



UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

PROGRAMA DE DOCTORADO:
“TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA”

TESIS DOCTORAL

**EL POEMA EN PROSA EN ANTONIO
CARVAJAL**

DOCTORANDO

JOSÉ CABRERA MARTOS

DIRECTOR

DR. ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Vº Bº

GRANADA

2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctoral
Autor: José Cabrera Martos
ISBN: 978-84-9125-510-9
URI:<http://hdl.handle.net/10481/42415>

El doctorando, don José Cabrera Martos y el director de la tesis, don Antonio Chicharro Chamorro, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 11 de noviembre de 2015

Director de la Tesis

Doctorando

Fdo.:

Fdo.:

EL POEMA EN PROSA EN ANTONIO CARVAJAL

A Darío y Lucía

por su inconsciente paciencia;

consciente, no celada margarita, ni exacta y para siempre,

para ti, Ana Belén.

Agradezco sin límites, la generosidad en sabiduría

a la luz del olivo en el camino siríaco,

sea Antonio Chicharro,

y a mis padres y Antonio Carvajal

por darme la alegría en girasol flotante y en cascada.

ÍNDICE

1. LAS CARTAS SOBRE LA MESA: INTRODUCCIÓN (METODOLOGÍA Y POSICIONAMIENTO CRÍTICO).....	17
2. TEORÍA DEL POEMA EN PROSA.....	29
2.1. LA HORMA DEL ZAPATO. EL POEMA EN PROSA: ENTRE LAS REGLAS DE LA LIBERTAD Y DE LA TRADICIÓN.....	31
2.2. DELIMITACIÓN DEL GÉNERO.....	40
2.2.1. <i>El poema en prosa como subgénero poético</i>	40
2.2.2. <i>Poesía y narración. prosa y verso</i>	44
2.2.2.1. Tétrada de nociones nebulosas	44
2.2.2.2 Poesía / narración: verso / prosa	49
2.2.2.3. Relativización histórica y dogmatismo poético: la tilde prosaria	68
2.2.2.4 Las licencias métricas como disyuntores magnéticos de los soportes textuales prosa y verso	76
2.2.3. <i>Definición y deslinde de nociones afines y disímiles</i>	89
2.2.3.1. El poema en prosa y la prosa poética: el ejemplo de Juan Ramón Jiménez	89
2.2.3.2. El poema en prosa y la novela lírica o poética: el ejemplo de Gabriel Miró	96
2.2.3.3. El poema en prosa y la prosa métrica o rítmica: el ejemplo de Fray Luis de Granada	101
2.2.3.4. El poema en prosa y el verso libre	106

3. PRAXIS DEL POEMA EN PROSA: EL ARRIBO IDEOLÓGICO DESDE DIFERENTES NAVES.....	113
3.1. INTRODUCCIÓN.....	115
3.2. EL ROMANTICISMO COMO OBERTURA.....	120
3.3. LA MODERNIDAD IDEOLÓGICA EN LA FORMA DEL POEMA EN PROSA DE BAUDELAIRE, DARIO Y CARVAJAL.....	123
3.4. DOS MODELOS BÁSICOS DE REPRESENTACIÓN EN PROSA: MALLARMÉ Y RIMBAUD.....	131
3.5. LA CONSTRUCCIÓN HISPÁNICA DEL POEMA EN PROSA DESDE LA DESNUDEZ, CREACIONISMO Y SURREALISMO.....	143
3.6. EL POEMA EN PROSA A PARTIR DE LOS AÑOS SESENTA: CONOCIMIENTO Y COMUNICACIÓN.....	162
3.7. LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA CARVAJALIANA Y SU HEREDAD.....	164
3.8. CONCLUSIÓN: LA IDEOLOGÍA CONSTRUCTIVA DEL ORIGEN DEL POEMA EN PROSA Y LA IDEOLOGÍA CONSTRUCTIVA CARVAJALIANA.....	174
3.9. ESBOZO ALEVE AL ÚLTIMO ARRIBO IDEOLÓGICO: LA POSMODERNIDAD DEL SIGLO XXI Y EL AUGE DEL POEMA EN PROSA. APUNTES.....	177
4. TRES CONSTANTES DEL POEMA EN PROSA: LA PINTURA, LA MÚSICA Y LA CIUDAD.....	181
4.1. LA PINTURA.....	183
4.2. LA MÚSICA.....	192
4.3. LA CIUDAD.....	197
4.3.1. <i>El nacimiento de la ciudad moderna: ideología e historia. Ciudad y campo. Civilización y barbarie.....</i>	197
4.3.2. <i>La ciudad y sus edificaciones: El poema en prosa como constructo especular.....</i>	202
4.3.2.1. Charles Baudelaire, Rubén Darío, Antonio Carvajal y Julián del Casal: de París a Valparaíso, pasando por Londres, Granada y La Habana. Una forma para dos ideologías.....	202

4.3.2.2. Civilización y Barbarie durante la vanguardia del poema en prosa: París en César Vallejo y oriente en Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Tras las huellas de dos ideologías continuadas.....	209
4.3.3. <i>Superación de las dicotomías: Antonio Carvajal y Granada, naturaleza y urbe. Antequera y Moguer de fondo.....</i>	213
4.3.4. <i>Juan ramón Jiménez, un viaje de ida y vuelta desde Moguer hasta Nueva York. Martí en el eco del paisaje.....</i>	215
4.3.5. <i>De Nueva York a México. Calas asistemáticas en la generación en prosa del 27.....</i>	221
5 CARACTERÍSTICAS FORMALES DEL POEMA EN PROSA CARVAJALIANO.....	229
5.1. INTRODUCCIÓN.....	231
5.2. LA DISPOSICIÓN GRÁFICO-VISUAL EN PROSA COMO VOLUNTAD ARTÍSTICA: DOS TIPOS DE LECTURA.....	233
5.3. BREVEDAD.....	238
5.4. EL PROSAÍSMO AUSENTE DEL POEMA EN PROSA.....	239
5.5. LA PALABRA Y LA ORACIÓN.....	240
5.6. LA RIMA EN EL POEMA EN PROSA.....	241
5.7. LA REPETICIÓN DE SONIDOS: EL RITMO. RÍTMICA DEL POEMA EN PROSA.....	243
5.7.1. <i>El ritmo total y el ritmo de pensamiento: Ritmo balístico y ritmo ondulado.....</i>	245
5.7.2. <i>La ideología de la libertad en el ritmo: La ilusión del poema en prosa “sin ritmo ni rima” y su continuidad crítica.....</i>	251
5.7.3. <i>El ritmo por cláusulas.....</i>	253
5.7.4. <i>El ritmo por sílabas contadas: entre la sintaxis y la música.....</i>	256
6. UN POSIBLE MÉTODO PARA EL ANÁLISIS DEL RITMO EN EL POEMA EN PROSA. APLICACIÓN DE LAS TEORÍAS DE RAFAEL BALBÍN.....	261

6.1. INTRODUCCIÓN.....	263
6.2. CONFLUENCIAS RÍTMICAS DEL POEMA EN VERSO Y EL POEMA EN PROSA.....	265
6.2.1. <i>Verso y oración</i>	265
6.2.2. <i>Estrofa y párrafo</i>	268
6.3. APLICACIÓN DEL MÉTODO DE ANÁLISIS RÍTMICO AL POEMA EN PROSA “NO SABÍA QUÉ ESPADA ME ACECHABA” DE ANTONIO CARVAJAL.....	270
6.4. LA DOBLE LECTURA DEL POEMA EN PROSA. EL ESCOLLO DE LOS PROCEDIMIENTOS DE UNIÓN Y SEPARACIÓN DE SÍLABAS Y LA PAUSA.....	274
6.5. APLICACIÓN DEL MÉTODO DE ANÁLISIS PAUSAL AL POEMA EN PROSA CARVAJALIANO. DOS POSIBLES LECTURAS DEL POEMA EN PROSA “FLORES” Y “VIENTO DEL SUR”.....	279
6.6. DOS CONSTRUCCIONES DEL POEMA EN PROSA: LA ESTRUCTURACIÓN PRÓTASIS-APÓDOSIS (TENSIÓN-DISTENSIÓN) Y LA ESTRUCTURACIÓN CIRCULAR.....	286
7. OTROS PROCEDIMIENTOS CONSTRUCTIVOS Y RÍTMICOS EN EL POEMA EN PROSA CARVAJALIANO: LAS FIGURAS DE REPETICIÓN.....	291
7.1. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS SINTÁCTICAS.....	295
7.2. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS FONÉTICAS.....	299
7.3. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS MORFOLÓGICAS.....	301
7.4. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS TEXTUALES.....	304
7.5. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS SEMÁNTICAS.....	306
7.6 CONCLUSIÓN.....	308
8. UBICACIÓN Y TIPOLOGÍA DEL POEMA EN PROSA CARVAJALIANO.....	311
8.1. UBICACIÓN TEXTUAL.....	314
8.1.1 <i>Poemas en prosa publicados en catálogos</i>	316
8.1.2. <i>Poemas en prosa publicados en libros de poesía</i>	318
8.1.3. <i>Poemas en prosa inéditos publicados exclusivamente en antología</i>	320

8.2. TIPOLOGÍA DEL POEMA EN PROSA.....	321
8.2.1. <i>Poesía híbrida: Versificación de la prosa y prosificación del verso</i>	321
8.2.2. <i>Series híbridas: Poesía y prosa enfrentadas</i>	325
8.2.3. <i>Corpus textual de poemas en prosa</i>	326
8.2.4. <i>Micropoemas en prosa</i>	329
8.2.5. <i>Tipología rítmica provisional</i>	333
9. PRÁCTICA DEL POEMA EN PROSA EN ANTONIO CARVAJAL: HORTUS CONCLUSUS, MÉTROPOLIS, UT PICTURA POESIS.....	337
9.1. “LAS RUINAS DEL AURA”.....	339
9.2. “VIENTO DEL SUR”.....	343
9.3. “FUEGOS”.....	356
9.4. “FLORES”.....	359
9.5. “AUSENTES OJOS”.....	361
9.6. “ELEGÍA PARA EL RÍO DARRO”.....	366
9.7. “NO SABÍA QUE ESPADA ME ACECHABA”.....	372
9.8. “LA FLORIDA DEL ÁNGEL”.....	376
9.9. “CASTILLO INTERIOR”.....	385
9.10. “RICARDO GARCÍA EN SUS ÁMBITOS”.....	394
9.11. “NO LE ESTÁ BIEN AL JUEZ...”.....	402
9.12. “GLOSA A GANIMEDES”.....	404
9.13. “GLOSA PARA LAS HORAS PINTADAS”.....	410
9.14. “VARIACIONES PARA UN DESNUDO”.....	414
9.15. EL LATIDO IMPAR DE “EL CORAZÓN NO ES LÚGANO” (CONCLUSIÓN).....	421

BIBLIOGRAFÍA.....	437
ANEXO DOCUMENTAL: LOS POEMAS EN PROSA DE ANTONIO CARVAJAL.....	469
1. “EL CORAZÓN NO ES LÚGANO...”	471
2. “CORÓNICA ANGÉLICA”	472
3. “CASTILLO INTERIOR (FANTASÍA ALHAMBRISTA PARA JULIO JUSTE)”	473
4. “FUEGOS”	475
5. “RICARDO GARCÍA EN SUS ÁMBITOS”	477
6. “LAS RUINAS DEL AURA”	479
7. “NO SABÍA QUE ESPADA...”	488
8. “VUELTA DE PASEO”	489
9. “GLOSA PARA LAS HORAS PINTADAS”	490
10. “¡QUÉ SENSACIÓN DE TACTO BAJO LA PIEL!...”	491
11. “LA FLORIDA DEL ÁNGEL”	492
12. “FLORES”	494
13. “VARIACIONES PARA UN DESNUDO (PINTADO POR DIEGO GADIR)”	495
14. “GLOSA A GANIMEDES”	497
15. “ALHAMBRA: ESTACIÓN DE LAS HORAS”	499
16. “VIENTO DE SUR”	500
17. “AUSENTES OJOS”	504
18. “ELEGÍA PARA EL RÍO DARRO”	506
19. “NO LES ESTÁ BIEN AL JUEZ...”	507
20. “FELIZ QUIEN VE SUS HORAS EN DORADO PRESENTE”	508
21. “VISTAS DE VENECIA”	509

1. LAS CARTAS SOBRE LA MESA: INTRODUCCIÓN (METODOLOGÍA Y POSICIONAMIENTO CRÍTICO)

Pero si se quiere, como requiere la costumbre, hacer de las Letras una especie de institución de utilidad pública, [...] hay que tener cuidado de no corromper con ello el exacto y verdadero sentido del arte. Esa corrupción consiste en sustituir por precisiones vanas y exteriores o por opiniones convencionales la precisión *absoluta* del placer o del interés directo que provoca una obra, para hacer de esta obra un *reactivo* al servicio del control pedagógico, una materia de desarrollos de parásitos, un pretexto para problemas absurdos...

(Paul Valéry, 1990: 35)

El estudio de la rítmica, el nivel de la “forma”, ha arrastrado consigo, hasta fechas recientes, una valoración superficial basada en su adhesión a una taxonomía estable, simétrica y ácrona, junto a su aislamiento de lo social e histórico.

Se alzaron voces contra la consideración de la poesía en clausura, pero aún son pocas las que advierten –islotes en un inmenso océano- de la radical historicidad, semántica e ideología de la forma, como otro de los estratos que posibilitan el análisis, la interpretación y el sentido del texto poético, acaso el más complejo e inconsciente, más allá de un conjunto de computación silábico-matemático abandonado de sentido, “aritmético”, y no sólo a través de la fonética, sino también de la morfo-sintaxis y, sobre todo, del lugar privilegiado de la semántica y la textualidad. Como señala Hervé Le Corre “estamos pasando de una métrica aritmética a una rítmica generalizada” (H. Le Corre, 2001: 269-270), fenómeno señalado en augurio por los formalistas rusos, en su ahínco por integrar todas las dimensiones significantes del verso (J. Domínguez Caparrós, 1988) y olvidado para, posteriormente, volver ser recuperado en los últimos años tamizado, en algunas opciones, por la matriz sociológica, sea el caso del desempolvado marxismo de un György Lukács en *Prolegómenos a una estética marxista sobre la categoría de particularidad* (1957):

un estudio especial de la forma no es en absoluto ocioso ni tampoco un problema cuyo estudio, como piensan los vulgarizadores, esté en contra del método del materialismo dialéctico e histórico [...] la dación de forma es el principio propiamente decisivo, y la elaboración estética del contenido es un mero trabajo preparatorio que artísticamente es aún de poca importancia, pues el quedarse en ella no produce, desde el punto de vista estético, un resultado artístico más débil, sino absolutamente nada.

(G. Lukács, 1969: 191 y 289)

O del tamiz semiótico de Iourij M. Lotman en *La estructura del texto artístico* (1969, 1982), aplicado en su vertiente hispánica en la figura-emblema de José Domínguez Caparrós a partir, sobre todo, de *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la Métrica en la Teoría de la literatura* (1988). El análisis semiótico como producción del sentido en el que se enmarca

el estudio de las cuestiones métricas a propósito de la poesía en general o a propósito de cualquiera de sus manifestaciones resulta necesario en el seno de este ámbito cognoscitivo

(A. Chicharro, 2002: 263)

Hasta desembocar en el nombre de hoy: los estudios sociocríticos como vía integradora de reconstrucción del formalismo amalgamado al sentido social explicitando la creación artística como práctica social y producción ideológica que absorbe y devuelve lo real indicando la importancia del producto como práctica socio-ideológica y producción en sí mismo específicamente estética (A. Chicharro, 2012: 19-29).

La plasticidad de la poesía en objeto y método de asedio, en tema y forma, rémora de la individualidad del hombre como sujeto libre y de la poesía como expresión íntima, cabe matizarla a partir de métodos críticos de asedio al discurso poético, igualmente relativizados como herederos de una determinada ideología. Tanto la individualidad, la unicidad de la poesía como esencia intransferible del alma del poeta, como la matematización, la descodificación poética a partir de reglas sistemáticas, son caras de una misma moneda contemporánea: la libertad del hombre y la matematización de la realidad¹. Lo idóneo y conveniente situarse en la lucidez, procurando mantenerse en el canto de la moneda mallarmeana, visualizando ambas posiciones y utilizando múltiples artefactos cognoscitivos. Una posición sociocrítica basada en el estudio del lenguaje artístico constreñido a las formas poéticas en cuanto condición material de significación, un análisis del discurso socio-semiótico, esa sería la pretensión, en cuyo interior se enmarca tanto el estudio métrico como el retórico, integrando la semiótica en relación con el marxismo:

es hoy algo más que una «interesante» realidad: es una práctica científica de la que no se puede prescindir por su alto grado de formalización teórica y por sustentarse en una vía

¹ Matei Calinescu ha señalado el conflicto entre las dos modernidades: la social burguesa establecida como civilización triunfante por la clase media abanderada de la doctrina del progreso, la confianza científico-tecnológica, el culto a la razón y a lo pragmático o el ideal de la libertad; y la modernidad cultural antiburguesa que rechaza los valores de aquella y propone el arte como finalidad sin fin (M. Calinescu, 1991: 51). Si bien la poesía moderna fusiona las dos visiones: la “finalidad sin fin” del arte kantiano y la razón positiva (M. A. García, 2001: 38-39 y J. C. Rodríguez y A. Salvador, 1987: 199-200).

materialista de investigación, práctica que es consciente por tanto de su propia historicidad y de la de los discursos de que se ocupa

(A. Chicharro, 1987: 16)

Si, en 1956, Samuel Gili Gaya (S. Gili Gaya, 1993: 18) desde otra perspectiva crítica, señalaba la ausencia de una metodología específica para estudiar el ritmo de la prosa y el desconcierto al utilizarse instrumental de disciplinas ajenas, por no citar su ausencia antológica²: música, lingüística... En la actualidad, las carencias prosiguen en el campo de estudio rítmico o métrico del poema en prosa y resultan no sólo significativas, sino, y sobre todo, desoladoras –con honrosas excepciones dignas de loa-. El estado de la cuestión no existe: Tras un repaso de manuales de literatura, diccionarios literarios, estudios métricos, teorías rítmicas, publicaciones específicas o búsquedas por defecto, no llegaron los resultados: Breves notas, casi siempre ambiguas, sobre la diferencia entre prosa y verso, apuntes sobre el ritmo interior, interno o de pensamiento desde la teoría y sin correlato sustento o demostración práctica, remodelaciones de teorías u opiniones anteriores, aplicación de teorías francesas al caso español³..., algunas tesis doctorales, estudios monográficos y antologías⁴. No existe un estado de la cuestión, sí una confusión y una multiplicidad de posturas en un cajón de sastre.

Antonio Carvajal ha reflexionado sobre el poema en prosa en su conferencia *Poética y poesía* (2004d), explicitando esta problemática delimitativa y el uso de comodines críticos huecos de sentido tanto para el poema en prosa como para su poesía, junto a los axiomas preceptistas:

² Desde el punto de vista sociológico puede servirnos el ejemplo del venezolano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), en la sombra por más de 30 años, hasta que se produjo un giro en la tendencia poética dominante, no por su valoración crítica, sí por la dificultad de encasillarlo en una corriente crítica determinada o por el uso mayoritario en su producción lírica del poema en prosa, hecho que dificultaba su inclusión en antólogos que igualan poesía y verso (Darío Puccini, 1996: 666).

³ Imposibles en tanto que el sistema métrico apoyado en la prosodia francesa difiere del sistema métrico y prosódico español desde su misma base: La ausencia de palabras esdrújulas en francés ya genera una imposibilidad correlativa del sistema.

⁴ Remitimos a la bibliografía como cotejo de lo anterior y, para no redoblar lo indicado, sirvan las siguientes calas: Guillermo Díaz-Plaja, (1956), Pedro Aullón de Haro (1979), F. González Ollé (1963 y 1964), Luis Felipe Vivanco (1972), Luis Ignacio Helguera (1993), Jesse Fernández (1994), Túa Blesa (2001), Benigno León Felipe (1999 y 2005), María Victoria Utrera Torremocha (1999), Marta Agudo Ramírez (2003 y 2005), Carlos Jiménez Arribas (2004 y 2005). Para la traducción y recepción del poema en prosa baudelaireano en España: Jesús Belotto Martínez (2012). Para el caso árabe, véase la tesis doctoral de Ahmed Sayed Yamani *El poema en prosa árabe: bases teóricas y estéticas* (2014).

Pero no caigamos en la falacia de los reglamentistas, de los preceptistas tuertos o miopes: El soneto o la décima no pueden ser los crisoles donde se contraste la pureza y calidad de un poeta; son formas históricas, ambas hasta con fecha de nacimiento casi precisa. Por su lado, el verso libre, nacido de la necesidad de limpiar de escoria verbal los contenidos líricos, se llenó tan pronto de ripios y desmesuras que en algunas malas bocas no se distingue de la peor prosa conversacional. Y disponemos del poema en prosa, tan bien cultivado, tan disfrutado por algunos como vilipendiado por otros. Tiene el poema en prosa, frente al texto en verso, un juego distinto de melodía y velocidad; suele hablarse de él como dominio del ritmo de pensamiento; decir eso y no decir nada viene a ser lo mismo; pues la inmensa mayoría de los poemas en prosa que conozco no están articulados por un conjunto de ideas trabadas con una sintaxis que responda a una lógica especial y sometidas a la dinámica del concepto; antes bien, dominan los afectos y la sintaxis se acomoda a la producción de enunciados sugestivos en los que suele ser sacrificada la exposición nítida del pensamiento en pro de un patetismo casi siempre convulso y avasallador.

(A. Carvajal, 2004d: 31-32)

Consecuentemente, el análisis y delimitación del poema en prosa frente a otras modalidades –prosa poética, prosa métrica...- desde el punto de vista de la forma, ahondando, sobre todo, en cuestiones concernientes al ritmo, la melodía y la velocidad en su vertiente externa, tanto desde el punto de vista fónico-rítmico como desde el punto de vista del uso de figuras de repetición léxicas, semánticas, sintácticas o textuales, para validar, matizar o rechazar su inclusión dentro del género poético, es hasta hoy mismo prácticamente nulo. Aunque nadie sabe qué es un poema en prosa (Yurkievich, 1984: 109, *apud* C. Jiménez Arribas, 2004: 17) o, como indica el propio Antonio Carvajal, qué es la poesía, sí es cierto que, y aquí reside la clave de bóveda, podemos reconocerla más allá de la mitología libertaria o nebulosa que rodea su construcción.

Se plantea como necesario, por tanto, la investigación del poema en prosa desde un posicionamiento socio-métrico que se delimita en la praxis poética para decantarse y solidificar la teorización crítica de la misma⁵.

⁵ La definición pragmática del mismo se halla definitiva en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas: “Un poema en prosa [...] es *un poema escrito en prosa*, un poema que renuncia a la marca formal por todos asociada a la poesía: el verso, a fin de entregarse a la extensión no pautada del sentido. En el plano temático, un poema en prosa nunca dejará de ser un poema, por muy tentadores que sean los cantos de sirena de la narración o el ensayo. Pragmáticamente, habrá sido concebido, publicado y recibido en un libro o revista *como poema*. Formalmente, por último, se ceñirá al discurso oracional y paragrafístico, no al

Pero el asedio a un campo de estudio tan amplio debía constreñirse a partir de un ejemplo práctico y reducido en número de poemas en prosa, una teorización y práctica poética recíprocamente influenciadas. Nos interesaba encontrar una producción caracterizada “supuesta y críticamente” por el virtuosismo técnico apoyado en nociones métricas y retóricas, una producción tradicionalmente calificada de “formalista”, para averiguar si dicho molde desaparecía en el poema en prosa, se ocultaba bajo la falda del aparente prosaísmo o se utilizaban procedimientos rítmicos inusuales o disímiles en la producción en verso. Los requisitos anteriormente expuestos se aunaban en la poesía de Antonio Carvajal, tipificada o topicada por su maestría técnica y, sobre todo, porque el cultivo de las diversas tipologías métricas no responde al azar, sino a las necesidades expresivas del autor (A. Chicharro, 1999: 41).

Más aún, si Carvajal propone desde su tesis doctoral *-De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)* (A. Carvajal, 1995)-, la aplicación de las teorías métricas de Príncipe, esto es una métrica de cuño cuantitativo musical, el empleo de la poesía en verso o en prosa carece de disyunción, al igual que los tratadistas de la Antigüedad no distinguían entre prosa y poesía porque ambas se englobaban en el término *poiesis*, intensificando una de las claves comprensivas de la poética carvajaliana: el diálogo, actualización y relectura moderna de la tradición.

A partir del análisis de su producción artística, establecimos un corpus poético en prosa –deslindando y desechando su producción en prosa poética⁶- y unos ejes radiales, a los que se añaden ejemplos, influencias o concomitancias de las producciones líricas de otros autores en un intento, si no globalizador de análisis, sí de comprensión teórico práctica de una extensa tipología del poema en prosa fundamentada en el ritmo. No obstante, como cada poeta y cada poema requerían, en la mayoría de los casos, una

versal ni al estrófico, y hará de esa condición –en la que caben si violencia rasgos métricos- un recurso expresivo válido. Frente a lo acotado de la pauta versal, el poema en prosa es una escritura a campo abierto, sin más límites que su propia gestación” (M. Agudo y C. Jiménez Arribas, 2005: 14-15).

⁶ Ejemplos de la misma pueden encontrarse en su prosa periodística florilegiada en *Costumbre sana* (2007) y *Vuelta de paseo* (2009). En el primero de los títulos referidos se inserta, causalmente, el análisis de tres poemas en prosa de Jenaro Talens, José Antonio Muñoz Rojas y Salvador López Becerra, respectivamente (A. Carvajal, 2007: 48-49, 104-105 y 118-119).

metodología de análisis específico y un estudio de su poética, el espectro constreñido era obligado, el canto individual de la moneda, el borde inverso⁷.

Dentro de este marco, el estudio del poema en prosa carvajaliano descrece, matiza o desmitifica los siguientes dogmas poéticos:

El primero de corte general, la libertad formal, rítmica, del poema en prosa frente a la aritmética del verso medido⁸:

En la investigación métrica podemos diferenciar dos vertientes: una más bien técnica, de recuento y establecimiento de patrones, de constantes fónicas y estructurales; otra, ligada a la poética, que trataría de ver la función de la forma métrica en el poema o en la historia de la literatura.

(J. Domínguez Caparrós, *apud* T. Albadejo *et alii*, 1990: 32)

El segundo, específico del autor que nos ocupa, al matizar el calificativo de “poeta clásico”, “neobarroco” o “formalista” a partir del empleo en su producción de una forma poética, por antonomasia, de clara raigambre y filiación moderna, el poema en prosa. Consecuentemente y, en definitiva, vendría a demostrar que Antonio Carvajal, no puede ser definido en exclusividad y reduccionismo ¿intencionado? como un poeta clásico⁹, sino como un artista que arranca de la tradición –*Servidumbre de paso* (1982), es el título sintomático de uno de sus libros y el poema prólogo que lo principia toda una declaración de intenciones poéticas al respecto¹⁰- y cuya originalidad radica en su diálogo con ésta desde el fondo y, aquí reside el asedio y el hito que nos interesa, desde

⁷ La extensión de estos ejes radiales, el borde inverso al concepto de individualidad, nos abocaría a ese término tan complejamente manoseado llamado, ya con repulsa y odio, ya con boato y genuflexión, “tradición” que, a pesar de todo y en suma, se oculta, asume y/o actualiza, por encima de individualidades, en los cultivadores del poema en prosa, posibilitando al unísono un intento, como señalamos anteriormente, de análisis individual transcendido hacia lo colectivo.

⁸ Afirmación simplificadora que iguala métrica a cómputo silábico-mecánico, soporte ausente y huero de semanticidad y tipología –acentual, pongamos por caso- refleja de aquel.

⁹ Entendiendo clásico en su séptima acepción: “Que no se aparta de lo tradicional, de las reglas establecidas por la costumbre y el uso” (D.R.A.E.)

¹⁰ Transcribimos por lo explícito el principio de la última estrofa:

Pero ya era imposible
la libertad. Queríamos
incorporar el mundo
que hacíamos al sueño; pero el sueño
lo rechazaba. Apenas
conteníamos todos la sonrisa.

(A. Carvajal, 1982: 14)

la forma: actualizando, no emulando, empleando y modificando en la continua búsqueda del fenómeno poético a partir de cualquier soporte textual adecuado a la semántica que se intenta transmitir al lector¹¹. Consecuentemente se descubre entre las múltiples hojas de su florida, una ansiedad de clorofila poética que se materializa en los más diversos colores y formas como se ha encargado de señalar Antonio Chicharro:

Un renovador empleo de recursos métricos y rítmicos en diálogo con la tradición poética, clásica y contemporánea [...], Carvajal participa en su obra en ese proceso de renovación [de la poesía actual]

(A. Chicharro, 2002b)

La elección autorial auspiciaba otro aspecto relevante: su ubicación durante décadas en la periferia del campo literario, parafraseando a Bourdieu, no en tierra de nadie sino en su propio, consciente y construido terreno, frente al centro de éste, la poética burguesa novísima¹², fundamentada en presupuestos poéticos divergentes¹³. Su poesía apuesta por el espíritu como constructor poético por encima del nivel empírico, en una suerte de solidaridad humana y cultural donde el hombre se entiende con el hombre a través de la sensibilidad y la inteligencia, posicionamiento equivalente al del

¹¹ Carvajal explicita la dificultad que supone lo anterior en los siguientes términos: “Juan Valera [...] sostiene que el endecasílabo sin rima es la forma adecuada para distintos géneros [...] pero entiende que no se use «por su proximidad a la prosa». Como si la prosa no pudiera ser vehículo adecuado para la expresión lírica” (A. Carvajal, *apud* F. Díaz de Castro, 2001: 95). La elección de un soneto como forma poética explicita una determinada ideológica y posicionamiento con respecto al resto del campo literario sincrónica y diacrónicamente.

¹² Instaurada en el núcleo del canon literario con la exclusión de, entre otros, Antonio Colinas y Antonio Carvajal –sí recogidos en la antología de Enrique Martín Pardo (1970: 21-30) que lo caracteriza por el simbolismo y el surrealismo artístico que “muchos tachan de formalista y esotérico” (*ídem*: 16-17)-, por José María Castellet en su antología *Nueve novísimos poetas españoles* (J. M. Castellet, 1970) confeccionada “al servicio de una teoría y prácticas poéticas de signo escapista, burgués” (A. Chicharro, 2004: 252). La “Carta congratulatoria a José María Castellet” de Antonio Carvajal en el homenaje a este crítico (A. Carvajal, 2001c: 17-24) le reconoce:

«a Castellet responsabilidad moral en la configuración del canon de la poesía española al haber prologado la antología *Nueve novísimos poetas españoles* [...] y al haberse puesto así al servicio de una teoría y prácticas poéticas de signo escapista, burgués» [...]. Carvajal acaba agradeciéndole a Castellet [la reafirmación de su situación] ligada con los valores éticos de la izquierda, valores en donde se sustenta la belleza y la pureza artística que siempre ha buscado

(A. Carvajal, 2001c; y A. Chicharro, 2002).

¹³ Similares a los de Rubén Darío en *Historia de mis libros*: “he saludado con gratitud a los que dan alas, tranquilidad, vuelos apacibles, y enseñan a comprender de la mejor manera posible el enigma de nuestra estancia sobre la tierra” (R. Darío, 1950 t. I: 223).

supuestamente cerebral Paul Valéry para el que la poesía se convierte en consciente agudeza fabricada¹⁴:

Soy aquel que canta al hombre, no opone nunca, que no sabe oponer, la inteligencia a la naturaleza, a la vida: sensibilidad

(P. Valery, 1990: 189)

Y todo ello amalgamado a una agudeza que canta al hombre, a la naturaleza, a la vida..., “calor de vida, no frialdad de estatua” (Gerardo Diego, 1991: 29). Sirvan de modelo dos fragmentos del poema “Canción de la ciudad” recogido en *Poemas de Granada* (1991) y *Miradas sobre el agua* (1993) y de *Casi una fantasía* (1975 y 2001c), respectivamente:

Amo a los hombres que una luz futura
nutren con los ardores de su vida

(A. Carvajal, 1991: 110; y 1993: 69)

Hay que intentar vivir. ¡Vivir! Y, luego,
mirar al sol, hasta quedarse ciego.

Cantar, cantar, cantar nuestro destino:

Que nunca acabe, con la paz, la guerra,
sino que haya por siempre en esta tierra
un camino, un jardín. Y otro camino.

[...]

Supe de las palabras: albedrío,

libertad, más conciencia, compromiso

y solidaridad y soledades.

(A. Carvajal, 1975 y 2001c: 85)

La poesía se está convirtiendo en un producto palmero y fugaz de consumo con una fecha de caducidad cada vez más breve que, siguiendo la evolución de la producción capitalista, ha pasado de una fabricación artesanal, a la cadena de

¹⁴ Desde Ignacio Prat, Antonio Carvajal ha sido calificado como “il miglior fabbro” calificativo que emplea Dante Aligheri en la *Divina Comedia* (Purgatorio XXVI, 1117) para el poeta provenzal Arnaut Daniel (I. Prat, 1981: 4).

producción y a los intereses del mercado, no sólo el editorial. Frente a esto, encontramos, en la otra margen, la postura de Antonio Carvajal, en huelga frente a una determinada y mercantil sociedad, siguiendo a Mallarmé, y frente al signado como “hipócrita lector”, parafraseando a Baudelaire, ambos autores fuentes de aquél y sendos cultivadores del poema en prosa.

La obra de arte es inútil en un sentido social y mercantil... por eso tiene que exigir lo mejor del artista. La gratuidad exige lo mejor. [...] La poesía no es un artículo de consumo que, por imitación de los gustos mediatizados de los «importantes» que leen o que escuchan determinado tipo de música, se pueda lanzar al mercado y encontrar un público ya configurado. Todo eso es un fraude.

(A. Carvajal, 2004: 238-239)

La sociedad aborregada, el populismo estético y el hombre unidimensional, el compromiso del hombre con su tiempo en suma, como afirma en la composición y soledad última “Tras la arribada (Soledad enésima, II, fragmento 2, p/e)” (A. Carvajal, 2015: 27-29) y afirmaba en el poema “Divertimento” de *Siesta en el mirador* (1979):

[...] Estamos
inmersos en un mar
de hombres como trapos

(A. Carvajal, 1979: 46)

Con todo y como cierre, no se pretende realizar una exaltación pendular del poema en prosa en detrimento de otras formas de producción lírica, nada más lejano a ello, sino más cercano a la postura de Samuel Gili Gaya (1993: 19) en su artículo de 1956, “El ritmo en la poesía contemporánea”, acopiado en *Estudios sobre el ritmo* (1993), ora en su caso sobre el verso libre español, ora en nuestro caso con relación al poema en prosa:

Trato sólo de recoger y explicar las formas poéticas que encuentro a mi alrededor, sin la actitud hostil de los que piensan que hay innovaciones posibles en los fundamentos del verso, ni en pasmo admirativo de quienes aplauden cualquier novedad.

(S. Gili Gaya, 1993: 63-99)

A modo de génesis conclusiva, sirvan las siguientes cuestiones como preámbulo a las páginas que prosiguen, espacio de comprensión del poema en prosa desde su práctica poética:

1. De orden general, el poema en prosa es un subgénero de la poesía.

2. De orden particular, el poema en prosa en Antonio Carvajal, junto a las series híbridas o la prosa versificada –tres estadios graduales desde la prosa, pasando por la hibridez, hasta la llegada al verso, o viceversa la graduación es conmutativa en este caso- pulverizan el axioma de “clasicista” que ha sido enarbolado o continuado por la crítica para la calificación ociosa y tranquilizadora de una obra que incluye el cultivo de la poesía, el ensayo y el teatro.

3. De orden taxonómico, la búsqueda semántica del contenido a través, no sólo de los parámetros de significado, sino también de la forma, de la materia del significante. La disolución de las dicotomías estables tradicionales desde su conceptualización ideológica.

4. Una poética concisa, significativa y densa, siempre es un poema en prosa. El límite es el ritmo, elemento básico en el poema en prosa.

Las poéticas de los grandes poetas, muy reducidas, muy concisas, son poemas en prosa¹⁵. No pasan de ahí, porque lo fundamental, que es definir lo que es la poesía, eso se nos escapa a todos

(A. Carvajal, *apud* Manuel García, 1999: 32):

¹⁵ Se refiere, entre otras, intuimos a la de Luis Cernuda –con Rimbaud de fondo- en la antología de Gerardo Diego *Poesía española contemporánea* (1932):

No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país.

No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esa grotesca civilización que envanece a los hombres.

(L. Cernuda, *apud* G. Diego, 1991: 580)

2. TEORÍA DEL POEMA EN PROSA

2.1. LA HORMA DEL ZAPATO. EL POEMA EN PROSA: ENTRE LAS REGLAS DE LA LIBERTAD Y DE LA TRADICIÓN

Examinemos el axioma libertario circunscrito al poema en prosa tras su desencadenamiento del supuesto rigor del verso, a partir de la teoría y de la praxis poética. Sirva de ejemplo Juan Ramón Jiménez en una carta a Cernuda fechada en 1943 a propósito de su poema *Espacio*:

Ahora, hace tres años, tengo en mi lápiz un poema que llamo ‘Espacio’ y sobrellamo ‘Estrofa’ y llevo de él una 115 páginas seguidas. Pero sin asunto, en sucesión natural. Creo que en la escritura poética, como en la pintura o en la música, el asunto es retórica, ‘lo que queda’, la poesía

(J. R. Jiménez, *apud* A. de Albornoz, 1981: 119-120)

Interesan dos afirmaciones: La extensión del poema en prosa en una “sola estrofa de arte mayor” (*ibíd.*: 120) de “115 páginas”, algo más dilatado de lo habitual. Y la “sucesión natural”, continuidad escrituraria como medio de esencialización y desnudez, *La poética de lo invisible...* parafraseando la obra homónima de Miguel Ángel García (2002), como método de creación y reflejo de la libertad formal ¿La realidad de una escritura automática o la apariencia de una superficie sin retórica? Arte, sin duda, encubriendo la forma, edificio sin andamios –sin estructura sólida o visual al modo de Mies van der Rohe y su postulado de “menos es más”, el sueño de cualquier arquitecto y, también, de Juan Ramón Jiménez- o la lógica de la forma soterrada en un concierto o sonata poética y musical en tres movimientos como tres son las partes de *Espacio*. La lógica estética juanramoniana produce la prosificación de la lírica, de ahí el término “sucesión” como apostilla inicial o esa “fuga raudal” en el interior del poema como fluir sin la retórica de la pausa versal, transformación de verso libre a poema en prosa, justificado por “matices del énfasis” (Howard T. Young, 1968: 470) en las subsiguientes publicaciones de *Espacio*. Preguntarnos si la obra juanramoniana se exime del trabajo, redundante cuando se ha demostrado su rigor y revisión constante¹⁶.

¹⁶ El tiempo empleado en la elaboración de *Espacio* no deja lugar a dudas, once años: publica la primera y la segunda parte en verso libre en *Cuadernos Americanos* (1943 y 1944, respectivamente) y el poema

En tal caso ¿A qué se debe la utilización del sintagma “sucesión natural”? Aclaremos, se refiere a una naturalidad escrituraria no exenta de rigor, sí de desdén o de exceso retórico huero del Romanticismo o el Modernismo de sus primeras obras, *Ninfeas* o *Almas de violeta*¹⁷. Un intento de “disolución de las formas, o de borrar, al menos, su perfiles” dentro de unos límites libertarios, porque “la forma o los procedimientos por los que un texto es poesía, y no otra cosa, siguen siendo imprescindibles. El intento de desnudar por completo a la poesía está condenado al fracaso. Juan Ramón Jiménez lo sabe, o lo intuye, y se dedica a cambiar los trapitos inevitables por otros de color ‘carne de prosa’ para darnos –con éxito, justo es decirlo– la impresión de total desnudez” (A. González, *apud* A. de Albornoz, 1981: 66 y 69) frente a la arquitectura o la expresión arquitectónica pura¹⁸. De ahí, la revisión y el intento de prosificación de su obra a fin de destruir cualquier barrera, ya poética, el verso, ya prosística, el párrafo; pero el subconsciente o el consciente rítmico de las oraciones reiteradas no escapan al ritmo, aunque oculten la silva polimétrica y la libertad muestre sus límites en el empleo del verso libre o el poema en prosa, igualados en Juan Ramón Jiménez, “El verso libre es prosa” [...] y no encuentro inconveniente en

completo, ya en su forma definitiva en prosa, en *Poesía española*, nº 28 en 1954, días antes de su publicación, seguía revisando el texto (A. de Albornoz, 1981: 121). Para más información sobre la génesis de poema en prosa remitimos al estudio de Almudena del Olmo, donde se explica la progresión lógica juanramoniana en cada una de las partes desde el verso libre prosificado del primer fragmento, pasando por la prosa métrica –nuestras reservas hacia este término que analizaremos posteriormente–, hasta culminar en la prosa total (Almudena del Olmo Iturriarte, 2009: 161-182) Del lado del verso libre, y también para el poema en prosa, sirvan las consideraciones de Jiménez en *Ideología*:

Suele creerse que el verso “libre” es verso “descuidado”. El verso libre admite, exige más arquitectura interna y externa que el regular. Además no tolera el ripio. [...] Si en el verso regular y rimado la medida la dan el número y rima, en el libre, superior en esto, la dan inteligencia y gusto. [...] (No es necesario añadir que puede haber mal verso libre, como hay mal verso regular o, esperantistas sin ángel, prosa toda ripio)

(J. R. Jiménez, 1990 tomo IV: 379-380)

¹⁷ Desdén que persiste en Cernuda, más cercano a los románticos ingleses por su negación de lo huero, o en Lorca y su deseo de podar el frondoso árbol de la lírica (F. García Lorca, 1998: 168-169).

¹⁸ Recoge Ricardo Gullón en sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*: “La poesía pierde por la arquitectura; por el empeño de darle una forma determinada, una construcción” (R. Gullón, 1958: 115). Aquí radica la diferencia básica entre la pureza de Valéry y la desnudez de Jiménez: la constancia constructiva de la existencia de la forma, el ingeniero, frente a la aparente inexistencia destructora, el desnudador. Aunque la base de la poesía pura de Brémond y la desnuda sigue siendo la misma: “poesía es lo que queda, cuando ya no queda nada” (Mariano Brull, *apud* Julio Matas, 1979: 181).

que el poema se escriba seguido”¹⁹ (Juan Ramón Jiménez, *apud* R. Gullón, 1958: 115), como se demuestra en *Espacio*:

Los dioses no tuvieron más sustancia [11] que la que tengo yo [7].

[...]

Y para recordar porqué he vivido, [11] vengo a ti, río Hudson de mi mar [11].

[...]

Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos, [14] ni el mar ni el viento son viento ni mar; [11] no están gozando viento y mar si no los veo, [14] si no les digo y lo escribo que lo están [14]

A pesar de lo expuesto, la supuesta “libertad” constructiva del poema en prosa, ausente de normas frente al encorsetamiento de otras formas de expresión, ha caracterizado cualquier asedio, trayendo consigo la supuesta dificultad delimitativa de este: “individuelle par définition”, “género inclasificable” donde cada poema constituye una norma única por la “amplitud, diversidad y resistencia a las definiciones que delimitan los géneros” (S. Bernard, 1978; T. Blesa, 2001; Shara Moseley, 2003: 164; o F. Gómez, 2001: 252)²⁰.

La razón de esta libertad en cuanto al género, procedente de una asistematización constructiva, rítmica en lo más profundo, proviene, como señala Ezra Pound para el verso libre, de “la ignorancia de conocimientos musicales” (E. Pound, *apud* M. A.

¹⁹ Afirmación no del todo exacta en tanto que la pausa versal genera una expectativa lectora y un ritmo disímiles en el verso y en la prosa. Sea el caso de la obertura de *Espacio*, donde el verso inicial deja en suspenso al lector ante el significado total, prolongando la noción de “sustancia”, generando y ampliando aún más su significado sustancial, extendiendo la idea sideral o universal de lo infinito a través de la pausa:

Los dioses no tuvieron más sustancia
que la que tengo yo

Frente a esta disposición en verso, la presentación en prosa, disuelve la significación de la pausa versal a favor de la pausa de sentido oracional, subrayando lo individual del hombre que ha superado el concepto de deidad desde el conocimiento interior del “yo”: “Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.”. Otros ejemplos a lo largo del poema *Espacio* han sido comentados por A. L. Luján Atienza (2013: 77 y ss.)

²⁰ Aunque con excepciones, sea el caso de Yves Vadé:

On portera du moins la plus grande attention aux incipit, aux clauses, au découpage des alinéas, au détail de la ponctuation, autant qu'aux cadences, aux segments rythmiques ou aux allitérations. C'est cette rigueur de l'écriture en vers, qui permet de considérer que le détail d'un poème en prose est impermutable

(Y. Vadé, 1996: 177)

García, 2001: 224 n. 4) y de la ideología libertaria del sujeto²¹, el poema en prosa como expresión excelsa de la individualidad creadora. Siempre en toda obra literaria encontramos la polaridad entre el alejamiento individual y las raíces que lo emparentan con un determinada construcción²².

Pero la libertad, la indefinición o el carácter espontáneo e individual del poema en prosa se funda en una estela poética, Baudelaire, Rimbaud, Cernuda..., auspiciada por la crítica: Así Túa Blesa y, con anterioridad, Guillermo Díaz-Plaja, introducen una serie de “normas” partiendo de la tradición francesa del poema en prosa y del modelo, para ambos críticos, Baudelaire²³, padre consciente de la novedad y la revolución creada: poeticidad, musicalidad, ausencia de ritmo y rima, disposición visual de prosa (T. Blesa, 2001: 228-230) o “estrofa irregular de verso no medido, no sujeto a ritmo alguno, capaz de dar libre fluencia a lo espontáneo” (G. Díaz-Plaja, 1956: 24)²⁴, perpetuando un sofisma heredero de la ideo-mito-logía burguesa del sujeto libre: el triunfo de la libertad

²¹ Cernuda, frente a lo analizado anteriormente, diferencia la poesía en prosa y en verso de J. R. Jiménez por la libertad rítmica y medida de aquella frente a ésta en su artículo “Juan Ramón Jiménez” publicado en 1942 (L. Cernuda, 1970: 173-193). Para Cernuda, el poema en prosa refrendaría una libertad de expresión frente a las exigencias del verso, una afirmación del yo poético; asimismo, este juicio se emite el mismo año en que publica *Ocnos* (1942). Cernuda lee a J. R. Jiménez a través del prisma de su ejecución poética en prosa y justifica su línea de construcción, excluyente de escuelas o movimientos en la búsqueda de la individualidad heredera del Romanticismo, a partir de éste.

²² Concepto vossleriano: “El lenguaje es una encrucijada, o, como prefiere imaginar Vossler, una estructura polar y móvil de «espíritu» y «cultura», de originalidad individual y de categorización histórico-comunal, de «creación» y de «evolución»” (A. Alonso, *apud* C. Bally, 1956: 222). Un innovar desde la tradición, como señaló Borges o Eliot y ha puesto consciente o juanramonianamente en práctica, entre otros, el autor que nos ocupa, Antonio Carvajal.

²³ Pero el empleo del poema en prosa en este autor responde a parámetros históricos divergentes. Si Baudelaire afirma en el prólogo el deseo constructivo de una poesía “sin ritmo ni rima”, ésta responde a la liberalización de la rigidez poemática en verso, no a una libertad completa. La afirmación baudelaireana debe entenderse en el interior de su poética y de su tiempo histórico-ideológico, en contraposición, incluso, a su poema en verso “exacto”, “matemático” como se encargaron de rubricar en su análisis del soneto “Los Gatos” (C. Baudelaire, 1993: 281) Roman Jakobson y Claudé Lévi-Strauss (R. Jakobson y C. Lévi-Strauss, *apud* R. Barthes et alii, 1970).

²⁴ A pesar de que, como señala Miguel Ángel García, “hoy nadie duda de que el verso libre o el poema en prosa, después de su definitiva canonización por parte de la vanguardia, son formas tan poéticas como el soneto o la décima” (M. A. García, 2001: 157), el valor inconsciente de éstos frente al de aquéllos es bien distinto: el inconsciente formal sigue sobrevolando al horizonte lector e, incluso, crítico. Una de las claves de esta desigualdad valorativa atañe a la ausencia de un poemario o poema en prosa inolvidable, de cristalización perfecta. Para que una forma se consolide dentro del canon literario requiere una obra excelsa o coronada de laurel y el poema en prosa en España, aún carece de ella o si la posee: ¿*Pasión de la tierra*, *Ocnos* o “Espacio” no son lo suficientemente poéticos?

por encima de las normas, el yo por encima de todo, *Altazor*, parafraseando a Huidobro, impulsado por el aparato teórico-crítico como un imposible de analizar formalmente²⁵.

Tras un rastreo formal, descubrimos que este nuevo soporte poético no renuncia a la personalidad de cada poeta pero que, al igual que cualquier manifestación artística, no puede hacer tabla rasa de la tradición: Incluso en los poemas en prosa de Cernuda, (1978), recordemos su valoración libre del poema en prosa juanramoniano frente a la rigidez del poema en verso, hallamos una ruptura con una determinada tradición, pero también un rechazo de la escritura automática suscitado a través de una estructuración

²⁵ Tanto Bernard como Díaz-Plaja conectarían, al afirmar la imposibilidad genérica, con el impresionismo pictórico, visión del ritmo del poema en prosa en perspectiva:

El pintor impresionista hace un lienzo con una mancha azul que corresponde a su impresión [a su ritmo de pensamiento], sin preocuparse en averiguar si se trata de un pedazo de cielo o de una mantilla o del reflejo del sol en el lomo de un caballo bayo. El impresionista despoja las cosas de las correcciones lógicas que el hombre normal introduce en ellas

(Elise Richter, *apud* Charles Bally *et alii*, 1956: 52).

Compárese lo anterior con el cuento lírico, mal denominado poema en prosa, “El fardo” de Rubén Darío publicado en el primigenio modernista *Azul* (1888), donde la impresión de la línea azul del horizonte invita sensorialmente a la contemplación y simultáneamente recuérdese el fundacional impresionista en inversión temporal de muerte decadentista a nacimiento “Impresión, sol naciente” (1872) de Claude Monet:

Allá lejos, en la línea como trazada con un lápiz azul, que separa las aguas y los cielos, se iba hundiendo el sol, con sus polvos de oro y sus torbellinos de chispas purpuradas, como un gran disco de hierro candente. Ya el muelle fiscal iba quedando en quietud; los guardas pasaban de un punto a otro, las gorras metidas hasta las cejas dando aquí y allá sus vistazos. Inmóvil el enorme brazo de los pescantes, los jornaleros se encaminaban a las casas. El agua murmuraba debajo del muelle, y el húmedo viento salado que sopla de mar afuera a la hora en que la noche sube, mantenía las lanchas cercanas en un continuo cabeceo.

(R. Darío, 1998: 174)

Y para cerrar o expandir el entramado, un poema en prosa de Baudelaire, redactado entre 1855 y 1864, “El puerto”, en el que aparecen múltiples de las claves líricas o constantes de poetas posteriores, Darío y el puerto, Cernuda y las nubes, Jiménez y el mar... junto a dos elementos básicos del poema en prosa, el ritmo y la contemplación:

Un puerto es una morada encantadora para un alma cansada por las luchas de la vida. La amplitud del cielo, la movilidad de las nubes, el cambiante colorido del mar, el destello de los faros, todo ello es un maravilloso prisma propio para divertir los ojos sin cansarlos nunca. Las esbeltas formas de los navíos de complicado aparejo, a los que el oleaje imprime armoniosas oscilaciones, sirven para mantener en el alma el gusto por el ritmo y la belleza. Y, sobre todo, hay luego una especie de misterioso y aristocrático placer para aquel que ya no tiene curiosidad ni ambición: contemplar

(C. Baudelaire, 2000: 122-123)

rítmica²⁶, a pesar de la influencia de Baudelaire y sus poemas en prosa desde el punto de vista temático, recuérdese el poema en prosa “El extranjero” de *Pequeños poemas en prosa* –“Amo las nubes... las nubes que pasan... allá lejos... ¡las maravillosas nubes!” (C. Baudelaire, 2000: 51)- y el eje lingüístico que radia al Cernuda del poema “Peregrino” o *Las nubes* (1943) obra que concluye al mismo tiempo que los poemas en prosa de la primera edición de *Ocnos* (1942).

Esta dicotomía o tensión entre lo simuladamente informe, el poema en prosa y el verso libre, y lo formal, la poesía de versificación regular, atraviesa la poesía española: la tradición de la ruptura –Paz, *Cuadrivio* (1965) y *Los hijos del limo* (1974)- pendular en su atracción o rechazo a este género a partir, sobre todo, del modernismo como indica Ángel Rama en “La dialéctica de la Modernidad en José Martí”: “El principio de reacción como generador de movimientos artísticos [...] quedará incorporado a la dinámica de las letras” (Á. Rama 1978, *apud* J. Olivio Jiménez, 1985: 34).

²⁶ Cabe preguntarse, hasta qué punto la máxima del surrealismo bretoniano fue continuada en la poesía del 27 o la posguerra. Sin ir más lejos, la revista *Postismo* (1945), en un intento de renovación poética a cargo de C. E. de Ory, E. Chicharro y S. Sernesi creía, a pesar de rotularse como arte espontáneo, en la técnica compositiva del poema. De esta forma, el poema en prosa se abre paso en las nuevas promociones de vanguardia, gracias a la revista y al autor, director-poeta, puente entre ambas promociones, *Deucalión* y Ángel Crespo. Con esta nueva formulación asistimos, no sólo a la vigorización de la poesía visual de un Fernando Millán, sino, y a partir de ese anhelo experimentador, también a un rebrote del poema en prosa enarbolado como trasgresión o juego (F. Rubio y J. F. Falcó, 1984: 49-56).

Sirva el ejemplo de José Miguel Ullán en “(Responso)”, de todos los autores de la “joven poesía española” (R. M. Pereda, *apud* C. G. Moral y R. M. Pereda, 1979) y, remontándonos hasta la generación de los 50, de Valente en *Mandorla* –donde encontramos un poema en prosa con el significativo y juanramoniano título de “Espacio” escandido a partir del verso característico de su poesía el endecasílabo y otros versos de acento rítmico en sexta sílaba-, como reveladora ocultación de la silva, materialización rítmica del poema en prosa en parte de la obra de Antonio Carvajal, y como diferenciación con respecto al poema en verso a partir de la disímil articulación de la pausa sintáctica cuando esta no coincide con la pausa versal –esticomitia-, “(RESPONSO)”:

De Saucelle llegó y era el más feo [11] de toda la manada [7]. Hay cejas que no engañan [7]. Imán [2+1]. Hay bocas cual navíos de velas abundosas [14]. Imán [2+1]. Hay canas sin desgana [7] (impar) [2+1]. Imán. Dormir en Dios [7]. Requiescat (a muerte o vida) in pace [11]. Por algo desertaste de tu origen ocioso [14]. No por algo: por Picio [7]. A Cuenca fue conmigo [7], a pesar de la esposa [7], y por eso le tejo esta guirnalda [11] con las rosas y el daño que merece [11].

(J. M. Ullán, *apud* C. G. Moral y R. M. Pereda, 1979: 178)

El poema se articula a partir de una silva polimétrica. En las primeras oraciones a partir de un ritmo clausulístico pseudo-yámbico hasta el segmento sexto, el segmento séptimo sirve de enlace a un cambio de ritmo en donde se alterna el “yámbico” y el “espondeo”. La palabra “Imán” sirve de estribillo y de rima con “impar” y “requiescat”, rompiendo el ritmo de cualquier prosa comunicativa y acercándolo a la música y al verso, a pesar de que la secuencia de ritmo se ajuste a la sintaxis.

Pero la ruptura o disolución de las fronteras taxativas entre verso y prosa con el arribo del poema en prosa (M. A. García, 2001: 185), es sólo apariencia, las dicotomías se mantienen aunque encubiertas y la libertad de la poesía, tras los excesos, fracasos y constataciones de las vanguardias se matiza, aunque no se niega como señala Guillermo de Torre en su ensayo “Literatura y libertad” publicado en *Al pie de las letras* (1967):

¿Abominaremos pues de las palabras en libertad? No, pero siempre que [...] las mueva [...] una intención radicalmente libertadora, y por ello constructiva. Escritor – escuetamente, sin necesidad de adjetivos- no es, en última instancia, quien suelta las palabras, en vez de ser gobernado por ellas. El reverso de la libertad literaria no es la coerción y menos el retroceso. Tiene un nombre incambiable: disciplina. Pero –insistiré- voluntaria y consciente; no impuesta o imitativa

(G. de Torre, 1967: 46-47, *apud* M. A. García, 2001: 221)

La *Disciplina y oasis* (1921) juanramoniana que tuvo su influjo en Carvajal como señala Carlos Villarreal (C. Villarreal, *apud* A. Carvajal, 1988: 86) tanto en obra como en vida desde el servicio militar, junto a la afirmación de Valéry que en 1937, dentro de un contexto diametralmente vanguardista afirma, como otro de sus bastiones:

Una estética emanada de la reflexión y de una voluntad continua de la comprensión de los fines del arte, que lleve su pretensión hasta prohibir ciertos medios o a prescindir condiciones [...] Puede, además, tener en ciertos casos virtud creadora, sugerir muchas ideas que nunca se hubieran tenido sin ellas. La restricción es inventiva al menos tantas veces como la superabundancia de las libertades puede serlo. [...] los zapatos demasiado estrechos nos harían inventar nuevas danzas.

(P. Valéry, 1990: 57 y 102)

El poema en prosa atiende a una preceptiva, a unas normas de regulación líricas. No existe una diferencia rítmica ni libertaria tajante entre el poema en verso y el poema en prosa, porque la articulación de la poesía en prosa se realiza, fundamentalmente, a partir de unos metros regulares introducidos como fondo rítmico, consciente o no, del poeta y adquiridos en la tradición. La libertad del poema no reside en el armazón – soneto, décima, verso libre o poema en prosa-, sino en su utilización, en la posibilidad

de elección dentro de unos límites²⁷. El equilibrio, señala Miguel Ángel García, de la libertad apoyándose en Claudio Guillén, *Teorías de la historia literaria (Ensayos de teoría)*: “el arte moderno ha vuelto a descubrir la paradoja de que sin el rigor de las formas y las convenciones, un uso importante de la libertad humana desaparecería” (C. Guillén, 1989: 111-112, *apud* M. A. García, 2001: 158) y como años antes indicó Goethe “El genio se reconoce en sus límites” (Goethe, *apud* A. Carvajal, 2004: 22)

La ideología de la libertad, de cualquier forma, ha surtido su efecto: ha creado un monstruo bicéfalo, el poema en prosa y el verso libre, la prosa y verso, que ha destrozado las fronteras de la tradición y se ha enarbolado como emblema de la libertad del poeta por encima del canon de la forma. La teoría y crítica literaria se ha encargado de fundamentarlo²⁸, a partir de la supuesta imposibilidad de definición, y ha cargado las tintas en su hibridez, en su génesis mixta: ilusiones y mitologías propias de prestidigitadores y héroes.

El poema en prosa se articularía como subgénero porque pertenece al género poesía –pido excusas por la filiación darvinista del análisis a pesar de facilitar la transparencia-. El término hibridez o mixtura no es más que un apriorismo que enturbia lo profundo: tipo de poesía que se materializa en un soporte en prosa, la hibridez es falsa. En cuanto a la libertad formal, bastan los ejemplos magistrales aducidos de Juan Ramón Jiménez²⁹, Luis Cernuda, el anterior de Ullán o, como constatamos en este estudio, de Antonio Carvajal, para confirmar el uso de procedimientos y formas “tradicionales” de ritmificación soterradas en un discurso lineal que elude el verso, pero no el ritmo y sus procedimientos de creación. Ahora bien, partiendo del análisis sociológico de la forma, resulta sorprendente el verso o el ritmo mental del sujeto “libre” más utilizado en el poema en prosa, el endecasílabo o el ritmo de acento predominante en sexta sílaba: El imperio del endecasílabo extiende sus alas incluso por llanuras aparentemente yermas o prosaicas³⁰ o por *Campo[s] abierto[s]*, parafraseando

²⁷ El problema estético libertario del poema en prosa se soluciona a través de la teoría política ilustrada de la libertad bajo normas, la libertad del individuo termina en donde se inicia la del otro, la libertad de la poesía termina en donde comienza otro género... más allá se encuentra el caos.

²⁸ Según Isabel Paraíso, si el verso libre posee un esquema no puede denominarse con este rótulo (I. Paraíso, 1987: 115), al ser una contradicción semántica, en suma, un oxímoron terminológico.

²⁹ No solo en la praxis, sino también en la teoría condensada en *Estética y ética estética*: “la prosa del <<poema en prosa>> y su acento serán siempre otros que los del ensayo o el cuento” (J. R. Jiménez, 2005: 671)

³⁰ Si bien, debemos distinguir su uso poético: de un lado, el endecasílabo mimético y mecánico; y, de otro, el endecasílabo expresivo. Siendo éste el perseguido en la poesía carvajaliana, ora verso, ora prosa,

la obra de Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas (2005). Y no sólo este imperio, existe uno superior el de la poesía en verso, vigente a pesar de lo dicho, en casi la totalidad de la primera producción de cualquier poeta en lengua española³¹. La verdadera poesía es la medida o, siquiera, la versada, podemos aceptar el uso del poema en prosa pero introducido en un conjunto, ahora sí, mixto de poemas en verso y en prosa o en un autor que ha demostrado su calidad poética versificada. De este modo, cabría replantearse los modos de aproximación, ahora sí tradicionales, al poema en prosa para articular su estudio formal, explicitando lo que se ha encargado de enterrar la mitología de la libertad para mantener su religión intacta, entre ellas el rechazo de la forma y su análisis como detrimento de lo poético no sólo por la frialdad crítica, sino por la ¿inutilidad? de la aproximación literaria, y descubriendo cómo uno de los aspectos de la poesía, lo formal, nos puede ayudar a entender la génesis y vigor de un soporte poético bautizado bajo el desafortunado o conscientemente ocultado término de poema en prosa.

como demuestra su variabilidad, la sacudida del modelo endecasilábico -Dicha distinción puede ampliarse a cualquier tipo de verso, estrofa... hasta abarcar la métrica en su totalidad-. Sirva como ejemplo la dilatada tipología del endecasílabo realizada por Dionisio Pérez Venegas (2001), cercado su ámbito de estudio a la obra poética de Antonio Carvajal recogida en el volumen *Extravagante Jerarquía* (1983).

³¹ La llegada al poema en prosa por parte de los autores se realiza tras el conocimiento de la métrica regular, la estación final de la poesía: Octavio Paz inicia su decurso poético en 1933 y publica sus primeros poemas en prosa en 1951, *¿Águila o sol?*, continuando sobre este soporte con *El mono gramático* (1973). Esta constatación podría argumentarse en dos motivos: Por el reconocimiento que implica el verso medido, frente al público y la tradición, en los inicios poéticos, y, alcanzado el prestigio en etapas posteriores, por la búsqueda de un nuevo soporte poético, exprimido o extenuado el jugo del verso, veleros múltiples para arribar a un mismo puerto: el poema en prosa. Ejemplos recién salidos del horno se encuentran en los poemarios de Juan Carlos Mestre o de Juan Andrés García Román desde sus inicios en poemas en verso con *Antifona del otoño en el valle del Bierzo* (1986) –presente ya el poema en prosa, arriesgado en la obertura del libro “El otoño”- o *Perdida latitud* (2004), respectivamente, hasta llegar al último libro completamente en prosa *La adoración* (2011), en el caso de García Román, mayoritariamente en prosa, *La bicicleta del panadero* (2012), en Mestre.

2.2. DELIMITACIÓN DEL GÉNERO

No existe teoría que no sea un fragmento,
cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía
(Paul Valéry, 1990: 78)

2.2.1. EL POEMA EN PROSA COMO SUBGÉNERO POÉTICO

El poema en prosa, rótulo contradictorio y paradójico (Daniel Leuwers, 1990: 175) que ha llegado a ser calificado de oxímoron (Michel Beaujour, 1983: 50, *apud* B. León Felipe, 1999: 34), en convivencia con el sinónimo aunque de menor extensión, “poesía en prosa”, utilizado por Juan Ramón Jiménez en una sección del mismo título dentro de su obra *La colina de los chopos*³², resuelve la problemática generística o genérica ubicándose en el interior del género poesía como subgénero poético (A. García Berrio y J. Huerta Calvo, 1995: 165-166), desechando su calificación de género literario como fundamentación o, simplemente, como habitualidad (G. Díaz-Plaja, 1956: 23; S. Bernard, 1978: 12; A. Marchese y J. Forradellas, 1997: 321-322; o M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 22 n. 45), al no suponer sino un nuevo soporte o disposición gráfico-espacial, la prosa, dentro del género poesía³³.

Más allá de su calificación poética, su nacimiento, desarrollo y consolidación responde a una superación de los géneros iniciada en el siglo XIX, más aún “Incluso sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación de

³² Hay que tener en cuenta el valor de este término en la poética de juanramoniana distinto a su semántica usual, aunque en conexión con ella.

³³ Porque ésta no deriva del uso del verso o de la prosa, sino del discurso poético frente al del relato (A. Marchese y J. Forradellas, 1997: 321), por lo tanto el verso no “es requisito imprescindible” (T. Blesa, 2001: 223), sí excepción, aunque “nos revela esa ley cuya insólita y necesaria desviación la constituye ella también” (M. Blanchot, 1979: 225).

géneros” como indica Tzvetan Todorov en “El origen de los géneros” (T. Todorov, *apud* M. A. Garrido Gallardo, 1988: 31). Este subgénero, se caracteriza por la simetría y la regularidad, es decir, por la repetición fónica y estructural cuádruple apoyada en el tono, en la intensidad, en la cantidad y/o en el timbre (R. de Balbín, 1975: 357-358) generando “cierta cadencia” que, pudiendo ser métrica, responde a unos impulsos rítmicos fijados, derivando, al igual que el poema lírico, en una unidad rítmico-semántica. La particularidad se encuentra en la diferente forma “de articular los elementos del sonido para que sean fundamento de la expresión conjunta y unitaria” (*ídem*) a través de los versos asimilados en oraciones como pausa medial y de la estrofa asimilada al párrafo como pausa final, integración de grupos melódicos. Un texto estructurado con una lógica fuera del libre arbitrio y, como tal, abocado a una posible sistematización y estudio. Siempre teniendo en cuenta que algunas obras de arte – Blanchot- amalgaman o superan la tríada generística tradicional superando los límites para incardinarse dentro de la Literatura con mayúsculas, sea el caso de *El Quijote*, de *Finnegans Wake* o de los poemas en prosa de Antonio Carvajal, si bien estos van más allá de lo que Blanchot afirma “todo libro remite únicamente a la literatura” (M. Blanchot, 1979: 225), al remitir al arte y a la vida en toda su extensión y no solo nos referimos a la humana.

De este modo, se investigaron los estudios formales a través de una batida de diccionarios, estudios de métrica, análisis del fenómeno poético o, los más exiguos, estudios sobre el poema en prosa, para desenterrar o constatar la ambigüedad tanto definitoria como descriptiva y generística: Sólo encontramos la ausencia (T. Navarro Tomás, 1983; o K. Spang, 1983: 18); las notas marginales (R. Baher, 1997: 80-81); la constante remisión al estudio histórico más que rítmico de Díaz Plaja para el caso español (R. Baher, *ídem*), del exhaustivo y referente estudio de Bernard (1978), junto al de Ann Caws y Hermine Riffaterre (1983) para el caso francés; y de F. Nizet para el caso alemán (1964); el recorrido histórico-literario iniciado en Bertrand³⁴ hasta llegar a

³⁴ Teniendo en cuenta que se ha señalado la utilización del término poema en prosa para designar, como en el caso de Bertrand, una nueva forma de prosa poética con anterioridad a este en Barbey d’Aureville y su *Amáidee* escrito en 1835 y calificado como “une espèce de poème en prose” (Pascale Auraix-Jonchière, *apud* Jules Amédée Barbey d’Aureville, 2000: 136), aunque su inclusión sería en el seno del relato breve por su extensión (Jerónimo Martínez Cuadrado, *apud* Concepción Palacios Bernal, ed., 2003: 207-217) y que Bertrand nunca empleó el término poema en prosa, a pesar de su conciencia de la novedad “J’ai essayé de créer un nouveau genre de prose” (S. Bernard, 1959: 60). Si bien, Curtius, proporciona el dato más antiguo de la denominación: “En la temprana Edad Media se emplea también el término *prosa* aplicado al “poema rítmico” [...]. En un poema del período longobardo, fechado en 698, dice el autor que

Juan Ramón Jiménez (A. Marchese y J. Forradellas, 1997: 321-322) o iniciado con Novalis para culminar en Cernuda (A. García Berrio y J. Huerta Calvo, 1995: 165-166; y M^a. V. Utrera Torremocha, 1999); la inserción de textos narrativos calificados de poemas en prosa (G. Díaz-Plaja, 1956; P. Aullón de Haro, 1979; J. Gil de Biedma, 1980; o J. Domínguez Caparrós, 1999: 281); algún estudio exhaustivo donde el recorrido histórico se salpica de algunas nociones rítmicas y en el que se califica “como género híbrido, mixto o cruzado y dada su disposición tipográfica en prosa y su efectiva filiación con los géneros narrativos, el poema en prosa obliga a una nueva definición de la poesía no fundamentada en el verso” (M^a. V. Utrera, 1999: 12) perpetuado en casi todos los estudios o referencias al poema en prosa; y la omnipresente figura de Baudelaire y sus *Pequeños poemas en prosa* como partida de nacimiento y carta de ciudadanía del género, seguido de la inclusión del poema en prosa en el género poético, al no ser requisito indispensable la versificación (K. Spang, 1996: 60; y T. Blesa, 2001: 223), aunque con objeciones (A. García Berrio y J. Huerta Calvo, 1995: 165-166). Sin olvidar la relevancia de los tres últimas tesis doctorales publicadas en España, al respecto: Benigno León Felipe: *El poema en prosa en España (1940-1990)* (1999); Carlos Jiménez Arribas: *El poema en prosa en los años setenta en España* (2004); Marta Agudo. De ahí, nuestro propósito de análisis formal a partir de la praxis, omitido en la mayoría, aunque con apuntes sobre el ritmo y su concepción autorial para autores franceses y algún que otro español, caso de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez o Cernuda (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999), basado en la recurrencia de elementos rítmicos (G. Díaz Plaja, 1956; o J. Domínguez Caparrós, 1999: 281)³⁵ o la metrificación de la prosa en el esclarecedor estudio de M. A. Márquez (2003)³⁶.

no domina la métrica y que por lo tanto escribe en prosa, «como si fuera un pequeño discurso» / (*scripsi per prosa ut oratiunculam: Poetae, IV, p. 731, estr. 18*). Este texto constituye el ejemplo más antiguo del empleo de *prosa* para designar un poema; el poema no entraba en ninguno de los esquemas rítmicos [...] aquí el término está, por decirlo de algún modo, a medio camino del significado ‘poesía métrica’. La verdadera ‘transición’ se encuentra en un poema del siglo VIII o IX, que lleva el nombre de *prosa compositum* [...]. El empleo de la palabra *prosa* para designar a la poesía halló nuevo terreno de aplicación al inventarse la secuencia, en el siglo VIII” (E. Curtius, 1995: 219) “Esta innovación hizo época y tuvo tan grande importancia, fue porque por vez primera quitó a la poesía las trabas tradicionales, librándola de los escasos esquemas métricos y rítmico existentes” (K. Strecker, *apud* E. Curtius, 1995: 220).

³⁵ El poema en prosa desarrolla un asunto propio de la lírica y ofrece un conjunto armónico que proviene de la combinación de frases de ritmos variados que, sin embargo, generalmente se subordinan a la estructuración semántica del *discurso* (H. Beristáin, 2000).

