerta principal. Bayonetas clavándose en la madera, crujido de astillas, las cerraduras, los herrajes que chirrían y saltan.

Aún queda vodka en la botella, ya no hace falta la copa ni la bandeja, con sus inútiles iniciales y escudos.

Están subiendo la escalera. Están buscándome, pero aún tardarán unos minutos, los suficientes para acabar la botella.

Los suficientes también para hacer, por fin, uso de este revólver, con canchas de nácar y el cañón de plata. Este revólver que me regaló Su Majestad Imperial, al final de aquellas maniobras de verano, en los últimos días de agosto de 1903 ó 1904.

[De *Galería de fantasmas*, Madrid, 1988.]

JOSÉ-MIGUEL ULLÁN
(Salamanca, 1944)

MOUVEMENTS BROWNIENS

A Un hombre se enjabona, fue engendrado en 1943 (perdonen), no hay fábula en sus muelas, desconoce los peces voladores, se nauseaa, se adora (a-dora), lloró a destiempo (y oraba, ejem!), monda la anaranjada soledad-ciempiés, asistirá al entierro del gimnasta desnucado, come caracoles con chinitas tiernísimas, nostalgiza la sordera goyesca de un país acaso inexistente, respira como si camarada y sopla —aaah—, celtíbera la oreja, diderotiza el asco (mal asunto), murmuló con Cervantes y Marx y Virginia Woolf y Epicuro y Lenin y Rulfo y Trotsky y Mao y Villon..., odia a Louis Aragón (en confianza), fumará a toda mecha, espera (*tú, Francis sutil, poeta*), abrazamos a J.P. (bizzo simpaticón), vaguemos por Invalides, cantan tres monjas: *il faut*, se masturba un gato ceniciento bajo la estatua de Mallarmé, ENLOQUECE LA CONCORDE, CHISPORROTEAN LAS PALABRAS, NACE EL AGUA Y SUSPIRA LÍQUIDAMENTE, EL GÓLGOTA HACE PUS, NO VIBRA EL ARCO IRIS EN LA SOMBRA

-REQUIEM RELIQUIA-

*

B El hombre enjabonado re-cuer(da): al joven Francis, pluma en ristre, mientras era engendrado el hombre (*desesperadamente*: brinden), mientras Ponge encanecía en un cedazo=arenga: “Le suicide ontologique n'est le fait que de quelques jeunes bougeois (d'ailleurs sympatiques)”.

*

C Aquel hombre enjabonado (¿mientes?) prosigue enjabonado (mientes) y palpa sus burbujas con rubor. A la chita callando, Francis Ponge se duchó. Voilà.

(Continuará)

[De *Mortaja*, México, 1970.]

inteligencia no me des jamás el nombre exacto de las cos / as porque el enlabio se
 enniñece oh sí y los molinos del / aliento casi borran orillas al volver los copos se
 enciende / un sordo crepitar de arrugas tibias y leves porque el sol / se vela guiña se
 alueña como moro a pasas y las pestañas / se entrecruzan hierve la alegre espiga
 vespertina inútil tal / toda dicha de repente ahora que ya en el ring tan sólo / flota un
 chorro de adondequiera o duérmete mas vuel / van blandas estrellas chamuscadas
 pétalos remos de fiebre / por las aguas suches del mar sin norte ya en pelotas / abren el
 arca malva de la herencia sajan las vagas señas i / nvernales bocas que se bendicen con
 albor miradas libres / de espejo por las uñas sin lúá que aclara otra certeza err / ante
 pausa de luz de su vejez más próxima y bueno y / qué genuflexión la saña el tole tole
 del terror ahueca piel / y saliva cabrilleas limo picha solemne sombra cana o

las

leyes finan

dura el borrajo y la maraña intacta de una car / icia inacabada entonces mu mu es
 la muerte la vigilia el g / ayo insecto en torno al agujero oh sí

[De *Maniluvios*, Barcelona, 1972.]

* Transcribo el siguiente texto siguiendo la disposición tipográfica que usa Ullán, es decir, sin signos de puntuación y sin tener en cuenta las normas de división de palabras al final de línea. Marco con [/] el final de línea de la edición de la que he tomado el texto.

AVISO DE LO QUE DEBE EL LECTOR HACER PARA CONSIGO MISMO

Un himno virtual contra toda fanfarria, contra su sombra y contra las victorias pendientes dentrambas. Contra la prehistoria, la historia y la historieta —épica o lírica, engolillada o neotérica— y contra el contra que las amamanta. Déjate, en fin, de historias.

Mi mente, aturdida con la contemplación de su falsedad misma, manifestada en el desliz de la preclara soldadesca, mueve a paso de carga el bolígrafo, que, ligeruelo en el relámpago de la jarana, admira más que produce y refiere. No olvida, pasa en silencio otros muchos y señaladísimos beneficios, que en las ciencias, artes y menesteres de pura conveniencia ha producido el idealismo castrense. Tieso que tieso, mi intento fue tan sólo demostrar que en los asuntos útiles no hubo nunca jamás casta capaz de tomarle la delantera.

Pero tampoco he podido yo contravenir a la orden de la naturaleza. Y así, ¿qué podía engendrar el desertor, apátrida y disoluto ingenio mío sino las actas de una guerra civil sempiterna en la que las tramposas palabras estacan jovialmente su lasciva traición?

Escupid en corro. La consecuencia es justa.

[QUIEN QUISIERE PUES HUEVOS...]

Quien quisiera pues huevos abra el puño propagando el honor de las castañas era el exordio plateresca maza tanto que suaves tumbos dando solicitaba la martingala del barbaján cangallo del jardín ni cáscaras enjambre deshojó su hocico en balde de vez en cuando evaporar contempla la estrellada calimba del adversario con varonil desánimo su rojo pie ha rozado cardos arenas hongos regatos hasta entonarse como alumbrosa márcola levemente anudada en las bruñidas moñas de la secreta cada balido le apalancaba el vergonzoso capullo cuco ay qué carajo y en romeriego funesto espiche sacudir quiere a los creyentes hoy es el sacro venturoso día de la ofensiva y ahí embestía por debajo de puentes cristalinas de erudicoña calva sea la parte polvos incluso babeando sangre así cualquiera y con bostezos aprovechones más casampulga colonizada calzones cortos de lorenzana posibilista y un runrún meteórico de pectorales en el infierno sacudir logra a la abadesa siguiendo el curso del bajo ingenio va sin antojos campo adelante doña vileza ruega de cuajo sacudidor que taconeé la horda encelada de la matraca y entonces cruza abiertamente pelo al olfato el aprensivo de la lombrices muy desposadas el congojoso sucio marino ayer sublime sensacional atornillaba el hondo túnel semipolar y esto se explica digo con brío hacía dos siglos pese a quien pese que él en cuclillas iba y venía con el arnés negro manchado de propia leche y moderaba el alimento confutatorio pero devoto de las sentinas tan frecuentadas en la prístina inopia acribillado y servicial otrora mas al presente meneadamente rebelón ya sabes y después de embarcarse el ritmo grave lento aguanieves de antaño boqueteaban sin aspavientos y admirable caso ante quien se endereza nuestro intento había en sus levitaciones escarola y resolución de este modo se prueba que por unirse con el cuerpo el valor no fantástico se hace fantástico y así como las grandes impresiones en las que está envuelta y por las que se rige el alma impiden que ésta perciba las impresiones de poca monta así mientras reside en el cuerpo los movimientos más perceptibles y mayores de las cosas que producen los fantasmas castrenses en el alma impiden que ésta perciba con claridad aquellas cosas placenteras que no pueden crear fantasmas por eso alguna vez cuando el entendimiento se concentra en sí mismo abstrayendo su especulación de sentido percibe muchas cosas ocultas que por especulación propia unida con la especulación de los sentidos no puede percibir y así de nuevo se prueba físicamente que el alma aunque esté en el cuerpo sin el auxilio de la gracia que la hace grata puede darse a la contemplación de los espíritus y de las cosas espirituales de toda cruzada y dirigir hacia ellos la mirada y ver sí sí luego razón de más para que el cantor con el auxilio de la gracia pueda llegar a esta contemplación aquí no pensamiento minúsculo das horas ha muerto la galana prenochebuena materialista alteza con lusitanos desabrochando sus braguetas despanzurrándose sobre la seda castellana sobre las tomateras postraciones legadas sobre tantos quintales de estiércol eyector serpiginoso y letificante empinó la bota por la rejilla de peral resbalan el quepis y el misal todo desconsoladamente turulato glotis sobada y gorda sal que no se diga chaval y abandonó el bozal absolutorio descendiendo inspirado hasta la del recluta maravilla a la que silenció sumariamente de puntillas ahora bien crestudo casi empuecándose los pies pardiez y así fue sorprendiendo el veinticinco al alba quién disparó no sé pero qué estás mirando soplamos la reconquista tú mejor quitan que no me iranés pega y tú llegaste aquí por puñetera casualidad y si no llego eh oyen los tres tilín la esquila lírica del

capellán agáchate ennoblecí el maravedí y el granujilla sonrió entre dientes lo que acabamos de hociocar mas también podríamos rehumedecer este sillón de orín quietito chiss cómo rechina puras pamplinas la sumersión de las diez tanzas un poco estrechos a lo hecho pecho penumbra aúpa túmbate freile que cante el gallo canta trisca restalla mancha rejilla yo pecador entelerido aguarda aguarda saldré el primero y luego ahora contemplando el pétreo redondo acuario de la esquina llora guarda el sumo monólogo interior pero por qué por qué señor cuando salió del fondo del confesionario y antes de dirigirse a la trinchera fuego lanzó una bambollera carcajada francamente la cosa no era para tanto

[SI NO ESTÁS EN PECADO...]

si no estás en pecado sal ya fuera apenas inspirado en cúpulas meladas remataba al altivo con veletas malváceas y mitoreras propiciándole interjección huraña pues digamos chíuchíu que aunque mutilación ingeniara quién corromper podría su cíclica risica y tampoco era cosa de ponerle morritos caprichosos ingurgitando o conturbando o jaleando los pensamientos seductores del bandolero de calzas bermejas mucho ordeñado empero hambrió ladeándose el endrino se apoyó en la quilla densa y apátrida renunciando obediencia y esforzándose por roquete hincar en cala quiso al final volar al palomar natal y desertar no por las damas amor no tolón la nadadura necesario hacía un cierto rememorar edad temprana la de aquel verano los diezmos que segaron flor de birlibirloque fueron y ante tan lacayuna segazón dios rechifló qué par en puridad tenían que doblegarse al salvazo rútilo del almirante e incluso agavillar sus perendengues compulsar el borlón diaconal de su chocho y el capullo de su parda sémola y tenían que hacerlo no peregrinando a la festinación por cuya causa murieron tantos zagalones no sino encalmándose en la esparraguera glaseada y todo por el dichoso farinato salmantino que el malvado almirante vindicaba con aflautado gruñimiento se sentían los dos descascarados por la demanda laxativa insinuante y porquezuela sí pero la bochornosa demasía casi de centurión que el inestable había compendiado en sus trigales suntuosos y en las gráciles amapolas le sindicaba como ya hemos dicho que no había cáscaras una nube quebró las lentas quejas las olas iban y venían lamían las espigas esponjosas el altivo recordó guasón que la escama de la cosecha lejos de malograr la harina lacteada agregábale nata cosquillejas y gloria tamborina ahora me toca a mí pero la nube habló en socorro del afónico ambos corrieron hacia la blanca choza poco rato después ya no había diferencia alguna entre el mar y los trigales todo era un dilatado lago algunos segadores huyeron al collado otros se sientan en la hampesca barca y reman por el mismo sitio que acaban de segar los hay que ya navegan sobre sus mieses o sobre los tejados de su aldea anegada aquéllos hallan peces en la copa de un olmo donde muy poco antes brincaban cigarrones y gorriones descansan tiburones pulpos focas lenguados los delfines se topan con los chopos las olas se atragantan con ovejas toros pavos y cabras de nada sirven al bisonte sus movimientos nacionales ni al ciervo rojo su escasa ligereza para zafarse del naufragio todo perece entre las olas sólo la blanca choza permanece y dentro sobre un catre el altivo el afónico llenos de sobresalto empalmados enardecidos en amores mutuos hablaban por visajes adherentes y cuanto más procuraban esconder su antojo tanto más se abrasaban en su fusco fuego lenguas se hacían ahogamiento veneno mantecón gritaban para prolongar lo ya bien prolongado las diestras vencedoras se afanaban por redoblar los dulzones murmullos los clementes gemidos y las pías palabras ya nunca más fatales ánimo hubiera susurrado el caracol que cante le mozo hábil que beba el bebedor infatigable no no dispares todavía decía temblorosa la garganta afónica sobre la caña más que altiva el aspa mielga iba cerrándose con centellos cómicos y pálidos la herida respiraba a flor de agua los paladares se empapaban tanto y los cuellos cargados de malicia descubrían el vello menos tieso de las rígidas piernas fusileras al correr de los meses los trigales y el bravo mar se separaron entonces al altivo fue a abrir la puerta de la blanca choza y contemplando el horizonte dijo dónde se habrá metido el almirante de corrida respóndele el afónico su relinchar de golfo recobrando que le den por el culo para in sécula

AVISO CONCLUYENTE PARA
UN MISMO PROPÓSITO

Para que amaras tus pretendidos desafueros, has sido amonestado sin cargar la mano. Si te amaras ahora, ama a tu prójimo —porque en ninguna cosa hallarás más tu provecho que en el bien que a tu prójimo hicieres; y entenderás que ninguna cosa hay tan justa que justifique dañar injuriosamente a otro hombre. Ama incluso a quien te desama, si quieres hacer más que los verdugos —porque aquéllos solamente aman a quien bien les quiere. Y, para ayudar con tus bienes a los demás, hallarás: Aquél guarda como oro en paño su semilla, que la partió con los ansiosos; ya no la podrá perder, porque dándola la aseguró. Y para más perfecta justicia, sabrás: Del fiel matrimonio el fruto es la guerra. Así entenderás la razón por la que los desastres del mundo son comunes a los buenos y a los malos; y conocerás otrosí que mayor miseria es enfermar el alma con odio que la carne con vicios. Mas las palabras del cantor quien no las cree no las entiende.

(1975)

[De *Soldadesca*, Valencia, 1979.]

EL JARDÍN DE DAMASCO

Si desamas la luz de la esmeralda, no recorras la piel ni el epitafio de esta orilla sin centro. Pero tú, pausa feliz de la expresión opaca, si hacia el muerto horizonte te encaminas con vacilantes alas, hora es que ensalces el espacio álfico de la memoria irrestañable. Nada concluye en fruto. La palabra se eclipsa; el ojo escucha.

Aquí, en el agreste campo de los juncos, sueñas emblemas del menguante ayer: privilegio no escrito, pintura.

[De *Manchas nombradas*, Madrid, 1984.]

JORGE URRUTIA
(Madrid, 1945)

[VENCIMIENTO]

y he vuelto hasta ti que dejé o no dejé y olvidé o no olvidé hasta ti a condenarte no te dejes mujer hasta el infierno este infierno de todos no tú no tú limpia tú que no conoces que no sabes que crees en las gentes en las cosas en la vida tú que aún vives no has visto renunciar no has renunciado no has llorado con tierra no has traicionado mentido amado hasta la desesperación matado estrujado ahogado creado la muerte de algún hijo a ti vuelvo y te vienes no seas buena no buena nunca dura cruel infame nunca maría veintidós años lleva incorrupto el cuerpo de doña maría no desayunaba para dar su desayuno a un pobre triste desventurado animalito pobre pobre que pasaba por su casa cada día (de los periódicos agencia logos cáceres diez) milagro milagro maría divina divina greta divina garbo tú no tú humana tú ahora te arrastro te engañé te llevo te mentí te pisoteo te negué te golpeo insulto insulto insulto insulto porque aún confías en este vil guiñapo vuelto desgajado vencido ¿ya vencido? de mi historia.

YO CHE

proseguir sin asma por esta selva que me construyo día a día o ya existe ajustándome los espejuelos resbalan en el tobogán de mi nariz sudosa

saber que los maestros ya no viven más que en la triste pintura que haga de sus líneas y saber mi mujer a miles de kilómetros sin poder alcanzar esta isla en cuyos pantanos me hundo como me hundí con ella en la nieve un día tras la noche o los vosgos se acercan galopando hacia mi frente humeante.

temblar al oír mi nombre que maldicen mil bocas mientras me desespero buscando cómo por qué cuándo empecé a hacer daño a pisotearles el cráneo a arrancarles las uñas con los dientes.

pedir perdón nunca es posible en esta isla

si te dolí fue por quererte más demasiado imposible en mi mundo de estrellas convertidas en selvas o pantanos en mi mundo de líneas que se funden derriten resbalan de los libros y son plomo en mis pies hirviente acariciante

llorar porque me encerraré en el cuarto mirando al espejo que contemplaré mi boina la camisa verde que guardo en el armario y peinando la barba ya crecida de nuevo como en el parque dominador del canal el río el camino el puente ho chi ming perdón wiston churchill pensaré que he cumplido mi trabajo

[De *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*, 1979; en *Construcción de la realidad. Antología 1966-1989*, Sevilla, 1989.]

[EL ESPEJO...]

El espejo nos devuelve una imagen terrible toda la miseria que el tiempo y la experiencia fueron acumulando sobre nuestra piel y nuestros párpados. En la comisura de los labios tal vez en el fondo de las pupilas un mínimo pliegue un levísimo brillo revelan que aún existimos que aún hay algo en el interior del cuerpo tumefacto que arrastra nuestro nombre.

Escribo desde la comisura y la pupila desde el último reducto de la esperanza desde el borrador de mí mismo que nunca pongo en limpio desde el hálito que delinea mi astucia.

[SOY AMOR DE MÍ MISMO...]

Soy amor de mí mismo verdad o falsedad recuerdo o hipótesis falaz soy aventura o mi memoria soy ese verbo que nunca he conjugado conjugándome.

[De *Delimitaciones*, Madrid, 1985.]

PISASTE LA DUDOSA LUZ DEL DÍA

descubres un eco de calor en sus ojos, hablas, suena lejos tu voz, fuera de ti, extraña torre inalcanzable, hablas un salmo, susurra tu recuerdo, caen las palabras, desbordan de tu boca las que la saturaron, vienen del fondo del vaso de los años, escucha, sería, tan sería que pudiera asustarte si viese tu mirada perdida, surge padre del bosque de las sílabas, sombrero y gabán gris, una sastra con rostro de acerico lo volverá algún día, te da una mano grande que envuelve delicada, será el abrigo nuevo que lledes al colegio, anda deprisa, le sigues, los desmontes, la escalera del metro mientras desabotona, te quita la bufanda, ofrece la mujer unos billetes rosa entre los dedos rojos, sonrías despeinado, el andén, la espera, el pequeño empujón, el silencio que huele a sudor y almohada, lames ya los cristales del vagón disparado, lee el periódico despacio, atento, queriendo descubrir lo que nunca escribiera el sagaz periodista, rebuscando tal vez la luz oculta, una esperanza impresa, o no buscando nada, los cables suben y bajan en la pared del túnel, los miras, las palabras no pueden contener más el ansia, te sujeta la mano, la acaricias, amor, dices, todo tan simple, pero no fue tan simple, fueron tristezas, separaciones, olvidos, sangre saltando de la pierna, hospitales, cunetas, bombardeos, plazas de toros, penales y condenas, no ceja el daño cuando empieza, invictos generales, los campos de trabajo, Mariquita con agua en la estación aquella, los años africanos, el trabajo apenas si pagado, el hermano perdido para la charla amable, la esperanza de amor, el hijo que surge de su alba, en alba sólo vista treinta años más tarde, no te fijaste bien, padre iba contigo con un serón al hombro, se encorvaba, gotas brillantes surgían de su rostro sólo a veces alegre, y parece pesado, cambia el ruido de las vías, ambos sabéis que ya llegó el pequeño destino de todas las mañanas, la acera de los castaños, ese beso a la puerta del colegio, lo ves alejarse, se lo cuentas a ella, a diez mil millas, en la alfombra violeta, no sabes si te escucha o te observa, se aleja padre con su alforja amarilla, con su peso de sangre y desengaño, con el eco de las frases hermosas que repetía despacio a tus oídos de niño afortunado, ¿pasó ya el tiempo de todos los olvidos?, fue hermosa sin embargo una infancia como hijo de vencido, conservas en tu frente las marcas de las puertas del metro, el sabor de las barras, el dolor de aquel pie que deslizaste entre el andén y el coche, le explicas que tu vida es un magma de vocablos y luces, de caricias y gestos de silencio, apenas si un eco de las frases distingues, éntrese España por un arroyo breve, republicano mar que al recibirle democrático da sediento paso, de su roca natal se precipitan trabajadores que mucha sal no sólo en poco vaso, mas su ruina beben, no organizados, perdida cristalina la mariposa undosa, ya no tocaron la alada libertad, ni iluminó siquiera la justicia un farol del Tetis reclamado, contemplas el mundo que heredaste a tus cuarenta años, descienes la ladera del tiempo tan abrupta, vuelves a la calle perdida, a la estación del metro, escuchas con los ojos cerrados el traqueteo constante de la rueda en la vía, acaricias la mano que reposa en tu rostro, y decidido, como en un salto súbito, buscas, entre ese campo de lucha de tu mesa, unas últimas líneas que escribiera su mano, porque el serón llevaba aquellos días la carga antigua y clara de mariposas blancas.

BÚSQUEDA

la quisieras igual en el recuerdo a como es en plenitud más suya, la quisieras igual y así, en la alfombra, te esfuerzas por llevar hasta el papel su aliento, estas palabras reflejan su caminar tan breve y la dulzura firme de su voz, pero el poema es a ella igual y desigual a un tiempo, no es posible engañarte creyendo que la tienes contigo, que no es ella y tampoco es siquiera su imagen simplemente, un recorte de luz y de ambición, una certeza de que es la incerteza lo que secunda el ánimo, una esperanza, un bien hallar lo que tan sólo es marca de presencia, y por lo tanto ausencia, y buscas debajo de tu cuerpo, en el reborde de tus dedos largos, entre el mentón que acarició y el pecho, sólo hay recuerdos de una forma, perfumes de aquel viento que rozara tu piel, indicios de un pasado, quisieras convertirlos en signos de un seguro venir, una esperanza, más aún, una figura deseas moldear con ellos, una Lisbella al fin que cuestionar pudiera la actitud de esta tarde, que anulara el poema, que éste no fuera por no tener sentido, mas el poema se escribe irremisiblemente porque no puede hacerse el amor de otra forma, porque no hay otra forma que le quite el sentido, y la encuentras así porque no la encontraste en tu búsqueda lenta por los más escondidos rincones de tu cuerpo, por los más escondidos secretos de tu cuerpo.