³⁶ La obsesión de la metrificación de la prosa como acción reprochable, se constata como opinión general del siglo XVIII, al señalarse evitar la inclusión de versos en la prosa:

El poema en prosa se presenta ante el crítico como un género incómodo a la hora de realizar clasificaciones globalizadoras y diluyentes de las diferencias. Lo poético, por tanto, después del nacimiento del poema en prosa no estaría en la versificación como marca visual del mismo, sino en un empleo ‘especial’ del lenguaje. María Victoria Utrera explica la inclusión del poema en prosa dentro del género poesía por la “forma interior” o “la sugerencia y el misterio que se ligan a la evocación de la palabra o la recreación de lugares, paisajes y situaciones extrañas, la unidad formal unida generalmente a la unidad espiritual, que supone una revelación ontológica de naturaleza trascendente, la sinceridad y el fondo subjetivo” (M^a. V. Utrera, 1999: 14). No obstante, la crítica soslaya cualquier análisis formal del sistema poético, basándose en convenciones de corte romántico-modernista: la subjetividad, la sinceridad, el misterio, situaciones extrañas... mitologías subjetivas y aproximaciones vagas (G. Díaz-Plaja, P. Aullón de Haro, J. Fernández o Vivanco, entre otros, *op. cit.*)

Una de las claves de esta situación se debe al trasvase de la teorización y práctica del poema en prosa en Francia de la mano del estudio pionero y espléndido de Suzanne Bernard (1957, 1978), al caso español sin teorizar y analizar la realidad hispánica de este fenómeno como un proceso con trasvases de influencia, si bien disímil ya que, aunque puede poseer características de aquél, también puede auspiciar bajo el mismo rótulo un hecho poético distinto. El equívoco podría radicar en los bernardistas hispánicos que leyeron el poema en prosa español a partir del estudio de ésta, por ejemplo en su caracterización de *Los cantos de Maldoror* lautrémontianos:

Le poème en prose, tel que Lautréamont l’a conçu, est quelque chose d’entièrement neuf, qui tient dire que *Les Chants de Maldoror* pulvérisent les cadres stricts du poème en prose conçu comme un genre littéraire bien défini

(S. Bernard, 1978: 247)

Il faut éviter les vers dans la prose autant qu’il se peut, sur tout les Alexandrins, et le vers communs, mais particulièrement les Alexandrins [...] Mais il les faut principalement éviter quand ils commencent, ou achevent la periode, et qu’ils font un sens complet

(Claude Favre de Vaugelas, 1672: 81)

2.2.2. POESÍA Y NARRACIÓN. PROSA Y VERSO

2.2.2.1. TÉTRADA DE NOCIONES NEBULOSAS

Empleamos nociones tradicionales, fundamentalmente binarias heredadas del platonismo y el cristianismo, para la descripción de fenómenos y conceptualizaciones modernas que suponen su ruptura o equívoco. Los términos ‘prosa’ y ‘verso’, carátulas llamativas y útiles para el lenguaje en su definición estándar, se convierten, cuando nos introducimos en el lenguaje literario y, sobre todo, a partir de la modernidad y el nacimiento del verso libre y el poema en prosa, en etiquetas que más que agilizar la comunicación, la problematizan tanto por su ambigüedad como por su insuficiencia, necesitamos recaracterizar o redefinir los términos, nombrar de nuevo lo real³⁷.

De esta forma, correspondería diferenciar las nociones, agrupadas en binomios: prosificación del verso y prosificación de la poesía³⁸, porque una cosa es soporte y otra procedimiento, ninguno de los dos casos supone un salir del género poético: en el caso

³⁷ Para la problemática de la terminología baste señalar la preocupación teórica de Valéry por los instrumentos de análisis poético y, sobre todo, de Carvajal por los términos cadencia, medida y ritmo, reconocidos en la práctica y no sólo poética, pero desconocidos e insuficientes en su delimitación teórica (P. Valéry 1990: 142 y 186; y A. Carvajal 2002: 73).

³⁸ La confusión se encuentra en Alfonso Reyes “Verso y prosa, [...] han tendido a emulsionarse otra vez, por una parte, con la vuelta al versículo y el hastío de los metros y rimas fijos y, por otra, con el afán de dar a la prosa ciertos nuevos atavíos rítmicos. La confusión parte de los dos polos hacia el centro: en el verso afloja, y en la prosa aprieta, los rigores acústicos. Esta segunda tendencia, que llamaríamos la versificación de la prosa, no parece haber prosperado en nuestro tiempo; en cambio, prospera la otra, que llamaríamos tendencia a prosificar el verso” (A. Reyes, 1963: 479). Tendencia que se remonta al romanticismo, desde el mismo prefacio de Wordsworth a *Lyrical Ballads* (1798), como ritmo y lenguaje primigenio, original y cercano, por tanto, al origen intacto y acorde con la naturaleza: la armonía de forma y fondo a través de la armonía de lenguaje original y naturaleza en una edad de oro. Consideración también presente en A. E. Schlegel a partir de los planteamientos de Vico y Herder.

Esta prosificación del verso también está presente y llevada al límite en Antonio Carvajal y su poema “Ad petendam pluviam (o de cómo conjurar una cursilada prosaria con unos cuantos versos de cabo doblado, un pseudo dáctilo cataléctico y otro quebrado)” [la negrita es nuestra] (A. Carvajal, 1996b: 8; y 1999: 22), analizado por J. Domínguez Caparrós (2010: 83-89). La prosificación del verso y la versificación de la prosa, procedimientos que depende de la recepción y la expectativa lectora, junto al eje fundamental de la velocidad que imprime la diversa tipología del verso –compárese el tempo de un pentasílabo y un alejandrino- frente a la unicidad en la narrativa –más allá del empleo de recursos gráficos que aceleren o ralenticen la lectura-

del primero señalamos la disposición visual en prosa, de un conjunto de versos ocultos: el poema en prosa métrico; en el segundo caso, hablamos, bien de género prosa y género poesía con la introducción en ésta de una sintaxis, léxico o gramática propia de aquélla, el verso libre prosaico³⁹, o bien de forma prosaica y forma poética con la disposición en prosa de la poesía, el poema en prosa. Los términos contrarios, poetización de la prosa y versificación de la prosa, señalan el procedimiento y remiten al género narrativo: de un lado el verso como soporte del relato, la prosa rítmica o métrica; de otro los rasgos poéticos como constructores, la prosa poética⁴⁰. En definitiva, y en lo que nos concierne, el poema no supone una ida desde la prosa como género hacia la poesía sino una búsqueda, reincidimos, poética en un soporte visual prosaico.

El origen de ambos resortes lo encontramos en el siglo XIX y la culminación en el siglo XX, como señala Octavio Paz en *Los hijos de limo*:

Mediante el diálogo entre prosa y poesía se perseguía, por una parte, vitalizar a la [segunda] por su inmersión en el lenguaje común, y por la otra, idealizar a la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen. Consecuencia de esta interpretación: el poema en prosa y la periódica renovación del lenguaje poético, a lo largo de los siglos XIX y XX, por inyecciones cada vez más fuertes de habla popular

(O. Paz, 1994: 383-384)⁴¹

³⁹ Ésta también puede afectar al contenido como refleja el poema “Prose” de Stéphane Mallarmé (T. Blesa, 2001: 223) o el poema de *Serenata y navaja* “Prosa del seco estío” de Antonio Carvajal (1973: 125). Para Elise Richter “es imposible trazar fronteras entre estilo artístico y lengua común”, más aún diríamos nosotros, fluyen y refluyen una en otra: hay versos que se han lexicalizado formando parte del habla común “Juventud, divino tesoro” o “cualquier tiempo pasado fue mejor” y viceversa, el fenómeno del prosaísmo en el siglo XX. Entonces podríamos hallar una sucinta línea, una fina capa que dividiera ambos fenómenos pero que no fuera como una corteza, sino como un retículo endoplasmático celular en el que la célula, ya sea el plano artístico o viceversa, permite la introducción de elementos externos en un vaivén acuoso, en donde cada poeta-célula-habla, posee sus propios mecanismos de apertura no idénticos, aunque sí semejantes. Así la célula poética vive a partir del alimento externo, de la lengua, pero en ellas esa lengua, habla, gramática sufre un proceso de extrañamiento, de absorción hasta los límites de las posibilidades del lenguaje: el material externo se convierte en energía interna.

⁴⁰ Aunque con excepciones como la versificación de la prosa realizada por Antonio Carvajal en dos poemas en prosa -la inversión juanramoniana de la prosificación del verso- a saber: “Alhambra: estación de las horas” en el catálogo pictórico de M^a. T. Martín-Vivaldi (1999) versificado posteriormente en el libro *Diapasón de Epicuro* (2004: 86-87) y el poema en prosa “¡Qué sensación de tacto bajo la piel...” en el catálogo de una exposición pictórica de Francisco Lagares (1995) posteriormente versificado en el libro *Raso milena y perla* (1996: 45).

⁴¹ Esta renovación de la poesía occidental, y cabría preguntarse en el caso que aludimos las relaciones de poder que esconde, expande su eje de acción hasta Japón, que tras la victoria militar sobre Rusia en 1905, absorbe un influjo de su poesía junto con la francesa moderna, introduciendo un nuevo género poético en

Se intentaba eliminar con la ruptura de las fronteras, la idealización de la poesía frente al resto, frente a la literatura, mediante el uso de la prosa poética y el empleo de nuevos modelos de expresión, caso del poema en prosa. Pero, en el fondo, se mantenía intacta en la cumbre y tan sólo se irradiaba una breve luz sobre la prosa, sobre lo bajo, dignificando un nuevo modo de expresión “prosaico” que, lejos de ser prosa, mantenía las diferencias “clarividentes” entre los dos géneros. Tras la apariencia de novedad y de ruptura, en lo profundo se mantuvo la diferenciación y la jerarquía de los géneros, iniciada en Aristóteles. Como señala Miguel Ángel García “Parece, por las palabras de Paz, que poesía y prosa dejan de separarse hacia fuera, como fuerzas centrífugas” (M. A. García, 2001). Y el verbo nos da la clave, “parece”:

La poesía en el estrato superior –el “Albatros” de Baudelaire, las “¡Torres de dios! ¡Poetas!” de Darío, “el poeta es un pequeño dios” de Huidobro, nuevamente la herencia romántica soterrada en movimientos posteriores⁴²- utiliza un nuevo modelo de expresión, la prosa como soporte -el poema en prosa- o procedimiento -el verso libre- pero manteniendo las diferencias, no mezclando su pureza, porque la poesía frente al habla, como señala Bousoño, supone un salto de lo genérico a lo individual (C. Bousoño, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 190-191)⁴³.

Y la prosa en el estrato inferior de la valoración tradicional de los géneros, recoge algunas “maneras” de la poesía -en su afán de elevar su estatus social-, la prosa poética. Pero todo queda en su sitio, en su margen libertaria: en el aire la poesía y la prosa en la

Japón: el poema en lengua hablada (“Koogoshi”), donde no se tiene en cuenta el número de sílabas ni de versos y en el que “el poeta mediocre podía producir mera prosa, y un buen poeta algo parecido a la prosa poética”. (Fernando Rodríguez-Izquierdo, 1994: 113).

⁴² O incluso la pre-romántica de Chateaubriand a propósito de su narrativa en *Atala* en el prefacio de esta obra:

Je suis obligé d’avertir quesi je me sers ici du mot de poème, c’est faute de savoir comment me faire entendre autrement. Je ne suis point de ceux qui confondet la prose et le vers. Le poète, quoi qu’on en dise, est toujours l’homme par excellence, et des volumes entiers de prose descriptive ne valent pas cinquante beaux vers d’Homère, de Virgile ou de Racine

(Chateaubriand, 1859: 2, vol. 3).

⁴³ “La lengua ordinaria (esto es, la lengua *en cuanto sistema inalterado*, lo mismo si la consideramos en acto que si la consideramos en depósito) no puede, en consecuencia [...] alzarse a poesía. Para obligarla a un servicio lírico, el lenguaje debe sufrir una honda transformación. Ha de ser sometido a una serie sucesiva de cambios, [...] de sustituciones. Por ello, no tiene sentido hablar en poesía de “lenguaje directo” (C. Bousoño, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 191) Así, la poesía se sirve de la “ruptura del sistema” a pesar del empleo, sobre todo en el siglo XX de la apariencia prosaica –siempre enmarcada en un proceso poético de extrañamiento- hilvanada a otra serie de procedimientos poéticos: el clímax, el contraste, la reiteración... que suponen “la sustitución de signos que aprisionan significaciones genéricas o analíticas, según los casos, por signo que, paralelamente, aprisionan significaciones, según los casos, individuales o sintéticas” (*ibíd.*: 192)

tinta, al menos en el ámbito “libre” de la producción capitalista y sus habitantes. En César Vallejo encontramos dicha polaridad: La prosificación de la poesía en el soneto, composición estrófica excelsa dentro del canon del verso medido, “Piedra negra sobre piedra blanca” en donde ésta afecta a la semántica y a la forma articulada a partir de un ritmo inusual, forzado y antirrítmico, semántico. La prosa de la muerte extiende sus dominios a la sintaxis entrecortada y al ritmo desequilibrado en combate.

Jueves será, porque hoy, jueves, que prosa
estos versos, los húmeros me he puesto

(C. Vallejo, 1988: 155)

Y la versificación de la prosa en su obra de 1939, *Poemas en prosa* (*op. cit.*) como búsqueda de una nueva realidad, el surrealismo hace acto de presencia, “la prosa de la vida” –como señala Juan Carlos Rodríguez a partir de su interpretación de Hegel en los poemas en prosa de Vicente Aleixandre (J. C. Rodríguez, *apud* S. Arlandis y M. A. García, 2011: 22)- y su acabamiento con la muerte en prosa, sí pero a través del uso de procedimientos de repetición:

1. Fonológicos, similicadencias de varias palabras por final similar – Hometéleuton o similiter desinens- o por morfología idéntica -Homeóptoton o Similiter candens-: “Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande” (C. Vallejo, 2002: 89).

2. Morfológicos por morfología idéntica –homeóptoton-, “inmortal, inmemorial” (*ídem*: 104); por la variación del caso en el verbo o en el sustantivo –Políptoton o traducción-, “Y desfila por el color amarillo a llorar [...] Lloro de mí [...] Mi madre llora...” (*ídem*: 90); por la inserción de varios vocablos formados por un morfema común –Derivación-; por repetición de una misma palabra –Geminación-; por repetición de una misma palabra al inicio de cada párrafo –Anáfora-: “Murió...” (*ídem*: 90-92), por repetición de una misma palabra al final de cada oración o párrafo –Epífora-: “Mutilado del rostro, tapado del rostro, cerrado del rostro” (*ídem*: 105).

3. Sintácticos por igualdad de número de vocablos –Isocolon-, por repetición de miembros –Plurimembración y Trimembración-: “¡Alejarse! ¡Quedarse! ¡Volver! ¡Partir!” (*ídem*: 106), “Algo te identifica con el que se aleja de ti, y es la facultad común de volver: de ahí tu más grande pesadumbre.

Algo te separa del que se queda contigo, y es la esclavitud común de partir: de ahí tus más nimios regocijos.” (*ídem*); por repetición de estructura –Paralelismo-, procedimiento fundamental en los poemas en prosa de Vallejo: “Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como...” (*ídem*: 99).

4. Textuales, por repetición de oración –Estríbillo-: “Hay, madre, un sitio en el mundo...” (*ídem*: 89-90).

5. Semánticos, por repetición de palabras con similar significado –Sinonimia- “Yo no sufro es dolor” (*ídem*: 99), “todos se han ido [...] todos han partido” (*ídem*: 103).

Una lucha en suma entre “discurso y forma” como “confirmación del grado en que la temática del conflicto es, acaso, el fundamento más esencial de toda la estética de Vallejo” (P. W. Borgeson, 1986: 143) como reflejo del sufrimiento, del absurdo, que produce la “yuxtaposición de contrarios” (J. Higgins, 1970: 231), de prosa y poesía como “fruto de un obsesión del poeta con las contradicciones inherentes a la vida, y suponen una técnica consciente” (*ídem*: 223), no como equilibrio, sino como lucha de tensión donde el hombre termina atrapado, así en “Telúrica magnética” y en “Guitarra”, respectivamente:

¡Paquidermo en prosa cuando pasan
y en el verso cuando páranse!
...
con su prosa en verso,
con su verso en prosa

(C. Vallejo, *apud* P. W. Borgeson, 1986: 144-145)

2.2.2.2. POESÍA / NARRACIÓN: VERSO / PROSA

Aunque existe una diferencia básica entre las oposiciones binarias: poesía / narrativa y verso / prosa, la primera se refiere a dos géneros literarios y la segunda a dos soportes textuales, dicha apreciación se soslaya en los estudios que igualan poesía y verso. El mismo Carvajal deslinda lo anterior a partir de la definición de poesía de Juan Larrea: “Sucesión de sonidos elocuentes llamados a esplendor: Poesía es esto y esto y esto”, y continúa “es decir, el conjunto de objetos verbales que llamamos poemas. Y, añadido, no hay poesía fuera del poema concreto, visible, legible y, sobre todo, decible y audible.” (A. Carvajal, 2010, s/n) De aquí al Juan Ramón Jiménez de poesía para ciegos, hay un paso o un mismo pensar.

Iniciamos el recorrido de la controversia -ya presente en la Antigüedad grecolatina y, por extensión, en el Renacimiento⁴⁴- en los siglos XVIII Y XIX -origen del subgénero poema en prosa y de su prolegómeno, la prosa poética, junto al verso libre- a través de los tratados métricos estudiados por José Domínguez Caparrós (J. Domínguez Caparrós, 1975: 56-66) y de su diversa concepción del género poesía, aprehensor de toda obra imaginativa incluyendo novela o teatro.

⁴⁴ Francisco Cascales, *Tablas poéticas* (1617, *apud* A. Porqueras Mayo, 1984: 68), diferencia prosa y poesía a partir de la utilización en la segunda del verso, “medida, tiempo y armonía”. Los tratadistas italianos Benedetto Varchi y los neoplatónicos, Richieri, Tomitano y Menechini, defiende la superioridad de la poesía con respecto a la prosa por, en el caso de Menechini, su armonía, persuasión y capacidad imitativa, “He emphasizes especially the superiority of verse over prose in hamony in persuassive power, in imitative capacity” (B. Weinberg, 1961: 298), siendo Girolamo Ruscelli en *Flori delle rime* (1559) el más explícito en este ámbito “Ruscelli is most concerned with two problems, the superiority os poetry over other forms of expression and the superiority of verse over prose. He regards all forms speech as having the function of persuading, delighting, and moving. But whereas other forms are written to appeal only to contemporaries, poetry has added beauties wich give it eternal life and bring glory to its autor” (Bernard Weinberg, 1961: 144). Para más información al respecto remitimos a la citada obra de Weinberg y al estudio de Aurora Egido sobre “Las fronteras de la poesía en prosa” (1984: 85-114), en el que repasa históricamente el parecer crítico durante el barroco, de Pinciano a Cervantes, grosso modo. El problema principal reside en el transvase erróneo de conceptos actuales aplicados al Renacimiento, a la utilización del prisma actual para juzgar las teorizaciones humanistas: “De este modo si en el texto aristotélico sustituyésemos la palabra *poesía* por la de *literatura*, y la de *poesía* por la de *escritor*, estaríamos mucho más cerca de entender el verdadero sentido del problema y, sobre todo, alejaríamos de nuestra lectura actual la perspectiva moderna que nos lleva a identificar la *poesía* [poiesis] con unos conceptos mucho más limitados que los que implicaba para Aristóteles y para los preceptistas del siglo de Oro” (A. Egido, 1984: 93). En definitiva se admite la poesía en prosa, caso de Piccolomini, Scaligero o de Pinciano en *Philosophia Antigua Poética* (1596), pero siempre jerarquizada de modo inferior a la poesía en verso (A. Egido, *ibíd.*: 93 n. 17 y 101-103).

Todos los tratados métricos de estos siglos, argumentan su adhesión a la poesía en prosa a partir de la *auctoritas* teórica de Aristóteles y Horacio o su rechazo a través de la práctica versificada de Homero, Tasso, Corneille... En la mayoría de los tratadistas el verso, aunque ropaje de la poesía, se prescribe como lo conveniente: De un lado, autores como Batteux, admiten la poesía en prosa, sin versificación, o Sánchez Barbero que distingue entre materia y forma, siendo la versificación la forma, aunque sin ser esencial en su empleo, apoyándose en la autoridad aristotélico-horaciana, al igual que Losada que señala la conveniencia, el escalafón superior, del verso por su empleo en los grandes poetas, aunque “sólo tiene que ver con la poesía lo que el vestido con la hermosura de la mujer” (J. Domínguez Caparrós, 1975: 57). Y, de otro, Luzán⁴⁵ o M. Méndez Bejarano que no admiten la poesía en prosa y la igualan con el verso, siendo idéntico el parecer de Milá y Fontanals, L. Josef, Jovellanos, A. Aicart, S. de Mas, F. de Paula Canalejas, Campoamor o Núñez de Arce que llega a ridiculizarla, señalando su origen musical:

No es por lo tanto la palabra rítmica una mera forma exterior, un ropaje, una vestidura, cuyo uso y empleo depende de la voluntad del artista: es, por lo contrario, esencia, característica, integrante en la poesía [...]. Hablar de poesía en prosa o hablar de prosa poética equivale a hablar de lo total cuando sólo se expresa lo particular, o de la expresión de lo particular cuando se expresa la totalidad [...]. No olvidemos que la palabra en la poesía no es un elemento externo, independiente, sino que es parte integrante, esencial, del arte, y debe aparecer vivificada y, por lo tanto, sometida a las leyes de la armonía

(F. de Paula Canalejas, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 56, 58)

Frente a esta posición tradicional y delimitadora de géneros, Clarín y Varela, aducen lo contrario. González Ollé (1963 y 1964) analiza una desconocida obra de Clarín “Pequeños poemas en prosa. Prólogo” publicada el 15 de mayo de 1888, año de publicación de *Azul* de Rubén Darío, pero ¡ojo! este último publicado en Valparaíso con fecha de “30 de julio de 1888” –recuérdese la carta respuesta de Valera con motivo del

⁴⁵ “Digo hecha con versos, señalando el instrumento, de el qual se sirve la poesía a distinción de las demás Artes imitadoras [...] A más de esto es mi intención excluir con estas palabras de el número de poemas, y privar de el nombre de Poesía todas las Prosas” (I. de Luzán, 1737: 33).

envío de *Azul* por parte de Rubén Darío el 22 de octubre de 1888-. Clarín, frente a Campoamor y Núñez de Arce, plantea la posibilidad del poema en prosa en la estela de Baudelaire, frente al prosaísmo en verso de Campoamor. En alegoría bélica de confrontación literaria implícita se caracteriza a la poesía versificada como un ejército deslumbrante y ordenado, a la “prosa prosaica” como un ejército en campaña donde la formación desaparece por la incursión en terrenos abruptos, y “la poesía en prosa es el ejército victorioso: las filas se rompen por las necesidades de la lucha y no se percibe sensiblemente ningún ritmo en los movimientos de los combatientes. Pero ese ritmo existe, invisible, en la mente que dirige la batalla y, gracias a él, se vence” (Clarín, *apud* F. González Ollé, 1964: 57). La diferenciación de prosa y verso de Clarín, con sus matices nocionales, resulta reveladora e interesante por lo clarividente y extraño para con su tiempo:

Sin la prosa [...] seríamos monos, o antropoides por lo menos [...]. La prosa y el verso no son dos especies de un mismo género, sino un género y una especie de éste. Comparar el verso con la prosa, es como comparar la música con el sonido. El sonido es el género, y la música la especie [...]. El verso bueno debe tener todas las cualidades de la prosa buena... más las suyas especiales. El verso no es más que un modo de la prosa [...], el modo rítmico

(Clarín, *apud* F. González Ollé, 1963: 214)

De cualquier modo, tanto Clarín como Núñez de Arce, Campoamor o el Modernismo intentaron introducir elementos de la prosa como renovación del verso, ya desde la prosificación del verso en Núñez de Arce o Campoamor, ya desde la disposición en prosa de la poesía o aplicando el lirismo a la prosa en el caso de Clarín y el modernismo (M. A. Márquez, 2003: 144; F. González Ollé, 1964: 66; y Baquero Goyanes, 1949: 197).

“Hoy en cambio se asocia poesía a ritmo métrico y se intenta aprovechar las posibilidades rítmicas que el verso ofrece a la expresión” (J. Domínguez Caparrós, 1975: 56-66). Si bien, aunque nuestra concepción actual del género poesía diverge, las rémoras persisten y el verso casi hasta hoy mismo, seguía siendo imprescindible o definitorio de la poesía, como ya señalamos anteriormente, en algunos críticos actuales.

La diferencia poesía y prosa se radicaliza en la primera mitad del siglo XX y se fundamenta, no sólo en elementos formales, para lo que nos concierne rítmica y métrica, sino en elementos extrínsecos a la forma, metro o ritmo, como demuestra Díaz-Plaja (G. Díaz-Plaja, 1956: 4) que opone finalidad “estética, voluntad artística” / “didáctica o lógica”, partiendo de Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*: sentimiento-intuición-privado-inútil / pensamiento-razón-público-útil; las diferenciaciones ilustradas de germinación kantiana se mantienen: “*El ritmo de la prosa* consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional; *el ritmo poético libre* consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento” (A. Alonso, 1974: 87-88, *apud* I. Paraíso, 1976: 12-13) [cursiva del autor]; para concluir, desde lo formal imbuido por la ideología libertaria, en la ordenación libre y asimétrica de la utilidad, la prosa, y la esclavitud simétrica de lo inútil, la poesía (A. Alonso, 1986). Contraste similar observamos en Julio Saavedra Molina (1880-1949)⁴⁶: la emoción poética / lenguaje, aunque señala el ritmo como elemento básico (J. Saavedra Molina, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1974: 52-53 n.) o en el antecedente teórico de aquellos, Benedetto Croce en *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902) que define la poesía como sentimiento / la literatura como inteligencia, correlato de la antítesis superior entre arte / ciencia⁴⁷, aunque su diferenciación no era taxativa (B. Croce, 1997: 54). Como sí lo es en *¿Qué es la literatura?* (1947) de Jean-Paul Sartre correlato irreconciliable de poesía, inutilidad y ausencia de compromiso, la finalidad sin fin kantiana / prosa, utilidad y compromiso ético-social-político: “no se debe, sin embargo, llegar a la conclusión de que cabe pasar por la poesía a la prosa por una serie continua de formas intermedias. Si el prosista quiere cuidar demasiado las palabras, la eidós o la esencia de la prosa se rompe y caemos en el galimatías. Si el poeta cuenta, explica o enseña, la poesía se hace *prosaica*

⁴⁶ *El verso que no cultivo Rubén Darío* (Santiago, Universidad de Chile, 1933). *Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío* (*idem*, 1935). “El fallo de Benot en el pleito Barra-Vila”, (*El Mercurio*, Santiago, 7 de mayo de 1939: 2). “¿Qué es poesía?” (*Atenea*, Universidad de Concepción, Chile, LXXVII, n°. 232, 1944: 56-89). *El octosílabo castellano* (Santiago, Universidad de Chile, 1945). *Tres grandes metros: el eneasílabo, el tridecasílabo y el endecasílabo* (*idem*, 1946). *El verso de arte mayor* (*idem*, 1946). *La versificación neoclásica y la obra poética del Dr. Juan Francisco Ibarra y Dos comentarios sobre versificación neoclásica por el Dr. Juan Francisco Ibarra* (*idem*, 1946).

⁴⁷ En el siglo XX, y a partir de las teorías idealistas de Benedetto Croce y K. Vossler, asistimos a la problematización de la noción de “poesía” al asimilarse o igualarse a la noción de “lirica”. Si la poesía remite a la forma interna –discurso poético: ritmo, proceso sintagmático, equivalencias, figuras retóricas– la lírica señala el contenido externo –sentimientos del autor–. La problematización aumenta cuando la poesía reduce su espectro temático al sentimiento del creador, convirtiéndose en sinónima de lírica.

y ha perdido la partida. Se trata de estructuras complejas, impuras, pero bien delimitadas.” (J. Sartre, 1957: 52 y 65). La continuidad sartreana, parapeto de su práctica poética, se refrenda en Jaime Gil de Biedma (J. Gil de Biedma, 1977)⁴⁸. Hasta desembocar en Juan Ramón Jiménez y su diferencia entre poesía cerrada o abierta⁴⁹ y el resto, literatura, parafraseando y radicalizando la paráfrasis de Verlaine a partir de la expresión de lo inefable frente a lo fable (J. R. Jiménez, *apud* M. A. García, 2001: 168 n. 22). El mismo parecer en cuanto a la diferenciación tajante lo encontramos en B. Johnson, “Quelques conséquences de la différence anatomique des textes” (1976):

la diferencia entre prosa y verso no es de esencia sino de referencia –de referencia no a una realidad poética o prosaica, ni siquiera a una diferencia lingüística inherente, sino a una anterioridad textual, a una diferencia de códigos-... ¿no llegaremos precisamente a la concepción falsamente simétrica entre prosa y verso?

(B. Johnson, *apud* A. Marchese y J. Forradellas, 1997: 332; y M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 393)

Roland Barthes, por su parte, invierte los presupuestos formalistas cualitativos, escuela inmediatamente anterior -“La tradición de la ruptura” que señaló Octavio Paz, no solo afecta a la creación literaria, también a la crítica-, evidenciando ideológicamente lo taxativo de la diferenciación histórico-cuantitativa en *El grado cero de la escritura* (1969): En un primera etapa histórica, el capitalismo clásico que se extiende desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, “la prosa y la poesía son magnitudes” donde la diferencia es de esencia no de cantidad, ecuación continuada con la “burguesía triunfante”, la dilatación del discurso, inútil pero decorativo, se reserva a la poesía clásica y romántica a través del empleo de las diversas figuras métrico-retóricas y la economía lingüística a la prosa, el lenguaje y la sensibilidad son idénticas; en una segunda etapa histórica, la de

⁴⁸ “La prosa española se infecta de intención poética, y el sobreabundante número de obras admirables que aquellos años nos han legado no sé si del todo compensa los daños de la infección. Porque la prosa, además de un medio de arte, es un bien utilitario, un instrumento social de comunicación y de precisión racionalizadora, y no se puede jugar con ella impunemente a la poesía, durante años y años, sin enraecer aún más la cultura del país –una cultura sometida a grandes tensiones, lastrada por el peso histórico de una casi invencible e inveterada insensatez- y sin que la vida intelectual y moral de sus clases ilustradas se deteriore” (J. Gil de Biedma, 1994: 331).

⁴⁹ Como señala en *Política poética* (1936): la poesía de tradición cultista abigarrada frente a la de tradición popular sencilla (J. R. Jiménez, 1982), correlato del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas y en disonancia con el 27 y su celebración de Góngora en el plano general y de Soto de Rojas en el ámbito granadino.

la modernidad a partir de Rimbaud, la poesía se densifica esencializándose y convirtiéndose en “sustancia” y cualidad, mientras que la narración se dilata (R. Barthes, 2006: 46-65). A partir de Barthes y de los autores clásicos, Shara Moseley, señala para la diferenciación que “el lenguaje debe expresar la musicalidad de la forma para ser considerado poesía, y debe resultar claro y lógico para ser considerado prosa” (S. Moseley, 2003: 175).

Estas apreciaciones dicotómicas que generan un rechazo inconsciente del poema en prosa al estar escrito en dicho soporte, persisten y conviven en el siglo XX con la diferenciación formal elevadora de la poesía, heredera del historicismo-positivista decimonónico, como demuestran dos hitos de principio y final de siglo, respectivamente: Gustave Lanson en *L' Art de la Prose* (1908) y su calificación del poema en prosa como “poesía que desciende a la prosa” (G. Lanson, 1908, *apud* G. Díaz-Plaja, 1956: 7) y el neoaristotélico –por la extradelimitación reglamentaria- Jean Cohen y su tétrada tipológica en *Estructura del lenguaje poético* (1966), engarzando dos niveles o procedimientos poéticos, el fónico y el semántico: 1º El “poema en prosa o semántico”⁵⁰ explota sólo éste nivel, “sin roturar poéticamente la faceta fónica, [...] el poeta que escribe en prosa está, sin duda, libre de trabas de la versificación, y, por consiguiente, goza de mayor facilidad para explorar los recursos del segundo nivel [semántico]”. 2º El “poema fónico” o “prosa versificada”, sólo parcela los recursos sonoros del lenguaje, “producciones de los poetas de segunda que se contentan con poner rima y metro a lo que semánticamente es prosa”⁵¹. 3º La “poesía integral” o

⁵⁰ Riffaterre, si bien no tan radical, concluye afirmando lo fundamental y básico de la semántica en el poema en prosa (Ann Caws y H. Riffaterre, 1983: 117-132; Y B. León Felipe, 1999: 36), línea continuada por S. Mateos Mejorada (1995).

⁵¹ Para nosotros, sí es poesía porque denota una coreografía del acento en el tiempo, parafraseando a Carvajal. Son ejemplos de poesía fónica: la jitanjáfora -poema lírico cuyo valor reside en el significante y la potenciación de valores fónicos (ritmo, rima, aliteraciones, anagramas...), utilizándose tanto palabras reconocibles como neologismos creados a partir del significante, sin remitir a significado alguno- o los poemas dadá o zaum. El mismo Antonio Carvajal en *Raso milena y perla* (1996) formaliza un poema de finalidad esencialmente fónica: la musicalidad de la palabra y el encuentro, a través de neologismos sin significante preciso -un ave con significado real, fénix; ¿una planta?, losénix; ¿un líquido?, undénix; y un nombre propio latino, Antrénix, que tanto recuerda al famoso héroe del cómic-, de un vocablo que rime con la llamada, hasta la creación de este poema, “palabra o rima fénix” –“Palabra que, por su final extraordinario, no tiene otra palabra que rime en consonante” (J. Domínguez Caparrós, 1999: 254)-:

Las cenizas del fénix
nutrieron la alegría
de la ardiente peonía
y el fervor del losénix.

“poesía fónico-semántica”, unión de ambos. 4º La “prosa integral” ausencia de ambos (J. Cohen, 1977: 11-13).

Más allá de la dicotomización anterior, en otros autores del siglo XX la oposición taxativa de poesía y prosa se fractura advirtiendo la inexistencia de unos límites precisos dentro del género lírico: Aurelio Ribalta (1922) expone diferentes modelos de gradaciones a través del ritmo para diferenciar entre la prosa y el verso (A. Ribalta, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1974: n. 52). Gili y Gaya (1956) afirma que “Las fronteras entre verso y prosa no están claramente delimitadas” porque “Cuando leemos versos de ciertos poetas contemporáneos, nos sentimos perplejos ante la dificultad de discernir si aquellos renglones que tenemos delante son realmente versos o son prosa” (S. Gili Gaya, 1993: 15 y 63). Idéntico dilema se halla en Guillermo Díaz-Plaja, a pesar de su diferenciación inmediatamente posterior (*cf.* 52), “La excluyente definición a la que llegó M. Jourdain, en la farsa molieresca, según la cual siempre que no hablamos en verso hablamos en prosa⁵², no deja resuelta la cuestión desde un punto de vista estético” (G. Díaz-Plaja, 1956: 3) porque las dos vértebras fundamentales del verso pueden hallarse también en prosa: “contenido mental o metafórico” y “desarrollo acústico”, además aunque la tendencia en el ritmo versal suele ser numeral (G. Díaz-Plaja, *ídem*: 4-5) o balística en terminología de Gili Gaya, las nuevas tendencias versolibristas y el ritmo de la prosa (1938 y 1956) demuestran lo contrario (S. Gili Gaya, 1993). Límites imprecisos que también reflejan autores como Alfonso Reyes (A. Reyes, 1963: 479) y Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961: 268) porque la prosa

Los arroyos de undénix
y el ónix de la umbría
prolongaron la orgía
de los vinos de Antrénix.

(Antonio Carvajal, 1996: 91)

⁵² Juan Ramón se expresa en términos similares en *Ideología*, de ahí que intente prosificar toda su obra con especial atención en los sonetos para que la rima “no salte al oído”: “Quien escribe como se habla, irá más lejos y será más hablado en lo porvenir que quien escribe como se escribe”. Miguel Ángel García se pregunta sin darnos respuesta: “Estaba JRJ en el error moliaresco de que se habla en prosa” (M. A. García, 2002: 60), Javier Blasco por su parte aduce uno de los aforismos juanramonianos para completar la significación de los anteriores: “Suele decirse que, escribiendo, se puede llegar a la palabra rara a que no suele llegarse hablando. Yo digo que, en jeneral, debe llegarse a la palabra rara a que se puede llegar hablando, pero no a otra más rara, que será sólo, en último término, excepción, capricho, gracia, bazarria” (J. R. Jiménez, *apud* J. Blasco, 1982: 268).

se crea, históricamente, en consideración del verso y no como proyección del lenguaje hablado⁵³.

Daniel Devoto, por su parte, señala la existencia de poemas en verso dispuestos como prosa -poemas en prosa métricos- y el empleo del metro o del ritmo en discursos no métricos –la prosa métrica de Fray Luis de Granada-, llegando incluso a la prosa ritmada y/o rimada -caso de Unamuno- (D. Devoto, 1980 y 1982: 45-50).

J. Domínguez Caparrós en *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna* (1988) advierte y concluye en los siguientes términos:

1. No se pueden concretar mecanismos que automáticamente diferencien el verso y la prosa.

2. El ritmo en el verso es dominante y, por tanto, la segmentación del discurso está sometida a las exigencias rítmicas, mientras que en la prosa la segmentación está motivada por razones sintácticas.

3. En la existencia del verso, es importante la conciencia de su percepción, que se refleja: o en la referencia a un patrón métrico o con lo que se llama ritmo progresivo –se espera que aparezcan ciertos elementos rítmicos-.

4. Por último, la disposición gráfica es importante, por cuanto que manifiesta la intención rítmica del autor (J. Domínguez Caparrós, 1988: 30; y 2000: 30). Aserto que deriva del formalismo ruso y sus continuadores, caso de en, entre otros, Antonio Quilis.

No obstante y sin reservas, la postura diferenciadora básica del siglo XX entre poesía y verso/ narración y prosa, se traduce en el diferente ritmo de una y de otra. Concepción heredera de los dos siglos anteriores, teniendo en cuenta su noción distinta del género poesía y su oposición a partir de una serie de nociones:

1. La repetición idéntica, señalada por Mayans y Siscar y Luzán, *Poética* (1737), que se apuntala en el argumento etimológico: “En latín se da también el nombre de *versus* a las hileras de árboles dispuestos en orden y correspondencia igual” (I. de Luzán, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 52).

⁵³ Opinión refrendada por Díaz-Plaja a partir de la afirmación de Ortega, inscrita en la estela de Nietzsche: “La buena prosa, se hace siempre en vistas del verso, confundiéndose casi con él; pero al cabo eludiéndolo con fácil fuga en el momento decisivo” (G. Díaz-Plaja, 1956: 5) y a propósito de Antonio Machado: “Era bueno un verso cuando se parecía hasta confundirse a la prosa, y era la prosa buena cuando carecía de ritmo” (J. Ortega y Gasset, 1912, *apud* M. A. García, 2001: 57).

2. La medida fija, esto es, el número de sílabas, principio enarbolado por Alberto Lista, Luis J. Velázquez, Manuel López Bastarán, Milá y Fontanals, el *Diccionario de autoridades* o Martínez de la Rosa que en *Poética* (1838: 146), nuevamente como los anteriores, se sirve de la etimología como apoyo: “El nombre de *metro* que se dio en griego y en latín y aún se da en las lenguas modernas, al idioma de la poesía, y la igualdad del canto a que está sometido, prueba suficientemente que su carácter esencial es la facilidad de ser medido” (Martínez de la Rosa, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 65).

3. El ritmo en el verso frente a la medida varia y distinta de la prosa, argumento indicado por Ramón de Campoamor, Godofredo Escribano y Hernández, y Eduardo Benot. Este último en *Prosodia castellana y versificación* (1892, t. I: 563) lo articula a partir del isosilabismo y/o la reiteración clausulística en el verso (E. Benot, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 56), definición tradicional de verso desde el siglo de Oro (J. Domínguez Caparrós, 1975: 51-65). A esta corriente se le suman Juan Gualberto González (1844) y, posteriormente, José Manuel Marroquín en *Lecciones de métrica* (1875) que añaden un segundo argumento excepcional para su tiempo: la tradición o el hábito⁵⁴.

Adentrándonos en el siglo XX, el ritmo de la prosa difiere del ritmo del verso, y por ende del poema en prosa: Samuel Gili Gaya (1926, 1941 y 1949) señala la diferencia a través de la disposición acentual regular de uno frente a la irregular de otro, para señalar implícitamente el papel primario de la entonación, la cantidad y el acento intensivo en el ritmo del verso frente a la subordinación de los dos primeros al último en el ritmo de la prosa: “El ritmo de la prosa española es esencialmente intensivo” (S. Gili Gaya, 1993: 14)⁵⁵. Para, en 1955 a partir de las teorías psicológicas de Wundt y Meumann,

⁵⁴ “Esta medida y estas proporciones de los tiempos forman la esencia del verso: [...] los demás accidentes que en él pueden descubrirse contribuyen a hacerlo más o menos perfecto, pero no a darle el carácter que lo distingue de la prosa [...]. Mas aunque aquellas leyes sean naturales, siempre es cierto que sólo la costumbre da al oído la delicada necesaria para distinguir lo que es verso de lo que no lo es, y que sólo la educación hace adquirir aquel género o aquel grado de sensibilidad sin el cual no se halla deleite en recitar u oír recitar versos... Esta influencia de la costumbre explica por qué ciertos grupos de sílabas que antes no eran mirados ni menos *gustados* como versos, lo son en la actualidad” (J. M. Marroquín, *ibíd.*: 6-7, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 54)

⁵⁵ Si bien se circunscribe al uso actual de la prosa, señalando su empleo rítmico en el *cursus* medieval históricamente entroncando con Cicerón y Quintiliano que aducen la diferencia del ritmo de la prosa y del verso enfrentando: *numerus* y *metro* (S. Gili Gaya, 1993: 19)

fundamentar la diferencia a partir del empleo del metro⁵⁶ para el verso y del ritmo en su concepción grecolatina en la prosa, al igual que H. Morier (*ibíd.*: 25).

Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (1956), persiste en la misma línea: reduce los elementos rítmicos al apoyo acentual y señala la pausa gramatical frente a la versal (T. Navarro Tomás, 1983).

El mismo parecer se encuentra en el análisis práctico del *Sistema de rítmica castellana* (1962) de Rafael de Balbín ejemplificado con el análisis del ritmo de la prosa en textos de Güiraldes, Pereda y Cervantes⁵⁷. Balbín recoge la misma diferencia que Freyre⁵⁸ innovando terminológicamente: periodo rítmico, cadena fónica rítmica, cláusula sintáctica y cadena fónica prosaica. Estableciendo la diferencia a partir de la ordenación y simetría de los elementos rítmicos –cantidad, tono⁵⁹, timbre e intensidad-, el metro se incluye como uno de los componentes del ritmo (R. de Balbín, 1975: 15-27).

Eduardo Martínez Torner en “Música y Literatura, tres esquemas filológicos” (1938), con anterioridad, había enfrentado el ritmo lírico ternario -de ocho secuencias o mayor- al prosaico binario -múltiplo de dos- mediante el análisis de periodos sintácticos de Valle-Inclán⁶⁰ y Azorín⁶¹ en donde hallaba ritmos reconocibles (E. Martínez Torner,

⁵⁶ De esta forma podía incluir el verso libre que tanto había estudiado, pero se olvidaba del poema en prosa.

⁵⁷ Pero en el fragmento cervantino seleccionado por Balbín, el componente rítmico es regular y se basa en el octosílabo:

En un lugar de la Mancha, / de cuyo nombre no quiero / [sinafia] acordarme no ha mucho
tiempo / que vivía un hidalgo de / los de lanza en astillero /adarga antigua, rocín / flaco y galgo
corredor.

La cadena fónica de este período sintáctico es claramente rítmica y basada en la prosificación del octosílabo. Schlegel, en el siglo XVIII, o Ricardo Rojas, en el siglo pasado, se encargaron de estudiar los elementos rítmicos de la prosa cervantina con el hallazgo de numerosos versos, destacando el octosílabo (Ricardo Rojas, 1935: 27 y 81, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 12). Este empleo del octosílabo en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* ha servido a Antonio Carvajal para la composición de su poema híbrido, mezcla de prosa y verso, “Corónica angélica” de *Serenata y navaja* (1983: 213 y ss.) como más adelante señalamos en el análisis de esta composición.

⁵⁸ La diferencia verso y prosa, en Ricardo Jaimes Freyre (*Leyes de versificación castellana*, 1912) se basa en la combinación de periodos prosódicos (terminología de Miguel Agustín Príncipe al que no cita) análogos o diferentes (R. Jaimes Freire, 1912, *apud* Antonio Carvajal, 2001: 46).

⁵⁹ El tono fundamental, sintonema o rima diferencia la prosa del verso en Juan Ramón Jiménez: “El verso se diferencia de la prosa solamente por la rima. No hay prosa ‘y’ verso. Todo es prosa o verso. Para mí, sin duda, todo es verso [...] y si no –lo repito siempre también- que lo diga un ciego” (J. R. Jiménez, *apud* G. Díaz-Plaja 1956: 61 y 63), Juan Ramón Jiménez se refiere, por lo que se deduce, a su misma obra.

⁶⁰ Endecasílabos de gaita gallega en *Sonata de otoño*, Torner, a partir claramente del influjo del medio heredero del historicismo positivista, del canto popular, la muñeira; o hexasílabos y eneasílabos en las *Comedias bárbaras*, R. Benítez Claros (1953). Si bien en la línea de Benigno León Felipe (1999: 22), Valle-Inclán escribe prosa y no poesía en prosa.

apud G. Díaz-Plaja, 1956: 270). Pero en todos los ejemplos analizados el ritmo aparece aisladamente y un verso aislado no hace poema⁶².

Lo definatorio del verso frente a la prosa se basa en el carácter repetitivo que construye el ritmo a través del conjunto de versos. Caparrós, partiendo de este presupuesto, señala lo absurdo de la búsqueda de versos aislados que se ha realizado en autores como Azorín o Valle-Inclán. El verso supone un esquema rítmico ordenado porque, como indica M^a. Josefa Canellada para la entrada de “verso” en el *Diccionario de literatura* (1949): “El verso aislado carece de valor rítmico completo.” (M^a. J. Canellada, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 52 n.). Idéntica opinión se halla en Pedro Henríquez Ureña: “Los versos son unidades rítmicas que forman series” (P. Henríquez Ureña, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 52 n.) o en su ensayo fundamental, “En busca del verso puro” (1934): “El verso, en sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite: para formar series las unidades puede ser semejantes o desemejantes” (P. Henríquez Ureña, 1998: 156).

Al igual que Amado Alonso, *Materia y forma en poesía* (1955), del que parte para su concepción rítmica Díaz-Plaja (G. Díaz-Plaja, 1956: 21), que apunta dos concepciones amalgamadas para la oposición poesía y prosa: De un lado, a partir de su origen etimológico, decurso que vuelve / decurso hacia delante: “Siempre adelante, prosa; con calculado vaivén, verso [...] en trazas paralelas, [...] cálculos, sumisión al número, metro”. (A. Alonso, 1986: 11-12 y 270)⁶³. Y, de otro, a partir del diferente ritmo de la prosa y del verso -equivalente a poema en prosa y en verso, respectivamente, en Plaja- basado en la naturaleza “sintáctica”, “físico-fisiológica” y “melódica”

⁶¹ Ritmo binario, no lírico, indica Torner, aunque descubrimos una mezcla de cláusulas cuaternarias y ternarias:

/- ' - - // - ' - - // - ' - - -// - ' - -// - ' - -// - ' - /
“Estáis en la posada y observáis que en un rincón, casi sumida en la penumbra
/ - ' - -// - ' - -// - ' - -// - ' - -// - ' - -// - ' - -// - ' - -// - ' - -// - ' - -// - ' - -
se encuentra sentada una muchacha. Vosotros cogéis las tenazas y vais tizoneando”

o heptasílabos en *La ruta de Don Quijote* (1905) y endecasílabos en *Los pueblos* (1902), Díaz-Plaja (1956: 20-21).

⁶² Incluso uno de los ejemplos de ritmo lírico de Torner en “El espectador” de Ortega y Gasset, exceptuando el uso involuntario de la similitud en /ea/, refleja un párrafo heterométrico de decasílabos, endecasílabos y heptasílabos, el decurso se muestra hacia delante, característico del relato y no de la poesía.

⁶³ Del mismo parecer es H. Lausberg en *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (1967) y su concepto de *numerus*: La prosa se establece como “discurso vuelto hacia delante y al que le es extraño el retorno o la reiteración. La forma más pura de la prosa es, pues, la oratio perpetua no ceñida la *numerus*”, frente al verso “retorno del mismo decurso métrico regular [...] carácter cíclico del periodo y su sujeción al *numerus*” (H. Lausberg, 1991: 191).

fusionada en la prosa y separada en el verso, a partir de tres diferencias cualitativas. Así en el ritmo de la prosa:

la figura melódica y la rítmica son una misma y una sola figura y que no implica medición de tiempo, [...] Los miembros de la prosa rítmica [...] son ajenos a toda medida.

Frente, a lo anterior, el ritmo del verso se define como una organización del acento⁶⁴:

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

(A. Alonso, *ibíd.*: 282-284)

Estas afirmaciones, no obstante, pueden matizarse. Si bien, es cierto que en algunos poemas en prosa no encontramos una escansión silábica simétrica, heteropolar, o rítmica separada de la melódica o de la sintáctica; en otros, sí encontramos una prosificación o encubrimiento de la escansión silábica simétrica o proporcionada, homeopolar, y una diferente melodía y ritmo y/o una escansión en versos que rompen o se elevan por encima de la unidad sintáctica. En el caso de los poemas en verso cabría señalar el uso de la esticomitía, amalgama del ritmo melódico y sintáctico, obviamente con un uso inferior, más no es cualidad única de la prosa, sí normalmente definitoria.

Continuando la estela, Antonio Quilis en *Métrica española* (1984, 1996), retoma el criterio acentual regular –ordenación y simetría de los elementos rítmicos, inclusive el metro- en el verso frente a la irregularidad acentual de la prosa de Gili y Gaya y de Balbín, si bien introduciendo la finalidad comunicativa de la prosa y señalando como periodo rítmico, no el verso, sino la estrofa (A. Quilis, 2000: 13).

Rafael Lapesa en *Introducción a los estudios literarios* (1947 y 1992), señala la misma diferenciación, señala los acentos de intensidad y los grupos fónicos y advierte

⁶⁴ Carvajal, por otra parte, coincide con Amado Alonso y define el ritmo como una coreografía del acento: “despliegue coreográfico de la palabra dicha en el tiempo” (A. Carvajal, 2004: 25).

de la imposibilidad diferenciadora a partir de la temática, al igual que Paul Valéry⁶⁵: conceptos y razonamientos, exposición científica y doctrinal / imágenes y afectos, por la poesía didáctica o la prosa poética, sí a partir de la cualidad accidental o prevista (R. Lapesa, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 53 n. y 59).

Isabel Paraíso en su extenso y detallado estudio, *Teoría del ritmo de la prosa*, indica la periodicidad de los retornos y el ritmo acentual o cuantitativo del verso frente al ritmo lingüístico de la prosa (I. Paraíso, 1976: 48 y 72 y ss; y 1987).

En este mismo sentido apunta la primera diferenciación de José Domínguez Caparrós: la segmentación lógico sintáctica y el ritmo regresivo en la prosa (J. Domínguez Caparrós, 1985: 117) frente a la segmentación rítmico melódica y el ritmo progresivo en el verso, y la existencia de la unidad rítmica a partir de la imprescindibilidad de la serie (J. Domínguez Caparrós, 1999: 286 y 451-452) para finalizar a partir de los formalistas rusos, apuntados en Lapesa, y de la semiótica de base lotmaniana⁶⁶, afirmando que la diferencia no es cuestión de cantidad rítmica, sino “de funcionamiento cualitativamente distinto”, lo espontáneo y accidental frente a lo calculado y previsto (J. Domínguez Caparrós, 2000: 25-31). Este hecho señalado tanto por Roman Jakobson, *Questions de poétique* (1973), en sus “Notas marginales sobre la prosa del poeta Pasternak” (R. Jakobson, *apud* A. Marchese y J. Forradellas 1997: 332) como por Yuri Tynianov en su estudio sobre la evolución de los géneros (Y. Tynianov, *apud* M. A. García 2001: 171-172) diluye las fronteras irreconciliables entre la prosa y el verso, señalando zonas comunes o intermedias –como ya indicamos en Ribalta, Gili

⁶⁵ “es lícito –lo será siempre- dudar si la especulación, la historia, la ciencia, la política, la moral, la apologética (y, en general, todos los temas de la prosa), pueden tomar por apariencia musical y personal de un poema. [...] incluso las más grandes obras versificadas, las más admirables, tal vez, que se nos han transmitido, pertenecen al orden didáctico o histórico. *De rerum natura*, las *Geórgicas*, la *Eneida*, *La divina comedia* (P. Valéry, 1990: 11-12).

⁶⁶ Lotman, a partir del formalismo y su diferenciación del eje paradigmático y sintagmático y de la filiación semiótica, continúa con la diferenciación, matizada, a partir de la repetición en el verso frente a la combinación en la prosa:

El texto artístico se construye sobre la base de dos tipos de relaciones: composición de elementos equivalentes que se repiten y composición de elementos contiguos (no equivalentes).

El primer principio corresponde al paso $h1 \rightarrow h'2$. Todos los elementos del texto se hacen equivalentes. Es el principio de repetición, de ritmo. Nivelada aquello que en la lengua natural no se halla nivelado.

El segundo principio corresponde al paso $h2 \rightarrow h'2$. Se trata del principio de metáfora. Combina aquello que en la lengua natural no puede ser combinado. [...]

Se puede interpretar la tendencia a la repetición como un principio constructivo del verso, la tendencia a la combinación como un principio constructivo de la prosa

(I. Lotman, 1982: 106)

Gaya, Díaz-Plaja o Reyes, Henríquez Ureña (cf. 55)- pero siempre con una delimitación cualitativa clara entre ambos géneros⁶⁷: la función poética deforma el significado o contenido / la función comunicativa deforma al significante o la forma, si bien, afirma Tynianov, siempre enriqueciendo el género:

Si en el verso se introducen los principios de la prosa para su construcción (y en la prosa se introducen los principios del verso), la relación entre lo deformante y lo deformado varía sustancialmente aun cuando las series semánticas cerradas de la poesía y de la prosa no se interfieran: así la prosa se enriquece con un nuevo significado gracias a la poesía, y la poesía se enriquece con un nuevo significado gracias a la prosa

(Y. Tynianov, 1970: 139)

Como señala Miguel Ángel García se regresa a la polarización forma en poesía / contenido en prosa (M. Ángel García, 2001: 171), la diferenciación señalada anteriormente de Antonio Quilis, *Métrica española* (1947, 1992) se completa partiendo de éstos⁶⁸, al señalar la finalidad primordial divergente: función comunicativa frente a función poética y los lugares intermedios:

Cuando la lengua se adapta espontáneamente a su finalidad comunicativa, la organización de estos elementos es ‘libre, asimétrica e irregular’, y resulta la ordenación de la cadena hablada que se llama ‘prosa’. En cambio, si estos elementos están sometidos a un canon estructural de ‘simetría y regularidad’ se constituye el período rítmico que denominamos ‘estrofa’. Entre estos dos extremos hay diversos grados que dan lugar a los poemas libres, a la prosa rítmica, a los poemas en prosa, etc.

(A. Quilis, 2000: 15-16)

⁶⁷ “Las clasificaciones establecidas por los manuales escolares son de una simplicidad asombrosa. Por un lado la prosa, por otro la poesía [= el verso]. Sin embargo, “la diferencia entre la prosa de un poeta y la de un prosista [...] se nota inmediatamente”. (R. Jakobson, 1973, *apud* A. Marchese y J. Forradellas, 1997: 332).

⁶⁸ La teoría poética formalista, basada en el concepto de forma a partir de la práctica vanguardista, eliminó la tendencia armónica de forma y contenido poéticos, afirmada por el mismo Rubén Darío a partir del simbolismo en la traducción del fondo en la forma, para situarse en la forma por la forma. La forma no tenía por qué ser una simple envoltura sino que llegaba a ser finalidad, sin fin completaría Kant –*El cementerio marino* de Valéry se realiza a partir de la forma métrica más que por un contenido, según la afirmación del propio autor-. Eihhenbaum en “La teoría del método formal” señala como rasgo estético “la sensación de la forma” siendo ésta “una integridad dinámica y concreta que posee un contenido en sí misma, fuera de toda correlación”: la delimitación insistente entre poesía y prosa (M. Eikhembbaum, 1970: 27-29 y 55).

Díaz Plaja, partiendo de la función poética, no exclusiva del verso sino también presente en la prosa (G. Díaz-Plaja, 1956: 4) incide en la clave de la cuestión al diferenciar género y soporte textual. Esta función poética, poeticidad, del formalismo ruso sirve de catalizador a la diferenciación de poesía y prosa de Paúl Valéry en 1927 y 1939: “la música, por un lado, el álgebra, por otro”, la sensación del sonido frente a la lógica sintáctica del ruido, la monotonía de la marcha, “finalidad concreta, acción racional y finita” lo práctico, frente a la danza lo inútil, a partir del paralelismo con la dicotomía de Malherbe⁶⁹ culminando en la acción misma: el poema expresión directa y compleja, participación plena, frente a la novela y el cuento descripción y narración ilusoria, somnolencia alucinada. La función poética del formalismo ruso, “la poesía implica una decisión de cambiar la función del lenguaje”, en la correspondencia de forma -lo paradigmático- y contenido -lo sintagmático-, junto a la ideología kantiana del arte por el arte, el único fin se encuentra en sí mismo o en lo sensible al que se llega no solo con la inspiración sino con el pensamiento abstracto (P. Valéry, 1990: 90-99 y 145-152). Y la prueba de fuego: la traducción porque la poesía, arte del lenguaje debe diferenciarse de la práctica y aceleración moderno-prosaica (*ibíd.*: 206):

las más grandes obras versificadas, las más admirables, tal vez, que se nos han transmitido, extraen una parte de su sustancia y de su interés a las nociones que habría podido recibir la prosa más indiferente. Pueden traducirse sin volverlas insignificantes

(*ibíd.*: 12)

Esta idea de que la poesía esencial, verdaderamente poética, tiene su prueba de fuego en una traducción, se remonta al J. W von Goethe de *Poesía y verdad*:

Respeto el ritmo tanto como la rima, porque sin ellos la poesía no puede ser poesía; pero lo que de una manera realmente profunda y fundamental influye en el hombre, lo

⁶⁹ El precepto de Malherbe (1555-1628) era no buscar el número, la cadencia u otro ornamento en los periodos sintácticos en prosa propia de los prosistas clásicos, sino la expresión nítida, sencilla y armónica para expresar los pensamientos con claridad (Racan, *apud* P. Valéry, 1990: 146) y dominar las emociones y no sólo en la prosa sino también en poesía. El credo malherberiano sentó las bases de la literatura y lengua clásica francesa, reaccionando contra lo exuberante de la Pléyade.

verdaderamente instructivo y beneficioso, es lo que queda de un poeta cuando se le traduce en prosa

(J. W. Goethe, 2000)

Y, a partir de la lectura conjunta de éste, a Juan Ramón Jiménez y su prosificación poética como búsqueda de la esencia intentando eliminar cualquier rémora, como señala Ricardo Gullón en sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*: La poeticidad estaría presente tanto en la poesía, siempre, como en la prosa, esporádicamente; no la poesía, cercada al poema soportado en prosa o verso. La prosa hablada y la escrita no son idénticas:

La prosa no es una proyección del habla corriente, sino una elaboración artística...
La prosa requiere siempre una técnica, esto es, una arte

(J. R. Jiménez, *apud* A. Imbert, 1963: 31)

Juan Carlos Rodríguez desde un punto de vista marxista y socio-ideológico explica en *La norma literaria* (1994) de forma implícita el nacimiento del poema en prosa y de la distinción fondo/ forma ya que “el desequilibrio entre forma y contenido no puede darse en el empirismo porque la dicotomía comienza por no existir”, sí durante el dinamismo romántico, frente al estatismo ilustrado, y, continuando su razonamiento, con la dicotomización entre “alma” y “razón” –refiriéndose kantianamente al “entendimiento”-, o al contraposición entre la “Forma trascendental” y “lo empírico” que se desdobra en una suerte de subcontraposiciones, entre ellas, prosa / verso, el “ideal” y la “realidad”. Consecuentemente “la tragedia de la infabilidad presenta dos alternativas posibles y paralelas: El silencio y la forma”, Juan Ramón Jiménez y su búsqueda de fondo, Mallarmé y su decir la nada como plenitud total. Para finalizar con la única afirmación posible, “Cantar es ser” (J. C. Rodríguez, 1994: 215-236) y la poesía es música, por ende, danza, repetición e ¿inutilidad? –recuérdese el poema celeberrimo, “Quien baila se consume”, de *Diálogos del conocimiento* alexandrinos (2001: 1155)- frente a la marcha como dirección y curso hacia delante, utilitario en su sentido último. Curtius señala que el origen de la lírica moderna, ya en el siglo VIII, se encuentra en el espíritu de la música (E. Curtius, 1995: 220) ¿Alguna vez estuvo anteriormente desligada de ésta? No. Únicamente cuando se convierte en letra escrita.

Jorge Riechmann (2006) desde presupuestos deconstructivos enuncia la diferenciación de prosa y poesía de modo contrario a la noción tradicional – paradigmática en Lausberg como prosa hacia delante y verso hacia atrás (*cf.* n. 63)-, no desde un punto de vista rítmico –su definición de poesía lo elude por coercitivo-, sí desde la noción ideológica de revolución ante lo establecido, rechazando el concepto de contemplación, partiendo de Emily Dickinson y Nicanor Parra:

La diferencia entre la poesía y la prosa es la que hay entre la inmovilidad y el movimiento rápido. Eso nos lo enseñó una damisela muy ágil, Emily Dickinson: “They shut me up in Prose—/ As when a Little Girl/ They put me in the Closet——/ Because they liked me ‘still’—” (“Encerrada me tienen en la prosa/ como cuando era niña/ y me metían en el armario/ porque me querían ‘quieta’”, comienzo del poema 613). Y nos lo corroboró otro rápido bailarín, Nicanor Parra: “todo lo que se dice es poesía/ todo lo que se escribe es prosa// todo lo que se mueve es poesía/ lo que no cambia de lugar es prosa (WHAT IS POETRY?)

(J. Riechmann, 2006: 114)

Finalmente como colofón, Antonio Carvajal proporciona una de las claves para delimitar el ritmo más allá de la prosa y el verso como géneros y soportes textuales, base del análisis del poema en prosa, coincidiendo con Amado Alonso que señalaba la organización de acentos como la base del ritmo del verso, como ya indicamos (A. Alonso, 1986: 282-284), pero rebasando el nivel del verso para aplicarse a todo discurso hecho con palabras y por tanto con acentos, así, insistimos, define el ritmo: “despliegue coreográfico de la palabra dicha en el tiempo” (A. Carvajal, 2004: 25).

Más allá, Carvajal, define el ritmo por encima de la literatura, de la palabra, rebasando la diferenciación entre las artes, rebasando, incluso la separación entre las disciplinas no artísticas –matemáticas, física, pueden continuar la lista...- y artísticas, útiles e inútiles, como simbiosis lógica de la vida y lo “inerte” en armonía universal - anótese en la memoria la feliz conjunción luisiana “consonante respuesta” que servirá de intertexto en un poema en prosa, “Glosa a Ganimedes” (A. Carvajal, 1999d), y de subtítulo a un ensayo sobre nuestro autor, *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta* (J. Guatelli-Tedeschi, 2004)-:

He aquí la palabra sagrada: ritmo, la pulsación mental que genera en nuestro interior esa consonante respuesta que se llama asentamiento estético. El placer estético como todos los placeres humanos, no es fruto del instante, sino de una fluidez de pulsiones reiteradas, hondamente distinguidas en sus juegos de contracciones y dilataciones, en sus calladas simetrías, en sus delineados ascensos

(A. Carvajal, *apud* Manuel Jurado Marcos, 2003)

El ritmo más allá de la prosa o el verso se define como un dinamismo que satisface el impulso organizativo y tiende a repetirse articulado sobre órdenes “iguales, bien en otros que le den *consonante respuesta* [la cursiva es nuestra], hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado en una forma nueva, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este trasvase de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación” (A. Carvajal, 1995: 77-78)

Tras lo anterior, se colige que aunque el ritmo de la prosa, como tal dentro del género narrativo, no se presenta como ineludible en la comprensión del poema en prosa, conforme más se profundiza en el estudio y la lectura de obras críticas referidas a este fenómeno, mayor es la conciencia de lo divergente en relación al tratamiento o presupuesto inicial genérico del poema en prosa que, en alguno autores, se manifiesta implícitamente como subgénero narrativo al aludir al ritmo de la prosa, cuando el poema en prosa es únicamente prosa en su soporte textual. Consecuentemente, la teorización fundamentada tan solo puede sustentarse en el análisis efectivo de una práctica poética fijada en un autor concreto, sea el caso de los poemas en prosa de Antonio Carvajal, a partir del ritmo poético, del verso, aunque sin menospreciar las enseñanzas de los análisis del ritmo de la prosa, a pesar de que autores como Samuel Gili Gaya apuesten por “estudiar primero el ritmo de la prosa, para llegar después a las normas, siempre convencionales, de la expresión metrificada” (S. Gili Gaya, 1993: 33).

Desde nuestro punto de vista, creemos que la solución, a este debate, no se encuentra únicamente en el texto en sí, sino también en el autor y la recepción del mismo texto. Si el autor, en nuestro caso del poema en prosa, es un poeta se deberá partir del ritmo del verso para explicar las soluciones rítmicas de esta práctica poética, caso de Antonio Carvajal y su poema “El corazón no es lúgano” donde explica los procesos de versificación y estructuración versal de su obra *Serenata y navaja* (1973).

Por el contrario, si el autor es prosista, se debiera partir del ritmo de la prosa para descubrir los mecánicos que han hecho posible la “prosa poética”, sería el caso de Azorín o Baroja. Pero, nuevamente se nos presenta la problemática de los casos intermedios ¿Desde dónde se parte para analizar los poemas en prosa de Valle-Inclán o de Unamuno? ¿No sería más sencillo llamar poemas en prosa a los realizados por poetas y prosa poética a los contruidos por narradores? ¿Existe el peligro de la simplificación dicotómica en estas dos preguntas anteriores? Ineludiblemente, la respuesta es afirmativa, sí existe el peligro de una simplificación polarizada en aras de una clasificación estable o tranquilizadora, de ahí nuestro análisis exclusivo de un autor concreto y un corpus poético cerrado.

2.2.2.3. RELATIVIZACIÓN HISTÓRICA Y DOGMATISMO POÉTICO: LA TILDE PROSARIA

En definitiva, el debate entre la prosa y el verso, y no sólo en cuanto a sus fronteras, sino más bien a su escala de poder dentro del conjunto literatura, responde a la forma y al prisma con el que se asedia a partir de planteamientos históricos ideológicos que van conjugándose, cuando no se aplastan o invierten. Así el valor y la estructura métrica que corresponde a un poema en prosa depende, en gran medida, del momento en el que nace o en el que se lee. Si Valéry en 1935 alude a la cita de d'Alembert en *Memoria sobre el cálculo integral* (1739): “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 la prosa” como pensamiento de un siglo, el XVIII, en el que la prosa y la razón como fundamento relegan lo poético como irracional⁷⁰. Esta sentencia se recoge en el siglo XX para invertirla “lo contrario es exactamente aquello que pensamos que hay que pensar [...] no digo que d'Alembert se equivocó, ni su siglo. Digo que él creía hablar de Poesía, mientras que bajo ese nombre pensaba en una cosa muy distinta” (P. Valéry, 1990: 40).

El pensamiento ilustrado sirve para ensalzar el pensamiento moderno, en concreto, la defensa de la poesía frente a la razón analítica-metodológica de la prosa que lo invade todo, como señala Valéry (*ibíd.*: 41-42)⁷¹ o Antonio Machado que recoge en boca de su alter ego, Juan de Mairena, la cita de d'Alembert para extenderla, nuevamente, como pensamiento dieciochesco y contraponerla a Mallarmé: “que sólo es bueno en poesía lo que de ningún modo puede ser algo en prosa” (A. Machado, 1999: 141).

Pero los movimientos y las ideologías no desaparecen sino que mutan, se superponen o cambian de posición, centro y periferia: Así, tanto la postura de Valéry,

⁷⁰ Si bien teniendo en cuenta que d'Alembert, finalmente y como sujeto de su siglo, potencia el uso de la prosa y su revalorización con respecto al verso al afirmar que la armonía de la prosa es superior a la del verso, al poseer un ritmo más libre y ameno frente a la rigidez monótona del ritmo versal (d'Alembert, *apud* M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 32).

⁷¹ Pero la prosa al ser un arte como tal no reduce su espectro a la comunicación comprensiva, se eliminaría en este caso el membrete de arte y nos encontraríamos fuera de los límites de la literatura. La literatura se nos aparece como algo más que contenido, la poesía acaso lleva al límite la importancia de la forma sobre el contenido, y dependiendo del tipo de concepción poética o de poema en el que pensemos. La afirmación de Valéry se entiende en su contexto, descontextualizada lleva a la ortodoxia poética.

que señala también lugares intermedios (*ibíd.*: 145) como la de Antonio Machado, focalizan la poesía mallarmeana desde su óptica ideológica radicalizada. Porque Mallarmé rechazaba las categorizaciones absolutas entre prosa y poesía: “En el género llamado prosa hay versos a veces admirables, con todos los ritmos...; siempre que se da esfuerzo en el estilo hay versificación” (S. Mallarmé, *apud* G. Díaz-Plaja, 1956: 3). De igual modo encontramos afirmaciones a favor de la prosa recogidas, entre otros, por Ezra Pound en boca de un novelista de principios del siglo XX, Ford Madox Ford, para el que la poesía tenía que estar al menos casi tan bien escrita como la prosa (E. Pound, 1989: 333, *apud* M. A. García, 2001: 190) o en la misma “renovación” prosaica y libre de la poesía que acontece en un determinado verso libre y poema en prosa de la poesía española en la década de los 50 como narra Carvajal:

en mitad de la década de los 50, obedientes, como siempre, a los dictados de los teóricos y de los críticos, los poetas se aplicaban a no medir y a justificar sus prácticas: eliminados el cómputo silábico y los rigores de la distribución de las rimas, el verso libre se consagra como vehículo adecuado para la decantación de la lírica. “¡Prosa!”, clamaban los más supuestamente retrógrados, ortodoxos del academicismo oficial, [...]. Los poetas versolibristas se defendían con un concepto estupendo, uno de esos comodines verbales que todos usan sin saber su significado: “el ritmo interno”.

(Antonio Carvajal, 2001: 145-146)

Comodín utilizado por críticos⁷² y poetas explicado, años antes, por uno de sus primeros y verdaderos realizadores, Juan Ramón Jiménez que en su deseo, no de desvincular prosa y poesía como géneros, sino de desnudar la poesía, culminó en la prosificación a través de la silva. Proceso continuado, también bajo el mismo esquema rítmico, en Neruda y su ritmo interior⁷³ analizado por Amado Alonso en *Poesía y estilo en Pablo Neruda* (1974).

⁷² La prose –en poésie- ne doit donc plus être *réproduction* du rythme du vers mais *invention* d’un rythme nouveau; elle *produit*, dans et par le poème en prose, son rythme propre, plutôt que d’être simple reflet de poésie...

Leur prose conserve néanmoins des cadences, tout en recherchant des effets de rupture et d’irrégularité; renonçant à des normes rythmiques, à des modèles préétablis, ils créent leur rythme interne et possèdent leur énergie propre

(H. Vincent-Munnia, 1996: 169)

⁷³ Clarín también señala en la prosa poética, léase poema en prosa, un ritmo intelectual, más allá de la rima y el ritmo del verso (F. González Ollé, 1964: 57).