DAMA DEL ALBA

un suave rumor, un soplo cálido, una alondra posándose, era el silencio el íntimo pasillo de tu ir hacia ella, tanteaba tu piel el mínimo resquicio entre baldosas, la mano una avanzada en busca de las puertas, respiraba y tus ojos trataron en lo oscuro de distinguir su aliento, eterno camino hacia el goce minúsculo y sin embargo grande, sentir tus dedos dibujar ya su rostro y, satisfecho, dejarla casi incólume en su soñar tranquilo, el regreso, sumérgete rápido en tu lecho aún templado, busca el borde, te acurrucas, y la sonrisa perfila el recuerdo perdiéndose en la noche y el mar en que navegas, la sabes al otro lado del tabique, compartiendo su sueño contigo y no con él, que la acompaña, tú la hubieras velado, la hubieras envuelto en una red tupida aspirando a crisálida, un suave rumor, un soplo cálido, una alondra posándose en su mano que al despertarte te acaricia el hombro.

PERMANECER EN PIEDRA

afirmas ante el espejo que eres piedra, losa que te hunde y ancla en mineral vencido, piedra tu corazón y tu cerebro, piedra la yema de los dedos, piedra la ya inútil caída del testículo, porque el dolor es piedra, piedra el recuerdo y esos nombres, si fue posarse un ave de despacioso vuelo tu llegada, como piedra que rueda será tu marcha sabes para sus ojos bellos, que tus piernas ligeras no responden al músculo aparente, sino a la esencia pétrea que el escultor mintiera.

BLUES EN ASHLAND AVENUE

¿cómo fue que esa música la separó de ti?, duró sólo un momento, mas te fuiste a la costa perdida del mar de tus lecturas, por el diente olvidado de aquel anciano negro que cantaba o reía, te hundiste en la pereza del recuerdo no hecho, suavemente sus dedos pasaron por tu mano, sin que tú lo entendieras como algo más que un signo, como la imagen nueva del amor infantil por la joven raptada, un vaso rompió el lujo, las esquiras punzantes devolvieron su rostro, recogiste su ansia, y en un abrazo largo concluiste el viaje, arrepentido pródigo.

(1985-1986)

[De *La travesía*, Madrid, 1987.]

MARCOS RICARDO BARNATÁN
(Buenos Aires, 1946)

[CUANDO LA NOCHE DEL INVIERNO CAE]

*Je suis le vent joyeux, le rapide fantôme
Au visage de sable, au manteau de soleil.*

O. V. DE L. MILOSZ
(*Les Eléments*, "Le Vent".)

Cuando la noche del invierno cae, y enfermo me contemplo en los espejos, errante como un extraño ante el mar, marcada mi frente en solitaria agonía, un signo como la aurora se alza, como el fuego que ilumina el sueño, cruza la tempestad y se tiende sangrando.

Es el signo que alguien puso en mi rostro, una señal que abarca todos los caminos, conduce a los jardines lejanos donde las nieves y los velos ocultan la región perdida, cubren con serena floresta las colinas azules, las alturas pobladas por los antiguos símbolos.

PUERTAS EN EL MURO

Despertar de nuestro sueño profundo, un minuto de vigilia, un instante frente a la antigua sabiduría que mana de los mágicos alfabetos. *Se abrían los abismos al borde del alba, en medio del camino se levantaban, cercas de fuego, tristeza muda que cautiva el alma.* Un jardín velado rodea Arcadia, se oyen himnos terribles ya olvidados. Estrechadas son las puertas en el muro, inmenso eterno el todo que se esfuma cuando volvemos a la embriaguez celeste del origen.

(1968-1970)

[De *El libro del talismán*, Madrid, 1970;
en *El oráculo invocado (Poesía 1965-1983)*, Madrid, 1984.]

LEY

(Werde der du bist!)

A Edmond Jabès

Si en la luminosa cuenca de la memoria reside aún vivo latente como una flor negativa el fantasma del pecado original. Si el olvido es una perfecta impostura, un sueño armado en el vacío único. Nunca podremos descargarnos de la culpa ni llegar al límite marcado: *el fin del tiempo*.

Y cómo no negarse, entonces, a declinar fugaz en las renegadas sombras esa peregrinación ancestral y perderla en la negra boca del exterminio. Si en la sangre intacta permanece germinada y ardiente la mística singularidad y el secreto destino grabado y fijo sigue en la frente.

DARK MASS OF GREAT WATER

El pasado reniega su misión como reniega de sí mismo del tigre o la serpiente que fue de las letras dibujadas para nombrarlo y del perfil —desmayado perfil de Shet—, oscura y eléctrica misión que sobrevive en el cuerpo entregado al incienso ritual a la tragedia cíclica de su propia negación.

Se desvanece el rostro, pierde la música su dominio triple (oh, Dios, Yod God Gor of the four seas), las letras se borran, víctimas mutiladas del diluvio sus huellas son las estrellas del Carro —cadáveres son de las que iluminaron la escritura de Adán— el texto desbaratado por inmensas babeles oculta la matriz el ojo único y cetrino (el Gran Sumergido).

(1973-1978)

[De *La escritura del vidente*, Barcelona, 1979;
en *El oráculo invocado (Poesía 1965-1983)*, Madrid, 1984.]

ANTONIO COLINAS
(León, 1946)

LA VOZ

En el centro del jardín yo me había cerrado al mundo. Yo había cerrado mis ojos, y mis oídos, y mis labios al mundo. Pero llegó tu voz. Estaba seguro de que era tu voz. Tu voz que negaba mi muerte para el mundo. ¿Era tu voz el hilo que todavía me unía al mundo o acaso me encontraba más allá de este mundo? Si yo estaba más allá, significaba que tu voz me había conducido a otra vida. Porque tú ya no vivías nuestra vida, tú ya no eras de este mundo. Tú ni siquiera sabías de la vida blanca, vacía en la nada, del humano que en un jardín ardoroso deseó suicidarse cerrando sus ojos, y sus oídos, y sus labios al mundo. Tu voz de luto cristalino, tu voz de musgo nocturno, situaba mi vida en otro espacio. Tu voz, anunciadora de la noche, cerraba quemando como un rayo mis sentidos. Tu voz, como un relámpago violeta, quebraba el muro negro de la más negra noche, de la noche que estaba más allá de la noche, para entreabrir en él una nueva aurora, la Aurora. Ya estaba más allá, ya estaba en otro Día. Y sin embargo ¿no era el mismo espacio, no era el mismo jardín, el jardín con su muro de fuego ardiendo, ardiendo siempre, el jardín cercado por el fuego de mi obstinada negación? Todo era igual y todo era distinto. Ya nada tenía que temer del mundo, del mundo de otros días, pues tu voz me llamaba. De nuevo mis sentidos —que ya no eran los míos— quedaron en libertad. Y alcé mis ojos a la luz de tus ojos, y respiré en tus manos flores mojadas de estrellas perfumadas, y volví a oír con nitidez tu voz como una campana que resonara en cada fibra de mi cuerpo. Y abrí mis labios para musitar con piedad: “No insistas más con tu voz, no insistas más con tu música; aparta de mí ese cáliz de dulzura, pues podría enloquecer; enloquecer, que es peor que morir. Déjame que olfatee el paso de tu túnica. Déjame que sólo sienta, y vea, y bese en este nuevo espacio al que tu voz me ha conducido, desde el que tu voz me llama.

LAS DOS GRACIAS

Yo estaba sentado al borde de la fuente, absorto en su rumor, velando los secretos que ella concedía a mis sentidos, cuando vi acercarse decididas a las dos jóvenes Gracias. Igual altura adolescente, iguales sus dos ojos inocentes y maduros, igual el paso de sus pies fugitivos, que retrocedieron con discreta naturalidad al verme en el lugar hacia el que ellas se dirigían. Volvieron a perderse entre los arbustos. Yo ardía en deseos de contemplar las fuentes de sus cuerpos y ellas necesitaban de aquella fuente del agua de la vida de la que surten los hondos sueños. Necesitaban probar de aquel agua para dar sentido a sus bellezas. Mas yo no me moví, ni las seguí. Vacío por la ausencia de la hermosura de ellas, sentí su brusco alejamiento con dolor, pero me alegraban la soledad y el murmullo secreto y comunicativo del agua. Pronto se haría el milagro, se desharía mi ansiedad; pronto vi cómo de nuevo las dos Gracias aparecieron decididas y llegaron hasta mí, hasta la fuente, sonriendo con mesura. Un dios nos había inspirado a los tres para quebrar el temor y el encanto del crepúsculo morado, para fundirnos en sabio amor. Así que los tres, con naturalidad, sumergimos a la vez los dedos de nuestra mano derecha en el pocillo de la fuente y luego, con gozo infinito, cada uno fue humedeciendo los labios de los otros dos, como deseando saciar y sellar con aquel gesto una antigua sed de Belleza y Verdad. Yo mojé con mis dedos los labios de las dos Gracias y cada una de ellas mojó los labios de la otra y ambas humedecieron los míos. Luego, los tres nos abrazamos, y cada uno fundió sus húmedos labios en lo húmedos labios del otro. En el claro del jardín quedó asumido y desvelado el secreto de la fuente. El agua en los dedos, los dedos en los labios, los labios en los labios... Círculo del amor hondo y perfecto. Se fue toda la luz. Abrazados, nos dormimos los tres sobre la yerba, bajo la noche de música, oyendo cómo fluía nuestra sangre, como fluía el agua sacra de la fuente en la piedra limosa.

EL CLAUSTRO

Yo cavilaba con la luz y con la geometría de la piedra del claustro, cuando te sorprendí mirándome. Me mirabas y yo no lograba reconocerte, no sabía quién eras. Pero tú sí me conocías, conocías mi palabra que había contendido aquella tarde con la piedra, con la luz de oro cuajado de la ciudad. Mi palabra, que se había vuelto alma y que encendió tu alma. Por eso me mirabas, me mirabas con serena intensidad. Y desde el otro lado del claustro —separados— aquellos minutos se me hicieron años. Yo quería quebrar urgentemente aquel silencio, romper aquella distancia que mediaba entre mi ignorancia de ti y tu belleza. Y ya iba aproximándome a ti para preguntarte: “¿Quién eres? ¿Por qué me miras así?”, cuando fuiste tú la que adelantaste el paso, la que vino a mi encuentro y —sin tocarme ni hablarme— me tocaste, y hablaste de mi alma. ¿Qué hubo en aquella mutua aproximación? Tu mirada más intensa y feliz, tus manos abiertas como palomas, tu cuerpo que no se podía hollar. Luego, juntos, fuimos desenredando el tiempo y la luz del claustro, su geometría hermética y misteriosa, sus piedras de carne de oro. Paseaban nuestros cuerpos y nuestras almas en torno al claustro produciendo música y todo el claustro sonaba como un órgano, giraba bajo un atardecer lleno de sangre. Compañía que enternecía mi corazón. Y supe que te quería, y supe que tú eras la que nunca había sido perturbada ni por palabra ni por pasión. Y ya iba a hablar, ya iba yo a dejar que mis venas se abrieran a tu luz, cuando se deshizo aquel maravilloso espejismo. Iba a decirte que me parecía que tu piel la envolvía una finísima lámina de oro. Iba a desenredar la complicadísima geometría del claustro y de tu alma. Iba a amarte, a amarte para siempre, a perderme en ti, a fundirme en ti cuando —sin dejar de negarme sonrisa— llevaste mi mano hasta tu mejilla al tiempo que me decías que tu cuerpo, y tu alma, y todo tu ser, no eran de este mundo. Y, es curioso, yo no lloré; no lloré a pesar del profundo dolor que me producía el saber que eras alma reservada, alma que, dándose, no se puede dar. ¿Alma que dándose no se puede dar...! Y tu negativa me produjo estupor, el estupor de saber que habiendo nacido de humanos, estando presente entre los humanos, no estabas destinada a humano, no eras humana. Pero luego, deshecha ya la visión —despierto de nuevo en el centro mismo del jardín— comprendí que había amado mucho y negaba cuanto de placentero hubo en mi vida, y rechazaba hasta la mismísima idea de amar. Y a ti —que, al parecer, sólo habías sido una aparición— te seguía diciendo en el aire lleno de trinos: “No juegues con mi alma. No traigas más dolor a mi alma”.

LA UNIÓN

No sé cómo ocurrió todo. Diré que yo estaba extraviado y beodo por los aromas y por el rumor del agua. Yo ascendía, ascendía sudoroso hacia la luz del mediodía, hacia el mediodía de la luz. Muy pronto supe que éramos dos los que ascendíamos, porque, a veces, a ella la sorprendía repentinamente, de forma dulcísima y dolorosa, entre cipreses, o volcada hacia el vacío de un mirador, o quieta como una estatua junto a un surtidor solitario. Y cada vez que esto sucedía me daba un vuelco el corazón, sentía como si se me fuera a partir en dos el corazón. Acaso sólo estuviese sorprendido por aquel clavel tan rojo abandonado entre sus manos descuidadamente. O por aquel cabello tan negro que invadía el mediodía de oro como una noche sacra. Negro y rojo violentos entre el verdor violento. Ascendía, ascendíamos por senderos distintos. Y precisamente allí, en el corazón de agua de la espesura, bajo la cúpula de los arrayanes, fue el encuentro. Penumbra sonora de luz verdinegra. Murmullo enloquecedor del agua, que, al correr, enloquecía y paralizaba. ¿Por qué detuvimos el paso y no cesábamos de mirar obsesos el agua, y no cesábamos de mirarnos? El agua era el Sueño que discurría incesante y turbador, fugitivo, ante nuestros ojos. Hasta nuestros cuerpos mortales discurrían, se los llevaba el sueño del agua, el caudal del agua, ladera abajo, por los canales bordeados de cipreses. El agua borraba el tiempo. El susurro del agua nos fundía separados, nos hacía gozar separados. El murmullo del agua anulaba el tiempo. Y el clavel, su fulgor de brasa, su fuego diminuto y rojísimo, yacía mojado sobre las mojadas losas del suelo, caído en la penumbra verdinegra del arrayán, en la luz verdinegra del arrayán. Enloquecidos, beodos, sonámbulos, extraviados, olvidados de todos y de todo, sobre los escalones húmedos. Sonámbulos en el mediodía del aroma y del murmullo incesante que nos taladraba el alma, que nos deshacía el alma, que fundía nuestras almas hasta el infinito. Que fundía y fundirá nuestras almas secretamente, eternamente, hasta el infinito, mientras haya tiempo, mientras haya luz y no se detenga el murmullo del agua, la música del agua envuelta en húmeda y perfumada luz verdinegra.

[de *Jardín de Orfeo*, Madrid, 1988.]

JENARO TALENS
(Cádiz, 1946)

ERROR POR TODO APRENDIZAJE

A la caída de la tarde, bajo la inerme opacidad del piélago, el hombre ha comprendido la eficacia de convertir su huida en horizonte.

La noche que avecina debe, sin duda, connotar refugio; pero, cómo prever la duración del sueño, la efigie de la sombra amordazando el aire sin argucia.

La luz implica compasión, y si la mano ignora cuanto propone la mañana (como el verdor ignora su epitafio) nada permite discernir un desenlace sin complicaciones.

En este otoño sin fisuras habría sobrevenido una cellisca de no mediar la indecisión del lúgano, pero fue todo demasiado evidente, su aislamiento bajo las nubes, intruso en este páramo que cruzan con reticencia los roncales. Nada podía disipar la transparencia de la tarde, que aguardaba su turno sin presumir una inminente desaparición.

Propicio es el lugar para las represalias del rocío, cuya sola presencia cubre de cicatrices el arroyo, un riatillo crepuscular que, indolentemente, garabatea su alucinación sobre el panel azul, ocultando la provisoria desnudez de la planicie con un cierto despego. El hombre, sin embargo, ya decidió quemar sus últimos cartuchos, no eludir la aventura: firmes están sus pies, con la serenidad de ciervos que entrechocan.

EL ENAMORADO INDECISO

Amor es mar tribulada de ondes e de vents, qui no ha port ni ribatge. Pereix l'amic en la mar, e en son perill pereixen sos turments e neixen sos compliments.

R. LLULL

Es importante no caer en el error de quienes menosprecian, como si la ignorasen, la soledad de la escollera. Pensar en la monotonía de los guijarros desvaneciéndose contra los arrecifes como si se tratara de un ruidillo más entre los muchos que componen la naturaleza puede ser peligroso. Sobre todo si se les sabe (yo estoy en situación de demostrarlo) manipulados en su desnudez por una fuerza oscura. Sólo conociendo el verdadero origen, la raíz de su mal, puede ser contrarrestada la amenaza.

Me gusta pasear por la escollera con las últimas horas de la tarde. Apenas si hay luz, y nadie me molesta. Camino en silencio, escuchando el tableteo de mis pies sobre las piedras húmedas. Cuando me aburro opto por hacer preguntas que casi nunca me molesto en contestar. Inicio así un diálogo que sólo interrumpe de vez en vez el chisporroteo de la espuma o el ladrido de un perro tan solitario como yo.

Hace tiempo (no sé cuánto, se pierde tan fácilmente la memoria en la blancura de mi habitación), durante una de esas interrupciones, creí sentir un muro erguido frente a mí. Era difícil de explicar. Nada había salvo un perro flaco y desgarrado. Y, sin embargo, el muro me golpeaba con su indiferencia. El animal me miraba desde unos ojos muertos: en las grandes pupilas sin conciencia las horas no transcurrían; pude ver el parpadeo insultante de esa extraña forma de eternidad. No recuerdo bien lo que hice después (una especie de bruma). No volví a verle nunca más.

Ahora está oscuro. El guardián ha apagado las luces hace poco, como todas las noches, y sólo persisten indicios de resplandor en la cal de los muros. Por el estrecho ventanuco que separa mi celda del exterior apenas si distingo el rumor del agua. Son tantos los murmullos del insomnio. Porque no estoy loco. Lo sé. Me conozco demasiado. Hemos vivido juntos tanto tiempo.

EL BOSQUE DE LOS SUICIDAS

Palabras y palabras y palabras. Una pasión que sobrevive al paio del lenguaje. No retratar un hombre o su dolor, ni la indelicadeza de algún símbolo. Imágenes tan sólo. Imágenes que narran una historia. Aquel claro del bosque, verbigracia, donde el rugoso tronco, devorador de pájaros (quién destruye los nidos), no segregó corteza sino esta lluvia dulce que es la tarde en otoño. Floración de las plumas, un incierto follaje. Quejas que impelan claridad. Sangre o savia, palabras. Sí, palabras y palabras y palabras. Aquel árbol soñado sobre el que pende el reino de la sombra. El césped hoza un aire donde el muerto ha vertido su obscenidad, este discurso inmóvil. Y así su soledad se balancea como si declamase el amor, la ternura que dicen que los muertos sienten por los vivos, mientras su piel recibe la salubre bofetada del atardecer. Su lágrima humedece el claro de los árboles. Esa imagen tan sólo, que ahuyente realidad. Construir sin palabras (las palabras ocultan lo que el silencio intenta desvelar). Por ejemplo, decir: “Vuelve la indiferencia al cuadro y el mágico cronista se pierde en el sendero. Sus pies apagan las luciérnagas con un leve chasquido.”

Y la absurda costumbre que los ojos poseen de pensar asumirá de pronto su fracaso: esta estúpida forma de belleza.

[De *El vuelo excede el ala*, Las Palmas de Gran Canaria, 1973; en *Cenizas de sentido. Poesía reunida (1962-1975)*, Madrid, 1989.]

[LOS SUEÑOS QUE NO DIJE...]

Los sueños que no dije, la música que me acompaña, todo lo abole un viento todavía sin identidad, vuelto diálogo impasible, en una única frase insólita e interminable. En la orilla desnuda del conocimiento, donde sopla con fuerza un aluvión de nubes, dócil y sin ambiciones, el lenguaje del fuego avanza, titubea, y no se atreve a imaginar. Vuelan ojos exhaustos en un despliegue de palabras que nadie llena de sentido. Ojos de sol avejentado de soñar, de hacer. Yo soy de alguna orilla que la memoria impide compartir. Dudar de la locura solitaria dispersa cuanto escribo. La luz se desparrama como apariencia inhóspita de luz. Silencio. Cuerpo deshabitado en el desierto. Y aquí la tierra se fatiga, dura. Confío en la efusión de lo que siembro ahora. Su ambigüedad informa mi poema.

LA MUERTE DEL ESTRATEGA

luz más luz pronto acabo cómo empezar cada palabra siempre olvidado en el orden natural que imponen los residuos briznas de una memoria que no a dudar fue mía lejos todo tibieza oscuridad de origen cosas desordenadas ya ni recuerdo apenas sólo su imprecisión imágenes confusas vagos recuerdos sólo la voluntad tuve de cuando incluso útil pretender ya no importa ahora otra vez voces que me acompañan cómo no más conversaciones que las mías sigamos adelante mientras me escucho murmurar no prestar atención entre ruidos ajenos donde se instaura mi silencio debo durar así debe durar así cómo atreverme a asegurarlo a menudo lo intento no demasiado cada vez tomo el lugar prestado de una cita ya sólo glosó y cito ése es mi único pasado ambiguo desde antaño lo demás continuar si puedo a su manera una imagen que viene a mí de pronto ¿que viene a mí? ¿de dónde? ojos semiabrumados de tiempo aún por transcurrir el placer la desdicha poco inclinado a la obligada distinción lo anoto sin embargo parsimoniosamente suelo anotar todo probable utilizarlo más adelante y para qué una boca me dicen unos pechos sus pezones erectos como mariposas diseccionar las alas con delicadeza una vagina enorme como un amor u olvido no ignoro lo que dicen no están y nada dicen leí su recurrencia en cualquier parte no soy yo menos creencias en lo sucesivo lo vivido se afirma sin excesiva convicción yo posible quien hable desde mí qué sorpresa sin tanta vacuidad sin presunciones que alguien me diga o hable yo le escucho *alguien* que ya no soy *va a contar una historia*—

(1975-1979)

[De *Otra escena/Profanación(es)*, Madrid, 1980.]

SERVIDUMBRES

Sentado sobre una lámina de papel, confunde en tu voz la gratuidad de la ceniza y el jazmín que da cuerpo a la imaginación. El paisaje le asiste sin poder desprenderse de su voluntad. Un impulso incesante, como lluvia, produce alrededor un hálito de otoñal plenitud. No hay dolor, ni placer: ambos, al cabo, ofrecen, un mismo resultado, figuras que animaban un mar ya inexistente, como tejas de vidrio resecaadas al fuego de mil soles. Una limitación incomprensible reduce cada vez más lo inolvidable de las cosas, su ridículo frenesí por escapar a los orígenes. Signos breves, brevísimos, con un asomo de perplejidad. Allí donde la crecida de las aguas se bifurca en rocas y luz húmeda. Inflexibles, las grullas ascienden en cascada. Ningún dios exhumado tuvo nunca espesor.