Porque muchas de las innovaciones verdaderamente poéticas han sufrido el acoso del dogmatismo poético que las ha calificado como “prosa”:

El caso de Juan Ramón Jiménez y *Diario de un poeta recién casado* (1916) primer libro de autor consumado en poesía española que incluye poemas en prosa y en verso –nótese el hecho de su intercalación con poemas en verso para “avaluar” su poeticidad- resulta sintomático al respecto por parte de la crítica: En un principio, críticos como Richard Predmore o Antonio Sánchez Barbudo distinguieron los poemas en verso y en prosa del *Diario...*, señalando la experiencia sentimental honda e íntima en los primeros frente a la impresión superficial, por tratarse de críticas, anécdotas... de los segundos (M. P. Predmore, 1973: 130 y A. Sánchez Barbudo *apud* J. R. Jiménez, 1994). Sánchez Barbudo señala la mezcla como algo caprichoso: “nada fundamental se alteraría si el verso lo hubiese convertido en prosa o la prosa en verso. El verso libre suena casi como prosa, y por otra su prosa suele resultar bastante lírica” (A. Sánchez Barbudo, *ibíd.*: 33). Si bien, el estudio posterior de Predmore sobre la prosa de Juan Ramón (M. P. Predmore, 1975; y J. R. Jiménez, 1999), reconoce un ligazón entre ambas basado en un sistema simbólico, aunque el mismo *Juan Ramón de viva voz (1932-1936)* (1961) señaló su deseo posterior de división de la obra en sendos libros, “porque su forma actual ya no le gustaba”, ora prosa descriptiva e irónica, ora verso lírico (Juan Guerrero Ruiz, 1999: 202)⁷⁴. La temática, regresando a Sánchez Barbudo, sirve como explicación del por qué dichos poemas se escribieron en prosa, la calidad lírica no era la suficiente para el poema en verso:

Pero la razón principal por la cual esas prosas a pesar de contener abundantes notas líricas no son poemas, resulta bien clara en la mayoría de las ocasiones, ya que junto a los trozos emotivos, o que describen belleza, líricos, hay otros que son bastante prosaicos: relatos de circunstancias, descripción de tipos y cosas molestas; todo lo cual quedaría mal en verso, aunque los trozos líricos tuvieran la tensión necesaria. Lo que resta por saber, siendo así, es por qué él no eliminó esa descripción de lo circunstancial, esos trozos prosaicos, anecdóticos, humorísticos.

(A. Sánchez Barbudo, *ibíd.*: 35-36)

⁷⁴ A partir de 1954 abordó la idea de prosificar no sólo *Diario*, esencializar se entiende, sino toda su poesía.

Se colige de la afirmación de Sánchez Barbudo, su situación genérica del poema en prosa como lugar intermedio entre la prosa, la circunstancia, lo empírico, y el poema en verso, la belleza, lo trascendente...la poesía, no asignándole el mismo valor, no siendo para él poesía sino un grado intermedio al que señala como poema en prosa “inequívocamente poemas y no otra cosa” (*ibíd.*: 30). Simplemente nos encontramos ante un nuevo subgénero poético acorde con las nuevas realidades y creado a partir de la transformación de uno o varios géneros antiguos o soportes tradicionalmente opuestos a través de su combinación. La asignación de poema en prosa se delimita, entonces, como la interpretación determinada de un texto por parte de un autor-lector en un contexto determinado.

A. Carvajal rechaza el dogmatismo y lo dicotómico de estas posturas críticas señaladas, primero contra el verso libre y, más tarde, cuando en éste han surgido dos libros supremos que dan carta de ciudadanía al mismo dentro del mundo de la poesía, *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*, contra el poema en prosa —a pesar de Juan Ramón Jiménez o Alexandre, entre otros—, porque desdeñan

las enseñanzas de la historia [y] la innovación del presente. Ignora la historia, porque las innovaciones métricas de Boscán, Garcilaso y Hurtado de Mendoza fueron tildadas de prosarias por buenos (y prescindibles) poetas de su siglo⁷⁵ [...] y que, poco antes, Juan Valera, en nota a su traducción de *Las pastorales de Dafnis y Cloe*, sostiene que el endecasílabo sin rima es la forma adecuada para distintos géneros [...] pero entiende que no se use «por su proximidad a la prosa». Como si la prosa no pudiera ser vehículo adecuado para la expresión lírica: ¿son o no son «poéticos» *Platero y yo*, *Pasión por la tierra*, *Ocnos*, *Las cosas del campo*?

(A. Carvajal, *apud* F. J. Díaz de Castro, 2001: 95)

⁷⁵ Recuérdese la afirmación de Juan Boscán en la “Epístola a la Duquesa de Soma”:

Otros decían que este verso no sabían
si era verso o era prosa

(Juan Boscán, *apud* G. de la Vega y J. Boscán, 2001)

Eco que encontraremos cuatro siglos más tarde en otra “Epístola”, en este caso de Rubén Darío “a Madame Lugones”, en donde la renovación métrica y semántica heredera de la poética moderna desborda por todas las esquinas versales (R. Darío, 1965). De cualquier modo, Rubén Darío y sus contemporáneos, señala Isabel Paraíso, percibían el verso libre, el poema en prosa por ende, como prosaico y no como versal (I. Paraíso, 1987: 112). Verlaine, años antes, señalaba cómo el empleo del verso libre “en mi tiempo se llamaba prosa” (P. Aullón de Haro, 1989: 125) al igual que Boscán afirmaba para el endecasílabo.

Así, en España la supremacía rítmica del endecasílabo supone el empleo de éste, aunque destruyendo las barreras visuales, tanto en el poema en verso libre como en la mayoría de los poemas en prosa. Para el caso francés señala, Suzanne Bernard, la aparición del poema en prosa como respuesta a la esclerosis del alejandrino francés. La génesis del poema en prosa, como de las vanguardias, se enmarcaría en una contradicción: un deseo de ruptura de las normas, la libertad, del centro del canon versificatorio, que trae como consecuencia la instauración dentro de éste de una nueva forma de poetización. La destrucción “aparente” llevada a cabo, sobre todo, por la vanguardia conlleva una construcción poética, otro tipo de forma –frente a la prosa comunicativa-, y la nuevamente “aparente” anarquía visual disolutiva: una composición formal dentro de su propia lógica que cristaliza en poema en verso libre o en prosa. Pero esta Vanguardia de principios del siglo XX en la que entrará el 27 y casi todos los poetas del momento de una u otra forma terminará con la paradoja: la destrucción de la forma trae consigo una construcción posterior más férrea, la tradición de la ruptura fortalece el canon, la negación de la forma de un *Altazor* roza el polo contrario. Cuando se ha llegado a los límites de la ruptura se vuelve al inicio, a la tradición, convirtiéndose en una pieza más del museo literario. Paul Valéry en 1937 veía el posicionamiento del poeta audaz o servil “defendiendo los versos llamados «libres», otros los versos de la tradición” como algo puramente cronológico (P. Valéry, 1990: 56), esto es, histórico. El paso del imperio de la no-forma, al imperio de la forma era obligado y sólo era cuestión de tiempo y de cansancio. La vanguardia dejó pasó a una vuelta a la forma, el imperio del soneto endecasilábico abrió su estela definitiva en la posguerra y el franquismo lo izó bandera -lógicamente apenas encontramos ejemplos de poemas en prosa tras la Generación del 27-. Pero todo tiene su fin y pendulación, en 1942 aparece de nuevo la ruptura, el verso libre irrumpe en la escena, *Hijos de la ira* o *Sombra del paraíso* –la historia se repite, de nuevo el verso libre alisa el camino para la llegada del poema en prosa-. Señala Aullón de Haro este hecho, siempre a partir de la estela de Paz y su “tradición de la ruptura” en la vanguardia como “ciclo último de la modernidad artística”:

En el principio de la Novedad puede decirse que se halla el propio principio de descomposición de la *forma* artística. Esta descomposición de la forma es un *formalismo*

y, por decirlo así, es responsable del proceso general de abstracción contenidista como de la disminución no ya referencial sino del significado

(P. Aullón de Haro y J. Pérez Bazo, 2000: 56)

Pero la poesía se delimita por encima de la forma: si el Modernismo es una expresión, “suma heteróclita de estilos a través de cuya integración se manifiesta el espíritu vario, confuso y aún contradictorio de toda una época, la de fin de siglo” (José Olivio Jiménez, 1985: 19), el poema en prosa respondería a esa misma inquietud multiformal de la expresión poético-mitológica como asilo del alma varia, única, difusa, perdida en el océano de la tradición y en busca de una nueva forma poética más cercana al momento actual y a la unicidad vocal del poeta. La poesía desde finales del siglo XVIII, prerromanticismo y Romanticismo, se revela contra las clasificaciones rígidas en las que se asocia forma y esencia poética. La poesía no reside en la forma (S. Bernard, 1978: 10) de ahí la crisis en la utilización del verso.

De esta suerte se comprende el porqué de su nacimiento durante el Romanticismo y su explotación en el Modernismo, en el fin de siglo de la literatura occidental: el auge de la prosa, la novela, la crisis de la tríada generística y la crisis del verso como única forma de poesía y como supuesta constricción de la libertad del poeta. La búsqueda del *continuum* de las artes a través del poema en prosa. En este sentido y, salvando las distancias tanto temporales como ideológicas, cabe señalar la similitud en el uso y llegada al poema en prosa entre los románticos y Antonio Carvajal. Si aquéllos ansiaban la unión libertaria del arte, Carvajal

mantiene con las artes [...] una relación de integración más que de diferencia, una relación de indudable complejidad para la que resulta insuficiente una explicación paralelística o una explicación sólo contenidista. [...] Así pues, se produce en una sustancial parte de la obra poética de Carvajal una suerte de hibridación de las artes con obvios resultados verbales

(A. Chicharro, 2002: 179).

En definitiva, la mayoría de los planteamientos críticos, con excepciones puntuales como Guillermo Díaz-Plaja, señala Miguel Ángel García poseen como determinación última

una línea de fuerza horizontal o sintagmática en función de la que el poema en prosa se halla situado en un lugar intermedio entre esos dos vectores –poesía y prosa– que tienden hacia fuera (a separarse) y en función de la cual se clasifica centrípetamente como forma híbrida; de otra parte, una línea de fuerza vertical a partir de la cual sobre el verso o la poesía se aplica la noción de forma (de arte, de estilo) y sobre la prosa la noción de fondo (de claridad, de sintaxis racional). Para esta segunda línea, la propiamente paradigmática, el poema en prosa seguiría funcionando en el gozne entre las casillas de la sensibilidad y de la razón, del arte y de la vida, del ritmo y de la narración.

(M. A. García, 2001: 170)

Y esta determinación sintagmática persiste en el error de la hibridez del género al no separar soporte textual, prosa o verso, y género literario, narrativa y poesía. El poema en prosa, no entraría en este lugar intermedio porque, al igual que el verso libre, se articularían dentro del campo de la poesía utilizando como soporte, ora la prosa, ora el verso. Y aquí aparece el Cernuda crítico en su artículo sobre “Bécquer y el poema en prosa” señalando a la prosa como instrumento o medio de la finalidad, del continente, la poesía:

Así, paralelamente a como aproxima el verso a la prosa, trata también de acercar la prosa al verso, no para escribir prosa poética, sino para hacer de la prosa instrumento efectivo de la poesía [...] 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

(L. Cernuda, 1964: 64-65 y 1994. vol. 2: 702-710)

Lo que sí se destruye con el nacimiento y cultivo del poema en prosa es la noción diferenciadora de verso y prosa basada en las categorías de forma y contenido a partir de su igualación con el soporte textual: verso y prosa. Si el verso estaba reservado al sentimiento, la intuición, lo privado, lo inútil, lo formal; la prosa era la razón, lo público, lo útil, el contenido (*cf.* 68 y ss.)⁷⁶. El poema en prosa sería erróneamente amalgama, ya hemos señalado el error soporte-género, y ciertamente forma al ser poesía, porque la libertad tiene sus fronteras, pero el poema en prosa y el verso libre

⁷⁶ El fondo del poema en prosa, como nos dice Díaz-Plaja (G. Díaz-Plaja, 1956: 22) “participa de lo poético”. El contenido se establece a partir del “lenguaje de las imágenes y de las metáforas” buscando el aspecto más inesperado de cada objeto. En el fondo ideológico de Díaz-Plaja persiste la dicotomía forma y contenido, pero como el poema en prosa es prosa y, según sus planteamientos, elude la forma, el contenido debe ser poético.

siguiendo esta ideología –en la que el poeta es visionario y médium de lo trascendental improbable empíricamente- seguiría unas leyes dictadas por el interior del artista – aquí reside la base ideológica de la teorización rítmica del “ritmo interior”-, acaso sistematizables, que derivan en una ruptura de la forma tradicional en busca de un reflejo de lo interno, del contenido, en una forma nueva apropiada a la libertad del sujeto, si se concede la noción de libre. Lugar común éste para la explicación tanto del verso libre como del poema en prosa en autores como Samuel Gili Gaya, Emilio Alarcos Llorach o Francisco López Estrada (1983): la libertad y la intuición del individuo provocan la forma.

La conclusión deductiva de lo anterior delimita un hecho clarividente, el intento de licuar los límites o de tender un puente entre dos formas de expresión, prosa y verso, y la afirmación, más soterrada, de la preeminencia de la poesía sobre cualquier otro género. No se nos pretende conjugar la prosa y la poesía, como géneros unidos, sino que se afirma la ruptura tradicional de enclavar el verso para la poesía y la prosa para la narrativa.

2.2.2.4. LAS LICENCIAS MÉTRICAS COMO DISYUNTORES MAGNÉTICOS DE LOS SOPORTES TEXTUALES PROSA Y VERSO

La diferencia básica entre la prosa y el verso como soportes textuales y no como géneros literarios, se constata formalmente, a partir de la *Gramática de la lengua española* de Alarcos Llorach (1996) y su carácter normativo^{77 y 78}, en el uso de una serie de licencias métricas en el verso⁷⁹:

1º El Hiato. En poesía y dentro del campo de la métrica se señala como defecto, cacénfaton “bostezo”, relacionado con la azeuxis y la diéresis; mientras que en prosa pasa totalmente desapercibido. A partir de su uso el número de sílabas tanto en prosa como en verso diverge. El concepto de hiato señalado por Alarcos para la prosa es bien diferente de lo que ocurre con este fenómeno en poesía.

2º La sinalefa. Su utilización también es disímil, y con esto no ratificamos su carácter de licencia métrica, afirmación consentida y alejada de la realidad, puesto que no hablamos pausando el discurso por palabras sino por el sentido y la pausa sintáctica:

Coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado

(G. de la Vega, 1995: 194)

⁷⁷ A partir de ella diferenciamos en progresión cuantitativa: grupo fónico, frase, oración (compuesta) y grupo oracional o periodo.

⁷⁸ La importancia de la gramática es básica para comprender la poesía de Antonio Carvajal y la importancia que funda no solo al conocimiento métrico, sino también gramático. En el fondo de la cuestión, hay una coincidencia o afirmación de la preceptiva romana que desde la instauración del Imperio, introdujo la enseñanza de la Poesía en el corpus de la gramática y la métrica (E. Curtius, 1995: 215). No en vano, y a partir de esta historicidad, afirma Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956) que “La importancia de la versificación silábica revela el imperialismo del discurso y la gramática” (O. Paz, 1994: 93).

⁷⁹ Licencias métricas, porque en el caso de elementos constitutivos ambos se identifican, en consonancia con Daniel Devoto que coincide “con algunas de las mayores autoridades en la fonética y la métrica españolas sobre la total comunidad de los elementos constitutivos de la prosa y del verso: formados una y otro por la articulación sucesiva de fonemas, contruídos [sic] ambos a base de palabras, obran en ellos las pausas, los acentos (incluso aquéllos dichos, en razón de su proximidad, «obstruccionistas»), la contracción de diptongos, el refuerzo de las enclíticas por «naturaleza» átonas (si de atonicidad puede hablarse), así como los diversos procedimientos de la ornamentación retórica, de «acumulación» a «zeugma», pasando naturalmente por la rima. Para avalarlo con una autoridad hartamente tonante, la de don Tomás Navarro Tomás, la «unidad de entonación» de la prosa equivale al verso», y los mismos elementos esenciales obran en los dos casos” (D. Devoto, 1984: 33). Esenciales, sí, pero no métricos, como se aduce a continuación.

La sinalefa posee tal impulso elocutivo como para hilvanar por encima de la pausa sintáctico-lógica, tan sólo la pausa versal y la cesura hemistiquial posibilitan su ruptura, aunque en ambos casos se encuentran excepciones, el contrapunto a la ley de Maury “reducción de las vocales postónicas a una sola vocal” (A. Carvajal, *apud* F. Díaz de Castro, 2001: 100), la cesura épica del endecasílabo en cuarta o sexta sílaba.

3º La Diéresis. Recurso métrico silábico exclusivo del verso.

4º La Azeuxis⁸⁰. Recogida por Felipe Robles Dégano en *Ortología clásica de la lengua castellana* (1905: 267) para las hablas andaluzas en las que existen una tendencia a no formar diptongo en palabras que lo presentan tal como lo tenían en latín: diptongo creciente /i/ o /u/ + vocal abierta, genera normalmente, y sobre todo con la vocal /a/, la ruptura del diptongo formándose un hiato con la consecuente formación de dos sílabas en vez de una: “tri/un/fo”, “pi/a/no”, “su/a/ve” frente a palabras como “poesía” o “coetáneo” en donde el grupo vocálico /oe/ formaría un diptongo. Pero este hecho, en diptongos de origen romance, por el contrario, se caracteriza por la desaparición de la diéresis debido a la virulencia que supone al oído y en el uso normal de la lengua, lo que supone su uso exclusivo, “desviado” y lleno de semántica en poesía: “muerto”, ruptura en tres sílabas “mu/er/to” o “siempre” “si/em/pre” – recuérdese la violentación subrayadora de contenido en el “te quiero si/em/pre” lorquiano del “Pequeño vals vienés” (*Poeta en Nueva York*)-. Un caso especial lo constituye la “diéresis atenuada” de Julio Herrera Reissig que en una aclaración a su poema “Le sommeil de Canope” señala:

Note el lector la elasticidad armónica que doy a las palabras. Una de las conquistas modernas de la literatura quintaesente ha sido la de convertir la vieja plancha bronzina, el pedrusco de la catapulta épica, que tanto gusta a los españoles y a los grafómanos del Continente, en terciopelos del pentagrama [...] La diéresis silenciada [como la denomina el autor] es, pues, el sereno encanto, el alma de moaré de la música del verso

(J. Herrera y Reissig, 1988: 402)

⁸⁰ Denominada “Hiato” por la RAE.

Herrera Reissig las utilizó en posición final de verso, caso de “Y el mundo se pobló con el ru/i/do” o “El alma de tu piano; qué tru/e/ca”⁸¹ en el poema “Amor blanco” de *Las pascuas del tiempo* (1913) (J. Herrera Reissig, 1998: 333-334) o, como señala A. Carvajal, para el modernismo peninsular “Hoy es santuario de las musas mías:” en el poema “Ofrenda” en *La copa del rey de Thule* de Francisco Villaespesa (A. Carvajal 2004c: 141). Con todo Carvajal indica que “Fue Julio Herrera Reissig el primero que, a imitación de los franceses, habló de la “diéresis atenuada” y pidió a la Real Academia Española que incluyera esta nueva acepción en su diccionario. Ni la Academia le hizo caso ni he visto estudios de métrica en que tal propuesta haya recibido la más mínima atención (*ibíd.*: 163). Ejemplos de diéresis atenuante en la obra carvajalina pueden hallarse en “Mala hierba” de *Serenata y navaja*, vv. 1-3, compendio total de las diabluras técnicas en pos de la semántica y, por tanto, una de las cimas de la lírica de Antonio Carvajal, anótese la dialefa y la diéresis del primer verso, el final de verso en partícula átona en el segundo y la diéresis atenuante del tercero, ambos primero y tercer verso localizan el procedimiento de la diéresis atenuante en posición final de verso al igual que Herrera y Reissig:

Con la ilimitada paciencia

En desbrozar del campesino, con la

Inevitable tristeza, ciencia

(A. Carvajal, 1973 y 1983: 121-122)

5º El acento rítmico frente al acento prosódico. El mismo Luzán, tan denostado, diferencia entre ritmo y medida, a partir de la filiación del ritmo fundamental, basado en el acento, con la poesía y con la música: conformada a partir del equilibrio o la desproporción que proporciona la cantidad de las vibraciones en el tiempo. Frente al ritmo, la medida no supone por sí misma armonía: “se juntan continuamente en la Prosa once o siete syllabas sin alguna harmonía” (I. de Luzán, 1737, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 59-60). Existe, consecuentemente, una diferencia básica entre el acento

⁸¹ Aún con la imprecisión de su uso sobre “pi/a/no” o sobre “tru/e/ca”

rítmico y al acento prosódico, uno acomete al verso, el otro a la prosa como indica J. Coll y Vehí en *Diálogos literarios* (1866):

Si a todos los acentos prosódicos se les diese igual valor, resultaría un martilleo insufrible. De aquí la necesidad de distinguir el acento *rítmico* del meramente prosódico, el acento que une los sonidos de un vocablo, del acento que une los sonidos de una expresión o frase

(J. Coll y Vehí, 1866: 130-137 y 214-215, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 154-155)

El acento prosódico actúa sobre la palabra e indica la categoría funcional, mientras que el acento rítmico apunta sobre la frase musical e indica la regularidad (Tomás Navarro Tomás, 2004: 21). Existe una diferencia clara entre el funcionamiento del acento en la prosa y en el verso, ya que en el segundo podemos encontrar una ruptura del campo prosódico y métrico, a saber, la posibilidad de acentuación vigorosa, métricamente, en una palabra que prosódicamente posee una acentuación débil si tras ella hay pausa, incluso carente de acentuación como los monosílabos inmediatamente anteriores a pausa hemistiquial o versal o el empleo de la figura retórica del metaplasmo, reunión de fenómenos fonológicos y gráficos donde se abre un espacio de permisividad para el desarrollo de la impureza lingüística motivada por exigencia métrica, por el ornato poético o por la búsqueda de una semántica nueva: sería el caso de la prótesis, epéntesis y paragoge; aféresis, sincopa y apócope; diéresis y sinéresis; metátesis; antítesis o desplazamientos acentuales hasta llegar, por poner un caso extremo, a la jitanjáfora donde el valor reside meramente en el significante, en el cuerpo fónico y la sonoridad de éste –casos de ésta también se encuentran en narrativa, aunque con menos profusión-.

Así el acento prosódico, etimológico o usual no tiene por qué ir unido al acento métrico o rítmico –aunque van de la mano con normalidad- en poesía versificada. Pero ¿Y en el caso del poema en prosa? Tras analizar los diversos poemas en prosa dentro de la tradición hispánica no hemos encontrado ningún metaplasmo de importancia, por lo tanto en éste el acento prosódico y el métrico sí confluyen, aunque el entronque de la pausa sintáctica y la métrica o rítmica depende de los autores.

Por último habría que deslindar entre la música de las palabras y la música instrumental o vocal, en palabras de Antonio Carvajal:

la música de las palabras es distinta de la instrumental, pertenece a otra especie, porque los sonidos del compositor no significan previamente a la articulación compositiva, en tanto que los usados por el poeta tienen un significado y una articulación previa que el poeta debe combinar en una realidad nueva. Por eso la gente se desgaña cantando el himno de Andalucía, con su acento prosódico dissociado del musical, o Cumpleaños feliz, gritando desafortadamente <<te deseamos todos>>, sin darse cuenta de que si dijera <<todos te deseamos>>, el compás uniforme trocaico reforzaría la referencia al felicitado y evitaría el desastre sonoro de esta simpleza. Ni Manuel Castillo, con toda su sabiduría musical, ni el compositor del cumpleaños pudieron arreglar el desajuste, y así suenan

(A. Carvajal, *Correspondencia inédita con José Cabrera Martos*, 23 de septiembre de 2015)

6° La cadencia. Se define en el DRAE para el ámbito literario como “**3.** f. Proporcionada y grata distribución o combinación de los acentos y de los cortes o pausas, en la prosa o en el verso. **4.** f. Efecto de tener un verso la acentuación que le corresponde para constar o para no ser duro o defectuoso.”. En consecuencia, supone una serie de acentuaciones melódicas, sea el caso mecanicista y machacón del endecasílabo heroico acentuado en la sílabas segunda, sexta y décima -“camionero” en terminología socarrona de Antonio Carvajal- y su complementación a través del endecasílabo sáfico con acentuación en las sílabas cuarta, octava y décima o con el endecasílabo a la francesa de acentos en segunda, sexta y décima sílabas. En este modo tradicional de concebir la cadencia, la acentuación en quinta o séptima sílabas produciría una perturbación, pero el genio de Vicente Aleixandre nos da el botón de muestra para la ruptura de la norma, aquí toma verdadera carta de ciudadanía la afirmación de Goethe “El genio se reconoce en sus límites” o la de Condillac cuando atribuía el valor de una obra poética, no al uso de la prosa o el verso, sino al genio personal del artista (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 32), a saber: El soneto “Sombra final” de Aleixandre, estudiado por Carvajal (A. Carvajal, *apud* F. J. Díaz de Castro 2001: 95 y ss.), el mismo arranque tanto de las *Soledades* “cuantos me dictó versos dulce musa”, “y el sol todos los rayos de su pelo” o “A Júpiter mejor que el garzón de

Ida” como de la *Fábula de Polifemo y Galatea* “Esas que me dictó, rimas sonoras” o el verso celeberrimo del carpe diem gongorino “no sólo en plata o *viola* troncada”⁸². Este fenómeno de la cadencia igual, complementaria o perturbada, que no anticadente, al generar en el lector la sorpresa tras la ruptura de lo esperable, desaparece en la prosa narrativa.

7º El encabalgamiento. Desajuste producido en el verso al no coincidir la pausa versal y la pausa sintáctica, fenómeno exclusivo del verso que produce una expectativa en el lector, una sorpresa imposible en el soporte prosa, denominado “simbolismo rectificador” por Bousoño trayendo a colación el ejemplo de encabalgamiento sirremático paradigmático de Fray Luis de León en “Oda a la vida retirada” (C. Bousoño, 1981: 417)⁸³. Sirva de ejemplo, celeberrimo carvajaliano, el poema “Lamento de primavera” de Juan Ramón Jiménez en *Olvidanzas I. Las hojas verdes* (1906):

¡Oh sordo!, ¡oh ciego!,
¡oh mudo!, yo
te daba opio,
te daba bro-
muro, té, método.
[...]
Desdeña el opio,
desdeña bro-
muro, té, método,
libro y reloj...

(J. R. Jiménez, 1968: 33-34)

⁸² En el que debe pronunciarse “vióla” con supuesta acentuación antirrítmica en séptima sílaba para el refuerzo semántico “con los que las palabras se someten a un redoble de carácter funeral y el compás se convierte en imagen del signifiante” (D. Pérez Venegas, *apud* A. Carvajal, 2007: 13-14).

⁸³ Y mientras miserablemente se están los otros abrasando (F. Luis de León, 2001: 89)

“En «*miserable*» hay más «*miseria*», es una *miseria* más *esencial*, que en «*miserablemente*», puesto que el *adverbio concede «miseria» sólo al modo en que se produce la acción*” (C. Bousoño, 1981: 417). Su uso se extiende a la poesía carvajalina, sirva de ejemplo y diálogo entre las artes –clave como se verá en los poemas en prosa carvajalianos- la composición “Un clamor sobre el tiempo”:

Estremecidamente
pasaron estas aves
que vuelan a los nidos
de antaño; estremecida-
mente cayeron rayos,

(A. Carvajal, *apud* C. Trenado, 1991; y A. Carvajal, 1995: 23)

En este fragmento de Juan Ramón Jiménez –más allá de la rima histórica por prodigiosa entre “Oh ciego” en el primer verso y “opio” en el tercero- el encabalgamiento léxico, tmesis, divide la palabra creando una expectativa, una sorpresa. La sílaba [bró] métricamente tónica supone un proceso de lectura en tres fases:

1) Bró-. Expectativa lectora abierta y resuelta, como si de un juego se tratase, en múltiples variantes dependiendo del acervo léxico: brocal, bromo, broma (s), brótola..., el espectro no es muy amplio.

2) Bromuro. Expectativa satisfecha en el verso siguiente.

3) Muro. Creación de otro significado a partir de la ruptura de la palabra en dos versos. La semántica de la palabra se amplía gracias a la ruptura en dos significados opuestos y, sin embargo, sinónimos en la semántica perseguida: Bromuro –sedante- y muro –pared que protege y delimita-.

La ruptura del término demuestra la preponderancia del ritmo de la música frente al ritmo sintáctico y cómo éste primero puede determinar un nuevo sentido con la ruptura de la palabra gracias a la melodía de la música. Un ejemplo de esto anterior se encuentra en “Las nanas de la cebolla” de Miguel Hernández llevadas por Serrat a la canción. Así si en el poema de Hernández encontramos la palabra “porvenir” como futuro de un suceso o un tiempo y en tono ascendente /', en Serrat la preeminencia de la música provoca la ruptura “por-venir” como causalidad de la acción futura del verbo “lo que vendrá” con un tono descendente en “por” /' y un tono ascendente en “venir” /'.

El conocimiento de los rudimentos poéticos se utilizan en la poesía de Antonio Carvajal que emplea esta misma técnica en el poema de *Serenata y navaja*, “Piedra viva (amanecer en Úbeda)” (A. Carvajal, 1973), cuyo referente extraliterario tiene como pretexto arquitectónico la Capilla de El Salvador panteón de Francisco de los Cobos⁸⁴ y cuyo referente métrico es la estrófica sáfica griega adaptada “que permite una narración encadenada” para insertarse “en la tradición clásica que nos habla desde las arquivoltas de la puerta de acceso al Salvador y que coloca al hombre como medida de todas las cosas [...] No se me escapa que Dios se presenta, en tantos lugares de la Historia, como el primer arquitecto, como el primer escultor, como ese primer pintor al que nadie le “enseñó el perfil de la azucena” (que dijo Pedro Espinosa), pero mi interés se centra en

⁸⁴ Para más información remitimos al estudio de Antonio Chicharro y Eduardo Salas (2006)

cómo Siloé y Vandelvira dieron vuelo a la piedra, cómo Berruguete sublimó los rasgos de un vecino o de un modelo pagado para transfigurarlos en cifra de un estado espiritual sublime”. (A. Carvajal, “Prólogo” *apud*, A. Chicharro y E. Salas, 2006):

[...] Bajo del conde-
stable cielo, [...]

(A. Carvajal, 1973, 1983: 103-105)

El proceso lector pasa por tres estratos:

1) Conde-. Sólo la visión del poema puede constatar el encabalgamiento léxico o tmesis. Si bien la lectura del poema produce la sorpresa, sobre todo, con un guiño al conocimiento nobiliario de la historia de España, ya que la primera parte de la palabra responde a otro término. La expectativa puede o no abrirse dependiendo de la lectura o la audición del poema y del tipo de lectura realizada.

2) -Stable. La ruptura de la palabra produce dos nuevos significados de un lado, el anteriormente referido, “conde”, y, de otro, “estable” ambos referidos al “cielo”. Así, Úbeda tiene como emblema al Condestable, pero también se articula, sobre todo, como Úbeda emblematizada en “conde”, esto es como noble en el sentido, partimos de la definición de este término en el DRAE, de preclara, ilustre o principal bajo un cielo “estable”, firme, permanente⁸⁵. El deslazamiento léxico o calambur produce nuevos significados reservados al campo poético, donde es exclusivo este procedimiento.

3) Condestable: La expectativa se satisface con la recomposición del término histórico medieval, condestable, que designa al “hombre que ejercía la primera dignidad de la milicia” (DRAE), en este caso referido al Condestable de Castilla, máximo representante del rey en ausencia del mismo. Para el caso que nos ocupa y conectándolo con la ciudad de Úbeda se refiere al ubetense Ruy López Dávalos (Úbeda 1357), tercer Condestable de Castilla. El término, por otra parte, deriva del latín *comes stabuli*, “conde de la caballeriza”, por lo que la tmesis posibilita un nuevo significado anti-etimológico, el de la estabilidad del cielo, y el etimológico establo urbano⁸⁶,

⁸⁵ La concomitancia inconsciente nos dirige a otra ciudad también calificada del mismo modo, Granada, “Un cielo azul, un horizonte quieto” en el poema “Patio de los leones” de *Testimonio de invierno* (A. Carvajal, 1990: 36).

⁸⁶ El término establo se repetirá en idéntico uso en el poema en prosa “Vuelta de paseo”, analizado con posterioridad en su apartado correspondiente.

contraponiendo lo celeste estable y lo terreno estabilizado en un solo término doblado versal y semánticamente.

Los siete puntos anteriores tienen una función característica en el verso que en la prosa se difumina en aras de lo comunicativo. Un ejemplo lo encontraríamos realizando un ejercicio de prosificación al estilo de Juan Ramón Jiménez con un poema de Antonio Carvajal, “Otoño ante el sentido” (A. Carvajal, 1973) analizado por José Enrique Martínez Fernández (2001)⁸⁷. La prosificación de este poema, al igual que “Lamento de primavera” de Juan Ramón Jiménez produce una ruptura de la significación, una nueva lectura:

Amo los días de
noviembre: vino nuevo y crisantemos.
Días para la fe
perdida

(A. Carvajal, 1973, 1983: 81)

En la puesta en escena versal, la pausa aleatoria produce una focalización del significado sobre la palabra “días” y “fe”, mientras que la lectura en prosa marcaría “noviembre” y “perdida”. Por otro lado, la misma cuestión de la medida marca un tempo diferente ya sea prosa o verso:

1º En prosa la secuencia rítmica se conformaría a partir de dos frases de ocho sílabas: En la primera el cómputo silábico, a partir de la diptongación de “días”, por lo tanto un cómputo final de dieciséis sílabas y un silencio.

2º En el caso del verso tendríamos un par de versos, el primero de siete sílabas y el segundo de once. Un total de dieciocho sílabas y dos silencios –el versal y el sintético–.

Aquí encontraríamos otra de las características de la prosa frente al verso o viceversa, indicadas anteriormente. La prosa es un ir hacia delante, en aras de la comunicación, frente al verso más contemplativo, más amplio en su devenir de sílabas, vuelto hacia atrás, reconociéndose en un ritmo definido de una cadencia determinada. Porque en la prosa la cadencia sostenida genera una monotonía, intentándose elidir,

⁸⁷ Para un informe detallado sobre el uso del final en partícula átona y el encabalgamiento en serie, remitimos al estudio de José Enrique Martínez Fernández (2001)

mientras que en el verso la cadencia se define tradicionalmente como ineludible por la preceptiva. Por otra parte, el refuerzo semántico de la palabra final del verso “fe”, colocada intencionadamente, se desmorona, aún más si cabe, tras la elevación contemplativa del final en suspensión, rotundo y cimero, para alcanzar la caída de la constatación en la primera palabra del siguiente verso “perdida”. Paradigma único de la posibilidad semántica de la pausa versal en manos de un poeta con mayúsculas. Ambos ejemplos “Piedra viva (Amanecer en Úbeda)” y “Otoño ante el sentido” se encuentran en uno de los libros menos entendidos, a causa de los procedimientos técnicos y semánticos amalgamados en pos de la fusión de idea y música, y más deslumbrantes de Antonio Carvajal, *Serenata y navaja* como avisó Ignacio Prat (I. Prat, 1983: 193).

Consecuentemente, el poema en prosa otorga una importancia básica al proceso lector y a la teoría de la recepción ya que la lectura o partitura musical posee menos anotaciones, “partitura poco y mal anotada” y el papel lector deviene en interpretación cuasi creadora:

C'est par conséquent le lecteur qui dans ce domaine ainsi réalise véritablement le texte et sa poéticité: c'est lui qui, affranchi de toute nécessité de respecter des règles métriques ou prosodiques, impose sa propre interprétation des rythmes du texte, en choisissant par exemple de prononcer ou non des –e muets, ou encore en privilégiant telle accentuation plutôt que telle autre. La subjectivité de la diction –ou de sa lecture- rend les rythmes du poème en prose plus modulables encore

(H. Vincent-Munnia, 1996: 176)

8º La sintaxis. En el verso se aceptan construcciones calificadas de arcaicas frente a la prosa. Sea el caso del hipérbaton en sus diferentes modalidades (adjetivo + sustantivo o la inversión del orden natural en la frase española: sujeto + verbo + complementos), la tmesis. La sintaxis caracterizada en algunos poetas, caso de Machado, como sencilla o superficial esconde un *ejemplo* de dominio poético: No hay uso del verbo, utiliza la inversión junto con un lenguaje impresionista basado en la sugerencia colofonado con un vocativo –lo usual en la prosa es la utilización del vocativo al principio de la frase para marcar la función fáctica desde el principio-. Este rasgo de la prosa, sí se elide de modo significativo en el poema en prosa para rubricar la filiación poética de la composición. Sirva de ejemplo la ausencia de conectores finales

yuxtapuestos en las enumeraciones, asíndeton, en el poema en prosa carvajaliano “Fuegos”:

Murió el niño que fue, el hombre que clamó, la aurora. La espuma de la mar quedó borrada, secas las sementeras, tinta en sangre la lana del cordero.

(1990)

O, por el contrario, la proliferación de conectores yuxtapuestos, polisíndeton, en los poemas en prosa “El corazón no es lúgano” y “Variaciones para un desnudo”:

y la rehace con irisaciones y con fulgores y con trémolos y acordes imprevistos y vivificantes

(*Serenata y navaja*, 1973, 1983: 69)

O se dirá que rosas y claveles y celindas y nardos y azucenas, que no se ven y están, que están y huelen y se ofrecen y brindan otro clima,

(1999e)

9. La rima. Aunque podría establecerse como privativa del verso según los tratadistas estigmatizadores de las fronteras de los géneros, bien delimitados a tenor de las impertinentes consonancias eufónicas que genera desvirtuando la finalidad comunicativa única⁸⁸, no es un fenómeno único del verso, prueba de ello radica en el análisis de los procedimientos métricos, para el caso que nos ocupa rítmicos, de *El guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán realizado por Daniel Devoto (1984: 33) acaso para reforzar la semántica irónica de la picaresca, acaso por influencia de la dramaturgia del momento⁸⁹.

Nos encontramos en un terreno resbaladizo donde nadie llega a clavar una estaca, un pilar para establecer las bases del conocimiento de estos límites. Podríamos concluir,

⁸⁸ Desde la observación del editor al *Diálogo de la lengua* de Valdés “Deben evitarse las consonancias” hasta Vaugelas “Il faut avoir un grand soin d’éviter les rimes en prose, où elles ne sont pas un moindre défaut, qu’elles sont un des principaux ornements de notre poésie” (*apud* D. Devoto, 1984: 35-36).

⁸⁹ No en vano, trabó amistad con Lope, tras la publicación de su obra, en concreto en los años 1602 y 1603 cuando coinciden en Sevilla (Teresa Ferrer Valls, 1989: 187 y n. 13).

por imposibilidad de afirmaciones rotundas, sino más bien de opiniones tras lecturas ajenas y razonamientos propios, señalando la diferenciación entre la prosa y el verso como “categorías semánticas cerradas” (Y. Tynianov: 139, *apud* M. A. García 2001: 172) que si bien pueden introducir elementos de la contraria en cuanto a disposición formal o contenidista, el peso del género deformará o enlazará la novedad construcción o derribo con una serie de correas propias de éste, enriqueciéndose, evidentemente, pero sin perder por ello su naturaleza propia a partir de resortes específicos del mismo.

El verso libre utiliza el prosaísmo como una de sus novedades, pero ésta característica de la prosa se contrarresta con la disposición versal que marca desde la primigenia visión del poema un procedimiento exclusivo de la poesía. El género marca la lectura y señala sin equívocos la categoría generística a la que pertenece el texto.

En el polo contrario, el poema en prosa utiliza como novedad la utilización del soporte prosa, característica esencial de la narrativa como género, si bien, y frente al verso libre, la prosificación se elimina sistemáticamente del mismo, para no dar lugar a equívocos, así el género poesía contrarresta lo visual con la potenciación de los procedimientos poéticos de la tradición retórica y del ensimismamiento en la forma rítmica balística u ondulada. En ambos casos nos encontramos en el interior de la poesía como género –subrayando los trasvases y disoluciones de estos en la modernidad- y en ambos casos los procedimientos de enriquecimiento resultan novedosos y atractivos.

Ahora bien, y aquí reside la clave del dilema ideológico-formal ¿Por qué el verso libre se ha introducido tan fácilmente en el género poesía frente a las dificultades que ha tenido para ello el poema en prosa? Los mismos ensayos críticos dan sobrada cuenta de este estado: un repaso contrastivo por los estudios literarios del verso libre y del poema en prosa reflejarán la rápida introducción del primero dentro del conjunto o el género y la indecisión o dificultad para introducir el segundo en el mismo ¿A qué se debe esta dificultad? ¿Por qué, siendo ambos poesía, el verso libre es más fácilmente aseverado como tal? La respuesta es superficial pero asombrosa: por la disposición versal. El verso libre se dispone visualmente como verso y el poema en prosa como prosa y el lector de poesía lee poesía no la escucha, si la poesía fuera recitada como en la antigüedad antes de su privatización –en ambos sentidos tanto el elitista, la poesía popular está desapareciendo, como en el burgués- las dificultades para introducir el poema en prosa en el género poesía, es decir, la verdadera afirmación del poema en prosa como poesía por todos, no existirían –más bien algunos “poemas” tildados de verso libre serían en

algunos casos los perjudicados-. La poesía como tal se justifica en la gran mayoría de los casos –excepciones honrosas- por la disposición versal del poema como procedimiento básico y esencial y el lector moderno-posmoderno-nocillero de poesía reconoce la poesía por los ojos no por el oído.

Aunque, cuando ésta desaparece, suele retomarse la diferencia prosa y verso simplemente en la coincidencia o antinomia de la melodía sintáctica y el ritmo métrico. Simplificación peligrosa, porque de esta forma reduciríamos la poesía al ritmo. Creemos, y el poema en prosa lo demuestra, que la poesía formalmente no es sólo ritmo versal: Así, si decimos “Doctor en medicina y cirugía” tendremos un supuesto ritmo endecasílabo heroico perfecto pero no un verso -primero por su aislamiento y segundo por la misma disposición, esencialmente comunicativa-. Porque la poesía requiere una desautomatización del lenguaje y esto no rechaza el prosaísmo poético desautomatizado dentro de una lógica de conjunto poética. De esta forma, y aunque este estudio parta del análisis métrico, que no mecánico o aritmético, del poema en prosa, este, como tal, a parte del componente rítmico –muy regularizado y abundante frente a la ausencia o mínima condensación y regularización de la prosa (A. Juárez Blanquer, *apud* J. González Vázquez, M. López Muñoz y J. J. Valverde Abril (eds.): 1996: 308)- posee otros componentes que lo enmarcan en la poesía y no en la narrativa como se verá a continuación.

2.2.3. DEFINICIÓN Y DESLINDE DE NOCIONES AFINES Y DISÍMILES

2.2.3.1. EL POEMA EN PROSA Y LA PROSA POÉTICA: EL EJEMPLO DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

La aparición de la prosa poética de manera inmediatamente anterior al poema en prosa, casi coetánea en su nacimiento, “premier aspect de la révolte contre les règles établies et les tyrannies formelles, qui a préparé la venue du poème en prose” (S. Bernard, 1978: 19; y M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 5 y 51-58), produjo en algunos autores la igualación de ambas nociones, al utilizar idéntico soporte textual, llegando a emplearse terminológicamente casi como sinónimos hasta hoy mismo⁹⁰. Para algunos críticos, la prosa poética se establece como el paso intermedio entre el poema en prosa y la prosa como tal (G. Díaz-Plaja, 1956: 25; P. Aullón de Haro, 1979: 109; J. Gil de Biedma, 1994: 331; o J. Fernández, 1994): “Se crea, pues, en primer término, una prosa poética, es decir, capaz de poesía –y con ella se construye una nueva unidad estética, ésa sí privativa de nuestro tiempo y que conocemos con el nombre de poema en prosa” (G.

⁹⁰ El mismo Baudelaire en el prólogo-carta “A Arsenio Houssaye” inicia la controversia en la nomenclatura al utilizar el membrete “prosa poética” y “prosa lírica” mientras que titula la obra “poemas en prosa” (C. Baudelaire, 2000: 45-46) y críticos como Jean-François Marmontel (1723-1799) señalan el metro como la única diferencia entre la prosa poética y el verso, igualando por tanto el término al de poema en prosa:

entre la prose poétique et les vers, nulle différence que celle du mètre. La hardiesse des tours et des figures, la chaleur, la rapidité des mouvements, tout leur est común
(J-F. Marmontel, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 9)

Señalando, incluso, la superioridad de la prosa debido a la mayor libertad rítmica:

plus variée, et par conséquent plus expressive, que celle des vers dont la mesure limite les nombres
(J-F. Marmontel, *apud* A. Cherel, 1940 : 167)

Si bien su extensa prosa de *Les incas ou la destruction de l'Empire du Pérou* (1777) ejemplifica lo contrario, al mostrar una producción en prosa sujeta a un ritmo cerrado. La ideología ilustrada y el peso de la tradición –la prosa métrica- se traslucen en la práctica, a pesar del conato prerromántico que representa teóricamente Marmontel al aportar como rasgos definitorios: la libertad, la variedad y la expresividad. Igualmente André Marie Chénier (1762-1794) condena tajantemente la posibilidad de una poesía escrita en prosa debido a la pureza, claridad y exactitud que debe reflejar en torno al pensamiento y la razón frente al sentimiento característico de lo lírico (A. Cherel, 1940: 31).

Díaz-Plaja, *ídem*). Otros críticos literarios denominan “prosa poética” a la “prosa poética” caso de Rafael de Balbín (1975) o José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales (1998: 343)⁹¹.

Gustav Lanson en *L' Art de la Prose* (1908) y Albert Chérel en *La prose poétique française* (1940), se sitúan como los precursores críticos al iniciar el examen histórico-antológico de la prosa poética extrayendo textos de Rousseau, Chateaubriand, Flaubert, Oscar Wilde, Eça de Queiroz, D'Annunzio, Stefan George o Nietzsche. Continúan la estela de aquellos durante el modernismo hispanoamericano, González Prada, Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Lugones o Martí hasta culminar en *Azul* (1888) de Rubén Darío (J. Fernández, 1994), y en el caso español de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, Somoza, Gil y Carrasco, Bécquer o Clarín (J. Gil de Biedma, 1994: 330-321). Para proseguir, desde nuestro punto de mira, y a pesar de su inclusión crítica unánime en el poema en prosa, en Azorín, Baroja, Unamuno, Valle-Inclán o Juan Ramón Jiménez; hasta desembocar, tras este primer y dilatado estadio de prosa poética⁹², en el primer intento híbrido de poemas en prosa y en verso con *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Juan Ramón Jiménez, relacionado con los *Himnos a la noche* (1800) de Novalis (1992: 63-80) para desembocar –según el itinerario de evolución prosa poética > híbrido de poemas en prosa y verso > poemas en prosa- en el primer libro unitario de poemas en prosa en España: *Pasión de la tierra* (1928-1929) de Vicente Aleixandre (1946 y 2001)⁹³.

⁹¹ Véase para un recorrido completo el apartado dedicado igualmente al poema en prosa y la prosa poética de Carlos Jiménez Arribas (2004: 164 y ss.) y Marta Agudo (2004: 22-238).

⁹² Que no finaliza sino que continúa a través de la poesía pura que afecta tanto al género poético como al narrativo, al confundirse el poema en prosa con la prosa y su posterior aplicación a la prosa comunicativa, hecho de comunicación con finalidad diferente a la poesía. De ahí, con la afirmación de Ortega como premisa “La buena prosa se hace en vistas del verso” (J. Ortega y Gasset, *apud* G. Díaz-Plaja, 1956: 5), el novecentismo y la retórica fascista de los años 30 en España (M. A. García, 2001: 190).

⁹³ Las concomitancias de la obra de Vicente Aleixandre y Antonio Carvajal desde el punto de vista cronológico-histórico-ideológico-formal, no han sido lo suficientemente analizadas. Aunque excedan este estudio, señalaremos que tanto Aleixandre con *Ámbito* (1928) como Carvajal con *Tigres en el jardín* (1968, 1983, 2001b), se inician en una determinada corriente formo-versal “clásica” que se desgaja en el riesgo formal de sus posteriores tres poemarios como constatación de la contingencia terrena y la búsqueda formal de una expresión refleja: Ora con el poema en prosa y el verso libre en, por orden cronológico de creación, *Pasión de la tierra* (1935), *Espadas como labios* (1932) y *La destrucción o el amor* (1935) de Aleixandre; ora con el verso libre encabalgado y abrupto de *Serenata y navaja* (1973), *Siesta en el mirador* (1979) y *Sol que se alude* (1983), en orden cronológico del autor a partir de su reunión editorial en *Extravagante jerarquía* (1983) de Carvajal. Para volver tras la imposibilidad formal o, más bien, la incompreensión lectora –algo similar, aunque a la inversa, ocurre en Pere Gimferrer desde el incomprendido *Mensaje del tetrarca* (1963) para regresar por imposibilidad comunicativa con el laureado *Arde el mar* (1966)- al aleixandrino de versos “tradicionales”, por fecha de publicación ahora y en busca de una posible recepción, *Sombra del paraíso* (1944), sobre todo en los poemas de la II, IV y V parte,

Frente a lo anterior, en otras latitudes, nos referimos a la poesía americana, sí se localizan poetas que escriben específica y exclusivamente en prosa, sea el caso de James Tate y Edson (C. Jiménez Arribas, 2006: 66).

Regresando al poema en prosa y la prosa poética, la diferencia entre ambos subgéneros no se reduce únicamente a la extensión, unidad del texto e intencionalidad (S. Bernard, 1978: 19; o P. Aullón de Haro, 1979), sino que atañe, sobre todo, a la forma de la poesía frente a la del relato: A la musicalidad interna, rítmica, como ya señaló implícitamente Baudelaire⁹⁴. A la subordinación de lo entonativo y cuantitativo en aras de la intensidad en la prosa, frente a su importancia igual en poesía (S. Gili Gaya, 1993: 14). Al decurso regresivo-comunicativo y hacia delante de la prosa, frente al decurso progresivo-rítmico y hacia detrás del verso. Y, sobre todo, al distinto punto de partida generístico.

Rechazamos la tipología cuantitativa y la inclusión del poema en prosa como subgénero de la prosa poética, incluido dentro del género narrativo: La prosa poética, “toda aquella prosa –narrativa larga o breve, dialogada, reflexiva, etc.- cuya actitud es lírica y, en consecuencia, utiliza el lenguaje poético” y el poema en prosa, “subgénero de la prosa poética caracterizado por su mayor brevedad y por intentar conseguir por medio de la prosa los efectos emotivos del poema en verso” (I. Paraíso, 1987: 109-110). Hay algo más que genera que una sea, ora perteneciente a la poesía, ora a la prosa:

1. El poema en prosa se articula conscientemente a partir del género poético en el soporte de la prosa, el autor correspondiente nunca la considera prosa como género, sí poesía, de ahí que no pueda analizarse –a priori- basándose en los procedimientos de la prosa como soporte y género narrativos.

Diferencia Aleixandre, en una carta dirigida a Guerrero Ruiz en 1949 referida a *Pasión de la tierra*, esta poesía en prosa de la prosa narrativa basándose en la intención, la tensión⁹⁵ y la técnica del verso empleada, desligándola del surrealismo y caracterizándola como consciente:

poco importa la fecha de creación de los mismos, sí el año de publicación y el estado anímico que provocó su publicación en ese momento –ya que *Mundo a solas*, aunque escrito anteriormente, se publica en 1950- y al carvajaliano uso del soneto –con todas sus trampas, pero con apariencia al uso lector y, sobre todo, crítico- en *Sitio de ballesteros* (1981).

⁹⁴ La “música interna”, comodín para el denominado “ritmo interior” acuñado por Amado Alonso a propósito del estudio *Poesía y estilo en Pablo Neruda* (1974) frente a la prosa “de curso perezoso y dulzón” (*ibíd.*) o la misma prosa métrica heredera del *cursum* medieval.

⁹⁵ Yves Vadé recurre para la definición del poema en prosa, en particular, a la noción de “tensión” (1996).

Si yo he aprendido algo de la lección de libertad del superrealismo, también la he aprendido de esa línea de poemas en prosa que va de Lautréamont a Max Jacob, pasando por Rimbaud; [...] mis poemas, que parecen en libertad, siguen un implacable rigor, el de la lógica poética, que no es el externo de la realidad aparente. Creo que hay un hilo firme que pincha las palabras y las engrana. La unidad está en el poema. [...] Yo vengo trabajando hace varios meses. En España esta prosa está inédita. Mejor dicho, hace un mes he visto de Lorca una cosa en *La Gaceta* que viene del superrealismo: “La degollación de los inocentes”. Vamos por distintos caminos

(V. Aleixandre, *apud* G. Morelli, 1998: 59)

Pero Lorca, igualmente, utiliza términos muy similares a los empleados por Aleixandre, en una carta a Sebastián Gasch fechada en septiembre de 1928 y en la que se separa del surrealismo en sus poemas “Santa Lucía y San Lázaro”, “Degollación del bautista” y, sobre todo, “Suicidio en Alejandría” y “Nadadora sumergida” caracterizándolos como poemas en prosa llenos de conciencia, “A Sebastián Gasch [Granada, septiembre de 1928]. *Correspondencia 1920-1936*:

nueva manera espiritualista [...] creación pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡jojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina

(F. García Lorca, 1996-1997: 1080)

2. La prosa poética se establece a través del género prosa utilizando algunos recursos tildados de “poéticos”. Nos encontramos ante dos formas de presentación literaria bien diferentes: en una la forma muta de verso a prosa y el contenido se mantiene intacto; y, en la otra, la semántica se vuelve más sensible –con pasos intermedios- pero siempre dentro de la narratividad comunicativa como razón escrituraria, a partir de la utilización, sobre todo eufónica y lírica en su sentido de expresión íntima, de procedimientos poéticos⁹⁶. Reiteramos: hay que distinguir entre

⁹⁶ Pero no sólo se ha llegado a esta confusión, Tomás Navarro Tomás da un paso más y señala la semejanza o igualdad de la prosa poética y el verso libre –tras los pasos de la poética particular de Juan Ramón Jiménez, pero extralimitándola a lo general-, incluyendo a éste último como subgénero especial de la prosa:

Hay que tener en cuenta la semejanza que salta a la vista entre el verso libre y la prosa poética, tanto en lo que se refiere a su composición artística como a su estructura fonológica. Si el texto en

género literario -poesía, narrativa y teatro- y soporte textual –prosa, verso y otras disposiciones visuales- e incluso, arriesgando en la explicitación de la falacia ideológica tradicional de corte ilustrado y liberal mantenida a pesar de Bajtin, entre expresión lírica⁹⁷ -sentimiento del autor, lo individual-, épica y dramática -sentimientos ajenos al autor, lo colectivo-. Sirva de ejemplo de prosa poética calificada como poema en prosa, la obra de Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo*.

Los argumentos que esgrime la crítica, entre otros, Richard Predmore para calificarlo de poema en prosa remiten a la inexistencia de un orden narrativo o causal en los acontecimientos de cada capítulo “lírico” caracterizados por los saltos de escena y tiempo; pero, por otro lado, sí existe una “base para su unidad y totalidad poética” (M. P. Predmore, 1975: 288): un tema subyacente o clave estructural, “la muerte y resurrección como proceso de metamorfosis. Y el principio de metamorfosis unido al ciclo de las estaciones” (*ibíd.*: 294), y concluye puntualizando la afirmación anterior para explicar el material expresivo como un todo unificado y orgánico:

La organización 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 misterioso proceso de la metamorfosis.”

(M.P. Predmore, 1975: 313)

esta especie de prosa, se escribiera representando separadamente sus grupos fónico-semánticos, su aspecto sería análogo al del poema en verso libre, y si el poema en verso libre se escribiera a reglón seguido, aparecería como auténtica prosa poética. Se puede decir con fundamento que el verso libre, en sus manifestaciones más consecuentes con su principio de espontaneidad constructiva, no es un nuevo sistema de versificación sino un modo de figuración gráfica del orden fonológico de una especial clase de prosa

(T. Navarro Tomás, 1973: 386)

⁹⁷ Porque la lírica también se encuentra en la prosa, verbigracia, modernista:

La prosa que, en Hispanoamérica, incluso se adelanta a sus concreciones formales a la poesía, y donde se define ya el talante lírico experimental de la expresión modernista

(J. Olivio Jiménez, 1985: 9)

Pero todo lo anterior, no nos sirve para justificar su filiación al poema en prosa, debido a que una novela, y más aún en el siglo XX, puede utilizar como procedimiento técnico tanto la analepsis y la prolepsis, saltos temporales o inconexiones narrativo-temporales-secuenciales, como la simbología de los elementos. Por lo tanto, *Platero y yo*, no se articularía a modo de conjunto de poemas en prosa, esto es, de poesía, sino que se constituye como una suerte de prosa poética simbolista dentro del género narrativo.

Otra de las múltiples muestras que se pueden extraer, se halla nuevamente en Juan Ramón Jiménez y su obra *Españoles de tres mundos*: Si bien Angelo Marchese y Joaquín Forradellas lo califican de poema en prosa (A. Marchese y J. Forradellas, 1997: 322), defendemos la calificación de M. P. Predmore dentro del género narrativo como prosa-caricatura lírica o retrato de técnicas poéticas (M. P. Predmore, 1975: 200 y 207), matizada en algunos fragmentos donde arriba al nivel de la prosa poética. Por esta razón se acerca a la poesía mediante el uso de procedimientos poéticos de levedad y exactitud, –vaticinio de las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino (I. Calvino, 1989: 15-39 y 63-84) y la utilización de técnicas poéticas no totalizadoras sino intermitentes como se colige de los fragmentos extraídos de “Eusebia Cosme”, “Concha Méndez”, “Rubén Darío” y “Rosa Chacel”, respectivamente:

Eusebia Cosme era una rosa canela cultivada

y hay una explosión de naranjas aves rosas cometas en su boca y sus ojos

con plástica de ola: hombro, pecho, cadera de ola; muslo, vientre de ola

metamorfoseada rosa, desde el rosal verde grana de su infancia

(J. R. Jiménez, 1990 b: 225, 258 y 123, *apud* M. P. Predmore, 1975: 202-203, 235 y 241)

Dentro de la narratividad general de la obra como decurso descriptivo hacia delante, el mismo Juan Ramón Jiménez busca la prosa y no el verso. Así lo demuestra una comparación superficial de *Españoles de tres mundos* y su obra poética: no hay léxico, estructura o ritmo permanentes que lo acerquen al poema. Hallamos la utilización de la primera persona del singular, modo de narración autobiográfica omnisciente utilizado tanto en la narrativa como en la lírica y que puede llevar a

confusión, pero junto a un tono narrativo omnipresente y lleno de notas de impresionismo en las descripciones. Juan Ramón Jiménez consciente y deliberadamente no incluyó ningún subtítulo poético, para él no se incluía en el género poético, como se deduce de los siguientes fragmentos pertenecientes a los retratos de “Antonio Machado”, “Ramón Menéndez Pidal” y “Rafael Alberti”:

no he conocido otro que como él haya equilibrado estos niveles iguales de altos y bajos, según y como [...] cuando murió en Soria de Arriba su amor único, que tan bien comprendió

Bajaba de Ventura Rodríguez a Almagro, cemento central de los bulevares; 3 y ¼ de la tarde, otoño invernal; de riguroso luto, abrigo al brazo [...] Venía el seco español de su casa nada más, iba solamente a su centro? Hay siempre en Don Ramón algo severo, como el siempre fuera a presidir, viniera de un funeral; a un descubrimiento, de cualquier alto academicismo

Rafael Alberti le va a decir a lo no mirado una gran cosa del tamaño por lo menos del mar de Cádiz, el más bello mar, para mí, del mundo

(Juan Ramón Jiménez 1990: 255-256, 259 y 280)

Por último, y para zanjar definitivamente la cuestión del poema en prosa y sus imposibles afinidades o técnicas narrativas, reproducimos, eludimos la exégesis por lo explícito, la misiva de Vicente Aleixandre a Juan Guerrero fechada el 1 de abril de 1929:

Tengo entre manos un libro de poemas en prosa en el que vengo trabajando, a intervalos, desde el verano último. Esta poesía me está saliendo en prosa, pero es o quiere ser poesía, y si no, no es nada. Es decir que ni es prosa narrativa, ni está compuesta como prosa, sino con la intención, la tensión y hasta la técnica del verso

(V. Aleixandre, *apud* G. Morelli, 1998: 59)

2.2.3.2. EL POEMA EN PROSA Y LA NOVELA LÍRICA O POÉTICA: EL EJEMPLO DE GABRIEL MIRÓ

La diferencia entre la prosa poética y lírica a partir del siglo XX se hace fútil al igualarse sentimiento del autor, expresión lírica, con poesía, género literario⁹⁸. Si en la prosa poética o lírica el fragmentarismo y extensión suele ser menor, el caso mayor cuantitativamente lo encontramos en la novela poética o lírica. Sirva el caso de Gabriel Miró.

En Gabriel Miró encontramos, según Jorge Guillén, un “poeta novelista” creador de universos líricos suficientes (J. Guillén, 1962, *apud* J. Matas, 1979: 232) o “una visión «novelada» del mundo, pero desde el ángulo de la sensibilidad «poética» (de algún modo he de nombrarla)” como afirma Julio Matas (*ídem*). Pero las novelas de Miró no son poemas en prosa o fragmentos líricos ensamblados, sino narraciones como se han encargado de señalar ambos autores, a pesar de la utilización de algunos rasgos y recursos usuales pero no restrictivos y únicos, de la poesía.

Esta visión o perspectiva errónea, inversa a la de Jorge Guillén o Julio Matas, llevó a José Ortega y Gasset a negar el talento novelístico de Miró en su artículo sobre *El obispo leproso*, al igual que Jacqueline van Praag-Chantraine en el caso de *Las cerezas del cementerio* o a Eugenio G. de Nora a calificar *Las cerezas del cementerio* de poema descriptivo-narrativo y a *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso* como “forma poemático-narrativa” más que novela (J. Matas, *ibíd.*: 232-233 y 252 n. 11)⁹⁹. Pero el novelista es consciente, y más aún Miró, de su quehacer y del lugar que ocupa, a pesar de su deseo rupturista de los géneros deudor de su admiración hacia Juan Valera –recuérdese la modernidad genérica de este autor a través de la disputa con Núñez de Arce y Campoamor y de la carta a Rubén Darío a propósito de *Azul*, citado anteriormente, aún mayor teniendo en cuenta la idoneidad, según Valera, del verso

⁹⁸ Remitimos al apartado anterior “Poesía y prosa” en donde se diferenciaba prosa y verso y, en concreto, a la teoría de Croce en donde se reproducen dichos términos.

⁹⁹ Esta misma calificación de poemas en prosa como calificativo para novelas del siglo XX, lo podemos encontrar en Antoni Comas y Antoni Carbonell, autores que califican las novelas en lengua catalana de Víctor Catalá –pseudónimo de Caterina Albert i Paradís–, sobre todo, *Solitud*, como un gran poema en prosa novelístico caracterizado por la virtualidad del paisaje vinculado al simbolismo y a partir del impresionismo lingüístico (A. Comas y A. Carbonell, *apud* J. M^a. Díez Borque, 1980: 540).

blanco y la silva para el poema épico donde se confunde prosa y verso: esto es, las *Soledades* de Góngora, poema en suma narrativo y descriptivo-.

Matas señala la hibridez novelo-poemática de la obra de Miró basándose en aspectos contenidistas, de expresión lírica, “busca más allá de cuanto le rodea una absoluto ideal, mezcla de belleza y de bien (entre los cuales apenas cabe distinguir en su obra, pues terminan por identificarse). El drama de Miró, de todo poeta, surge de su enfrentamiento con la «prosaica» realidad, la cual lo fuerza, una y otra vez, a «caer de sus alturas»” (J. Matas, *ibíd.*: 233-234). Si Baudelaire prosifica la poesía para explicitar la vida moderna como constatación de la caída del Albatros, Miró poetiza la narrativa para ascender y, nuevamente, caer desde un romanticismo imposible ante la realidad. Así, a pesar del desarrollo de unos motivos, a lo largo de *Las cerezas del cementerio*, similares a una acabada construcción poética de diseminación-recolección o del empleo de la «economía» poética en algunos pasajes (J. Matas, *ibíd.*: 242 y 246)¹⁰⁰:

la obra toma, por necesidad, el camino de la novela, cuyas leyes básicas sigue, cuya forma tradicional adopta de modo más estricto de lo que se ha venido, por regla general, juzgando

(J. Matas, *ibíd.*: 252)

En conclusión nos encontraríamos ante una novela con tintes poéticos, pero únicamente eso, pinceladas¹⁰¹ –el lado contrario sería el prosaísmo que encontramos en poetas españoles del siglo XX, patente en *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, en Luis Rosales y *La casa encendida* o en *Áspero mundo* de Ángel González, por citar tres paradigmas, pero a los que no calificamos de poesía prosaica, porque los rasgos que prevalecen a todas luces son poemáticos-. Así, y según Matas, nos enfrentamos a un híbrido de novela y poesía “poesía novelada, novela poemática” supeditada “al orden narrativo que elige como medio el arte” (J. Matas, *ibíd.*: 253) –el caso de Lezama Lima en *Paradiso* sería similar-. Para nosotros sin rechazar el concepto de hibridez, eso sí

¹⁰⁰ Señalado igualmente por L. J. Woodward para *Nuestro Padre San Daniel*, en comparación con el soneto en cuanto a su montaje artístico, cerrado y completo (L. J. Woodward 1954, *apud* J. Matas, *ibíd.*: 242, n. 10).

¹⁰¹ Pilar Vázquez Cuesta señala este mismo hecho para el subgénero narrativo “*cousa*” creado por Alfonso Rodríguez Castelao (1886-1950) en lengua gallega –palmaria la influencia de las *nivolos* de Unamuno-. A propósito de la caracterización de este difícil género indica que “No se trata desde luego de un poema en prosa, por mucho que el ilustre historiador de la Literatura gallega Carballo Calero nos muestre la estructura rítmica de algunas de ellas. Más bien la definiríamos como un cuento en embrión” (P. Vázquez Cuesta, *apud* J. M^a. Díez Borque: 1980: 832)

mínima¹⁰², nos encontraríamos con una novela de fuerte componente neorromántico expresado a través del lenguaje que, por lo tanto, se dirige tradicionalmente y según la crítica al uso hacia el campo de la poesía, pero que, en el fondo, señala léxicamente una forma lírico-romántica de ver el mundo como canto a la libertad trasterrado de éste y trasluciendo la tragedia desde su obertura, mediante un lenguaje en determinados instantes delicado y sonoro, el impresionismo y el simbolismo tanto pictórico como musical también influyen¹⁰³, pero no lo poemático¹⁰⁴.

¹⁰² Sería interesante a este respecto el análisis de las novelas de Ramón Pérez de Ayala a partir de la noción de hibridez, mezcla de poesía y narrativa, para desmentir o mantener la noción de ruptura de géneros. María Dolores Rajoy Feijóo en “Poesía y narrativa en R. Pérez de Ayala” (VV. AA, 1980: 43-66) indica la resistencia de su obra a los moldes tradicionales de los géneros literarios, más aún a partir de la misma calificación de Pérez de Ayala que subtítulo tres relatos breves publicados unitariamente *Prometeo*, *Luz de domingo* y *La caída de los Limones* como “Novelas poemáticas de la vida española”. Cada narración se acompaña de un poema inicial a modo de obertura a cada capítulo donde se esencializa simbólicamente, mediante la condensación lírica sinóptica, el desarrollo narrativo posterior. Lo sorprendente reside en lo prosificación de los poemas y la poetización de la narraciones. Este hecho marca sobre todo, según M^a Dolores Rajoy Feijóo, la narración en *Luz de domingo* donde incluso se analiza un párrafo en el que se explicitan varios metricismos basados en el octosílabo, si bien intermitentes, calificándolo de “prosa poética” (M^a. D. Rajoy Feijóo, *apud* VV.AA, 1980: 43-51) como ya las calificó en su momento J. Valender (1984: 19) o “lirismo en la prosa” (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 325). Villanueva finalmente, indica que Pérez de Ayala no intenta demoler los géneros narrativo y lírico, sino dualizar e interaccionar los sistemas significantes de la prosa y la poesía para crear su propio sistema creativo (D. Villanueva, 1983: 81-84).

¹⁰³ La aplicación del término impresionismo, reducido en un principio al campo pictórico –y en el que hay un gusto decadente, no esencial pero sí presente en sus inicios con los hermanos Goncourt (A. Alonso y R. Lida, *apud* C. Bally et alii, 1956: 122, 130 y 135)-, a la literatura nos puede ayudar a comprender por qué algunas novelas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX han sido calificadas como unión de poemas en prosa. El primer crítico de entidad, de ahí la perpetuación de su pensamiento, pionero en el estudio del impresionismo literario, Ferdinand Brunetière en su ensayo “Les rois en Exil” (1879) a propósito de la novela de Dauret del mismo título, califica a este autor de impresionista por su forma de narración, alejada de la rígida gramática francesa del momento. Señala, entre otros aspectos, su capacidad de asir lo inasible a partir de una impresión fugitiva que más que analizar pinta, a partir de una serie de procedimientos de estilos nuevos e incluso chocantes con los hábitos narrativos del momento. Una transposición del arte de pintar a la escritura, calificado éste último por Brunetière como un tipo de composición en el que “cada escena resulta entonces un cuadro, cada episodio una tela colgada ante los ojos del lector. Por lo demás, cada cuadro es completo en sí mismo, aislado de los otros, como en una galería, por sus márgenes, por sus marcos y por una ancha extensión de pared vacía” (A. Alonso y R. Lida, *apud* C. Bally et alii, 1956: 119-122 y 125 n. 1). Esta afirmación de Brunetière, bien pudo servir a críticos posteriores para calificar novelas del tipo de Dauret no como cuadros, sino llevando el prisma crítico hacia el campo literario, hacia la poesía, para poder conectarlo con el poema en prosa por la autonomía microcósmica de cada fragmento. Hecho que Brunetière no desarrolló pero que en posteriores lecturas se tomó como último reflejo de su teoría. Así Gonzalo Sobejano en “Gabriel Miró y el poema en prosa” (G. Sobejano, 1999: 150) señala, en la estela de Brunetière, como estampas, calificativo pictórico estático aplicado a la narración de ahí lo lírico como contemplativo –recuérdese a este respecto una prosa lírica carvajaliana con el sintomático título de “Estampas granadinas” (A. Carvajal, 1996d: 64-65)-, o ilustraciones las novelas *El humo dormido* y *Figuras de la Pasión del Señor* aplicándoles la calificación de poemas en prosa o estampas. Calificativo negado por Guillermo Laín Corona que señala la

De esta forma, si en el poema en prosa no hay una coincidencia ocasional del género narrativo y el poético, sino prosa como soporte del género poesía; en el caso de la novela poética o lírica tanto el soporte como el género se identifican, aunque con procedimientos o expresiones esencialmente poéticas: caso de la correlación y no sólo en Gabriel Miró, sino también en Azorín o Valle-Inclán¹⁰⁵.

Ian R. Macdonald en *Gabriel Miró: su biblioteca personal y su circunstancia literaria* proporciona la clave contextual del dilema (I. R. Macdonald, 2010: 55) al señalar una conferencia impartida por Pedro Salinas en 1931 donde muestra una imagen triunfante de Miró como narrador que ha superado y liberado a la prosa: “Miró es en nuestra literatura el máximo ejemplo de la lucha por la palabra, el triunfo sobre el lenguaje”. La “posición lírica”, como indica Salinas, de Miró destroza la construcción tradicional de la prosa, pero no como “poeta en prosa”, sino como indicaba Jorge Guillén, que recordaba su rechazo ante este membrete -inaugurado por Dámaso Alonso “Miró, el novelista, era ante todo un gran poeta en prosa” (R. Gullón y G. D. Schade, 1965: 190)-, “Un admirable lírico: el novelista Gabriel Miró”, nótese el hincapié sobre novelista. En el fondo, el poco éxito de Miró en su tiempo, sobre todo en relación con *Nuestro Padre san Daniel*, debe mucho no sólo a la expectativa lectora tradicional y la

imbricación y el carácter también dinámico, esto es narrativo, en la prosa de Gabriel Miro, caso de *Nuestro Padre San Daniel*, donde las estampas líricas están cuidadosamente planteadas para potenciar el significativo y la trama narrativos y el contraste de los personajes, en particular Paulina y Cara-rajada (G. Laín Corona, 2014, 138-139). Dejaremos para otras páginas el análisis pormenorizado de la narrativa de Miró, al exceder los límites de este estudio, y afirmemos, por último, que la ampliación del término impresionismo, reducido en un principio al campo pictórico –y en el que hay un gusto, no esencial pero si presente en sus inicios con los hermanos Goncourt, por reflejar las fisionomías modernas enfermizas, malsanas, morbosas, en definitiva parejas al decadentismo (A. Alonso y R. Lida, *apud* C. Bally et alii, 1956: 122, 130 y 135)-, a la literatura nos puede ayudar a comprender el por qué algunas novelas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX han sido calificadas como engarce de poemas en prosa, sea el caso de Gabriel Miró.

¹⁰⁴ Javier Blasco utiliza el término de novela lírica para referirse a estas novelas de los años 20 y califica el poema en prosa modernista como el “eslabón esencial en la cadena que vincula la novela lírica de los años veinte con la narrativa finisecular” (J. Blasco, *apud* T. Albadejo et alii, 1990: 16)

¹⁰⁵ El empleo de la correlación como sistema estructural de la prosa moderna española, ha sido el pilar que ha soportado la calificación de los textos novelísticos de Azorín, Miró o Valle-Inclán como poéticos. En ellos señala Dámaso Alonso el empleo de sintagmas no progresivos (D. Alonso, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 26-28) que debido al ritmo sintáctico que producen y a la disposición estructurada en simetrías del párrafo, recuerdan a la poesía. Aunque sólo en el empleo de un recurso presente también en ésta, y un recurso no hace poesía. Así Julio Casares, *Crítica profana* (1916), señaló dentro del estilo de Valle-Inclán el profuso uso y gusto por el “tríptico de adjetivos” y no sólo en los adjetivos, sino también en los sujetos o en los verbos. El gusto por las tríadas elementales (J. Casares, 1916: 78, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 28) progresivas que crean un movimiento contrabalanceado que ha sido utilizado asimismo por J. R. Jiménez (A. Carvajal, 1995) y que se halla presente desde la prosa del medievo o el Renacimiento (D. Alonso y C. Bousoño, *ibíd.*: 32).

exigencia de su deslumbrante narrativa, sino también a cuestiones socioideológicas que lo acusaron “de ateo, de decadente, de pornógrafo, de inmoral, de freudiano, y de gongorismo, de homosexualidad, de tener un estilo leproso. El conservadurismo literario y el integrismo se juntaron para denigrarle de esta manera extravagante, conscientes, correctamente, de que el libro de Miró constituía un ataque poderoso contra sus posiciones y valores” (Ian R. Macdonal, 2010: 55).

2.2.3.3. EL POEMA EN PROSA Y PROSA MÉTRICA O RÍTMICA: EL EJEMPLO DE FRAY LUIS DE GRANADA

Antonio García Berrio y Javier Huerta Clavo (1995: 165) emparentan el poema en prosa con el *cursus* medieval “basado en procedimientos como el isocolon o la similitudencia” y su tipología *–planus, tardus y velox-* y Albert Charel señala la intención rítmica de la prosa romance medieval heredera de este *cursus* y de las traducciones de la Biblia. (A. Charel, *apud* G. Díaz-Plaja, 1956: 9). A ello habría que añadir posteriormente, en relación al uso del endecasílabo, la “elegante acomodación en las traducciones de los clásicos latinos, especialmente de Virgilio” (A. Carvajal, *apud* F. Díaz de Castro, 2001: 96); traducciones, tanto en prosa como en verso, que serán de suma importancia para la génesis del poema en prosa y son corriente común desde el siglo XVIII y, sobre todo, durante el siglo XIX tanto en Inglaterra –Ossian, Young, Scott- como en Francia y en España para traducir, mediante prosa poética estática, textos en verso de otras lenguas, denominándose genéricamente, *fragments*¹⁰⁶.

Regresando al origen, Quintiliano recomienda a los oradores un ejercicio escolar en las clases de retórica: convertir la poesía en prosa, para en los albores de la Edad Media convertirse la paráfrasis de la poesía en un subgénero autónomo (E. Curtius, 1995: 215).

Esta prosa romance heredera de la prosa retórica clásica, de las traducciones bíblicas y el *cursus* medieval de intención rítmica suele denominarse o recogerse bajo el

¹⁰⁶ Las supuestas traducciones de originales antiguos escritos en verso y vertidos en prosa, fueron llave de paso en figuras como Ossian, Chateaubriand en *Atala* y sus “canciones indias”, Maurice de Guérin y su *Le Centaure* (1836) a partir de un supuesto manuscrito griego –controvertido en su filiación a la prosa poética o al poema en prosa (S. Bernard, 1978: 79-80)- y con un carácter marcadamente pictórico, *Smarra ou les démons de la nuit* de Charles Nodier traducción en prosa de un supuesto poema lírico de un noble ragusano, Maxime Odin, que ya había sido empleado por Nodier anteriormente (W. Mignolo, 1986: 124) o Carvajal en “Corónica Angélica” a partir de la tradición hispánica de la Crónicas. Sería revelador establecer un correlato entre la moderna estética lírica del fragmento analizada por Remedios Sánchez en *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* (2014: 33-35) y en *El canon abierto. Última poesía en español* (2015) y la estética fragmentaria iniciada en el romanticismo y fundamentada en la brevedad, el intimismo, la estaticidad, la ausencia de narratividad y el carácter inconcluso y discontinuo, utilizada por Schlegel, Novalis, Emerson, Holmes, Chateaubriand, Nietzsche o Rimbaud, entre otros (L. D. Kritzman, 1981 y A. Guyaux, 1985). Así, según Utrera Torremocha, estas prosas breves presenta la novedad de conjugar el aliento poético con ciertas técnicas de distanciamiento, entre las que destacan especialmente el humor (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999), curiosamente la única característica radial de la lírica del siglo XXI según Luis Bagué Quílez (S. Rodríguez Rosique y L. Bagué Quílez, 2012: 411-438).

rótulo de prosa métrica o rítmica, sinónimos en Aurora Juárez, que la caracteriza por su hibridez entre la prosa y el verso¹⁰⁷ (A. Juárez Blanquer, *apud* J. González Vázquez et alii, 1996: 307 y 315), apoyándose en la autoridad de Amado Alonso (A. Alonso, 1986: 282-284) y su diferenciación de verso y prosa a partir del ritmo melódico y sintáctico separado en aquél, la prosa, y fusionado en éste, el verso, como señalamos a propósito del ritmo de la prosa (A. Juárez Blanquer, *ibíd.*: 308). Si bien, también advertimos al final del epígrafe anterior que la poesía no se reduce al ritmo, como también se colige de la separación de verso libre, poesía, y prosa rítmica, prosa, en Antonio Quilis¹⁰⁸ frente al pensamiento fusionador de ambos en Tomás Navarro Tomás (*cf.* n. 96). Así la prosa regularizada “donde los elementos rítmicos se concentran y ordenan hasta acuñarse en metros o cuasi metros” (C. Cuevas, 1967) continúa siendo narrativa y no se aproxima al género poesía, por poseer una metrificación. Dionisio de Halicarnaso, a partir de Aristóteles, indica la diferencia entre el ritmo del verso recurrente y medido, frente al ritmo de la prosa diverso y amétrico (*apud* M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 24)

En cuanto a las dos formas o puntos de partida que señala Aurora Juárez para llegar a la prosa métrica: “1) Desde el verso (prosificaciones varias) 2) Desde la prosa, utilizando bases rítmicas, de medida, de rima, paralelísticas...” (A. Juárez, *ibíd.*: 308), nos afiliamos a la segunda al ser su base el género narrativo, su soporte la prosa y su procedimiento el ritmo, la medida o la rima¹⁰⁹. Porque en el primer caso, como

¹⁰⁷ ¿Pero es lo mismo decir prosa métrica, medida, y prosa rítmica, ritmo? ¿Son equivalentes la medida y el ritmo, un tridecasílabo y una pseudo-cláusula ternaria anapesta? Salvo que se refiera a una métrica-rítmica por cláusulas –procedimiento poético inusual en poesía española, aunque con excepciones en, disintimos de su uso esporádico, Bécquer o Darío- pensamos que no, como ya señalamos para la igualdad semántica. Remitimos para su argumentación al apartado dedicado a “Prosa y verso / Narrativa y poesía” y a la diferenciación entre el acento rítmico y el prosódico.

¹⁰⁸ Si en la versificación tradicional las unidades métricas se caracterizan por su orden y su frecuencia, en el poema de versos libres predomina la frecuencia, dejando el orden al arbitrio del poeta, que cuidará que no sea fruto del azar. Todo ello da como resultado que este tipo de poemas se aparte de la prosa, e incluso de la prosa rítmica.

(A. Quilis, 2000: 171)

¹⁰⁹ Cabe señalar el uso, por poligénesis o influjo clásico o cristiano, de la prosa rimada o *maqāma*, a partir del siglo XII, dentro de la tradición árabe y judía en la península ibérica según Fernando Díaz Esteban. Las diferencias de ésta y la poesía se basan en la falta de sistematización o regularidad en el número de sílabas o en la rima y las similitudes en la utilización de un estilo elevado, musical, afín al poético y un abundante uso de la metáfora. Si bien pertenece, como Fernando Díaz señala clarívidentemente, al género narrativo-novelesco-fantástico: un personaje en primera persona narra su historia amalgamada de disquisiciones literarias, anécdotas y poesías a partir de un lenguaje retórico-artístico y la introducción de versículos bíblicos como exhibicionismo que produce un fragmentarismo narrativo (Fernando Díaz Esteban, *apud* J. M^a. Díez Borque: 1980: 193-195).

señalamos con anterioridad en el apartado “Tétrada de nociones nebulosas”, se aduce a la prosificación del verso: esto es, por tender a una terminología precisa y aclaratoria, la inclusión en poesía de los mal llamados prosaísmos léxico-sintáctico-morfológicos o la utilización del soporte prosa para el género poético, el poema en prosa, en absoluto determinantes para la inclusión o advenimiento hacia la prosa como narración comunicativa porque en ambos casos nos emplazamos en el género poético sobre un soporte versal o prosaico. Sirva de modelo y ejemplo la prosa métrica de Fray Luis de Granada.

La prosa métrica, más bien retórica¹¹⁰, de Fray Luis de Granada remite a un tipo de discurso en donde se utilizan las cualidades actualmente restringidas al verso con función ornamental, retórica y estilística. La liturgia cristiana utiliza el término genérico de “prosas” para designar la diversa tipología de discursos breves y cantados que igualan cantidad silábica con melodía musical: Curtius indica la poca atención que se ha prestado al hecho de que la primitiva poesía cristiana es continuación de la antigua paráfrasis retórica, de ahí, las traducciones bíblicas en hexámetros, Juvenco (h. 330) de los Evangelios o Nonno (s. V) del Evangelio de San Juan, por citar dos ejemplos. Todo ellos preparados para su recitación pública. Más aún, muchos autores medievales – Sedulio, Alcuino, Rabano Mauro, Walther de Espira- de obras de temática religiosa transcribían sus poemas a la prosa. Por tanto, en la Edad Media, los discurso en prosa y verso se consideraban intercambiables (E. Curtius, 1955: 215-216)¹¹¹-. Por ende, no sería un híbrido, sino un tipo de arenga centrada en la persuasión y con una finalidad comunicativa. Si aceptáramos la prosa métrica de Fray Luis de Granada como poesía, tendríamos que introducir, a su vez, las *Catilinarias* de Cicerón o cualquier discurso retórico que utilizara recursos métricos: el componente métrico en prosa sigue delimitado por la sintaxis. El mismo Menéndez Pidal recoge a Fray Luis de Granada, no podía ser de otra forma, en su antología de prosistas españoles señalando la perfección de la lengua oratoria del siglo XVI, mezcla de estilo “aparentemente popular” por la predicación y de arte persuasivo que

¹¹⁰ Como la califica José González Vázquez en su artículo “Teoría estilística en la *Ecclesiastica rhetorica* de Fray Luis de Granada” (J. González Vázquez, 1999: 147-151) o Manuel López Muñoz en *Fray Luis de Granada y la retórica* (2001).

¹¹¹ La noción clave para comprender la fusión residen en el término “secuencia” que proviene de la técnica musical y se refiere a la prolongación melódica de la última vocal del Aleluya en la misa que, posteriormente, incorporó letra basando las sílabas en las correspondientes notas y denominándose genéricamente en Francia como “prosa” (E. Curtius, 1995: 219)

por la amplitud del periodo recuerda a Cicerón. Su principal empeño en el uso de la prosa del arte parece haber sido enriquecer la construcción sintáctica, sacándola de la sencillez ordinaria de la conversación a la complejidad y magnificencia del discurso elevado

(R. Menéndez Pidal, 1956: 94)

Aurora Juárez en su análisis de la prosa métrica y partiendo de la noción de anacrusis de Antonio Quilis (2000) –heredera de Nebrija-, ejemplifica el uso de la prosa métrica en la “oración al Espíritu Santo”, estructurando el texto en octosílabos mixtos (trocaicos-dactílicos); pero, el empleo del endecasílabo, el eneasílabo o el alejandrino, desajustan la delimitación versal isosilábica –isocolon retórico-, a pesar de su justificación en el mismo Fray Luis de *Ecclesiasticae Rethoricae sive de rationes concionandi libri sex* (1576) (A. Juárez, *ibíd.*: 308-313). Nos encontramos, en definitiva y reincidiendo, ante una prosa de convencimiento, en la que el autor emplea, entre otras, dos figuras retóricas basadas en la sintaxis: el isocolon imperfecto: “heterométrico”, disculpas por el oxímoron terminológico, -“cuando todos los miembros del periodo son iguales en el número de los vocablos” (Jiménez Patón, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 161) y el paralelismo sintáctico, distribución de los diferentes periodos sintácticos en idéntica disposición organizatoria oracional¹¹².

Por tanto, la metrificación o representación gráfica versal de la “oración al Espíritu Santo”, resulta artificiosa en tanto en cuanto el autor no pilariza el texto sobre ésta, sino sobre el uso de figuras retóricas como el paralelismo, la anáfora o la antítesis, que producen una sensación de estructuración sintáctica en periodos similares cuantitativamente, por lo cual, se deduce la existencia premeditada de un ritmo que no

¹¹² Carlos Bousoño, señala este tipo de procedimiento dentro del paralelismo calificándolo de formal y cerrando su uso “a la coincidencia de los miembros semejantes en la forma (casi siempre en una categoría gramatical estricta)” expandiendo su uso paralelo no sólo en una categoría, sino en frases enteras. Claudio Guillén recoge el concepto divulgado por Bousoño de “paralelismo sintáctico” como creador de ritmo y afirma su génesis múltiple e independiente en diversas literaturas (C. Guillén, 1985: 105-107). También, señala Bousoño, de un lado, el paralelismo conceptual si la coincidencia cierra el cerco al género y, de otro lado, refiere un tipo nuevo de correlación, la clásica diseminación-recolección, llamada recolección incompleta en la que los miembros diseminados no son recogidos en su totalidad y aparecen nuevos miembros anteriormente no citados, recordemos el ejemplo de Rubén Darío en el “Soneto autumnal al Marqués de Bradomín” (C. Bousoño, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 201 y 224).

existe sino como consecuencia accidental de la primordial retórica subyugada a su uso distributivo.

Por último Cicerón en *El orador* (2001) diferencia de modo tajante la prosa retórica portadora de la verdad y la literatura caracterizada por la invención. La prosa rítmica se define por el *númerus* (*ibíd.*: 18-24), la poesía por el metro y la prosa, paralelamente limita el uso de los recursos retóricos más propios de la poesía. Aquí reside la clave junto a la teoría de la recepción, la expectativa creadora y lectora se impone. La ejemplificación hispana de lo anterior, se materializa en la prosa de Fray Luis de León, desvinculada del lenguaje común y caracterizada por los efectos sonoros y rítmicos, esto es, con cierto grado de artificio igualando el romance a las lenguas clásicas –la estela de Dante y Nebrija- (*vid.* C. Cuevas, *apud* Fray Luis de León 1977: 497 y 47-61) hasta llegar a tal punto que M^a. V. Utrera Torremocha llegar a calificarla como “poesía en prosa (1999: 28). En la Edad Media, y en el Renacimiento por tanto, el *ars* se encontraba sujeto a unas determinadas reglas: La prosa se basa en el ritmo, la poesía en el metro –ritmo y/o rima- y dentro de la prosa existen una serie de variedades de estilos: “El *dictamen prosaicum* es prosa artística” –posteriormente será denominado “*cursus*” cuando los finales pasaron de métricos a rítmicos o acentuales-, “la prosa ‘sencilla’ (*sermo simplex*)”, “la prosa rítmica” y los que alternan prosa y verso “*prosimetra*” (E. Curtius, 1995: 220).

2.2.3.4. EL POEMA EN PROSA Y EL VERSO LIBRE

La amalgama de ambos géneros se simplifica, *grosso modo*, en dos posiciones teórico-métricas enfrentadas:

1. La separación de verso libre –poesía como género- y prosa rítmica –prosa como género- presente en Antonio Quilis¹¹³.

2. El pensamiento fusionador de ambos soportes textuales para el género poesía en Tomás Navarro Tomás (*cf.* n. 96) y Guillermo Díaz-Plaja, que desarrolla la casi imposible oposición de poema en prosa y verso libre a partir de su disposición gráfica:

Los elementos formales del poema en prosa nos plantean ya un turbador problema. Porque, paralelamente al desarrollo del género en España, es decir, desde el novecientos acá, 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.

(G. Díaz-Plaja, 1956: 23)

Teniendo en cuenta que el poemario en prosa, *Pasión de la tierra*, y el poemario en verso libre, *Espadas como labios*, se escribieron simultáneamente utilizando los mismos procedimientos poéticos ¿Cuál sería, pues, la diferencia entre ambos? ¿Lo telúrico representativamente terrestre, corpóreo y, por extensión, prosaico frente a lo celeste representativamente incorpóreo del alma y, por extensión, versicular... Renovación formal de la dicotomía platónica de cuerpo y alma? Para reafirmar lo anterior, debe recordarse que en 1932 Aleixandre propuso, aunque finalmente lo descartó, un título distinto para *Pasión de la tierra*, que subrayaba la dicotomía anterior,

¹¹³ “Si en la versificación tradicional las unidades métricas se caracterizan por su orden y su frecuencia, en el poema de versos libres predomina la frecuencia, dejando el orden al arbitrio del poeta, que cuidará que no sea fruto del azar. Todo ello da como resultado que este tipo de poemas se aparten de la prosa, e incluso de la prosa rítmica”.

(A. Quilis, 2000: 171)

Hombre de tierra. Ciertamente, el poema en verso, sobre todo en verso libre, elimina la retórica hueca potenciando la apariencia de libertad y, en algunos poetas, trae como consecuencia un acercamiento al lenguaje pseudo-común; sin serlo al plantearse su llegada con enorme rigor constructivo, aunque eliminando el andamio o limando los artificios en la superficie del poema: baste el análisis del “natural” Bécquer realizado por Bousoño (C. Bousoño, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951), cualquier análisis del “sencillo” Antonio Machado o del “desarraigado” Dámaso Alonso en *Hijos de la ira*, que más bien supone la ruptura de los sistemas métricos, el ritmo sintagmático pero también una construcción ostensiblemente retórica (J. Paulino Ayuso, 1983: 20). En definitiva, fabricar obras de arte complejas, pero con apariencia sencilla que eludan la superficial complejidad, fratasando el andamiaje retórico¹¹⁴.

Ahora bien, regresando a la afirmación anterior de Díaz-Plaja en cuanto a la situación fronteriza del verso libre y el poema en prosa debido a su similar construcción, apenas diferenciada por la tensión, cabe matizarla porque prevalece una diferencia clave para su aceptación: la disposición visual. En el verso libre, la forma, el verso y su pausa aleatoria, nos remite aún a la poesía igualada al verso, visualmente hallamos las huellas de los recursos poéticos -recuérdense las diferencias formales entre la prosa y el verso señalas anteriormente-, pero en el poema en prosa las huellas visuales del ritmo se han borrado y el resto de procedimientos poéticos, aunque fortalecen la cohesión poética, no se muestra de modo tan evidente o explícito. La desigual valoración del soporte prosa y verso es heredero de la tradición clásica desde la *Poética* de Aristóteles (1974) o la *Epístola a los pisones* de Horacio donde únicamente se aluden obras escritas en verso, de ahí la superación romántica y del poema en prosa tras el nacimiento de la novela moderna y, por ende, tras la valoración de la prosa –recuérdese la supervaloración de la poesía durante el romanticismo y, consecuentemente, la revalorización de la prosa posteriormente, evidente en la óptica marxista de Bajtin y su diferenciación entre géneros monológicos, poesía, y dialógicos, narrativa (M. M. Bajtin, 1989: 102 y ss.)-. El

¹¹⁴ A este respecto, cabe matizar la afirmación de Díaz-Plaja cuando nos dice que el proceso pasa por una propuesta de sinceridad de la expresión que genera una expresión libre:

capaz de dar libre fluencia de lo espontáneo. El mundo onírico [debe ser expresado] [...] con la simplicidad del dibujo infantil, con la autenticidad de lo directo y de lo inmediato. Así el poeta desciende de su saber artístico para producirse en la más pura espontaneidad posible

(G. Díaz-Plaja, 1956: 24)

Más que espontaneidad, apariencia de espontaneidad y sencillez lingüística, pero sólo apariencia.

hecho va más allá, el mismo padre del poema en prosa, Baudelaire, continua con esta valoración disímil de verso y prosa en detrimento de esta última, calificada como terrible imperfección, como mal menor, ante una imitación rimada en el prólogo realizado a propósito de su traducción de “El cuervo” de Edgard Allan Poe:

Dans le moulage de la prose appliqué à la poésie, il y a nécessairement une affreuse imperfection; mais le mal serait encore plus grand dans une singeire rimée

(Ch. Baudelaire, *apud* E. A. Poe, 1865: 336)

Otra de las razones por las que el verso libre es aceptado como poesía frente a la reticencia hacia el poema en prosa, se lo debemos a los tratados de métrica, en los que el verso libre aparece con relativa prontitud, como ya se señaló: Así la obra de Agustín Aicart, *Diccionario de la rima* (1829) contiene una parte dedicada al verso suelto, al igual que en Vicente Salvá, *Gramática de la lengua castellana* (1830) en donde hallamos un espacio en la cuarta parte dedicada al tratamiento del verso libre, pasando por la de Juan María Maury, *Espagne poétique* (1826-1827) (J. Domínguez Caparrós, 1975: 16-19), si bien analizado el fenómeno desde la métrica tradicional (J. Domínguez Caparrós, 1975: 380). En el otro extremo, el poema en prosa, exento de los tratados métricos al no disponerse visualmente en verso, incluso en el siglo XX, y del que hallamos exiguas notas en los tratados de métrica o versificación e historizaciones parceladas en las historias de la literatura o diccionarios de terminología literaria.

No obstante, a partir del verso libre, el estudio del ritmo, cerrado al verso como unidad en la versificación tradicional de “ritmo balístico” según Gili-Gaya, se abre hasta la estrofa y el poema considerados como unidad y denominados como versificación irregular de “ritmo en cadena” o “ritmo interior” en la terminología de Amado Alonso (A. Alonso, 1986 y 1974: 87; e I. Paraíso, 1996: 12-13) o como “ritmo de pensamiento” o “ritmo ondulado” en Gili-Gaya (S. Gili Gaya, 1993: 18-19) -heredero del “ritmo modulado” de Paul Claudel que, a su vez, remite a una noción matemática que afecta a la percepción de la duración de los intervalos¹¹⁵-. Por tanto el estudio rítmico o métrico del poema en prosa posee la misma validez que su estudio en el verso libre:

¹¹⁵ El ritmo del tiempo es ineludiblemente una constate, si bien este ritmo se percibe desde la interioridad o unicidad de cada ser humano –no tenemos datos suficientes para verificar lo anterior en otros seres vivos- por lo que se amalgama a un ritmo variable, humano, que genera una percepción del tiempo más rápida o más lenta, dependiendo del estado de ánimo. Consecuentemente, el ritmo modulado sería la

A medida que el versículo o verso libre contemporáneo se aleja de la trabazón acústica del verso tradicional, la reviviscencia más o menos completa de imágenes o conceptos correlativos puede por sí sola mantener la ligazón unitaria del poema y producir efectos rítmicos de armonía y recurrencia interior, que no necesitan ir acompañados de la repetición de sonoridades iguales o parecidas.

(S. Gili-Gaya, 1993: 32)

La lógica juanramoniana en su última etapa constituye un caso aparte debido a su prosificación en *Leyenda* del verso libre blanco de *La estación total* –donde prosifica algunos poemas en verso libre de *Diario de un poeta recién casado*, *Dios deseante y deseado* y las dos primeras partes de *Espacio*- ¿Se iguala, entonces, el verso libre y el poema en prosa en Juan Ramón Jiménez? No, nunca se llega a la fusión total o a la prosificación de toda su poesía, incluida la escrita en verso libre (M. T. Gómez Trueba, 1995: 21-22). Ahora cabe la cuestión fundamental ¿Por qué no realiza la prosificación total? ¿Por qué Juan Ramón Jiménez en sus obras completas mantiene la diferenciación entre prosa lírica, poemas en prosa y poemas en verso como en *Diario...?* En *Diario...* la diferenciación puede argumentarse a partir de la temática, la tonalidad de los poemas (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 268) y, sobre todo, el diferente ritmo de los mismos.

Carlos Jiménez Arribas incide en la diferenciación del poema en prosa y el verso libre a partir del concepto formalista de desautomatización del sistema versal en el poema en prosa. El verso libre se establecería a partir de la repetición de elementos en el eje paradigmático (F. Lázaro Carreter, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1993: 31) y el poema en prosa a partir de la repetición de elementos en el eje sintagmático (C. Jiménez Arribas, 2004: 71-72 y 2005: 53). Siguiendo esta lógica y relacionándola con la segunda ley de la termodinámica física y el concepto de entropía¹¹⁶ ¿No respondería el poema en prosa a la desautomatización literaria, aplicando la entropía, del verso en el poema, esto

representación matemática de la percepción de la duración de los intervalos. El ritmo como conversión de lo sensible a lo espiritual “trae aparejada la unificación de la vida humana en una sola melodía” (H. Delfor Mandrioni, 1970: 197).

¹¹⁶ Entropía: medida de desorden molecular en un sistema estable (Maxwell, 1860 y Boltzmann, 1872) caracterizado por la irreversibilidad (Boltzmann), también se ha aplicado a las teorías de la información como la medida de la incertidumbre que existe ante un conjunto de mensajes de los cuales se recibirá uno solo. De ahí que el trasvase de A, verso libre, a B, poema en prosa, sería irreversible en cuanto la entropía crece de $A > B$ y desconocemos el corte versal de la prosa con seguridad, siendo irreversible el paso de $B > A$. El sistema estable se igualaría con la teorización tradicional de la delimitación de los géneros literarios.

es, a lo informe controlado y armónico, aparentemente caótico, dentro de un sistema necesario de equilibrio o fuerzas que se superponen entre lo formalizado y lo aparentemente informe dentro de un espacio controlado de libertad, rémora o anhelo del hombre moderno en un mundo jerarquizado o, actualmente posmoderno? Así se explicaría su uso dentro de las últimas corrientes poéticas basadas en el fragmento, la proliferación de antologías del poema en prosa en la primera década del siglo XXI: Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)* (2005) o Benigno León Felipe *Antología del poema en prosa en español* (2005) o la irrupción y consolidación definitiva de John Ashbery -*Una ola* (2003), *Pirografía: Poemas escogidos de John Ashbery (1956-1985)* (2005), *Por dónde vagaré* (2006), *Como un proyecto del que nadie habla* (2009) o *Un país mundano* (2011)- que explica que “la utilización de la prosa como manifestación del verso corresponde a una laboriosa construcción de una nueva subjetividad fantasmagórica” (J. Ashbery, *apud* Jordi Doce, 2007: 37).

Consecuentemente, en el grado de entropía o periodicidad reside la diferencia entre la métrica tradicional y la métrica del verso libre, siendo más atenuada o menos evidente conforme avanza la línea que se inicia en el verso tradicional, continúa en el verso libre y desemboca en el poema en prosa o, actualmente, en la Estética del fragmento.

Ahora bien ¿Por qué se ha cultivado con menor fruición el poema en prosa en España, frente a su desarrollo en otros países, a favor del uso extenuante y casi generalizado del verso libre? ¿La presión del tradicionalismo genérico ha sido la única razón? James Valender proporciona una interesante tesis de índole lingüística y sociológica al respecto para completar lo anterior: “Esto se debe, en parte, a ciertas diferencias lingüísticas básicas que existen entre el francés y el español y, en parte, al clima intelectual tan diferente que ha prevalecido en los dos países desde los tiempos de la Contrarreforma. Las diferencias lingüísticas tienen que ver con el grado de abstracción que caracterizan [*sic*] las dos lenguas” (J. Valender, 1984: 15) o partiendo de Octavio Paz en *El arco y la lira* con el equilibrio establecido en cada caso entre ritmo y discurso:

Los lenguajes oscilan entre la prosa y el poema, el ritmo y el discurso. En unos es visible el predominio rítmico; en otros se observa un crecimiento excesivo de los

elementos analíticos y discursivos a expensas de los rítmicos e imaginativos. La lucha entre las tendencias naturales del idioma y las exigencias del pensamiento abstracto se expresa en los idiomas modernos de Occidente a través de la dualidad de los metros: en un extremo, versificación silábica, medida fija; en el polo opuesto, el juego libre de los acentos y las pausas

(O. Paz, 1994: 93)¹¹⁷

El verso español, frente al francés, siguiendo la tesis de Valender y Paz, presenta una correlación equilibrada entre ritmo y discurso, frente al verso francés: “los acentos tónicos juegan un papel no menos importante que la regularidad silábica, de modo que un verso [...] español es una unidad compleja; la variedad de los acentos tónicos dentro de cada verso contrarresta la uniformidad silábica de los metros” indica en *Los hijos del limo* (*ibíd.*: 390). Ejemplo de lo anterior sería la diversa tipología del endecasílabo en la obra de Antonio Carvajal, analizado por Dionisio Pérez Venegas para el volumen *Extravagante jerarquía* (*op. cit.*) o para el caso de su última producción, *Pequeña patria huida* (2011b), por Miguel Ángel Márquez en “Acentos contracadentes”¹¹⁸ en *Pequeña patria huida*” (M. Á. Márquez, *apud* A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros: 2013: 99-108). Consecuentemente la poesía española no sintió la necesidad libertaria o de innovación formal del poema en prosa para expresar el yo íntimo –por otra parte, ideológicamente no arribado por una insuficiente ilustración y un limitado romanticismo que desembocó en una ausencia de modernidad, conservadurismo tácito, y, por ende, una ausencia del poema en prosa como reflejo o rechazo de la misma hasta la generación del 27- a través de nuevas modulaciones ya que el verso libre ya posibilitaba esta opción.

¹¹⁷ Téngase en cuenta la deuda de Paz para con Rimbaud desde el mismo título del ensayo *El arco y la lira*, a partir de la siguiente afirmación rimbaudiana en “La carta del vidente” (1871): “aventuro un roce con el arco: La sinfonía se remueve en las profundidades, o aparece de un salto en escena. [...] En Grecia, he dicho, versos y liras ponen ritmo a la acción. [...] Yo, Rimbaud,] Tengo el arco en la mano” (A. Rimbaud, 1995: 111-112 y 115): y en la misma división que señala Paz, heredera de la estética órfica de Rimbaud y su división entre poesía “antigua” o “prosa rimada”, gloria de versificadores, y poesía verdadera cognoscitiva. El arco de Rimbaud, la flecha de Apolo, “lechuza en vela y rostro de medusa” como símbolos de Atenea en Antonio Carvajal (A. Carvajal, 1996: 7).

¹¹⁸ “Obstruccionistas” los denomina Daniel Devoto (1984: 33)

3. PRAXIS DEL POEMA EN PROSA: EL ARRIBO IDEOLÓGICO DESDE
DIFERENTES NAVES

3.1. INTRODUCCIÓN

Lo coetáneo del estudio poético en prosa en la obra de Antonio Carvajal, conlleva una serie de observaciones previas de carácter metodológico. Iniciamos el decurso con una serie de calas históricas del poema en prosa hasta llegar a la obra del autor que nos concierne, teniendo en cuenta que las periodizaciones no son bloques cerrados, sino heterogéneos conglomerados, mezcla de terrenos más que de estratos, así la linealidad o simplicidad del encorsetamiento histórico-literario-generacional o por movimientos es sólo la base de la aproximación y no un corte radial o sesgado del panorama real, en el bosque de las letras, parafraseando a Goytisolo, la espiral foucaultiana se sobrepone al concepto simplista de linealidad o progreso como rémora de una determinada ideología.

Nos encontramos ante un panorama complejo que, en aras de una resbaladiza simplificación pedagógica, se acota desde el principio mediante tres factores de diversa importancia que pulsan el devenir rítmico del curso poético:

1º El condicionamiento extraliterario, por denominarlo con un rótulo esclarecedor –aunque no del todo delimitado-, de la producción artística a partir del eje histórico-socio-cultural.

2º La tradición de la ruptura: sucesión relativa de estilos debido al progresivo agotamiento de sus fórmulas y a la pérdida de su vigor artístico.

3º La individualidad creadora, heredera del romanticismo como pulsión entre lo uno y lo diverso.

Como consecuencia, la constitución formal del poema en prosa, presenta un escollo difícil de sobrepasar debido a sus diferentes usos y concepciones, a priori, casi individualmente únicas y a las diversas fórmulas métrico-retórico-lingüísticas de los autores. De ahí la inclinación analítica hacia la selección de una serie de modelos generales, matizando la personalidad empleatoria del poema en prosa en cada autor cuando sea necesario dentro, cuando sea vigente o se requiera, de una determinada corriente poético-ideológica.

Hay una relación fundamental, básica entre la literatura y lo social. El poema en prosa es poema en prosa porque socialmente se acepta como tal, no sólo hay rasgos prosódicos o estructurales, sino que su composición rítmica lleva implícita otros aspectos. Su nacimiento se debe a un determinado desarrollo histórico que lo produce, a un determinado cambio en el gusto o rechazo del gusto “actitudes subjetivas hacia los sistemas métricos como expresiones de la experiencia poética y los cambios concomitantes en la forma métrica” (John Lotz, 1974: 980, *apud* J. Domínguez Caparrós, 2000: 240).¹¹⁹ De ahí que, para Breton la caduca antinomia que suponía la expresión “poema en prosa”, no existiera en su tiempo (Juan W. Bahk, 1997: 54).

Señala Gili Gaya en su estudio sobre el versículo de Vicente Aleixandre que la métrica empleada refleja una realidad sociocultural y filosófica. El versículo en poesía responde al existencialismo en filosofía: “acuciosa indagación espoleada por la angustia de nuestro vivir contemporáneo [...] el vehículo de una actitud indagadora, una exploración sin rumbo, que elude el nombre y la imagen concretos” (S. Gili Gaya, 1965: 63, *apud* J. Domínguez Caparrós, 2000: 242). La métrica se explica mediante, entre otros modos de asedio, lo sociológico. La premisa de la que partiríamos recogería el testigo de Joseph Chiari, entre otros, al señalar que el entendimiento del arte de una época debe indagarse en la comprensión del hombre en relación con el mundo –la visión del mundo en relación con el cronotopo bajtiniano- y en su visión de lo real.

El poema en prosa se produce desde una determinada visión del mundo y de lo real¹²⁰, para luego expandirse como soporte poético de diversas visiones del mundo dependientes, o no, del tiempo. De esta forma, tendríamos que diferenciar el nacimiento del poema en prosa de su posterior utilización, aunque no en todos los casos al encontrarse contextos similares en autores concretos.

¹¹⁹ Sería pertinente, tras el arribo a esta conclusión, un estudio pormenorizado del poema en prosa desde el punto de vista de las teorías de la recepción. El lector, la crítica y el autor son los que conforman la aceptación o el rechazo de un nuevo soporte poético y en el caso del poema en prosa, la estupefacción ante la gran costumbre versal ha sido demoledora.

¹²⁰ Mijaíl Bajtín desde la sociología señala la diferenciación entre poesía y prosa, enarbolada en el género cumbre de la novela, a partir de la monologización de la poesía: la dialogización interna de la palabra que no se incorpora al objeto estético de la obra sino que se muestra autosuficiente, unitaria, monóloga sin necesidad de recurrir a enunciados ajenos; frente al dialogismo de la novela: polifónica, con intenciones y tonos ajenos tanto literarios como extraliterarios esenciales en el estilo y la elaboración artística, reflejo de los horizontes socio-ideológicos del lenguaje (D. Sánchez-Mesa Martínez, 1999: 203-277). Pero esta dicotomía salta por los aires tras el empleo del poema en prosa, según María Victoria Utrera, porque supone la mezcla temática y estilística de ambos géneros: la destrucción de la lírica como monológica (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 11).

En el primer caso, se dilucida una ruptura de los moldes tradicionales –el correlato podría ser el soneto italiano frente a las formas tradicionales de versificación y su rechazo por parte de los coetáneos a los poetas que lo utilizaron¹²¹–.

En el segundo caso, si bien es cierto que aún no podemos delimitarlo como una forma de expresión poética válida según los trataditas y los premios –hasta 2014, año de la 18 edición del premio de Poesía “Alegría”, sus bases invalidaban la presentación de libros de poemas en prosa: “no se admitirán las obras en prosa poética”¹²²–, se presenta como una forma más de la expresión poética, un molde ya no tan novedoso para buscar lo poético –no obstante, más prolífico de lo aparente, un repaso por los poetas a partir de la década de los 70 sorprendería a cualquier estudioso ante la utilización casi generalizada y también esporádica de este soporte, frente al periclitado soneto, de menor uso aunque mayor tradición y peso hegemónico¹²³–.

Las respuestas del hombre a su relación con el mundo y a su visión de la realidad sirven de explicación a los diversos movimientos artísticos. En consecuencia, y por describir dos hitos fundamentales para nuestro estudio: Si en Descartes y su visión, el hombre puede llegar a la realidad externa de las cosas mediante descripciones definitivas: matematicidad, lógica, en el campo del arte el artista podía llegar a poseer el mundo en su totalidad a través de la mente. A mediados del siglo XIX, la relación del hombre con el mundo externo llega también de la mano de la experiencia, si bien

¹²¹ “No conviene olvidar que cuando el endecasílabo llega a España, suena a prosa a los inexpertos oídos sólo avisados a los metros propios” (Aurora Egido, 1990: 97) como afirmaba sintomáticamente, en cuanto a reflejo ideológico, Boscán: “Los unos se quexaban que en las trovas d’esta arte las consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas. Otros dezían que este verso, no sabían si era verso, o si era prosa; otros argüían diciendo que esto principalmente había de ser para mugeres y que ellas no curavan de cosas de sustancia sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante” (J. Boscán, 1996: 28). Nótese sociológicamente el empleo aristocrático del endecasílabo en Boscán frente a los metros tradicionales y su preservación de éste, argumentado por Foucault filosóficamente –“para preservar y reproducir el discurso, pero de un modo que solo pueda ser distribuido en una comunidad cerrada, de acuerdo con unas reglas estrictas” caso del tecnolecto médico o tecnológico- o, en el ámbito literario, por Maravall –en las sociedades estamentales –“donde la posesión y el disfrute público de privilegios viene siempre acompañado de un principio de cierre” (J .A. Maravall, 1979: 80)-, un espacio exclusivo para la élite cortesana, en suma frente al pueblo, el endecasílabo (J. Lorenzo, 2007: 86). Recuérdese esta afirmación de Lorenzo para con el uso jerárquico del endecasílabo en Boscán y compárese con el uso del soneto y, por reducción del endecasílabo, en torno a los autores de la revista *Escorial* y la poesía arraigada de la posguerra española y en la Generación del 36 en su totalidad.

¹²² Con excepciones, caso del poema en prosa de Rafael Courtoisie, *Estado Sólido*, extrañamente galardonado con el Premio de Poesía Loewe (1995) y, sin ser exhaustivos, algunos premios Nacionales de poesía y/o de la crítica, por citar la cercanía temporal y la obtención de ambos, Juan Carlos Mestre con *la casa roja* (2008) y *La bicicleta del panadero* (2012).

¹²³ Véase la tesis doctoral de Carlos Jiménez Arribas, *El poema en prosa en los años setenta en España* (C. Jiménez Arribas, 2004) o las antologías *Campo abierto* publicada por éste junto a Marta Agudo (2005) y la realizada por Benigno León Felipe, *Antología del poema en prosa* (2005).

concebida como una limitación del conocimiento. El hombre no puede llegar a conocer la totalidad y, por tanto, lo único que puede hacer es mostrar sus reacciones subjetivas ante la realidad externa y, en el caso artístico, a través de cualquier medio que le sea posible para reflejar este reducido conocimiento experiencial. Las palabras no reflejan lo conocido mentalmente, sino que sirven de medio para el conocimiento de lo externo. El simbolismo hace acto de presencia como subraya Joseph Chiari en *Symbolisme from Poe to Mallarmé* (1956): “El conocimiento ya no es un acto de la mente reflexiva que centraliza, y por lo tanto intelectualiza, todos los procesos sensoriales, sino que es una aprehensión de los aspectos fenoménicos de una realidad oculta mediante los sentidos y la mente [...]. Esto explica por qué los diversos aspectos sensoriales del lenguaje –el musical y el pictórico, junto con el rítmico y el significado lógico- están todos ellos mezclados en una nueva fórmula basada en el intento, no de describir, sino de sugerir o de registrar la tensión fluctuante hacia una esencia en un continuo retroceso” (Joseph Chiari, 1956: 36-37, *apud* M. P. Predmore, 1975: 251-253). El hombre aprehende el mundo a través de las sensaciones que le suscita, el impresionismo lingüístico hace acto de presencia –recuérdese el trabajo de Amado Alonso y Raimundo Lida sobre el impresionismo lingüístico (1956)-. Sirva como ejemplo, a pesar de su anterioridad Aloysius Bertrand en *Gaspar de la Nuit*: Una prosa caracterizada por la reiteración basada en el uso del estribillo y la aliteración, entre otros procedimientos de repetición generadores de ritmo, por la mezcolanza de lo descriptivo y lo sugerente, por el cierre abierto de las composiciones que eluden el procedimiento del desenlace conclusivo propio de la prosa y, finalmente, por lo estrófico de los párrafos –de cinco a siete en todo el conjunto-.

Este impresionismo acompañado del simbolismo, el Romanticismo y el parnasianismo, tanto en temática como procedimiento fueron las bases del Modernismo y del primer Juan Ramón Jiménez deseoso de lo sensorial como asociación y correspondencia con la palabra exacta, evocadora, connotativa aunque con un menor gusto por lo parnasiano, esto se debe a la disímil lejanía exótica o a la aristocracia social e incluso artística de un Darío o un Villaespesa –sólo el exotismo erótico y descriptivo de la mujer permanece-, y un mayor anclaje a la tierra, al medio natural que le vio nacer. La técnica y el léxico -fundamentado en sensaciones visuales de color, de luz..., en menor grado auditivas, olfativas y táctiles, y, por último con una inclinación hacia la

sinestesia- son los medios utilizados por Juan Ramón Jiménez aplicado a su tierra. *Primeras prosas*, a este respecto es un libro modernista de

descripciones subjetivas de ambientes vagos, de luces, de sonidos y de aromas; transcripciones de estados mentales nebulosos; interacción constante de lo sensorial con lo psicológico. [...] los capítulos de *Primeras prosas* no están unidos por un nexo narrativo o anecdótico. Consiste en escenas líricas y sentimentales, aisladas, de una longitud de una o dos páginas. La narración, lo anecdótico, los personajes, la acción, todos son ingredientes que aparecen con muy poca frecuencia y están relegados casi siempre a un plano de segunda importancia

(M. .P. Predmore, 1975: 257-258)

3.2. EL ROMANTICISMO COMO OBERTURA

Regresemos al estadio cartesiano y su desmembración total con el paso del Neoclasicismo al Romanticismo, sobre todo, en Francia y Alemania, espacios contextualmente claves por la situación histórico-sociológica para la llegada al poema en prosa, al producirse ideológicamente la igualación de versificación y razón, produciendo un nuevo soporte no versificado para huir del imperio racional, la única vía de escape posible: la prosa y, consecuentemente también entre otros, el poema en prosa. Sea el caso de Larra que afirmaba en un artículo sobre el neoclasicismo de las “Poesías de Martínez de la Rosa”: “Los versificadores que sólo saben hacer versos, mas no sentirlos” (M. J. de Larra, 2009: 437)

El sistema silábico regular de las lenguas romances derivó, sobre todo en la Francia del siglo XVIII, en un soporte de la razón que más que poesía era prosa rimada y ritmada. El Romanticismo se encargó de destruir dicha conjunción devolviendo al ritmo su poder analógico frente a la logicidad:

Versificación rítmica y pensamiento analógico son las dos caras de una misma medalla. Gracias al ritmo percibimos esta universal correspondencia; mejor dicho, esa correspondencia no es sino manifestación del ritmo. Volver al ritmo entraña un cambio de actitud ante la realidad; y a la inversa: adoptar el principio de analogía, significa regresar al ritmo. Al afirmar los poderes de la versificación acentual frente a los del metro fijo, el poeta romántico proclama el triunfo de la imagen sobre el concepto, y el triunfo de la analogía sobre el pensamiento lógico

(O. Paz, 1994: 93-94)

La poesía buscará en manos de los románticos nuevos cauces de expresión fuera de la tradicional versificación tildada de racional, arribando a la mixtura de verso y prosa y al poema en prosa.

Otra de las teorizaciones de la ideología romántica, la libertad, trae consigo la teorización del *continuum* de las artes y el caldo de cultivo apropiado, junto al hito anterior, para el nacimiento del poema en prosa, reflejo libertario del alma ondulada en

el ensueño a partir de la ruptura de la tríada generística. El rechazo o, más bien, la consecuencia última de la Ilustración y su deseo taxonómico de las formas discursivas, a partir del apotegma racionalizador aplicado a cualquier campo del saber. La literatura se racionaliza, bajo el modelo de la clasificación de las especies y, a posteriori de la evolución darvinista, para intentar volver a des-racionalizarse con el Romanticismo y la ruptura de las fronteras en el arte. La unicidad del mundo a partir de la analogía como correspondencia rítmica de los signos produce la elaboración del poema como unión de géneros a partir del ritmo, teniendo como base la palabra, como indica Paz en *Los hijos del limo*, la “Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal [...] El ritmo poético no es sino la manifestación del ritmo universal” (*ibíd.*: 389 y 414).

El concepto de poema en prosa debería ser delimitado dependiendo del momento histórico: la conceptualización teórica de éste es diferente para el romanticismo, que ve en él una forma de romper la taxonomía dieciochesca de las artes en una unicidad artística exenta de delimitaciones generísticas o artísticas, y para la modernidad o posmodernidad, en donde la tradición y la búsqueda de un nuevo soporte, dentro del campo de la poesía exclusivamente y no como amalgama de géneros, le lleva a desembocar en su praxis, ora como desazón existencial, ora como búsqueda esencial, ya como relación interartística, ya como fragmentarismo o mero soporte de moda.

Regresando al Romanticismo, la noción que más nos interesa por su continuidad carvajaliana, como analizaremos posteriormente, y por ser hito de apertura al poema en prosa reside en la negación de la tradicional distinción genérica y de la separación entre las artes, pensamiento continuado en el idealismo croceano y su igualación de lenguaje con imaginación. En el Romanticismo, como germen, y en las etapas posteriores que continúan su ideología, como desarrollo, encontramos un deseo de eliminar o borrar las fronteras entre la poesía y la prosa a causa del entrelazamiento de dos ideas románticas paralelas, la unidad del arte y el “*continuum* de las formas”, como se encargó de señalar en su análisis del romanticismo alemán Walter Benjamin:

Según esta concepción, el arte es el *continuum* de las formas, y, según la concepción de los primeros románticos, la novela es la aparición perceptible de este *continuum*. [...] En la prosa aparece el medio de reflexión de las formas poéticas, de tal modo que aquélla podría ser denominada idea de la poesía. Es el suelo creador de las formas poéticas: todas resultan mediadas en ella y disueltas como en el canónico

fundamento creativo. Ritmos conjuntamente ligados se entremezclan, se enlazan en una nueva unidad, la unidad prosaica, que en Novalis es el «ritmo romántico». «La poesía es la prosa entre las artes.» [...] Dado que la unidad de toda la poesía, en calidad de una única obra, representa un poema en prosa, la novela es la suprema forma poética. Presumiblemente en alusión a la función unificadora de la prosa, dice Novalis: « ¿No debería comprender la novela todos los géneros estilísticos en una secuencia diversamente enlazada por el espíritu común?»

(W. Benjamin, 1995: 143-144)

Si Benjamin nos explica esta ruptura de las fronteras a partir de la ideología romántica, en la práctica encontramos la génesis en poetas como Wordsworth o Coleridge, que tratan de introducir el lenguaje coloquial en la poesía como señalan en la “Advertencia” a sus *Lyrical Ballads* (1798) (W. Wordsworth y S. T. Coleridge 1994: 107-109). Wordsworth llegará a afirmar que no hay “diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa y el de las composiciones métricas. De ahí que llegara a componer poemas que eran más bien, como ya indicara Menéndez Pelayo (1944, vol. XI: 209), «prosa rimada»” (D. Viñas Piquer, 2008: 279-280). Claro bien, señalando que el lenguaje es el mismo pero los procedimientos, técnicas y finalidades, divergentes. En definitiva, Wordsworth opone prosa / verso, pero no prosa / poesía, decantándose por la oposición poesía como lenguaje emotivo / filosofía como lenguaje racional. La prosa, como hemos venido señalando, al igual que el verso son simples medios o soportes textuales para cualquier género. “Estos planteamientos se repetirán en otros poetas y críticos ingleses: Shelley, Smith, Pater, Symons y Wilde, por ejemplo, para quienes la verdadera distinción entre prosa y verso reside únicamente en el metro. En la línea más conservadora de Coleridge, T. S. Eliot, años más tarde, preferirá limitar la prosa al ámbito más práctico y reservar al verso la expresión de lo auténticamente poético” (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 42).

3.3. LA MODERNIDAD IDEOLÓGICA EN LA FORMA DEL POEMA EN PROSA DE BAUDELAIRE, DARIO Y CARVAJAL

Si el poema en prosa se abre en Baudelaire como una representación de la modernidad¹²⁴, de la escisión del hombre moderno que provoca una fractura de lo cerrado y una búsqueda de nuevas formas no perfectas, sino abiertas a las nuevas inflexiones del alma¹²⁵. El poema en prosa sería un reflejo vital de la vida prosaica donde el mundo no es coherente y cerrado, sino próximo al caos y a la incertidumbre.

Baudelaire evita explícitamente el ritmo y la rima y combina lo prosaico y lo poético: “se deshace de lo bello en tanto que línea divisoria del estatus de la obra de arte” para caracterizar sus poemas en prosa como “fábulas de la vida moderna” (Edward Kaplan, *apud* Shara Moseley, 2003: 168 y 2) en las que los hombres se han transformado en animales civilizadamente salvajes y la moraleja explícita ha dejado paso a una ética que supera lo maniqueo y exhibe una escala de grises para que el lector reflexione sobre el conocimiento y la verdad. De aquí a “La florida del ángel” (1996b) carvajaliana de *Columbario de estío* (1999: 67) y *Con palabra heredada* (1999b: 33-34) solo hay un paso. Sirva la alegoría sobre el lugar de la belleza en las sociedades democráticas del poema en prosa baudelaireano “El espejo”:

¹²⁴ “La poesía es una creación. Cada época, en general, y cada poeta o grupo de poetas en particular, han de intentar expresarse, expresar su individualidad, su propio mundo. Pero para ello precisan de un lenguaje, un conjunto de procedimientos que les sean peculiares” (C. Bousoño, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 200). Los nuevos contenidos modernos suponen nuevos continentes flexibles, Baudelaire recoge la forma iniciada por Bertrand para retratar la vida moderna:

Se me ocurrió la idea de intentar algo parecido, y de aplicar a la descripción de la vida moderna, o más bien, de *una* vida moderna y más abstracta, el procedimiento de aquél aplicado al a pintura de la vida antigua [...].

Este ideal obsesivo nace, principalmente, de la frecuente visita a las ciudades enormes, del cruce de sus innumerables relaciones.

(C. Baudelaire, 1990)

En definitiva “la transparencia hegeliana según la cual el «espíritu» de la época moderna necesitaba desechar las viejas formas, demasiado estrechas ya, para encarnarse en una nueva forma acorde con los nuevos contenidos” (M. A. García, 2001: 163). El poema en prosa respondería entonces a la situación socio-histórica del poeta en la “era mundial de la prosa” como afirmó Hegel en sus *Lecciones de estética* (1839) (Hegel, *apud* R. Gutiérrez Girardot, 2006: 97)

¹²⁵ José Bergamín señala idéntica postura en la poética del 27 y en la suya propia: “a cada momento de la creación le corresponde una forma (porque es la forma la que crea) y a cada instante de la recreación o creación poética, corresponde un verso o una prosa, que nacen en aquel instante” (A. L. Geist, 1980: 141).

Un hombre espantoso entra y se contempla en el cristal.

¿Por qué se mira en el espejo, y sólo puede verse en él con desagrado?

El espantoso hombre me responde: “Señor, según los inmortales principios del 89, todos los hombres son iguales en derechos; tengo, por lo tanto, derecho a mirarme; con agrado o sin él, es cosa que sólo concierne a mi conciencia.

En nombre del buen sentido, yo tenía, sin duda, razón; pero, bajo el punto de vista de la ley, él no se equivocaba.

(C. Baudelaire, 2000: 122)

Las formas cerradas dejan paso a formas más libres, la poesía se introduce en la prosa como devenir moderno del hombre sin rumbo, no hay un reflejo del mundo como ritmo, “ama tu ritmo”, sino que el ritmo sonoro aparente desaparece y deja paso a un ritmo más lento, más incierto, más oscuro y más inseguro como la vida del hombre. Valéry en “Cuestiones de poesía” (1935) lo reitera cuando repasa su tiempo poético comprendido entre los últimos años del siglo XIX y el preludio de la Segunda Guerra Mundial:

Desde hace unos cuarenta y cinco años he visto a la Poesía pasar por muchas tentativas, someterse a experiencias sumamente diversas, ensayar vías desconocidas, volver en ocasiones a ciertas tradiciones; participar, en suma, en las bruscas fluctuaciones y en el régimen de frecuente novedad que parecen característicos del mundo actual. La riqueza y la fragilidad de las combinaciones, la inestabilidad de los gustos y las transmutaciones rápidas de los valores, en fin, la creencia en los extremos y la desaparición de lo duradero son los rasgos de esta época, que serían todavía más sensibles si no respondieran muy exactamente a nuestra propia sensibilidad, que se hace cada vez más obtusa

(P. Valéry, 1990: 25)

El Modernismo supone un afianzamiento de la individualidad y la personalidad creadora, iniciada por el Romanticismo, y la extensión de esta libertad al territorio de la

palabra¹²⁶. Este movimiento fue, por tanto, la base de la pirámide moderna y del mismo poema en prosa¹²⁷ y las vanguardias la ruptura o el límite, en el mismo sentido que el Romanticismo para con el Neoclasicismo, de ésta modernidad y, consecuentemente, del poema en prosa. Véase la diferencia estructural de un poema de Julián del Casal, “Frío”, de Rubén Darío, “Sonata” –escandido en alejandrinos mayoritariamente- y Pablo Neruda, “El joven monarca” (J. Fernández, 1994: 110, 119-120, 239).

El poema en prosa modernista recoge la influencia simbolista –de vaguedad impregnada de música¹²⁸, un “ver hacia dentro” señala Amado Nervo en su ensayo *El Modernismo* (1907) y no sólo espiritualmente, sino también poéticamente, una búsqueda de la esencia del hombre y de la poesía. Explica Nervo: “Así asoman el alma íntima, arcana, misteriosa de las cosas mismas” (A. Nervo, *apud* J. Olivio Jiménez, 1985: 30) a partir de cualquier medio: “todos los medios del arte de los versos, todos los artificios de retórica y de prosodia conocidos fueron recordados; muchas novedades conminadas a presentarse a la consciencia sobreexcitada” (P. Valéry 1990: 14)-, decadentista –ora preciosista, lujoso, refinado y elegante, ora extravagante y mórbido, incluso violento y sórdido-, impresionista –esbozando la realidad a través de los sentidos personales mediante su percepción intransferible y no verista, sino a partir de la reacción de los sentidos, lo externo tamizado por lo interior: la impresión- y parnasiana –pictórica (*ut pictura poesis*) de perfección formal, visual y plástica, una mirada al mundo esbozando la emoción que domina al espíritu ante una determinada realidad, el interior a partir de lo externo, la sugestión-. De esta forma, sobre todo en el caso de Nervo, el poema en prosa busca la esencialidad más allá de las formas y de los nombres, de la prosa y del verso. El Modernismo como negación, al igual que el poema en prosa, de las concepciones positivistas y las explicaciones mecanicistas del mundo dirige una nueva espiritualización de los dominios del hombre y una exploración que llega al plano de la forma poética más allá de la versificación tradicional. El cosmos posee otras explicaciones exotéricas, pitagóricas, extraordinarias y sobrenaturales en tanto que la

¹²⁶ El mismo Vallejo se muestra heredero de esta tendencia de libertad que se dirige desde el individuo hasta la forma. La fábula libertaria del artista culmina en la fábula formal, “la forma más libre”, del poema en prosa. Pero toda la vanguardia, a pesar de su intento de ruptura, descansa, sobre una noción de forma.

¹²⁷ Recuérdense los poemas en prosa de Rubén Darío en *Azul* (1888), de Amado Nervo en *El éxodo y las flores del camino, verso y prosa* (1902) o *Plenitud. Prosa y verso* o de Leopoldo Lugones en *Las montañas del oro* (1897).

¹²⁸ Ambas unidas en Carvajal, parnasiano y simbolista y... superador de las taxonomías artísticas: “[...] una callada / música, otro prodigio: la pintura” (A. Carvajal, *apud* Ania Nicolás, 1987)

poesía posee una esencia, llámese rítmica o recurrente, que transgrede el campo habitual de floración abarcando, mediante una lógica de esferas divergente de la usual, el plano versificatorio tradicional.

Ese mirar hacia dentro, la música viene del interior no del externo cómputo de sílabas o de la combinatoria métrica o tipos de estrofas -“De la musique avant toute chose et pour cela préfère l’impair”, Verlaine- conectaría con el concepto de “Ritmo de pensamiento” interno que señala Plaja para la explicación del concepto rítmico del poema en prosa, ese despliegue del alma conlleva una ruptura de las fronteras tradicionales del verso como expresión libre del alma modernista, antes romántica. Así, el concepto de ritmo de pensamiento plajiano se retrotrae y deriva de concepciones anteriores sobre la versificación sistematizadas en el siglo XIX. Pongamos por caso el sistema versificatorio basado en el “paralelismo bíblico” de Pedro Muñoz y Peña en *Elementos de retórica y poética* (1881): “La versificación se funda, pues, en la medida del tiempo que se gasta en pronunciar estos períodos rítmicos, para lo cual se han adoptado ciertos sistemas, fundados unos en determinado ritmo o compás ideal, como el paralelismo que se observa en muchos pasajes de la Biblia...” (P. Muñoz Rojas, 1881: 177-178, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 121). Miguel Gutiérrez Jiménez, *Arte literario* (1892), distingue dentro de ésta el paralelismo sinónimo, antitético y sintético (M. Gutiérrez, 1892: 132, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 121). Para Milá y Fontanals, *Principios de literatura general* (1888), por el contrario: “No es un verdadero sistema de versificación el llamado ritmo o paralelismo de pensamientos, a que se reduce, según opinión general, el metro de la poesía sagrada; pues con respecto a la parte acústica contiene sólo una correspondencia aproximativa en la extensión de las dos frases del versículo” (Milá y Fontanals, 1888, t. I: 189 n. 1, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 121-122). En nuestro siglo Rafael Lapesa distingue el paralelismo y la aliteración como sistemas de versificación en su *Introducción a los estudios literarios* (R. Lapesa: 63-65, *apud* J. Domínguez Caparrós 1975: 122).

La analogía pitagórica modernista, tiende un puente comprensivo hacia las creaciones en prosa de Antonio Carvajal, particularmente indudable en “Glosa a Ganimedes” (A. Carvajal, 1999d). En ella se lee el universo como un vasto lenguaje de ritmos y correspondencias. La poesía permite, a partir de una *sensación de universo* previa, una relación indefinible, asociaciones diferentes a las ordinarias, más

musicalizadas lo que provoca el cambio en el valor que presentan las ideas. “El universo poético así definido presenta grandes analogías con lo que podemos suponer el universo del sueño” (P. Valéry, 1990: 79). El simbolismo vertió esta influencia en el Modernismo como evidencia la definición de Valle-Inclán: “Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el modernismo en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaban ya para Baudelaire” (R. M. del Valle-Inclán, 1902, *apud* M .A. García 2001: 213 n. 58) o recordemos el poema de Baudelaire del mismo título. Esta correspondencia nos llevaría al empleo de la sinestesia heredera del simbolismo y del parnasianismo, vertido con posterioridad al modernismo y a toda la poesía contemporánea, pero esta sinestesia simbolista también enlazaría con el impresionismo en donde encontramos “la mezcla de estímulos de centros diversos” (E. Richter, *apud* C. Bally et alii, 1956: 75).

De esta forma el poema amalgama una serie de corrientes basadas en la subjetividad de la impresión, del lenguaje, del individuo y se construye como un microcosmos en lectura o interpretación del ritmo universal con un ritmo propio y exclusivo. Así el microcosmos del poema en prosa reúne una suerte de ritmo universal reflejado entre lo uno y lo diverso, entre lo universal de la poesía y lo individual de la ejecución práctica del poema, del ama tu ritmo y pitagoriza tus constelaciones.

Hay que tener en cuenta que ambas formas artísticas de estilo, expresionismo e impresionismo, pueden aparecer en mezclanza o intercambio como indica Elise Richter: “Los lindes exteriores pueden establecerse con rigor, pero los internos son fluctuantes, porque la obra artística presenta ambas formas de estilo con más frecuencia de lo que en general se admite” (*ibíd.*: 95). También hay que señalar que ese impresionismo pictórico calificado por algunos de eliminación de la memoria o el saber racional, calificación aplicada más tarde al impresionismo literario y al poema en prosa en lo que nos atañe considerándolo así no sólo en lo lingüístico, sino también en lo rítmico, no supone una ruptura con la memoria o el saber intelectual, sino un prescindir de éstas, evitando las rectificaciones de la razón. “Pero lo fundamental es esto: es una divulgada superchería el que los impresionistas pintaran directamente sus impresiones o sus sensaciones o sus percepciones ópticas sin elaborarlas. Lo que el impresionista nos

da es algo radicalmente superior: no sólo su percepción sensorial del objeto, sino su *apercepción*, que implica conciencia de esa percepción, y más aún, su intuición del objeto” (A. Alonso y R. Lida, *apud* C. Bally et alii, 1956: 115-117). Valga esta afirmación para la aparente facilidad sin rigor del poema en prosa, más bien creación estructurada a partir de una visión no naturalista. Sea el caso del poema en prosa “Cleopompo y Heliodemo” de Rubén Darío, impresión de poema en prosa, oculto el rigor del soneto que no descubre Jesse Fernández (Jesse Fernández, 1994: 118-119), pero sí Antonio Carvajal en su comentario de los sonetos darianos (A. Carvajal, *apud* R. Darío, 2004), conceptualización, comentario y análisis que influye, adelantamos, en la composición de los poemas en prosa de Antonio Carvajal.

Porque Darío materializa el intento fusionador de forma y fondo, de idea y música, principio continuado en Carvajal desde sus inicios poéticos, como se colige en el poema en prosa, “El corazón no es lúgano”, de *Serenata y navaja* (1973) y que confluye con el Octavio Paz de *Convergencias* y su explicitación de cómo la modernidad entendida así, no supone una negación, sino una fusión de vanguardia y tradición “desde una exploración personal” (O. Paz, 1991: 5 y 139). Darío arranca de la tradición para transformarla, actualizarla y reelaborarla formalmente a partir de los metros clásicos como forma para nuevos conceptos y fondos subyacentes –el celeberrimo hexámetro-, al igual que Carvajal –la difícil y olvidada sextina en *Silvestra de sextinas* (1992b) o del septeto a partir de Dante en “Concerto grosso” de su aún inédito libro *El fuego entre mis manos*-.

Esta misma línea acoge la poética de Stéphane Mallarmé y Paul Valéry donde la composición se define como “cette hésitation prolongée entre le son et le sens” (P. Valéry, 1997: 637) en la búsqueda y armonización del sonido y el sentido a través de palabras que reconstruyan esta vinculación:

Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix, entre la présence et l’Absence, oscille le pendule poétique. Il résulte de cette analyse que la valeur d’un poème reside dans l’indissolubilité du son et du sens. Or c’est là une condition qui paraît exiger l’impossible. Il n’y a aucun rapport entre le son et le sens d’un mot [...] Et

cependant c'est l'affaire du poète de nous donner la sensation de l'union intime entre la parole et l'esprit

(P. Valéry, 1997: 1333)

Valéry y Mallarmé intenta ir más allá de la armonización de sonido y sentimiento, “Asocian vocablos cuya semejanza fonética abre la puerta a asociaciones semánticas. Crean analogías, oposiciones y complementariedades” (Paola Masseur, 2007: 371) a través de densidades semánticas y rítmicas que constituyen, por ejemplo, la creación de *El cementerio marino*. Sin olvidar la importancia de Leonardo Da Vinci interpretado por Valéry y de Valéry interpretado por Jauss a propósito del concepto de “construiré” y de “poiesis” como superación del saber igualado con lo instrumental científico-técnico a partir de la construcción de una saber poiético que busca la verdad a través de las creaciones del hombre. Valéry afirma que en Leonardo, *Introducción al método de Leonardo Da Vinci* (1894), saber y producir son una misma cosa dentro de la experiencia estética que une praxis artística y científica como totalidad, posteriormente separados Arte y Ciencia (P. Valéry, 1997: 1169 y ss.) a través de una “lógica imaginativa” como afirma Jauss (Hans Robert Jauss, 1986: 101), se alcanza una función cognoscitiva y una estética receptiva del arte como renovación, desmitificando la creación mítica de la poesía y el conocimiento abstracto de la filosofía. Una voluntad de conocimiento a través de la creación. Y esta creación se vuelve semántica, ora desde el contenido hacia la forma, ora desde la forma hacia el contenido “heredados de la ontología platónica y la metafísica de lo bello. En la cima de la reflexión artístico-filosófica, los problemas canónicos eran la polaridad entre arte y naturaleza, la coordinación de lo bello con lo verdadero y lo bueno, la unificación de forma y contenido, de imagen y significación” (*ibíd.*: 11). “Poiesis y Aisthesis entran en una acción recíproca” (*ibíd.*: 114) donde la forma precede al significado y viceversa, donde la creación y la recepción se retroalimentan –actualmente este hecho resulta indiscutible-. El poema en prosa, respondería a esta búsqueda cognoscitiva creativa y receptiva, donde la estética de la recepción juega un papel fundamental en la solidificación de aquello que considera poema en prosa. El poema en prosa dariano sería una búsqueda de esa belleza.

Dentro de esta amalgama de corrientes literarias, habría que señalar, por último, la difícil diferenciación entre el impresionismo y el simbolismo. No hay compartimentos estanco, sino un continuo fluir. Lo común “es llamar impresionistas a los escritores en prosa y simbolistas a los del verso, para señalar análogas características” (A. Alonso y R. Lida, *apud* C. Bally et alii, 1956: 146). Aunque actualmente hay una tendencia a llamar simbolistas en Francia a todo el conjunto, incluido el campo pictórico. En general, el impresionismo se ve como un movimiento artístico que supera el ámbito pictórico o literario para desplegar sus alas sobre toda forma de cultura –recuerda mucho a la definición de modernismo juanramoniana-, una actitud vital “exasperadamente individualista y subjetivista en oposición a la objetividad y al afán razonable constructivo del clasicismo”. Aunque para Alonso y Lida este hecho no extiende el concepto de impresionismo, sino que extiende el uso de esta palabra, así no se generaliza sino que se desvirtúa. Dentro del plano literario se caracteriza por una “exaltación de la lírica –expresión poética del estado de ánimo individual y momentáneo; y en la lírica, como extremamiento de la tendencia, supresión de nexos: verso libre, abolición de la rima, preponderancia de lo fónico, ritmo y aliteraciones imitativos [...] con una nueva y fuerte irrigación del lenguaje oral” (*ibíd.*: 155 y 173). Del empleo del verso libre al del poema en prosa, hay un solo un paso que muchos de los poetas calificados de impresionistas –Verlaine, Rimbaud, Mallarmé...- se encargaron de dar. Partiendo de esta corriente, critican Alonso y Lida la caracterización de algunos pasajes del Juan Ramón Jiménez de *Platero y yo* como impresionistas, caso de “Soñaba la lámpara su rosada lumbre tibia sobre el mantel de nieve” (*ibíd.*: 166-167).