TODO NUEVO REFUGIO ES UNA ANTIGUA TRAMPA

I

La noche es lenta para morir entre tu sexo y yo, como un cauce impreciso, y a ti regreso, mar, luz que nada iluminas, salvo este escombros incómodo, mi memoria de ti, donde el tiempo no es tiempo sino pasión inútil, bajo la bugambilia, los muros encalados, la presencia desdibujada de un olor que fue carne, carne mía, mi cuerpo, cuando niño entre niños, en el atardecer, sol de mi infancia, como esta luz, perdida. A ti regreso, mar, desde un mar que me acoge (yo como él extraño y peregrino), que no eres tú, mar mío, sino tu sombra sólo, tú, mar de Sacratif, ya pura sombra tan atroz, tan dulce.

II

Tan dulce, sí, como el rocío, fluye el mar por las alamedas de tu cuerpo en ruinas, sobre la hierba pálida donde los mosquiteros eliden calidez, te hacen suya, seestean. Restos de su quietud vuelven rojo el paisaje, este silencio que lo llena todo con un insomnio inexpresable. Somos el ojo sin sustancia que nada toca ni recuerda, un trazo ligeramente curvo por las piedras del patio, la noche que nos mira, libre tú al fin, entre las flores secas. El mar. Mi nombre solo, bajo este cielo tan azul, tan mío, tan desnudo. Dulce, como el rocío, fluye el mar.

III

Y yo, huésped furioso de tu cuerpo, me reconozco en las astillas que han trenzado las nieblas a tu alrededor. Un caudal de memorias se superponen en el promontorio. No todo es muerte o alucinación. Las lilas yacen bajo este azul de hierbas agitadas como una nube sombría sobre las cicatrices. El final del camino señala las palabras que han de venir, el vértigo sin nombre donde los labios queman. Y allí tu cuerpo desatado surge como faro que indica que es hermosa la noche. La noche o tú, tu cuerpo, sobre el que desemboco ahora, libre yo al fin, y una sonrisa triste.

EXTRATERRITORIALES

El placer y la muerte no tienen atributos. Sus grietas trazan una esquila amarilla sobre un cielo poblado de vejez que no comprende nadie. El reloj habla de un nuevo día, del tiempo que discurre hecho jirones; el corazón sabe, sin embargo, que nada nuevo empieza. Hemos sembrado conversaciones informales, interminables discusiones sin otro norte que nuestro deseo, como se arroja la semilla sobre los campos al amanecer. Ahora el día declina y no da frutos, sólo el verdor desvalido con que la lluvia asume su impaciencia. La gente camina a mi alrededor. Parece que nada extraño sucediese. Tomo nota, pero evito sacar de ello alguna conclusión. Olvida que existí, murmura el aire silencioso.

GRAVA

I

Ningún obstáculo minúsculo nos autoriza a disentir de este esplendor unánime. Lo imaginario ofrece su aventura bajo forma de espectro; pero nosotros apostamos sin lamentaciones a un azar mudable y cotidiano, sin pretender lo insólito, lo que perdura. Poseídos por la palabra sin finalidad damos muerte a los sueños porque tienen sentido, desde el fluir opaco de un deseo que no tiene sentido.

II

De ese modo comprobamos que la imprecisión no tiene historia, sólo la triste banalidad de lo que permanece, su vocación de incertidumbre, donde, ilocalizable, merodea el olvido. Narra fragmentos de memoria, estrías, labios que balbucean una neblina espesa, y dejamos que el tiempo culmine su labor, no degradando sino oscureciendo este pacto verbal donde, para ser dos, excluimos la muerte.

CUANDO EL AMOR INVENTA LABERINTOS
ALGUIEN SE TIENE QUE PERDER

Tras tanto viaje inútil, después de tantas tentativas de fuga, sin saber con certeza qué y adónde buscar, sin otras convicciones que la de haber escrito sobre lo que viví, o he visto (a menudo, también, sobre lo imaginado o por vivir), tantas frases vacías o escasamente necesarias, ahora, de improviso, vuelvo a sentir cada palabra como un acto de amor. Las alas raramente dejan huellas. Se mueven con la precisión de un dardo, la nostalgia de un fuego donde la voluntad crepita como bajo un difuso cielo de celofán. Y espero. Hay una tierra remota, de voces muy oscuras, de cristales sin cuerpo que hunden sus raíces en la noche. Amo cada palabra porque me obliga a construir los límites de mi silencio, como la yedra construye su fidelidad, su sueño, su armonía, o la espuma rompe sobre la cresta del acantilado tanto en la calma como en la tempestad. Amo los sitios donde la luz fue nuestra, el color de sus nombres, y amo también los que no vimos, porque habrán de obligarnos a inventar sus contornos, y su pequeña historia, y unos pocos recuerdos con que volverlos habitables. Amo, incluso, la muerte, esta forma de muerte, porque obliga a vivir.

(1980-1981)

[De *Proximidad del silencio*, Madrid, 1981.]

FOWL PLAY
No miran/Bus 16, Minneapolis-St.Paul

MIL AÑOS ha tardado este silencio en traspasar los límites del frío. Sentado en esta sala, donde el murmullo es vértice, camino, sin transición, de un círculo a otro círculo, que una asumida opacidad sin rostro disecciona y no rompe. Su aislamiento me golpea. No hay más ley inviolable que este deseo de sobrevivir al paio de los días que se repiten sin buscar un ápice de compasión. No miran, no preguntan cómo llegué o quién soy. Me piden, sin embargo, que permanezca ajeno e invariable, testigo mudo de un relato que no tiene sentido. La muerte está conmigo; puedo escuchar su inhóspito jadeo, su movilidad bajo las luces tenues de la habitación. Jóvenes camareras de mirar gastado vienen a mí desde el escueto mostrador, sonrían. El extranjero sabe de su insincera pulcritud. Sonríe. Arrastra como ellas su oquedad con la delicadeza de una rama que la brisa de otoño conmoviese, sin pestañear. El humo de su cigarrillo dibuja en medio de la sombra una espiral que es sueño, y no lo envuelve. La noche, igual que tú, toca a la puerta de esta madrugada.

(1984-1985)

[De *La mirada extranjera*, Madrid, 1985.]

ESPEJOS QUE VIVEN UNOS DE OTROS

Este otoño sin misericordia ha trastornado el sentido de las estaciones. Irrumpiendo de pronto y por sorpresa en medio de los días rasgó los velos que envolvían la escena del teatro como en una burbuja. Ahora los ríos trepan por los acantilados e incluso parece que resultase necesario asumir su mutación como un síntoma de normalidad. El tiempo ha desvelado todos los secretos. Durante días y días, semana tras semana, tanto con los primeros fríos del invierno como en las noches cálidas de junio, hubo quien se esforzaba en comprender. No importaba que los acontecimientos se amontonasen sin otra lógica que su explícita arbitrariedad. El deseo construía, piedra sobre piedra, una larga secuencia explicativa, donde incluso la muerte significa un orden, una historia, no un término tan sólo. La imagen de unos ojos, proyectando su negligencia por los alrededores de lo cotidiano, mostraba su capacidad para producir efectos de ternura. Ahora diciembre avanza sin memoria, dejando como poso un lugar desvaído y el resplandor final de sus detritus.

(1987)

[De *El sueño del origen y la muerte*, Madrid, 1988.]

ANA MARÍA MOIX
(Barcelona, 1947)

[ANDANDO EL TIEMPO...]

Andando el tiempo se verán las caras, esos que gritan por las esquinas viva la revolución. Degeneramos, compañeros. Preguntad al mozo de telégrafos si le gusta la historia de Rossy Brown.

Rossy partió bajo la luna, una noche de fiesta en casa de míster Brown. Un caballero la envolvió en su capa y a sus sueños la llevó.

Regresó luego, triste y perdida, y a los pies de la mama sollozó: Yo no sabía qué me decía aquella noche, verbena de San Juan, cuando dije estoy cansada y tengo sueño, mañana ya os veré.

Tengo una herida y un hijo muerto. Sólo su capa Jim me dejó. Era mi dueño y aunque lo digan, Jim nunca fue salteador.

Lo saben Rossy y la cocinera, que en el ajo estuvo en la ocasión: Jim vuelve siempre. De madrugada su canción canta a las muchachas de negros ojos y dulce voz:

Un amor tiene cualquiera
pero Dulce Jim, no.

Y es que el mozo de telégrafos está enamorado, y no sabe qué hacer para que la hija de la portera entienda que no es muchacho del montón.

[YO HUBIERA DESEADO VERME...]

Yo hubiera deseado verme entrar enfurecida en la pequeña sala del café Boscán y pistola en mano buscar entre las mesas su rostro ladeado hacia otro rostro. Hablaba palabras húmedas, enmohecidas. Hubiera pegado a su frente el cañón de la pistola y, tan sublime como siempre fue, aún me daría las gracias por haberle proporcionado el frescor del hierro en los últimos momentos de su vida. Los gavilanes de medianoche se levantaron, sobrecogidos, de las mesas. En mitad del fox se oyó un disparo y al encenderse las luces me vieron a mí, besando la sangre que cruzaba el rostro de la sombra. Tenía un sabor agridulce y al despertar de mi sueño lo contaba. Porque aunque pensé muchas veces en hacerlo, yo nunca iba a dejarme sufrir tanto. Por eso cada noche, al acostarme, me concentraba en el suceso para soñarlo. Al despertar, por la mañana, me pesaba en los labios la sangre espesa de la sombra.

[POR EL RÍO BAJÓ EL CABALLO...]

Por el río bajó el caballo blanco hasta el mar con la noticia: que las palabras se vendían. Y allí, en el delta, vio el gran sueño: Ay, Dios, qué pena de caballo hay en el aire cuando llueve sobre la espuma quieta, loca, de nadie.

[CLAVÉ MIS UÑAS...]

Clavé mis uñas en los ojos de un pájaro, y allí estaba la noche: inmensa, húmeda.

[NEVÓ EN EL MAR...]

Negó en el mar. Y por fin caminé sobre el inmenso hielo hacia la blanca lejanía. Una cruz señalaba el lugar en el mapa. Crucé el océano y ya iba a alcanzar el sol cuando grité de pena y con la uñas abrí hendiduras en la helada capa para ver el mar. Las gaviotas, muertas de frío en las rocas, me ayudaron a recobrar el miedo que sienten los adolescentes cuando cesan en su llanto por las noches y se inventan un amable desconocido que acariciándoles la cabeza les ayuda a hablar sobre el amor.

[PASABAN DE LAS DOCE...]

Pasaban de las doce de la noche cuando regresaba a casa, y juro que no bebí, pero allí estaban los dos, jugando a cartas a la vuelta de la esquina. Eran dos sombras para siempre enamoradas: Bécquer y Che Guevara.

(1968)

[De *Baladas del Dulce Jim*, Barcelona, 1969.]

[HAY HOY AHORA AQUÍ...]

Hay hoy ahora aquí no el silencio de la noche el terrible de las sombras No no hay luz esta noche aquí quizá de fiesta ¿Qué fantasmales palideces en los rostros me darán la bienvenida? No no amanece hoy esta noche aquí Y es roja la luz de caramelo ¿A través de qué falsa oscuridad nos vemos? Es roja la luz Es terciopelo Qué amable ayer noche el camarero ¿puedo romper todas las copas del local? Usted señor del traje negro es usted rojo es terciopelo Contémplese conmigo en el espejo, cuando en él estalle esta botella verde de licor ¿se hará añicos o estrellas? Espectros Qué violencia en las voces ¿Por qué pronunciar nombres vedados? Permanecen en el aire el aire el aire es rojo terciopelo Lo sé puedo acariciar el mundo con la punta de los dedos y desintegrarlo Un ramo de violetas para esa chica que llora en un rincón Cavaron una tumba de seis pies llenémosla de ron con cocacola Vendrá la muerte y la luz será metal ¿Cuánto cuesta romper todas las copas los espejos? La muerte anda escondida en cada mesa Un nombre flota hoy esta noche aquí en el aire y permanece a no ser que alguien como entonces intente respirar y trague no el humo de tanto cigarrillo el aire el aire rojo ya no negro y consume no oxígeno su nombre No restará el olvido sí silencio No, señor, no lo creo, jamás he visto un corazón partido en dos, donde duele es más adentro Qué alivio no ver hoy amanecer aquí porque las estrellas pinchan en los ojos de quien mira y la muerte viene tiene un ojo de cristal y un mapa indescifrable quizá desdibujado en su cráneo de nácar. ¿Dónde está tu nombre? No lo hallé en el silencio de las piedras tu piel Pero hoy esta noche aquí ¿han venido para ver cómo te hallo en lo más hondo de mi copa? Hoy esta noche aquí la luz es menta caramelo ellos son verde terciopelo podría rozarlos apenas con mis dedos convertirlos en polvo no de oro ¿son de plata? irreductible alambre hierro Cuerpos hubo un día uno pálido fue arena no carne escarcha Hoy esta noche aquí quizá de fiesta vendrá la muerte no hallará en mis ojos huellas ni pasado qué fácil cambiar la vida por un sueño no verá sangre en mis pupilas tu sonrisa en mi boca cardos crecieron plantaron los besos que no diste Vendrá la muerte ¿habré de entregarle mi memoria? inútil exigirme recuerdos ni pasado No los hay. No lo hubo El tiempo qué grave su fracaso No logró guardarte en flashes Aquí están ¿quién los proyectó en los más hondo de mi copa? Tus labios cortaban como espadas se entreabrían ¿A qué misterios conducía aquella entrada? puerta cerrada era tu boca escarlata oscuridad una ciudad en el fondo de los mares llovía en las grandes avenidas edificios derruidos imposible respirar una piedra rompió muchos cristales imposible respirar hoy esta noche aquí no hay más copas pero sí espejos que reflejan señor rojo terciopelo señor verde caramelo hablar hablar hablar si aún pueden ¿de qué lamentarse luego? En pie frente al espejo Mi rostro ¿dónde está tu nombre? Rayos rayos rayos abran fuego estallará el espejo en mil pedazos hoy ahora aquí no hay que mirarse en ellos hay un lago ruinas de una puerta destrozada no te mires en el agua una boca que se abre que se cierra La luna del espejo es una trampa estalla si te miras no en añicos ni en estrellas fantasmas si ves tu figura desintegrada el dolor no ya de corazón aguarda La luna del espejo tiene barbas colorete lunas en cuarto creciente ramilletes que se marchitan en un rincón del mostrador Señor verde caramelo Señor rojo terciopelo

no se alarmen los destrozos esa chica que marca el ritmo de la música con la punta de los dedos que no se mire en los destrozos mis despojos No hay luz esta noche aquí ¿a través de qué falsa oscuridad veo mis despojos en destrozos? Tus labios se entreabrían cortaban afiladas hojas cuchillos no tijeras se entreabrían deshaciéndose en lo más hondo de una copa de licor desintegrándose en la rotura del cristal tu boca ¿a dónde conducía la puerta de tu boca? se abrió yo de pie frente al espejo ¿dónde está mi rostro mis ojos mis ojos ahora blancos? Vendrá la muerte revestida de hojalata y hallará vacía mi mirada qué fracaso el del tiempo qué farsa Vendrá la muerte revestida de hojalata teme el frío de mi alma no podrá arrancarme nada Hay hoy ahora esta noche aquí a puerta cerrada ni estrellas ni añicos ni fantasmas Lo dijo un día le horrorizaba mirarse en los espejos y ver sólo el fondo del océano verdoso algas cadáveres de pez espada todo en calma. Se ahogaba.

(1970)

[De *No time for flowers*, Barcelona, 1971;
en *A imagen y semejanza*, Barcelona, 1983.]

HOMENAJE A BÉCQUER

Dicen que con frecuencia se traslada uno en sueños. Solitario piensas o vuelas. De entre luz y sombras no se regresa jamás. Allí crece la flor azul de Novalis. Ave de suaves alas, si la rozas, morirás. No hay claridad. Cierra tus ojos si aún tienes ojos: no hay bosques. Entre luz y sombra irreal parece la sombra de los vivos, ave que nunca fuiste, ¿por qué franqueaste el umbral? Herida, en las quietas aguas del estanque un temblor vivo reflejas. En el jardín oscuro se estremecen de dolor los amelos azules. No vuela en banda el zorzal. ¿Qué llamada empujó tu cadenciosa marcha, qué voces falsamente guiaron tu vuelo? En roja llama incendió tus alas el sangriento atardecer. Y erraste el vuelo: ¿fue por mirar acaso un pálido y frío rostro en los cristales? Callada surge la noche. Azul es la locura en el fondo de un ojo vacío. Está lejos el mar. La muerte llora en las esquinas revestida de hojalata. ¿Por qué en pleno vuelo detuviste tu mirar? A través de unos párpados amarillentos no puede brillar el sol. Una banda de músicos pasea por los prados y ensaya la nota capaz de abrir la piedra y detener el vuelo de ese pájaro bobo que ama el campo en primavera: y te alcanzó. El crispeteo de tus alas en el fuego aviva ahora el silencio en lo más hondo de la hoguera. Y caíste, a punto de saber si es entre luz y sombras prohibidas a donde va el amor cuando se olvida.

[De *Homenaje a Bécquer*,
en *A imagen y semejanza*, Barcelona, 1983.]

LEOPOLDO MARÍA PANERO
(Madrid, 1948)

ELEGÍA

Los osos de trapo. Los caza-mariposas. Los erizos en cajas de zapatos. Los amigos invitados a comer por primera vez. Cómo ha pasado el tiempo. La noche de Reyes. Expulsado fuera del colegio. No podrá ingresar en ninguna otra escuela. Me pregunto dónde estará aquel traje de Arlequín, que llevé a la fiesta de disfraces. Cómo ha pasado el tiempo.

Noemí. El mundo del espejo. La libertad. El otro Sol. El Oro. Más allá del mar, las Indias. El hombre llegará a la luna, pisará las inmensas praderas nevadas de Venus. Los computadores nunca se equivocan. Luces rojas, blancas, verdes. Subir por el arco iris, conquistar Eldorado.

Destrucción. La emboscada, los disparos, la sangre. Los cuervos heridos bañados por la luz de los relámpagos.

La noche sin fin.

EVOCACIÓN

¡Ah, quién hubiera podido vivir aquella época hoy tan lejana, haber sido una muchacha pálida que tocara el piano y en los atardeceres se escondiera en el bastidor, esperar a un novio detrás de un visillo que se estremeciera cuando él pasara, tener una caja de música llena de valsos tristes, llamar a un muchacho a la luz de una vela “caballero”, y recitar versos que se perdieran entre la hiedra de las ventanas.

Capitán Marvel, ¿dónde estás?

ENCONTRÉ SÓLO TELARAÑAS

Encontré sólo telarañas. Viejos vales caídos en los rincones. Encontré sonrisas: de debutantes, de condesas arruinadas, de cazadores de dotes. también la sonrisa del Rey, feliz por el regreso de su hijo.

Las Damas de la Caridad se dedicaban a enjaular ruiseñores, para que dejaran de cantar, y una muerte lenta, y así hacerse collares con sus pequeños huesos brillantes.

LA HUIDA A EGIPTO

Decidió pasar el resto de su vida dentro de un tubo de plexiglás. Para ello creyó conveniente hacerse con un burro. A eso del mediodía los dos se encontraron en el mundo del plexiglás. Los habitantes entonaron himnos de bienvenida, hosannas, aleluyas. Era, de nuevo, el Domingo de Ramos.

UNAS PALABRAS PARA PETER PAN

*“No puedo ya ir contigo, Peter. He olvidado volar,
y...
Wendy se levantó y encendió la luz: él lanzó un
grito de dolor...”*

JAMES MATTHEW BARRIE: *Peter Pan*.

Pero conoceremos otras primaveras, cruzarán el cielo otros nombres —Jane, Margaret—. El desvío en la ruta, la visita a la Isla-Que-No-Existe, está previsto en el itinerario. Cruzarán el cielo otros nombres, hasta ser llamados, uno tras otro, por la voz de la señora Darling (el barco pirata naufraga, Campanilla cae al suelo sin un grito, los Niños Extraviados vuelven el rostro a sus esposas o toman sus carteras de piel bajo el brazo, Billy el Tatuado saluda cortésmente, el señor Darling invita a todos ellos a tomar el té a las cinco). Las pieles de animales, el polvo mágico que necesita de la complicidad de un pensamiento, es puesto tras de la pizarra, en una habitación para ellos destinada en el nº 14 de una calle de Londres, en una habitación cuya luz ahora nadie enciende. Usted lleva razón, señor Darling, Peter Pan no existe, pero sí Wendy, Jane, Margaret y los Niños Extraviados. No hay nada detrás del espejo, tranquilícese, señor Darling, todo estaba previsto, todos ellos acudirán puntualmente a las cinco, nadie faltará a la mesa. Campanilla necesita a Wendy, las Sirenas a Jane, los Piratas a Margaret, Peter Pan no existe. “Peter Pan, ¿no lo sabías? Mi nombre es Wendy Darling”. El río dejó hace tiempo la verde llanura, pero sigue su curso. Conocer el Sur, las Islas, nos ayudará, nos servirá de algo al fin y al cabo, durante el resto de la semana. Wendy, Wendy Darling. Deje ya de retorcerse el bigote, señor Darling, Peter Pan no es más que un nombre, un nombre más para pronunciar a solas, con voz queda, en la habitación a oscuras. Deje ya de retorcerse el bigote, todo quedará en unas lágrimas, en un sollozo apagado por la noche: todo está en orden, tranquilícese, señor Darling.

LAS BRUJAS

Bastó un gesto, una palabra vuestra para que todo se hiciese aire, o menos que aire...
Brujas que hablabais el lenguaje del viento, a medianoche, el lenguaje del viento golpeando las ventanas, el lenguaje del viento crujiendo en los desvanes, el lenguaje olvidado del viento. El lenguaje de la noche, qué hizo de vosotras el sol, su torpe claridad, su exactitud brutal, qué fue de vosotras cuando el sol secó para siempre nuestras almas... Qué fácil entonces el miedo, brujas, brujas aventadas por el soplo de un demonio más terrible que el mismo demonio...
Qué extraño maleficio no deja llegar la noche, oh deshacer, deshacer con un gesto el mundo...

[De *Así se fundó Carnaby Street*, 1970;
en *Poesía 1970-1985*, Madrid, 1986.]

DESTRUKTION FICTICIA

*Offen, wie Abwehzt und warung,
unfeBlichez, weitang.*

RILKE: *Séptima Elegía*

La sin nombre, la de los muchos nombres, y ninguno, quebrantó todas sus promesas, promesas que yo heredara como una misión y en las que fácilmente se confía si se leen los diarios, o anuncios de un jardín comerciable, cuando me pareció la puerta del delito difícilmente franqueable y por ello meritorio su acceso, y al otro lado, no ya el cuervo sobre el busto de Palas, es decir, un doble fondo en ausencia de un fondo, sino un jardín a la vez público y privado, único, y otra redención (que no fuera ésta) de nuestra soledad, de nuestra unicidad, por intermedio de la duplicidad que así en el pecado como fuera de él estaba asegurada por postales, corazones trazados con tiza en los muros que ocultan solares vacíos, es sabido que las lentejuelas fingen (o inventan) el infinito; cuando lo fingen (no lo inventan) la luna figura en postales —el más frágil correo— y no en lápidas indestructibles como cuando el caso que nos ocupa, aunque ocupa, ya no nos ocupa, nosotros que hemos desleído el babeante mensaje del cordero, su belar ilegible por causa de la b, que obstruye pegajosas lianas que el machete la selva estructura o depone e instaura en su lugar

la montaña azul
a lo lejos y siempre lejos ciervo
de asir imposible no de capturar, que
nos aferra.

Hemos puesto una v donde dice “belar”, y una z en sentido absoluto, sin referirse a nada ni a nadie; y hemos degollado al cordero (la lana no abriga, es falso): como la flecha imaginaria que atraviesa el corazón no para herirlo sino para asesinarlo y una vez muerto sustituirlo por otro grabado y no en un muro dibujado con tiza.

Y ya de púas, la púa defendida, la flecha imaginaria acaba con el imaginario arquero.

Y otro arco se tiende en actitud de disparar y no dispara, finge bala de plata, el estallido de la pólvora y una nube de ella parece que, sin embargo, a nadie hiere, porque a nadie atañe, porque la bala no encuentra blanco, porque la flecha ha atravesado la manzana y blancos y tenaces los gusanos la han vaciado, con paso seguro sobre este puente inseguro, aunque indestructible de mí (que lo atraviesa) no se cuida.

Prosigamos con aquello que sólo prosigue (no en mí), no en vano es la palabra *más* su único posible retrato o mejor fotografía en picado de una muchedumbre, de los revoltosos a las puertas de palacio: yo no sospechaba una traición tan radical, y menos aún que no fuera una traición pues no iba dirigida claramente contra mí, el traicionado, y por consiguiente nadie había sido traicionado. Pero una vez el asesinato callejero anónimo perpetrado, me decidí a inscribirlo a la inversa en mi álbum que tampoco me pertenece, dado que desde entonces carecía de padre y madre, pues no me era desconocido que el hecho de inscribirlo, forzosamente a la inversa, equivalía a un asesinato, a una traición tan radical como aquella de la que había creído ser objeto, y

que aun no estando al igual que la anterior a nadie dirigida era sí una traición pues lo estaba a todos, de la que me enorgullezco, pues el odio es la mayor de las virtudes y abandonando la vía pública, puse un punto y aparte en una carta que no se engaña sobre su destino, es decir, que sabe, aunque destinada, que carece de destino. He aquí el sarcasmo: una carta que reniega de su destino, desarraigo del forzado compromiso con quien nos ignora, con quien se sirve fatalmente de nosotros, pese a nuestra repugnancia, a la repugnancia que a este papel inspira todo contacto.

Juana de Arco es obligada a exponer su martirio para salvarse del martirio. Ya no es martirio si en la hoguera, quema carne y madera que queman,

y el hielo

del frío cura, de otras hogueras sus mismas cenizas nos libran, y echan en ella (en la hoguera que nos salva) todas tus patas de sapo.

“E NON TROVAN PERSONA CHE LI MIRI”

Fue mucho el tiempo que perdí en fantasías infructíferas, electrizándome en vanas vanidades, hasta llegar a donde el ermitaño ulula. Cuando andaba entre lobos, cuando vivía en la Ferocidad, de la que ya no soy testigo. Cruz en los ojos vuelto de espaldas y sin ojos sólo te veo a ti, querida. Recostada en el techo en actitud de no existir, tú me sonríes ¡oh!, querida y derramas sobre mí litros de ácido querida, y desaparezco en una palabra sin valor, que circula por tus venas de mármol, oh querida; y desde allí relumbra como anuncio sin valor, sin valor, no interesas querida, oh querida no interesas tú y tus jardines de acero entre las nubes, no, sentada como estás sobre la nada, fumando, no, no serás percibida.

[De *Teoría*, 1973;
en *Poesía 1970-1985*, Madrid, 1986.]

FANNY RUBIO
(Jaén, 1949)

[SUS CUERPOS CONTRA EL MAPA...]

“La sombra los envuelve”
J.L.L.

Sus cuerpos contra el mapa, abatidos sobre la página del día, en un abrazo de azucena y sangre. Sólo el viento silbaba con luces peregrinas cuando las madrugaron a morir.

Guardaban confiadas en sus puños recién crispados aleteando pájaros raíces, ojos aprehendiendo el vacío como una transacción imprescindible para medir la lengua de la sombra.

Se dejaron caer como un silencio sobre la tierra húmeda alumbrando debajo de la nocturna cuerda la música plural y anunciadora hacia la claridad, hacia la red de brazos y de fuego, pueblo

que avanza hasta la mar que es el vivir.

[AHONDABAN EN LA NOCHE, ADIVINANDO...]

Ahondaban en la noche, adivinando la memoria, sin agotarla. Hormigas en cadena anudando el recuerdo a la epidermis, ciegas, atando, descomponiendo el fuego en lengua, el tiempo en almidonado cartílago, la camisa en paloma reiterada, en laberinto el cuarto.

Buscaban en el fondo con vértigo de búfalo caído, explorando como el rocío el pozo, viento en la oscuridad, junto a la sangre.

Se asomaban al borde de la lenta mirada, allí donde la luna se entreabría, en donde sueño y mano reconocen

dulces como la luz.

[LAS ENGENDRÓ LA MÚSICA...]

*Tres lecciones de tinieblas,
de J.A.V.*

Las engendró la música.

Titubeante vuelo abandonado a la no intención.

Descienden dejando atrás el bosque fronterizo, la memoria, la tierra, fijas únicamente en un punto de luz en el profundo.

Hasta el dintel del nombre rítmicas compañeras del corazón despierto. Hasta el dintel del nombre, donde vida con muerte se ha juntado.

Mediadoras posibles hasta el lugar del salto. Piedra, paloma, voz, hacia la nada. Mano, cuerpo, paloma, vuelo, centro, sobre las aguas:

Letras.

[DEBAJO DE TU VOZ LAS OLAS LENTAS...]

Debajo de tu voz las olas lentas socavaban el pálido secreto.

Al fondo, en los espacios de la noche, un aullido enlutado, un lodazal geométrico se desvivía por alumbrarnos la palabra: fugaz desolación, desprendimiento cósmico.

El agua lenta con tu mirada discurría. Yo contemplaba luces amarillas, casi albores, diminuto jazmín amanecido allí donde tu voz no se turbaba: húmedo centro de habitable dolor inexcusable.

Durante el tiempo breve te erigías en espejo de pacificación y no en pañuelo desvelado ni en grito. Pero no le nombraste, aunque él era la interrupción brutal de tu horizonte, la infinitud de tu inicial memoria

y ya palabra ausente, ya historia clausurada, me pedías ser testigo de tus alas de abril, enmudecida.

[De *Retracciones*, Madrid, 1982.]

JAIME SILES
(Valencia, 1951)

HEMISFERIO

Este ir y venir por los rincones de un cuerpo sin frontera es recorrer el hemisferio oculto de las miradas frías.

En las manos más hondas de un verano sin luna el horizonte tiembla.

Cuanto mis ojos vieron bajo la llama del silencio blanco, tus pies lo empujan hacia las playas muertas. Queda el perfil de una caricia, un cabello extraviado latiendo en la penumbra, el fuego de unos labios de acero, la presencia real que abraza el suelo duro. Toda la contingencia azul de corazones.

NO

¡No! ¡No! No es esa luz dormida de los astros bajo la tierra muerta. Ni el anhelante grito del corazón ahogado. Ni el aire terso que los dientes horadan.

Tal vez la cabellera de una muchacha hundida bajo el mar sin memoria. Acaso ese latido de agua que se incendia, ese líquido trueno de tormentas y manos, de uñas insensibles que tu pecho soporta.

Toda la vacuidad de la esperanza cabe en los exactos límites de un rostro nunca visto.

Sólo el líquen resiste el dolor de las sombras: la dureza imprevista con que la lluvia muerde los relojes.

(1969)

[De *Génesis de luz*, Málaga, 1969;
en *Poesía (1969-1980)*, Madrid, 1982.]

[ESTAR EN SÍ...]

ESTAR en sí y estar en sucesión, el tiempo es continuo contemplarse, sin que la sucesión que en él se mira termine nunca de ser estar en sí. Lugar de sucesión es todo el cuerpo; modo de sucesión es sólo el círculo.

[EL SIGNO COMO TOTALIDAD...]

El signo como totalidad es la medida de lo no pensable. Y, por lo tanto, espejo de la unidad del ser en la escritura.

El signo, que se escribe, no se escribe: se borra. Da vueltas sobre sí, buscándose en el tiempo. Y, sin identidad (sólo signo de sí y sobre sí girando) nada refleja, ni borra, ni contiene, sino el vacío que al signo es interior y lo produce.

El signo, como vacío siempre de su causa, es engendrado en la nostalgia de aquello que produce: que lo produce, y que no es su ser. O en el odio a la consciencia de su otra mismedidad, de su otredad, de aquello que no ha sido y que tan sólo *es* en el lenguaje.

El signo tiende a instaurarse en ser: a ser la cosa en sí y a sucederse en la grafía de aquello que es fundable. Ningún signo desvela ni produce: *reproduce* su propia condición: la intermitencia.

[TODO SIGNO INSISTE EN EL SILENCIO...]

TODO signo insiste en el silencio. Pero no lo desvela: lo produce. Porque el silencio es voz, es un lenguaje, donde las cosas dicen lo que son. Pero lo dicen sólo a ellas: *se* lo dicen, pero no *nos* lo dicen. Su silencio es nuestra negación: niegan su *estar-nos*, sin afirmar su *ser-nos*. Y nos ocultan el ser de su pensar. El silencio es el decirse a ellas de las cosas, y es un hacerse en ellas materia su pensar. Su silencio no se piensa: nos piensa. Su silencio es nuestro pensar. No es que nuestro pensar esté constituido por el silencio de las cosas sólo: es que nuestro pensar limita *con* el silencio que nos piensa — limita con él y es limitado por él. *Por lo que nuestro pensar es un silencio*. Pero no sólo *su*, sino también *nuestro* silencio: el que oponen las cosas y el que les oponen mi decir. Pues el *decirse* es un significado que transcurre *por* y *en* la significación: no *en* y *por* las cosas, sino por el *signo*. Y el signo no se piensa, ni a sí mismo se da. el signo es una transferencia —pero no transparencia— de aquello que es pensable, es decir, *silenciable*. Y, como tal, frontera del *ser-se* y del *estar*. Pero no *estar*, ni *ser-se*: facultad del *estar* en potencia del *ser-se* —pero no *ser-se* ni tampoco *estar*. *Espacio de la nada*— eso es en sí el signo.

[De *Tratado de Ipsidades*, Málaga, 1984.]

LUIS ANTONIO DE VILLENA
(Madrid, 1951)

ELOGIO A UNA REINA DE OFIR

Oh reina, cuán poderoso es en verdad el aliento de tu corazón. Hemos andado los mil caminos de tu reino, hemos abierto los brazos de sus montañas, de sus rosas, de tu ceniza casi blanca o casi azul en busca de la nieve perpetua de tus pasos.

Oh reina, tierna delicadeza, labios de rubio trigo.

Hemos indagado en las torres sagradas, en los templos, en el cielo como tus ojos y tu corazón. Oh reina, y todos los arqueros nos han mentido porque sueñan también con la dulce malaquita de tus uñas para siempre en su corazón. En su carne para siempre.

Oh reina, tierna delicadeza, labios de hierba tibia.

Y hemos pensado en fabricar un arpa para tu solaz, un arpa con los velos más leves de tus doncellas, matando con naves o plata, con un alfanje de oro, para buscar el arpa que tú eres, la brisa que tú eres, el rubí y la alondra que tú eres, como el otoño y las hojas, las aves en tu corazón.

Oh reina, tierna delicadeza, labios de lluvia.

Pedimos al sol que nos hable de tu cuerpo, del lienzo duro y manso de tus piernas, de tu cabello como el firmamento, del silencio de tu rey, de su fusta, de sus corceles o de su crin en la brillante cimera, de tus manos lívidas como la lívida luna, de tus labios sagrados como el himen, del oro y la plata del país de tu corazón.

Oh reina, tierna delicadeza, labios de dulce vid.

Todo lo hemos pedido y suplicado en tu reino, en las puertas de tu reino, en los muros, en tu cámara, en tu luz y tu noche, inaccesible reina, bella como la arena del Negueb, cálida como el mar cuando los lirios y el ópalo perfuman las piernas del ocaso, como gemas del país de Agar, como alacranes de pórvido bajo la tímida lluvia de tus ojos.

Oh reina, tierna delicadeza, labios de sueño y láudano.

Escúchanos porque somos la muerte y la vida, los signos, la vida y los vidrios, la voz del hombre, las grimpolas de la muerte, llamando a las aldabas de tu corazón.

Oh reina, cuán triste es en verdad el aliento de tu sangre en mi vida, algas verdes en la más húmeda púrpura de tu corazón.

JACOBO DE VORAGINE,
ATRAVESADO DE AMOR,
ESCRIBE LA LEYENDA ÁUREA

“A Dafne ya los brazos le crecían.”

GARCILASO

Figuras violetas que de la mano avanzan con una gardenia pálidamente azul. Sacarían los ojos de un dios si lo tuviesen y turquesas o amatistas en las manos sería como un vaivén de plumas en el ajetreado violoncello que pergeña o tracea el charleston.

Figuras de violeta, camafeos casi malvas por la luz más serena teñidos del vitral. Como las algas que porto entre las manos o la iracundia de las tormentas en el fondo de carey del mar. Dafne, oh Dafne, estiletes ubérrimos tus ojos y un enjambre de hiedras tus manos veteadas como el mar.

Figuras que quieren amor entre la niebla. La luz violeta de tus ojos, tus mejillas como plumas, como petunia dulce o colibrí tus labios. Dafne, yo te he visto amada del árbol, cerezo tú misma o araucaria triste en una tarde de otoño. Figuras que avanzan como flúmenes delgados por el alma, ligerísimas o al bies como un leve escapulario prendido en el secreto profundo de una lágrima.

Es arrancar un punzón como una flor guardada entre la niebla. Inestabilidad de un beso en las terrazas y una carta esbozada en papel de color. Dafne, tu mutata per amore in lauro, las hojas en tus manos, tu cintura cortada por el viento, como tiza blanquísima tus labios. Dafne, escucha, amada mía, yo te he visto brotar de nuevo transformada, góndola o pulsera de carmín como una colegiala muerta de amor entre la hierba tímida del alba...

VIRELAI DEL AMOR MÁS DULCE QUE LA MUERTE

Al anochecer nos fuimos, al anochecer, palpitando el corazón como una fruta abierta, como un ópalo abierto, como dos labios abiertos para siempre, y el rumor de la luz y de las olas como una esmeralda sobre el blondo vaivén de tus pendientes.

Sentir el amor por las venas, el silencio como un coche por las venas, tus ojos como dos agujas de plata, como dos brasas, como dos relinchos de corcel en la sombra pulida de los parabrisas. No murió, vive aún en tus ojos Isadora, la danza de Isadora, sus senos duros como brotes tiernos de bambú, las manos muy blancas, las venas delgadas y añiles de Isadora, dulces sus ojos como tú.

El mar a nuestros pies, seco de balandros, el vaho de las casuarinas como voz de sirenas, delgados abanicos agitando los labios. Llené la copa y te besé muy lento y muy dulce, como los besos recoletos y azules de los catorce años. Como el opio en las venas, en los párpados, en los labios, en las paredes de mi cuarto abandonado con tantas horas abiertas...

Oh cuán bella eres, lentamente apareciste en mí, reflejada en mí, viva en mi piel, temblando, con aquel carmín apenas nuevo y toda la tirantez del deseo como un dulce felino durmiendo pausado en tus manos.

Soñamos galerías, pasajes turbios en la luz como cuando cierras profundamente con dolor los ojos. El perfume que escanciaste en las sábanas, el orégano tierno y ese dulzor de rosas secas, de petunias secas, de buganvillas como una gota de jengibre en tus labios.

Como una gacela herida entre la sangre, entre las flores transparentes y abiertas de mis brazos... Amor, cómo sentí el lento crispas de tus dientes, tan infinitamente blancos. El aroma del opio, el vaho amarillo del haxix que yo bebí. Como el agua de los dioses en tus manos.

A nuestros pies el mar, la voz de las casuarinas, el remordimiento del amor vestido con sangre, y tus palabras, tus palabras de amor como añafles tibios brotados en mis brazos.

Tumefacto el amor, tumefactos como flores tu cintura, tu voz, tus uñas más dulces y más rojas que tus labios.

Oh amor, incendiados de amor, presos de amor, rotos por el amor, cuerpos como gacelas, y la muerte como Ofelia vestida de luz entre el sordo rugir de los acantilados.

Incendiados de amor, tus ojos, mis manos y el sol como la muerte entre las venas azules de cuanto tengo, de tus débiles y aún tan húmedos párpados.

El agua salobre del mar, los peces como ríos de azogue, sangre en los parabrisas, en las

manos, flores carmesíes en las ingles quebradas y es el final. El inspector, ya sabes, descubrirá en los párpados amarillos mi pequeña bolsa de seda verde y aquella hierba dulce y seca, rota como tus blancos senos en mis manos. Oh sweet teenagers!

Al anochecer nos fuimos, al anochecer, presas del amor como la muerte, mientras se derrumbaba el sol en la terraza y las felices alondras al volar sentían el amor como una flor muy amarga entre los labios. Al anochecer, y qué dulce morir al anochecer con la sangre del amor caliente aún, palpitando aún los labios.

Dioses rubios muertos en las casuarinas rubias de los acantilados.

(1970-1971)

[De *Sublime Solarium*, Madrid, 1971;
en *Poesía (1970-1984)*, Madrid, 1978.]

THE BEAUTIFUL AND DAMNED

F. SCOTT FITZGERALD

I

La noche traía siempre sus perfumes suaves. Y el espejo devolvía solemne el joven esplendor de la edad y su abalorio altivo de insinuaciones lentas y maldades. Se tumbaba un instante. Y se dejaba ver como es terso el lino y se adora el callado mirar de la pantera. Y extendía los brazos como ramos alados y corimbos de flor, y el fuego navegaba por el bronce, como arde el martín-pescador y se hace llama la libélula. En aquel mudo esplendor de cristales y espejos que la noche traía se dejaba adorar insinadamente y el amor era sangre en la lengua y extenuación de piel y de palabras. Como lame el agua sus jacintos y brota rosas la boca. Nada importaba, más que aquel joven esplendor de la edad, ubérrimo, aquella adoración de amor y oro, triunfo y victoria, como lame el agua sus jacintos y brota rosas la boca...

II

Cómo caía la carne, el calor sofocante partía los frutos y las moscas hervían entre la pulpa dulce desgranando las hebras licorosas, urgidas de sexo y de miasmas, los pétalos torcidos y marchitos por el aire que abrasa. Lilas pútridas rodando por un cauce de agua envenenada y aquel perfume denso y tórrido como de arropo abrasado y flores caídas entre sarnas de insectos crueles y minutos y rayos solares. Extenuación de savia y clorofilas, las abejas libaban el polen viejo, masturbaban su propia insuficiencia, deshacían la pulpa del fruto corrompida y hedionda. Y el sol abrumaba sediento los árboles, deshaciendo tules y collares, haciendo correr agua verde por los labios, en trajín de cínifes y abanicos, caía la carne mientras la tierra tragaba el azúcar disuelto de la fruta partida, y el perfume ajado de las lilas y los nenúfares en el agua pastosa envenenada...

III

¿Qué hacer? Fue corto el esplendor y es larga la caída. Y si el espejo devuelve aún perfección, no es ya hierba, sino árbol. Somos un aluvión de noches y bajeles en ruinas, y la palabra engaña como engañan los labios. Cae la belleza como el cadete que tiñe de sangre su guerrera en la batalla. Pero no es esa muerte el esplendor, sino el cuerpo que vuelve y el recuerdo que observa. La belleza es una perenne derrota que triunfa. Hierba y no árbol. Tarde de silencios. Andaba por las calles errante y no había llama en sus brazos, ni volcán ni plata. Y mientras, arriba, en la alta noche, doraban el cielo, lentos, los astros...

NAVEGANDO HACIA BIZANCIO

W. B. YEATS

I

Las cúpulas doradas un flamear sediento de banderas en colores que brillan como el sol mástiles y velas oriflomas tendidas en los brazos del viento mástiles de metal y fulgor de aceite la soldadesca que grita por los patios el soez cambalache de un cuerpo u otro cuerpo en letanía de letra menuda y pergamino griego las cúpulas doradas un flamear sediento de banderas criptas y mosaicos las cúpulas doradas tal vez el crismón que se imprime en un seno un vaso y una sangre las gemas de oro tibio en lo oscuro del sótano y la cripta el delicado relumbrar del fuego flamear sediento como bálsamo y óleo un flamear sediento las cúpulas doradas las cúpulas doradas.

II

Es este despertar el que deseo. Sin esperar la llegada del invierno, esa vejez horrible que se nota en los huesos, no oír ese nombre. Mas ahora aquí en este lecho y lugar de juventud perfecta el cabello semeja la textura del oro y la mano resbala por la piel y goza como el agua en el río este indeciso abrazo, el despertar ambiguo del alba que madruga intentando alargar en el amor la juventud del cuerpo, su sabor de hierba y de palabra, su criminal seducción que exige sangre y delito y relucir de espadas. No te vayas. Aguarda un poco más. Cómo expresar el enorme fuego del desnudo, el salobre sabor, ese sentir de lirios por las manos, mientras tu delicada adolescencia se deja reposar y te acaricio entre mis brazos blancos por el alba. Este lecho y lugar de juventud perfecta.

III

No son las imágenes ni el mármol. Ni una nave siquiera quien consigue hacer del deseo la forma que quiere el labio y el tacto ambiciona. No es la nave, cargada de atributos, ni la danza sobre el verde mosaico que el vino abrasa como como un cuerpo que se ama. Pero todo es Bizancio. Cada palabra que se escurre y combate, cada sonido pleno como el sol y sus ubres, cada retumbe que se siente, todos los amores que ambicionas, el fuego que te arde, ese sin nombre hermoso que te exige maldad, el árbol, la planta, el cuerpo que desconozco, su perfume de axilas y de ajenjos, su cabello perfecto, su pecho como el ámbar que redime y golpea... Allí está Bizancio, las fraguas doradas del Emperador, el oro y el bronce junto al mar espumeante que resuena. Ese mar que rasgan los delfines y que un gong atormenta...

LICEO

Las estrellas ruedan en púrpura y se unen a los brazos, en poros diminutos inciden otros poros cuyo deseo exuda en licores antiguos y el torso busca el torso y la mano gravita sobre un río de plata como gigante en flores y el labio es bocanada de azules transparencias y la lengua se exhibe cercana como un cetáceo enorme, murmullo en otra lengua, que busca y que desea, regurgita y escupe mientras la pierna tuerce su vello latrocinio y disipa un rumor de ajorcas y serpientes en el aire, y un ay de dientes tórridos entre espesa marea para el beso, viendo las pestañas enormes como aves o ciclones y el hialino dúctil en su vaivén de espumas y opacas transparencias que ríen y se sienten y corren y son islas. La piel se tiende bruscamente al acercarse, pelea en la otra piel, se infama y se hace hermosa, se retuerce en bargueños, kinésicas de manos y de ingles, de pétalos que exprimen y son gota pequeña, de labios que se hilan y se anudan, tallos que se entrelazan, clorofilas que treman y palpitan se anudan y son flor, en espinario y rosa o perfume que habla como sexos turgentes de púrpura en la piel, río que quema y estrellas filactosas que lo surcan...