3.4. DOS MODELOS BÁSICOS DE REPRESENTACIÓN EN PROSA: LA CONCIENCIA Y LA ILUMINACIÓN

Las dos formas básicas de expresión poemática en prosa responden a dos ideologías vitales divergentes como respuesta a la modernidad y al mismo concepto de libertad:

1º De un lado, Mallarmé, la corriente superconsciente que representaría la escisión, la fractura del proyecto ilustrado, el irreversible fracaso del hombre moderno, escindido entre la realidad y el ideal, entre lo privado y lo público, entre, en el caso del poeta, el poema en verso y el poema en prosa, entre el ritmo y las normas y el ideal privado de una poesía propia idiosincrásica sin reglas reflejo de la inconsistencia vital, basada en leyes diferentes a la lógica común. “Admito que no se haga ningún caso de la literatura en general, y de la poesía en particular. La belleza es una cuestión privada” constataba Valéry en 1935 (P. Valéry, 1990: 34)¹²⁹. Mallarmé como Guillén y Carvajal preconizan la idea de libro como obra cerrada arquitectónicamente, no como conjunto o gavilla de poemas.¹³⁰ El convencionalismo de las reglas de la poesía –ritmo, rima, estrofa- impulsan la búsqueda del tesoro poético a partir de la matematización calculada como meta hacia el arte. Lo informe del mundo se formaliza en el poema como señala uno de los artífices de esta corriente superconsciente, Valéry, allá por el año 1937 en su “Discurso sobre la estética”:

Un espíritu que aspira a ese grado sublime, donde espera establecerse en estado de supremacía, da forma al mundo que sólo cree representar. [...] Se le induce a apartarse insensiblemente de su modelo del que rechaza el verdadero rostro, que le propone solamente el caos, el desorden instantáneo de las cosas observables: se siente tentado a

¹²⁹ Pensamiento que continúa en la generación del 70, en autores como Guillermo Carnero:

Quien escribe por ese motivo escribe primordialmente para sí mismo, y para saber más sobre sí mismo. Decía Cioran que quien quiera ser aquello que ha venido al mundo a ser, debe hacer el vacío a su alrededor. Y Pushkin [...] el poeta debe seguir su camino “firme, tranquilo e insociable” (G. Carnero, 2004: 19)

¹³⁰ Baste dos muestras de la poética carvajaliana como sustento y complementación: Primero, la amalgama de arquitectura y poesía en varios de sus poemas como tematización (A. Chicharro y E. Salas, 2006) que engarza con lo superconsciente del hacedor. Segundo la explicitación del deseo arquitectónico total de su poesía, la sextina o la articulación medida de sus libros “Siete veces siete acerca de la poesía última de Antonio Carvajal” (A. Chicharro, 1994b).

descuidar las singularidades e irregularidades que se expresan penosamente y que atormentan la uniformidad distributiva de los métodos. Analiza lógicamente lo que se dice. Aplica la cuestión y extrae, del adversario mismo, lo que éste no sospechaba que pensaba. Le muestra una invisible *sustancia* bajo lo visible, que es el accidente; le cambia lo real en *apariencia*; se complace creando los nombres que le faltan al lenguaje para satisfacer los equilibrios formales de las proposiciones: si falta algún *sujeto*, lo hace engendrar por un *atributo*; si la contradicción amenaza, la distinción se desliza en el juego, y salva la partida

(P. Valéry, 1990: 50)

De este modo, se salva la partida de dados que abolirán el azar mallarmeano porque para Valéry el poema absorbe el accidente del mundo haciéndolo sustancia – recuérdese la afirmación orteguiana citada anteriormente-: la pureza del crisol mental, algo de Juan Ramón Jiménez se refleja en esta concepción. La idea arquitectónica de construir una obra perfecta a través de la lúcida técnica del lenguaje y de las formas como resultado superior a la ideologizada inspiración. Señala Miguel Ángel García a partir de Hugo Friedrich y éste a partir de Eliot a los ingenieros: Poe, Mallarmé o Valéry “El poema debe ser una fiesta del intelecto” y, añadiríamos, Arnaut Daniel, desde otra región del tiempo, para fusionarlos en Antonio Carvajal.

Mallarmé llevaría a la culminación la imposibilidad del decir a través del silencio y la música, a través del impresionismo y el simbolismo –la sugerencia frente a la narración-, en la línea de Rimbaud pero a través de una arquitectura musical que lo llevó a la experimentación gramatical y formal: al poema en prosa y al verso libre –“La forma defiende su blancura” (J. C. Rodríguez, 1994b: 47)- trayendo como resultado “l’Œuvre” (el *Libro*), exégesis órfica del mundo en busca del resquebrajamiento del azar bajo el dominio del hombre, del poeta como médium, y en 1897 “Un coup de dés” (*Una tirada de dados nunca abolirá el azar*), en donde el proyecto se destruye y la exégesis se quiebra. La música se enarbola como rasgo vertebrador del poema en prosa en Mallarmé, siguiendo el apotegma verlaineano “De la musique avant toute chose” – enlace de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez-, pero el ritmo externo del anterior Verlaine deja paso al ritmo interno:

Verlaine comprendía el paralelismo musical de un modo muy limitado: pensaba en la música sólo desde el punto de vista de las sílabas y los ritmos. Pero para la mente mucho más complicada de Mallarmé, lo interesante no era la limitación de los sonidos de la música, sino la anatomía, la estructura del tema y las variaciones, que reemplazaban a la progresión lógica” la relación de “lo visual con lo tonal como si anticipara una ejecución oral de las anotaciones verbales de la página en que el tamaño de la letra impresa corresponde al valor de las notas, la separación entre las palabras a las pausas musicales y la visualización simultánea de las palabras en una misma página, a los acordes, cuyos efectos deberían ser sugeridos por una lectura coral, como si fuera una cantata musical

(A. Balakian, 1969: 108-124)

Verlaine inicia la labor de desarticulación a partir de la mezcla del ritmo y lo antirrítmico, del metro y lo antimétrico, Mallarmé en su busca órfica prescinde hasta de la misma estrofa y el ritmo en su estrato superficial: la insinuación. Mallarmé influirá en el cubismo: Apollinaire, Reverdy, Cendrars, el Max Jacob casi pre-dadaísta de *Le cornet á dès (El cubilete de dados)*¹³¹ o el Huidobro de *Altazor*. Pero las nociones mallarmeanas de ritmo tiene una deuda histórica anterior: Schlegel que, en la estela de Vico y Herder, propone, como adalid rítmico del romanticismo alemán, la existencia de un lenguaje original –volkgeist- en el que el ritmo sería la adecuación y correspondencia

¹³¹ Señala Guillermo de Torre para Max Jacob –denominado por Paul Dermée el Mallarmé del cubismo por el influjo posterior que ejerció y a tenor de que sus libros de 1909, *Saint Martorel*, y 1912, *Le siège de Jérusalem*, iban acompañados de ilustraciones de Picasso-. “Con él intentaba Max Jacob renovar un género siempre tan ambiguo como el poema en prosa. Quizá la singularidad de los dados de su cubilete estribe en que los puntos negros de los cuadriláteros aparezcan cambiados; en que lo poético se haga prosaico, sin que lo contrario suceda siempre y el efecto resulte ambivalente. Por lo pronto, el prefacio con aire de manifiesto, cumple exactamente varios requisitos del género. Considera las *Illuminations* de Rimbaud como ‘la vitrina de un joyero’: los poemas en prosa de Baudelaire ‘sorprenden’, pero no ‘transplantan’; esto último sólo lo logra cuando la obra está ‘situada’ y ‘estilizada’. [...] ataques contra los que no lograron dar ‘situación’ o ‘estilo’ a sus obras: Flaubert, Musset, Mallarmé, Rimbaud. Ciertamente es que exceptúa a dos maestros ‘canónicos’ del poema en prosa –dentro de la misma lengua-: Aloysius Bertrand con su *Gaspard de la Nuit* y Marcel Schwob con el *Livre de monelle*” (G. de Torre, 1965: 266). Esta afirmación del abuelo, por utilizar el símbolo darvinista de evolución humana, y rechazo del padre, más que por justificación artística es por autoproclamación frente a la corriente artística inmediatamente anterior. Tras Rimbaud, se autoproclama el único cultivador válido del poema en prosa, aunque achacando al anterior su desorden y falta de situación, frente a Bertrand y Schwob que componen y sitúan, características definitorias del poema en prosa frente a la prosa poética. Para finalizar en su *Art Poétique* (1922), que tanto nos recuerda a las palabras orteguianas de la deshumanización del arte afirmando sobre la poética y el poema en prosa: “Una obra está creada cuando cada una de sus partes crea el conjunto; está objetivada cuando cada uno de sus movimientos, parézcanse o no a los de la tierra, acontecen lejos de ella. Hay pocas obras parecidas a la tierra y situadas fuera de ella” (G. de Torre, 2001: 173-174).

del universo, macrocosmos, y el hombre, microcosmos. De este modo, el poema se convierte en microcosmos como transmutación del hombre con un ritmo natural, propio, orgánico e independiente correlato y síntesis del macrocosmos universo, como nos indica en *Fragmentos del Athenäum* (1798):

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su naturaleza no consiste sólo en unificar todos los géneros separados de la poesía y poner en contacto la poesía con la filosofía y la retórica. Pretende y debe mezclar y fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artística y poesía natural fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y las poéticas, la vida y la sociedad [...] Sólo la poesía romántica puede ser, al igual que la epopeya, un espejo de todo el mundo circundante, un cuadro de la época. Y, con todo, es la más capaz de fluctuar entre lo expuesto y el expositor y, libre de todos los intereses reales e ideales, dejarse llevar en alas de la reflexión poética, potenciar continuamente esta reflexión y multiplicarla en una serie infinita de espejos. [...] La poesía romántica es al arte lo que el ingenio a la filosofía y lo que la sociedad, el trato, la amistad y el amor son a la vida. Otras formas poéticas están acabadas y pueden ser analizadas exhaustivamente. El género de la poesía romántica está continuamente formándose, condición esta que precisamente constituye su esencia propia, de tal manera que ella es un eterno hacerse y nunca puede existir totalmente. Ninguna teoría puede agotarla y sólo una crítica adivinatoria podría atreverse a caracterizar su ideal. Esta poesía es la única infinita y la única libre, haciendo valer como su primera ley el que el arbitrio del poeta no tolera sobre sí ninguna ley. La poesía romántica como género es algo más que un género poético, y se podrá decir que es el arte poético mismo, pues en cierto sentido toda poesía es o debe ser romántica

(F. Schlegel, 1983: 130-131, *apud* J. Arnaldo, 1987: 137-138)

La correspondencia cósmica pitagórica de las esferas y su ritmo musical a través de un lenguaje lírico que mezcla prosa y verso. No solo en Schlegel, si no también, y sobre todo, en Novalis y su igualación de poesía y cuento, *Fragmentos sobre el poeta y la poesía*:

La novela debe ser solo y absolutamente poesía. Pues la poesía es como la filosofía, un estado anímico de nuestra alma, donde todo se embellece [...] (Poesía. Todo es cuento). El cuento es todo música [...] El cuento es, por decirlo así, el canon de la

poesía, todo lo poético debe ser fabuloso [...] El auténtico escritor de cuentos es un vate del futuro”

(Novalis, *apud* M^a V. Utrera Torremocha, 1999: 45)

Novalis establece la poesía como un estado en busca de la belleza como fin en sí misma y en conexión con el sueño y la música “Un conjunto de cosas y sucesos maravillosos, por ejemplo, una fantasía musical, la ausencia armónica de una arpa eólica, la naturaleza misma”. Recuérdese que el subtítulo de Bertrand, *Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot*, es “sin lugar a dudas un calco de las *Phantasiestücke in Callots Manier [Fantasías a la manera de Callot]* (1814) de E.T.A. Hoffmann” (Pierre Brunel *apud* P. Brunel y Y. Chevrel: 1994: 6) y, dentro de nuestro autor, *Casi una fantasía* (1975) evocando no sólo en el título la *Sonata quasi una fantasia* de Beethoven, sino también en la estructuración musical de la misma en cinco movimientos: Preludio, Tema, Adagio, Scherzo y Allegro.

El cuento se establece así, en Novalis, como un espacio no-narrativo y la poesía como un espacio de libertad más allá de lo establecido en pos de un lenguaje originario, mítico y musical. Obvio, el origen de la poesía fue el canto: “la prosa suprema por excelencia es el poema lírico” (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 46). Los *Himnos a la noche* (1797-1799) responde a la expresión del yo lírico fusionando prosa y verso, cualquier modo de expresión se subordina a la intención del yo lírico que canta a la noche en la búsqueda de la belleza armónica. Si bien, los *Himnos a la noche*, no suponen un poema en prosa, a pesar de la importancia de los mismos en el nacimiento del poema en prosa según Pedro Aullón de Haro, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo de filiación germánica más que francesa, sino un paso intermedio en la confluencia de prosa y verso. Como señala M^a Victoria Utrera Torremocha “el comienzo de la obra, hasta el himno tercero, está escrito todo en prosa; en el himno cuarto predomina esta última hasta el final, donde se incluye ya una serie en verso; en el himno siguiente que comienza en prosa, se ofrecen alternativamente prosa y verso, con final también en verso y en un fragmento más largo que el anterior. Por último el himno sexto, con título propio, “Nostalgia de la muerte”, está escrito por completo en verso” para indicar que solo los tres primeros podrían ser considerados como poemas en prosa, aunque forman parte de un camino alegórico en el plan general de la obra (M^a. V. Utrera

Torremocha, 1999: 47-48). La obra en suma responde a un proceso de elevación desde la prosa hasta el verso.

Esta corriente tendrá su principal cultivador español, aunque de modo inverso del verso a la prosa, en Juan Ramón Jiménez. En él encontramos una deuda explícita, recogida por Díaz Plaja, tanto del Bécquer de “Ojos verdes” en sus primeros poemas en prosa, como del Rubén Darío de “A una estrella” en *Azul*¹³², pasando por Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Claudel o Wilde. La línea consciente paralela del Dalí más formal y simbólico, frente al rimbaudiano Miró más informe.

2º De otro, la corriente rimbaudiana, donde el poema representaría esa escisión del mundo moderno y el poeta adoptaría una posición contraria mediante la creación de un microcosmos cognoscitivo en el poema donde las acciones y los ritmos son uno, lógicos e ideales frente a la arritmia del mundo social aceptable, al situarse, entonces, en las antípodas de lo real construido, el poeta crea otro mundo en prosa fuera de las convenciones burguesas¹³³, de la mediocridad reinante que afecta al versificador social frente al genio o el vidente.

Consecuentemente, Rimbaud (1871) esgrime la ironía mordaz, ya en Baudelaire del que se muestra heredero

Nos debemos a la sociedad, me tiene usted dicho: forma usted parte del cuerpo docente: anda por el buen carril. — También yo me aplico este principio: hago, con todo cinismo, que me mantengan; estoy desenterrando antiguos imbéciles del colegio” y retoma no solo el ansia libertaria del romanticismo, ahora byroniano en Grecia, “cuando las cóleras locas me empujan hacia la batalla de París —¡donde, no obstante, tantos trabajadores siguen muriendo mientras yo le escribo a usted!”, sino y sorprendentemente —aunque más bien como conjunción lógica- la ilustración en el sentido kantiano del *sapere aude* -“porque el hombre no se trabajaba, no se había despertado aún [...] El primer objeto de estudio del hombre que quiere ser poeta es su propio conocimiento,

¹³² Teniendo en cuenta que, a pesar de que Darío señala a propósito de la composición anterior en *Historia de mis libros*: “canto pasional, romanza, poema en prosa, en que la idea se une a la musicalidad” (R. Darío, 1950: 201), los poemas en prosa de *Azul*, son cuentos.

¹³³ En una carta fechada en 1882 de Joris Kart Huysmans, que por aquel tiempo preparaba su giro del naturalismo al decadentismo en su novela *A contrapelo* (1884) en donde encontramos la búsqueda de un nuevo dios basado en el arte de extremado refinamiento, a Mallarmé, señala la eficacia del poema en prosa en cuanto “épater le bourgeois [...] Plus que la poésie pert-être, le poème en prose terrifie les Homais qui composent la majeure partie du public” (S. Bernard, 1978: 373)

completo”- para alcanzar la incompreensión social del vidente “el gran maldito, — ¡y el supremo Sabio! — ¡Porque alcanza lo desconocido!”. Porque para Rimbaud la poesía antigua –en sentido peyorativo- que comprende desde Grecia hasta el romanticismo es un conjunto de “letrados, versificadores [...] todo es prosa rimada, apoltronamiento y gloria de innumerables generaciones idiotas”. Frente a la duermevela, el poeta se erige como Prometeo, “robador de fuego” y Atlas “Lleva el peso de la humanidad, incluso de los animales” para posibilitar el conocimiento la buena nueva, el arcángel: “tendrá que conseguir que sus invenciones se sientan, se palpen, se escuchen” a través de la explicitación en correspondencia de fondo y forma, a través de un lenguaje nuevo sinestésico, Verlaine, “si lo que trae de allá abajo tiene forma, él da forma; si es informe, lo que da es informe”. Una propuesta de nueva forma ante nuevos contenidos “las invenciones de lo desconocido requieren de formas nuevas”

(A. Rimbaud, 1995: 101 y ss.)

Frente a la poesía muerta por las convenciones y las sombras de la caverna, se alza un nuevo Mercurio, San Gabriel o Prometeo, siempre negado socialmente: un bardo para sordos –Tiresias, Laocoonte o el Juan Ramón Jiménez de poemas para ciegos-. Esta marginalidad vital lleva como correlato la marginalidad formal poética, la forma rezuma ideología: el rechazo de lo burgués¹³⁴ llegando a las *Iluminaciones* rimbaudianas o a *Los cantos de Maldoror* lautreamontianos a partir de una concepción poética no racional en el sentido ilustrado, de ahí el uso de la prosa¹³⁵, pero en ella el poeta crea un mundo coherente cerrado, rítmico, una realidad aparte más real, más rítmica y eufónica que la vida moderna, aún a sabiendas que la visión es sólo y simplemente eso, una iluminación momentánea que el lenguaje no llega a plasmar, el

¹³⁴ El término ‘burgués’ se convirtió hacia 1830, por influencia del Romanticismo, en epíteto del ignorante de las artes. Este hecho, señala Valéry, no es del todo cierto en tanto que existen burgueses versados en el campo del arte, lo que los diferencia es la ausencia de necesidad vital de éste, “no es más que el hombre al que no le atormenta aquello que no existe sino en el olvido de aquello que existe, a quien no le hostiga un deseo lo bastante loco de vivir como si el lujo del espíritu fuera una necesidad de la vida misma” (P. Valéry, 1990: 159).

¹³⁵ Si se intenta destrozr la lógica ilustrada de la razón, éste hecho pasa por destrozr su literatura: de la razón al sueño, de la realidad aparente a la superrealidad, de la versificación regular a la irregular, una contrapoética. Este hecho avala la diferenciación en cuanto al acercamiento al poema en prosa como ruptura con lo burgués, aparato contraideológico, o como novedad formal dentro de la tradición burguesa.

vuelo de Ícaro, la inasibilidad de lo indecible: “J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable” “J’ene sais plus parler” (S. Bernard, 1978: 147 y 98)¹³⁶.

Nos encontramos ante la línea cognoscitiva y comunicativa que se dirige desde Rimbaud hasta Aleixandre, una “lírica formalmente libre y alógica” (H. Friedrich, 1976: 186), supuestamente como ya explicitamos a partir de la praxis aleixandrina anteriormente, enarbolada en dos afluentes contrapuestos en apariencia con un fin común, la negación de lo real construido por la modernidad capitalista, de ahí, su correspondencia con los dos modelos básicos de poema en prosa:

1º André Breton: “El poema debe ser una derrota del intelecto”, a partir no de Rimbaud, sino de Lautréamont como adalid del movimiento surrealista

2º Paul Valéry: “El poema debe ser una fiesta del intelecto”

En este segundo estrato el paso de la modernidad como base del poema en prosa baudelaireano deja paso a la búsqueda del “Absoluto”: Lo desconocido en el caso de Rimbaud; la Forma Trascendental o la nada para Mallarmé; la sombra del Mal por lo que respecta a Lautréamont¹³⁷ (M. A. García, 2001: 175) o la desnudez esencial de la

¹³⁶ Esta línea se continua en un poeta del tercio contrario, de la línea superconsciente, Huidobro y su *Altazor* visionario que llega al final de la búsqueda –tras un proceso en cada canto de búsqueda y utilización y rechazo cansado de nuevas formas de expresión– al fracaso de la nueva expresión o la nueva forma, la lucha con el lenguaje reprimado desarticulado hasta llevarlo a su propia muerte por agotamiento, a la incompreensión “la imposibilidad de la poesía, su desemboque en la nada, no ya balbuciente sino atomizada en absoluta desintegración del lenguaje” (G. Diego, *apud* M. A. García 2001: 215 n. 67). En Huidobro hallamos la constatación de la ruptura de las dicotomías delimitativas, no en balde la vanguardia pretendía entre otras cosas esto. Pues bien Huidobro lo consigue al hilvanar las dos líneas del poema en prosa en dos estadios de creación: en un principio la línea consciente y formal mallarmeana deja paso, al llevarse al extremo, a la visión de Rimbaud. Así lo explicita Larrea en su aproximación a “Vicente Huidobro en vanguardia”, *Torres de Dios: poetas* (1982), donde constela al chileno en la estela de Mallarmé y, posteriormente, de Rimbaud:

“Gran admirador de Rimbaud y de su satánica voluntad de rebeldía y desorbitación, nuestro Huidobro estaba predispuesto para concebir y llevar a término un poema como *Altazor*; que en la prolongación de Mallarmé satisfacía sus instintos creadores, especialmente desde que se dio a conocer la carta de Rimbaud a Démeny en 1928. [...] Ha de advertirse que, así como la experiencia psíquica de Mallarmé desemboca en la Nada, la que concluye en el “Canto VII” de *Altazor* termina con la descomposición de los vocablos, o sea, en el delirio mortal de las *Vocales* identificadas por Rimbaud”

(Juan Larrea, 1982: 77-162, *apud* M. A. García, 2001: 215).

¹³⁷ Si la sociedad burguesa lleva consigo el cristianismo y su moral, la ideología de la luz heredera no sólo del cristianismo sino también de la razón ilustrada, traerá consigo la inversión enarbolada en el satanismo y el gusto por lo nocturno, por el sueño de la razón. La búsqueda del absoluto de lo inefable en Lautréamont hereda el satanismo como religión trascendental que eleva al hombre más allá de lo mundano a través de la metamorfosis (G. Bachelard, *apud* M. A. García, 2001: 179) heredera de las religiones místicas, paganas, la continua transformación de la mente y del cuerpo –“una piedra, un hombre o un árbol” como señala al comienzo del canto cuarto– en su búsqueda lleva consigo el reflejo de esta movilidad en lo formal: ora prosa ora verso, poesía sin límites ni diversidad–de nuevo el

poesía en el caso de Juan Ramón Jiménez. Esta búsqueda de lo absoluto, de lo inalcanzable toma formas diversas, la visión difusa o imprecisa tomará forma en poemas en prosa indefinidos, inefable la expresión, inefabilidad de la forma. La función de la analogía como sensación de lo innombrable en las visiones, en el poema en prosa heredero del primer vidente Baudelaire que no llega, según Rimbaud, a la liberación formal a la nueva forma del nuevo espíritu debido al empleo demasiado artístico del poema en prosa. “L’*évolution de Rimbaud va du vers à la prose, et dans le sens d’une libération toujours plus grande de la forme*” (S. Bernard, 1978: 162)

El caso de Baudelaire sería *intermezzo*, de gozne entre ambas concepciones, porque si bien no actúa de modo intelectual al modo de un Mallarmé o un Valéry, tampoco llega a la ruptura rimbaudiana de la visión en los poemas en prosa, sino más bien a descripciones o breves narraciones, aunque obviamente supone el paso decisivo en el afianzamiento y desarrollo posterior del nuevo soporte lírico, siendo el modelo y punto de partida para la posteridad. El poema en prosa como recipiente del contenido moderno, articulación musical o búsqueda de lo absoluto a partir de dos concepciones poéticas señaladas por Aullón de Haro durante la vanguardia y herederas de una tradición anterior que les sirva de base y de prestigio a modo de lectura actual del pasado como justificación de éste. La línea superconsciente “el orden de la forma” – creacionista durante la vanguardia- y la línea subconsciente “el desorden de la norma” – surrealista- (P. Aullón de Haro, 1989: 135-139). En aquella, curiosamente, no se rompe tanto con la tradición sino que se esconde y mantiene el poema como un universo cerrado basado en la repetición como base poética, fundamentalmente: reiteraciones, estribillos al modo de Bertrand o analogías al uso simbolista, en algunos casos con un mayor empleo de la normatividad, sea el caso de Baudelaire; y en ésta la destrucción formal y semántica, llegando a la incomunicación: la iluminación de Rimbaud. Esta calificación del poema en prosa en una dicotomía muestra, de nuevo, el pensamiento occidental polarizado haciendo acto de presencia -¿O es el mismo pensamiento que articula no sólo a la crítica, sino a todo el pensamiento occidental incluidos los artistas?- Este pensamiento polarizado se remonta al estudio primigenio sobre el poema en prosa realizado por Suzanne Bernard:

Romanticismo y la unidad del arte- la búsqueda de lo formal deja paso a la esencia sin forma o al rechazo de la forma canónica, más bien lo segundo aunque se grite lo primero.

En opposant les deux formules des poèmes en prose: le poème ou cyclique (auquel j'ai réservé ailleurs le nom de poème «artistique») et le poème-illumination (ou poème «anarchique»), nous n'opposons pas la forme à l'informe, l'art à la négation de l'art, mais deux modes de création poétique différents [...] n'oublions pas, d'ailleurs, qu'à la base même de toute tentative de poème en prose il y a une volonté de trouver une forme neuve, individuelle, à la fois anarchique par rapport aux formes établies, et artistique dans son organisation de la prose en poème »

(S. Bernard, 1978: 462)

De un lado, nos encontraríamos la diferenciación del arte y otros campos a partir de la forma o lo informe, ambos conscientes de las reglas del arte y sus límites en la creación como religión y en el poeta como hacedor que reescribe para un nuevo mundo, al igual que Robinson Crusoe reescribe ilustradamente sobre la Biblia, los poetas modernos reescriben sobre la palabra sagrada heredada. El mismo Valéry radicaliza la postura y enarbola a la poesía como diosa, infecunda y caprichosa para los hombres comunes, en su definición de ésta como: “[sentir] la necesidad de lo que comúnmente no sirve para nada, y [percibir] una especie de rigor en ciertas combinaciones de palabras completamente arbitrarias [...] La poesía no responde a ninguna necesidad sino es la necesidad que debe crear ella misma” como “lenguaje dentro de un lenguaje” (P. Valéry, 1990: 27-28 y 84), frente a la prosa empírica en donde el ritmo es accidente y la afirmación de Hegel en *Lecciones de estética*: “la prosa de la vida”¹³⁸. La transcendentalidad absoluta, el sueño de lo sensible, lo nocturno, y el plano de lo privado, lo inútil de la poesía frente a la empiricidad relativa, la razón del entendimiento, lo diurno y lo público, lo práctico, la coincidencia de la palabra y lo designado, del verbo y la realidad, de la prosa¹³⁹.

¹³⁸ “Debe la poesía, para no caer igualmente en lo prosaico, evitar todo fin que resida fuera de la poesía y del puro goce estético” (G. W. F. Hegel, 1989: 719) Pero este goce estético no tiene que ser inútil. Las acciones se dividen en aquellas de interés inmediato y vital –coger un vaso y beber agua- y aquellas que nacen de otra forma de sensibilidad que no modifican lo externo, las cosas de nuestro entorno, sino a nosotros mismos, a nuestro interior, disipando una especie de malestar interior –risas, lágrimas- y el arte o la cultura ha creado medios de canalización y conservación de dichas acciones internas a través de instrumentos –poesía, pintura, música...- que reaniman ese estado, emoción, sensibilidad. Y estos instrumentos se crean a través de procedimientos y técnicas útiles que el artista emplea para fines inútiles, a partir de la sensibilidad, instantánea, y de la inteligencia como dominio de ésta, llegando al instrumento.

¹³⁹ Señala José Antonio Fortes en “Actitud de vanguardia en el grupo del 27: La prosa”, en el marco de *Lecturas del 27*: 101-154 [151-152], “La escritura poemática, de poemas en prosa, la ‘expresión poética en prosa’, etc., no se explica ni nada se dice en realidad de ella si nos fijamos en concepciones

En el fondo ideológico, estas dos corrientes se resumen en dos polarizaciones, simplificando la complejidad en aras de un didactismo peligroso:

1º El poema en prosa, como *continuum* del mundo natural, eliminando toda la retórica artificial creada por el hombre, incluido el verso y la rima, pero con un ritmo concorde al de la naturaleza en su armonía, llamémosla con prudencia pitagórica y celeste. La mayoría de los poemas en prosa de Antonio Carvajal se rigen por este principio.

2º. El poema en prosa como continuum del mundo artificial de los hombres en las sociedades modernas, la prosificación o el uso de la prosa en el poema supone el descendimiento lógico al caos informe, más allá de las estructuras armónicas y cerradas de una coherencia poética que no se corresponde con la velocidad, la igualación mercantil de sudor y sin sentido, la globalización de un mundo posmoderno basado en el capitalismo como única lógica y en la crisis escindida del sujeto. Esta tipología se presenta en un único poema en prosa de Antonio Carvajal “Vuelta de paseo”, a tenor de su localización en Nueva York¹⁴⁰ poblado de intertextos lorquianos actualizados y eternos:

En Nueva York no hay mestizos, en Nueva York no hay plazas con rumores de vida, en Nueva York sólo hay establos de avaricia, establos de lujuria, establos de gula, una hondonada con hielo para que los niños se rompan las piernas, un carrusel vienés para que los poetas se deslicen sobre caballos blancos, establos de rencor, establos de envidia, silos de dolor y silos de dinero

(A. Carvajal, 1993)

fenomenológicas, si nos quedamos dentro de nuestro inconsciente tecnicista sobre los estilos y los géneros, y, en consecuencia, no vamos a la base última de los condicionamientos ideológicos del proceso de producción de la ideología de la sensibilidad del sujeto y su discurso más adecuado, esto es, más idóneo al esfuerzo artístico literario de expresividad de lo sensible-espiritual-poético del sujeto en cuestión, poeta por más señas. Poco importa, en base a este voluntarismo artístico-estético echar mano de distinciones engañosas y ya harto peligrosas sobre si el renglón es verso o prosa o es más bien epiceno o ambiguo lo escrito, etc., y máxime cuando lo que se dirime es una auténtica lucha por la expresividad misma de la sensibilidad (poesía) frente a la racionalidad (prosa) del sujeto, esto es, de la Vida frente a la Ciencia, de los elementos sensibles/naturales frente a los racionales/culturales/artificiales, etc.” (J. A. Fortes, 1980: 99-154 [151-152], *apud* M. A. García, 2001: 184 n. 69).

¹⁴⁰ Correlato versado en “Ciudad del hombre” –homónimo a Fonollosa- de *Testimonio de invierno* (A. Carvajal, 1990: 43), contrapuesta a la agustiniana “Ciudad de dios”, tomando la noción de dios como la Naturaleza.

Dos notas con respecto a la noción de establo: 1º su uso irónico en el poema “Piedra Viva (amanecer en Úbeda): “bajo el conde / estable cielo” teniendo en cuenta lo comentando anteriormente y, en este momento, la etimología y el juego irónico de *comes stabuli*, conde de los establos, jerarquía estamental de lo estabulado en las sociedades democráticas. 2º En relación con lo anterior, su utilización idéntica en la “Carta del vidente” (1871) de Rimbaud:

¡En el fondo, usted no ve más que poesía subjetiva en este principio suyo: su obstinación en reincorporarse al establo universitario —¡perdón!—

(A. Rimbaud, 1995: 101)

El auge del poema en prosa en las postrimerías del s. XX y en los albores del s. XXI hasta hoy mismo, 2015, responde, en su mayoría, a este ámbito de acción, o por mejor decirlo, de inacción y escepticismo irónico como única arma cargada de...

3.5. LA CONSTRUCCIÓN HISPÁNICA DEL POEMA EN PROSA: DESNUDEZ, CREACIONISMO Y SURREALISMO

Otra de las cuestiones que cabe abordar para intentar dilucidar el empleo del poema en prosa en la obra de Antonio Carvajal, debido a la influencia de Juan Ramón Jiménez, se articula en la relación de Juan Ramón Jiménez y el mar, por la influencia decisiva de este elemento sobre su obra, correlato simbólico de *La corriente infinita*: “Mis épocas mejores salieron del mar” (J. R. Jiménez, *apud* M. P. Predmore, 1975: 68). Se refiere al influjo del mar en *Diario de un poeta recién casado* y en *Animal de fondo*, en ambos poemarios aparecen poemas en prosa. Hilvanemos esta influencia marina, con el título de una conferencia de J. R. Jiménez dictada en Puerto Rico en 1954, “El romance, río de la lengua castellana”, y con la más que presumible lectura de las teorías de la influencia del medio en el hombre –recuérdese su idea del hombre dentro de la naturaleza y en armonía con ella-. En dicha conferencia teoriza sobre la influencia de la naturaleza y el medio de expresión del hombre. Trata de la relación caudal del río y la versificación poética tradicional: “La expresión lírica, como reflejo de la naturaleza humana, está moldeada por las influencias de los ritmos naturales. Cada idioma posee [...] su propia medida, su son distinto [...] Quizás los ríos de cada país, con sus propios cauces y movimientos únicos, determinan la dirección y el fluir de los idiomas de esos países. De este modo, España ha alumbrado el romance octosílabo por faltarle ríos de gran volumen” (M. P. Predmore, 1975: 71-72). De esta forma, podríamos llegar más allá y afirmar, dentro de la lógica juanramoniana, que el verso tradicional responde a la tierra, a Andalucía, a la pequeñez urbana y ese salto al verso libre, desmedido, o a la extensión ilimitada del poema en prosa, abarcador de toda la página, responde a la influencia del mar y la enormidad urbana. El medio en el que navegó en su viaje a Estados Unidos, el mar como inmensidad, al igual que las ciudades modernas inabarcables, se reflejaron en un soporte textual amplio, sin barreras, verso libre y poema en prosa. El río y el medio natural de su pueblo, de Moguer, lo llevaron al empleo del romance, entre otros versos medidos –colíjase lo anterior en Lorca-. Acaso bajo esta conferencia, bajo su visión del mar como influjo en dos de sus obras cardinales, brotará esta idea expuesta en *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*

(1958) de Ricardo Gullón: “El mar me hace revivir, porque es el contacto con lo natural, con los elementos, y gracias a él viene la poesía abstracta; así nace el *Diario*, y muchos años después, gracias también al mar, con ocasión del viaje a la Argentina, surge *Dios deseado y deseante*” (R. Gullón, 1958: 120). Aquí reside la clave de unión entre las poéticas de Jiménez y Carvajal, ora marítima, ora terrestre, ambas naturales y telúricas.

Por otra parte, el mismo mar como símbolo se añade al proceso de desnudez que le lleva de la forma poética del verso medido, al libre, a la prosa poética, al poema en prosa y a la prosificación total de su obra, el mar infinito. Porque la desnudez del *Diario*, se articula tanto a partir de la forma como del contenido según Sánchez Barbudo (*apud*, J. R. Jiménez, 1994: 19) y para Miguel Ángel García el hecho de utilizar la prosa como vehículo de expresión poética del plano vital, confirma la afirmación juanramoniana en donde la vida es poesía y viceversa, vivir para la poesía, una vida poética sin transcripción de un plano a otro, sino en fusión vital y poética, la idea es forma y la forma idea y la ética es estética y viceversa, una *Política poética*, utilizando el título de su misma obra (M. A. García, 2001: 195-198). Finalizando en la libertad desnuda de las formas como trasunto del hombre libre romántico y en la prosificación consciente –heredera de Mallarmé¹⁴¹- de su obra como modo esencial de libertad: El caso del poema *Espacio*, entre otros que tanto influirá en autores posteriores, sea el caso del poemario en prosa de Carmen Conde, *Brocal* (1929) de raigambre juanramoniana desde el mismo título.

En la generación del 27 asistimos, definitivamente, a la floración del poema en prosa: Una primera muestra sorprendente se halla en el Moreno Villa de *Evoluciones* (1918) donde encontramos un poemario en verso con el poema en prosa “El último epitafio. El que nunca hubiera querido hacer” (J. Moreno Villa, 1998: 206-209), *Pruebas de Nueva York* del mismo autor (1927), al igual que los poemas en prosa, ya señalados, de Carmen Conde en *Brocal* (1929), o en Emilio Prados en el híbrido de prosa y verso, *Cuerpo perseguido* (1927-1928), que conecta, a partir de la metáfora y la conceptualización de la temática erótica, la tradición mística y neoplatónica con el

¹⁴¹ Ricardo Gullón en *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez* señala las similitudes de la prosa de Jiménez con la de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé en su estudio del retrato (R. Gullón, 1960: 205-239) pero como él mismo señala en el título nos encontramos ante un retrato, muy del gusto parnasiano, pero retrato articulado fuera del género poético.

surrealismo –movimiento fundamental para la comprensión ideológica del arribo al poema en prosa-. Y ésta misma forma de llegada se recoge en los poemas en prosa de José Moreno Villa “Paisajes líricos a punta seca” (1933) en donde a partir de la impresión pictórica del mismo autor se produce un diálogo interartístico con seis poemas en prosa fundamentados en el surrealismo y la densificación¹⁴².

Si la génesis inicial del poema en prosa en Juan Ramón Jiménez como se señaló anteriormente, responde a un deseo de retratar el mundo urbano allende el Atlántico con la mayor negatividad posible. Este uso del poema en prosa como tematización negativa de la ciudad persiste en varios de los autores citados e, igualmente en Vicente Aleixandre¹⁴³ y *Pasión de la tierra*, escrito entre los años 1928 y 1929 (1935). El vestido arquitectónico de la civilización moderna, frente a la desnudez natural del esencialismo telúrico, concomitante a la dicotomía civilización / barbarie.

La desaparición versal del poema en prosa, produce la potenciación lírica de otros elementos retóricos compensadores basados en la repetición como ritmificación, a saber: enumeraciones, paralelismos sintácticos que actúan en gradación climática y el ritmo silvático incardinado en cada principio y final de párrafo coincidente con la sintaxis y oculto entre la misma en el interior del párrafo¹⁴⁴. Sirvan de muestra al azar los poemas que sirven de obertura y cierre a la obra *Pasión de la tierra* (1935), “Vida” y “El amor padecido” (V. Aleixandre, 2001: 171-172 y 243-244) transcrito el primero en su totalidad y el segundo en su último párrafo –aunque se puede igualmente escandir completamente-:

Esa sombra o tristeza [7] masticada que pasa [7] doliendo no oculta [diéresis
atenuante y amplificadora de la semántica dolor, [7] las palabras por más [7] que los ojos
no miren [7] lastimados

¹⁴² Estos poemas fueron publicados por primera vez en la revista bonaerense, *Sur*, año III, núm. 8, septiembre de 1933 y se recogen en *Poesías completas* (J. Moreno Villa, 1998: 600-605).

¹⁴³ En el que también apreciamos la temática de lo desnudo, al igual que en Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Luis Cernuda o Antonio Carvajal en “Variaciones para un desnudo pintado por Diego Gadir” (A. Carvajal, 1999e).

¹⁴⁴ Para un análisis rítmico del verso libre aleixandrino remitimos a la tesis doctoral de Antonio Carvajal, *De métrica expresiva frente a métrica mecánica* (1995: 97-101).

Doledme. [encabalgamiento paragráfico para eliminar la evidencia del rimo ¿este sí es el ritmo interior! 7]

No puedo perdonarte [7], no por más que un lento vals levante esas olas de polvo fino [7 + 7 + 5], esos puntos dorados que son propiamente una invitación al sueño de las cabelleras [7 + 11 + 9 ó 7 + 11 + 9], a ese abandono largo que flamea luego débilmente ante el aliento de las lenguas cansadas [11 + 11 + 7 ó 7 + 11 + 11].¹⁴⁵

Pero el mar está lejos [7].

Me acuerdo que un día [diéresis atenuante como semántica prolongada de la memoria 7] una sirena verde [7] del color de la Luna [7] sacó su pecho herido [7] [total 28], partido en dos como la boca [9], y me quiso besar sobre la sombra muerta [7 + 7], sobre las aguas quietas seguidoras [11, el acento en sexta sílaba]. Le faltaba otro seno [7]. No volaban abismos [7]. No. Una rosa sentida [7], un pétalo de carne [7], colgaba de su cuello y se ahogaba en el agua morada [11 con diéresis atenuante y semántica + 7], mientras la frente arriba [7], ensombrecida de alas palpitantes [11, acento en sexta sílaba], se cargaba de sueño [7], de muerte joven [5], de esperanza sin yerba [7], bajo el aire sin aire [7]. Los ojos no morían [7]. Yo podría haberlos tenido en esta mano [7, dialefa + 7], acaso para besarlos [sinafia con oración anterior 7], acaso para sorberlos [8?], mientras

¹⁴⁵ Este párrafo, sin duda el más complejo ante una métrica silábica computacional y oculta, se resuelve por la ocultación del ritmo a través del compás, el genio de Aleixandre:

1º No puedo perdonarte, no por más que un lento vals levante esas olas de polvo fino,

1 2 6 8 10 12 14 16 19 22 24

2º esos puntos dorados que son propiamente una invitación al sueño de las cabelleras,

3 6 9 12 18 21 27

3º a ese abandono largo que flamea luego débilmente ante el aliento de las lenguas cansadas.

4 6 10 12 14 20 24 27

1º Ritmo pseudotroqueo al que se le añade la aliteración de la lateral, “l”, con dos excepciones “no” en la sílaba primera, antirrítmico enriquecimiento del significado que contrapone y rompe la música con su negativo, y “olas” en la décimo novena sílaba que rompe el ritmo y eleva, gracias a la ruptura del compás, aún más, esas olas. Obviamente si el ritmo no se igualara con la pausa sintáctica, podría escandirse [11 + 7 + 9]

2º Ritmo pseudoanapesto con diéresis en “sueño”

3º Para volver al pseudotroqueo.

Este uso, “extravagante” por único, del compás posee su correlato carvajaliano, adelantamos, en el poema en prosa “Elegía para el río Darro” (1996).

reía precisamente por el hombro [14, 5 + 9], contemplando una esquina de duelo [11, diéresis], un pez brutal que derribaba el cantil contra su lomo [9 + 7].

Esos ojos de frío [7] no me mojan la espera de tu llama [11], de las escamas pálidas de ansia... aguárdame [11 + 5 ó 7 + 7 con dialefa]. Eres la virgen ola de ti misma [11], la materia sin tino que alienta entre lo negro [14], buscando el hormiguero que no grite cuando le hayan hurtado su secreto [22, 11 + 11], sus sangrientas entrañas que salpiquen [11]. (A, la voz: “te quedarás ciego”) [3 + 7 ó 11 (3+1 + 7, diéresis)]. Esta carne en lingotes flagela la castidad valiente [7 + 11, nótese el antirrítmico en “castidad” potenciando lo negativo o anticadente de la opresión natural a través del ritmo consciente y la diéresis, ahora irónica en “valiente”] y secciona la frente despejando la idea [14, 7 + 7], permitiendo a tres pájaros la aparición o su forma [7 + 8?], su desencanto ante el cielo rendido [11].

¿Nada más? [3]

Yo no soy ese tibio decapitado que pregunta la hora [7 + 11], en el segundo entre dos oleadas [11]. No soy el desnivel suavísimo por el que rueda el aire encerrado [11 + 11 ó 7 + 7 + 7¹⁴⁶], esperando su pozo [7], donde morir sobre una rosa sepultada [14]. No soy el color rojo [7], no el rosa [3], ni el amarillo que nace lentamente hasta gritar de pronto notando la falta de destino [5 + 11 + 9], la meta [7, añadiendo “de destino”] de clamores confusos [7].

Más bien soy el columpio redivivo que matasteis anteayer [3 (2 + 1), 11 (10 + 1), 7 (6 + 1), nótese la asonancia aguda en “e”¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Que tanto se parece al alejandrino flexibilizado por deslizamiento sirremático de Darío, Juan Ramón Jiménez –véase el análisis de “Blanca y blanca (Marthe)” publicado en *Leyenda* y analizado por Antonio Carvajal (1995: 101-103.), en concreto la tmesis de “indo /lentamente” para reflejar el vaivén del columpio semántica y formalmente- o en el mismo Carvajal –“Ad petendam pluviam” (cf. n. 38)-

¹⁴⁷ Pero esta lectura resulta, aunque válida, extraña. La solución se encuentra de nuevo en el compás, tomada la oración completa como frase musical a modo de pie métrico, un pseudo peón segundo o braquidiodáctilo en terminología de Ricardo-Torres (Otto Ricardo-Torres, 2004: 98):

Más bien soy el columpio redivivo que matasteis anteayer

/ - ‘ - - / - ‘ - - / - ‘ - - / - ‘ - - / - ‘ ... / marcando las similitudencias fónicas “bien” /ie/, “columpio”/uio/, “redivivo” /io/ “matasteis”/aei/ y “anteayer” /e/.

Soy lo que soy. Mi nombre escondido. [11 (4+1+ 6)]¹⁴⁸

No grité aunque me herían [7]. Aunque tú me ocultabas la forma de tu pecho [14]. Sentí salir el sol dentro del alma [11]. Interiormente las puntas del erizo [11, sinalefa con la oración anterior], si aciertan [3], pueden salir de dentro de uno mismo [11] y atraer la venganza [7], atraer los relámpagos más niños [11], que penetran y buscan y el misterio [11], la cámara vacía donde la madre no murió aunque gime [7 + 11], aunque el mar con mandíbulas la nombra [11].

Antonio Carvajal tuvo una amistad intensa con Vicente Aleixandre (J. Guatelli-Tedeschi, 2002: 119 y ss.) desde 1965, esto es desde sus inicios líricos con *Tigres en el jardín* (1968), año de publicación de los aleixandrinos *Poemas de la consumación* (1968). Este hecho supuso la lectura del maestro y la conciencia de la búsqueda de una voz propia: El discípulo asimila la aportación del maestro para trascender o, incluso, negar, en el sentido de superación. “Mis discípulos –indicaba Wagner– son los que me niegan.” o Darío, “Lo primero, no imitar a nadie, menos a mí.”. Consecuentemente, el surrealismo era a todas luces imposible como camino y el poema en prosa un postulado asumido desde una óptica distinta a la aleixandrina, no como epígono, sí como maestro.

Siento una fascinación absoluta por Aleixandre, una admiración por su obra [...]. Lo que pasa es que no iba yo a reescribir lo que él ya había escrito, se trataba de hacer algo nuevo. [...] Él estaba maravillosamente instalado en su mundo y yo muy inciertamente instalado en el mío, pero los dos teníamos nuestros mundos

(A. Carvajal, *apud* J. Guatelli-Tedeschi, 2004: 85-86)

¹⁴⁸ Igualmente extraña resulta esta medida silábica. Regresemos al compás por pseudo pies y acometamos, después de utilizar las cláusulas binarias, ternarias y cuaternarias en progresión a la lógica del pie de cinco sílabas (un pseudotroqueo y un pseudoanfibraco)

Soy lo que soy. Mi nombre escondido.

‘ - - ‘ - / ‘ - - ‘ - /

Obviamente “escondido” bajo la aparente prosa métricamente calculada.

Sí, podemos señalar una coincidencia, el rechazo en ambos de las poéticas como apriorismos ante el fenómeno poético: Si Aleixandre rubrica su Poética para la antología de Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea* en los siguientes términos:

No sé lo que es la poesía. Y desconfío profundamente de todo juicio de poeta sobre lo siempre inexplicable

(V. Aleixandre, *apud* Gerardo Diego, 1991: 557)

Carvajal por su parte, indica idéntico parecer desde la antología de Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española*:

Ocupado en estudiar la Poesía con todo entusiasmo y en la medida de mis posibilidades, todavía no he tenido tiempo de garabatear una poética a mi medida. Actúo, así, con plena libertad, sin perjuicios [sic] ni en temas ni en las formas, preocupado sólo de mi autenticidad personal, de la que el poema ha de ser reflejo. Esta es la única conclusión a que he llegado hasta hoy

(A. Carvajal, *apud* E. Martín Pardo, 1970: 22)

Para veinte años más tarde reincidir, con mayor rotundidad, en la edición consolidada de la misma antología de Martín Pardo, *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*:

Me tientas, veinte años después de la petición de otra “poética”. *Vade retro*. No seré yo quien dicté qué es mi poesía [...] Todo mi pensamiento y sentimiento de la poesía están en mis poemas [...] he leído pocas “poéticas” de poetas que no sean letra muerta en relación con sus poemas. Las “autopoéticas” suelen ser trampas de autor, muletillas de profesores y perezas de crítico

(A. Carvajal, *apud* E. Martín Pardo, 1990: 32)

A partir de aquí, el uso de poema en prosa supone una responsabilidad moral, ética y, sobre todo, estética con el maestro –con el que coincide en la poesía como comunicación y conocimiento- como ejemplo y modelo para la interiorización del mundo propio y la “superación” por caminos distintos, no transitados por la poesía de moda epigonal y basada en el verso libre. De ahí, entre otros ejes sociocríticos, la contracorriente, el contrapelo, de *Tigres en jardín* y el uso posterior, cuando las modas se calmaron, del poema en prosa como necesidad, no como esnobismo.

Para continuar con la segunda figura clave de la generación del 27: Cernuda. El magisterio primero de Aleixandre y luego de Cernuda es innegable en toda la “Generación del 70”, indica Guillermo Carnero: “El más universal, permanente y rotundo fue, y ha seguido siéndolo, el de Vicente Aleixandre [...]. A su lado, y con un influjo no menor, y por las mismas razones, el de Luis Cernuda” (G. Carnero, 1983: 47-48). Carnero indica, otro de los poetas clave en el uso del poema en prosa en la Generación del 27 y en Antonio Carvajal: Luis Cernuda.

En el sevillano la influencia clave de Bécquer, Baudelaire, Darío y el surrealismo deriva en la búsqueda de una consonancia entre el significado, forma, y el significante, contenido, a finales de 1931 en *Los placeres prohibidos*, inaugurando una nuevo alcorce hacia la expresión poética y relegando los caminos descritos por los modelos clásicos. Pero en el caso de Cernuda y en el de otros, como se ha señalado, el uso de las técnicas y lenguaje descoordinado e irracional no admite la escritura automática. Así el poema en prosa de Cernuda en esta época se descubre como un placer vetado, prohibido, maldito y baudelaireano, discurriendo como una forma de expresión superficialmente libre, en consonancia ideológica con su actitud rebelde de protesta y disconformidad con un entorno vital que le hace sufrir y que el poeta rechaza mediante la eliminación del modelo poético canonizado y perfecto, redondo en suma –Guillén de fondo-, y en busca de una nueva forma de expresión que trasluzca, un abatimiento, una desolación, una tristeza... otra forma de ver la vida en un deseo de “expresar una verdad más profunda e íntima que la que hasta entonces había expresado” (L. Cernuda, 1994: 242) –recuérdese al respecto y como correlación algunos poemas de *Poeta en Nueva York* y, en especial, los poemas en prosa de temática amorosa y social opresiva que marca los límites, sea el caso de “Amantes asesinados por una perdiz” o en otro ámbito de

producción el drama “El público”¹⁴⁹-. Una nueva forma llamada surrealista o poesía en prosa, capaz de expresar lo real de la visión del mundo. Pero el poeta, en sus versos, siempre armoniza el caos vital, con una lógica poética que, a pesar de la apariencia de desorden o libertad, forma un todo coherente creado por un hacedor –en el sentido griego de techné y en el judeo-cristiano de creador-.

Estas nuevas formas poéticas, denotan una ideología, una actitud vital, no son meros soportes carentes de un reflejo ideológico¹⁵⁰, aunque para Paul Ilie, tanto el surrealismo de Cernuda como el de Hinojosa refleje sólo la apariencia superficial de éste movimiento y no la profundidad de las tesis del mismo¹⁵¹, ya que “Su empleo del surrealismo aparece virtualmente divorciado de todo lo que no sea eficacia en los poemas” (Paul Ilie, 1972: 294). Nota que puede ayudarnos a entender la verdadera caracterización del poema en prosa cernudiano como artefacto lírico eficaz y arquitectura rigurosa a través de un romanticismo –de ahí la influencia de Bécquer¹⁵², Shelley o Hölderlin- surrealista, ambos movimientos comunes en su rebeldía y trasgresión del orden social burgués.

Las piezas del rompecabezas van encajando a través de la ideología y la forma, Cernuda no exalta la perfección del mundo y el proceso de voluntad schopenhaueriano se desdibuja y traduce en un mundo representado desde la unicidad absoluta y la

¹⁴⁹ Para más información remitimos a nuestro estudio “El significante significativo en *El público* y *Poemas en prosa* de F. García Lorca” (José Cabrera Martos, 2007: 61-68).

¹⁵⁰ Como se ha encargado de señalar entre otros Luis García Montero en “La realidad y la forma”:

Las declaraciones del autor no dejan lugar a dudas sobre la coincidencia del compromiso político y la condena de movilidad formal que supone la situación íntima del poeta”

La paradoja del mundo albertiano, y de buena parte de la poesía contemporánea, es que la misma fuerza que lo empuja hacia la levedad necesita también conducirlo a las exigencias de la formalización y la retórica. El exilio inutiliza el presente por culpa de una nostalgia que infecta la realidad; y, sin embargo, la conciencia de vacío, de desarraigo, implica la búsqueda de atadura, el testimonio acuciante de la vida cotidiana

La retórica es compañera de viaje de la levedad.

el poeta había anotado en su “Diario de un día” de *Poemas de Punta del Este*: “Cosa rara. Detesté siempre, como Heine, los versos alejandrinos, pareados, tan aburridamente repetidos por los poetas franceses. Pero ahora, de un tiempo a esta parte, he descubierto en ellos ciertas no desechables posibilidades, llegándolos a considerar menos muertos de lo que para mí ya estaban. Y los escribo... aunque los siga detestando” (II, 449). La lentitud de los alejandrinos y la rapidez de los versos de arte menor son dos caras de la misma necesidad de elaboración formal, una decisión inseparable de las exigencias de cada momento poético

(L. García Montero, 2003: 27-46)

¹⁵¹ Para un estudio pormenorizado de la obra en prosa, *La flor de California*, de José María Hinojosa, remitimos a Carmen Díaz Margarit, *El surrealismo en La flor de California de José María Hinojosa*, 1997, tesis doctoral dirigida por Carlos Bousoño.

¹⁵² Único romántico rescatado y valorado por Cernuda en sus estudios críticos. En uno de sus ensayos, analiza el supuesto poema en prosa en Bécquer.

soledad más necesaria. Léanse los poemas en prosa¹⁵³, sin esperanza, con convencimiento, de *Los placeres prohibidos* (1931): “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”, casi un tercio del libro (L. Cernuda, 1991: 74, 76, 78, 79, 81, 82-83, 85-86 y 88), desapareciendo el uso surrealista del soporte prosa, con la excepción de “Gaspar” y “Melchor” en *Las nubes* (1937-1940) (L. Cernuda, 1991: 179), hasta regresar con un nuevo registro sensitivo, depurado, eliminando parte de la prosificación vital, recreando la unidad perdida y el paraíso infantil –la edad de Oro a partir de las tesis de Platón y Hesíodo- como ser originario integrado en el mundo ingenuo y genuino de *Ocnos* (1942) a través de una prosa primigenia y, por tanto, desnuda como la infancia¹⁵⁴. Las interpretaciones de los poemas en prosa de *Ocnos* (Ramos Ortega, 1982 y 1990; o J. Valender, 1984) se han orientado hacia esa dirección: la recreación de la infancia sevillana como imagen del Edén antes de que se produjera el exilio interior. Afirmaba, muy cernudamente, Juan Ramón Jiménez en *Ideología*: “El mejor símbolo de eternidad es el `presente` del niño” (Juan Ramón Jiménez, 1990: 185).

Esta temática original y perdida de la infancia y la Edad de Oro, unida a la interartisticidad –otra de las constantes analizadas en su producción en prosa-, se reproduce en varios de los poemas en prosa carvajalianos –“Ausentes ojos” (2002) y “Glosa para las horas pintadas” (1995), no siendo privativa de este soporte, como se colige de los múltiples ejemplos que podían espigarse, sirva de botón este fragmento a propósito del diálogo poético –pictórico con Carmelo Trenado:

[...]

esta luz de la infancia

que nunca hemos perdido,

luz de tiempo primero

¹⁵³ Existe un poema en prosa de Cernuda llamado “El indolente” publicado en el suplemento literario de *La Verdad* en 1926 que no fue posteriormente recogido en obra alguna.

¹⁵⁴ Sintomático a este respecto resulta la ubicación de *Ocnos* tanto por el mismo Cernuda que no lo incluye en *La realidad y el deseo* como por los principales editores de sus obras Derek Harris y Luis Maristany que en la edición de 1975 de su *Poesía Completa* (1974) y *Prosa Completa* (1975) en Seix Barral lo incluyeron en el interior del volumen de prosa para, en la edición posterior en Siruela y de forma sintomática, ubicarlo en el tomo de poesía (*Poesía Completa*, 1993, y *Prosa Completa*, 1994) explicitando históricamente la nueva valoración del poema en prosa por parte de la recepción lectora y crítica a partir de los años 90.

en que fuimos al mundo
dados, como la piedra,
la llama, el surtidor,
el vigoroso viento,
y haz que recobre la primer mirada
y haz que recuerde aquel primer sollozo
para que nunca reine en las ruinas
del corazón la corte del silencio.

(A. Carvajal *apud*, C. Trenado, 1991 y A. Carvajal, 1995: 21-23)

Podríamos establecer, tras lo sucintamente analizado anteriormente, dos formas constructivas básicas ideológicamente del poema en prosa en España hasta la primera mitad del siglo XX¹⁵⁵:

1. De un lado, el esencialismo poético juanramoniano que elimina, incluso, la marca visual del verso: No a la forma aparente, sí al contenido¹⁵⁶. De esta forma, Juan Ramón Jiménez constituiría el último paso del poema en prosa como esencialización más allá incluso de las formas habituales de la prosa, más allá de la forma, en busca de la palabra esencial poética que rellena el blanco sin dejar “Espacio”, en solución de continuidad natural. A partir de este presupuesto, la longitud del poema no es taxativa:

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 sucesiva, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia. Un poema escrito que sea a lo más versificado...

(J. R. Jiménez, 1982: 120).

¹⁵⁵ Luis Felipe Vivanco, radia dos líneas fundamentales la surrealista alexandrina y la esencialista cernudiana (1968: 578-584, Tomo VI). Teniendo en cuenta que en Cernuda conviven las dos líneas: una primera producción de poemas en prosa surrealistas y una segunda o final de poesía esencial juanramoniana.

¹⁵⁶ Proyecto poético sustentado en el concepto de “autonomía” de la forma, una poesía que interesa por ella misma, frente a la valoración romántica de la misma, paradigmática en Hegel: “lo que decide, tanto en el arte como en todas las obras humanas, es el contenido” (Hegel, *apud* Mario Micheli, 1992: 17)

Leyendo este poema y en cuanto a la génesis del poema en prosa, nos asaltan las similitudes e influencias del pensamiento juanramoniano con respecto al baudelaireano en relación al poema en prosa cuando en la carta a Arsenio Hussage, prefacio a los *Petits poèmes en prose* (1869), afirma:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ces jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? [¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?]

(Charles Baudelaire, 1968: 144 y 2000)

Pero con una diferencia básica entre Juan Ramón Jiménez y Baudelaire, la cuestión del ritmo. De ahí que Carvajal sea heredero rítmicamente de Juan Ramón Jiménez y de Baudelaire en su planteamiento teórico del poema en prosa.

Por último en este recorrido, habría que citar al Cernuda del poema en prosa en su segunda acepción, esto es, *Ocnos* y su intento de aliar la melodía de la voz y de la idea, la melodía del verso y de la oración sintáctica, como él mismo indica en *Historial de un libro* (1958):

A partir de la lectura de Hölderlin (*Invocaciones*) había comenzado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el enjambement, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. Este último se iba imponiendo en algunas composiciones, de manera que, para oídos inexpertos podía prestar a aquéllas aire anómalo

(L. Cernuda, 1994: 650, Vol. II)

Un microcosmos poético ordenado, coherente en sí mismo, desarrollo idóneo aunque con diferentes matices al verso del *Cántico* guilleniano: “la forma se me vuelve salvavidas” o al Carvajal de la libertad bajo palabra.

2 De otro, la prosificada (¿surreal?) que llega al poema en prosa como una desvirtualización de los cánones rígidos de la poesía, dentro de unos límites, en un intento de romper las barreras poéticas tradicionales y de mostrar la realidad circundante por lo que la forma semantiza el contenido, se convierte en parte del significante. Dentro de esta forma encontraríamos: de un lado, la poesía como prosificación léxica, sintáctica y, por extensión, incluso visual; de otro, la búsqueda de nuevas formas de expresión semánticas¹⁵⁷. El poema en prosa vanguardista responde a la finalización del proyecto puro a partir del surrealismo, presente en una gran parte de la generación del 27¹⁵⁸.

La ciencia de la literatura tiene sus límites taxonómicos. Todo se envuelve en contradicciones, en evoluciones estéticas y escalas de grises. En el primer 27 no hallamos un uso del poema en prosa, debido al condicionamiento ideológico del movimiento artístico anterior: Si Ortega, como mentor o director del concierto, orquestaba el ritmo de la poesía deshumanizada pura como baluarte de una nueva sociedad creada a partir de la clase media y en donde el arte minoritario guiaría a las masas, resumido en una afirmación impagable en *La deshumanización del arte* (1925) orteguiana:

“Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra – ¿piensan o, al menos, sienten?-. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba [...] La misión de aquel es inventar lo que no existe”

(J. Ortega y Gasset, 2000: 72).

¹⁵⁷ A partir de esta divergencia: forma /contenido, se deslindaría la poesía desnuda / poesía pura. Al margen de la cuestión ideológica o histórica que subyace en su empleo, nos interesa señalar cómo la llegada al poema en prosa se realiza desde diferentes caminos: Mientras que Juan Ramón Jiménez se arriba a partir del contenido, búsqueda de una poesía desnuda; en el caso de Baudelaire se constata un programa antiburgués a través de formas ideológicamente incorrectas, pero reflectantes de lo real, tras la pérdida absoluta del valor poético desde un punto de vista de reproducción mercantil.

¹⁵⁸ Sea, por un citar un ejemplo fuera de lo archiconocido, Emilio Prados y su producción de poemas en prosa entre 1927 y 1929, coetáneo a la elaboración de su poemario *Cuerpo perseguido* y disponiendo la misma temática de la esta obra. Aquí se insertaría la primera etapa del poema en prosa cernudiano, el de *Desolación de la quimera*, insertado en el surrealismo.

Esta misma razón provoca la ausencia inicial del poema en prosa, a pesar del deseo de originalidad, en esta primera etapa, posteriormente resquebrajada, en las dos vertientes aludidas. Pero la estela de Ortega en la *Revista de Occidente* y, sobre todo, como auspiciadora de prosistas provocará un empleo de la poesía pura vertido en la prosa, la prosa pura. En ella la mirada se cerrará sobre ella misma, provocando una lejanía del fin narrativo, descriptivo o argumental, lógico en la estela de la eliminación de lo sentimental y la anécdota. El novecentismo de un Miró o un Pérez de Ayala, a pesar de su ubicación en esta línea, se encuentra del todo alejada –remitimos a la sección donde se analiza la obras de ambos autores-, pero este pensamiento sí continuará en el grupo de prosistas que surge entorno a Ortega y la *Revista de Occidente* –Marichalar, Ayala, Jarnés, Chacel o Espina, entre otros¹⁵⁹-, y este empleo de la prosa como pura conllevará en algunos críticos la visión del poema en prosa o de la poesía dentro de sus obras. Es el caso de Díaz-Plaja que recoge en su antología sobre el poema en prosa diversos fragmentos de autores novelescos. El empleo de una misma corriente, en este caso pura, dentro tanto de la poesía como de la prosa produjo y sigue produciendo una inclusión de autores novelísticos calificados como poéticos siguiendo la dicotomía de que la poesía conlleva la esencia y lo trascendental frente a la prosa como instrumento de lo empírico y diario. Si la novela salta de lo empírico a la esencia, el crítico ve más poesía que novela o cuento y lo califica de poema en prosa, como Juan Manuel Rozas ha señalado en la *Venus mecánica* de Díaz Fernández, *La turbina* de Arconada o *Pero sin hijos* de Salazar Chapela (J. Manuel Rozas, 1979: 268).

Como hemos indicado sucesivamente las dicotomías tranquilizadoras son operativamente útiles, pero peligrosamente simplificadoras. Juan Larrea lo explicita de modo clarividente disolviendo y uniendo las dos formas básicas de llegada al poema en prosa, como indica Miguel Ángel García en la equivalencia entre

la intención formalizada de *Altazor* [y los] propósitos que animaban al príncipe de los poetas franceses y gran maestro del Simbolismo, Stéphane Mallarmé. [...] En sus ensayos, en su correspondencia y en sus conversaciones dejó Mallarmé bien declarado

¹⁵⁹ Paradigmático a este respecto es la teorización llevada a cabo por Pedro Salinas como vaticinio de esta denominada “novela lírica” en su conferencia “El signo de la literatura del siglo XX” sobre Azorín, Miró, Ortega y Jarnés (P. Salinas, 1972: 42-43). Con respecto al ensayismo irradiado de lo lírico, la nómina incluye a Unamuno, Azorín, Pérez de Ayala, Ortega y Bergamín ya que “en su ensayos y en sus personalidades la actitud lírica, en distintas medidas, los define mejor que la estrictamente intelectual del ensayista. Hay poca literatura de ideas en nuestra España, pero casi todo es poesía de las ideas, un pensar encendido y poético” (*ibíd.*: 44)

que en el horizonte poético existían dos lenguajes posibles: el discursivo de la poesía convencional, de cuyo nivel se proponía desprenderse por superación, a la vez que su conciencia subjetiva se desprendía de su personalidad propia en procura de un absoluto que acabó identificado con la Nada. Guiado por estos convencimientos y con miras al lenguaje supremo en el que la imaginación lo es todo, Mallarmé compuso su obra maestra, *Un coup de dés*, que por sus extralimitaciones tanta influencia ejerció en los destinos literarios (postsimbolismo, futurismo, joycismo, surrealismo). Sabido es que en su texto se trasunta plásticamente una partitura musical con fulgores de tempestad marítima y de resonancias siderales.

Ante esta confrontación, no de apariencias exteriores, sino de sustancias psíquicas, no cabe duda de que Vicente Huidobro, establecido en los medios poéticos que en Francia reconocían el magisterio de Mallarmé, estaba, cuando componía las estaciones de su gran poema, cultivando los surcos ulterizantes roturados por el maestro simbolista

(Juan Larrea, 1982: 113, *apud* M. A. García, 2001: 183)

Juan Larrea nos va a servir para visualizar la unión que se produce en todo el 27 de las dos vías de profundización en el poema en prosa. Larrea, al igual que muchos autores del 27, se inicia en las vanguardias con dos influencias radiales, en orden cronológico-vital: Vicente Huidobro y César Vallejo: el primero, salvando los reduccionismos aplicados a la explicación del fenómeno más amalgamado que fronterizo, creacionista -¿ultraísta?- heredero de la línea consciente de Mallarmé; el segundo, continuaría la estirpe del surrealista deudora de Lautréamont o de Rimbaud, la línea subconsciente; pero a la vez que se amalgaman estas dos líneas asistiríamos a la presencia de una tercera, la poesía pura, en donde encontraríamos, entre otros, a Valéry o, de nuevo, a Mallarmé y a Juan Ramón Jiménez. De esta forma en Larrea encontramos la unión de las dos líneas radiales del poema en prosa y este hecho no es único de este poeta: Los inicios vanguardistas en los diferentes ismos, llámense poesía pura, creacionismo... y la segunda estética unida al surrealismo en muchos de los autores de la generación del 27.

Consecuentemente, el estudio de Larrea sobre la poesía de Huidobro no se muestra como gratuito, sino como sustentador de sus presupuestos estéticos, amén de señalar la filiación de éste con Mallarmé, justificación canónica, y por ende, de su propia poesía con el poeta francés. No nos quedaremos aquí, seguiremos un poco más en el rastreo de esta línea. La presentación del artículo de Larrea se realiza por José-

Miguel Ullán: El principal poeta visual de la “joven poesía española” (C. G. Moral y R. M. Pereda, 1979) y cultivador del poema en prosa y, por lo tanto, el último eslabón de la cadena y de la amalgama de las dos corrientes de un lado la vanguardista consciente – véase la articulación métrica del poema “Responso” que analizamos anteriormente (cf. n. 26)-, de otro, la subconsciente, ambas unidas por la búsqueda. En el caso de Ullán la libertad, la búsqueda de nuevos soportes transgresores o del absoluto, se representa en su poesía visual, en el verso libre o en el poema en prosa. La llegada al género depende de la poética, el poema en prosa es sólo medio, de una determinada poesía. Así si Juan Ramón Jiménez llega con la búsqueda de la consciencia “Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas” *Eternidades* al poema en prosa, Ullán por su parte llega a partir de la negación del subconsciente: “Inteligencia no me des jamás el nombre exacto de las cosas” *Maniluvios* (J. M. Ullán, 1994: 221). La sugerencia frente a la ausencia¹⁶⁰.

La llegada al poema en prosa se define y explica, tras lo anterior, de modo distinto a raíz de la ideología que la provoca. Así, si en Huidobro o Juan Ramón Jiménez se arriba a partir de la modernidad y la indagación formal de la búsqueda vanguardista: creacionismo puro en Huidobro, esencialización desnuda en Jiménez. Por el contrario, en Vallejo y Neruda la naturaleza busca nuevas formas de expresión ilimitada, el primero a partir del surrealismo puro¹⁶¹ e impuro, el segundo manchando el traje de surreal verde. Pero las oposiciones tajantes nunca son certeras y se definen a partir de periodizaciones históricas que las definen y provocan, como ha señalado Octavio Paz en *El arco y la lira* refiriéndose a Huidobro y Neruda a través del paralelismo en la trayectoria poética de Rubén Darío: “La vanguardia tiene dos tiempos: el inicial de Huidobro, hacia 1920, volatilización de la palabra y la imagen; y el segundo de Neruda, diez años después, ensimismada penetración hacia la entraña de las cosas. No el regreso a la tierra: la inmersión en un océano de aguas pesadas y lentas [recuérdese lo comentado sobre el poema en prosa en Juan Ramón Jiménez y la influencia marina]. La historia del ‘modernismo’ se repite. Los dos poetas chilenos influyeron en todo el ámbito de la lengua y fueron reconocidos en España como Darío en su hora. Y podría agregarse que la pareja Huidobro-Neruda es como un desdoblamiento de un mítico

¹⁶⁰ Para más información sobre el poema en prosa en José Miguel Ullán, véase la tesis doctoral de Carlos Jiménez Arribas (2004: 338 y ss.)

¹⁶¹ En Vallejo, según Paul W. Borgeson, la prosa y el verso se diferencia y coexisten (P. W. Borgeson, 1986:137-145)

Darío vanguardista, que correspondería a las dos épocas del Darío real: *Prosas profanas*, Huidobro; *Cantos de vida y esperanza*, Neruda” (O. Paz, 1994: 113)¹⁶². Siguiendo el paralelismo de Paz la historia se repite en España con dos periodos dentro del 27, siendo conscientes del reduccionismo que puede soterrar a una nómina de nueve o diez poetas: el primero de vanguardia formal donde adquiere una preponderancia absoluta lo marmóreo gongorino, la pureza, la deshumanización o la perfección de la forma que culmina con el tricentenario del cordobés; año en el que ya se produce el giro hacia el segundo momento en muchos de los poetas hacia la vida frente a la estatua, la rehumanización, el surrealismo hace acto de presencia al igual que Neruda y su visita a España que tanto influirá en Lorca o Hernández¹⁶³.

Vicente Huidobro representa el emblema de la línea consciente de la vanguardia formal, encontramos una búsqueda de la perfección del poema, del orden perfecto del microcosmos a partir de la observación del mundo exterior como macrocosmos de caos, la influencia de las ciencias ocultas de un lado como analogía interna en el poema, junto a la influencia de la filosofía oriental budista y la influencia de la ideología del sujeto libre y del poeta como creador romántico sirven de base. El poeta se convierte en el dios de su propia creación a la que dota de la perfección de la que el mundo exterior carece, el ordenador del mundo a partir de la razón y la lógica, aunque con la imposibilidad final del azor que pliega sus alas ante lo imposible, como el albatros baudelaireano.

Neruda encarna la representación de lo telúrico, finalidad juanramoniana idéntica a partir de disímiles procedimientos constructivos, como representación de la libertad de

¹⁶² Guillermo de Torre señala demoledoramente, que Huidobro está “Tan exento de toda potencia original [...] que, en ciertas ocasiones, su espíritu mimético llega a la más descarada rapsodia de los motivos rubenianos. Posteriormente, dio a luz *Las pagodas ocultas* (1914), compuesto de pequeños poemas en prosa, en tono de psalmos orientalistas. Este libro presenta una rara y gran semejanza con *El candelabro de los siete brazos*, la obra primigenia de Cansinos-Assens” (G. de Torre, 2001: 115-116).