*

Y entramos en la sala (Leopardi hablaba ya en sus odas de páginas sufridoras de manos, que hurtan de lo hermoso del día y de los árboles. Desechadas). Como de oro el pecho y la columna, ligeramente débil y el cabello como brotar sedoso de las plantas. Huías de las clases. Un gesto delicado entre los labios, leves años sublimes, como quien tiene una flor entre los dientes... Y el pecho de oro y de río la espalda. No pedir nada. (En una habitación casi vacía.) Los instantes rodaron por el suelo. Catarata de amor se prendió en brazos, aguzó los labios como palpos, amó y se amó en la hierba de río y de praderas, se incendió en las piernas, rodó en musgo de vaho y posesión en sacrificio y anillo, mientras el sol final (tras la ventana) hacía sangre en los oros unidos entre llamas y desnudo. El futuro no existe. (Mañana no importa decir qué esclavitud entre tus breves años que dominan.) Y después. Aunque no sea ya sino un fantasma, dejadme pensar que una vez más vuelvo a andar por los campos del estío. (1849, Hokusai, el pintor, en su lecho de muerte.) Después. Mas ahora las estrellas ruedan en púrpura y se unen a los brazos, el sol arde en los poros, las estrellas ahora como flores inmensas ruedan tibias de beso, entre el oro y los ríos de ambos cuerpos, como amor, como flores inmensas para volver después a las praderas verdes del estío. (Así Hokusai, los campos del estío...)

ESCOLIER DE MERENCOLIE

I

Quédate en el descanso más alto de la escalera, suspende toda acción, permanece un instante así, fuera del tiempo... En los ojos todo el oscuro fulgor. Como un barco que se acerca a la costa y ya no haya bruma. El cuerpo reclinado al balaustre, como espiando las cosas que ocurren al fondo. En el descanso más alto de la escalera... Un dios se escurrió en oro entre paredes de bronce por un sentimiento como éste.

II

“... especialmente, si amas ese placer que se esconde. La voluptuosidad morbosamente hallada. La extraña palpitación del cuerpo trémulo, impetuosamente, el bello eros que lo sano desconoce...”

III

No te lo dije, pero olvidé muchas cosas cuando te volviste y me preguntaste no sé qué, y el sol te encendió el rostro. Como Charles el francés que estuvo preso en Inglaterra y compuso rondós y baladas. Escolar de melancolía. Ahora es de noche. Abro un libro: *Pero al lado de esta lengua sumamente moderna (en numerosos poemas notará el lector... hurtando la corriente a los calores, cano en la espuma y rubio con el oro. Compara el discurso de su amor con el de un arroyo. Quevedo, anotaciones de González de Salas. ¿Qué diré cuando vuelva a verte? Encontraría una forma sencilla, buscaríamos un pretexto cualquiera. El cuerpo al balaustre. Vuélvete ligeramente, así, mientras la luz se enreda en tu cabello, como si fueses a dejar libros o flores en el suelo. Así, en lento escorzo. ¿Qué diré? Imágenes, imágenes, sólo imágenes. Otoño. Y el oro se filtra en la penumbra de tu cuerpo. Era como una carta de Baudelaire o la carta enamorada de un patricio bizantino. El amor es el cuerpo y la palabra. Estas ideas me asaltan y me turban a menudo.*

(1972-1974)

[De *El viaje a Bizancio*, Málaga, 1976 (Ed. definitiva, León, 1978; en *Poesía (1970-1984)*, Madrid, 1988.]

DE UN TRATADO HELENÍSTICO DE ESTÉTICA

... Ella está arriba, indiferente a todo. Porque la Belleza es cálida, pero distante. Es un rostro perfecto de muchacho y doncella, el cabello liso que se deja caer sobre una frente. Es el corsario de negro con un pendiente de plata. Y son profundos los ojos, oscuros y verdes. Porque la Belleza se mira a sí misma en un constante espejo. Se nutre de su propio don, y cuando camina, el cuerpo hermoso que lleva en sí la euritmia de la música, el sonido del clave y la tiorba en esa piel suavísima, parece no saberlo; ignorando, gentil, su propio hechizo. La Belleza te hiere y te enciende. Te roza, quizá, más te desprecia. Porque su mundo es efímero y transitorio, y quien lo tuvo lo conoció apenas. La Belleza es indiferente y magnífica. Desconoce la caridad y la compasión. Es un fulgor que a veces te roza, y te deja en seguida. Sus dioses mueren pronto. Pero ella está arriba, indiferente a todo, escultural, cálida, perfecta...

(1974-1978)

[De *Hymnica*, Madrid, 1975 (1ª ed. completa, Madrid, 1979;
en *Poesía (1970-1984)*, Madrid, 1988.]

CÉSAR ANTONIO MOLINA
(La Coruña, 1952)

SUBIDA AL VESUBIO

El Siroco rasgaba los cables. Amedrentaba al buscador de jaspe y ágata bajado de las laderas del volcán con las manos temblorosas como si trajese entre su cesto estelas de jade para vender en una tienda de cristal. El hombre necesita probar su vida, exponerla con la raspilladora o el hacha. Sudar entre las cenizas un aire sulfuroso, hasta cortar una piedra azul o verde y levantarla en la mano entre los cuatro dedos, como si el quinto hubiese sido desgarrado por uno de los cocodrilos lanceados por niños negros. Alguien piensa en la altura, desde el vacío, si sería capaz de arrojar. La arena está caliente. Una sauna en donde se rasca la piel con piedra pómez. Desde este precipicio se ve la isla de las cabras cubierta de pinos de copa, la lluvia a bordo de los transbordadores, las terrazas repletas de turistas, las clases submarinas de pesca y arqueología. El mar de añil, tan denso como bloques de mármol, ha dejado perderse entre sus grutas a una lancha alquilada con argollas deslazadas y ganchos bronceados. La ciudad de verano se sumergió entre algas y medusas. Cámbaros trajeron los cuerpos de las muchachas dormidas por el jugo de las ortigas clavadas en las sienas de los pies. Se ahogaron desnudos en las piscinas misteriosas de las villas. Al fin perseguido por toda la tierra firme, se refugia en lo alto, entre las ruinas, para escribir poemas mitológicos y leyendas que envía, casi diariamente, en el buque cisterna. Recibe y extiende grandes recetas que jamás nadie ha llegado nunca a descifrar. Este mar no huele, apenas se tambalea. Por entre las calles agitadas, un marino busca a una mujer que hace tatuajes. Es la misma que les hizo a tantos otros que ahora atraviesan diversos meridianos. Una mueca más con el nombre del nuevo puerto. Llameante el brazo, se arrojará un poco de agua fresca. De este humo nacerá la nube, como si el osario de un profeta guardado entre las olas de mercurio se levantase para predecirnos que la tarde ha venido para irse al país de nunca jamás.

[De *Proyecto preliminar para una arqueología de campo*, 1978;
en *Las ruinas del mundo*, Barcelona, 1991.]

ADAGIETTO

Tras unos pasos, se vuelve para mirarla nuevamente, como si viera a un ser extraño.

Los pasos se alejan, vuelve a reinar el silencio con el chapoteo del mar en la orilla. Unos pájaros vuelan bajos, emitiendo pequeños gritos. Un soplo imprevisto y casi imperceptible de brisa marina agita los cabellos.

...Otros pasos se acercan: lentos, pesados

[VOLVÍAS LA CABEZA...]

Volvías la cabeza para contemplar las espumas deslumbradoramente blancas sobre las pizarras cubiertas de surcos de tizas. Volvías la cabeza... y un búho respiraba: una vez, dos veces. Oímos su crujiente sesgo de rama en rama, de espejo a espejo, de estación a estación, en las habitaciones, en las calles, bajo las ropas tendidas, bajo la falda de lienzo perdida a degüello como una bandera.

Volvías la cabeza como el zumbido de la abeja que transporta la miel a las tumbas recién descubiertas. Un montón de nieve derritiéndose sin milagro sobre nuestras nostalgias. Una mercancía que esta terminantemente prohibido trasladar más allá de la tierra natal, de los labios lejanos que parlotean como estorninos colgados en los arillos perforados de tus lóbulos.

Y sin embargo, sentados bajo esos techos abandonados, chimeneas limpias por los nidos, al pie de los fuertes sin guarnición, pasamos las tardes contemplando el incendio de élitros sobre las hojas del estío, la lucha con los moluscos en las rocas, los gritos poverbiales de los vendedores con un puñado de plumas mojadas, sin saber a quién escribir, sin saber a quién vender.

Volvías la cabeza, en el paisaje, en la charca, en el eucaliptus tronzado, en la exclamación, en la nube que se adivina como una liana en la que dejarse atrapar al ras de una campana cegada con una inscripción, repicando incesante y voraz.

Volvías la cabeza, pocas veces levantabas las manos vacías para atreverte al indicio, al regalo de estos racimos de ostras agujereados por los silbidos de las serpientes, a la señal de una bandada de pájaros atravesando, abandonando Lisca Blanca entre tu escorzo cerrado con el suspiro de un adiós, entre redes rasgadas por las agujas

de un capitel.

Volvías la cabeza, y sin embargo... la luz del sol naciente, luz de verdad purísima, de pronto se extinguía, declinaba como un pranto por la ribera de una escarpada sima...

mientras, alguien, frotaba un fósforo húmedo en las alas de una luciérnaga.

[De *Últimas horas en Lisca Blanca*, León, 1979;
en *Las ruinas del mundo*, Barcelona, 1991.]

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA
(Las Palmas de Gran Canaria, 1952)

EL VASO DE AGUA

A Ramón Xirau

El vaso no es la medida. El vaso en pleno mediodía. El vaso es de un cristal ligero, muy delgado, delicadeza medida, estancia bajo el sol. El vaso de agua es un ensayo de quietud.

El sol bebe con un sorbo invisible. El sol sin uñas, quieto y rasgado.

El vaso está en reposo bajo el sol. Y bajo la mirada, erguido y soleado. El vaso es la mirada. El vaso quieto bajo el sol rasgado.

Todo sucede en una ausencia. El vaso de agua estaba. Pero puedo dejar de pensar en lo que miro o escucho. Puedo dejar de decir lo que miro o escucho. Sólo existe la verja de hierro recorrida por flores perezosas, el aire quieto, la terraza a esta hora crecida y plena.

El sol confluye aquí y allá, y presencia y ausencia son formas giratorias. En la terraza del sol quieto y vacío una hoja dibuja su sombra y ésta le devuelve su presencia, y la luz entra y sale del vaso de agua abatido por sombras dispersas, y el sol busca pulsar cada cosa, y todo le devuelve su ser —y cuando se detiene sobre el vaso, luz recta y presencia obediente, el vaso no echa sombra alguna sobre la mesa de la terraza de quietud.

SISTEMA

A Severo Sarduy

El hilo de la tarde descansa sobre la hoja roja. Ved (el) otoño. Ved el. Sobre la hoja ved el otoño. Ved. Hoja roja en que descansa otoño, vedlo. El hilo de la tarde descansa. Vedlo rojo.

Diríase que la hoja roja descansa sobre una hora indecisa. La hora indecisa como el lecho en que la hoja descansa. Digo: *diríase que la hoja roja descansa sobre una hora indecisa*, lo escribo y lo leo. Y lo desleo: preveo que *hoja* y *hora* pueden asociarse de otra forma, establecer una corriente: ved la hora como una hoja, en su descanso de otoño.

Vedla. Ved el hilo que va de hoja a hora. Vedlo en su otoño. Sobre la hoja ved el otoño. Ved. Hoja roja en que descansa otoño, vedlo. El hilo de la tarde descansa.

Ved la hora roja.

[HENDEDURA CON NOMBRE DE ASPA...]

HENDEDURA con nombre de aspa nocturno que se cierra pliegue nocturno que llama con signos hendidos nuca curvatura del brazo que se curva sobre el vientre con el codo apoyado en algún lugar tenso de la noche cuerpo todo vientre brazo codo apoyado nuca que agitada vientre que bracea zarandeado erguido bajo la lengua que lo lee

MADRIGAL

voces atravesadas por la luz caídas en el centro de lentas travesías al fondo sólo esta luz que acuña fijos perfiles sólo filos tejidos de luz roca viva en el fondo de voces fijas como rocas la luz saltaba la luz de sal y roca viva talladas por las voces diáfanas voces de nuevo atravesadas ego dormio un bañista saltó entre rocas de lentitud sonora sonaba el mediodía y el fondo marino vislumbrado tejió de luz el ojo sobre rocas de perfiles filosos los pasos eran voces los ojos eran voces al remontar el agua de luz tasajeada ego dormio sobre la luz en la lava cordada de la costa voces también cordadas los contornos los bordes desbordados en el vaso alto ego dormio animal respirado por la luz que es voz cuando al fondo marino la luz alcanza corales dibujados por la voz et cor meum y así et cor meum montañas recorridas por las voces cordadas montañas recorridas por la luz diáfana salta sobre la breve avenida de losetas de sol que irradia altas voces que cortan el agua atrás corvas montañas de pesantez de luz el bañista se para entre rocas animal acezante ego dormio et cor meum vigilat

[NÍSPEROS Y ESTRAMONIO...]

NÍSPEROS y estramonio cernícalos cernidos sobre el cráter ahora más negro ramas
contra su muro diáfano sin nubes sólo los cubos contra la ladera sólo las grandes hojas
para que el sol repita su reflejo en la tela de cubos verdes rojos a través de las ramas de
la palmera palmas de luz cimbrean cubos fijos en la ladera donde el sol tañe azules
estramonios y nísperos

(1978-1979)

[De *Tinta*, Barcelona, 1981;
en *Poemas 1970-1985*, Barcelona, 1987.]

EL RESPLANDOR

I

El cielo, herido.

Los nudos de la tormenta corrían sobre los charcos de la llanura. Oscuro, el cielo herido. Oscuro de oscuridad remota, allá arriba, celebrado en las pizarras celestes, tumultuosas sombras sopladas en un cielo sin luz.

II

Allá estaban las torres sombrías, las escalinatas que llegaban hasta la cúspide rota en cuyo interior dormían los siglos de los dibujos y de las inscripciones, los plumajes alzados en la celebración terrestre.

Sobre la piedra henchida dormía el dios.

Estaba allí la luz quebrada en sordos centelleos, en la felicidad del color y en el color del polvo sobre la piedra bullente.

De pie, ante las paredes interiores sobre las que caía una leve luz de mármol, inmóviles, permanecíamos en un silencio sólo roto por el canto de un pájaro invisible.

III

En otro tiempo se deslizaron sobre estas escalinatas las enormes cascadas, las aguas tempestuosas desde las circunvoluciones celestes, las aguas llamadas por las voces que se enhebraban abajo en la llanura. Las aguas convocadas. Las aguas que salían de su nacimiento hasta la tierra para calmar la sed, para crear la forma de los cuencos, para dotar al barro del hermoso poder de la modelación. Para llegar a los humanos limos.

Afuera, la lluvia tejía el aire quieto sobre el llano.

IV

Dios de las aguas, ahora también herido. En su líquida lengua pronunciábamos los nombres, las sílabas que decían los cielos y las aguas, sus salivas anteriores, su interior.

V

Bajábamos. Manos de antigua adoración, manos de antigua convocación levantaron la pirámide bajo el silencio de los cielos, la hollaron luego con minuciosas figuras de la humana indefensión y de la sed terrestre bajo la lengua de interminable aspereza como imposible imagen de lo humano. Esculpieron con figuras geométricas la piedra destinada a la permanencia. Sonreían al ver agolparse las nubes que anunciaban las trombas, levantaban la vista hacia lo alto y allí la suspendían expectantes.

El orden de las aguas, las arquitecturas de cuanto fluye, los canales, los hombres en la oscura sumersión.

Tierra lacustre, tierra escrita por la infinita puntuación de la lluvia.

VI

Bajábamos. Vimos, de pronto, un resplandor entre las nubes, la luz acumulada en el espacio vacío.

Pareció detenerse aún más el polvo sobre la inmensidad de la llanura, inmovilizarse aún más el reflejo de las negras imágenes en los charcos, suspenderse en el aire el aire atravesado por el ave sombría.

Bajábamos. Sólo entonces supimos que aquella construcción se alzaba entre la tierra y el cielo como imposible lugar de mediación entre la humana lengua y la lengua de dios.

VII

Cuando nos retirábamos, al atardecer, nos fue ofrecida una hermosa piedra pequeña, brillante como un cuerpo que sale de la orilla. La miramos, absortos.

Mirábamos la luz detenida, los reflejos del resplandor que habíamos visto revolverse, entre las nubes agolpadas, en busca de la humana mirada.

El resplandor latía aún en la piedra.

En los contornos pulidos, sobre la reluciente superficie que reflejaba la luz del cielo atormentado, vimos aún deslizarse las nubes. Un breve dios de multiplicada piedra fulgurante nos había sido entregado como resto del naufragio celeste.

[De *El resplandor*, Cuenca-Madrid, 1990;
en *Fuego blanco*, Barcelona, 1992.]

BERND DIETZ
(Madrid, 1953)

[LA NOCHE DE TU CUERPO VA ERIZÁNDOSE...]*

La noche de tu cuerpo va erizándose. A lo lejos ladran los relojes. Cuando viene el tiempo, el aire se estremece en quejidos morados, y las verdes trompetas de la tarde urden su pálido velo sobre los blandos montes inmóviles.

Una lengua en ti se posa a través de la lluvia. Algún zarco reflejo. El sol rodaba alegre en la arena. El bramido del mar envolviendo las zafireas melenas, un murmurante rumor de caracolas arrastrando.

Cómo presionaba aquel otro sol ante el enorme chasquido de cantos lentos y poderosos como huevos prehistóricos.

Y esas nubes que, uniendo fuego y violetas sobre el callado mar celeste, semejaban gigantescas cazuelas, que hablaban de mágico vivir e instantánea plenitud. Eran islas o volcanes invertidos, e inundaban palabras y tiempo para invitarte a fundir tus poros con lo ilimitado.

Entonces empezó. Si su visión se prolonga, los labios de las nubes obscurecen. Aparecen caparazones abiertos, y ya sólo se oyen los suspiros que rasgan las yacijas.

* Todos los textos de este libro aparecen escritos "en bandera", sin alinear el margen derecho. Aunque esta disposición tipográfica podría simular una escritura en verso, el subtítulo de la portada, *Poemas en prosa*, despeja cualquier duda sobre la intencionalidad del autor en relación al género.

[CUÁNTO SE EMBRIAGÓ DE ESA MÚSICA...]

Cuánto se embriagó de esa música tibia que recorriera su piel, siempre con un dejo de tristeza a la deriva. Mientras los dedos se ensortijaban en moluscos húmedos, un roce amargo visitaba el interior del cuerpo, como si le acariciaran con uñas de humos. Y se mareaba en la nube que los poseía. No podía excluir el ojo temeroso de la reflexión, que sabía cuán envolventes son ciertos pliegues de la realidad, aquellos que funden los cuerpos atraídos por la tierna sensibilidad de carencias comunes. Así, la consciencia de un pasillo por donde evacuar las escarchas de la soledad acrecentaba la percepción de la enfermedad, y sus cuerpos eran espejos que, sin saberlo acaso, le escupían una podredumbre nacida del osado pragmatismo de su tentativa. Y diagnosticaba, con ese rencor mezquino del que ve acelerada su corrupción ante el fantasma del ser comprendido, la invasión a que ellas le iban sometiendo. Entretanto, las excursiones nocturnas que no realizara le abrasaban la nevada rigidez del sueño y a una repulsión aciaga sucedía nudo miedo ante el paso evaporado de las vértebras de la obscuridad. Atrás quedaban escombros de su desear de imágenes, una inmersión más voraginoso en el desequilibrio solipsista.

[SÍ, LA INACTUALIDAD...]

Sí, la inactualidad. Tus dedos de agua, que sueñan caricias, lunares de risa, vahos femeninos. Tu gran tambor oscuro, en donde callan todas las estrellas. Tu clepsidra de arena, tu bandada de gritos, tu carcamán roto despoblado de olores. Desarmado de lágrimas, eres señor de estelas a quien un mundo a la deriva erige en ebriedad que se evapora. Desconoce el surco que no trazaran las nubes el ardor del ocaso. Las formas que a través de ti pasan nadando dejan un sabor a duda transparente, un roce de ala como si inventaras un grajo que justificara excursiones nocturnas. Cómo amaría el cuerpo de un árbol que con su esqueleto nervudo atrapara la humedad de la niebla, cómo añoro ese escalofrío entre los helechos inmóviles y las arquitecturas del barro, de esos páramos vacíos y amenazantes que albergan ciertos atardeceres. Pero transcurren las formas, enjambres de formas, multitudes de formas. A qué pensar en cadáveres, si todo es avance, todo alejarse, y tu son desencabritado zarandea entre eructos la contingencia más palpable: respiro, el mundo respira, y su disonancia atroz es incapaz de ocultar los arañazos. No puedes negar al hombre que sacude tu nombre, no puedes desechar la herrumbre de tus obscenas tentativas. Has de sorber tu repulsión, pues aun aparentando que piensas y anegas la maldición de su imagen, incapaz eres de levantar una máscara, de desbordar una jaula de quien ansías burlarte.

[ARRULLA IMÁGENES...]

Arrulla imágenes, incuba voces y súcubos minúsculos.
Elige perseguir una historia por las estrías de la sogá hasta llegar
al rostro absorto de un ahorcado. O a la voluble embarcación
que ha de despertar, con su esqueleto anclado en las arenas de una
isla hacia donde huyen las palmeras. Festejarás el encuentro
con alguna ensoñación que está sedienta de ti. Imprevisible como miel
es la memoria, esa serenata de rumbos que marca el viento
sin definición. Cada insecto de tu espacio trastoca tu conciencia
desplegando una cadencia que solicita la indiferente abolición
de fines y principios. El goce de su senda excluye el deseo que torna
el blanco de sus dardos en equilibrio impreciso de colores.
Son siluetas ajenas al turno fálico. Pero la aprehensión del parvo
anzuelo es un abrazar las sombras. Al encendido fracaso
sucede un murmullo que irrumpe entre guijos, muslo arriba,
hacia el nudo musgo azul donde las espumas más antiguas renacen.
Su gesto es el de la espada que se abre paso aleteando con violento
resplandor de pez. No pretendas dormir a su amparo. Te condena
el verbo que se mueve, y tu misión imposible: Nada se balancea
entre el bien el mal que puedas poseer, fugaz deidad a quien servir.
¿Cómo sacrificar a su dominio de selvas y pasiones tu pasión
más estúpida? Tú no eres tú, y el misterio que te exige y desafía
es infinitivamente más sutil e invitante. Si te atreves a engañarme o a
perderte, serás por fin la triste joven que torturo.