¹⁶³ Federico García Lorca presenta a Neruda en un recital del chileno en Madrid en el año 1934: “un poeta más cerca de la muerte que de la filosofía, más cerca del dolor que de la inteligencia, más cerca de la sangre que de la tinta. Un poeta lleno de voces misteriosas que afortunadamente él mismo no sabe descifrar; de un hombre verdadero que ya sabe que el junco y la golondrina son más eternos que la mejilla dura de la estatua” (F. García Lorca, *apud* M. A. García, 2001: 216); Miguel Hernández le dedicará una reseña crítica a *Residencia en la tierra* en el diario *El Sol* en 1936, obviamente como contrapunto ideológico a los nuevos aires líricos, tras el agotamiento de la poética pura y cerebral: “La voz de Pablo Neruda es un clamor oceánico que no se puede limitar es un lamento demasiado primitivo y grande, que no admite presidios retóricos. Estamos escuchando la voz virgen del hombre que arrastra por la tierra sus instintos de león; su rugido; y a los rugidos nadie intenta ponerles trabas. Busca en otros la sujeción a lo que se llama oficialmente forma. En él se dan las cosas como en la Biblia y el mar: libre y grandiosamente” (M. Hernández *apud* Juan Cano Ballesta, 1996: 177 y 209)

la naturaleza, ideológicamente romántica, construida o representada en una forma libre de ataduras y retórica informe e ilimitada.

Esta posición estética produce sus primeros frutos, en lo que al poema en prosa se refiere, y tras un breve periodo de influencia romántico-moderno-simbolista en sus dos primeros libros, con *Anillos* (1926) conjunto de poemas en prosa y la vertiente contraria el verso libre continuo como *Tentativa del hombre infinito*, del mismo año. En el siguiente poemario *Residencia en la tierra* (1933-1935) hallamos una mezcla formal de verso y prosa con un total de cinco poemas en prosa: “La noche del soldado”, “Comunicaciones desmentidas”, “El deshabitado”; “El joven monarca” y “Establecimientos nocturnos”.

El porqué de su empleo responde a la tentativa de expandir lo natural del verso más allá de las formas preconcebidas, el poeta no es un pequeño Dios que esculpe con el cincel y el martillo la piedra sin forma –creacionismo, por ejemplo, como ideal del hombre racional- sino un mensajero o médium de la Naturaleza –el surrealismo, la razón no puede explicarlo todo- en una búsqueda ilimitada de la realidad en las dos vertientes libertarias del momento: el verso libre y el poema en prosa que lo ayudan a desplegar el “caos” armónico del mundo y el caos microcósmico del poeta como hombre. La incertidumbre, la búsqueda toman cuerpo en formas inciertas, el desorden del poema refleja el desorden del mundo del poeta, de la naturaleza ante sus ojos aprehendida:

lo informe del poema tiene que expresar lo informe de la realidad [...] En suma, en su voluntad de estilo Pablo Neruda estima primero como ideal poético la ausencia de forma: lo que nos entra del mundo y lo que nos sale de la fragua interior debe aparecer tal cual viene, como materia sin reducirse a fisonomía

(A. Alonso, 1974: 218-219)

Teniendo en cuenta que lo ilusorio de la escritura poética automática, tanto en Neruda como en Cernuda, Aleixandre, Alberti o Lorca, como indicamos anteriormente.

Si Huidobro continúa la línea de Mallarmé para desembocar no en Rimbaud, como señala Larrea, sino en la culminación del proceso mallarmeano: la nada; Neruda acoge a Rimbaud iluminándolo de naturaleza y humanizándolo.

3.6 EL POEMA EN PROSA A PARTIR DE LOS AÑOS SESENTA: CONOCIMIENTO Y COMUNICACIÓN

El debate establecido en los años 60 entre poesía como comunicación y poesía como conocimiento y, teniendo en cuenta que la primera diferenciación establecida entre prosa y verso se fundamenta como el deseo primigenio y genético de comunicación en aquella frente a ésta, proporciona una fuente teórica poética explicitadora de la ideología y la historia del poema en prosa:

1 De un lado la postura que recoge la afirmación alexandrina, con Carlos Bousoño y su *Teoría de la expresión poética* a la cabeza, e iguala poesía con comunicación del contenido psíquico, sensorial-afectivo y conceptual apresado por el espíritu y condensado en una suerte de síntesis unitaria, la poesía, a través de la fantasía. Así la poesía sería la comunicación lingüística real de la intuición a través del soporte verbal. Esta concepción poética, como ha señalado Fanny Rubio “no puede separarse, en un estudio histórico, de la poesía que se hacía en 1952 cuando apareció la primera edición de la obra. Hegemonía de la poesía social, de contenidos explícitos, de la poesía equivalente a un acto de comunicación entre autor y lector” (Fanny Rubio y José Luis Falcó, 1984: 65).

2 De otro, la nueva generación poética que discurre su teorización enfrentada hacia el polo opuesto. Carlos Barral afirma desde la revista *Laye*, que “Poesía no es comunicación”. “Para Barral la teoría de la poesía como comunicación constituye, cuando se formula científicamente, una simplificación peligrosa del proceso poético, simplificación que ignora la autonomía del momento creativo en el que aparece un estado psíquico determinante del poema” (*ibíd.*: 66). Lo que esta generación rechaza, dentro de la ambición social y de la vuelta a la poesía de Campoamor, verdaderamente es la reducción del acto poético a contenidos intencionalmente elaborados por el poeta.

Clarividente a este respecto, es la siguiente afirmación de Gil de Biedma: “La comunicación es un elemento de la poesía, pero no la define... La poesía son muchas cosas; un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras” (J. Gil de Biedma, 1955, *apud* Fanny Rubio y José Luis

Falcó, *ibíd.*: 66) o el propio Valente: “Escribo poesía porque el acto poético me ofrece una vía de acceso, para mí insustituible, a la realidad. Quizá no sea difícil desprender de ahí que veo la poesía en primer término como conocimiento y sólo en segundo lugar como comunicación [...] En la medida en que la poesía conoce la realidad la ordena y en la medida en que la ordena la justifica. En esos tres estados se inserta a mi modo de ver el triple compromiso intelectual, estético y moral de la poesía con la realidad” (J. Á. Valente, 1961, *apud* Fanny Rubio y José Luis Falcó, *ídem*).

Este hecho desarrolla, a grandes rasgos y nuevamente como continuación ideológica de la dualidad del pensamiento occidental, dos tipos de poemas en prosa:

De un lado, el poema en prosa comunicativo seccionado en dos ideologías opuestas: 1º la de corte comprometido enclavado dentro de la poesía social española, conscientes de los problemas que esta reducción conlleva en la aplicación práctica en los diversos autores. 2º el poema en prosa como juego, como pura forma deshumanizada, siguiendo la estela de Ortega, a través de un arte “intranscendente” con las connotaciones ideológicas burguesas inscritas en su seno.

De otro, el poema en prosa como conocimiento –apuntado ya en Cernuda también como aprehensión o búsqueda ontológica del ser perdido¹⁶⁴–, microcosmos de la realidad, por lo tanto con múltiples vías de exploración hacia ella, hacia su ser. De ahí, el mismo poema en prosa como proceso poético diferente en donde se recoge un nuevo conocimiento, otra forma de aprehender la realidad. Lugar en donde vemos una proliferación mayor del género, en el mismo Valente, por ejemplo. En definitiva su pensamiento, el de la poesía como conocimiento, sostenía que la poesía tenía una especificidad en el tratamiento del lenguaje como fin primordial, sin la posibilidad de estar sujeto a una preceptividad temática.

¹⁶⁴ El poema en prosa buscaría a partir de la ideología romántica los inicios del arte, la génesis del mismo, en donde las fronteras desaparecen. Una unidad perdida con el paso del tiempo, con la modernidad. Así si se rechaza la modernidad se busca el tiempo perdido, la edad de oro en donde todo era uno en el arte, la hibridez del origen en lo formal. Volvamos a Cernuda y a *Ocnos*: se ha constatado como temática de *Ocnos* el paraíso perdido como búsqueda o plasmación de Cernuda, la niñez se traslada como recuerdo de la edad de oro al poema. Pues bien si la temática cernudiana de *Ocnos* responde a la plasmación del paraíso perdido en su génesis vital, a partir de su filiación romántica en cuanto a ideología constructiva, el uso del poema en prosa resulta ineludible como plasmación, la forma semantizada, de esa misma unidad perdida en donde el arte era uno como el niño era unidad con su mundo. La unicidad de la edad de oro encuentra su forma precisa: la unicidad de la forma sin fronteras el poema en prosa como lengua original humano, como niñez lingüística y biológica.

3.7. LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA CARVAJALIANA Y SU HEREDAD

Antonio Carvajal más allá de la angustia de las influencias proclamada por Bloom (H. Bloom, 1991) se incardinaria dentro del entramado poético denominado “Tésera”¹⁶⁵ por Bloom, desde una perspectiva disímil como compromiso del poeta con la comunidad en un doble sentido: 1º deudor y fiduciario de una comunidad poética anterior, presente y futura en la que se inserta. Y 2º deudor ético y representante de la comunidad humana, sociedad, a la que pertenece, por extensión, la humanidad.

Para fortalecer esta hipótesis recordemos el título de algunos de sus poemarios, *Servidumbre de paso* (1982)¹⁶⁶: el poeta consciente y *Con palabra heredada* (1999b) que camina y pasa hacia su propio terreno cruzando, asumiendo, heredando los frutos y el patrimonio legado por los hombres como conquista de nuevos espacios ignotos para el espíritu, la belleza y el arte.

Regresando a Bloom, desde esta óptica anterior consciente y manifiesta en la intertextualidad carvajaliana¹⁶⁷, su producción tanto en verso¹⁶⁸ como en prosa se presenta como “completamiento”, pero no como “antítesis” (H. Bloom, 1991: 23)¹⁶⁹, sí

¹⁶⁵ Aunque Harold Bloom lo relaciona con los antiguos cultos secretos “Tomo la palabra no del arte de hacer mosaicos, en el que todavía se usa [se refiere erróneamente a “Tesela”, no a “Tésera], sino de los antiguos cultos secretos, en los que significaba contraseña” (H. Bloom, 1991: 23), para darle un sentido misterioso a lo poético, creemos más oportuno desmitificar este uso, sin entrar en el error terminológico de igualar “Tésera” con “Tesela”, y aplicarlo desde el punto de vista jurídico, desconocemos si exclusivamente hispánico, esto es el sentido clásico del término progresivamente utilizado por griegos, romanos y, sobre todo, celtiberos, dentro del ámbito legal como constatación física en bronce y alfabeto de formas geométrica o zoomórfica de un compromiso o contrato jurídico, preámbulo de la posterior figura notarial, del individuo y la comunidad o viceversa.

¹⁶⁶ Término proveniente del derecho que limita el dominio de un terreno en favor de las necesidades de otro terreno perteneciente a distinta persona para facilitar el camino. En palabras del autor en una entrevista realizada por Jaime Valverde: “la obra de todos los poetas tiene una servidumbre con relación al poeta nuevo que llega a esa «finca», que la mía también la tiene; servidumbre de paso porque a través de mi obra los lectores de hoy son invitados a transitar hacia la obra de cuanto autores cito o saqueo. E, inversamente, los autores de que me sirvo pasan por mis libros para llegar, de otra manera, a nuevos lectores” (A. Carvajal, *apud* J. Valverde, 1982: 42)

¹⁶⁷ Véase para más información el pormenorizado estudio de José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria* (2001b)

¹⁶⁸ Remitimos, como ejemplo, al estudio realizado por José Enrique Martínez Fernández “Modulaciones de la lira en la obra de Antonio Carvajal” sobre la innovación y renovación de esta estrofa en Carvajal a partir de Garcilaso, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz (J. E. Martínez Fernández, 2003: 183-2005).

¹⁶⁹ O sí, en casos muy particulares, hallamos dos curiosamente en diálogo con el mismo autor y maestro, Vicente Aleixandre, junto a Víctor Hugo, también matizado en “Una vida de poeta”, *Columbario de estío* (1999: 161), y en la composición “Blanco entre negro” publicado en un catálogo pictórico de Francisco

como actualización, no como negación paterna para afirmación filial, sino como diálogo con la tradición (A. Chicharro, 1997). El desgaste simbólico de la moneda poética – Lacan a partir de Mallarmé en *Discurso de Roma* (1953)- que se acuña de nuevo siendo igual en valor pero distinta en forma. Aquí entraría el uso del poema en prosa para completar la necesidad de la expresión dentro de la segunda corriente aducida: Una búsqueda de la poesía que no se reduce al poema, ora en verso, ora en prosa, sino que abarca el vivir en poesía como filosofía y actitud ante el mundo, de nuevo Darío: “ama tu ritmo y ritma tus acciones”. Así la prosa se llena de poesía y, aunque parte de una expresión de la modernidad, el poema no refleja al hombre escindido, sino al hombre que busca la comunicación, “resonar en unos pocos corazones fraternos” al modo de Aleixandre en una nueva senda, no negada de vitalismo consciente y ético para los hombres “Amo a los hombres que una luz futura...” Porque la ciudad, frente a Baudelaire, no sólo es el lupanar del hombre, la gran prostituta que nos engulle, mata y envilece, sino también el espacio de la alegría “Canción de la ciudad” en *Miradas sobre el agua* (1993: 69) / “Ciudad del hombre” en *Testimonio de invierno* (1990: 43). La metrópolis también se alumbra de belleza y el poema en prosa como correlato de la búsqueda se hace naturaleza, música y pintura ofrecida en perfección como mundo de esperanza, reflejo de uno de los componentes intrínsecos a su poesía el rigor formal, la perfección de la forma que no sólo atañe al verso, sino también a la prosa, como concordancia filosófica de la máxima kantiana y el romanticismo libertario que busca una forma necesaria, expresiva –recojo el mismo título de su tesis doctoral *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)* (A. Carvajal, 1995)- un molde y una huella –idéntica remisión a

José Sánchez Montalbán (F. J. Sánchez Montalbán, 2011: 5), en ambos con una tonalidad terriblemente aciaga en cuanto al hombre:

UNA VIDA DE POETA

No es el poeta un Sinaí –lo siento,
Hugo admirable-, ni Moisés el viejo
-lo lamento, amigo mío y maestro
Aleixandre-: Es David, David el yerto,

BLANCO ENTRE NEGRO

[...]

¿Quién grita nunca nazcas? Nace, humano,
dale muerte a la sombra, niega luces

Metáfora de las huellas (estudios de métrica) (A. Carvajal, 2002)-. El poema en prosa en Antonio Carvajal responde sintéticamente a los siguientes vectores o rizomas:

1. Una necesidad expresiva que acoge cualquier molde textual útil –tradicional, moderno, original en su uso primigenio y fundador o primitivo- para su funcionalidad poética¹⁷⁰ en diálogo con la tradición que lo sustenta, en particular, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez desde el punto de vista estructural, Muñoz Rojas, Aleixandre, Cernuda, Rimbaud y Baudelaire desde el ámbito semántico en algunas de sus composiciones

2. Su uso se enmarca dentro de un propósito global, el poema y, por extensión, el poemario donde la finalidad o temática radial se desarrolla sobre soportes textuales varios que se conjugan –estrofas, versos y composiciones múltiples- en pos de un fondo y una finalidad común significativa y estructural.

3. El poema en prosa como espacio de experimentación. Si, como indicamos anteriormente, cada forma posee su expresividad, no podemos realizar una definición matriz del poema en prosa carvajaliano: cada poema responde a una necesidad y, por extensión, recurre a diferentes patrones rítmicos, como se colige de su análisis.

4. Anti-esnobismo. El uso del poema en prosa, al igual que los símbolos claves de su poesía, persiste desde su segundo poemario, *Serenata y navaja* (1973) hasta sus últimas publicaciones “Visitas de Venecia” (A. Carvajal, *apud* M. T. Martín-Vivaldi, 2011).

Ahora bien, cuál es la causa, el resorte histórico-social, la ideología que confiere a este poeta esa búsqueda de lo perfecto forjado: La creación de un mundo donde todo rime en armonía, belleza, igualdad y equilibrio y donde el poeta, como ser social –social en el sentido primigenio de responsabilidad para con el hombre- esponga y produzca gratuitamente su trabajo para la humanidad de todas las edades y épocas como ejemplo ético y moral desde la conciencia y la esperanza, ahora lorquianas “Queremos que se cumpla la voluntad de la tierra que da sus frutos para todos” (“Grito hacia Roma”, *Poeta en Nueva York*) y este a su vez como reescritura cristiana, “Hágase tu voluntad así en la tierra como en el cielo”. A través de la melodía de la voz y de la idea, amalgamadas en

¹⁷⁰ Liras, sextinas, poemas en prosa, verso libre, sonetos, décimas, versos de cabo doblado, versos de cabo roto, versos acrósticos, rimas anti-fénix, rimas en caída, poesía, prosa periodística, teatro, ensayo...

cada forma métrica como búsqueda desigual del sentido entrecortado y abrupto, medido y en equilibrio, siempre consciente de la exigencia que supone el arte como labor y ofrecimiento. De esta forma y regresando a la forma del poema, desde el idealismo:

una métrica no es tan sólo una legislación fonética y rítmica, sino una expresión artística que nace del fondo “vital” de una cultura y de un lenguaje, y que se identifica con ellos, hasta el punto de convertirse como tantos otros aspectos culturales, en algo “incomunicable” en su totalidad “radical”

(E. García Gómez, 1968: 280, *apud* J. Domínguez, 2001: 241)

El poema en prosa carvajaliano responde a una determinada postura vital, cultural, e ideológica, a una búsqueda textual de la forma a partir de una tradición en la que se lee y rescribe, sobre todo, a Darío, Juan Ramón Jiménez y Aleixandre, arquitectos disímiles de poemas en prosa monumentales desde cimientos diversos pero con piedras equivalentes basadas en el rigor y la búsqueda transgresora:

Que la obra “desobedezca” a un género no lo vuelve inexistente, tenemos la tentación de decir: al contrario [...] porque la transgresión, para existir, necesita una ley

(T. Todorov, 1988: 33)

Existe un aspecto interesante que cabe reseñar: Si Cernuda escribe poemas en prosa en los que la segmentación rítmica es compleja –reconocible el ritmo silvático o de predominancia en sexta sílaba-, por la dificultad de un patrón estable frente al ritmo tradicional basado en la repetición sistémica temporal como percepción, y conscientemente asimétrica en reflejo de la aniquilación total del ritmo eufónico preconizado por la sociedad que rechaza, como en el caso de sus poemas en verso libre, sea “Diré como nacisteis” de *Los placeres prohibidos*; frente a ello, en el caso de Juan Ramón Jiménez, éste llega a la prosificación de la poesía a partir del verso medido, del vertido de éste a la prosa en una busca de esencialidad, de eliminación de todo aquello que redunde más allá de la poesía desnuda esencial.

Antonio Carvajal, por su parte amalgama ambas tendencias dependiendo del poema en prosa, nuevamente la expresividad hace acto de presencia, aunque mayoritariamente se inclina más hacia la purificación desnuda de Juan Ramón Jiménez, que hacia el poema en prosa de Cernuda. Teniendo en cuenta que la prosificación juanramoniana de toda su obra, no debiera llamarse en rigor poema en prosa, sino prosificación de poemas en verso, salvo en aquellos concebidos en prosa desde su inicio: Esta diferenciación es básica.

Los poemas en prosa de Antonio Carvajal se pueden calificar de poemas en prosa porque la conciencia autorial utiliza la prosa como soporte, no como medio poético que iguala prosa y verso en aras de una prosificación de la poesía o de una versificación de la prosa. De esta suerte, en la obra carvajaliana se descubre una nueva modalidad de poema en prosa, basada en la técnica dariano-juanramoniana que despoja al poema de su vestido versal pero en donde late el ritmo definido más allá del verso, en busca de un lector: ora narrativo que no rechace la lírica por su segmentación versal, engaño al ojo, ora poético que se atreva a comprender el nuevo soporte poético, verdad al oído ¿Otra relectura o actualización carvajaliana de la tradición en este caso de la tipología lectora medieval literal y simbólica?

absoluta voluntad lírica de expresión y de comunicación en virtud de la cual el autor procura llegar al espíritu del lector en la forma más recta e inmediata

(R. Silva Castro, *apud* J. Fernández, 1994: 31)

Y su actitud vital que lo enlaza con el compromiso con el arte y el hombre, lo vincula a tendencias aparentemente opuestas a su poética. Sea el caso de Blas de Otero, extravagante jerarquía de fondo y forma, de ética y estética, en un poeta tachado de formalista, es decir, torreburnista, simplismo crítico como palabra heredada en el tiempo: Se porfia en la poesía de Antonio Carvajal hasta la saciedad el tópico formal y las influencias clásicas formales, pero no la influencia ética de Antonio Machado¹⁷¹ o Blas de Otero, como actitud de compromiso con el hombre y de voluntad vital

¹⁷¹ Con excepciones, como el estudio de su poética común por parte de Antonio Chicharro (2004: 257-279)

constantes en su obra, sirvan las palabras sobre Otero como correlato idéntico carvajaliano:

la referencia a la muerte desde el rechazo [...] desde la primera, decidida afirmación y voluntad de vida [...]. Tal vez es en esta voluntad de vida donde se entroncan su ser personal y su ser social, su poesía lírica más íntima y su mensaje colectivo, pues para sí mismo y para todos reclama esta vida en plenitud, este estar y ser al aire libre (aire, imagen, símbolo constante en Blas de Otero)

(J. Paulino Ayuso, 1983: 125)

Y el ejemplo poético que podría esgrimirse como intertextualidad manifiesta y raíz reiterada se presenta en el poema oteriano “Penúltima palabra” (*Expresión y reunión*, 1969, y *Hojas de Madrid con La Galerna, 1968 – 1979*, 2010) y el carvajaliano “Canción de la ciudad” (*Miradas sobre el agua*, 1993):

Amé la vida, sin embargo.
Bien sabes tú que la amé mucho.
Aunque me expulsen de la vida, lucho
aún. Ancho el amor y el dolor largo.

(B. de Otero, 2010)

Amo a los hombres que una luz futura
nutren con los ardores de su vida...

(A. Carvajal, 1993: 69)

Este compromiso se amalgama y coinciden en el plano de la reflexión metaliteraria, concisa en ambos, “Además, el poético, pues hemos de agregar los numerosos momentos en el que el poeta reflexiona, en verso, sobre la poesía” nos dice Paulino Ayuso, refiriéndose a Blas de Otero y señalamos nosotros para Antonio Carvajal (J. Paulino Ayuso, 1983: 125). Amén de la común intertextualidad como procedimiento poético y el uso de la prosa en Blas de Otero: *Historias fingidas y verdaderas*, donde aborda el problema de la expresión poética con rigor, partiendo en el

caso del uso de la prosa de una clara influencia de Rimbaud, aunque sin llegar al poema en prosa (B. de Otero, 1980: 21), sí a la prosa poética, un especial diario juanramoniano, y a la mezcla de verso y prosa, de raigambre cervantina¹⁷². Un botón de muestra: la unión de moral y belleza en Otero, como en Carvajal, explícita en el texto "Prosa" perteneciente al libro anteriormente referido donde censura la imposición teórica ideológica coercitiva en aras de la libertad: "Aspiramos a la belleza, siempre que no esté en contraposición a la verdad, es un decir a la justicia" (B. de Otero, 1980 34). Quede aquí constancia de la hermosa coincidencia de la belleza y el compromiso:

1º Ora Blas de Otero en la composición "De turbio en turbio" publicado en *Esto no es un libro: Poemas* (1963: 36), nótese la influencia juanramoniana contemplativa de *Espacio* y el vaivén del tren en movimiento como trasunto de la belleza y la crítica militarista ¿recuerdo del servicio militar? mientras aprehende a Cervantes –"Cervantes escribe como los ángeles y responde como los hombres" (B. de Otero, 1974: 73)- y su complejidad frente al prosaísmo circundante, intertextualizando simultáneamente el primer poema en prosa de Baudelaire y extendiendo el ritmo prodigioso de las nubes frente a la atonía generalizada, forma y fondo, belleza y compromiso –quede en la memoria el último verso...-:

Aburrimiento general. Paciencia
Paciencia. Aburrimiento general.
Pasan las nubes. Silba un tren. Paciencia
teniente. Aburrimiento general.
Leo el *Quijote*. Libro extraño. Leo
el *Quijote* otra vez. Cuánta idiotez
escrita en castellano. A lo que veo
Por la boca muere el pez.
Paciencia y barajar. Pasan las nubes.

¹⁷² Vid. el riguroso trabajo de Fernando Valls "«De vez en cuando, un elefante blanco...» Para leer las *Historias fingidas y verdaderas*" (F. Valls, *apud* A. Iruveda y L. Sánchez Torre, 2010: 135-164) y sobre el poema en prosa en Blas de Otero, el estudio de Gonzalo Sobejano "Blas de Otero y el poema en prosa: «Las nubes», «Vivir para ver»" (G. Sobejano, 2003: 49-51).

Silba un pájaro. A lo lejos trema un tren.

Las maravillosas nubes

pasan, se ven..., se van ya no se ven...

2º Ora Antonio Carvajal en la serie “Jardines de Granada” (2002c) publicada en *Los pasos evocados* (2004b: 69-77), nuevamente la influencia juanramoniana contemplativa y expresiva en el vaivén del juego infantil del escondite a través de los encabalgamientos –Juan Ramón en la composición “Blanca y blanca” de *Leyenda* (1896-1956)¹⁷³ y su ajuste expresivo de forma y fondo a través del balanceo del columpio mediante el encabalgamiento, analizado por Carvajal en su propia tesis (1995: 101-103)- como trasunto y ofrecimiento de la belleza, no en la nube como en Otero, sino en la flor, ambos elementos naturales; y la crítica o el compromiso “bajo un cielo inestable” –recuérdense los versos del poema, comentado anteriormente, “Piedra viva” de *Serenata y navaja* (1973, 1983: 103), “[...]Bajo el conde- /stable cielo...”, y el cambio de tonalidad- no solo por las nubes, no solo por la escarcha, advertencia ante el mundo de los hombres, nuevamente el prosaísmo circundante, frente al ritmo encabalgado de la belleza inocente de la flor, las hojas y la niñez lúdica en vaivén trotando y ocultándose entre los jardines, encabalgamiento sin quietud del verso – retomemos a la memoria el último verso indicado de Otero como coincidencia rítmica- hasta la tmesis sirremática –ya analizada anteriormente en “Ad petendam pluviam” (A. Carvajal, 1996b: 8, 1999: 22) (cf. n. 38)- del juego que oculta la expectativa lectora como oculta queda la niñez entre la fronda lúdica del escondite como juego, forma y fondo, belleza y compromiso donde se pide la paz a través de la palabra:

OFRECIMIENTO

Bajo un cielo inestable

-la luz se cierra, la luz se abre-

un jardín transitorio

¹⁷³ Poema homónimo en título escribe Carvajal para el catálogo del pintor Carmelo Trenado *Agua de luna* (C. Trenado, 1998).

-celebra el agua sus desposorios
con la nube y la rama:
se cierra el cielo, se abren las aguas

GENERALIFE, primavera

[...]

El jardinero los poda,
los riega, los mimaba, es
un milagro cada rosa,
cada hoja del laurel;
los estanques, con las hojas
del nenúfar, no se ven
y sí se ven.

HUERTA DE SAN VICENTE, verano

Rosas, todas; y no son
la rosa. Todos los ti-
los, no la paz. El jazmi-
nero enlaza su canción
con la cal, con el balcón
pintado de verde. Fue
la dicha posible. ¡Qué
generosa la armonía-
a de la flor y fruto y a-
gua clara, tan clara y cla-

ra que sólo canta: “Sí”!

Todo lenguaje literario escrito supone una trasgresión de las rutinas del lenguaje oral y estándar, aunque se proponga imitarlo, por lo tanto implica una violentación de este, “cada poema inventa su lenguaje, ajusta la selección de paradigmas y la combinación de sintagmas a la configuración rítmica de la que surge” y no en el sentido inverso, el poema no crea su lenguaje, sino que el lenguaje se amolda al ritmo mental del poeta. Pero el ritmo mental no nace de la nada, sino que se construye a partir de las lecturas y relecturas de la tradición con su continuidad o rupturismo. El ritmo de un poema en prosa, tras lo anterior, supone una visión del mundo, una forma de nombrar y de pensar, unidad cerrada y autosuficiente “que funde al hombre y a la palabra” (Antonio Domínguez Rey, *apud* Fernando Gómez Redondo, 2001: 252).

3.8. CONCLUSIÓN: LA IDEOLOGÍA CONSTRUCTIVA DEL ORIGEN DEL POEMA EN PROSA Y LA IDEOLOGÍA CONSTRUCTIVA CARVAJALINA

En cuanto a la ideología, la historicidad, que produce el poema en prosa, acierta Gili Gaya, a la hora de caracterizar el uso del verso libre, aunque también en lo que nos concierne el poema en prosa, como una necesidad vital, que se inicia en el Romanticismo, y explota con la crisis de la modernidad y las vanguardias¹⁷⁴. El mundo construido por la razón ilustrada se desmorona en las ruinas de un proyecto inacabado, en la luz que no alumbró al corazón. De esta forma, la poesía medida y racional convive con un nuevo tipo de poesía donde las formas cerradas dejan paso a la forma reflectante, especular y abierta a la crisis del mundo, del espíritu y del sentido. Aquí se encontrarían los resortes que producen el salto al poema en prosa, versificación de la prosa, y al verso libre, prosificación del verso¹⁷⁵. Afirmó Gili Gaya y, glosándolo, Isabel Paraíso:

Es el mejor vehículo para transcribir la angustia de nuestro vivir contemporáneo. Próximo a la filosofía existencialista, “es una actitud [...] ante las pobres voces humanas que claman en el silencio indiferente del Universo”- Vehículo de “una exploración sin rumbo, que elude el nombre y la imagen concretos

(S. Gili Gaya, 1993: 23)

¹⁷⁴ Esta modernidad encierra una agrupación de contradicciones que perfilan los diversos enfoques individuales de cualquier generación, pongamos por caso la del 27 o la del 60, abriendo un abanico ideológico y estético en una búsqueda de representación. Encontramos un conjunto de planteamientos que atraviesan las poéticas moderna y contemporánea, desde el Romanticismo hasta nuestros días. El artista oscila: La autonomía del arte ahistórico ubicado en un nivel superior y “gratuito”, finalidad sin fin, frente a lo cotidiano –Kant bajo la sombra-, a partir del giro en las relaciones del artista y la sociedad, la reacción fue el arte puro exento y una determinada ideología vertida en la forma de la sensibilidad. Pero, esa nueva forma, pongamos por caso el poema en prosa, se alimentaba de la ciudad en su origen, de la sociedad. No nació ex nihilo, sino a partir y gracias a estas nuevas realidades urbano-sociales y su rechazo en Baudelaire, Darío, Jiménez, Cernuda o Aleixandre.

¹⁷⁵ Salinas en la conferencia “El signo de la literatura española del siglo XX”, contraponen la poesía de finales del siglo XIX, a partir de Abelardo López de Ayala –el poeta sevillano, no el prosista asturiano-, Gaspar Núñez de Arce y Ramón de Campoamor, a tres fragmentos en prosa de Azorín, Miró y Ortega, en los cuales “de los surcos de prosa de los tres, brota poesía” para diferenciar y ensalzar, en suma, la tendencia realista de la novela y el prosaísmo en la poesía decimonónica y la lírica como el signo literario del siglo XX (P. Salinas, 1972: 34-45). Si bien matizando y contextualizando el hecho: “Salinas indicaba cómo hasta en Campoamor se perciben las corrientes universales de una época, de su mundo histórico: por ejemplo, el acercamiento de prosa y poesía” (J. A. Marichal, 1984: 208). Parte, por tanto de la fundamentación de la denominada novela lírica a partir de las hipótesis teóricas de Salinas.

Nos interesa señalar como básica esta última afirmación, para ejemplificarla con el caso concreto del Juan Ramón Jiménez de “Baladas para después”¹⁷⁶. En esta obra, insertada en *Primeras prosas*, se aleja del racionalismo cartesiano explicativo causal, para mostrarnos el mundo invisible, una búsqueda del mundo trascendente más allá de la apariencia, a través de la sugerencia en vaguedad, impresión-simbolista, la utilización de la interrogación retórica se manifiesta profusamente en esta búsqueda de una realidad finalmente incognoscible: “Se sacrifica la estructuración del mundo convencional en aras de un mayor interés por el mundo misterioso, oculto, invisible, que está tras lo obvio y lo identificable” (M. P. Predmore, 1975: 102) ¿Y qué mejor forma de expresión vaga que la vaguedad definatoria del mismo poema en prosa como soterramiento y constructo ideológico?

El problema básico, se plantea a la hora de remitir esta misma ideología productora del poema en prosa a principios de siglo XX, sobre un autor que inicia su devenir poético en los años 60 y que publica el grueso de sus poemas en prosa durante los años noventa. ¿Encontramos la misma actitud vital en un poeta como Antonio Carvajal que en Baudelaire, Mallarmé o Rubén Darío...? Un elemento caracterizador sí los une, su capacidad formal y su genio, su búsqueda de unas formas poéticas disímiles que intenten expresar el mundo interior y apresar el mundo externo. La poesía se convertiría en una forma de ver(se) y comunicar(se) con el mundo. Así las diferentes estructuras poéticas dependerían del mensaje, del receptor, del estado anímico..., y la consecuentemente utilización del poema en prosa o del soneto en endecasílabos, como cualquier emisor emplea distintos tipos de registros dependiendo, igualmente, del mensaje, el contexto, el emisor..., pero con un matiz divergente, el receptor usual no espera reconocimiento, y menos lingüístico, sólo utiliza un medio para alcanzar un fin a través de la palabra; y, el poeta, utiliza ese medio verbal como único fin, complicidad o rechazo a través de la provocación del sentimiento: el poeta “no tiene como función sentir el estado poético, eso es un asunto privado. Tiene como función crearlo en otros” (P. Valéry, 1990: 80).

En este ámbito se deben encontrar las razones del empleo del poema en prosa, aunque indagando en la cuestión ideológica podríamos encontrar una apertura a nuevas

¹⁷⁶ La balada en prosa extiende su uso a partir del siglo XIX utilizando una prosa de ritmo regular, hundiendo sus raíces en la balada en verso *-Lyrical Ballads-* y siendo, según Utrera Torremocha, la base del poema en prosa iniciático al modo de Bertrand (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 53).

formas de expresión poética que desvinculan a nuestro autor, tantas veces tildado de clasicista en la forma de la expresión poética, de los moldes poéticos “tradicionales” y contradicen esa rémora –bastara leer su segundo e incomprendido libro, *Serenata y navaja* (1973)-.

Ideología, búsqueda de nuevas formas de expresión o influencia y relectura actualizada de maestros, no solo poetas, se amalgaman y entretajan para conformar su huella en la historia del poema en prosa hispánico. El mismo Carvajal nos remite a lo anterior en forma de claves sedimentales en una conversación con Rafael Varga en *Entre el sueño y la realidad. Conversaciones con Poetas Andaluces* (1992) citando para el soporte que nos ocupa a Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda y, atención a este dato, Fray Luis de Granada –del que ya analizamos su prosa métrica en un apartado anterior-, añadiríamos Rubén Darío y Vicente Aleixandre; y señalando la conciencia autorial de la búsqueda de cualquier soporte para la búsqueda de una mayor expresividad:

[...] como también escribo poemas en prosa y también escribo verso libre me encanta Fray Luis de Granada [...] Porque no soy un poeta de una sola lectura y una sola voz”

(A. Carvajal, *apud* Rafael Vargas, 1992: 139)

3.9. ESBOZO ALEVE AL ÚLTIMO ARRIBO IDEOLÓGICO: LA POSMODERNIDAD DEL SIGLO XXI Y EL AUGE DEL POEMA EN PROSA. APUNTES.

Resulta interesante constatar, desde un punto de vista ideológico y social, la proliferación posmoderna del poema en prosa ¿Su utilización responde a un planteamiento neobarroco de agotamiento formal recuperado como composición novedosa inquietante y multiforme o al arribismo de un proyecto editorial para conformar un nuevo espacio de consumo?

Si la conformación de *Nueve novísimos poetas españoles* por José María Castellet respondía a la conformación de un canon y un proyecto editorial¹⁷⁷, la conformación del poema en prosa actual, responde, en muchos casos, al deseo exacerbado de novedad y por parte de un mercado editorial.

El ejemplo paradigmático como vaticinio hispánico, puede hallarse en el uso del poema en prosa en Estados Unidos y la influencia que ejerce como modelo económico y, por extensión, literario y poético: Baste repasar las últimas publicaciones de poesía norteamericana de rabiosa actualidad en el mercado editorial para pronosticar el canto de las sirenas en altavoz. La explicitación de lo anterior, es proporcionada en 2001 por el poeta estadounidense David Foster Wallace en la sección “Lo mejor del poema en prosa” (2001) –artículo a propósito de una antología del poema en prosa en EE.UU. publicado *En cuerpo y en lo otro* (2013)- que en tono irónico y mordaz, explicita las contradicciones de la posmodernidad rabiosamente moderna al utilizar el poema en prosa:

- Señales de que cierta(s) persona(s) está(n) intentando elevar a cierta forma o híbrido literario transgresor para convertirlo en un género propio: que la revistas literarias empiezan a dedicarles números especiales a esa forma, a continuación comienzan a brotar

¹⁷⁷ Sobre la ausencia de Antonio Carvajal por “clasicismo”, véase Antonio Sánchez Trigueros (1981) y su ficción metacrítica irónica y, por extensión, cervantina; y por “barroquismo”, véase V. García de la Concha (1986: 19) y J. E. Martínez Fernández (2007: 264), indicando que esta “visión barroca” también se encuentra presente en los antologados Gimferrer y Carnero en la continuación del desengaño y la muerte.

revistas nuevas dedicadas exclusivamente a la forma en cuestión (a menudo con el nombre en cuestión (a menudo con el nombre de la forma en el título), y por fin comienzan a llegar al mercado diversas antologías del tipo «lo mejor de...» sacadas de esas nuevas revistas. Alrededor de la forma se empieza a aglutinar una literatura crítica, que en gran medida consiste en apologías, encomios y (paradójicamente) definiciones, codificaciones y listas de características formales (→ convenciones). Surgen escritores que se empiezan a identificar profesionalmente como practicantes de la forma. Y por fin, la forma empieza a ser tratada como categoría distinta/especial a efectos de publicaciones, premios y galardones, nombramientos académicos, etc.

- Dentro de las páginas de *The best of the PP [poem in prose]*, número total de anuncios, referencias y listas de otras revistas/recopilaciones/artículos/antologías/editoriales dedicadas al Poema en prosa: 78

- Nota biográfica del editor de la antología: «Peter Johnson es fundador u editor de *The Prose Poem: An international Journal*. Sus libros de poemas en prosa más recientes son *Pretty Happy! [...]* y *Love poems for the Millenium*» [...]

- De las notas biográficas de algunos antologados al azar en *Best of the PP*: «Ellen McGrath Smith es doctoranda en [...] completando una tesis doctoral sobre el poema en prosa americano» [...]

- N° total de páginas de la antología, incluyendo la Introducción del antólogo, los ya mencionados anuncios y listas de PP y las notas biográficas de los antologados: 288

- N° total de páginas dedicadas a los poemas en prosa: 227

- [...]

- N° total de antologados que también han publicado en el órgano literario llamado *Flash Fiction*: 6.

- N° Total de antologados que editan o han editado en revistas literarias y/o antologías y/o tienen pequeñas editoriales: 21

- Título de obras publicadas que aparecen en la nota biográfica de la antologada Nin Andrews: *The book of Orgasm [El libro del orgasmo]* Y *Spontaneous Breasts [Pechos espontáneos]*

- [...] N° Total de PP del punto anterior [antologados particularmente conocidos o eminentes] que se acercan remotamente a la mejor obra de sus eminentes autores: 3

- [...]

- N°. total de los 204 poemas en prosa que son lo bastante buenos/vivos/potentes/interesantes como para permanecer en la mente del lector más de 60 segundos después de terminarlos: 31

- De esos 31, nº. de los que son tan geniales que al final ya no te importa a qué género se supone que pertenecen: 9.

(D. Foster Wallace, 2013)

Suficientemente explícito, irónico y mordaz ante las contradicciones de la posmodernidad como lógica cultural del capitalismo avanzando en las sociedades postindustriales (F. Jameson, T. Eagleton) o pospoéticas (A. Fernández Mallo), ante el arribismo atrincherado, el proyecto editorial o la novedad rabiosa ¿transgresora? de otros de los modos de arribar al poema en prosa a través de los resortes de poder que explicaba Foucault y materializaba el campo literario de P. Bourdieu. Cuidado con coger el cardo y pisar la azucena, cuidado con la azucena artificial y el cardo estrellado, natural de estrellas.

4. TRES CONSTANTES DEL POEMA EN PROSA: LA PINTURA, LA MÚSICA Y
LA CIUDAD

4.1. LA PINTURA

En el apartado estructural dedicado al poema en prosa, se indicó la importancia del impresionismo para la conformación del horizonte formal de este tipo de composición tras el Romanticismo, a modo de *continuum*, por encima de las artes. Para Díaz-Plaja “en este sentido el poema en prosa [es] inseparable del impresionismo” (ibíd.: 22)¹⁷⁸.

Esta influencia pictórica en el poema en prosa en España se sigue constatando durante el surrealismo como espacio de llegada, valga como ejemplo desconocido y en menor grado divulgado, frente al archiconocido y paradigmático lorquiano, en cuanto a la amalgama de las tres constantes (pintura, música y ciudad)¹⁷⁹, los poemas en prosa de José Moreno Villa “Paisajes líricos a punta seca” (1933), en los que, a partir de la impresión, impresionismo, de su propia obra pictórica, se componen una serie de seis poemas en prosa, caracterizados por la brevedad y el surrealismo como modo de escritura.

En el caso concreto de Antonio Carvajal, un abundante número de poemas en prosa parten del diálogo con una obra de arte –en el sentido genérico de individualidad y corpus-, sobre todo, pictórica a la que se vincula¹⁸⁰ expositivamente como “lectura” en obertura, eco, exégesis, *amplificatio*..., publicándose en el catálogo correspondiente y, a veces, situándose en el mismo marco expositivo de la muestra: “Castillo interior” (1995) para el pintor Julio Juste; “Fuegos” (1990) para las fallas de Alicante, “Glosa para las horas pintadas” (1995) y “Flores” (1997) para exposiciones colectivas de autores con obras escultóricas, en el primer caso, y para artistas plásticos en los dos últimos bajo el auspicio de la extinta galería Jesús Puerto; “Ricardo García en sus ámbitos” (1990) para una exposición del mencionado artista; “Las ruinas del aura” (1992 y *Raso milena y perla* 1996: 77-83) acompañando a una serie de grabados de Juan Carlos Ramos Guadix; “Vuelta de paseo” (1993) con motivo de la obra de

¹⁷⁸ Véase como información complementaria, el apartado dedicado a la pintura en la tesis doctoral de Benigno León Felipe (1999: 45-47).

¹⁷⁹ Causalmente, Antonio Carvajal, también ha dedicado una serie de cinco prosas poéticas, a sendos “Cinco dibujos lorquianos”, como exégesis y transvase sensitivo de los mismos (A. Carvajal, 1998).

¹⁸⁰ Esta constante se inicia en Baudelaire que dedica, por ejemplo, el poema en prosa “La sogá” a E. Manet y “Los perros buenos” a Joseph Stevens, pintor de la obra cuasi homónima “Mercado de Perros”.

Eduardo Naranjo; “¡Qué sensación de tacto para la piel! [en adelante “Leda”]” (1995) dialoga con unos dibujos de Francisco Lagares; “Glosa a Ganimedes” (A. Carvajal, 1999d), “Alhambra: estación de las horas” (1999) y “Vistas de Venecia” (2011) para las correspondientes de María Teresa Martín-Vivaldi; “Variaciones para un desnudo” (1999e) para una exposición de Diego Gadir; “Viento del sur” (2001 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90)¹⁸¹ y “Porche” (1988c) se realizan a partir de las obras de Miguel Rodríguez-Acosta Carlström; y “Ausentes ojos” (2002) para fotografías de Francisco J. Sánchez Montalbán¹⁸².

Por otro lado, cabe señalar que el diálogo interartístico, al definirse como diálogo, produce una reciprocidad, un camino de ida y vuelta, retroalimentándose: Así el poeta Carvajal, *sui generis, ut pictura poesis*, así el pintor José Guerrero, *ut poesiá artis*, en *Tigres en el jardín*, exposición pictórica de José Guerrero y Sean Scully (2004) articulada en homenaje e interpretación de la obra homónima de Antonio Carvajal (1968), por citar un ejemplo representativo.

En este sentido, la obra carvajaliana se introduce en la corriente del poema en prosa ligado a lo plástico, no como mera écfrasis, más allá del tópico horaciano, sino como “diálogo” metafórico o, incluso, en terminología del propio autor, como “transconocimiento” (A. Carvajal, 2001: 27) del “trasyó” (A. Carvajal, *apud* Manuel Jurado Marcos, 2003). Antonio Chicharro ha señalado, en relación a la poesía carvajalina con referentes artísticos, el caso de su análisis arquitectónico-alhambrista sobre la serie “La presencia lejana” aunque extensible a toda la producción interartística

¹⁸¹ Romance y silva arromanzada. Es un poema dispuesto gráficamente a manera de prosa, en Unamuno se ve más claro por la tendencia al verso esticomítico, en Carvajal los versos endecasílabos se producen a través del encabalgamiento. “Viento del sur” (2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90), es la impresión de los cuadros de Rodríguez-Acosta, el miedo sobre todo, a partir de una serie de citas que articulan el cuerpo del poema. Hay que señalar que Carvajal sigue la idea platónica de que lo bello es bueno y, por tanto, se inclina hacia la consideración de no separar autor y obra, a pesar de la supuesta autonomía estética heredera de Kant.

¹⁸² Remitimos al libro *Raso milena y perla* (1996) como el mayor compendio carvajaliano de poemas dedicados a obras pictóricas y a pintores. Casi todo el conjunto se articula bajo esta premisa interartística, las escasas composiciones que no reescriben *ut pictura poesis*, tematizan otra de las constantes, como veremos, del poema en prosa, la música: “Banda sonora”, “Momentos musicales” “Piedra de fuego” y “Nunca saber podría qué luz...” (A. Carvajal, 1996: 58-63). Para un estudio exhaustivo de las relaciones con la pintura remitimos a la tesis doctoral de Ana Isabel Torres Lozano *La poesía inter-artística de Antonio Carvajal. Aproximación a una estética vitalista* (2009) y a su artículo “Ut poesiá Artis” (A. I. Torres Lozano, *apud* VV.AA, 2013: 33-39) o a Domingo Sánchez-Mesa “Intermedialidad y colaboración entre las artes. Palabra e imagen en la poesía de Antonio Carvajal” (D. Sánchez-Mesa, *apud* VV.AA, *ibid.*: 25-32). En lo concerniente a la música, sin ánimo de exhaustividad, José Manuel Ruiz Martínez ha dedicado “Algunos apuntes sobre la música en la poesía de Antonio Carvajal” (J. M. Ruiz Martínez, *apud* VV.AA, *ibid.*: 41-48) y “*Mariana en sombras*, de Alberto García Demestres y Antonio Carvajal” (J. M. Ruiz Martínez, 2005: 47-51).

del autor, insistiendo en cómo la poesía carvajaliana acabo substituyendo sígnico-simbólicamente a la representación artística para constituirse en una representación autónoma, la función referencial no agota la significación (A. Chicharro, 2000: 68). La poesía carvajaliana de este modo no es una simple mimesis, sino una semiosis, construcción simbólica a partir de referentes trascendidos.

Si el uso primigenio del poema en prosa, por parte de Aloysius Bertrand en *Gaspart de la Nuit* (1842), conecta, como él indica en el subtítulo, con Rembrandt y Callot¹⁸³, aunque como “pintor” de la vida antigua; en Baudelaire, la pintura deja traslucir su pincelada dentro de los cuadros, trazados a la manera que el artista *retrata* – nótese el uso del verbo “retrata” y sus connotaciones, término descriptivo, fidedigno, mezcla de prosopografía y etopeya como semejanza en igualdad a lo retratado, utilizado para su caracterización por parte de la crítica y los poetas, desde el iniciático Paul Verlaine (P. Verlaine, *apud* Marshall Berman, 2004: 130) hasta M^a. V. Utrera Torremocha (1999: 89)- la vida moderna, en sus *Pequeños poemas en prosa*¹⁸⁴.

Rimbaud continua la semántica pictórica, aunque se quita los guantes baudelaireanos para mancharse de pintura –la cita trasterrada es de Barthes- desde el mismo título, *Illuminations*, correspondiente al anglicismo adoptado por el francés y cuyo sentido en el idioma primigenio es “grabados coloreados”, *coloured plates*, como señala Ramón Buenaventura y pensaba el mismo Rimbaud que lo indicó en el subtítulo de la obra manuscrita (P. Brunel y Y. Chevrel, 1994, 22) y no remite inicialmente a la designación para el esclarecimiento del vidente en términos religiosos o espirituales ¿Cuánto cambia el significado de la obra a partir de la diferente acepción definitoria de Iluminación...?

Durante el Modernismo, de influjo básico en la producción poética en prosa carvajaliana -piénsese en la impronta de Rubén “diario” como es designado en *Los pasos evocados* (A. Carvajal, 2004b: 90), por su lectura recurrente a modo de misal

¹⁸³ Este influjo de lo pictórico basado en lo estático como contemplación, frente a la prosa y el verbo como acción, se remonta a Rousseau, Chateaubriand o Lamartine (A. Cherel, 1940: 207-236; y S. Bernard 39-41) y puede encontrarse en la prosa poética de Ballanche *Fragments* (1808), caracterizada por lo íntimo y meditativo en la expresión lírica del yo, al igual que en *Gaule Poétique* (1813) de Marchangy donde los párrafos se disponen a modo de estribillos como base de la repetición contemplativa (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 52).

¹⁸⁴ El novelista ruso Ivan Serguéievich Turguénev, también posee una obra homónima a la baudelaireana *Pequeños poemas en prosa*, si bien se acerca más a la prosa poética y la temática es radicalmente opuesta a la del francés, explícito en los dos primeros poemas del conjunto: rechazo de la ciudad y alabanza de la aldea, en la línea juanramoniana de la prosa poética de *Platero y yo* o de Muñoz Rojas en *Las cosas del campo*.

lirico, o de Herrera Reissig¹⁸⁵ en lo concerniente al ámbito hispanoamericano-, la sugerencia semántica, el esbozo sintáctico es deuda indeleble del impresionismo pictórico. La sección “En Chile” de *Azul* (1888) amalgama la poesía a partir de la sinestesia con la pintura, la deuda consecuentemente con el impresionismo y el prerrafaelismo es obvia, en busca de la eliminación de las fronteras artísticas: El arte se define como unicidad al translucir, analógicamente, la unidad del cosmos –pitagorismo-, de los sentidos –la sinestesia indica, sobre todo, esa conjunción de los sentidos, aunque prevaleciendo lo visual- y de las artes: por encima del caos circundante, el orden oculto. El protagonista del primer poema, Ricardo, “En busca de cuadros”, constituye un ejemplo de poeta lírico sin pincel ni paleta y la terminología pictórica, procedimientos o técnicas y temas, se repite en títulos de esta sección de ensayos del color y del dibujo: “Acuarela”, “Paisaje”, “Aguafuerte”, “Un retrato de Watteau”, “Naturaleza muerta”, “Al carbón”. Señala Álvaro Salvador que “Darío pone en práctica los principios teóricos que había defendido en su artículo sobre Mendès” en el que defendía la mezcla de las artes: la literatura, la pintura, la música, la escultura aterrizan en un mismo terreno y se funden o enriquecen, frente a las limitaciones de la literatura defendidas por otros autores y críticos (A. Salvador, *apud* R. Darío, 1995: 39). La influencia de la pintura, de la imagen, se presenta como básica en el poema en prosa, constatando una jerarquía visual que gobierna sobre los demás sentidos como puede colegirse tras un cotejo superficial de las imágenes en cualquier poema¹⁸⁶.

Este hecho, se acentúa a finales del siglo XIX y principios del siglo XX con las vanguardias definidas como movimientos artísticos generales y, en el caso que nos interesa, con el impresionismo. Juan Carlos Rodríguez descifra la relación de la pintura

¹⁸⁵ Sea el caso de las composiciones en verso “Noche a solas” o “San Gabriel” (M. Mantero, 1991: 149)

¹⁸⁶ Habida cuenta de ello proporciona, por citar un ejemplo coetáneo al autor y heredero de otro poeta de la generación inmediatamente anterior, Guillermo Carnero en relación a su poesía en *Una poética innecesaria*: “nunca he olvidado un consejo de Jaime Gil de Biedma: que ese discurso debe fundarse en la imaginación en el sentido estricto de la palabra, es decir en imágenes que entren por la vista y que el lector pueda visualizar” (G. Carnero, 2004: 20). Aunque en el caso carvajaliano existe un deseo y superación del dominio exclusivo de lo visual -como indica Antonio Chicharro para, entre otros, la composición “Secuencia del sentido” de *Silvestra de sextinas* (1992: 17) donde desarrolla la vista, el oído, el gusto, el tacto y el olfato (A. Chicharro, 1999: 54-55)- desde sus inicios líricos en *Tigres en el jardín* “Hay en cueva de nata paladar de paloma / y en jardines cerrados para el sol que declina / paraísos abiertos del tacto y del aroma.” (1968, 1983: 18, 2001b), hasta en su última producción, en este caso absoluta y premeditadamente visual sobre y exclusivamente el color blanco en “Diferencias en blanco. Sobre Priego de Córdoba” de *Pequeña patria huida* (2011b: 55-61), diálogo poético con el verde “Color solo” de Diego Jesús Jiménez en *Bajorrelieve* (2001: 165-167) llevado al límite en su potencialidad quintuplicada.

y el poema en prosa desde el punto de vista marxista semántico-semiótico en “¿Es azul el color de Azul?:

El porqué de una tal importancia de la mirada (y de la pintura por consiguiente) en Rubén y en el impresionismo/modernismo de fin de siglo sería imposible de concebir sin acudir de nuevo al citado horizonte positivista y a su eje metódico clave: la relación ojo-cosa como base de cualquier conocimiento. O mejor aún, de cualquier estructura discursiva. Diremos: si el positivismo estricto ha invertido su kantismo de base y ha sustituido la cosa en sí por el en sí físico de la cosa, descriptible y observable, se vuelve observación y descripción, sí, pero de su esencia, de su idea: el ojo y la cosa se miran esencialmente. Y de ahí, a la par, el significado de los poemas en prosa que constituyen los cuentos de *Azul*: son cuentos, en efecto, donde la descripción y la observación – impresionistas- se convierten en método narrativo, pero transmutados como una nueva relación ojo-cosa: describen un espacio “experimental”, si se quiere, como el de Zola, pero en pura inversión esencial

(J. C. Rodríguez, 2002: 429)

Las composiciones en prosa de *Azul*, frente a su análisis y consideración como poemas en prosa por parte de, entre otros, S. Moseley (2003) o Jesse Fernández “está “más cerca del poema en prosa que del cuento o la crónica, a pesar del tenue hilo narrativo que los sostiene” (J. Fernández, 1994: 47), se definen por su narratividad como cuentos: el poema en prosa se caracteriza por la discontinuidad discursiva y sintáctica, por la esencialidad descriptivo-narrativa, frente a la linealidad y la progresión pura de la estructuración lógica de la narración –al menos hasta la renovación de las técnicas narrativas durante el siglo XX-:

La discontinuité à l’oeuvre sur le plan discursif et stylistique imprime sa marque aux modalités d’existence et d’inscription du discours poétique: la prose du poème en prose possède un mode de développement spécifique, qui brise la fluidité attendue [...] Cette discontinuité syntaxique éloigne le poème en prose de la fluidité habituelle de la prose et lui confère, sur le plan stylistique cette fois, une marque poétique, l’absence

d'une structuration logique apparaissant comme un des éléments définitoires de la poésie moderne

(Vincent Munnia, 1996: 151 y 157)

El poema en prosa por tanto se define como la pintura impresionista que desdibuja los contornos limitados del verso, de la pincelada representativa y fiel, para dejar fluir el pincel de la palabra a lo largo y amplio del lienzo-hoja. De ahí que Carvajal utilice este tipo de composición para expandir y dialogar con la pintura moderna: obviamente sería el modo más cercano de aprehenderla por concomitancia en el registro empleado para su comunicación, lo contrario sería un despropósito, un desfase entre la ruptura abstracta pictórica en diálogo con un soneto clasicista, la forma no respondería y no podría abarcar ni contexto histórico, ni la semántica perseguida¹⁸⁷.

En la obra de Antonio Carvajal, por tanto, el poema en prosa es utilizado principalmente para la evocación de otras artes. Se establece simultáneamente como un intento, por parte del poeta, de encarnarse en la piel de otro artista y aprehender su pensamiento reflejado en la obra. El hecho de utilizar como medio el poema en prosa frente a la utilización más usual del poema en verso, remite, sobre todo, al hecho de conferir al poema, gracias a la prosa, una velocidad superior a la que se alcanzaría si se empleara el verso, descargado al poema de vehemencia y generando un menor énfasis, posibilitando la recepción neófito.

A ello, habría que añadir una segunda potencialidad, ya no en diálogo, sino dialogística o polifónica –frente al monologismo definitorio de la lírica en Bajtin– referida a la multiplicidad comunicativa de los interlocutores condesada en el poema, síntesis y comunicación en pos de la belleza, porque a Carvajal le interesa “sobre todo, la obra de arte basada en otra obra de arte” (Joëlle Guatelli-Tedeschi, *apud* A. Chicharro, 2002). En este sentido asistimos al uso de un verbo clave, nutrir, la pintura

¹⁸⁷ Sería interesante aplicar un método formalista comparativo para el análisis de los poemas carvajalinos referidos a una obra de arte con el fin de analizar la estructura utilizada a partir de la tendencia pictórica del autor con el que dialoga. Si bien, este análisis sobrepasa los límites de este estudio. Piénsese, como botón de muestra, en el poema en verso “Hortales de alarifes” (2002d y A. Carvajal 2011: 53) realizado para la exposición de María Teresa Martín Vivaldi *El jardín del arquitecto* (2002) –analizado por Tibisay López García en “Antonio Carvajal y su poema-jardín Hortales de alarifes (2002d y 2011: 83-98)–. La sugerencia plástica genera una expresividad formal del poema y, el poema en prosa, frente al poema en verso posibilita una menor vehemencia visual.

como alimento presente en múltiples poemas relacionados con ella¹⁸⁸: “Ausentes ojos” (2002), “Vuelta de paseo”, “Vistas de Venecia”... como refiere la archiconocida “Canción de la ciudad” (A. Carvajal, 1993: 69) en el sentido prometeico: “Amo a los hombres que una luz futura / nutren con los ardores de su vida” o la, menos conocida, “Epístola urgente a Martín-Calero” (A. Carvajal, *apud* G. Martín Calero, 2007)¹⁸⁹ recogida en la obra, *Un Girasol flotante*, por la que le fue concedido el premio Nacional de Poesía, como segunda poema del compendio “A Gonzalo Martín-Calero. 2. Billeto urgente”:

Por eso en ti el color es la fragancia
astral que nutre –como nutre el limpio
rocío- el fondo sin pintar del alma.
Un alma que en tus noches espejea
todo el anhelo de una luz futura,
todo el misterio de la luz lograda.

(A. Carvajal, 2011: 48)

Desde esta perspectiva, el poema en prosa se establece como una visión, un recuerdo anterior, un diálogo ético y estético, lírico, donde desaparece el elemento narrativo para configurarse como estampa cerrada, cuadro en sus márgenes, jardín (recuérdese la composición “Las ruinas del aura”, 1992 y *Raso milena y perla* 1996: 77-83) o alma “donde canta la vida sus límites seguros” (“Variaciones para un desnudo”, 1999e). Este el caso de algunas de las composiciones del cernudiano *Ocnos*¹⁹⁰, con nuestras reservas en cuanto a la aplicación de poema en prosa a todo el conjunto, donde encontramos una condensación idílica en diálogo, reflexión y condensación

¹⁸⁸ “nutricia significa el adjetivo alma, aplicado por Virgilio a la madre Venus, y por Fray Luis de León a la región luciente donde tuvieron nuestras almas su primera morada” (A. Carvajal, 2006: 14)

¹⁸⁹ Al que dedica entre otros poemas unos versos acrósticos –“AGonzaloMartínCalero” en “Invocación” (A. Carvajal, *apud* G. Martín-Calero, 1995 y A. Carvajal, 1996: 25)

¹⁹⁰ Para ampliar información sobre el poema en prosa en Cernuda, sobre todo, en cuanto a *Ocnos*, remitimos a la obra de James Valender (Valender, 1984) donde se realiza una aproximación al poema en prosa contenidista cernudiano, sin ahondar en procedimientos técnicos, y a María Victoria Utrera Torremocha que, igualmente, estudia los poemas en prosa de Cernuda dedicándoles un capítulo íntegro a *Ocnos y Variaciones sobre tema mexicano* (M. V. Utrera, 1999: 371-388).

comprensiva a partir de la niñez y la madurez del poeta, con apenas o nula acción y sensación de totalidad cerrada, a modo de instantánea fotográfica de la memoria. Señala Plaja el concepto de Staiger a este respecto: lirismo = instantaneidad:

Mientras la novela presenta una reflexiva evolución en el tiempo, el poeta actúa por impactos fulminantes de las cosas en el espíritu. La realidad no se ordena, no se jerarquiza. Emociona (o no) en su momento de presencia.

(Díaz-Plaja, 1956: 22)

A continuación, cotejemos esta definición de poeta, en cuanto a su contenido emocional –recuérdese Bécquer “cuando siento no escribo” o Aleixandre y Lorca con su lógica poética, con la definición de Elisa Richter para el pintor impresionista:

El impresionista no rectifica nada; traduce la impresión de un determinado instante singular, pero sin reservas y, por lo tanto, con absoluta honestidad -mayor, al menos, que la del que rectifica. [...] Lo peculiar del estilo impresionista es presentar en el punto central la impresión sensorial desligada de causas y de tal manera que aparece como representación principal de lo que antes era representación parcial y accesoria.

(E. Richter, 1942: 66 y 70, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 22)

En esta corriente de estudio del impresionismo en el lenguaje poético, encontramos, también, la aportación estilística de Amado Alonso y Raimundo Lila:

Prefieren a la articulación coherente en vista de un desenlace o de acuerdo con un argumento o desarrollo gradual, la sucesión brusca de momentos o escena. Tendencia al “tema con variaciones”, predominio de las formas poéticas breves, importancia de los accesorios literarios (tipografía) [...]; exaltación de la lírica –expresión poética del estado de ánimo individual y momentáneo-; y en la lírica como extremamiento de la tendencia a

la supresión de nexos; verso libre, abolición de la rima, preponderancia del elemento fónico, ritmo y aliteraciones imitativas

(A. Alonso y R. Lila, 1942: 197-148, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 23)

Otro ejemplo clarividente de este impresionismo lingüístico, lo encontramos en Cernuda donde encontramos esa tendencia al tema con variaciones, como nos indica el título de su obra *Variaciones sobre tema mexicano*, o en el mismo Baudelaire que, a pesar de no titular la obra o algunos de sus poemas con este rótulo, señala la existencia de estas variaciones aisladamente (C. Baudelaire, 2000: 46) y en el que, en la opinión de A. Verjat Massmann, la concepción del poema en prosa, más que fragmentaria, se introduce como variaciones de un mismo tema, ejemplificado en el poema “El tirso” (C. Baudelaire, 2000: 46) para concluir con su empleo en Antonio Carvajal dentro del poema en prosa “Variaciones para un desnudo pintado por Diego Gadir” (A. Carvajal, 1999e) trabando la variación poética con la variación musical¹⁹¹ y pictórica.

¹⁹¹ *Variaciones Golberg* de Johann Sebastián Bach, donde la recurrencia se articula como una secuencia de armonías, *Variaciones Diabelli* de Ludwig van Beethoven o *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Johannes Brahms, por citar varios ejemplos.

4.2. LA MÚSICA

Si en el colofón del apartado inmediatamente anterior, se indicaba cómo el impresionismo pictórico se definía como “tema con variaciones” por parte de A. Alonso y R. Lida (ídem), señalando este uso en Cernuda, Baudelaire o Carvajal y aproximando ambos apartados, pintura y música, separadas por cuestiones de claridad expositiva, regresemos al concepto de variación como entrelazamiento pictórico y musical en el ámbito del poema en prosa¹⁹².

A la primacía de lo visual, persistente hasta la actualidad, sea el caso explícito de un coetáneo generacional como Guillermo Carnero (G. Carnero, 2004: 20), se une la influencia musical como explícita Darío a colación de “El velo de la reina Mab” en *Historia de mis libros*:

Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces –es un hecho reconocido- desconocida en la prosa castellana

(R. Darío, 1950, vol. I: 200)¹⁹³.

Gil y Gaya (1956) afiliado a Paul Claudel señala para la prosa artística¹⁹⁴ y para lo que nos incube aplicad al poema en prosa, la vertebración rítmica desligada de un ritmo numeral y más acorde a la estela de una modulación de pensamiento, como este crítico aprendió tras analizar la prosa de Arthur Rimbaud:

¹⁹² Véase como información complementaria, el apartado dedicado a la música en la tesis doctoral de Benigno León Felipe (1999: 48-51).

¹⁹³ Anótese el tecnicismo utilizado conscientemente por Darío, “transposición musical”, definido como traslado de una tonalidad, melodía o grupo de acordes, hasta ahora exclusivos del verso según Darío, a una altura más grave o más aguda en la escala musical, cámbiese “escala” por “género” y, en referencia al “espacio distinto”, prosa por verso, manteniendo todas las notas en el mismo intervalo entre nota de origen y de destino. Esto es, y no es baladí, Darío intenta amoldar y trasladar la tonalidad de la poesía al registro más grave o agudo en la escala de géneros de la narrativa: la *rota virgilii* como telón de fondo actualizada en su conexión y trasvase natural entre géneros.

¹⁹⁴ Gustave Lanson en *L'Art de la Prose* (1908) señala dos diferencias básicas entre la prosa comunicativa y la prosa artística:

1. El vocablo se utiliza de manera especial, con una determinada sonoridad, no gratuita, que lo eleva hasta lo metafísico.
2. Existen reacciones recíprocas de los vocablos en el período sintáctico, es decir, encontramos similitudes sintácticas y distribucionales dentro de los períodos. (G. Lanson, 1908: 15, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 7-8)

La phrase avec son sommet quelque part et sa résolution finale et ces échos intérieurs des syllabes fortes dont la mémoire garde la trace

(A. Rimbaud, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 5)

Sin olvidar la celeberrima afirmación de Baudelaire en sus *Pequeños poemas en prosa*, dentro de la “Dedicatoria a Arsenio Houssaye”:

una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia

(Charles Baudelaire, 2000: 46)

El hallazgo de una musicalidad aunque sin ritmo ni rima, la música, en suma, enlazaría a Baudelaire con la ideología romántica y, posteriormente, simbolista. La sonoridad externa se trueca en música interna. La obsesión de la relación del ensueño o el sueño mismo con la poesía, frente a la razón práctica y utilitaria –con todas las comillas que se puedan utilizar ante la simplificación y la ideología que subyace-, se despliega en múltiples autores y la lista sorprende: desde los románticos, hasta Lautréamont o Baudelaire, pasando por Guillén, a través de la cita de Jean Paul e, incluso, el Valéry tildado de frío por lo matemático, hasta llegar al surrealismo y sus representantes posmodernos -¿neosurrealistas?-, caso de Juan Carlos Mestre¹⁹⁵. La poesía, como la vida, es sueño y, conclusivamente, tanto la razón como el sueño producen monstruos o bellezas. La reflexión de Valéry lo desmitifica de su frialdad y lo eleva, aún más si cabe, como uno de los grandes pilares de la poesía:

La razón es una diosa que creemos que vigila, pero más bien duerme en alguna gruta de nuestro espíritu: a veces se nos aparece aconsejándonos calcular las diversas

¹⁹⁵ En el que se aúna la faceta poética con la escultórica y pictórica en la búsqueda total de la polifonía como preservación de la muerte y resistencia ante el mal, mediante, entre otros procedimientos calificados como surrealistas, sea el caso del mismo título de una exposición colectiva en la que participó denominada: *Formas del sueño, exposición de objetos surrealistas* (Galería El Progreso, Madrid, 1994) o la utilización de imágenes oníricas e irracionales?

probabilidades de las consecuencias de nuestros actos. Nos sugiere [...] simular una perfecta igualdad de nuestros juicios [...]; y todo esto nos exige lo que más repugna a nuestra naturaleza: nuestra ausencia. Esta augusta Razón querría que intentáramos identificarnos con lo real con el fin de dominarlo, imperare imperando, pero somos reales [...] especialmente cuando actuamos, lo que exige una tendencia [...] singular y diferente de todas las demás, lo que es contrario a la razón. La razón ignora o asimila a las personas, que, en ocasiones, le pagan con la misma moneda. Se ocupa solamente de tipos y de comparaciones sistemáticas, de jerarquías de ideales [...]

Pero el trabajo del artista, incluso en el espacio exclusivamente mental [...] no puede reducirse a operaciones de pensamiento directriz. Por una parte, la materia, los medios, el momento mismo [...] introducen en la fabricación de la obra una cantidad de condiciones que [...] concurren a hacerla racionalmente inconcebible, pues la inscriben en el dominio de las cosas [...]; y de pensable pasa a ser sensible.

Por otra parte, [...] el artista no puede en absoluto distanciarse del sentimiento de lo arbitrario. Procede de lo arbitrario hacia una cierta necesidad, y de un cierto desorden hacia un cierto orden; [...] que se oponen a lo que nace bajo sus manos y que se le aparece como necesario y ordenado. Es ese contraste el que le hace sentir que crea” “El desorden es esencial para la «creación», en tanto que ésta se define por un cierto «orden»”

(P. Valéry, 1990: 58-59 y 203).

Pero esta afirmación de 1937 y 1938, respectivamente, cabe matizarla con su posición en 1939 en la que señala que la división poesía: ingenuidad, gracia, fantasía, comunicar la impresión/pensamiento abstracto: análisis, precisión, rigor de razonamiento, responde a una simplicidad escolar “asentada en nosotros, en el estado de contraste verbal, como si representara una relación neta y real entre dos nociones bien definidas”, a una debilidad por la simplificación “que le dan todas las facilidades para formar una gran cantidad de combinaciones y de juicios, para desplegar su lógica y para desarrollar sus recursos teóricos”. Además, como se encargó de reiterar en dos conferencias (1929 y 1937) “ni el sueño ni la ensoñación son necesariamente poéticos” (P. Valéry, 1990: 71-72, 79 y 138). La ondulación del ensueño que afirmaba intentar plasmar en sus poemas en prosa Baudelaire, herederas de las rousseaunianas y también

poéticas por la exposición autobiográfica del plano privado, *La nueva Eloísa* (1761)¹⁹⁶ *Las ensoñaciones del paseante solitario* (1782) o *Confesiones* (1782-1789), provienen de la confusión romántica de la noción de sueño y poesía, de una lado, y, de otro, del uso de la prosa más allá de su caracterización habitual -exacta, ordenada, clara...- como expresión musical del alma a través de la prosa poética del diario, la autobiografía o las confesiones.

Asimismo, la misma actuación o forma de ver al poeta condiciona la expresión del poema en prosa, de un lado el poeta como creador, pequeño Dios, de otro el poeta como médium de la realidad, transmisor o catalizador de lo externo. Valéry / Neruda.

Regresemos, tras este lapso clarificador, a la música –más allá de la polarización simplista de razón y sentimiento, orden y desorden- y a Baudelaire para continuar con el influjo musical en este caso del romántico F. Liszt al que dedica el poema en prosa “El tirso” (1863). Liszt fue uno de los compositores más destacados dentro de la nueva forma musical del siglo XIX, el Poema Sinfónico, originado por la necesidad de buscar nuevos medios de expresión musical más allá de la sinfonía, transmutado en Baudelaire, la necesidad de buscar el poema en prosa, más allá del verso tradicional. Pero el poema en prosa “El tirso” es, sobre todo, un monumento analítico del ser por su reflexión de lo objetivo y simbólico, de la voluntad¹⁹⁷ y la fantasía, de razón y sentimiento:

El bastón es vuestra voluntad, recta, firme e inquebrantable, las flores son el paseo de vuestra fantasía en torno a vuestra voluntad; son el elemento femenino que ejecutan alrededor del macho sus prestigiosas piruetas. La línea recta y línea arabesca, intención y expresión, rigidez de la voluntad, sinuosidad del verbo, unidad al fin, variedad de los medios, omnipotente e indivisible amalgama del genio

(C. Baudelaire, 2000:113-114)

¹⁹⁶ Esta novela se caracteriza por ser “musical, íntima, personal, subjetiva; busca traducir los estados anímicos. Sin descuidar el ritmo, apreciable en la presencia predominante en ciertos pasajes de versos octosílabos y alejandrinos, y los juegos de sonidos, es lírica en el sentido moderno del término” (M^a. V. Utrera Torremocha, 1999: 36).

¹⁹⁷ Recuérdese la obra cumbre de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, y su dos primeras ediciones: Primera edición, 1819, y segunda edición, 1859.

Esta música como expresividad semántica acomete al poema en prosa y al poema en verso, léase como ejemplo carvajaliano, bajo fondo musical de Albéniz en su pieza homónima, el intento de trasladar la música y su partitura a través de la melodía del verso y de la idea –Darío de fondo en *Prosas profanas* o *El canto errante*, junto a Mallarmé y Verlaine o Juan Ramón Jiménez y su sonata musical de *Espacio* como música universal sin retórica- en la composición “Albaicín” y su diversa y semántica tipología acentual sobre el endecasílabo –incluidos acentos “antirrítmicos” y semánticamente significantes en relación a la ruptura de la melodía, la curva de entonación y el compás esperado¹⁹⁸-, junto al uso de las pausas y los encabalgamientos como prodigio musical y visual interpretando la ascensión por las empinadas y sinuosas calles del Albaicín (A. Carvajal, *apud* Manuel López Vázquez, 1998; y A. Carvajal, *De Flandes la campaña*, 2000: 29).

¹⁹⁸ La poesía de Antonio Carvajal desde *Tigres en el jardín* (1968, 1983, 2001b) hasta su última producción *Pequeña patria huida* (2011b) ha sido una fiesta de la expresividad, entre otros procedimientos, a partir de la contracadencia, “característica constante de la mejor poesía: ya hemos visto que en el fragmento primero de *Espacio* hay, al menos, quince endecasílabos con esa acentuación” (M. A. Márquez, *apud* A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros, 2013: 106), indica a propósito de los endecasílabos acentuados en 6º y 7º sílaba. Fiesta analizada por el mismo Carvajal en, entre otros, el soneto *Sombra final* de Vicente Aleixandre (A. Carvajal, *apud* F. Díaz de Castro, 2001: 102-104).

4.3. LA CIUDAD

4.3.1. EL NACIMIENTO DE LA CIUDAD MODERNA: IDEOLOGÍA E HISTORIA. CIUDAD Y CAMPO. CIVILIZACIÓN Y BARBARIE.

El comienzo de un nuevo orden social, requiere como expansión visible de su poder un nuevo concepto de ciudad racionalista y, por extensión siguiendo su lógica, monumental y diáfana. La ideología ilustrada arrancando desde el mercantilismo y el concepto de alma libre, frente al organicismo medieval basado en la corporeidad (J. C. Rodríguez, 1994b: 115 y ss.; y 1994: 6 y ss.), asume la destrucción de la ideología anterior, presuponiendo la homogeneización de la ciudad, subyace la igualdad entre los individuos como emblema libertario, y su diafanidad, la luz frente a las tinieblas, la claridad de la razón frente a la oscuridad de las supersticiones y la ignorancia: la constitución artística bajo el signo de la moralidad –y su revés como rechazo posterior en el emblemático Baudelaire- y la instrumentalización pedagógica, a la que se oponía Valéry. Obviamente el fondo de la cuestión urbana se dirime a partir de la lucha de clases¹⁹⁹ y de la burguesía como nueva clase ostentadora del poder y su expresión excelsa, genética y antonomásica, la ciudad como modelo de control de masas, de alienación estandarizada, a partir de las abanderadas y “connaturales” nociones básicas de igualdad, libertad y fraternidad, transpoladas en sus correspondientes correlatos urbanísticos: simetría, diafanidad espacial y armonía lucientes, siempre lucientes. Jean Starobinski nos proporciona un dato clave para comprender lo anterior y entender la imagería propagandística de la época en su obra *1789, los emblemas de la Razón* (1988): la obra de Fichte *Discurso de Heliópolis*, ciudad del Sol y de la Luz donde ha triunfado la lógica constructiva de la Razón, de aquí a la planificación de París o Nueva York solo hay un paso, y este es simplemente cuestión de tiempo.

¹⁹⁹ Para más información remitimos a la obra de Juan Carlos Rodríguez, *La norma literaria*, y dentro de ella el capítulo “La crítica en el boudoir”, donde explicita “la necesidad de adaptar la poesía a la Norma ideológico/literaria” (J. C. Rodríguez, 1994: 29).

La autoridad se refleja incluso en lo urbano y su disposición. La ciudad medieval de calles estrechas, abreviadas y tortuosas, deja paso a la ciudad moderna, sobre todo a partir de las intervenciones del Barón Haussman en el París del segundo imperio. París se exhibe como el modelo de la ciudad moderna articulada en grandes avenidas, de un lado, provechosas para la libre circulación, fluida, del intercambio comercial, y, de otro, útiles para el control de las revueltas del proletariado a través de la represión militar: liberalismo y control unidos. La fe en la razón se proyecta en la obra de Le Corbusier, *La ciudad del mañana*, donde aboga por un nuevo diseño de la vida urbana basado en los principios de la geometría. Pero, como señaló Paul de Man “La idea de la modernidad en todo su poderío [encarna] el deseo de suprimir todo cuanto había sucedido antes”, de ahí el proceso de renovación constante y la negatividad de la noción de antiguo o clásico, igualado con lo desfasado y rancio. La cultura logocéntrica se presenta desatada de la tradición, liberada, con el fin de poder avanzar hacia un futuro planeado de antemano.

De este modo, nos encontramos con la evolución gloriosa de la obra pública en Nueva York entre 1920 y 1940, construir el mundo del mañana a través de la tecnología científica (M. Berman, 1988). El proceso viene de lejos, arranca en las primeras ciudades italianas durante la Edad Media y su proceso de creación identitaria a partir de una nueva escritura expresión del yo y construcción ideológica que va naturalizando lo real a partir de la idea preconcebida sobre la misma –Schopenhauer lo explicita de modo clarividente-, participando en el gobierno y alcanzado el poder tras la revolución francesa.

La asimilación de un sistema de valores mercantilista y mecanizado que tiene como expresión excelsa la ciudad tecnificada y la enajenación de lo humano, explicitado en Lorca, tras una de las fallas periódicas del sistema capitalista, el crack de 1929, en *Poeta en Nueva York*, caso del poema “1910 (Intermedio)”:

Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

(F. García Lorca, 1998: 112)

O por el mismo Carvajal en el poema en prosa homónimo e intertextual lorquiano “Vuelta de paseo”, más allá del vaticinio final, consolidación de una nueva etapa en la lógica postindustrial y su capacidad fagocitadora, casi cien años más tarde:

No había paz en los rostros, no había sosiego en los cuerpos: Masas que comían, masas que caminaban, hermosos negros mendicantes, esplendorosas prostitutas multicolores y mendicantes, un padre hambriento con su hija enferma, desolado y mendicante, todos bajo un cielo con el concreto color de la ratas devoradoras de nidos, devoradoras de frutos, escaladoras de ramas, habitantes exactas del jardín y de los prismas de cemento. [...] En Nueva York no hay mestizos, en Nueva York no hay plazas con rumores de vida, en Nueva York sólo hay establos de avaricia, establos de lujuria, establos de gula, una hondonada con hielo para que los niños se rompan las piernas, un carrusel vienés para que los poetas se deslicen sobre caballos blancos, establos de rencor, establos de envidia, silos de dolor y silos de dinero²⁰⁰. [...]

Mis ojos de hoy se levantan con ese vacío donde una vez estuvieron la paz y la justicia, esperando que un rayo caiga sobre los altos despachos donde sonríen los genocidas, en sus cómodos sillones tapizados con piel de negro, con piel de niño, con plumas de sufrimiento. Mis ojos de hoy no se pueden nutrir de lágrimas, sino de ira; no se quieren nutrir los sueños, sino de justicia; no se deben cerrar en paz mientras no cese el reinado del crimen, mientras el cielo no se desplome sobre Nueva York con todo el peso de la sangre, con todo el peso de los cuerpos destrozados para alimentar su lujo y su mentira.

(A. Carvajal, 1993)

Una de las claves de esta desconstrucción lorquiana y carvajaliana se produce a partir de la inversión de la dialéctica Naturaleza / Civilización, ambos autores nacieron y crecieron en la antigua o ya casi arrasada Vega de Granada, rodeados e inmersos en los ciclos naturales. Esta dialéctica “antigua” es superada o reescrita “naturalmente” por la ideología burguesa como triunfo de lo humano en evolución darwinista desde lo

²⁰⁰ Dos notas con respecto a la noción de establo: 1º su uso irónico en el poema “Piedra Viva (amanecer en Úbeda): “bajo el conde / estable cielo” teniendo en cuenta lo comentando anteriormente en otro apartado y, en este momento, la etimología y el juego irónico de comes stabuli, conde de los establos, jerarquía estamental de lo estabulado en las sociedades democráticas. 2º en relación con lo anterior, su utilización idéntica en la “Carta del vidente” (1871) de Rimbaud:

¡En el fondo, usted no ve más que poesía subjetiva en este principio suyo: su obstinación en reincorporarse al establo universitario —¡perdón!—

(A. Rimbaud, 1995: 101)

bárbaro a lo civilizado-cultural cultivador de su ‘espíritu’, aprehensión de sí mismo. Pero Lorca y Carvajal increpan “la voluntad de la tierra” –F. García Lorca, “Grito hacia Roma” como negación de Schopenhauer- y su máxima “que da su frutos para todos”, (F. García Lorca, *ídem*) en la Vega granadina, ejemplo de autoabastecimiento, por lo que el imperativo categórico humano se transforma en imperativo categórico natural, la selva vegetal debe destruir la civilización, porque esta se ha transformado en la barbarie, en la selva cemento-cristalino-mecánica, en la “Ciudad del hombre” (A. Carvajal, 1990: 43) frente, y más allá del estricto componente religioso, a la agustiana, *De Civitate Dei*, invirtiendo la ideología burguesa y su fe en el progreso, dominio técnico y explotación racional de la naturaleza (M. A. García, *apud* A. Soria Olmedo et alii 2000: 543-556)²⁰¹.

Esta dicotomía civilización / barbarie como problemática industrial y natural nos remite, para lo que nos concernirá posteriormente, al ámbito hispanoamericano de la ideología burguesa racionalista y no solo en el plano literario–*Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) de Domingo F. Sarmiento o *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos-, sino también en el político, partiendo de Montesquieu en la polarización inversa enarbolada por el argentino Juan Bautista Alberdi: “Hay una barbarie letrada mil veces más desastrosa para la civilización verdadera que la de todos los salvajes de la América desierta”, “civilización es la seguridad y la inseguridad es la barbarie”. El concepto de barbarie puede producirse tanto en la ciudad como en la selva, la civilización y lo civilizado no puede igualarse con el progreso técnico: “La civilización no es el gas, no es la electricidad, como piensan los que no ven sino su epidermis” (J. B. Alberdi, 2016: 109-111; y J. B. Alberdi, *apud* C. Mouchet, 1964: 17-31).

El poema en prosa carvajaliano “Glosa para la horas pintadas”, continúa la estela para expresar con rotundidad la superación o explicitación de la ideologías religiosas, el rechazo de la exactitud racionalista de las horas humanas –civilización- frente a las horas naturales –¿barbarie?-:

Hubo un tiempo en que las horas [...] Tenían la exacta puntualidad de los astros, pero no eran susceptibles de someterse a los hábitos civiles. [...] Sí, hubo un tiempo en que las Horas y las Furias estuvieron en paz, una paz no rota hasta que unas y otras se

²⁰¹ Para una reflexión filosófico-artística de la ciudad con abundante bibliografía, véase Miguel Ángel García García “Nueva York en el poeta y el riesgo en el decir” en A. Soria Olmedo et alii (2000); y Eugenio Trías, *El artista y la ciudad* (1997).

hicieron terrestres, espaciadas, medibles, fraccionables, cambiables. [...]Se llenaron de plazos, citas, órdenes, ideologías. [...] Así triunfaron el comercio y la muerte.

(A. Carvajal, 1995)

La modernidad urbana y su correspondiente extensión literaria como aglomerado ideológico responden a unos mismos parámetros de continuación o ruptura. El poema en prosa no solo indica una fractura de lo lingüístico y su disposición estructural gráfica o visual, en su nivel externo, la renovación también atiende y modifica el referente y lo asimila a una nueva visión idílica o infernal, Casal o Lorca, como analizaremos a continuación.

4.3.2. LA CIUDAD Y SUS EDIFICACIONES: EL POEMA EN PROSA COMO CONSTRUCTO ESPECULAR

4.3.2.1. CHARLES BAUDELAIRE, RUBEN DARÍO, ANTONIO CARVAJAL Y JULIÁN DEL CASAL: DE PARÍS A VALPARAÍSO, PASANDO POR LONDRES, GRANADA Y LA HABANA. UNA FORMA PARA DOS IDEOLOGÍAS.

El concepto de modernidad, trae consigo una nueva relación del poeta con el desarrollo industrial ejemplificado en el nacimiento de las grandes urbes. Así Baudelaire y sus *Pequeños poemas en prosa* en París como “correspondencia” entre vida moderna urbana y poema en prosa, así, y en su estela, los poetas hispanoamericanos del modernismo y la vanguardia que estrenaron este modo de existencia acompañados por la muerte del dios religioso y científico.

Teodosio Fernández ha señalado la importancia de la ciudad en la renovación artística que supuso el Modernismo encarnado en la figura de Rubén Darío. Las novedades del nicaragüense en el lenguaje poético a partir de una rápida evolución del romanticismo y realismo de sus primeros escritos procedentes de un ámbito cultural provinciano se deben, entre otras circunstancias idiosincrásicas, a su llegada a la ciudad moderna de rápido crecimiento económico y al contacto con el mundo europeo, sobre todo Francia (T. Fernández, *apud* T. Albadejo et alii, 1990: 46-50; y Ángel Rama, 1970: 84)²⁰². La cristalización del Modernismo en Rubén Darío, que no su creación como varios críticos se han encargado de señalar, se relaciona con el proceso socioeconómico y cultural de Chile a finales del siglo XIX. El ambiente provinciano, artesanal y feudal se transforma mediante la revolución industrial en la modernidad, poligénesis con Baudelaire que propició un mismo estado vital que trajo parejo la fervorosa lectura de éste y el gusto por Francia. Las circunstancias vitales fueron similares en ambos escritores: Baudelaire en París, Darío en Valparaíso, “la metrópoli comercial del pacífico” (R. Darío, *apud* T. Fernández, *ibíd.*: 50-51), y Rimbaud en Londres; el

²⁰² La correspondencia dariana para con París, se da en José Martí para con Nueva York.

desarrollo acelerado, el crecimiento de la ciudad a partir de la arquitectura moderna (recordemos el poema en prosa de Baudelaire en donde se habla de la construcción del boulevard parisino) y el influjo de la moda y las costumbres francesas sirvieron de base.

La ciudad y el gusto moderno crean insistentemente nuevas experiencias vitales y un nuevo despliegue artístico. No en vano encontramos en el Rubén Darío de estos años la preferencia y “la admiración [...] por Daudet y los hermanos Gouncourt [...] que se advirtió en *Emelina*” (T. Fernández, *ibíd.*: 52-53). Incluso uno de sus primeros poemas en prosa, según afirma en *Historia de mis libros* (1916), perteneciente a *Prosas profanas* (1896), “El país del sol”, “concreta la nostalgia de una niña de las islas del trópico, animada de arte, en el medio frígido y duro de Manhattan, en la imperial Nueva York” y “fue formulado a la manera de los lieds de France, de Catulle Mendés...” (R. Darío, 1950: 208-209).

En el caso de Rimbaud en Londres, el conjunto de composiciones en prosa dedicadas a la metrópolis en *Las Iluminaciones* (1874), en particular la tríada cuasi homónimas “Ciudad”, “Ciudades” y “Ciudades” (A. Rimbaud, 2001: 220-221, 221-223 y 224-225), en las que brotan las abundantes similitudes con Baudelaire, sea el caso de “Metropolitano” y su explicitación del bulevar como modernidad extensiva, se presentan como el triunfo de la autoridad y la igualdad entre los hombres –recuérdese el poema en prosa de Baudelaire “El espejo” (C. Baudelaire, 2000: 122) como alegoría de la belleza y el feísmo en un estado de derecho o de igualdad entre los hombres- a modo de ironía “ciudadana” con el derecho inútil a la protesta en modo de pataleo desoído. La “metrópolis que se considera moderna por haberse evitado en ella todo gusto conocido en el mobiliario y en los exteriores de las casas, así como en el trazado de la ciudad. Aquí no podríais distinguir las huellas en ningún monumento de la superstición.” (A. Rimbaud, 2001: 220). La ilustración y, por extensión ideológica, el liberalismo, han triunfado y reflejan su poder en la disposición y organización urbana y humana, eliminando cualquier vestigio tortuoso y angosto en pos de las grandes avenidas de la razón, la luz y la geometría.

La ideología del gentil hombre ha triunfado asimilándose al inconsciente colectivo que la transmite como lo natural y lo único real, “La moral y la lengua están, ¡por fin!, reducidas a su más sencilla expresión”. Por eso Rimbaud utiliza el poema en prosa como prosificación y ruptura de las normas de los géneros ilustrados, eliminando la

razón en el sentido ideológico liberalista, y buscando un nuevo lenguaje más allá de las monedas desgastadas que se intercambian vocalmente los humanos –recogiendo la metáfora de Mallarmé-, más allá de la ideología que subyace en las palabras, Rimbaud el gran superconsciente, la cita de Schiller se hace ineludible

Porque te ha salido un verso en una lengua culta
que hace poesía y piensa por ti ¿te crees ya poeta?

El hombre unidimensional (1964) de Marcuse ya estaba vaticinado en el vidente Rimbaud: “Esos millones de personas, que no necesitan conocerse, lleva una educación, un oficio y una vejez tan iguales, que el curso de sus vidas debe ser varias veces menos del que establece una loca estadística sobre los pueblos del continente”. La esperanza de vida, no se mide por el tiempo exterior, sí por el interior imperceptible y verdadero. Antonio Carvajal establece un diálogo con Rimbaud a partir de este concepto temporal interno y externo disímil en “Glosa para las horas pintadas” como se analizará en el apartado dedicado a esta composición en prosa.

Jesse Fernández señala ciertas similitudes argumentativas entre Baudelaire y Darío, -como las hay entre Darío y Rimbaud a propósito de las referencias mitológicas y el tono parnasiano de algunas composiciones- pero son aparentemente similares, el fondo ideológico es diametralmente opuesto. La sección de *Azul*, “En Chile”, arranca con la composición “En busca de cuadros”. En ella, el protagonista, Ricardo, un poeta lírico, huye del puerto valparaisiaco y asciende a la cumbre de cerro Alegre (R. Darío, 1998: 221-222), ascensión simbólica con la que también arranca el único poema en verso, a modo de obertura, de los *Pequeños poemas en prosa* baudelaireanos en el que el poeta sale de la ciudad y contempla –de nuevo la contemplación hace acto de presencia-, desde una visión romántica de elevación sita en la altitud de la montaña, el mundo de los hombres –situado abajo, en lo infernal-, París. Pero en Darío la huida ratifica una búsqueda del Azul inmenso, de la libertad del arte por encima de barreras mercantilizadas, de subastas y finalidades prácticas, Kant de fondo:

huyendo de las agitaciones y turbulencias, [...] del ruido monótono de los tranvías
[...] Había allí aire fresco para sus pulmones [...] y tenía además el inmenso espacio azul

(R. Darío, 1998: 221)

Mientras que, en Baudelaire, la ciudad es la que procura la juventud de la fuente Castalia al poeta, la mercantilización es vital y, más aún -nuevamente el romanticismo-, lo proscrito por la sociedad:

Te quiero, ¡Oh infame capital! Vosotras, cortesanas,
y vosotros, bandidos, a menudo brindáis placeres
que el vulgo profano no sabe comprender.

(C. Baudelaire, 2000: 49)

La dicotomía se plantea entre la ascensión como huida y rechazo de lo urbano, para contemplar el azul elevado hacia lo celeste en Darío y la ascensión como aceptación amorosa de lo urbano, para contemplar la flor ramera descendida hacia lo infernal en Baudelaire²⁰³.

La obra de Carvajal, desde esta óptica, se acerca a la poética e ideología darianas en la mayoría de sus poemas en prosa, y no solo desde el punto de vista rítmico como señalamos anteriormente. La excepción aparente se ubica en la luzbeliana composición “La florida del ángel” y su afirmación final:

Pero yo, abandonado, espero otra luz, una luz mía de plenitud y de gozo.

²⁰³ Hauser proporciona las claves sociológicas de Baudelaire en el contexto histórico del París del Segundo Imperio: “El Segundo Imperio es inconcebible sin el auge económico con el que coincidió. Su fuerza y su justificación estaban en la riqueza de sus ciudadanos, en los nuevos descubrimientos y vías fluviales, en la ampliación y aceleración del tráfico de mercancías y en la difusión y creciente flexibilidad del sistema de créditos. [...] La demanda de artículos de lujo y, sobre todo, el afán de diversiones son incomparablemente más grandes y más generales que nunca [...] ahora es la economía la que absorbe a los mejores hombres. Francia se vuelve capitalista no sólo en las circunstancias latentes, sino también en las formas manifiestas de su cultura. Es verdad que el capitalismo y el industrialismo se mueven por caminos conocidos hace tiempo, pero es ahora cuando por primera vez ejercen su influencia en todos los ámbitos, y la vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación y su vestido experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana” (A. Hauser, 1969: 79).

Tal vez la del infierno.

(A. Carvajal, 1996b, 1999: 67-68; y 1999b: 33-34)

Aunque con la reserva ideológica de la no exaltación mercantilista por contrapeso religioso, sí la inclinación hacia lo socialmente vilipendiado por no servil. *Non serviam* afirmaba el vuelo imposible de Altazor en Huidobro y el espíritu alado sin espada, inerme, sin tinieblas y abandonado de Carvajal.

Regresando a Baudelaire y Darío, el fondo de la cuestión refleja una misma forma, el poema en prosa para dos ritmos distintos y dos ideologías subyacentes, preámbulo dariano de la dicotomía civilización / barbarie, heredad del anterior tópico menosprecio de corte y alabanza de aldea, París y Valparaíso, Baudelaire y Darío:

Abajo estaban las techumbres del Valparaíso que hace transacciones, que anda a pie como una ráfaga, que puebla los almacenes e invade los bancos, que viste por la mañana terno crema o plumizo, a cuadros, con sombrero de paño, y por la noche bulle en el café del Cabo con lustroso sombrero de copa, abrigo al brazo y guantes amarillos, viendo a la luz que brota de las vidrieras los lindos rostros de las mujeres que pasan.

Donde estaba el soñador empedernido, casi en lo más alto del cerro, apenas si se sentían los estremecimientos de abajo [...].

Había allí aire fresco para sus pulmones, casas sobre cumbres, como nidos al viento, donde bien podía darse el gusto de colocar parejas enamoradas; y tenía además el inmenso espacio azul, del cual —él lo sabía perfectamente— los que hacen los salmos y los himnos puede disponer como les venga en antojo

(R. Darío, 1998: 221-222)

A la montaña he subido, dichoso el corazón.

Desde allí, enteramente, puede verse la ciudad:

Purgatorio, lupanares, infierno, hospitales, prisión

Toda desmesura florece allí como una flor.

Y tú ya sabes, ¡oh Satán!, dueño de mi aflicción,

Que no subí a derramar lágrimas vacías,

Sino que, como viejo lascivo con su vieja amante,

Así quería embriagarme de la enorme ramera

Cuyo encanto infernal rejuvenece mi vida.

[...]

Te quiero, ¡oh infame capital! Vosotras, cortesanas,

Y vosotros, bandidos, a menudo brindáis placeres

que el vulgo profano no sabe comprender

(C. Baudelaire, 2000: 49)

Existen dos palabras claves en el texto de Darío con relación al uso rítmico del poema en prosa: “Salmos” e “Himnos”. La primera remite a la prosa bíblica de carácter métrico, *prosimetrum*, basada en repeticiones de palabras, en el uso de estribillos y paralelismos. El segundo no solo alude a este campo, sino que también remonta su estela, intertextualmente, hasta los *Himnos a la noche* de Novalis.

Pero Valparaíso, fue la primera ciudad dariana, no la predilecta. Finalmente, al igual que Baudelaire y su “cortesana”, Darío sucumbirá ante París, “mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París” –toda exégesis de dominación en actitud de sumisión en este caso eludo²⁰⁴–.

Predilección parisina que nos remite a otro modernista anterior a Darío, Julián del Casal, primer traductor de los *Pequeños poemas en prosa* baudelaireanos entre 1887 y 1890, esgrimidos como modelo y justificación canónica de su expresión en prosa iniciada en ese mismo año 1887. Juan J. Geada y Fernández nos indica su idílica y nunca visitada visión de París en el artículo “La última ilusión” (1914):

²⁰⁴ Léase para más información sobre cuestiones de género durante el modernismo y las vanguardias el estudio de Susan Kirkpatrick, *Mujer, modernismo y vanguardia (1898-1931)*, en especial, con relación a Darío (2003: 88-89) y a Baudelaire (2003: 114-116).

Pero yo adoro, en cambio, el París raro y exótico, delicado y sensitivo, brillante y artificial; el París que busca sensaciones extrañas en el éter, la morfina y el hachisch, el París de las mujeres de los labios pintados y caballeras teñidas; el París de las heroínas adorablemente perversas de Catulle Mendés y René de Mavze-roy; el París que da un baile rosado en el palacio de Lady Carthues al espíritu d María Stuart

(J. del Casal, *apud* J. J. Geada y Fernández, 1931: 128)

4.3.2.2. CIVILIZACIÓN Y BARBARIE DURANTE LA VANGUARDÍA DEL POEMA EN PROSA: PARÍS EN CÉSAR VALLEJO Y ORIENTE EN VICENTE HUIDOBRO Y PABLO NERUDA. TRAS LAS HUELLAS DE DOS IDEOLOGÍAS CONTINUADAS

París continúa siendo el foco de atracción durante las vanguardias, ajustando la mirada hacia dos escritores hispánicos de poemas en prosa, consideremos primero sucintamente el caso del primer Huidobro, antes de llegar a París y al creacionismo, en su obra *Las pagodas ocultas (Salmos, poemas en prosa, ensayos y parábolas)* (1914) de tonos modernistas en el orientalismo del primer poema “Las pagoda ocultas”, aunque anticipando su poética posterior.

En el caso de César Vallejo, los *Poemas en prosa* (1923-1929), aunque publicados póstumamente en 1939, atienden a formas de estructuración basadas en la inconexión de los referentes y la sintaxis –compárese con la narratividad filmica y coetánea de *Un chien andalou* (1929) de Buñuel como símil-, reflejo de la vitalidad humana de la urbe, más allá de su componente negativo o de contraposición frente a la naturaleza. La modernidad vallejana se iguala con la modernidad urbana, con el símbolo metropolitano y moderno del siglo XIX y principios del XX, París, como grandiosidad y vitalismo. Nuevamente el poema iniciático “El buen sentido” nos transmite esa gran obsesión de Baudelaire, Casal y Darío a través de un *leit motiv* repetido, casi a modo de estribillo con leve variación o de estructura circular, tanto en el preludio como en el cierre del poema, pero con semántica positiva y disímil con respecto a los anteriores:

Hay madre, un sitio en el mundo que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.

(C. Vallejo, 2002: 89-90)

Hay que tener en cuenta que el arribo de César Vallejo al poema en prosa se produce inmediatamente tras la finalización de la complejidad estructural de los poemas en verso de *Trilce* (1922), por tanto como un espacio de libertad ante tanto rigor

exhaustivo. Se puede ir más allá en la concomitancia con Baudelaire que arriba tras finalizar la rigurosidad simbólica y la obsesión de las correspondencias en *Las flores del mal* (1857) o del Rimbaud de sus primeras *Poesías* (1869-1871) que desemboca en *Una temporada en el infierno* (1873). El despliegue de las alas después de las exigencias, “la tradición de la ruptura” de Octavio Paz en el seno del propio poeta y llevada desde la semántica hasta la forma, pero también la intensificación de la velocidad urbana que imprime un nuevo ritmo de lectura y una decadencia de la espiritualidad, el vacío.

En otro de sus poemas en prosa, “Hallazgo de la vida” (C. Vallejo, 2002: 100-101), París se presenta como el espacio primigenio para descubrir lo vital, frente al componente de prosificación y muerte que puebla el conjunto de los poemas en prosa vallejianos: “Nunca, sino ahora, oí el estruendo de los carros, que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Haussman.[...] Nunca, sino ahora, vi la luz áurea del sol sobre las cúpulas del Sacré-Coeur”, recordándonos geográficamente al Baudelaire del poema en prosa “Los ojos de los pobres”:

Por la noche, algo cansada, quisisteis sentaros en un café nuevo que hacia esquina con un nuevo bulevar, todavía lleno de cascotes y enseñando ya gloriosamente sus inacabados esplendores.

(C. Baudelaire, 2000: 95)

El conjunto del corpus de poemas en prosa vallejianos, se clausura con un poema en verso, donde la ciudad se presenta como la madre que acoge a su hijo, en clara conjunción con el poema en prosa que abría el conjunto y como cierre cognoscitivo y desplazamiento de la maternidad sanguínea cristiana a la reescritura en maternidad sentimental ¿atea? en la composición “Lomo de las sagradas escrituras”: “Hasta París vengo a ser hijo” (C. Vallejo, 2002: 111), entrelazando a Vallejo con Darío y Baudelaire en relación a París y con la reescritura moderna –recuérdese que Robinson Crusoe escribe su diario de soledades y construcción burguesa sobre las páginas borradas de una Biblia- de la religiosidad.

En cambio los poemas, y no sólo en prosa, de Pablo Neruda huyen de la metrópolis parisina, emporio de la prosificación de la vida en aras de la muerte:

Vallejo [...] se murió del aire sucio de París, del río sucio de donde han sacado tantos muertos. Si lo hubiéramos traído a su Perú, si lo hubiéramos hecho respirar aire y tierra peruana, tal vez estaría viviente y cantando

(P. Neruda, 1994: 370).

Unas páginas más tarde dedica unas significativas reflexiones a la obra de Vicente Huidobro, recuérdese su obra miscelánea que incluía poemas en prosa post-románticos, *Las pagodas ocultas* (1914), frente a su creacionismo aparentemente urbano y artificial:

Huidobro es un poeta de cristal. Su obra brilla por todas partes y tiene una alegría fascinadora. En toda su poesía hay un resplandor europeo que él cristaliza y desgrana con un juego pleno de gracia e inteligencia.

Lo que más me sorprende en su obra releída es su diafanidad. Este poeta literario que siguió todas las modas de una época enmarañada y que se propuso desoír la solemnidad de la naturaleza, deja fluir a través de su poesía un constante canto de agua, un rumor de aire y hojas y una grave humanidad que se apodera por completo de sus penúltimos y últimos poemas

(P. Neruda, *ibíd.*: 374-375)

Los poemas en prosa de Neruda inscritos en la sección segunda de *Residencia en la tierra* (1925-1931) se sitúan como signos de una naturaleza que extiende la deseada barbarie sobre el poema, desatando las normas del verso y su rigor cartesiano a favor de una prosa extendida como una naturaleza libre de las manos del hombre. Sirve de telón ideológico de fondo, su estancia en oriente como cónsul en Colombo, Ceilán, actual Sri Lanka –espacio de la naturaleza en libertad-, desde comienzos de 1929 hasta mediados de 1930, la dominación y patriarcado sobre la mujer nativa Josie Bliss, “la pantera birmana” prostituida y la dominación sobre el salvaje a través del colonialismo de Birmania. Hay que tener en cuenta que Neruda era el supervisor de las exportaciones en el puerto más importante de oriente en aquella época. Anótese, por tanto, de nuevo la concordancia con el puerto, con la prosificación de la vida comercial, con Darío y su

deseo de lo celeste en Ricardo y su ascensión a Cerro Alegre –analizado anteriormente-, en la última oración del último poema en prosa de esta sección nerudiana: “sobreviviente adorador de los cielos” (P. Neruda, 1997: 161),

Neruda advierte de la escisión del hombre y la naturaleza, de la vanguardia como cristal exacto y frío enarbolado en sí mismo, kantiano en suma, de formas a partir de su adscripción a la vanguardia, al arte en sí mismo rechazando incluso a la naturaleza, *Non serviam*²⁰⁵, en la inclinación moderna y europea hacia París. Aquí está la clave de la lectura de ambos poetas: Neruda advierte cómo la escisión del hombre con la naturaleza –autóctona que le ha visto crecer- en el abrazo del París cosmopolita y la vanguardia, la modernidad en suma, conlleva o la muerte apesadumbrada de Vallejo²⁰⁶ o la vuelta a la naturaleza de Huidobro a pesar de su negación a servirla como lematiza *Altazor* en el estiramiento de la forma ¿o era el albatros baudelaireano el que también, como Ícaro, desciende hasta lo terreno insalvable a pesar de la búsqueda de tanto azul?

²⁰⁵ Señalaba Valéry en 1920 la voluntad de aislamiento de la poesía en su pureza, “preocupada por sí misma” dentro de la línea de Poe, “el vidente”, iniciada por Baudelaire y continuada por el mismo Valéry (P. Valéry, 1990: 13).

²⁰⁶ “La belleza congelada de Góngora no conviene a nuestras latitudes [...]. Nuestra capa americana es de piedra polvorienta, de lava triturada, de arcilla con sangre. No sabemos tallar el cristal”, afirmaba Neruda en *Confieso que he vivido* (P. Neruda, 1994: 341). Actualmente, por el contrario, el neobarroquismo es una de las tendencias poéticas imperantes (R. Sánchez, 2015).

4.3.3. SUPERACIÓN DE LAS DICOTOMÍAS: ANTONIO CARVAJAL Y GRANADA, NATURALEZA Y URBE. ANTEQUERA Y MOGUER DE FONDO

Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez y Antonio Carvajal esencializan la naturaleza: Hispanoamérica o Andalucía; Vallejo, Huidobro y Baudelaire exaltan la modernidad civilizadora: París. “Barbarie”, la ideología americanista de la naturaleza indómita de la cultura propia elevada por el poeta / “Civilización”, la ideología del cosmopolitismo cultural del cristal distante de la forma enarbolada en Francia como cetro y centro.

Frente a las grandes ciudades deshumanizadas como París, en Carvajal el espacio urbano y vegetal es Granada, pero teniendo en cuenta que nos referimos a la ciudad del último cuarto del siglo XX, antes de que la especulación urbanística de todo el área metropolitana y las localidades anejas a la misma, el “emblema en la poesía y la vida de Carvajal se presenta Granada como una “polis mediana [...] ciudad hecha a la medida humana” (F. Ortiz, 1988: 108), casi una ciudad de provincias, parafraseando el título homónimo carvajaliano²⁰⁷. El poeta vive en el corazón de su amada, como Darío afirmaba de París (“Prólogo” a *Prosas profanas*), pero sin la dualidad de este entre América Latina y Europa, entre la Barbarie y la Civilización porque Granada aunaba – anótese el uso del pretérito-, felizmente, la ciudad y la vega “márgenes dulces y floridas / de esta ciudad” como señala en “Tres estampas de Granada”, *De un capricho celeste*, aunque también los muros interiores (A. Carvajal, 1988: 50-51) y la degeneración posterior de la ciudad prosificada y aniquiladora, representada en el poema en prosa “Elegía para el río Darro” (1996) que analizaremos posteriormente. En palabras del mismo autor que presenta Granada y vaticina el futuro urbanizado de arrasada Vega:

Pero para mí, la ciudad no se me impone, la puedo escoger, este altercado ciudad y campo [...] en mí no es conflictivo además porque yo vivo en una ciudad mediana que todavía no ha perdido el contacto con su entorno, que todavía tiene una enorme presencia rural y me encuentro muy a gusto instalado en este sistema. Yo no echo de menos

²⁰⁷ Si bien con la excepción el poema en prosa “Vuelta de paseo” dedicado a la ciudad de Nueva York, correlato prosificado y vital del París del s. XIX.

Madrid, ni Barcelona ni la vida de las grandes ciudades, porque no soy un animal criado en esas grandes ciudades y ellas no me condicionan

(A. Carvajal, *apud* J. Guatelli-Tedeschi, 2002: 115)

Esta afirmación conecta con una línea virgiliana pastoral, aunque en menor medida en la Granada carvajaliana, presente en la Antequera de Muñoz Rojas o en el Moguer de Juan Ramón Jiménez.

4.3.4. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, UN VIAJE DE IDA Y VUELTA DESDE MOGUER HASTA NUEVA YORK. MARTÍ EN EL ECO DEL PAISAJE

Desde el modernismo y, especialmente, durante las vanguardias la predilección urbana y su proyección lírica en prosa amplía su geografía y se debate entre dos ejes radiales, París, analizado anteriormente, y Nueva York. Juan José Tablada, al igual que Picabia, expondrá una visión mítica de esta última ciudad en la que residió hasta su muerte en 1945:

¡Sí, Nueva York, urbe innumerable! Para conocerte no bastan los años y los lustros son apenas suficientes... Así espero intrigado el nuevo anhelo que me revelarás.

Porque el mundo afluye a ti, y más numerosas que los buques en tu enorme bahía, llegan las almas a ese tu vasto golfo espiritual

[...]

Por estupenda paradoja, fue en tu recinto, ¡oh urbe metálica y exacta!, a la gigantesca sombra de tu becerro de oro, entre el estrépito de tus maquinaciones fragosas, al eco de tu *Evobé* algebráico, donde encontró mi espíritu sus más inquietantes aventuras...

(J. J. Tablada, *apud* D. Cañas, 1994: 37)

Esta misma influencia de la megalópolis moderna, sobredimensionada negativamente desde el impacto del origen rural, se constata en Juan Ramón Jiménez durante su viaje a Estados Unidos, trayecto durante el que visitó Boston, Filadelfia, Baltimore, Washington y Nueva York. Este itinerario sin naufragio físico provoca la bitácora lírica y esencial *Diario de un poeta recién casado* y la aparición de los primeros poemas en prosa, conscientemente poéticos y amalgamados en un corpus lírico junto a poemas en verso libre y verso medido²⁰⁸, a partir de su desconcertada relación con las grandes urbes como contemplación y conocimiento. Si una de las influencias radicales y

²⁰⁸ Esta hibridez poética conecta con la conjunción de prosa y verso en los *Himnos a la noche* de Novalis.

continuas de Juan Ramón Jiménez es Andalucía, enarbolada en Moguer, como señaló entre otros Federico de Onís y Richard Predmore (F. de Onís, 1961: 573, *apud* M. P. Predmore, 1975: 49-50), el poema en prosa aparece de nuevo en su esplendor con la visita a los grandes monumentos o panteones de la modernidad: La ciudades estadounidenses²⁰⁹. Si bien es cierto que este hecho propiciará la escritura de poemas en prosa y en verso en los que el tema se focaliza, en categorización kantiana ética y unión extensiva romántica estética, sobre Andalucía o sobre el ámbito natural americano – sirva de ejemplo la sección “Los olmos de Riverdale” de *Una colina meridiana* (1942-1950)-, dentro de su segunda etapa a través de las nociones de “Prosa cerrada y poesía abierta” en el ámbito de *El trabajo gustoso y la corriente infinita*:

Pero mi idea instintiva de entonces y consciente luego, era la exaltación de Andalucía a lo universal, en prosa, y en verso, a lo universal o abstracto: y como creo que es verdad que el hábito hace al monje, yo me puse por nombre «el andaluz universal» a ver si podía llenar de contenido mi continente.

(J. R. Jiménez, 1961a: 156-157; y 1961b: 156-157)

De esta forma si, por un lado, asistimos en un principio a la iniciación clara del poema en prosa a partir de y contra la modernidad urbana, enarbolada en Estados Unidos como forma privilegiada de expresión, conforme avanza el *Diario* y la temática urbana se acentúa, el uso del poema en prosa se dilata como expresión imbricada a la misma: La sección III “América del Noreste” poetiza la ciudad norteamericana y su emblema Nueva York incorporando un número superior de prosas, culminando en la última sección del obra, “Recuerdos de América del Noreste escritos en España”, compuesta en su totalidad bajo la forma de la prosa; por otro, éste nuevo modo de expresión acaba por volver y reflejar lo andaluz, Moguer, en un camino de ida y vuelta desde la prosa poética primigenia de *Platero y yo* (1915) hasta el poema en prosa esencial de su última etapa en, sea el caso de *Baladas para después* (1901-1913) o el

²⁰⁹ Esta misma línea encontrada entre la tradición y la modernidad se halla en Gerardo Diego y sus dos vías de aproximación poética: la tradicional y la vanguardista, el poema en verso tradicional y el poema en verso libre o en prosa: “Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasie el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela —nueva— para mi uso personal e intransferible” (G. Diego, 1941: 12-13).

póstumo *Por el cristal amarillo* (1961c), recogemos un fragmento de éste último que lleva como título “Continente de estrellas”:

En el norte de Moguer... las noches bajas y claras del verano se acumulaban las estrellas en sus graneros celestes, de un modo tal, que sus cúmulos parecían continentes absolutos del tremendo espacio azul, verde, morado, negro, con iris de infinito. Eran inmensurables cargas ciertas, montones eternos hacia abajo, sin base última, de joyas encendidas. A veces, saltaban chispas de plata y oro entre ellos, como en choques que para nosotros fueran roces. Otras, yo creía que oía sonar las estrellas como piedras de lumbre dura arrebatadas hacia yo no sabía dónde, en una imponente carreada, traslación llevadera de secuciones. Me salía al balcón, largo balcón de quince metros, con su guarda de pizarra negra y hierro verde (...) y enfrente de mí, muchacho solo en la alta noche, las cordilleras de diamantes y esmeraldas sueltos y unidos sus componentes, representaban con cambio único, no sé qué inmortal representación con foros eternos.

(J. R. Jiménez, 1961c: 281-282; y J. R. Jiménez, 2001: 35-36)

Para Juan Ramón Jiménez, el contacto con la naturaleza se convierte en guía y orientación del hombre, pastor virgiliano. El hombre debe vivir en conexión con ésta. De ahí su reflejo de la vida moderna urbana como inferior, artificial, escindida, vivir en Nueva York es morir –recuérdese Neruda a propósito de Vallejo- frente a la verdadera vida en comunión con el universo:

Vivir, como en New York, en casas donde los sentidos pierden su derecho y su objeto, desde donde mujer y hombre son invisibles, es morir.

[...]

El hombre, la naturaleza y sus vidas deben guardar su armonía natural. Nunca ha debido trocarse esa armonía. En New York la naturaleza, sus vidas, la naturaleza del hombre, ya no existen o son más artificiales que todo lo otro. El posible hombre natural queda fuera de la naturaleza y de su naturaleza

(J. R. Jiménez, 2009: 211).

Nueva York es el emblema de la deshumanización del hombre y Ortega el emblema de la deshumanización del arte. Paul Valéry en 1927 concibe lo real humano en términos similares:

yo nunca me detendré ante un rascacielos para bosquejar algún detalle, mientras sí me detengo delante de una casa antigua o delante de una iglesia de pueblo, porque allí hay una piedra que se merece una hora; aquí y allá hay una invención, una idea, una solución, que capta al ojo y al espíritu. Pero yo no me detendré nunca frente a un rascacielos de doscientos metros, porque con un tiralíneas y un compás haría lo mismo en mi habitación, y porque ese rascacielos lo veré en Tokio y en Vancouver, y también en Honolulu y en Marsella, eso no tiene ninguna importancia.

Sé que hay poesía en ese rascacielos. Todo el mundo admira la llegada a New York. Pero, sabe, los rascacielos, la arquitectura poderosa, están hechos para ser vistos a ciento veinte por hora y, si se detiene al pie de esos monumentos y quiere estudiarlos un poco, con una hora le sobrá para reflexionar

(P. Valéry, 1990: 166)

De esta forma encontramos, nuevamente, el empleo del poema en prosa como soporte para reflejar un nuevo mundo urbano y moderno, en el paso del primer Juan Ramón Jiménez al segundo, aunque este soporte servirá más tarde para la expresión de la naturaleza y el “Espacio”

Regresemos al andalucismo esencial juanramoniano y a la temática urbana como emblema del poema en prosa. El origen del poema en prosa como tal en Juan Ramón Jiménez aparece tras su contacto con las grandes urbes americanas. Frente a su paisaje andaluz, natural, el poeta asiste a un encuentro con la modernidad urbana que le hace utilizar el poema en prosa como medio de expresión y como reflejo del horror que le suscitan estas ciudades –cómo nos recuerda su lectura a algunos poemas de Federico García Lorca, sea el caso de “La aurora de Nueva York” de *Poeta en Nueva York*- en “Túnel ciudadano”:

Blanco y negro, pero sin contraste. Blanco sucio y negro sucio, con la hermandad de lo astroso. Arriba, el abundante, el interminable intestino retorcido del humo de los trenes sin tregua, que, a cada momento, todo lo quita y lo pone, en su rodeo que hace caer mil veces la tarde, con su barroquismo semiceleste, asesino que mata la luz cada vez que pasa un tren. Abajo, la nieve en todo, dejando fuera piedras y casa negras. Negros los árboles secos; negro el retrato de los cielos en los redondeles líquidos que va teniendo la riachuela al deshelarse;

(J. R. Jiménez, 1999: 151-152)

El poema en prosa es el reflejo de las contradicciones, del blanco y negro, amalgamados sin contraste, en la prosa y el verso, unidos en el poema en prosa. Un soporte nuevo para una nueva realidad articulado a partir de la antítesis: blanco y negro, arriba y abajo. El humo se representa como una oración que se prolonga y se retuerce – “La aurora de Nueva York tiene cuatro columnas de cieno” Lorca acogiendo el fondo y la forma en otras composiciones “para el gusano de mi sufrimiento”- aliterando el sonido de la vibrante /r/ como refuerzo semántico de la contaminación acústica. La ciudad es creadora del humo que destruye la visión natural de las cosas: árbol, cielo y río. La expresión del rechazo ante la faz del mañana, izado en la ciudad de Nueva York emblemática por la comercialización, por la publicidad presente por doquier en cualquier esquina de la luminosa avenida –clave en el “Nocturno de los avisos” de Pedro Salinas-. El ejemplo más clarividente es el poema en prosa “La luna”, en donde lo artificial supera la visión originaria del satélite y las estrellas, del mismo cielo -nuevamente lo juanramoniano en Salinas-; o el poema en prosa “Tormenta” donde se reitera la semántica del estruendo natural mitigado o desaparecido –interesante por otro lado, sería el análisis de lo acústico en *Diario* como complementación de la dominante visual propia de la lírica- lo artificial del construido estruendo supera al mismo trueno y las comparaciones se articulan como unión de dos términos, uno natural y otro cotidiano: “el mar amarillo” como “una gaseosa” o “la brisa total” como “una crema”, las comparaciones reflejan la ironía del poeta hacia la modernidad urbanística.

La visión de Juan Ramón Jiménez es completamente nociva, no hay un halo de belleza o majestuosidad en Nueva York, sí bullicio y movimiento pecuniario, la vulgaridad ambiente se caricaturiza irónicamente. “Un hombre ciudadano es un árbol

desarraigado” (Juan Ramón Jiménez, 1961a: 64). Su retrato de Nueva York, de las urbes norteamericanas responde a su sentimiento de desarraigo de la naturaleza: “New York, el marimacho de las uñas sucias, despierta” no sólo aplicable a la ciudad en sí, sino también a sus habitantes artificiales encumbrados en los clubs de la alta sociedad. Ese Nueva York negro y gris tan diferente del Madrid colorista y humanizado –el Madrid retratado en “La colina de los chopos” sección incluida en el libro del mismo título- en donde el hombre vive en contacto con el medio natural.

Si en Baudelaire hallamos una escisión, un deseo y un repudio de París “la gran ramera”, en Jiménez no hay un halo de positividad humana durante su visita las entrañas del monstruo, parafraseando a Martí como fondo y precursor.

José Martí es el gran padre literario del modernismo urbano de Nueva York tanto en su obra en prosa como en verso: “Sus agudas observaciones sobre la vida urbana a finales del siglo XIX, son también un corpus literario, político, psicológico y social, que da una buena medida de su modernidad. En el conjunto de la obra de Martí escrita en Nueva York (donde residió entre 1880 y 1895), nos encontramos ya con los elementos esenciales que después serán reciclados (modificándolos) por casi todos los poetas hispanos que han pasado por la metrópolis norteamericana en épocas posteriores” (D. Cañas, 1994: 51). Siempre desde la combatividad, aún romántica, de la denuncia frente a la modernidad y su escepticismo.

4.3.5. DE NUEVA YORK A MÉXICO. CALAS ASISTEMÁTICAS EN LA GENERACIÓN EN PROSA DEL 27

El *topos* neoyorquino²¹⁰ continúa en la Generación del 27. Cronológicamente, la primera obra en prosa de la Generación rayana al ámbito neoyorquino, se localizaría en *La flor de California* (1926) de José María Hinojosa, gozne entre el esplendor moderno en ocaso de París y el auge de la aurora o la antorcha de Nueva York. La obra posee múltiples vinculaciones con Estados Unidos según Lorca, con París por espacio de creación, con el surrealismo por procedimiento y con *Pasión de la tierra* por su concomitancia para con aquella. Remitimos a la tesis doctoral de Carmen Díaz Margarit (1997) para mayor información. Resultan interesantes, por último, las analogías orientalistas de las composiciones “Por qué no fui Singapur” y “Viaje oriente” de Hinojosa y las del chileno, también afincado en París, Vicente Huidobro y sus poemas en prosa de *Las pagodas ocultas* (1914).

José Moreno Villa escribe sus dos primeras obras en prosa, a raíz de esta ciudad, *Pruebas de Nueva York* (1927) y *Jacinta la pelirroja* (1929). Articulada a través de una serie de composiciones de trazo escuetos y eficaces que retratan, según Robert Suárez Argüello, en un juanramoniano blanco y negro, el Nueva York de la época, “la «niña violenta» [Jacinta] como la llama el autor” (R. Suárez Argüello, *apud* José Moreno Villa, 1985: 18). De nuevo la ciudad como emblema genético del poema en prosa, prosa poética en este caso, que da paso a una nueva visión moderna, más allá de lo romántico, con un tono de jazz, de autenticidad basada en

una experiencia absolutamente concreta y personal [...] Pero no por esto sólo, sino por el tono empleado en él, sin parecido con el de ningún poeta conocido. Ya he dicho que lo sacado por mí de aquella aventura fue mi liberación de la melancolía romántica. Me levanté a un plano vívido, confiado, por encima del abatimiento en que pude caer. Me situé como en una tribuna de un hipódromo, al aire libre y al sol, o como en el interior

²¹⁰ Para el apartado de la ciudad en la generación del 27 véase Juan Manuel Rozas *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27* (1983): Uno de estos secretos es el tema de la ciudad tan presente en todos los autores de la misma y Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera, *El grupo poético del 27* (1983).

embriagante de un cabaret de Harlem, el barrio neoyorkino de los negros” Moreno Villa señala cómo influyó en ésta y otras obras posteriores el ambiente literario y pictórico de Madrid entre 1927 y 1936, caracterizado por lo “iconoclasta juguetón, snob y farisaico, o sea que iba contra el espíritu de la verdad” iniciado por Ramón Gómez de la Serna “espíritu rompe-títeres, audaz, funambulesco, sumamente intuitivo y a veces poeta en prosa”.

(J. Moreno Villa, 1985: 18-19)

Esta producción en prosa escrita en Manhattan introduce las novedades de la poesía estadounidense a partir de la colisión yuxtapuesta del lengua poético y el conversacional, el giro coloquial y el prosaísmo lingüístico aplicado al soporte prosa y a través, como el mismo autor explica en su autobiografía *Vida en claro* (1944) –el eco en el Salinas de *Todo más claro y otros poemas* (1949)-, del ritmo entrecortado en simulación nuevamente del jazz y en el deseo de un nuevo rapto de Europa, no por Zeus, sí por América: “Toda Europa, frenéticamente entregada al ‘jazz’, pide que la rapté América. Tal cosa puede tomarse hoy [1944] por un presagio. Europa está siendo raptada.” (J. Moreno Villa, *apud* D. Cañas, 1994: 153-154). En los últimos poemas de *Jacinta la pelirroja* se denuncia la feroz avaricia de la banca y el entramado financiero de Wall Street prácticas que desembocarían en el crack del 1929. En *Pruebas de Nueva York* (1927), obra en prosa de carácter ensayístico escrita en Manhattan, interesa, amén de la negritud y la muchedumbre, la violencia:

Pienso en la niña violenta, en la niña violenta que es Nueva York toda, y toda América del Norte.

No digo tampoco nada que sea nuevo totalmente. Escritores, viajeros y simples lectores hablan del primitivismo norteamericano. Yo lo que hago es incorporar ese concepto; llamarle “niña” y “niña violenta” para luego bautizar así a la metrópolis más inquietante y violenta del mundo actual.

(J. Moreno Villa, *apud* D. Cañas, *ibíd.*: 157)

Su exilio definitivo en México, tras un breve lapso inicial en Estados Unidos, lo llevará a una mezcla de este país y la Andalucía anímica, en palabras de Pedro Salinas en el ensayo “Nuevo o diez poetas”: “la palabra tan andaluza –Carmona, Écija, Osuna,

matas de claveles, camisillas tendidas al sol- con el diminutivo, tan andalucísimo²¹¹, temblaba en el maravilloso aire del Valle de Méjico, como una querencia disparada, sin querer, hacia su Bética natal” (P. Salinas, 1967, 174; y R. Suárez Argüello, *ibíd.*: 32). La Andalucía edénica, malagueña en particular por cuna de nacimiento, se hilvana en un nuevo paraíso mexicano, poligénesis colombina, entrelazándose la felicidad del pasado y el presente.

Moreno Villa retornaba a la bonanza y a la vida, después de la tormenta, y producto de esta nueva perspectiva vital surge *Cornucopia de México* (1940): el recuento del poeta consigo mismo. “La obra narra un descubrimiento, las impresiones y observaciones del autor ante un mundo nuevo, sus sorprendidos atisbos cuando escucha viejas voces o percibe costumbres hispánicas, florecidas en tierra americana, aunque también da cuenta de una nueva voluntad de vivir, de un positivo deseo de entender y arraigar [...] para llegar al asiento mexicano” (R. Suárez Argüello, *ibíd.*: 35). Si bien, teniendo en cuenta que no nos encontramos ante un libro de poemas en prosa, sí de apuntes e impresiones, un libro de viaje convertido en residencia en la tierra de México de un español que, al modo de los románticos viajeros ingleses, retrata la impresión si bien, intentando eliminar lo preconcebido e idealista.

A partir de lo anterior, se descubre la similitud artística y vital de Moreno Villa y Cernuda. Ambos son Andaluces, malagueño y sevillano, ambos trasterrados de su tierra natal²¹², ambos pasaron una temporada en Nueva York, de la que da fe la extensión temporal de Moreno Villa y sus dos obras anteriormente señaladas y el poema en prosa de Cernuda recogido en *Ocnos*, “La llegada” articulado a partir de “la realidad y el deseo”, la proyección filmica lejana e iniciática de perfección geométrica “emergiendo de un gris básico graduado desde el plomo al perla”, en alusión al génesis de una *Sinfonía del nuevo mundo* –parafraseando a Dvořák- en gris mayor –recuérdese de nuevo Juan Ramón Jiménez-: la realidad del inmigrante y la superficialidad de la sinconciencia y las tentaciones, y de un ciudad “alegre con la alegría envidiable de la juventud sin conciencia”, “fabulosa leviatán” que tiende “hacia ti la mano llena de

²¹¹ Aunque también lo utiliza Vallejo en sus *Poemas en prosa*, la raíz de la nostalgia dialectal como rasgo expresivo y afectivo, familiar en suma, de la separación espacial de lo oriundo: “pequeñito” en, sirva el caso, el poema en prosa “Hallazgo de vida” (C. Vallejo, 1988: 101).

²¹² Sería interesante, si bien excede los límites de esta investigación, analizar el recorrido semántico del término “paraíso” desde Milton, pasando por Baudelaire y su construcción artificial, hasta la generación del 27, una auténtica generación de Paraísos Perdidos y, a veces, reencontrados: Salinas, Cernuda, Moreno Villa, Alberti “sin luz para siempre” en su composición “Paraíso perdido” (*Sobre los ángeles*, 1929), Aleixandre en su “Ciudad del Paraíso”... por citar varios ejemplos asistemáticos.

promesas” (L. Cernuda, 1994: 95) como afirmaba infernalmente y gloriosamente Baudelaire de París.

Continuando con las similitudes, Moreno Villa y Cernuda, se afincan definitivamente tras una temporada nómada, más dilatada en el caso cernudiano, en México materializado como nuevo edén capaz de cubrir el espacio vacío que había dejado Andalucía, retratada como infancia juvenil, dorada edad del niño en el caso del *Ocnos* (1942, 1949 y 1963) cernudiano o del *Lo que sabía mi loro. Una colección folklórica infantil reunida por José Moreno Villa* (1945), siendo el primero poemas en prosa y el segundo prosa simplemente sin aspiraciones a poema, ambos entrelazados por los recuerdos idealizados de la infancia andaluza²¹³, niñez embellecida por la nostalgia y, acaso, por la literatura misma como creación²¹⁴. Así aparece la temática mexicana –o Argentina en el Alberti de *Baladas y canciones del Paraná* (1953)- en el exilio como vuelta al recuerdo edénico de Andalucía y a la construcción de un nuevo paraíso, al modo colombino, en *Cornucopia de México* (1940) y *Nueva cornucopia mexicana*

²¹³ Temática que ya encontramos en poemas en prosa anteriores, de Rimbaud en *Las iluminaciones*, en el poema “Infancia” dividido en cinco secciones (A. Rimbaud, 2001: 206-210). La infancia a partir de las teorías surrealistas, busca un nuevo modo de expresión lejos de la madurez poética, del conocimiento de las reglas. El surrealismo como movimiento y su primigenio tema de la infancia provocará la ruptura del molde y el cultivo tanto del poema en prosa como de la prosa poética como extensión de lo natural en la edad de la inocencia ausente de retórica.

²¹⁴ Miguel Ángel García señala la filiación de matriz romántico-germánica-andaluza heredada de Bécquer “Justamente en esta tensión de contrarios entre el norte y el sur construye Cernuda su imagen de Andalucía, su andalucismo nórdico como ideología estética. [...] Existe en el corazón mismo de Andalucía una veta más honda, grave y retirada que la que se estima ordinariamente. Lo más puro de Andalucía sigue una línea parecida a la de Bécquer: “Tal vez ella nos explique el espíritu nórdico de Bécquer, si entendemos como nórdica precisamente esa profundidad solitaria”. Cernuda percibe con claridad que la originalidad de las *Rimas* procede de la fusión del intimismo germánico a la manera de Heine con lo popular. Pero ya encontramos la primera distancia con respecto al andalucismo fácil o folklórico, de superficie.” (M. A. García, 2011: 20) Esta filización y piedra angular teórico-práctica explica el estudio cernudiano de “Bécquer y el poema en prosa”. Hay otra conexión que merece señalarse anterior a Cernuda y Moreno Villa, nos referimos a Juan Ramón Jiménez y su expresión poética tanto en prosa como en verso referida a Andalucía y encumbrada en Moguer. Este andalucismo que recorre toda su obra produce las mejores obras del segundo periodo (M. P. Predmore, 1975: 51). Pero podemos ir más lejos por el caso que nos ocupa, la continuidad de la temática andaluza decanta en Antonio Carvajal, un recorrido superficial por su obra nos puede ayudar en el hallazgo de poemas sitios en el espacio andaluz y, viniendo al caso como homenaje becqueriano, en la composición “Una perdida estrella [Gustavo Adolfo Bécquer]”:

No sabe qué es la luz
quien no ha visto estos montes de poniente
al invierno andaluz
ebrios de grana

(A. Carvajal, 1983: 87)

(1976), en el caso de Moreno Villa, y *Variaciones sobre tema mexicano* (1952), en el caso de Cernuda. Llama la atención la plasmación artística similar en ambos poetas, primero la infancia y luego México, Cernuda dedica un estudio en su faceta de crítico literario a la obra de Moreno Villa, el retrato de una nueva tierra, una nueva patria – recuérdese el caso de Alberti y Andalucía, *Marinero en tierra* y Argentina, *Baladas y canciones del Paraná*- que puede ser ciudad del paraíso tras tanto peregrinaje sin vuelta. En Cernuda podemos encontrar la huella de Moreno Villa dentro de esta prosa cornucopiana, que no poema, amalgama de ensayos, impresiones, comentarios variopintos (peculiaridades lingüísticas, antropológicas, urbanas, artísticas, gastronómicas, botánicas, cinegéticas...) entrelazados por la tematización mexicana.

Por último, tendríamos que señalar la relación de Federico García Lorca y Nueva York, aunque el poeta no utilice el poema en prosa: la bibliografía sobre la temática es ingente e inabarcable por lo que nos limitaremos a esbozar una cala ejemplar. La ciudad en *Poeta en Nueva York* configurada por la visión de Lorca y considerada como "ciudad mundo", se presenta desde un punto de vista negativo como símbolo patético, en estrecha relación con el sentimiento de dolor del protagonista. Las referencias geográficas configuran el escenario en el que se mueve convertido en parte del paisaje urbano (M^a. C. Millán, *apud* F. García Lorca, 1998: 71-72). Esto relaciona *Poeta en Nueva York* con otros aspectos fundamentales de la obra de Lorca como son la temática amorosa y la falta de armonía y solidaridad en el universo. N.Y. se convierte en una "abstracción", un escenario desrealizado en el que el poeta expone sus reflexiones, haciendo de esta obra su más importante libro de confesiones poéticas. El sufrimiento de los seres que pueblan este escenario, el símbolo negativo de N.Y. es el nexo de unión con el dolor del poeta. Remitimos, para un análisis más detallado a nuestro artículo "El significante significativo en *El público* y *Poemas en prosa* de F. García Lorca" (José Cabrera Martos, 2007: 61-68)

Nueva York recoge el testigo del París del siglo XIX, bandera y estatua de la modernidad y el capitalismo estadounidense, la verticalidad y la proporción más allá del ciprés de Silos, más allá de lo natural hacia lo celeste artificial y cristalino, si bien con el rechazo de la mayor parte de los autores consultados: Martí nos advierte, "viví en el monstruo y le conozco las entrañas", Darío explicita gráficamente un "no" en la "Oda a Roosevelt" junto a la rotunda afirmación de "Los cisnes": "Tantos millones de hombre hablaremos inglés?" (1905), Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado*

(1916), Lorca en *Poeta en Nueva York*. La construcción, en suma, de un topos moderno sobre los cimientos de Nueva York (J. Neira, 2012a)²¹⁵, constatando la aceptación de lo real más allá de su posible modificación, el romanticismo idealista ha desaparecido, no la lógica animista y amorosa de las almas libres dentro de la posmodernidad, sea el caso, por citar un ejemplo contemporáneo, de los poemas en prosa afiliados a Nueva York escritos por Luis García Montero en *Y ahora ya eres el dueño del puente de Brooklyn* (1980)²¹⁶.

La llegada al poema en prosa se rodea del topos neoyorquino, aunque con excepciones en la generación del 27, sea el caso más palmario el de Vicente Aleixandre: El malagueño utiliza el poema en prosa como soporte reflejo del prosaísmo circundante urbano –en la estela juanramoniana de las megalópolis allende el Atlántico-²¹⁷ en *Pasión de la tierra* (1935). El vestido, la sombra y la ciudad arquitectónica de la civilización moderna son la muerte –New York no es vivir, afirmaba Jiménez-, frente al desnudo, la naturaleza y la luz como vida; con dos figuras al fondo como mentores: Lautréamont y Rimbaud (Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, 1997: 52) y una nueva actualización de la dicotomía civilización /barbarie.

²¹⁵ Para más información remitimos a Dionisio Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York en los escritores hispánicos*, (1994) y Julio Neira, *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* (2012a) y *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*" (2012b)

²¹⁶ De raigambre albertiano lorquiana. La ubicación espacial en Nueva York de sus poemas es una constante, “Live vest under your seat” (*Habitaciones separadas*, 1994), “Canción Metropolitan” (*La intimidad de la serpiente*, 2003), “Nueva York” (*Vista cansada*, 2008) o “Dar vueltas en la cama es perderse en el mundo” (*Un invierno propio*, 2011). En todos los poemas en prosa de *Y ahora ya eres el dueño del puente de Brooklyn* y desde el mismo título alejandrino hasta las citas de la novela negra americana ineludiblemente urbana, asistimos a un proceso rítmico basado en la silva polimétrica, con ecos garcilasistas y luisianos, ajustándose al ritmo imperante del conjunto de su producción poética y uniendo el ritmo a la pausa sintáctica, frente al uso de la prosa como semántica explícita del escepticismo y la prosificación de la vida en un *Largo adiós*, parafraseando a Chandler, a la armonía semántica y formal, aunque la forma, finalmente, también significa y se oculta por cuestiones ideológicas:

Pero también es hora de que cambien por fin estos papeles [7 + 11] y la sangre salpique más allá de las páginas. [7 + 7]

Como instrumento sirva la palabra [11]; la frase que reviente el descanso feliz [7 + 7], las tazas de té, [6?] porque a las cinco en punto de la tarde van demasiado lejos los hechos ocurridos [11 + 7 + 7] y una agria miseria nos queda detrás de cada sorbo [9 + 7], cada modo distinto de encender un cigarro y decir finalmente la frívola opinión que nos merece el tiempo [7 + 7 + 7 + 7 + 7].

Ya sé que afuera tiembla el mar [9 -11], y tus ingles esperan que comience el romance interrumpido [7 + 11], pero persiste aún ese paisaje urbano que urge a la violencia [7 + 7 + 7], y es hora de que cambie por fin estos papeles, [7 + 7], y la sangre salpique más allá de los ojos, [7 + 7] venciendo en su locura el límite forzado de las páginas. [7 + 11]

(L. García Montero, 1980)

²¹⁷ En el que también apreciamos la temática de lo desnudo, al igual que en Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca o Luis Cernuda, como se ha encargado de señalar Miguel Ángel García (2001: 245-262).

Asistimos, por tanto y como conclusión, a los inicios de una poesía urbana que prosifica el poema como reflejo semántico de lo ideológico generando una apreciación clave:

La ciudad se convierte en un monstruo inasible dentro de las coordinadas naturales de la lírica tradicional, con lo que se produce un intento de absorción o naturalización de la misma:

A) desde el punto de vista semántico, aplicando categorías de traslación metafórica o por semejanza al modo de los procedimientos de formación de palabras. Si los españoles del siglo XV que llegaron a las costas de América, llamaron piña al ananás americano por la semejanza con el fruto de la conífera europea, los españoles del siglo XX que llegaron a las costas de América, continuaron con este intento asimilatorio de las grandes urbes, sea el caso de Pedro Salinas en la composición “Nocturno de los avisos” donde proporciona un valioso ejemplo:

[...]
aceras, el arroyo,
los rieles del tranvía,
tus orillas, altísimos ribazos
sembrados de ventanas, hierba espesa,
que a la noche rebrilla
con gotas del eléctrico rocío.

B) Desde el punto de vista formal, la prosificación del poema como extensión paralela y dilatada de la gran megalópolis: la prosificación de la vida, la prosificación de la forma. El poema en prosa se transforma en una contemplación escéptica del gran teatro de la megalópolis, artificial y aglomerado donde el poeta posee dos opciones: dejarse absorber por la masa, disipando el yo lírico íntimo y la identidad individual o, si la asimilación no se produce, provocar el rechazo absoluto de su otredad no mercantilizada o asfaltada. Monologismo ideológico externo y aparente o dialogismo ideológico interno profundo.

5 CARACTERÍSTICAS FORMALES DEL POEMA EN PROSA CARVAJALIANO

5.1. INTRODUCCIÓN

La siguiente tesis de Emilio Alarcos Llorach para la poesía de Blas de Otero, supuesta y cerradamente semántica en su análisis literario, nos servirá de clave de bóveda en la que sustentar desde el punto de vista lingüístico y, por ende, formal la necesidad de un análisis de la forma y, por extensión particular en nuestro estudio, de la ideología que subyace o explicita:

La poesía no consiste en lo que se nos comunica, sino en cómo se nos comunica, en la indisoluble articulación del contenido semántico y la expresión lingüística. Apartemos a ésta, y por muy poético que sea su contenido, al quedar inexpresado, desaparecerá la poesía. Por ello, para intentar la aprehensión del mecanismo de una poesía no queda más camino que el análisis de su forma lingüística, aunque algunos denominen a éste, con cierto desdén, análisis formal. Forma es la poesía como todo arte. Sin la forma, que configura y discrimina los contenidos suscitados por la intuición y el sentimiento, no queda nada: un caos incommunicable (y la poesía, se ha dicho, es esencialmente comunicación)

Es sabido que las palabras, alrededor de su núcleo significativo intelectual, tienen como halo consistente en las resonancias sentimentales y fantasísticas que a ellas asocian los hablantes. Lo típico de la poesía es precisamente que esta envoltura que pudiéramos llamar gaseosa pase al primer plano, puesto que el poeta no emplea tanto los vocablos para evocarnos representaciones intelectuales y utilitarias como para transmitirnos un estado de ánimo, sentimientos. Cada poeta selecciona las voces más idóneas, por sus particulares resonancias, para expresar sus vibraciones sentimentales. Por eso cada poeta, con sus sentimientos particulares y la temperatura típica de sus vivencias, suele tener predilección por determinados grupos de palabras. Igual que la sintaxis clasifica las palabras por su función en la frase, igual que un diccionario ideológico las ordena por el parentesco de sus conceptos, podríamos en poética clasificar los vocablos por las características sentimentales asociadas a su núcleo semántico intelectual.

(E. Alarcos Llorach y C. Blanco Aguinaga, 1980: 197-198)

Esto es a su núcleo ideológico y, más allá, la palabra en su función rítmica en relación con el sintagma, la oración, el párrafo y el texto en su conjunto.

¿Existe alguna tipología formal reiterada en el poema en prosa para su inserción en el género poético? Este interrogante nos servirá de base y punta de lanza en la búsqueda de una serie de pautas metodológicas formales que concreten y delimiten “lo poético” –a sabiendas de la reducción terminológica- de un corpus concreto, a partir del análisis rítmico en su sentido más amplio, esto es, incluyendo cualquier tipo de figura retórica de repetición.

Dámaso Alonso en 1951 señalaba la importancia de una ciencia de la literatura, de un asedio al poema, una inquisición de la poesía. Dejando de un lado la viabilidad de una ciencia de la literatura, Dámaso Alonso señaló la imposibilidad de una sistematización exacta (D. Alonso, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 73) o el mismo Barthes planteó su imposibilidad inmanente en sus últimas obras, al igual que Todorov (J. Domínguez Caparrós, 2001: 173), Barthes sí formuló una clave al reseñar la pertinencia de una historia de las formas literarias y el poema en prosa sería clave en este recorrido a causa de la inflexión que produce en el sistema, de tal magnitud desestabilizadora que Tomás Navarro Tomás elude su inserción en el monumental *Métrica española, reseña histórica y descriptiva* (1983). El poema en prosa siempre ha sido historiado como un fenómeno poético sin buscar los engranajes que hacen de éste poesía y no narrativa. Así si Dámaso Alonso se cuestionaba “(¿qué es un poema..., este poema?) [...] la única pregunta científica sobre materia literaria” (D. Alonso, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 45).