(1974-1978)

[De *Alcorces. Poemas en prosa*, Madrid, 1981.]

LA ISLA

¿Por qué escogería sentarme sobre ese justo y entonces impreciso punto de la acequia, larga y uniforme en su mansa curvatura serpenteada de arbustos tras los que el abismo nos saluda agazapado, después de salvar sin saber la razón la losa que señalaba, con jeroglífico arañazo —ya caricia por el tiempo devanado—, el año de su construcción y del alumbramiento de ella?

Era una tarde como otras tantas y creo que, aun si hubiera sido más propenso a percatarme de esas atmósferas de resplandor inasible que en ocasiones preludian la revelación de una sincronicidad, la efervescencia del perro antes del paseo no me habría ayudado a asomarme al prodigio que viviría más tarde, habituado como estoy a las manifestaciones de una agitación extraña que se repite con cada declinar de estío, cada vez que los dos nos disponemos a tomar el sendero que a través de yerbas secas y pedregales conduce al llano desnudo que se abre por encima del mar.

Van las atarjeas en esta parte de la isla cerradas por completo, de tal suerte que el agua que sin cesar las recorre se le niega del todo a la vista. No hace ello sino tornar más atractiva y codiciable su rumorosa carrera, evocando un animado desfile de doncellas de otro mundo que hicieran sonar sus ajorcas y corales, en perpetua negación de aquél que teme los aullidos de un perro a solas con la noche.

Ignoro en qué instante algo en mí fue consciente de la inmensa irradiación del sol. Erguido sobre una cordillera de nubes estrecha y prolongada a un palmo del horizonte oceánico, concentraba todos los nombres del fuego en la muda majestad de su presencia. Poco importa. De súbito me pareció que mi puesto al pie del ancho espacio aéreo era el de un roque que en su memoria fundiera el fulgor de siglos sin sombras ni secretos.

Comoquiera que mi atención se demorara tratando de descifrar los sueños o deseos que unas nubes erráticas dibujaban sobre la salobre piel de la azulada calma, el disco quiso esconderse tras esa franja gris que me haría asistir, a poco de lamentar mi desidia, al inicio del mensaje.

Entretanto, ya llevaba tiempo contemplando un gato echado sobre un risco que sobresalía más abajo. Su mirada, aliada a una inmovilidad tan natural como extraordinaria, me tenía convencido del elemental cometido que le ataba a ese lugar, pues era portador de una confirmación que inducía a aguardar vigilante el transcurso de los acontecimientos. Idéntica misión cumplía un árbol nacido de la roca en incómoda postura, cuyas hojas se irían incendiando poco a poco. Mas ya se disparaban los primeros rayos.

Largas flechas de oro en llamas, haz perfecto y terso como una cabellera en tensión, el sol, aún velado de gases cenicientos, empezaba a enviar su vigor directamente hasta mí, transmitiéndome una potencia nueva y primigenia. ¿Cómo iba a ser yo el destinatario de tan sencillo derroche, encaramado a una atalaya desde donde había contemplado al labriego, un saco al hombro, abandonar su agro, y a un muchacho golpeando una vez y otra a un pobre perro que gemía y que chillaba, preso de pavor?

Era tanta la potencia que encerraba su avance submarino, que la superficie del mar perdió el zarco y se incendió, abriéndose a una herida inefable que discurría en dirección a mis ojos. Una bola de fuerza imparable estaba tomando posesión de todos los contornos, y el piélago distante le rendía pleitesía con reverberos turquesados y

esmeraldas.

A esa hora, las golondrinas levantaron el vuelo. Al principio eran sólo unas cuantas. Pero la maraña de sus veloces incursiones iba urdiendo una tensión en el aire que, de no sentirme anillado al estallido solar, me habría hecho precipitarme al vacío. Qué negras y recortadas sus alas en esa hora de locura y acometidas imprevistas. Silbaba el aire rozando mis mejillas cada vez que inmóvil me acercaba al radio de sus albores desatados.

Apagado el sol, el ataque se desvaneció sin consumar. Ya se amansaban todos los tonos, y únicamente dos últimas golondrinas, allá en lo alto, surcaban la luz muriente diminutas y alejadas como galeones de descubridores. Ebrio de tristeza, tal un desterrado que conociera esplendor irrepetible, permanezco muy quieto a este lado de la noche.

NO, GRACIAS

“*Eres una cloaca, a juzgar por los seres reptantes y viscosos que te habitan.* Tal el inicio abortado de un poema que no debe nacer. Ha decidido no medir más realidad a través de la distorsión de su carne. No aspirar al papel del poeta. Déjense de vanidades (la modestia no es la menos culpable de sus máscaras). Quiere decir arpa eólica, auto-cabeza-de-turco, payaso romántico, pescador sinestésico, todopoderoso bufón, chalán de impudicias y de obscenidades. Ah, el correlato objetivo. Tan fácil lamentar penas de amor y pavores de muerte, aupado en la suprema osadía del tímido que necesita ocultarse a la luz de los focos. Y que no le hablen de sátiras porque quién fuera otro ni del experimentalismo vanguardista, pues ya se sabe que los mecanismos de abstracción permiten extraer cristales del sudor. Sin entrar siquiera en apropiaciones *a posteriori*. Ni mencionar el hecho de que resulta deslumbrante toda descripción precisa e inteligente. Particularmente en situaciones paradójicas. Cual removiendo los propios excrementos.”

PRÓLOGO DE NARCISO

El *Espacio* de J.R.J. no tiene más sustancia que la de mi propio ombligo, pues en ambos alienta la misma humanidad tediosa y gozante. Estoy hablando en serio. Esto no es una parodia. Aunque el vivir nos arranque a todos contorsiones de payasos, y a cada tantos compases quedemos atrapados en un idéntico rictus que la repetitividad torna monótono. ¿La mujer, la muerte, el poema? ¿Convertirse en poesía para dejar de escribir? Todo se me parece análogamente exento de importancia, como resulta inexplicable el ansia de comer en medio de la saciedad, el brillo de los cuerpos jóvenes en el instante de sufrir la falta de lujuria. No, ni siquiera el camino es suficiente coartada, aunque nunca se vayan a quebrar los ritmos del hambre y de la oferta. ¿Merece el nombre de incapacidad la consciencia de este movimiento entre postración y deseo, entre codicia de belleza y reclinarse en el opaco gris? La viveza de los polos parece desmentirlo. Mas confieso que no busco apagar esta certeza de estar poseído por una normalidad irreductible, en la que caben desde el momento desgarrado de partir del objeto con el que soñamos el éxtasis hasta la hiriente rendición en brazos de la muerte o la tortura, amén de flores, playas, risas y atardeceres naranjas. Sólo me resta, pues, buscar la música, flotando cual leve compañía en los intersticios de un fluido, indivisible lograrle nutrimento a cada poro.

[De *Ciclos, o el progreso del turista*,
Santa Cruz de Tenerife, 1986.]

ER THAT AGE THEE DEVOURE

“aile noire de la tombe
politesse du caveau”.

G. BATAILLE

No puede uno apoyarse en el vacío. El aire cede, el desequilibrio impone su razón magulladora. Si en cambio, con la ferviente desesperación de un habitante de los bosques que entrevé un muslo joven, te lanzas sobre su musgoso abrigo —te enmarca la orilla circular de su sonrisa—, verás que en tu caída interna se te abren los poros como mundos, se te pueblan las fuentes de rumores plateados, añuda tu centro la noche con su amor oscuro. Tu libertad te entrega su hombro desnudo en la mazmorra más honda.

ENSAYO SOBRE LA ENTROPÍA

En el sexo, es la morfología de los cuerpos la que atrae nuestra atención. Su estudio se traduce en acción sobre esos mismos cuerpos, que a su vez reverbera en una respuesta de éstos sobre nuestro propio cuerpo. Cuando corremos hacia el paroxismo hemos olvidado nuestra antigua fascinación por las formas. Y la nostalgia de esa belleza perdida recubre nuestro éxtasis con la tristeza líquida del vacío.

(1985-1989)

[De *Un apocalipsis invita a vivir*, Madrid, 1991.]

JOSÉ CARLOS CATAÑO
(Santa Cruz de Tenerife, 1954)

PRÓLOGO A LA LENGUA

Un conocido, con afanes de notoriedad en la colonia, ha dado a la imprenta un pliego de versos. No es que piense que la metrópoli avive el pulso que la rutina ha drenado en sus venas, pero sí confía (oh, la fe que depara el destierro) en que algún día se celebren sus papeles africanos.

Como si la lengua —musa de su irresponsable voz poética— fuera asunto del tiempo.

Así que pasen cien años, la lengua es un accidente del instante, como la muerte, a la que sirve de antesala, y todo cuanto expresa, al viento o por escrito, en apetito de olvido lo convierte, pues el tiempo se deleita tolerando salvedades (un amor, un poema, una convicción) a fin de que más severa nos parezca la fortuna que nos tiene reservada.

PASAR BALANCE

Otoño. Has vuelto a la antigua heredad y has fundado, en el paisaje recobrado de la infancia, la familia que haga eco a tus *crepitantes* peripecias.

Pero envidio al pintor. En el caso —harto infrecuente— de pasar balance a su vida, recurre a las telas, cuyo olor, relieve y colorido repelen cualquier vislumbre de reflexión.

En cambio, pobre de quien se sirve de las palabras. Lucha por alzar las letras, y una idea definitiva se le escurra antes de llegar al margen. la mano, la pluma, cual obediente plomada, tira hacia el subsuelo, donde el pasado muere de asfixia y se asfixia la idea de presente.

Si yo tomara la pluma, para cantarle las cuarenta a mi vida, diría que es el mundo quien sucumbe a mi vacío.

Pero mejor pintar. Pintar la llamativa claridad, el simbolismo siempre ingenuo y servil del sendero que se pierde donde el cuadro termina y el espectador se interroga.

TONTERÍAS ESTIVALES

Y la hierba que en verano me rozaba las rodillas era también el roce de la muerte.

¿por qué entonces reía saltando con los insectos?

Lo que sufriente se muestra a la naturaleza, sucumbe en la órbita de lo ridículo.
Lo que muestran las palabras, sucumbe a la esfera de lo banal.

EL VÉRTICE REMOTO DEL NACIMIENTO

Hablo de un tiempo lejano, de una tierra inaccesible, de un deseo inerte aunque los fondos se agiten, como se agitan las algas en los charcos sin peces, o los labios del cadáver que velamos.

Hablo de un tiempo guardado por las risas que no se escuchan. Hablo de una tierra donde los cuerpos se estreñecen, y no se percibe.

Aguas sin voces, ecos baldíos.

Mi cabeza es el charco grande y deshabitado, la estancia mortuoria exigua y abarrotada. Tenebrario de velas amarillas, los huesos esparcidos, revueltos con el lastre. Y el barco a merced de nadie.

Mi lengua sostiene sedimentos de la memoria, islas sumergidas por el amor y la distancia.

Cuatro muros renegridos, mi reino. Se abrirá, cuando el cuerpo se cuarte, y nada encontrarán en él, salvo la luz que huye, liberada, hacia el vértice remoto del nacimiento.

¿SOY TAL VEZ MI REDENCIÓN?

Al fin me doy cuenta de que tanta palabra no puede brotar de mí, del cuerpo que es, justamente, la soledad aquietada, el abismo sin aire, el filo de un paisaje congelado.

Lo que escapa de mí es la apariencia que nombro. *Filo, abismo, soledad...* Apariencia para una mortificación. Así demuestra hasta qué punto me ignora y atormenta mostrándose ante mis ojos con altanera claridad, supurándome los labios como si, en efecto, yo fuera quien hablase y tocara el cuerpo irremisiblemente perdido, y soñase el horizonte de un mar de por vida ausente.

Porque no puedo hablar, puedo existir en la ausencia nombrada del mar, en la palabra hurtada al cuerpo irrecuperable. Porque mantengo los ojos abiertos, puedo ser la claridad que me redima de la trampa de creerme.

(1983-1988)

[De *El cónsul del Mar del Norte*, 1990;
en *El amor lejano (Poemas, 1973-1988)*, Islas Canarias, 1991.]

JUAN COBOS WILKINS
(Huelva, 1957)

DEVASTADO
[Haz de las hojas]

Igual a este paisaje exterior que me circunda: devastado. Y más, que me circuncida. A saber: río tan bello rojo, sin peces; montaña del oro, sin hojas; áreas amarillas, calcinadas. Siglo victoriano y aires que a temblor del barreno, polvo enamorado: son rosa como el rosa del corazón de la sandía no mordido, solo: misterioso de la mantis, abrázame. Mantén la intensidad. Sorpréndenos: ocultos en el caleidoscopio, antiguo túnel donde las invasiones sedimentan sus fósiles en lengua que no traduce, asedia. Cerca el paisaje interior: éxtasis sí, pero sí devastado.

[Envés de las hojas]

A veinticinco de octubre de final de un milenio, cumplido un año y el siglo conmigo en el Diario. (Se escribió: esperando, devastado, esperando por delicadeza que sepa la venosa espina en la espesura —más adentro— deseante del vivir deseado. Se escribirá: que a mí también me encuentre cuando halle Tartessos devastado, esperando, devastado.) A veinticinco de octubre de final de un milenio: conmigo se deshace sobre la yema de los dedos la labor que en cuanto yo concluya iniciará la lucidez o la polilla, la lucidez en el Diario. Escríbelo.

DESCONÓCETE A TI MISMO

[Haz de las hojas]

Introducir la lengua en la corola de un narciso amarillo y rescatarla después para la boca, vuelta ya toda polen de oro. La muerte es ese acto prolongándose cuando bien sabes que de la primavera sólo resta la última, más lenta noche, tus veintinueve años... O resbalar por tu garganta la flor del mal y en su descenso sentir cómo se va dorando la penumbra de ti, llamada infierno. El amor es ese acto retrayéndose como las uñas de un felino. El arañazo púrpura y eléctrico que con lengua, narciso, muerte y polen se tatúa en la piel, lo más profundo que de ti conoces.

[Envés de las hojas]

Introducir la lengua en la corola de un narciso amarillo y rescatarla después para la boca, vuelta ya toda polen de oro. La muerte es ese acto prolongándose cuando bien sabes que de la primavera sólo resta la última, más lenta noche, tus veintinueve años... O resbalar por tu garganta la flor del mal y en su descenso sentir cómo se va dorando la penumbra de ti, llamada infierno. El amor es ese acto retrayéndose como las uñas de un felino. El arañazo púrpura y eléctrico que con la lengua, narciso, muerte y polen se tatúa en la piel, lo más profundo que de ti conoces.

DESPUÉS DE LA CITA

[Envés de las hojas]

Al menos el dolor es compañía. El desprecio, incluso, es compañía. Y las terribles palabras y el saqueo. De dónde la desolación, la tempestad inmóvil, sino de la inteligencia que no admite falacia y, sin embargo, la urde y la propaga. Mi cita para asediar el castillo interior que tanto costó fortificarse no consuela, pero finge su ritual de seducción, repetida, cansada. Quién regresa más que tú abandonado, quien se enfrenta a la libre posesión del día y de la noche si al menos su vacío lo acompaña. Cita: reténle, sí, reténle. Para ese estigma que deslumbra y por él vive el pálido reflejo de la lírica.

De la duda también, la perfección es la medida exacta de la espera. Es esta intensidad en el jardín nevado o en la ventana de un café mientras afuera llueve. En un punto estoy, la cita. Podría lamentar tanta fascinación perdida, malgastada, pero nunca el juego prudente ni sus fuegos, artificiales si me obligué a ser maravilloso para nadie, si en vilo aguardo —si me llamara, sí, si me llamara— la hora de la cita. No basta, la arquitectura ardiente de la alondra dibuja el gótico en ruinas para iniciar su ansia, el vuelo que concluya con el retorno a la escritura insomne, con la vuelta, solo, y naturalmente derrotado, ebrio, a casa.

[De *Diario de un poeta tartesso*, Huelva, 1990;
en *La imaginación pervertida (1981-1991)*, Barcelona, 1992.]

DEL JINETE MEDIEVAL

Más que en el cielo marzo se atardece en la armadura medieval del jinete: ahí muere el día —y también un poco del invierno— en esa pulida superficie deformante: coraza: por la que nubes, bosques, ojos, pájaros, cruzan: reflejados. Toda la luz, recogida, atesorada, se desprendía después esparcida más débil. Irradiada como desde un antiguo espejo de plata o mercurio imposible. Pero no luz: niebla. Que, como si se evaporase, emana de la coraza y se extiende por entre los álamos sin hojas, humedeciendo troncos, goteando de las ramas, Y bajo la armadura también el caballero igual se desvanece, diríase: se licua porque entero se vacía en sangre. Desaparece de él todo vestigio excepto esa su sangre que, encerrada, presa, dentro de la armadura permanece. Y allí continuará: líquida en su interior matálico, sola, moviéndose por siempre al compás de las mareas, siguiendo eternamente el ritmo misterioso de las olas. Nadie averiguará que él mismo dibujó su muerte —muerte a medias, la más terrible muerte— de esta forma: un ruiseñor y una rosa turbiamente mezclados en un relato de Oscar Wilde.

[De *El suicidio como una de las Bellas Artes*, Málaga, 1990; en *La imaginación pervertida (1981-1991)*, Barcelona, 1992.]

LUIS GARCÍA MONTERO
(Granada, 1958)

[TE SIENTES INFELIZ,...]

...y me encontraron con toda
la ciudad para mí solo...
RAYMOND CHANDLER

Te sientes infeliz, porque eres minúsculo delante de los años y te impresiona el tiempo que nos llevó aprender hasta el último dato de aquello que no importa.

De qué sirve volver si, de regreso, conoces de memoria las barras de los bares y recitas cansado el nombre oculto que guardas si acaso no estás ebrio o el recuerdo que quema tu herencia al fondo de los ojos.

Te eres insufrible, y no resistes reconocer al tacto rincones de la piel ya nunca nuevos, mientras tus dedos van naufragando len-ta-men-te, para sumirse al fin en el silencio.

Por ello buscarás un racimo de rabia en los suburbios e irás desnudo al desafío de labios que sospechas intocables, porque tu carne toda será un esqueje leve, que condene otra angustia peor y más extensa:

aquella
que rebota
al pie de los
peatones.

[Y AL FINAL NO PUEDES...]

...y ahora ya eres dueño
del puente de Brooklyn...
J.P. DONLEAVY

Y al final no puedes por más tiempo seguir llevando a cabo el gusto aristocrático que sientes por la duda y el placer que produce estar desocupado a cada instante.

Tu oficio queda lejos para los vagabundos.

Así que sales a la luz y buscas un motivo, hasta que alguna ráfaga en forma de poema te derriba, y de un golpe te pasan de capítulo.

Y mientras ves la muerte cada vez más nublada en cara ajena, consciente en tu agonía, la aceptas como un mero accidente de trabajo.

[DESDE BROOKLIN...]

...Una noche como ésta —dijo—, y
tiene que estar llena de muerte...
RAYMOND CHANDLER

I

Desde Brooklyn la noche te margina. Abajo de tus pies se enciende la ciudad en dos inmensos muslos, y cada esquina espera que llegue el orgasmo.

Estás ausente.

Pero todo discurre como si no tomaras los ojos de un viejo espiando el último reducto de los parques a oscuras.

Acechas amantes, y te amaneca el cuerpo (sonámbulo casi). Y es que acaso en este punto sepas lo que eres, y tus manos contemplan aquello que prohibiste de ti mismo.

Tímidamente amigo de la muerte. ¡Aquel amanecer desde el puente Brooklyn!

II

Cómo se extiende debajo de tus ojos ese inmenso silencio del agua deshaciéndose. Cómo roza la oscuridad disuelta tus preguntas, que escriben una historia de amor entre indecisos.

Estás temblando el ritmo de la noche sobre el puente. Recuerdas los momentos que nada significan
—que se dejan romper de cualquier forma—
y lo peor es verse vestido ante la luna.

Al fin, libre tu carne ya, te lanzas a un vientre abierto que nunca has superado, mientras te hace feliz el frío acogimiento del último sentido.

[De *Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn*,
Granada, 1980; en *Además*, Madrid, 1994.]

FRAGMENTOS RECOGIDOS EN UN EPISTOLARIO

*Mi carta, que es feliz, pues va buscaros,
cuenta os dará de la memoria mía.*

R. DE CAMPOAMOR

Extraño amor: como en las malas canciones y en los días trágicos, mientras la oscuridad y el hielo, abrazados al fondo de los vasos, decoran nuestra historia de seres razonables, te dejo esta carta sin héroes encima de la mesa. No hay intención en ella; ni demanda moral ni instinto atormentado; es simplemente un gesto literario, la representación privada, el despedazado anfiteatro de nuestros ojos.

* * *

Quien pretende elegir la felicidad sólo merece ser invitado a sus ritos. Nada es el mar en tus palabras sino una decisión para mañana, la conciencia escogida, el paso que te aleja del cuerpo o de la piedra que se arroja al vacío. No sé si te das cuenta: vas dispuesto a engañarte, y ofrecer la renuncia es siempre un don amargo, palabra innecesaria para el que no lo sabe. A través del deseo intentarás salvar el gris inoportuno de la lluvia, me hablarás de veranos infantiles con luz de costumbres burguesas en un pueblo marino, hoy echado a perder, y escribirás poemas que mezclen la arena de los sexos, la libertad premeditada de las olas y el solitario rencor de tu inteligencia. Ya ves, los días previstos son impertinentes, llenos de fracasada comodidad, como los malos versos en un buen poema, amigos con los que no se acaba de tener confianza. Aunque a veces suceden muy cerca de nosotros, aunque a veces terminen bien sus noches, recordados después, no nos dejan descansar tranquilos.

* * *

...y tus mejores versos parecían decisiones, predeterminados actos sin prudencia; sentías al hacerlos el temor de los sueños sin retorno, el lápiz que dibuja esa región oscura de la que uno siempre está volviendo.

* * *

No hay discrepancias enigmáticas entre la realidad y la imaginación. Existe una realidad imaginaria, modo fabulado donde se juntan las historias y la historia, los poemas y la poesía, su soledad y los que estamos solos.

* * *

...amanecer violeta detrás de la ventana y la ciudad parece un barco anclado; veo su sombra navegar despacio, sin desaparecer, despacio, agrupándose bajo la luz rayada del horizonte y el brillo del whisky que te ha dejado a medias. No estás aquí, es un amanecer que desconoces, pero que pasará sin duda a tus poemas.

[De *Diario cómplice*, Madrid, 1987.]

JORGE RIECHMANN
(Madrid, 1962)

[VIVIR TIENE MOVIMIENTOS...]

Vivir tiene movimientos que no siempre se acuerdan con los de nuestro corazón. Es menester aprender no la resignación, sino la paciencia activa capaz del respeto por el ritmo adverso como condición para transformarlo.

Una rendija de luz para desayunarnos hoy, porque la jornada será ardua. Parece que los verdugos andan preparando un nuevo paraíso. Que nuestra insurrección no dependa de la posibilidad de victoria (la generosidad, como el niño de Charleville decía del amor, aún hay que inventarla). Si el fulgurante punto de lo incondicional se asoma fuera del corazón —donde aún puede dar forma a esa modalidad de salud que es la esperanza—, inmediatamente envenena el cuerpo entero.

Somos débiles y somos invulnerables.

[De *Cántico de la erosión*, Madrid, 1987.]

A MENUDO EL RESUCITADO DESPIERTA A LA MUERTE

Cabe imaginar un mundo en el que los muertos, en lugar de yacer para siempre amortajados en su propio frío, en su silencio laxo, en su feroz inmovilidad, repitiesen indefinidamente el mismo movimiento. Derribar y enderezar una silla, o abrir y cerrar un grifo, o intentar estrechar una mano, o vomitar la agonía. Y en eso consistiría la muerte de cada uno.

A veces abro los ojos en ese mundo.

ELOGIO DE LA DISTANCIA

Presencia que no es desvelamiento sino opacidad. Pulmón encharcado, corazón sin eco.
Un oscuro y mundo abismarse en lo inmediato. Una tensión huraña en las articulaciones
interiores de los seres, en la que quedo prendido —atravesado.
Acariciarte, sí. Pero también contemplarte, rememorararte, pensarte, soñarte.

[De *Cuaderno de Berlín*, Madrid, 1989.]

ÍNDICE CRONOLÓGICO DE TEXTOS

1940

Benjamín JARNÉS

De *Cartas al Ebro*, México:

A la interperie (1924) 39

1941

Ramón FERIA

De *El libro de las figuraciones. Poemas en prosa*, Madrid:

Imagen de un primer amor 93

En ningún ángel hay duda 94

Composición del lugar del espíritu de los tiempos 95

Los hombres que no saben nada de los pájaros 96

Presagios marinos 97

La imagen en su luz y pureza 98

Un cuadro naturalísimo 99

1943

León FELIPE

De *Ganarás la luz* (1942), México [2ª ed., en *Obras completas*, Buenos Aires, 1963; 3ª ed., Madrid, 1982]:

Y no sé nada 35

La calumnia 36

Poética de la llama 37

1944

Rafael ALBERTI

De *Pleamar* (1942-1944) [En *Obras completas*, Madrid, 1988]:

Luz no usada 63

[véase 1961, 1972, 1980]

1949

Juan Eduardo CIRLOT

De *Eros*, Barcelona:

[De pronto paró el gramófono...] 135

Carmen CONDE

De *Mío* (1941) [En *Mi libro de El Escorial*, en *Obra poética (1929-1966)*, Madrid, 1979 (2ª ed.)]:

El Escorial, II, XI, XVII..... 83

1950

José Antonio MUÑOZ ROJAS

De *Cosas del campo*, Madrid [2ª ed., 1953; 3ª ed., 1975; 4ª ed. aumentada, 1999]:

Llegan los abejarucos 105

La barcina 106

Hombres del campo..... 107

Tierra eterna..... 108

1952

Luis CERNUDA

De *Variaciones sobre tema mexicano*, (1949-1950) [En *Prosa completa*, Barcelona, 1975]:

La acera..... 79

La posesión..... 80

[véase 1963]

1953

Vicente ALEIXANDRE

De *Nacimiento último* (1927-1952) [En *Obras completas*, Madrid, 1968 (2ª ed., 1978)]:

El poeta niño 59

[véase 1968]

1957

Juan Ramón JIMÉNEZ

De *Tercera antología poética (1898-1953)*, Madrid (ed. definitiva; 1ª ed. completa en *Poesía Española*, Madrid, núm. 28, abril 1954) [En *En el otro costado*, Madrid, 1974]:

Espacio (1941-1942-1954)..... 15

De *ibidem*, [En *Dios deseado y deseante*, Madrid, 1964]:

Estás cayendo siempre hasta mi imán 28

De *Ríos que se van* [En *Tercera antología poética (1898-1953)*, Madrid, y en *Leyenda (1896-1956)*, Madrid, 1978]:

A esta música cálida 29

[véase 1964, 1978]

Jorge GUILLÉN

De *Clamor. Maremágnum*, Buenos Aires [En *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*, Milán, 1968]:

Tácito clamor 43

[véase 1963, 1967, 1973]

1958

Blas de OTERO

De *Ancia*, Barcelona [En *Expresión y reunión*, Madrid, 1981]:

Otra historia de niños para hombres 137

La Monse 138

[véase 1970, 1972]

Tomás SEGOVIA

De *Luz de aquí*, México [En *Poesía, 1943-1976*, México, 1982]:

Dime tu nombre..... 183

[véase 1968, 1978, 1983]

Arturo SERRANO-PLAJA

De *Galope de la muerte, 1945-1956*, Buenos Aires [En *Los álamos oscuros*, Barcelona, 1982]

Lo que le sobra a la sepultura,... (1951)..... 101

1961

Rafael ALBERTI

De *Poemas de Punta del Este (1945-1956)* [En *Poesías completas*, Buenos Aires, 1961, y *Obras completas*, Madrid, 1988]:

Un perro nuevo..... 65

Venus interrumpida..... 66

[véase 1944, 1961, 1980]

1963

Luis CERNUDA

De *Ocnos (1940-1963)*(3ª ed. aumentada; 1ª ed., 1942; 2ª ed. aumentada, 1949) [En *Prosa completa*, Barcelona,1975]:

La naturaleza..... 73

El otoño..... 74

El poeta y los mitos..... 75

Jardín antiguo..... 76

Sombras..... 77

La luz..... 78

[véase 1952]

Jorge GUILLÉN

De *Clamor. A la Altura de las circunstancias*, Buenos Aires [En *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*, Milán, 1968]:

Atención a la vida..... 44
Como tú, lector 45

[véase 1957, 1967, 1973]

1964

Juan Ramón JIMÉNEZ

De *Dios deseado y deseante*, Madrid:

El mar inmenso..... 30

[véase 1957, 1978]

1965

Ángel CRESPO

De *No sé cómo decirlo* [En *Poemas en prosa. 1965-1994*, Tarragona, 1998]:

La nube 165

[Véase 1978, 1982]

1967

Jorge GUILLÉN

De *Homenaje*, Milán [En *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje*, Milán, 1968]:

Al margen del “Orlando Furioso” 46

[véase 1957, 1963, 1973]

Rafael SOTO VERGÉS

De *Epopéya sin héroe*, Madrid:

La muda 227

1968

Vicente ALEIXANDRE

De *Evocaciones y pareceres* [En *Obras completas*, Madrid, 1968 (2ª ed., 1978)]:

El niño ciego (1954)..... 61

[véase 1953]

Tomás SEGOVIA

De *Historias y poemas*, México [En *Poesía, 1943-1976*, México, 1982]:

En la oscuridad 184

[véase 1958, 1978, 1983]

1969

Ana María MOIX

De *Baladas del Dulce Jim* (1968), Barcelona:

[Andando el tiempo...]..... 295

[Yo hubiera deseado verme...] 296

[Por el río bajó el caballo...]..... 297

[Clavé mis uñas...] 298

[Nevó en el mar...] 299

[Pasaban de las doce...] 300

[véase 1971, 1983]

Luis ROSALES

De *El contenido del corazón* (1940-1968) [En *Poesía reunida (1935-1974)*, Barcelona, 1981]:

En el Retiro 119

La ceniza en la sombra 121

Las hojas vuelven 123

El sueño perdurable 125

[véase 1973]

Jaime SILES

De *Génesis de luz* (1969), Málaga [En *Poesía (1969-1980)*, Madrid, 1982]:

Hemisferio	319
No.....	320

[véase 1984]

1970

Marcos Ricardo BARNATÁN

De *El libro del talismán* (1968-1970) [En *El oráculo invocado (Poesía 1965-1983)*, Madrid, 1984]:

[Cuando la noche del invierno cae]	275
Puertas en el muro	276

[véase 1979]

Blas de OTERO

De *Historias fingidas y verdaderas* (1966-1968), Madrid, 1980 (2ª ed.):

Qué será de la poesía	139
Diario	140
Las nubes	141

[véase 1958, 1972]

Leopoldo María PANERO

De *Así se fundó Carnaby Street* [En *Poesía 1970-1985*, Madrid, 1986]:

Elegía	305
Evocación	306
Encontré sólo telarañas	307
La huida a Egipto	308
Unas palabras para Peter Pan.....	309
Las brujas.....	310

[véase 1973]

José-Miguel ULLÁN	
De <i>Mortaja</i> , México:	
Mouvements browniens	257

[véase 1972, 1979, 1984]

José Ángel VALENTE	
De <i>El inocente</i> (1967-1970), México [En <i>Punto cero (poesía 1953-1979)</i> , Barcelona, 1980]:	
Crónica II, 1968.....	193
El laberinto.....	194

[véase 1972, 1973, 1976, 1979, 1981]

1971

Francisco FERRER LERÍN	
De <i>La hora oval</i> , Barcelona:	
La mano (1964)	243
La historia preferida (1965)	244
Se describe una vida extraña (1965).....	245
Empleo del tiempo (1968).....	246
Mis memorias (1969).....	247

Félix GRANDE	
De <i>Puedo escribir los versos más tristes esta noche</i> (1967-1969), Barcelona [En <i>Biografía. Poesía completa (1958-1984)</i> , Barcelona, 1989]:	
Vals roto.....	229
El abogado del poema	230
Otra figura del insomnio	231

[véase 1986]

Joaquín MARCO	
De <i>Algunos crímenes y otros poemas</i> (1957-1970), Barcelona:	
Atardecer.....	221
Soledad	222

[véase 1978]

Ana María MOIX

De *No time for flowers* (1970), Barcelona [En *A imagen y semejanza*, Barcelona, 1983]:

[Hay hoy ahora aquí...]..... 301

[véase 1969, 1983]

Luis Antonio de VILLENA

De *Sublime Solarium* (1970-1971), Madrid [En *Poesía (1970-1984)*, Madrid, 1978]:

Elogio a una reina de Ofir 325

Jacobo de Vorágine 327

Virelai del amor más dulce que la muerte 328

[véase 1978, 1979]

1972

Rafael ALBERTI

De *Canciones del Alto Valle del Aniene* (1970-1971) [En *Obras completas*, Madrid, 1988]:

El desvelo..... 67

[véase 1944, 1961, 1980]

Manuel ÁLVAREZ ORTEGA

De *Tenebrae* [En *Antología (1941-1971)*, Madrid]:

[Frente al mar] (1951) 149

De *Génesis* (Madrid, 1975) [Antes *ibidem*]:

Sobre la tierra tocada por el culto (1970) 150

De *Aquarium* [*ibidem*]:

Antes que el sueño, fuente de oscuridad (1970) 151

Al amanecer las medusas se aman (1970)..... 152

De *Código* [*ibidem*]:

Para no descubrir lo que su íntimo demonio inventa (1971) 153

Hora sería de apartarse de los dioses (1971) 154

Blas de OTERO

De *Hojas de Madrid con La galerna* [En *Expresión y reunión*, Madrid, 1981.
Antes en *Trece de Nieve*, núm. 3, Madrid, 1972]:

El semáforo 142

[véase 1958, 1979]

José Ángel VALENTE

De *Treinta y siete fragmentos* (1971) [En *Punto cero (Poesía 1953-1979)*,
Barcelona, 1980]:

(El templo) 195

(A Pancho, mi muñeco: aniversario) 196

(De la luminosa opacidad de los signos) 197

[véase 1970, 1973, 1976, 1979, 1981]

José-Miguel ULLÁN

De *Maniluvios*, Barcelona [En *Ardicia (Antología poética, 1964-1994)*, Madrid,
1994]:

1 258

[véase 1970, 1979, 1984]

1973

Jorge GUILLÉN

De *Y otros poemas*, Buenos Aires:

Curso de imágenes 47

[véase 1957, 1963, 1967]

Leopoldo María PANERO

De *Teoría* [*Poesía 1979-1985*, Madrid, 1986]:

Destrucción ficticia 311

“E non trovan persona che li miri” 313

[1970]

Luis ROSALES

De *Canciones* [En *Poesía reunida (1935-1974)*, Barcelona, 1981]:

Retrato de Felicidad Panero 126

[véase 1969]

Carlos SAHAGÚN

De *Estar contigo* (1961-1972), León [En *Memorial de la noche. 1957-1975*, Barcelona, 1976]:

Visión en Almería 233

Sol en la plaza 234

La guitarra (1961) 235

Jenaro TALENS

De *El vuelo excede el ala*, Las Palmas de Gran Canaria [En *Cenizas de sentido. Poesía reunida (1962-1975)*, Madrid, 1989]:

Error por todo aprendizaje 283

El enamorado indeciso 284

El bosque de los suicidas 285

[véase 1980, 1981, 1985, 1988]

José Ángel VALENTE

De *El fin de la edad de plata* (1969-1973), Barcelona [En *Noventa y nueve poemas*, Madrid, 1981]:

De la no consolación de la memoria 198

[véase 1970, 1972, 1876, 1979, 1981]

1975

Antonio MARTÍNEZ SARRIÓN

De *Una tromba mortal para los balleneros* (1970-1973) [En *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid, 1981]:

En 1946, mientras Thomas Mann era 237

[véase 1981]

1976

José Ángel VALENTE

De *Interior con figuras* (1973-1976), Barcelona [En *Punto cero (Poesía 1953-1979)*, Barcelona, 1980]:

Obituario	199
Homenaje a un desconocido	200

[véase 1970, 1972, 1973, 1979, 1981]

Luis Felipe VIVANCO

De *Prosas propicias*, Barcelona [En *Antología poética*, Madrid, 1976]:

Solo de niño	85
Confidencia.....	87
No soy digno.....	88
Palinodia blanca	89
Mutismo de Pablo.....	91

Alfonso CANALES

De *El año sabático*, Madrid:

I	155
LX	156
LXXII.....	157
CCCLXIV	158

1977

José Manuel CABALLERO BONALD

De *Descrédito del héroe* (1968-1976), Barcelona:

Segundo círculo	159
descrédito del héroe.....	160
Inutilidad de los antídotos	161

[véase 1984]

1978

Juan Ramón JIMÉNEZ

De *Animal de fondo* [Versión en prosa en *Leyenda (1896-1956)*, Madrid]:

La transparencia, dios, la transparencia.....	31
El nombre conseguido de los nombres.....	32
La forma que me queda.....	33
Río-mar-desierto.....	34

[véase 1957, 1964]

Ángel CRESPO

De *Claro: oscuro (1971-1975)* [En *El bosque transparente (Poesía, 1971-1981)*, Barcelona, 1983]:

Elogio de la nada.....	166
Contra el futuro.....	167
El ave enorme.....	168
Ciego de San Pedro.....	169

De *Colección de climas (1975-1987)* [*ibidem*]:

Encuentro.....	170
----------------	-----

[véase 1965, 1982]

Joaquín MARCO

De *Esta noche (1974-1976)*, Barcelona:

El poeta y las sombras.....	223
Ella.....	224
Entonces.....	226

[véase 1971]

Tomás SEGOVIA

De *Cuaderno del Nómada*, México [En *Partición. 1976-1982*, Valencia, 1983]:

Ser de interperie.....	185
Bandera.....	186

[véase 1958, 1968, 1983]

Luis Antonio de VILLENA

De *El viaje a Bizancio* (1972-1974), Málaga, 1976 (Ed. definitiva, León, 1978)
[En *Poesía (1970-1984)*, Madrid, 1988]:

The beautiful and damned.....	330
Navegando hacia Bizancio.....	331
Liceo	332
Ecolier de merencolie.....	333

[véase 1971, 1979]

César Antonio MOLINA

De *Proyecto preliminar para una arqueología de campo* [En *Las ruinas del mundo*, Barcelona, 1991]:

Subida al Vesubio.....	335
------------------------	-----

[véase 1979]

1979

Marcos Ricardo BARNATÁN

De *La escritura del vidente* (1973-1978) [En *El oráculo invocado (Poesía 1965-1983)*, Madrid, 1984]:

Ley	277
Dark mass of great water.....	278

[véase 1970]

José-Miguel ULLÁN

De *Soldadesca*, Valencia:

Aviso de lo que debe el lector hacer para consigo mismo.....	259
[quien quisiere pues huevos.....]	260
[si no estás en pecado.....]	262
Aviso concluyente para un mismo propósito	263

[véase 1970, 1972, 1984]

Jorge URRUTIA

De *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* [En *Construcción de la realidad. Antología 1966-1989*, Sevilla, 1989]:

[Vencimiento].....	265
--------------------	-----

Yo che266

[véase 1985, 1987]

José Ángel VALENTE

De *Material memoria*, Barcelona [En *Punto cero (Poesía 1953-1979)*,
Barcelona, 1980]:

Elegía201

[véase 1970, 1972, 1973, 1976, 1981]

Luis Antonio de VILLENA

De *Hymnica* (1974-1978), Madrid, 1975 (1ª ed. completa, Madrid, 1979) [En
Poesía (1970-1984), Madrid, 1988]:

De un tratado helenístico de estética 334

[véase 1971, 1978]

César Antonio MOLINA

De *Últimas horas en Lisca Blanca*, León [En *Las ruinas del mundo*, Barcelona,
1991]:

Adagietto..... 336

[Volvías la cabeza...] 337

[véase 1978]

1980

José BERGAMÍN

De *Poesías casi completas*, Madrid:

Mariposas muertas..... 55

Rafael ALBERTI

De *Fustigada Luz*, Barcelona, 1980 [En *Obras completas*, Madrid, 1981]:

Saura 68

[véase 1944, 1961, 1972]

Gabriel CELAYA

De *Memorias inmemoriales*, Madrid [Refundición de *Tentativas*, 1949 (2ª ed., 1972), *Lázaro calla*, 1949 (2ª ed., 1974) y *Penúltimas tentativas*, 1960]:

[¡Ah! ¡Ay! En el océano transverberador...]	131
[Es la noche...]	132
[¡Mediodía!...]	133
[¡El ojo!...]	134

Eugenio PADORNO

De *Habitante en luz* (1962-1964, 1972) [En *Metamorfosis*, Las Palmas]:

No la tierra que me yergue (1972)	249
-----------------------------------	-----

De *Memoria de la claridad* (1964-1967, 1974) [*ibidem*]:

Ahora mismo escucho el mar	250
La criba en la pared	251
Fuerteventura suya	252

Jenaro TALENS

De *Otra escena/profanación(es)* (1975-1979), Madrid:

[Los sueños que no dije.]	285
La muerte del estratega	287

[véase 1973, 1981, 1985, 1988]

Luis GARCÍA MONTERO

De *Y ahora eres dueño del Puente de Brooklyn*, Granada [En *Además*, Madrid, 1994]:

[Te sientes infeliz,...]	367
[Y al final no puedes...]	368
[Desde Brooklyn la noche te margina...]	369

[véase 1987]

1981

Bernd DIETZ

De *Alcorces. Poemas en prosa* (1974-1978), Madrid:

[La noche de tu cuerpo va erizándose...]	347
[Cuánto se embriagó de esa música...]	348

[Sí, la inactualidad...]	349
[Arrulla imágenes...]	350

[véase 1986, 1991]

Antonio MARTÍNEZ SARRIÓN

De *El centro inaccesible* (1975-1980) [En *El centro inaccesible. Poesía 1967-1980*, Madrid]:

Panamá skyline.....	239
---------------------	-----

[véase 1975]

Francisco PINO

De *Méquina dalicada* (1929-1934, 1979), Madrid:

Un poco de lienzo blanco.....	109
Paso de góndola.....	110
Misiva en apogeo	111
Mitología casera	112
Aureola femenina (Muerte de Beatriz).....	113
Tapia e ignoto cuadran	114
Papel de protagonista	115
Atila o el refrán.....	116
Las mismas por siete (Elegía).....	117

Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA

De *Tinta* (1978-1979), Barcelona [En *Poemas 1970-1985*, Barcelona, 1987]:

El vaso de agua.....	339
Sistema.....	340
[Hendedura con nombre de aspa...]	341
Madrigal.....	342
[Nísperos y estramonio...]	343

[véase 1990]

Jenaro TALENS

De *Proximidad del silencio* (1980-1981), Madrid:

Servidumbres.....	288
Todo nuevo refugio en una antigua trampa.....	289
Extraterritoriales	290

Grava.....	291
Cuando el amor inventa laberintos alguien se tiene que perder	292

[véase 1973, 1980, 1985, 1988]

José Ángel VALENTE

De *Estancias* (1979-1980), Madrid [En *Noventa y nueve poemas*, Madrid, 1981]:

Pájaro loco, escándalo	202
------------------------------	-----

[véase 1970, 1972, 1973, 1976, 1979]

1982

Enrique BADOSA

De *Cuaderno de las Ínsulas Extrañas* (1981) [En *Cuadernos de Barlovento. 1968-1985*, Barcelona, 1986]:

Portinaria.....	173
Gnosia	174
Marmoronisos.....	175

Ángel CRESPO

De *El aire es de los dioses* (1978-1981) [En *El bosque transparente (Poesía, 1971-1981)*, Barcelona, 1983]:

¿Dónde posar las manos?.....	171
------------------------------	-----

De *El aire es de los dioses* (1978-1981) [En *Poemas en prosa. 1965-1994*, Tarragona, 1998]:

Leyendo a Leconte de Lisle	172
----------------------------------	-----

[véase 1965, 1978]

Fanny RUBIO

De *Retracciones*, Madrid:

[Sus cuerpos contra el mapa...]	315
[Ahondaban en la noche, adivinando...]	316

[Las engendró la música...]	317
[Debajo de tu voz las hojas lentas...]	318

Juan Antonio MASOLIVER RÓDENAS

De *Vertedero de Otaca*, Madrid-Palma de Mallorca:

[Al abandonar la isla...]	241
---------------------------	-----

1983

Luis FERIA

De *Dinde*, Barcelona:

Lorenza	177
El viento	178
La pianola	179

[véase 1986]

Ana María MOIX

De *Homenaje a Bécquer* [En *A imagen y semejanza*, Barcelona]:

Homenaje a Bécquer	303
--------------------	-----

[véase 1969, 1971]

Tomás SEGOVIA

De *Cuaderno del aprendiz* [En *Partición. 1976-1982*, Valencia, 1983]:

Recomienza el otoño	187
Frase	188
Confesión del relapso	189

De *Cuaderno del deseado* [*ibidem*]:

Anima vortex	190
Historia y mito	191

[véase 1958, 1968, 1978,]

1984

José Manuel CABALLERO BONALD

De *Laberinto de Fortuna* (1981-1984) [En *Doble vida. Antología poética*, Madrid, 1989]:

Luz genital	162
Cuarto creciente.....	163
Contra Séneca.....	164

[véase 1977]

Jaime SILES

De *Tratado de Ipsidades*, Málaga:

[Estar en sí...].....	321
[El signo como totalidad...].....	322
[Todo signo insiste en el silencio...]	323

[véase 1969]

José-Miguel ULLÁN

De *Manchas nombradas*, Madrid:

El jardín de Damasco	264
----------------------------	-----

[véase 1970, 1972, 1979]

1985

Gerardo DIEGO

De *Cometa errante* [En *Obras completas. Poesía*, Madrid, 1989]:

El vendedor de crepúsculos (1924)	49
Cinco (1926).....	51

[véase 1989]

Jenaro TALENS

De *La mirada extranjera* (1984-1985), Madrid:

Fowl play	293
-----------------	-----

[véase 1973, 1980, 1981, 1988]

Jorge URRUTIA

De <i>Delimitaciones</i> , Madrid:	
[El espejo...]	267
[Soy amor de mí mismo...]	268

[véase 1979, 1987]

1986

Bernd DIETZ

De <i>Ciclos, o el progreso del turista</i> , Santa Cruz de Tenerife:	
La isla.....	351
No, gracias.....	353
Prólogo de Narciso.....	354

[véase 1981, 1991]

Luis FERIA

De <i>Más que el mar</i> , Valencia:	
Las palomas.....	180
El jacaranda.....	181
La violeta.....	182

[véase 1983]

Manuel PADORNO

De <i>Una bebida desconocida</i> (1985-1986) [En <i>El naufrago sale. 1980-1988</i> , Las Palmas de Gran Canaria, 1989]:	
Encuentro.....	209
Nocturna.....	210

[véase 1989, 1990]

Félix GRANDE

De <i>Noria</i> , Barcelona [En <i>Biografía. Poesía completa (1958-1984)</i> , Barcelona, 1989].	
Letanía (1967).....	232

[véase 1971]

1987

Antonio GAMONEDA

De *Lápidas* (1977-1986), Madrid [En *Edad (Poesía, 1947-1986)*, Madrid, 1989]:

Viernes y acero	203
León de Tabara	204
[Desde los balcones...]	205
[Vienen dibujando cúpulas...]	206
[Era el mercado del silencio...]	207
[De sus labios manaba una sonrisa incierta...]	208

Jorge URRUTIA

De *La travesía* (1985-1986), Madrid:

Pisaste la dudosa luz del día	269
Búsqueda	270
Dama del alba	271
Permanecer en piedra	272
Blues en Ashland Avenue	273

[véase 1979, 1985]

Luis GARCÍA MONTERO

De *Diario cómplice*, Madrid:

Fragmentos recogidos en un epistolario	370
--	-----

[véase 1980]

Jorge RIECHMANN

De *Cántico de erosión*, Madrid:

[Vivir tiene movimientos...]	373
------------------------------------	-----

[véase 1989]

Juan GIL-ALBERT

De *Cartas a un amigo*, Valencia:

Los lirios (1947)	81
-------------------------	----

Antonio COLINAS

De *Jardín de Orfeo*, Madrid.:

La voz	279
Las dos gracias	280
El claustro	281
La unión	282

Juan Luis PANERO

De *Galería de fantasmas*, Madrid:

Roma. Año 363.....	253
Constantinopla. Año 1453	255
Petersburgo. Año 1917.....	256

Rafael PÉREZ ESTRADA

De *Libro de los espejos y las sombras*, Huelva:

[En la madrugada...]	213
[Llueve a esta hora tristeza...]	214
[Había una fuente de plata...]	215
[En aquel sueño...].....	216

[véase 1990]

Jenaro TALENS

De *El sueño del origen y la muerte* (1987), Madrid:

Espejos que viven unos de otros	294
---------------------------------------	-----

[véase 1973, 1980, 1981, 1985]

1989

Gerardo DIEGO

De *Obras completas (Poesía)*, Madrid:

Tiovivo colgante (1957).....	52
Mirar al sol (1959).....	53

[véase 1985]

Manuel PADORNO

De *En absoluta desobediencia* (1981-1988) [En *El naufrago sale. 1980-1988*, Las Palmas de Gran Canaria, 1989]:

Es otro lenguaje 211

[véase 1986, 1990]

Jorge RIECHMANN

De *Cuaderno de Berlín*, Madrid:

A menudo el resucitado despierta a la muerte..... 374

Elogio de la distancia 375

1990

José Carlos CATAÑO

De *El cónsul del Mar del Norte* [En *El amor lejano (Poemas 1973-1988)*, Islas Canarias, 1991]:

Prólogo a la lengua 357

Pasar balance 358

Tonterías estivales 359

El vértice remoto del nacimiento 360

¿Soy tal vez mi redención? 361

Juan COBOS WILKINS

De *Diario de un poeta tartesso* [En *La imaginación pervertida (1981-1991)*, Barcelona, 1992]:

Devastado [Haz de las hojas] 363

Desconócete a ti mismo [Haz de las hojas] 364

Después de la cita [Envés de las hojas] 365

De *El suicidio como una de las Bellas Artes* [*ibidem*]:

Del jinete medieval..... 366

José HIERRO

En *Antología poética*, Madrid [Bajo “Otros poemas”]:

Cinco cabezas 143

[véase 1991]

Rafael PÉREZ ESTRADA	
De <i>Tratado de las nubes</i> , Sevilla:	
[Tímidamente, el muchacho revela el sueño	217
Cascada vital.....	218
Rosa voraz	219

[véase 1988]

Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA	
De <i>El resplandor</i> , Cuenca-Madrid [En <i>Fuego blanco</i> , Barcelona, 1992]:	
El resplandor.....	344

[véase 1981]

Manuel PADORNO	
De <i>El hombre que llega al exterior</i> , Valencia:	
El intruso.....	2125

[véase 1986, 1989]

1991

Bernd DIETZ	
De <i>Un apocalipsis invita a vivir</i> (1985-1989), Madrid:	
Er that age thee devoure.....	355
Ensayo la entropía	356

[véase 1981, 1986]

José HIERRO	
De <i>Agenda</i> , Madrid:	
Discurso	147

[véase 1990]

ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES

Rafael ALBERTI	63
Vicente ALEIXANDRE.....	59
Manuel ÁLVAREZ ORTEGA	149
Enrique BADOSA	173
Marcos Ricardo BARNATÁN	275
José BERGAMÍN	55
José Manuel CABALLERO BONALD	159
Alfonso CANALES	155
José Carlos CATAÑO	357
Gabriel CELAYA	131
Luis CERNUDA.....	73
Juan-Eduardo CIRLOT	135
Juan COBOS WILKINS.....	363
Antonio COLINAS	279
Carmen CONDE	83
Ángel CRESPO	165
Gerardo DIEGO	49
Bernd DIETZ	347
León FELIPE.....	35
Luis FERIA	177
Ramón FERIA	93
Francisco FERRER LERÍN.....	243
Antonio GAMONEDA	203
Luis GARCÍA MONTERO	367
Juan GIL-ALBERT	81
Félix GRANDE.....	229
Jorge GUILLÉN.....	43
José HIERRO	143
Benjamín JARNÉS	39
Juan Ramón JIMÉNEZ.....	15
Joaquín MARCO.....	221
Antonio MARTÍNEZ SARRIÓN.....	237
Juan Antonio MASOLIVER RÓDENAS.....	241
Ana María MOIX	295
César Antonio MOLINA.....	335
José Antonio MUÑOZ ROJAS.....	105

Blas de OTERO.....	137
Eugenio PADORNO	249
Manuel PADORNO	209
Juan Luis PANERO.....	253
Leopoldo María PANERO	305
Rafael PÉREZ ESTRADA.....	213
Francisco PINO	109
Jorge RIECHMANN.....	373
Luis ROSALES.....	119
Fanny RUBIO	315
Carlos SAHAGÚN.....	233
Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA	339
Tomás SEGOVIA	183
Arturo SERRANO-PLAJA.....	101
Jaime SILES.....	319
Rafael SOTO VERGÉS	227
Jenaro TALENS	283
José-Miguel ULLÁN.....	257
Jorge URRUTIA	265
José Ángel VALENTE	193
Luis Antonio de VILLENA.....	325
Luis Felipe VIVANCO.....	85

ÍNDICE CRONOLÓGICO DE AUTORES

Juan Ramón JIMÉNEZ	
Espacio	15
Estás cayendo siempre hasta mi imán	28
A esta música cálida.....	29
El mar inmenso.....	30
La transparencia, dios, la transparencia.....	31
El nombre conseguido de los nombres.....	32
La forma que me queda.....	33
Río-mar-desierto	34
León FELIPE	
Y no sé nada	35
La calumnia	36
Poética de la llama	37
Benjamín JARNÉS	
A la interperie.....	39
Jorge GUILLÉN	
Tácito clamor.....	43
Atención a la vida.....	44
Como tú, lector	45
Al margen del “Orlando Furioso”	46
Curso de imágenes	47
Gerardo DIEGO	
El vendedor de crepúsculos	49
Cinco.....	51
Tiovivo colgante.....	52
Mirar al sol	53
José BERGAMÍN	
Mariposas muertas	55
Vicente ALEIXANDRE	
El poeta niño.....	59
El niño ciego.....	61
Rafael ALBERTI	
Luz no usada.....	63
Un perro nuevo.....	65
Venus interrumpida.....	66
El desvelo	67
Saura	68
Luis CERNUDA	

La naturaleza	73
El otoño	74
El poeta y los mitos	75
Jardín antiguo	76
Sombras	77
La luz	78
La acera	79
La posesión.....	80
 Juan GIL-ALBERT	
Los lirios.....	81
 Carmen CONDE	
El Escorial, II, XI, XVII.....	83
 Luis Felipe VIVANCO	
Solo de niño.....	85
Confidencia	87
No soy digno	88
Palinodia blanca	89
Mutismo de Pablo	91
 Ramón FERIA	
Imagen de un primer amor.....	93
En ningún ángel hay duda.....	94
Composición del lugar del espíritu de los tiempos	95
Los hombres que no saben nada de los pájaros	96
Presagios marinos.....	97
La imagen en su luz y pureza	98
Un cuadro naturalísimo.....	99
 Arturo SERRANO-PLAJA	
Lo que le sobra a la sepultura, muertos desconocidos y españoles vivos de hambre	101
 José Antonio MUÑOZ ROJAS	
Llegan los abejarucos.....	105
La barcina	106
Hombres del campo	107
Tierra eterna	108
 Francisco PINO	
Un poco de lienzo blanco.....	109
Paso de góndola.....	110
Misiva en apogeo	111
Mitología casera	112

Aureola femenina (Muerte de Beatriz).....	113
Tapia e ignoto cuadran.....	114
Papel de protagonista.....	115
Atila o el refrán.....	116
Las mismas por siete (Elegía).....	117
Luis ROSALES	
En el Retiro.....	119
La ceniza en la sombra.....	121
Las hojas vuelven.....	123
El sueño perdurable.....	125
Retrato de Felicidad Panero.....	126
Gabriel CELAYA	
[¡Ah! ¡Ay! En el océano transverberador...]	131
[Es la noche...]	132
[¡Mediodía!...]	133
[¡El ojo!...]	134
Juan Eduardo CIRLOT	
[De pronto paró el gramófono...]	135
Blas de OTERO	
Otra historia de niños para hombres.....	137
La Monse.....	138
Qué será de la poesía.....	139
Diario.....	140
Las nubes.....	141
El semáforo.....	142
José HIERRO	
Cinco cabezas.....	143
Discurso.....	147
Manuel ÁLVAREZ ORTEGA	
[Frente al mar].....	149
Sobre la tierra tocada por el culto.....	150
Antes que el sueño, fuente de oscuridad.....	151
Al amanecer las medusas se aman.....	152
Para no descubrir lo que su íntimo demonio inventa.....	153
Hora sería de apartarse de los dioses.....	154
Alfonso CANALES	
I.....	155
LX.....	156
LXXII.....	157

CCCLXIV	158
José Manuel CABALLERO BONALD	
Segundo círculo.....	159
Descrédito del héroe.....	160
Inutilidad de los antídotos.....	161
Luz genital.....	162
Cuarto creciente	163
Contra Séneca.....	164
Ángel CRESPO	
La nube	165
Elogio de la nada.....	166
Contra el futuro	167
El ave enorme.....	168
Ciego de San Pedro.....	169
Encuentro.....	170
¿Dónde posar las manos?.....	171
Leyendo a Leconte de Lisle.....	172
Enrique BADOSA	
Portinaria	173
Gnosia.....	174
Marmaronisos.....	175
Luis FERIA	
Lorenza	177
El viento.....	178
La pianola	179
Las palomas.....	180
El jacaranda.....	181
La violeta.....	182
Tomás SEGOVIA	
Dime tu nombre.....	183
En la oscuridad	184
Ser de interperie	185
Bandera.....	186
Recomienza el otoño.....	187
Frase.....	188
Confesión del relapso.....	189
Anima vortex.....	190
Historia y mito.....	191
José Ángel VALENTE	
Crónica II, 1968.....	193

El laberinto	194
(El templo).....	195
(A Pancho, mi muñeco: aniversario).....	196
(De la luminosa opacidad de los signos).....	197
De la no consolación de la memoria	198
Obituario.....	199
Homenaje a un desconocido	200
Elegía.....	201
Pájaro loco, escándalo.....	202
Antonio GAMONEDA	
Viernes y acero.....	203
León de Tabara.....	204
[Desde los balcones...]	205
[Vienen dibujando cúpulas...].....	206
[Era el mercado del silencio...]	207
[De sus labios manaba una sonrisa incierta...]	208
Manuel PADORNO	
Encuentro.....	209
Nocturna	210
Es otro lenguaje.....	211
El intruso	212
Rafael PÉREZ ESTRADA	
[En la madrugada...].....	213
[Llueve a esta hora tristeza...]	214
[Había una fuente de plata...].....	215
[En aquel sueño...].....	216
[Tímidamente, el muchacho revela el sueño].....	217
Cascada vital.....	218
Rosa voraz	219
Joaquín MARCO	
Atardecer	221
Soledad	222
El poeta y las sombras.....	223
Ella.....	224
Entonces	226
Rafael SOTO VERGÉS	
La muda.....	227
Félix GRANDE	
Vals roto	229
El abogado del poema.....	230

Otra figura de insomnio	231
Letanía	232
Carlos SAHAGÚN	
Visión en Almería	233
Sol en la plaza.....	234
La guitarra	235
Antonio MARTÍNEZ SARRIÓN	
En 1946, mientras Thomas Mann era.....	237
Panama skyline.....	239
Juan Antonio MASOLIVER RÓDENAS	
[Al abandonar la isla...].....	241
Francisco FERRER LERÍN	
La mano	243
La historia preferida	244
Se describe una vida extraña.....	245
Empleo del tiempo	246
Mis memorias.....	247
Eugenio PADORNO	
No la tierra que me yergue.....	249
Ahora mismo escucho el mar	250
La criba en la pared	251
Fuerteventura suya	252
Juan Luis PANERO	
Roma. Año 363	253
Constantinopla. Año 1453	255
Petersburgo. Año 1917	256
José-Miguel ULLÁN	
Mouvements browniens.....	257
1	258
Aviso de lo que debe el lector hacer para consigo mismo.....	259
[quien quisiere pues huevos...]	260
[si no estás en pecado...]	262
Aviso concluyente para un mismo propósito.....	263
El jardín de Damasco	264
Jorge URRUTIA	
[Vencimiento].....	265
Yo che.....	266

[El espejo...]	267
[Soy amor de mí mismo...]	268
Pisaste la dudosa luz del día	269
Búsqueda	270
Dama del alba	271
Permanecer en piedra	272
Blues en Ashland Avenue	273
Marcos Ricardo BARNATÁN	
[Cuando la noche del invierno cae]	275
Puertas en el muro	276
Ley	277
Dark mass of great water	278
Antonio COLINAS	
La voz	279
Las dos gracias	280
El claustro	281
La unión	282
Jenaro TALENS	
Error por todo aprendizaje	283
El enamorado indeciso	284
El bosque de los suicidas	285
[Los sueños que no dije...]	286
La muerte del estratega	287
Servidumbres	288
Todo nuevo refugio en una antigua trampa	289
Extraterritoriales	290
Grava	291
Cuando el amor inventa laberintos alguien se tiene que perder	292
Fowl play	293
Espejos que viven unos de otros	294
Ana María MOIX	
[Andando el tiempo...]	295
[Yo hubiera deseado verme...]	296
[Por el río bajó el caballo...]	297
[Clavé mis uñas...]	298
[Nevó en el mar...]	299
[Pasaban de las doce...]	300
[Hay hoy ahora aquí...]	301
Homenaje a Bécquer	303

Leopoldo María PANERO	
Elegía	305
Evocación	306
Encontré sólo telarañas	307
La huida a Egipto	308
Unas palabras para Peter Pan.....	309
Las brujas.....	310
Destruktion ficticia.....	311
“E non trovan persona che li miri”	313
Fanny RUBIO	
[Sus cuerpos contra el mapa...]	315
[Ahondaban en la noche, adivinando...]	316
[Las engendró la música...]	317
[Debajo de tu voz las hojas lentas...]	318
Jaime SILES	
Hemisferio	319
No	320
[Estar en sí...]	321
[El signo como totalidad...]	322
[Todo signo insiste en el silencio...]	323
Luis Antonio de VILLENA	
Elogio a una reina de Ofir	325
Jacobo de Vorágine,.....	327
Virelai del amor más dulce que la muerte	328
The beautiful and damned.....	330
Navegando hacia Bizancio	331
Liceo	332
Ecolier de merencolie	333
De un tratado helenístico de estética	334
César Antonio MOLINA	
Subida al Vesubio	335
Adagietto	336
[Volvías la cabeza...]	337
Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA	
El vaso de agua.....	339
Sistema.....	340
[Hendedura con nombre de aspa...]	341
Madrigal	342
[Nísperos y estramonio...]	343
El resplandor.....	344

Bernd DIETZ	
[La noche de tu cuerpo va erizándose...]	347
[Cuánto se embriagó de esa música...]	348
[Sí, la inactualidad...]	349
[Arrulla imágenes...]	350
La isla	351
No, gracias	353
Prólogo de Narciso	354
Er that age thee devoure	355
Ensayo la entropía	356
José Carlos CATAÑO	
Prólogo a la lengua	357
Pasar balance	358
Tonterías estivales	359
El vértice remoto del nacimiento	360
¿Soy tal vez mi redención?	361
Juan COBOS WILKINS	
Devastado [Haz de las hojas]	363
Desconócete a ti mismo [Haz de las hojas]	364
Después de la cita [Envés de las hojas]	365
Del jinete medieval	366
Luis GARCÍA MONTERO	
[Te sientes infeliz,...]	367
[Y al final no puedes...]	368
[Desde Brooklyn...]	369
Fragmentos recogidos en un epistolario	370
Jorge RIECHMANN	
[Vivir tiene movimientos...]	373
A menudo el resucitado despierta a la muerte	374
Elogio de la distancia	375

ÍNDICE GENERAL

NOTA PREVIA.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
<i>CAPÍTULO I. PERSPECTIVAS BIBLIOGRÁFICAS Y DISCUSIÓN DEL MARCO TEÓRICO</i>	17
Revisión bibliográfica:.....	18
Antologías.....	19
Estudios generales.....	23
Discusión del marco teórico:.....	30
Justificación del período histórico.....	30
Cuestiones metodológicas.....	31
<i>CAPÍTULO II. HACIA UNA DEFINICIÓN: ORIGEN, EVOLUCIÓN, CARACTERÍSTICAS Y MODALIDADES DEL POEMA EN PROSA</i>	36
Introducción.....	37
Origen y evolución del poema en prosa. La traducción en la génesis del poema en prosa.....	40
El poema en prosa y las bellas artes.....	45
El cuento y el poema en prosa.....	52
El poema en prosa y el verso libre. El ritmo de la prosa y el ritmo del verso.....	56
Prosa y verso. Poesía y versificación.....	62
Definiciones del poema en prosa.....	67
Conclusión:.....	77
Consideraciones genéricas y temáticas.....	77
Características formales.....	79
Modalidades.....	85
<i>CAPÍTULO III. EL POEMA EN PROSA EN ESPAÑA HASTA 1940: RESUMEN HISTÓRICO</i>	88
Antecedentes.....	89
Génesis.....	94
Influencia de las traducciones.....	107
Evolución hasta 1940.....	110

CAPÍTULO IV. <i>JUAN RAMÓN JIMÉNEZ Y EL POEMA EN PROSA</i>	125
Obra en prosa. Problemas y clasificación	126
<i>Primeras prosas</i>	134
<i>Platero y yo</i>	137
<i>Diario de un poeta recién casado</i>	143
Otras prosas: <i>La colina de los chopos</i> y <i>Cuadernos</i>	145
<i>Españoles de tres mundos</i>	148
“Espacio” y “Tiempo”	151
Las prosificaciones de <i>Leyenda</i> y últimas prosas	162
Conclusión	171
CAPÍTULO V. <i>EL POEMA EN PROSA DE 1940 A 1970</i>	173
Introducción	174
El poema en prosa del exilio	176
Luis Cernuda	176
Primeras prosas	177
<i>Ocnos</i>	180
<i>Variaciones sobre tema mexicano</i>	190
Conclusión	194
Rafael Alberti. Jorge Guillén. León Felipe. José Bergamín. Benjamín Jarnés. Arturo Serrano-Plaja. Juan Gil-Albert. Tomás Segovia	196
El poema en prosa del interior	209
Ramón Fera	209
Vicente Aleixandre. Gerardo Diego. Carmen Conde. Luis Rosales. Luis Felipe Vivanco. José Antonio Muñoz Rojas. Blas de Otero. Gabriel Celaya. José Hierro. Francisco Pino. Juan Eduardo Cirlot. Manuel Álvarez Ortega	218
CAPÍTULO VI. <i>EL POEMA EN PROSA DE 1970 A 1990</i>	238
Introducción	239
Poetas de los años 50	241
Ángel Crespo	241
José Manuel Caballero Bonald	246
José Ángel Valente	253
Carlos Sahagún. Joaquín Marco. Luis Fera. Manuel Padorno. Enrique Badosa. Rafael Soto Vergés. Antonio Gamoneda.	

Félix Grande. Alfonso Canales.....	278
Poetas de los años 70	278
Antonio Martínez Sarrión. Leopoldo María Panero.	
Ana María Moix. Luis Antonio de Villena.	
Jenaro Talens. José-Miguel Ullán. Jorge Urrutia.	
Marcos Ricardo Barnatán. Jaime Siles.	
Antonio Colinas. Juan Luis Panero.	
Andrés Sánchez Robayna.....	298
Los nuevos poetas	338
CONCLUSIONES GENERALES.....	311
BIBLIOGRAFÍA	325

VOLUMEN II

NOTA PRELIMINAR	9
ANTOLOGÍA	13
ÍNDICE CRONOLÓGICO DE TEXTOS.....	372
ÍNDICE ALFABÉTICO DE AUTORES.....	398
ÍNDICE CRONOLÓGICO DE AUTORES	402
ÍNDICE GENERAL	414