Este trabajo se inquiera sobre la noción de poema en prosa y sobre el por qué es poesía a partir del presupuesto inicial de una serie de esquemas genérico-formales presentes en la poesía y ajenos a otras formas de expresión literaria. Delimitación esquemática justificada a partir de ejemplos concretos donde el aparato teórico se fundamenta en una praxis, dejando de un lado los juicios valorativos sin fundamento o meramente pasionales herederos del Romanticismo en los que la esencia de la poesía se veía como algo inefable, inasible a un sistema objetivo de análisis formal e ideológico. Una nueva retórica ajustada a los nuevos tiempos a las nuevas ventanas de la poeticidad que sirva de análisis para la organización del sistema poético.

5.2. LA DISPOSICIÓN GRÁFICO-VISUAL EN PROSA COMO VOLUNTAD ARTÍSTICA: DOS TIPOS DE LECTURA

Una característica del poema en prosa, acaso la única coincidente desde el punto de vista crítico, sea en cuanto a lo preceptivo de su disposición en prosa. Bernard señala esa voluntad deliberada como base definitoria del poema en prosa y como deslinde de nociones afines (S. Bernard, 1978). Esta característica definitoria es, manifiestamente insuficiente, frente a otras formas de combinatoria métrica, de representación poética, que poseen normas a priori: el poema, a priori debe ser en verso; el soneto debe a priori estructurarse en dos cuartetos y dos tercetos; el romance en octosílabos... normas, estructuras fijas que luego se distorsionan pero que poseen un referente ideal como sustento delimitativo.

El poema en prosa desde su origen nace sin normas, sin preceptos, únicamente la mencionada disposición gráfica en prosa. En cuanto a sus límites, puede servir de ejemplo representativo esta composición de Arthur Rimbaud en *Iluminaciones* que posee el significativo y desconcertante título “Soneto” siendo un poema en prosa:

Homme de constitution ordinaire, la chair n'était-elle pas un fruit pendu dans le verger, -ô journées enfantes ! Le corps un trésor à prodiguer ; -ô aimer, le péril ou la force de Psyché ? La terre avait des versants fertiles en princes et en artistes, et la descendance et la race cous poussaient aux crimes et aux deuils : le monde votre fortune et votre péril.

(A. Rimbaud, 2001: 235-236)

Consecuentemente, el poema en prosa, tras su delimitación inicial basada en la disposición gráfica nace de la corriente culta de la poesía, no de la popular, debido a que es ésta primera la que se materializa de forma escrita, frente al carácter oral de la segunda. Según Túa Blesa, el nacimiento del poema en prosa viene a clausurar

Las imposiciones que la oralidad había impreso sobre el discurso poético. En la era de la literatura escrita, tal requisito era superfluo, una excrecencia de otro universo literario (como el verso libre confirma), una deuda con la tradición –pero, siendo la tradición otra, la de la literatura oral, la deuda era gratuita-, universo que, por lo demás, pervive, pues los universos literarios no se sustituyen, sino que más bien se superponen en relación de convivencia y tanto es así que, siendo el poema en prosa el tipo poético más característico, junto a la novela, de la literatura escrita (la literatura doblegada finalmente a su étimo, a la letra), no ha relegado al olvido las estructuras estróficas tradicionales, no tan siquiera es ni con mucho el más frecuente –y creo que cabe añadir que, en términos generales, tampoco el más prestigioso- en la producción literaria de la etapa contemporánea y, en consecuencia, muy escasamente atendido en los estudios literarios. Parece como que el peso de la tradición ejerce su presión mucho más allá de las condiciones que impusieron unas determinadas formas y las explican y, así, los cambios ocurren siempre fuera de su tiempo, inevitablemente a destiempo.

(T. Blesa, 2001: 228).

Si en un poema en prosa hallamos ritmo, rima –menos frecuente debido a la rémora ideológica que iguala el verso tradicional con la costumbre de la rima-..., en definitiva, el uso de la mismas técnicas posibles que en el poema versificado, la única diferencia clara es la disposición visual de un lado y, si el poema no usa la esticomitia, de otro, la lectura del poema en prosa basado en la pausa de sentido, no en la pausa versal –la pausa estrófica pueda corresponderse, en algunos casos, con la pausa del párrafo²¹⁸-.

El siguiente estadio sería, el modelo de ejecución oral de un poema en prosa. Aunque cada poeta declama o recita la poesía de modo distinto, algunos autores en la lectura del poema en prosa prefieren una recitación que una los sistemas rítmico y oracional o de sentido. Es decir, la diferencia entre el acento prosódico y el acento rítmico, la adecuación del pensamiento al ritmo o a la sintaxis. Esta acción lectora se presenta, como no podía ser de otra forma, también en el poema en verso donde la

²¹⁸ El problema de la pausa musical y la pausa de sentido, y no sólo en el poema en prosa sino en toda la poesía, se plantea desde, siquiera, el siglo XVIII. Así Munárriz en *Lecciones de Retórica y Poética* (1845) diferencia entre ambas pausas aunque, recomienda que coincidan la pausa de la melodía y la del sentido y si hubiera conflicto: “se deben leer los versos según lo dicta el sentido sin hacer alto en la pausa cesura” (Munárriz, 1845: 348, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 239).

separación, en algunos casos los más problemáticos por su radicalidad, entre la pausa métrica y la sintaxis genera dos posibles lecturas:

Una lectura prosaica, en la que el sentido marca y acomoda la versificación acercándola a los hábitos lingüísticos del hablante.

Una lectura rítmica, en la que se acata el esquema rítmico del poema con una clara conciencia del modelo de verso por encima del material lingüístico. José Domínguez Caparrós llama a este segundo tipo “lectura musical” y señala su dificultad en algunos versos alejandrinos de Rubén Darío como “el chorro de agua de/ Verlaine estaba mudo” en donde para una lectura musical “hay que tener un muy desarrollado sentido del ritmo para imponer, en actitud semejante a lo que hace la música, un esquema musical al que se resiste la realidad lingüística” (J. Domínguez Caparrós, *apud* T. Albadejo et alii, 1990: 37-39). Dámaso Alonso, y Carvajal años más tarde, defienden este tipo de lectura por la “evidente intención de Rubén Darío y de sus seguidores de hacer versos de catorce sílabas. [...] Este tira y afloja, estas muy tenues intensificaciones y disminuciones, esa contradicción entre sentido métrico y sentido conceptual e idiomático, es lo que enriquece en matices al nuevo alejandrino, lo que quita la rigidez de sus dos hemistiquios tradicionales” (D. Alonso, 1952: 558, *apud* J. Domínguez Caparrós, *ibíd.*: 39).

Esta flexibilización del alejandrino, cuna del verso libre en la métrica francesa, deja sus huellas en el caso hispánico del verso libre, según Emiliano Díez Echarri, gracias a la atenuación de la cesura: “el verso ha ido ganando en cohesión, pero su estructura interna ha quedado relajada, dando pie para esa disolución de los factores métricos que no tardaría en ser proclamada y puesta en práctica por las escuelas subsiguientes” (E. Díez Echarri, 1957: 107, *apud* J. Domínguez Caparrós, *ídem*). Disolución o relajación en el poema en prosa pero, en escuelas subsiguientes, esta supuesta disolución superficial oculta en el interior la utilización de la silva polimétrica flexibilizada.

En definitiva, y aquí reside la diferencia básica entre el poema en prosa y el poema en verso, el poema en prosa se erige, en los casos que la pausa sintáctica coincide con la pausa versal, como la superación de la preceptiva que censura la esticomitía en el verso y la posibilita en el poema en prosa, naturalizando el concepto de lírica –aspecto tan ansiado desde el Romanticismo hasta nuestros días por ciertas

escuelas literarias-, sin confundir o igualar poema en prosa con prosa métrica, porque el primero no reduce al ritmo los procedimientos poéticos, aunque sí elude cualquier rémora narrativa que disloque su caracterización de poético. El poema en prosa, por tanto, supone el triunfo de la naturalización rítmica que, más allá de la esticomitia, iguala sentido y ritmo, liberando al poema de la norma.

5.3. BREVEDAD

El poema en prosa, en su decantada esencialidad o sintética contemplación, se define en casi todas sus representaciones por la brevedad –exceptuamos *Espacio* de Juan Ramón Jiménez- frente al desarrollo más extenso del orden narrativo (S. Bernard, 1978). Ahora bien, esta característica no es exclusiva del mismo por lo que no sirve como definitoria, ya que también se definen por su brevedad el microcuento y el aforismo. Consecuentemente, a la brevedad habría que añadir la gratuidad o importancia secundaria de los elementos narrativos, descriptivos o dialogados que se enmarcan en su seno, en aras de la “unidad orgánica” lírica como universo cerrado y compacto en sí mismo (ídem). La opinión de todos los estudios sobre el poema en prosa analizados (cf. n. 4, entre otros) refrendan la mencionada opinión de Bernard y señalan este aspecto como característica unívoca, acaso la única, del poema en prosa. Acaso la proliferación del cultivo del poema en prosa en las últimas décadas responda a una doble vertiente ideológica, de un lado, la brevedad densificada, y de otro, la levedad frívola, ambas correlativas a la poética del fragmento, heredera, en parte, del romanticismo (Marta Agudo, 2004).

5.4. EL PROSAÍSMO AUSENTE DEL POEMA EN PROSA

Los poemas en prosa de Antonio Carvajal se construyen dentro de una precisa razón de ejecución poética, nada casual, similar a la de Juan Ramón Jiménez en su *Diario* o a la de Rubén Darío²¹⁹. Una búsqueda de la poesía más allá del verso, mediante la creación de un espacio nuevo, donde, como en el caso de muchos poemas versolibristas, se puede identificar versos y estrofas regulares (T. Navarro Tomás, 1983: 488-498). La cuestión reside en la herencia libertaria del genio. Así, a propósito de *Hijos de la ira* (1944) afirma Leopoldo Panero, heredero del pensamiento romántico: “Lo de menos es que el verso sea libre o esté sometido a norma estricta..., la verdadera libertad poética es otra cosa: es la libertad interior del espíritu, eternamente creador, eternamente original, anterior a la palabra misma” (L. Panero, *apud* E. Alarcos Llorach, *apud* F. Rico y D. Ynduráin, 1980: 149); o Carlos Bousoño “Este prosaísmo es sólo aparente, una ancha vena de encerrada poesía se vierte apasionadamente en este libro” (*ídem*).

Aquí encontramos una de las diferencias del verso libre y el poema en prosa, sobrepasando el mero aspecto visual, dentro del campo léxico y sintáctico. Mientras que en el verso libre, el prosaísmo puede materializarse como poético al estar dispuesto en verso, al poseer una marca palpable de su filiación poética, en el poema en prosa se huye de este prosaísmo –cuando el ritmo no se encuentra indeleblemente marcado- en todos los autores²²⁰, porque visualmente nos encontramos ante una prosa por lo que ésta debe recoger otros puntos de anclaje poéticos dentro del campo del léxico o de la sintaxis: reiteraciones, símiles, comparaciones, gradaciones climáticas con anticlímax como cierre... Procedimientos propios no solo del poema en prosa, sino también del verso libre, caso de *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso (J. Paulino Ayuso, 1983:

²¹⁹ De esta forma, el ritmo del poema en prosa en la obra de Antonio Carvajal lo entronca, a nuestro parecer, con las preferencias rítmicas de Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez o Cernuda frente a la disposición rítmica de los narradores del siglo XIX, en donde los tiempos rítmicos y sintácticos se dilataban, según Díaz-Plaja (Díaz-Plaja, 1956).

²²⁰ Josef Hrabák indica que la prosa poética, por ende el poema en prosa, es más rítmica que muchos poemas en verso libre (J. Hrabák, *apud* M. V. Utrera, 1999: 13). Por lo tanto la diferencia entre verso y prosa no reside únicamente en el ritmo organizado o accidental, sino en la indeleble marca versal, de ahí, la huida del prosaísmo.

75) o *La casa encendida* (1949) de Luis Rosales, como señala Rafael Lapesa: “Libro singular que [...] tiene a la vez sólida arquitectura, plasmado en versos que parecen amétricos y se componen disciplinadamente de segmentos consolidados por la tradición” (R. Lapesa, *apud* F. Rico, 1980: 188). Un estricto estudio métrico apunta al empleo de la silva polimétrica entrelazando heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos, alejandrinos hemistiquiados en dos heptasílabos o flexibilizados, octodecasílabos..., la articulación bajo las “ruinas” o “montajes” del endecasílabo convertido en “eficacísimo molde para la expresión poética más acendrada de nuestro siglo (con García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, José Antonio Muñoz Rojas y tantos y tantos)” (A. Carvajal, *apud* F. Díaz de Castro, 2001: 96). Guillermo Carnero en su análisis del grupo “Cántico”, señala la defensa en este grupo del versolibrismo: -“a estas alturas, casi es impensable otra que no lo sea, aunque muchos de los jóvenes han usado metros tradicionales y casi todos sienten la poesía en endecasílabos blancos muchas veces” (G. Carnero, *apud* C. G. Moral y R. M. Pereda, 1980: 17). El endecasílabo, en definitiva, se articula como ritmo a seguir a la hora de la expresión poética tanto en verso libre como en poema en prosa.

5.5. LA PALABRA Y LA ORACIÓN

El camino del poema en prosa desde el punto de vista del análisis técnico, es un sendero aún virgen e inexplorado con la suficiente profundidad para descubrir los procedimientos estilísticos, rítmicos, sintácticos que lo separan “del lenguaje literal en prosa” (Lázaro Carreter, *apud*. A. Marchese y J. Forradellas, 1997: 331).

Díaz-Plaja, (G. Díaz-Plaja, 1956) en su primigenio estudio crítico sobre *El poema en prosa en España*, señala una serie de elementos característicos de este género, desde el punto de vista técnico o, como indica Díaz-Plaja, “tectónicos”, que diferencian al poema en prosa de la prosa comunicativa y lo entroncan con la poesía escrita en prosa. La prosa es “resultado de un consciente y cuidadoso esfuerzo del artista”, frente a una materia de segunda mano, el escritor busca una renovación lingüística una transmutación que abarca:

1. La palabra: a través, según Plaja, del neologismo vocabulístico o semántico, se produce una repristinación de la palabra -como en el caso de Unamuno tanto en su prosa como en su poesía; la palabra adquiere, de nuevo, su sentido etimológico-; o, a través del empleo de vocabulario perteneciente a un tecnolecto –piénsese en Azorín y su uso de término pertenecientes a viejos oficios-.
2. La frase: “el bloque substantivo-adjetivo debe renovarse, copulando palabras inauditas; aprovechando la libertad de nuestra lengua para el hipérbaton; creando un ángulo nuevo expresivo para cada locución”. (Díaz-Plaja, 1956: 11). Se deben excluir las frases hechas, los modismos..., buscando una virginidad expresiva, como si la palabra se utilizara por vez primera. El artista construye una composición sin utilizar “estructuras prefabricadas. [...] Ya que el modismo se caracteriza ciertamente por el hecho de que sus elementos no se prestan a nuevas combinaciones” (Casares, 1950, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 11)

5.6. LA RIMA EN EL POEMA EN PROSA

La presencia de la rima en el poema en prosa no es una condición *sine quam*, si bien es un apartado que debe delimitarse por su frecuente utilización en la poesía en verso de Antonio Carvajal²²¹. Recordemos su defensa de este procedimiento en la composición “Octava de consonancias en caída”:

Desdeñan los halagos de la rima
-sordos de corazón- quienes los ópalos
del verbo no perciben: timbres, óptima
caricia de la idea, vagos sándalos
en cuyos humos se adormece última
rosa de la creación...

(A. Carvajal, 1988: 77)

Este elemento rítmico-fónico se encuentra en algunos poemas en prosa de Antonio Carvajal como veremos a continuación, y, de forma transitoria, con el valor de estribillo, en algunos otros escritores como Rubén Darío y su poema en prosa “El país del sol” formulado, según confiesa en *Historia de mis libros* (1916), “a la manera de los Lieds de France de Catulle Mendès y como un eco de Gaspart de la Nuit” (R. Darío, 1950: 200). Reproducimos a continuación un fragmento de la composición:

Junto al palacio del rey de la Isla de Hierro –(¡oh, cruel, horrible destierro!)- ¿cómo es que tú, hermana armoniosa, haces cantar al cielo gris tu pajarera de colores, tu

²²¹ A este propósito afirma Paz, en la estela de Dryden, dentro de *El arco y la lira*: “La rima regula la fantasía, es un dique contra la marea verbal, una canalización del ritmo” (O. Paz, 1994: 95)

formidable caja musical? ¿No te entristece recordar la primavera en que oíste a una pájaro divino, tornasol, en el país del sol?

(Rubén Darío, 1998: 83)

Lo primero que salta a la vista es el inicio con la cláusula pseudodactílica, un análisis puede desglosar el texto, según S. Moseley, en hexámetros latinos de 22 sílabas junto al empleo del leit motiv como procedimiento rítmico, también presente en “El rubí o “El pájaro azul” (S. Moseley, 2003: 176). No hemos logrado esta delimitación rítmica, si bien la silva polimétrica fundamentada en el “eneasílabo”, sí puede escandir cómodamente el poema, explicitando como el uso del poema en prosa dariano oculta, en este caso, la sonora consonancia verbal del poema si se utilizara el verso, pero que en prosa queda atenuada y solo remarcada al principio y al final del mismo mediante la consonancia de “Hierro” y “destierro”, y “tornasol” y “sol”, respectivamente:

Junto al palacio del rey de la Isla de Hierro	14 A
–(¡oh, cruel, horrible destierro!)-	9 A
¿cómo es que tú, hermana armoniosa,	9 -
haces cantar al cielo gris tu pajarera de colores,	9 + 9 -
tu formidable caja musical?	11 A
¿No te entristece recordar	9 A
la primavera en que oíste a un pájaro divino,	11
divino tornasol, en el país del sol?	9

5.7. LA REPETICIÓN DE SONIDOS: EL RITMO. RÍTMICA DEL POEMA EN PROSA

Partiremos del análisis del ritmo elaborado por Antonio Carvajal en *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)* como piedra angular teórica para fundamentar el análisis de su producción poética en prosa:

Aceptemos el metro que es, aproximadamente, el terreno sin huellas que debió comprender la zancada de Aquiles o, dicho de otro modo, el terreno comprendido entre sendas marcas de los pies de Aquiles [...]. Llamémosle verso al intervalo entre las huellas de Aquiles, sílabas a cada marca de los pies de la tortuga; pero midamos por intervalos entre las huellas de Aquiles y consideremos el número de pisadas de la tortuga [...] y si la tortuga se apoya más en unas patas que en otras y resultan unas determinadas marcas con mayor nitidez, señalemos dicha nitidez y dónde y cuándo se manifiesta...

(Antonio Carvajal, 2002: 15)^{222 y 223}

²²² Estos preliminares acerca del ritmo y la metáfora de los pasos, beben en su presupuesto inicial del estudio de Amado Alonso, introduciendo matices y puntualizaciones a las consideraciones de éste en “El ritmo de la prosa”:

Un hombre, por sólo caminar con pasos temporalmente regulares, no camina con ritmo; el ritmo aparece en cuanto esa regularidad es construida como forma en sí, como una estructura de ordenación sentida de los esfuerzos musculares: entonces todo el cuerpo marcha, no sólo las piernas
(A. Alonso, 1986: 258)

Y Paul Valéry apoya su discurso exegético sobre la poética en Aquiles “Aquiles no puede vencer a la tortuga si piensa en el espacio y en el tiempo” (P. Valéry, 1990: 109), y la metáfora de sus huellas, las de Aquiles, transpoladas a “los pasos de la diosa” de los que advierte el matemático:

Por más que contemos los pasos de la diosa, anotemos la frecuencia y la longitud *media*, no extraemos el secreto de su gracia instantánea. No hemos visto, hasta ahora, que la loable curiosidad que se ha prodigado para escrutar los misterios de la música propia del lenguaje «articulado» nos haya aportado producciones de nueva y capital importancia. Pero ahí reside todo. La única prueba del saber real es el poder: poder hacer o poder de predecir. Todo el resto es Literatura [...] Sin embargo he de reconocer que esas investigaciones que encuentro poco fructuosas al menos tienen el mérito de perseguir la precisión. La intención es excelente... el *aproximadamente* contenta con facilidad a nuestra época, siempre que la *materia* no está en juego. Nuestra época se siente a la vez más precisa y más superficial que ninguna otra: más precisa a su pesar, más superficial por sí sola. El accidente le resulta más precioso que la sustancia. Las personas le divierten y el hombre le aburre; y teme por encima de todo ese bienaventurado tedio, que en tiempos más tranquilos, y más vacíos, nos engendraba profundos, difíciles y deseables lectores

(P. Valéry, *ibíd.*: 31-32)

Domínguez Caparrós en su obra *Métrica española* (2000) no aborda específicamente el género del poema en prosa por no utilizar la característica del verso, marco que estudia un tratado de métrica. De cualquier forma deja unas pinceladas sobre esta composición señalando que el fenómeno poesía no se reduce al empleo del verso o el metro:

La cuestión del poema en prosa aleja el problema de su faceta rítmica para situarlo en la vertiente poética, al tiempo que enlaza con un asunto ya tratado en la *Poética* de Aristóteles. En efecto, es bien conocida la postura del filósofo griego respecto a la desvinculación de verso y poesía, ya que la esencia de la poesía es la imitación, y hay verso sin imitación –el de los naturalistas que escriben tratado versificados, por ejemplo-. Si sustituimos *imitación* por *clima poético*, hay que decir que éste puede encontrarse también en prosa, con lo que la poesía no exige el verso; el poema en prosa tiene garantizado su carácter poético”

(J. Domínguez Caparrós, 2000: 30-31)

A partir de lo anterior, se puede deducir que más que un estudio métrico del poema en prosa, convendría utilizar el vocablo rítmico, si el poema en prosa como tal no responde a una bien definida delimitación en verso, aunque existen casos en que sí se podría fundamentar un estudio métrico oculto en la prosa, sea ejemplo, como veremos en su apartado correspondiente, el poema en prosa carvajaliano “Viento del sur” (2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90).

Valéry rechaza la cientificidad del momento, la ciencia de la literatura, que reduce todo a un sistema lingüístico de expresión racionalizado suplantado desde el estudio lingüístico del lenguaje al estudio literario, en este caso poético, sin amoldarse a las nuevas necesidades que el nuevo objeto de estudio, la poesía, pongamos por caso, necesita y la superficialidad de la modernidad que trae como consecuencia, también actual, la futilidad del arte en su superflua inutilidad de juego y brevedad, punto final de Ortega sin saberlo: un poema para un autobús, para un tranvía, para el tiempo de un semáforo en rojo; un poco de juego, sin trascendencia, bastantes problemas tiene el hombre en su tiempo público para en el privado “elegido libremente” leer profundidades: No, un poema fácil a gusto del lector breve, entretenido, burgués. Este mismo hecho es el que señala A. Carvajal como crítica al método usual de análisis métrico reducido a una mera matemática superflua que no desentraña ni transparenta la poeticidad de la métrica como portadora de significante y no mero soporte del significado.

²²³ Para Antonio Carvajal como para Díaz Plaja (1956: 21), los pasos, el tic-tac del reloj, los latidos del corazón no implican un ritmo artístico.

5.7.1. EL RITMO TOTAL Y EL RITMO DE PENSAMIENTO: RITMO BALÍSTICO Y RITMO ONDULADO

Gili Gaya emplea palabras similares a las que veremos en Pius Servien para definir el ritmo en *El ritmo del verso tradicional español. Estudios métricos* (1955) a partir de su descripción del lenguaje versal como aquel que potencia al máximo tanto el número de elementos que se repiten (“ritmos”), como su periodicidad:

Después de los estudios de Verrier, Sievers, Landry y Navarro Tomás, sabemos que el ritmo se compone de la colaboración estrecha de la intensidad, cantidad, entonación y timbre (aliteración y rima). Todas las cualidades del sonido pueden contribuir, juntas o separadas, a crear efectos de recurrencia acústica, que es la base psíquica del ritmo sonoro.

(Gili Gaya, 1993: 25)

Para Samuel Gili Gaya el ritmo, partiendo de una concepción procedente de la psicología alemana de principios del siglo XX, es una “repetición regular de un fenómeno” (1926), “repetición en el tiempo de ciertos fenómenos o apariencias” (1938 y 1956), o “recurrencia, repetición igual o aproximada de algo ya vivido” (1956). En definitiva, ritmo significa “reaparición de cualquier elemento susceptible de ser percibido por el hombre” (Gili Gaya, 1993: 11).

Consecuentemente, el ritmo para Gili Gaya es un fenómeno complejo, lo que le lleva a sistematizar dos tipos básicos de ritmo, a saber: “el ritmo total”, suma de diversos factores fónicos causantes de ritmicidad: intensidad, tono, acento, metro... y – junto con A. Alonso y Meumann- el “ritmo de pensamiento”, que utilizará posteriormente Díaz-Plaja para fundamentar su estudio del poema en prosa (1956), basado en la repetición semántica y/o psíquica donde existen una serie de factores morfosintácticos y semánticos generadores de ritmo:

El ritmo poético puede estar basado en elementos fonéticos (repeticiones de acentos o agrupaciones de sonidos), o bien de elemento psíquicos (repetición de

representaciones, conceptos o estados afectivos) [...]. En la prosa literaria la repetición de tonemas iguales o contrastantes crea efectos rítmicos.

(S. Gili Gaya, 1993: 5-16)

Si bien, aquí comienzan las divergencias, Gili Gaya indica que el tempo adecuado para nuestra lengua es el andante (Díaz-Plaja, 1956: 19), pero para Torner este tempo es

adecuado para los prosistas castellanos, pero no lo creemos así para los demás. [...] La prosa de sentimiento lírico requiere, por varias razones y también por su misma brevedad de acentuación rítmica, más lentitud en la lectura, como todo lenguaje que quiere ser suave, afectivo. Una lectura rápida desposeería a esta prosa de sus cualidades líricas. Contrariamente, el lenguaje andaluz, que ostenta en su construcción la natural facundia de este pueblo, necesita una lectura algo más acelerada que el castellano a fin de poder llegar al final del párrafo con el recuerdo de su comienzo

(Torner, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 19-20).

Como ejemplo de lo anterior en la primera redacción de “El ritmo en la poesía contemporánea” (1956) analiza la obra de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño (1951) a partir de la noción de “ritmo de pensamiento” (Gili Gaya, 1993: 32). Esta noción ya se materializa en 1938 para analizar las divergencias en la prosa de Blasco Ibáñez y Azorín: “la cantidad del grupo fónico es uno de los factores rítmicos más importantes, lleno de consecuencias estilísticas para el estudio de la prosa literaria española. Así la tendencia de algunos autores, como Azorín, a la fragmentación lírica, se contrapone con la tendencia de otros, como Blasco Ibáñez, hacia los períodos amplios; la impresión analítica o sintética que ambos tipos de prosa producen deriva de la anterior, así como la posible utilización de palabras condensadas por parte de Azorín y de palabras de relleno por parte de Blasco Ibáñez. [...]. Finaliza la exposición con una hipótesis: Resultaría acaso que el ritmo no sólo sirve a la expresión, sino que a veces la expresión misma modela según un ritmo previo más o menos consciente por parte el autor” (Gili Gaya, 1993: 16-17). Porque debajo de los ritmos generales cada autor posee un ritmo interior, un estilo rítmico, que se materializa en la diferente longitud del cuerpo fónico.

Para Gili Gaya el acento, según Isabel Paraíso, es la pieza fundamental del ritmo del verso, al igual que para Andrés Bello²²⁴ o Navarro Tomás; mientras que el grupo fónico y la oración son las piezas básicas del ritmo de la prosa (Gili Gaya, 1993: 18-21). En el poema en prosa encontramos ambas piezas amalgamadas:

El poema en prosa, cuando se acerca al verso libre en su disposición rítmica, es decir, cuando no está constituido por períodos rítmicos de la misma medida²²⁵, crea un tipo de ritmo más ondulado²²⁶. Es la distinción que introduce Gili Gaya cuando habla de “movimiento balístico” en “El ritmo en la poesía contemporánea” (1956), en donde la sílaba se define como balística y se lanza con un solo impulso y se basa en un solo acento fundamental, uniforme y dirigido propio del verso tradicional, y el “movimiento ondulado” cuando habla del verso libre que

viene a ser como un gran ensayo de la poesía contemporánea para explorar unos ritmos de frase, de movimiento llevados, que al desvincularse de los impulsos balísticos que han regido la métrica tradicional, quiere buscar una ondulación llevada o conducida

²²⁴ Ya para Andrés Bello en su obra *Principios de ortología y métrica en la lengua castellana* (1890), conectando con tratadistas españoles del Renacimiento y Barroco españoles como Nebrija o López Pinciano, la base de la melodía versal, del ritmo, y de su extensión, el metro, es el acento y no la cantidad silábica como proponían las métricas neoclásicas. La cláusula rítmica, pie en la terminología de Gili Gaya, es la base del ritmo versal y dentro de ésta establece cinco tipos partiendo de la métrica latina: dos bisílabas (yambo y troqueo) y tres trisílabas (dáctilo, anfibraco y anapesto) (A. Bello, *apud* Gili Gaya, 1993: 26) Gili Gaya amplía este número de pies llegando hasta las cinco sílabas por cláusula en la poesía contemporánea y en un número mayor en el caso de la prosa, como también señala Navarro Tomás (Gili Gaya, 1993: 27).

²²⁵ Recoge Samuel Gili Gaya en su conferencia sobre “El ritmo de la lengua hablada y de la prosa literaria” (1962) el testimonio de Nebrija para ensalzar la prosa frente al verso:

No se espante ninguno porque dije que la prosa tiene su medida, porque es cierto que la tiene, e aun por ventura muy más estrecha que la del verso.

(Gili Gaya, 1993: 24 y 99-111)

Aunque la afirmación no deja de ser parcial y exclusivista, supone desviar la balanza al polo contrario, mover la péndola al otro extremo y no desvincular con sus características propias cada forma de expresión sin tener que compararlas, resulta interesante este testimonio de Nebrija que, sin duda, se refería no a la prosa, en general, sino a un subconjunto de ésta, “la prosa numerosa” renacentista, la prosa medida heredera del “cursus” medieval.

²²⁶ Este concepto de ritmo ondulado propuesto por Gili Gaya, bebe o se aproxima mucho al concepto de “ritmo modulado” de Paul Claudel:

ritmo característico de la prosa artística que no puede ser reducida a número sino a una especie de ritmo modulado.

(P. Claudel, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 5)

hacia un ritmo de más alcance silábico. [...] Voz solitaria del poeta que no gusta de marcar el paso con los demás y quiere fugarse, emanciparse de ser masa.

(Gili Gaya, 1993: 18-19)

Ya Marie-Jeanne Durry en 1937, había adelantado esta característica para el poema en prosa en su artículo “Autour du poème en prose” inscrito en el estudio de este tipo de expresión poética durante el siglo XVIII. Apunta Durry que el poema en prosa:

Sirve de cauce a lo poético en una época en la que el verso estaba sometido a una estética racionalizada y rigurosa, [balística en término de Gili Gaya] cuyo valor máximo reside en “la difficulté vaincue”. En cambio, dice, “la prose se gonflait d’une poésie languide, puis toujours plus lyrique et plus pressante [ritmo ondulado en el léxico de Gili Gaya]

(M-J. Durry, *apud* Díaz-Plaja, 1956: 8)

Así el autor de poemas en prosa o en verso libre, aspira a desasirse de los recursos fónicos del verso tradicional, el ritmo balístico, “considerados quizás como mecánicos, burdos, elementales”, para sustituirlos por un ritmo conducido, “un sistema de versificación que no cuenta las sílabas ni las agrupa en torno a los acentos fijos, trasfiere el ritmo a grandes distancias, invalida más o menos el tiempo, o una parte de él, y ha de fundarse sólo en la sucesión de movimientos tensivos y distensivos [entre los diversos párrafos], que son su recurrencia rítmica, lo mismo que en la prosa” porque así “se despliega mejor a la ondulación del sentimiento y de la imagen”. (Gili Gaya, 1993: 22 y 18-19, 21). Estos movimientos tensivos y distensivos, que caen y se remontan, sirve a Díaz-Plaja para su estudio.

Antonio Carvajal, también se ha referido a la cuestión del ritmo en el poema a partir de la *Metáfora de las huellas*, donde indica que el poema gráficamente es una huella del ritmo y no el ritmo en sí, ya que este se descubre tras el discurso poético (A. Carvajal, 2002: 9) como indica Osip Brik citado por Carvajal:

El poema impreso en un libro, a su vez, no ofrece sino las huellas del movimiento. Es sólo el discurso poético y no su resultado gráfico, lo que se puede presentar como un ritmo.

(O. Brik, *apud* A. Carvajal, 2002: 9)

Brik en “Ritmo y sintaxis” profundiza en la noción de ritmo desde la científicidad y más allá de las mitologías, analizando el verso como unidad rítmica y semántica inserto en la totalidad del poema e indicando las dos vertientes tradicionales de lectura poética: la rítmica y la semántica (O. Brik, *apud* T. Todorov, 1978: 106-114). El poema en prosa agudiza esta problemática o la resuelve –según se circunscriba la composición a la igualación de ritmo y sintaxis o, por el contrario, a su disimilación y ocultación de las huellas, aún más alevés si cabe, entre la prosa del poema-. Si la prosa es un ir “hacia delante, recto, en oposición a versa, que va hacia atrás, a la inversa [...] y lleva sobrentendido oratio: esto es prosa oratio, recta oratio. La poesía es una versa oratio” (Pedro Felipe Monlau, 1856: 381) y el poema en prosa es un ir hacia detrás envuelto en un ir hacia delante, dificultando la visibilización de “lo que vuelve” ya problemática en sí desde la huella rítmica en el verso libre:

La noción de verso libre lleva implícita la noción de ritmo; en efecto, si “verso” significa “lo que vuelve”, ¿qué es eso que vuelve, a qué y a dónde vuelve?

(Antonio Carvajal, 2001: 9)

La problemática del poema en prosa se plantea en la misma modelación secundaria, aunque la noción de verso ha desaparecido, pero no, al ser poema, el ritmo extendido en una disposición gráfica disímil. El problema del ritmo también está implícito y se define del mismo modo que en el poema en verso regular y en verso libre, aunque con un mayor grado de libertad lectora:

El ritmo es periodicidad percibida. Actúa en la medida en que dicha periodicidad deforma en nosotros la marcha habitual del tiempo.

(Pius Servien, *apud* A. Carvajal, 2001: 13)

El mismo Carvajal advierte en relación a este fenómeno: “Siempre el cálculo, activo o pasivo. Activamente, el poeta produce unos fenómenos periódicos en espera de que esa periodicidad producida sea percibida por el lector” (*ídem.*) En el poema en prosa, frente al verso, la delimitación por parte del autor cobra una particular importancia porque, frente a la disposición gráfica usual del poema, escrito en verso, el poema en prosa se dispone gráficamente en prosa. El poeta esconde “lo que vuelve” en la aparente prosa dejando en la superficie prosaria una huella rítmica que señale al lector avezado el principio del hilo de Ariadna que lo conducirá hasta la salida del laberinto en prosa, para descubrir las líneas ocultas del ritmo -en este apartado el ritmo “versal” celado- del poema en las profundidades de la tinta, salvado el obstáculo crucial del Minotauro que nos hace visualizar el prisma apriorístico del desierto libertario o el laberinto engañoso en la disposición gráfica, permítase el correlato borgesiano de “Los dos reyes y los dos laberintos”.

5.7.2. LA IDEOLOGÍA DE LA LIBERTAD EN EL RITMO: LA ILUSIÓN DEL POEMA EN PROSA “SIN RITMO NI RIMA” Y SU CONTINUIDAD CRÍTICA

Baudelaire en el prólogo a sus poemas en prosa *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)* califica a estas composiciones como “une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime” frente a la utilización de estos recursos en la tradición poética versificada. Esta afirmación ha sido descontextualizada ya que se enmarca dentro del rechazo a una métrica francesa rígida en sus normas, porque Baudelaire si bien señala que no se introducen en ellos ritmo o rima, sí indica el empleo de un léxico poético, de una musicalidad, una cadencia interna o unas similitudes o aliteraciones fónicas que no fueran de un lado ni un ritmo, fijo y continuo, ni una rima consonante rígida, más bien una cadencia ondulada de posibles acentos eufónicos, unas similitudes que enlazara las palabras. Gran parte de la crítica y de la creación, a partir de esta tesis, han diferenciado el poema en prosa del poema en verso por la libertad rítmica del primero con respecto al segundo, de sílabas contadas²²⁷.

Baudelaire persigue en sus poemas en prosa, no la destrucción de la poesía establecida, sino una vía de escape a la constreñida poesía de corte clasicista reinante en Francia, de ahí que propugne no utilizar un determinado ritmo y rima, el rígido de construcción poemática que él mismo emplea en la construcción de sus sonetos, recuérdese el agudo y exhaustivo análisis realizado por Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss del soneto “Los gatos” (R. Jakobson y C. Lévi-Strauss, *apud* J. Sazbón, 1970: 11-34) donde el ritmo está claramente estructurado, medido con cuerda y compás, donde las rimas se encuentran rígidamente conectadas entre sí. A esto se refiere Baudelaire cuando propone un poema en prosa poética, musical donde no exista el ritmo rígido, de ahí sin ritmo, donde esas pétreas normas se flexibilicen pero no desaparezcan, arte eludiendo la forma.

Pero, tras estas observaciones, y conectando con el prejuicio anterior que señalamos sobre la consideración del poema en prosa, uno de los críticos que más han

²²⁷ Este es uno de los grandes problemas del poema en prosa, el halo de libertad que lo rodea desde su creación hasta nuestros días. Ejemplos de esta permanencia libertaria se encuentran en María Victoria Utrera (M. V. Utrera, 1999: 13).

perseverado para elevar, en este caso el verso libre, Gili Gaya, finaliza con un matiz implícito de imperfección y oscuridad a la hora de calificar el poema en prosa:

ritmo imperfecto que aspira a configuración; energía en devenir; anhelo fluyente [...] es como si sorprendiésemos en ella un momento de una forma presentida y no alcanzada [aunque es] profunda, inconexa y oscura.

(Gili Gaya, 1993: 23)

Explícitamente existe una valoración disímil entre el ritmo supuestamente imperfecto del verso libre, frente a la perfección rítmica del verso medido. Este ejemplo de un crítico fascinado por el verso libre puede dar una idea de la dificultad que este tipo de versificación ha tenido para ser aceptada en el campo literario del siglo XIX. En el caso del poema en prosa, cuyo nacimiento se produce de modo coetáneo al del verso libre, el proceso de aclimatación y aceptación no ha concluido aún hoy, principios del siglo XXI.

5.7.3 EL RITMO POR CLÁUSULAS

Indican José Domínguez Caparrós para el verso libre dariano, Carlos Bousoño en el caso de Vicente Aleixandre o Antonio Oliver Belmás ante el Pablo Neruda de *Canto general*, que todos ellos tienen una intensa relación rítmica con el hexámetro latino, “¿se trataría precisamente de un verso libre fundado en la versificación clásica latina?” Tarsicio Herrera Zapién señala como caracterización del verso libre amplio, esto es por extensión cuantitativa el versículo, que “no tiene reglas precisas. No obstante, los poetas de talento sienten la necesidad de seguir cierto ritmo que resulta impreciso pero innegable. El resultado es que ciertos poemas aparentemente libres poseen pasajes que podrían considerarse series de hexámetros silábicoacentuales” (T. Herrera Zapién, 1975: 243, *apud* J. Domínguez Caparrós en T. Albadejo et alii, 1990: 33 y n. 1). Incluso la utilización moderna del verso libre en la literatura inglesa, señala Octavio Paz, en autores como Milton, Dryden y Pope supone el rechazo del sistema versificatorio tradicional nativo inglés, a favor del uso de un sistema de versificación latino –el verso blanco de Milton a este respecto se incardinaria más con la herencia latina que con la propiamente inglesa- que atravesando el siglo XVII se invierte en el siglo XIX –Blake y Yeats en su primera época- y continúa en el siglo XX renovando la poesía inglesa con el verso libre rimado inicialmente usado en Pound y Eliot a partir de la “reconquista de la herencia europea” y “la substitución del lenguaje «poético» [...] por el idioma de todos los días” (O. Paz, 1994: 95)

El Modernismo y sus formas de versificación más novedosas, llámese versificación clausulística, intento de transpolar la métrica latina a través del acreditado hexámetro, o verso libre, buscaban el desarrollo poético en un nuevo espacio formal alejado del isosilabismo tradicional. Este nuevo espacio habilitó el desarrollo del poema en prosa en lengua española, aunque con mayor dificultad.

¿Podría, entonces, utilizarse una métrica por cláusulas para abordar el ritmo en determinados poemas en prosa de autores que han utilizado este procedimiento en sus poemas en verso? La respuesta es afirmativa y servirá de ejemplo para el análisis de este procedimiento los poemas en prosa de Antonio Carvajal, analizados pormenorizadamente en el apartado en cuestión, porque es prácticamente imposible

sustraerse al ritmo consciente o inconsciente con el que se ha venido nutriendo el poeta a partir de sus lecturas y que ha articulado una producción poética, por lo que aquel suele estar presente como *continuum* lógico en las composiciones en prosa.

Otro ejemplo que podría aducirse, basculando hasta las últimas producciones de poemas en prosa, se halla en uno de sus cultivadores más asiduos desde la perspectiva del neosurrealismo amalgamado al compromiso ético, nos referimos a Juan Carlos Mestre que, excepcional y sorprendentemente, utiliza el poema en prosa desde su primer libro, *Antífona del otoño en el valle del Bierzo* (1985). Recogemos el cierre del poema “El otoño” como ejemplo de utilización de una métrica por cláusulas oculta en la prosa, en este caso, ternarias en el primer párrafo, pseudodáctilas, y cuaternarias, pseudopeónicas, en el segundo aunque éste último, siguiendo una lógica cuantitativa decreciente puede articularse igualmente a partir de un ritmo binario, pseudotrocaico:

Lloro por el resplandor y los geómetras y por los astros que caen de mis ojos como

/´ - - / - - - /´ - - - /´ - - - /´ - - - /´ - - - /´ - - - /´ - - - /´ - - -

semillas o yámbicos y lo que dicta el azogue.

- /´ - - /´ - - - /´ - - - /´ - - - /´ - - - /´ - - -

Cúmplase que he vuelto, aquel que acude a su videncia porque escrito está, porque

Cuaternario: ´ - - - - /´ - - - - /´ - - - - /´ - - - - /´ - - - - /´ - - - -

en lo aullado da su inicio la fragancia.

- ´ / - ´ - ´ / - - - ´ / -

Cúmplase que he vuelto, aquel que acude a su videncia porque escrito está, porque

Binario: ´ - / - - /´ - / - - /´ - / - - /´ - / - - /´ - /´ - / - -

en lo aullado da su inicio la fragancia.

- /´ - /´ - /´ - / - - /´ - /

(J. C. Mestre, 1986: 10)

El poema en prosa, en conclusión, articulado a partir de cláusulas modela el ritmo a partir de un compás –binario, ternario, cuaternario- uniforme con variaciones en

relación a la sintaxis. Sirva como cierre, la definición de ritmo carvajaliana en *Metáfora de las huellas. Estudios de métrica*:

el ritmo es movimiento, sucesión, proceso, gesto en el tiempo: nada más gestualmente humano que la palabra. [...] Las huellas, en efecto, no nos permiten reproducir plenamente el ritmo de los transeúntes, pero sí nos informan sobre algunas características de su tránsito [...] no podremos captar con plenitud el ritmo, pero sí uno de sus componentes, quizá el más perceptible: el compás

(A. Carvajal, 2002: 10)

5.7.4. EL RITMO POR SÍLABAS CONTADAS: ENTRE LA SINTAXIS Y LA MÚSICA

Cada período rítmico y oracional, si coincide con la pausa de sentido dentro del poema en prosa, se define como una unidad melódica expresiva y deliberada, inserta en la totalidad configurada del poema. Consecuentemente, las oberturas y cierres de cada composición serán fundamentales para establecer el “modelo de ritmo”, aclimatando a la prosa el denominado “modelo de verso”.

El poema en prosa contiene oraciones o periodos oracionales que se igualan a ritmos silábicos o acentuales de versos regulares. El hecho anterior trasciende cuando se produce, no de modo fortuito, sino de manera sistemática. En el caso del poema en prosa en la obra de Antonio Carvajal los ritmos sintácticos se articulan tomando como base los dos grandes ritmos de la poesía en verso:

1. El octosílabo, acento fijo en séptima sílaba. Sirvan de ejemplo el inicio de las siguientes composiciones:

- “También canta la razón” (Segundo párrafo del poema “Dedicatoria a Carlos Villareal, El corazón no es lúgano” obertura de *Serenata y navaja*, 1973, 1983: 69).
- “Sepan que esta verdadera / historia que a continuación / a ustedes se presenta es / sacada al pie de la letra/ de las crónicas francesas /...” (Proemio a “Corónica angélica”, *Siesta en el mirador*, 1979, 1983: 213-220).
- “Se alzó en el momento justo / en que el pincel se impregnaba / de carmín. Por la ventana / entró a bocanadas llenas, / a envolventes bocanadas /...” (“Viento de sur”, 2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90).

2. El endecasílabo, acento prefijado en la décima sílaba, y sus ritmos afines, el heptasílabo, eneasílabo, alejandrino..., con variación acentual en segunda, cuarta, sexta

u octava sílaba, esto es, la silva polimétrica. Sirvan de ejemplo el comienzo de cada una de las siguientes composiciones:

- “El final del rencor es la indolencia” (“Las ruinas del aura”, 1992, y *Raso milena y perla*, 1996: 77-83).
- “Cierto es que los dioses arrebatan / jóvenes a sus elegidos. Pero / este río doncel, por cuyas ondas/ ni resuenan los ecos de la risa / (“Elegía al río Darro”, 1996).
- “Aire o pozo con luz: Ved: Un desnudo. / Pueden ser otras frondas terrestres, / por donde un rayo celestial penetra;...” (“Variaciones para un desnudo pintado por Diego Gadir, 1999e).
- “Y la ciudad, apenas en la aurora, / desarrolló su cuerpo y le mostraba/ un rosario de ruinas, / de viejas cicatrices, / nuevas tumoraciones o edificios callados, / un vacío de sí, vuelto memoria /sin palabras, el eco de unos cantes /...” (“Ausentes ojos”, 2002)
- “Si blasfemé, que Dios me juzgue. / No soy ángel caído, sino hombre / a solas. Solo. Único, lo mismo/...” (“La florida del ángel”, 1996b; 1999: 67-68; y 1999b: 33-34).
- “Ved el águila extensa, cuyas alas /cubren en toda su amplitud las puertas / del día. Ha fijado con sus ojos/...” (“Glosa a Ganimedes”, 1999d).

De este modo en algunos poemas en prosa, aquellos donde no existe la prosificación del verso, nos topamos con dos tipos de ritmo: el balístico y el conducido, en terminología de Samuel Gili Gaya. Si bien, hay que tener en cuenta que una oración o un verso, no articulan el conjunto de un poema, sino que el poema, también en prosa, posee un “ritmo en cadena”, utilizando la terminología de Gili Gaya, un ritmo total que abarca toda la composición, donde los versos o períodos rítmicos prosarios son unidades con su propia autonomía y simultáneamente forman parte del ritmo en cadena de todo el conjunto. Aquí Gili Gaya bebe del Amado Alonso de *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940), según Isabel Paraíso indica en el prólogo a la obra (I. Paraíso, *apud* S. Gili y Gaya, 1993: 23). Antonio Carvajal coincide con los anteriores y defiende una

concepción del ritmo fundamentado en la totalidad del poema (A. Carvajal, 2001), frente al verso como unidad de ritmo o la estrofa (R. de Balbín, 1962, 1975).

Esta unidad rítmica de la composición en prosa se articula sobre el depósito musical del poeta, ya sea desde sus lecturas, ya sea desde sus composiciones. Antonio Carvajal, como Juan Ramón Jiménez, entre otros, recorre la senda del poema en prosa debido a la necesidad, no agotamiento, de la bifurcación en el trayecto del verso medido tras haber sido explorado, en la búsqueda de un nuevo camino de expresión poética acorde al sentido. Volviendo a Juan Ramón Jiménez como modelo en *Diario de un poeta recién casado (1916)*, existe una predilección por la secuencias de once y siete sílabas (Fernando Gómez, 2001: 258). La silva hace acto de presencia como ritmo dominante de la poesía culta española desde el siglo XVI, uso que se extiende a Cernuda o Carvajal, entre otros... Explicita Juan Ramón Jiménez al respecto, lo que otros velan por cuestiones ideológicas libertarias o por ocultación del genio:

Aunque el “verso desnudo” mío es una “silva” sin consonante ni asonante (silva desnuda) es el único que se me representa, por su variedad numérica como tal

(J. R. Jiménez, 1990: 559, *apud* F. Gómez, 2001: 263)

Avanzando cronológicamente, el uso de las ruinas del endecasílabo, la silva polimétrica, en llanuras o desiertos aparentemente prosaicos para la construcción del poema en prosa no se detiene, sino que aumenta y es tangible en todos los autores de la antología *Joven poesía española (1987)* y en los inmediatamente anteriores, mediados de los años 50, tiempo en el que se produjo este cambio métrico, aunque de forma periférica con José María Valverde, José Hierro, Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente...

Domina ahora el poema de extensión variable, más bien breve, organizado en periodos estróficos aleatorios, a voluntad del poeta, sin rima o con rima asonante alterna, y sirviéndose de un procedimiento métrico que se funde en el endecasílabo combinado

con el heptasílabo, bien en la unidad del verso y la línea, bien descompuesto y roto en unidades versales más breves.

(J. Paulino Ayuso, 1983: 40).

Dos ejemplos, diametralmente opuestos en su poética, de lo anterior: José Ángel Valente en su esencialismo silente posee un poema en prosa en *Mandorla* (1982) con el juanramoniano título de “Espacio”²²⁸, que puede escandirse en endecasílabos y otros tipos de versos de acento rítmico en sexta sílaba, versos impares, siendo este tipo de versificación la característica de toda su producción lírica. El experimentalismo de José Miguel Ullán, luminosa opacidad del símbolo, también acometió el uso del poema en prosa donde se desvela el uso de una silva celada y articulada coincidiendo con la pausa sintáctica –esticomitia- como diferenciación con el poema en verso. Para ello extraemos el siguiente poema en prosa inserto en la antología *Joven poesía española* (1987) y publicado en *Manchas nombradas* (1984: 181)

(RESPONSO)

De Saucelle llegó y era el más feo de toda la manada. Hay cejas que no engañan. Imán. Hay bocas cual navíos de velas abundosas. Imán. Hay canas sin desgana (impar). Imán. Dormir en Dios. Requiescat (a muerte o vida) in pace. Por algo desertaste de tu origen ocioso. No por algo: por Picio. A Cuenca fue conmigo, a pesar de la esposa, y por eso le teje esta guirnalda con las rosas y el daño que merece.

El poema se articula fundamentalmente sobre endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos hemistiquiados por dos heptasílabos. En las primeras oraciones a partir de un ritmo clausulístico yámbico, el “verso” séptimo sirve de enlace a un cambio de ritmo en donde se alterna el yámbico y el espondeo. La palabra “Imán”, sirve de estribillo, rompiendo el ritmo de cualquier prosa comunicativa y acercándolo a la música y a los procedimientos intrínsecos a la lírica. La secuencia de ritmo se ajusta a la sintaxis, con

²²⁸ Para un estudio del poema en prosa en la producción de J. Á. Valente, remitimos a la “Introducción” de Benigno León Felipe inserta en *Antología del poema en prosa español* (Benigno León Felipe, 2005: 119-131)

lo que se nos presenta un poema en prosa esticomítico, único modo de apreciar, a priori, el ritmo en el poema en prosa:

De Saucelle llegó y era el más feo [11] de toda la manada [7]. Hay cejas que no engañan [7]. Imán [3]. Hay bocas cual navíos de velas abundosas [7 + 7]. Imán [3]. Hay canas sin desgana (impar) [7 + 3]. Imán [3]. Dormir en Dios [5]. Requiescat (a muerte o vida) in pace [11]. Por algo desertaste de tu origen ocioso [7 + 7]. No por algo: por Picio [7]. A Cuenca fue conmigo [7], a pesar de la esposa [7], y por eso le tejo esta guirnalda [11] con las rosas y el daño que merece [11].

Sirva esta muestra como resumen de los antologados y como eje radial rítmico de éstos fundamentado y oculto por el afán de modernidad “en el sentido más *clásico* de la palabra. De alguna manera, y un poco, contra los postulados de J. M. Castellet” (R. M. Pereda, *apud* C. G. Moral y R. M. Pereda, 1980: 19) y su sentido radical, entroncando con Baudelaire, y con una de las manifestaciones de esa modernidad: el poema en prosa y el predominio de la frase musical y sintáctica basada en la imparidad versal.

6. UN POSIBLE MÉTODO PARA EL ANÁLISIS DEL RITMO EN EL POEMA EN PROSA. APLICACIÓN DE LAS TEORÍAS DE RAFAEL BALBÍN

Este examen de los elementos que se integran en la cadena fónica castellana [...], patentiza que la configuración de los factores de ‘cantidad’, ‘tono’, ‘timbre’ e ‘intensidad’ se da con caracteres de ‘libre’ y ‘asimétrica irregularidad’. El hablante o el escritor en esta construcción de la cadena hablada –que bien pudiera denominarse ‘cadena fónica prosaria’– ciñe el instrumento lingüístico a la espontánea variedad de su finalidad comunicativa, sin someterlo a principios de ordenación rítmica. Y esto aún en la composición de la prosa literaria.

(R. de Balbín, 1975: 27)

6.1. INTRODUCCIÓN

Si, desde un punto de vista kantiano, la prosa se define por su finalidad comunicativa, etimológicamente “prosa”, como “discurso vuelto hacia delante y al que le es extraño el retorno o reiteración. La forma más pura de la prosa es, pues, la oratio perpetua no ceñida al numerus” (H. Lausberg, 1969: 191), por el contrario, el verso, se caracterizaría por la reiteración, por el ritmo esperable en las expectativas del lector, de ahí el sentido latino “versus” como “el retorno del mismo decurso métrico regular [...] carácter cíclico del período y su sujeción al numerus” (*ídem.*)

Como en todo intento de delimitación taxativa encontramos una serie de fisuras, de puentes a medio camino entre la prosa y el verso. Nos referimos, por un lado, al verso libre, donde el decurso métrico regular y el ritmo se desvanecen, al menos en apariencia, desde los límites del verso y, por otro, al poema en prosa, donde nos situamos en las fronteras textuales, no genéricas, de la prosa y en el que encontramos una diferencia principal con respecto a ésta; si en la prosa lo fundamental es la comunicación y el discurso hacia delante, en el poema en prosa percibimos un sentido del ritmo y la reiteración, redundancia no pertinente en la prosa entendida como género, o por ser más explícitos, en el discurso narrativo o comunicativo, que nos lleva a un tipo de composición que se vuelve en ella para ir reconociéndose en un ritmopreciado por el lector no sólo como comunicación sino, y sobre todo, como ritmo, introduciéndose de esta forma en la poesía aunque de apariencia prosaria.

No se pueden establecer unas barreras fijas entre la prosa y el verso como soportes textuales porque no toda la prosa goza de “esa extrema libertad” en aras de la comunicación. Sería conveniente, como se indicó y analizó en apartados anteriores, delimitar dentro del vasto campo al que denominamos prosa una serie de parcelas colindantes donde deslindaríamos prosa estándar y prosa literaria o artística como señalaban Tomachevski, Jakobson o Shklovski, (A. Marchese y J. Forradellas, 1997: 330-332), introduciendo, en el interior de ésta última, una nueva sub-parcelación roturando prosa rítmica –basada en un ritmo–, prosa métrica –cercana al *cursus* medieval (J. González Vázquez et alii, 1996: 307-316) y prosa poética o lírica –donde el

elemento de repetición y la alteración del orden sintáctico natural se definen como secundarios-.

Rafael de Balbín Lucas en su estudio *Sistema de rítmica castellana* (1962, 1968, 1975) realiza una distinción entre prosa y verso, analizada en el primer y el segundo capítulo de su obra de manera dicotómica. La oposición se presenta entre cadena fónica prosaria / cadena fónica rítmica. Aunque no llega a señalar, de manera explícita, que la primera sea característica de la prosa, sí indica que la segunda es privativa del verso tanto en la teoría como en el análisis circunscrito al espacio de la poesía, por exclusión la primera acomete a todo lo que no es verso:

el esencial carácter de parte reiterada, que tiene siempre la unidad tonal dentro del período rítmico, justifica la denominación de verso, con que se designa al grupo melódico al integrarse en la cadena fónica, como eslabón superior o miembro cíclico, dentro de la unidad superior y compleja de la estrofa.

(R. de Balbín, 1975: 36)

A partir de esta aseveración referida a los elementos rítmicos que caracterizan la cadena fónica rítmica, diferenciaremos el poema en prosa de la prosa, como tal, para aproximarlos al verso e insertarlos en la cadena fónica rítmica.

6.2. CONFLUENCIAS RÍTMICAS DEL POEMA EN VERSO Y EL POEMA EN PROSA

6.2.1. VERSO Y ORACIÓN

Tanto en el poema en prosa como en el poema en verso hablamos de poesía, aunque estructurada tipográficamente de diferente forma:

El poema en verso utiliza como disposición gráfica la línea sugerida del verso, donde la pausa es aleatoria y requerida por el metro, en un estadio mayor, la estrofa como conjunto de versos, el conjunto de estrofas dan lugar al poema y, finalmente, el poemario, dentro de la estética poética del siglo XX que comprende el poemario no como compendio o colección de poemas, sino como corpus orgánico y total.

Por su parte y correlativamente a lo anterior, en el poema en prosa la disposición gráfica es la oración o el enunciado que se desarrolla entre dos silencios marcados por una pausa sintáctica (coma, punto y coma, punto y seguido, punto y aparte, paréntesis..., signos de puntuación en suma que indican las características de la entonación, del ritmo y el sentido), el conjunto de enunciados sintácticos se aúnan en el párrafo, el conjunto de párrafos conforman el poema en prosa y, finalmente, como en el anterior, el conjunto de poemas posibilitan el poemario.

De esta forma, se establece una similitud entre oración-enunciado y verso, y entre párrafo y estrofa, en ésta última

además de la acumulación de ritmos que potencian la expresividad estrófica, puede anotarse como factor de relevancia expresiva, el hecho manifiesto y constante de que los factores rítmicos se concentran y organizan en torno a la inflexión distensiva de cada uno de los grupos melódicos [en torno a la última sílaba tónica de cada verso]

(R. de Balbín, 1975: 38)

Si el verso se corresponde con el enunciado sintáctico del poema en prosa, por extensión, el peso fundamental en este tipo de composiciones se localiza al final del verso o del enunciado en la inflexión distensiva donde se localiza la rima y el cierre de sentido, respectivamente. El lector arrastra el oído o los ojos hasta el final para satisfacer sus expectativas rítmicas y/o comunicativas – equiparadas en la esticomitia-. El ejemplo que nos proporciona Balbín es una décima de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca:

lo que veo será cierto;
y no es mucho rendido,
pues veo estando dormido,
que sueñe estando despierto.

El poema se desarrolla a lo largo de diez versos esticomíticos donde la cumbre distensiva marca la rima, cierre rítmico del período versal, y la conclusión del significado, cierre sintáctico. Encontramos amalgamados, gracias a la esticomitia, el período rítmico y el período sintáctico, de un lado; y, de otro, la estrofa y el párrafo.

Un ejemplo de esta fusión, intrínseca al poema en prosa, se descubre en este fragmento del poema en prosa de Antonio Carvajal “Elegía para el río Darro” (1996):

[...] víctima de una diosa de ojos húmedos y boca **sedienta**, no expira con la frente coronada de **adelfas**, las sienes oreadas por la **verbena**, los ojos circuitos de **violetas**.

Una posible reestructuración rítmica del poema sería la siguiente –la disposición versal falsea el poema, no obstante, facilita pedagógicamente y por costumbre su visibilización-:

[...]
víctima de una diosa de ojos húmedos

y boca sedienta,
no expira con la frente coronada de adelfas,
las sienes oreadas de verbena,
los ojos circuitos de violetas.

Los períodos sintácticos que se integran en el párrafo, se encuentran separados por una pausa sintáctica oracional: en el caso del segundo “verso” hemos optado por la escisión del mismo con respecto al primero debido a la realización de una pausa entre los dos miembros de la oración copulativa entroncando el nexos copulativo (y) al segundo miembro siguiendo la ley fonética y sintáctica –porque la sinalefa no es una licencia métrica, sino una característica natural de la lengua-. Nos encontramos con un primer periodo igualado con el endecasílabo, continuado por un heptasílabo con sinéresis que potencia la semántica del vocablo (“sedienta”), un período alejandrino (7 + 7) y dos períodos dominados por el endecasílabo. De esta forma se nos presenta una heterometría de base heptasilábica: los versos de este fragmento resultan pausados, salvo el “verso” segundo, en tanto que no existe pausa sintáctica, aunque sí rítmica en el acento séptimo, pausa interna, que genera una suave aliteración de la dental /d/, exceptuando el verso tercero donde aparece en posición inicial del segundo miembro heptasilábico, y de la sibilante /s/ en el primer verso y los dos últimos. Asimismo, encontramos una estructura sintáctica paralelística en los tres últimas oraciones insertas en un mismo enunciado u oración compleja donde se elude la conjunción, natural en la marca de sentido de una prosa narrativa o comunicativa (asíndeton), reiterando el sentido rítmico y el sintáctico.

En relación a los acentos secundarios, predomina el acento en segunda, excepto en el primer segmento, el acento, ya indicado, en séptima, en todos los segmentos, y en décima sílaba²²⁹. Hay una asociación de los elementos de tono e intensidad, gracias a la esticomitia, en cada uno de los periodos y, exceptuando el primer verso, de timbre.

²²⁹ Teniendo en cuenta que a mayor acentuación, mayor semantización, puesto que los acentos recaen sobre palabras conceptualmente completas. En esto, Antonio Carvajal, descuella: En ocasiones, los acentos mal llamados secundarios suenan más que los principales, aquí residen la diferencia entre compás y cadencia. Dos ejemplos: un endecasílabo de ocho acentos “Sé carmín, sé jazmín, sé luz, sé música” de “Segunda Elipse” en *Pequeña patria huida* (2011b: 35).

6.2.2. ESTROFA Y PÁRRAFO

En relación a la diferenciación de estrofa y otras formas rítmicas dispuestas en prosa, Rafael de Balbín acude a la noción clásica de axis rítmico, situado en la última sílaba (A. Quilis, 2000: 32):

La varia configuración del axis estrófico [...], diferencia y matiza el signo rítmico de cada complejo estrófico. Pero dentro de las distintas formas variantes, la función rítmica del axis, es la misma y se mantiene constante.

El axis rítmico es la clave de todo sistema fónico de la estrofa, y con referencia a él se configuran y organizan:

- 1) el cómputo de los tiempos métricos o unidades cuantitativas de cada verso;
- 2) la distribución eufónica de las pausas;
- 3) la valoración rítmica de los acentos léxicos;
- 4) y la inserción del núcleo de fonemas rimantes, en cada grupo melódico.

La concentración de los cuatro factores fonemáticos en torno a un axis rítmico – único y situado invariablemente en la inflexión distensiva de cada verso – marca la diferencia radical entre la estrofa y otras formas de revelación rítmica como la prosa rimada, la prosa rítmica o el cursus rítmico. Ya en estas tres últimas fórmulas, la configuración del ritmo se funda aisladamente en factores o de timbre, o de cantidad, o de acento.

(R. de Balbín, 1975: 59-60)

Puntualizaremos más adelante, esta afirmación de Balbín partiendo de algunos ejemplos extraídos de los poemas en prosa de Antonio Carvajal, un pequeño esbozo se encuentra en el mínimo análisis realizado del poema en prosa “Elegía al río Darro” donde encontramos un cómputo silábico calculado, a partir de un axis heteropolar en el que la distribución eufónica de las pausas igualan la pausa sintáctica y la rítmica, al igual que en los versos esticomítricos propuestos por el autor para el estudio del axis (R.

de Balbín, 1975: 38-46), que se localiza en los acentos organizados en torno a la sílaba sexta, teniendo como subsidiarios los acentos en segunda y décima sílaba y la inserción de palabras-rima en asonante /ea/. No existe, por tanto, una diferencia radical en la poética carvajaliana entre la estrofa del poema en verso y el párrafo del poema en prosa, en el ámbito del concepto de axis balbiniano.

6.3 APLICACIÓN DEL MÉTODO DE ANÁLISIS RÍTMICO AL POEMA EN PROSA “NO SABÍA QUÉ ESPADA ME ACECHABA” DE ANTONIO CARVAJAL

Para estudiar el ritmo en el poema en prosa tendremos en cuenta una tétrada de elementos fónicos esenciales para la configuración de la proporción y la armonía: la cantidad, el tono, el timbre y la intensidad que, en su disposición rítmica, configuran un canon estructural de simetría fónica (R. de Balbín, 1975: 28-35):

1. Cantidad: Delimitación cualitativa y cuantitativa:
 - a. Delimitación sintáctica de la cláusula a partir de la pausa oracional que separa los eslabones melódicos. La cláusula sintáctica estaría compuesta por un determinado número de oraciones, definidas desde su aspecto sintáctico como coordinadas, yuxtapuestas y subordinadas (Delimitación pausal y relación de las oraciones).
 - b. Cantidad fónica de las oraciones, medida en unidades métricas. Se trataría de delimitar el número de sílabas que componen cada enunciado sintáctico y/o musical, para, a continuación, comparar el número de cada una de las mismas configurando una relación de igualdad o desigualdad en el número de las unidades cuantitativas (Medida de las oraciones).

2. Tono:
 - a. Localización de los grupos melódicos del poema configurando su disposición de grupo melódico simple o compuesto, completo o inconcluso, cerrado por pausa oracional o abierto sin pausa oracional. La duración del grupo rítmico castellano simple, según Balbín, se expande hasta las ocho sílabas coincidiendo con la delimitación de arte mayor y arte menor; no obstante, ampliamos la extensión del grupo oracional simple hasta las once sílabas y, consecuentemente, a partir de la decimosegunda, se seccionará en dos partes – homólogos a los hemistiquios versales- (Tipología de la oración

simple o compuesta, esticomítica o deslazada, según coincida la pausa versal y la melódica).

- b. Simetría o desigualdad en las cumbres de inflexión -puntos en los que se localiza la división fundamental del grupo melódico al distinguirse la rama tensiva de la distensiva-. Se refiere, Balbín, al acento dominante de la secuencia, por ejemplo en una oración heptasilábica, el acento en sexta sílaba y su simetría en las siguientes oraciones (Localización del acento fundamental y posterior igualdad o desigualdad: isosilábico o heterosilábico).

3. Timbre:

- a. Concordancia o reiteración de los diversos fonemas agrupados en los grupos melódicos, bien sea en la cumbre inflexiva: identidad vocálica, rima vocálica, en la terminología de Balbín (rima asonante) o identidad vocálica y consonántica (rima consonante), bien sea en la cumbre tensiva: reiteraciones aliterativas (Rima y aliteración).

4. Intensidad:

- a. Delimitación de los diferentes acentos intensivos en las unidades cuantitativas oracionales (Delimitación acentual).
- b. Análisis de la disposición acentual de las oraciones: Sea el caso del acento intensivo en la sexta unidad cuantitativa, dando lugar a una simetría respecto al acento prosódico en cada unidad sintáctica; de acentos divergentes en las restantes oraciones, aunque de localización par: asimetría par en las restantes acentuaciones prosódicas; o de acentos divergentes en las restantes oraciones con completa asimetría –los llamados acentos antirrítmicos del verso- (Delimitación acentual de la estrofa idéntica 2-6-10, simétrica par 2-6-10 y 2-4-8-10 o asimétrica).

A continuación, expondremos un ejemplo sumario de lo anterior a través de dos ejemplos disímiles y diametralmente opuestos en relación a lo tradicionalmente esperable:

1. La esticomitia versal –coincidencia de pausa sintáctica y rítmica- en un poema en verso, “Pocas cosas más claras me ha ofrecido la vida...” de *Miradas sobre el agua* (A. Carvajal, 1993: 40), reproducimos los alejandrinos de los dos primeros cuartetos, nótese la coincidencia de la pausa de sentido con la pausa de verso y hemistiquio:

Pocas cosas más claras me ha ofrecido la vida
que esta maravillosa libertad de quererte.
Ser libre en este amor más allá de la herida
que la aurora me abrió, que no cierra la muerte.

Porque mi amor no tiene ni horas ni medida,
sino una larga espera para reconocerte
sino una larga noche para volver a verte,
sino un dulce cansancio por la senda escondida.

2º El deslazamiento prosaico – desigualdad de la pausa sintáctica y la rítmica- ¡en un poema en prosa! debido a la constancia eficaz del impulso rítmico generado a causa de la lectura rítmica igualada de sintaxis y ritmo en las primeras oraciones del poema, desbordando la sintaxis en una composición del mismo libro que el ejemplo anterior, *Miradas sobre el agua* (A. Carvajal, 1993: 65), “No sabía qué espada me acechaba”, recogido por primera vez en *Poemas de Granada* (A. Carvajal, 1991: 106). Reproducimos la totalidad del poema en prosa marcando las pausas sintácticas y las medidas correspondientes junto a las aclaraciones entre corchetes. Anótese, de un lado, el prodigioso cambio rítmico de una métrica silábica a una métrica por cláusulas al final del primer párrafo; y, de otro, para lo que nos concierne, entre otros ejemplos del poema, los impulsos de la mencionada desigualdad en la oración compleja

“prolongación de un pecho ardido donde /nunca me consintieron/ reclinar la cabeza” que provoca la violentación sintáctica a raíz de la desigualdad de la pausa de sentido y el impulso rítmico, e intensifica la semántica de negación de la palabra “nunca”, doblemente potenciada al situarse, por su acentuación, en primera sílaba y con tono ascendiente máximo:

No sabía que espada me acechaba [11]. Me miraba en el agua [7] y una gota de sangre casi negra [11] comenzaba a cuajarse entre mis labios [11]. Pudo ser una espada de blanca tersa carne [7 + 7], prolongación de un pecho ardido donde nunca me consintieron reclinar la cabeza [11 + 7 + 7, siguiendo el impulso rítmico, o, siguiendo una lógica sintáctica, 9 + 9 + 7]. Agredido por dentro [7], o por la soledad o por el deseo [11], cada palabra fue una súplica [9]. Y me daba en la voz como la brasa se da en llama [11 + 4]. Porque también el fuego me acechaba [11]. Y vio mi sangre consumirse [9], y sentí su inutilidad cuando aquellas manos, que a su calor se acercaron, fueron transportadas en sendas bandejas de plata a otro cuerpo de amores. [¿Qué ocurre en la última oración compleja? Un cambio de ritmo a una métrica por cláusulas heterométrica marcada por la pausa sintáctica: “y sentí su inutilidad cuando aquellas manos,” pentámetro: /- - ‘- -/; “que a su calor se acercaron,” pseudodáctilo: /’- -/; y “fueron transportadas en sendas bandejas de plata a otro cuerpo de amores”, obviando la palabra “fueron”, pseudoanfibraco: /- ‘ -/.]

Porque alguien atizó ese fuego con espada [7 + 7]. Alguien que me dejó un perfume vago [11], como el vacío de una caricia [11, dialefa semántica dejando en suspenso la preposición “de” y provocando una mayor sensación de “vacío”]. Alguien que no me amó [7], pero me daba la limosna cicatera de una compañía breve y un saludo discreto [7 + 7 + 9 + 7, deslazamiento sintagmático “la / limosna” arrojando el término al desprecio mediante el suspenso que arroja la moneda con mayor vehemente humillación; y dialefa “de –una”]. Alguien que fue una espada entre mis sueños [11].

¿Son así tus victorias, arcángel de las llamas, en las aguas? [7 + 11]

6.4. LA DOBLE LECTURA DEL POEMA EN PROSA. EL ESCOLLO DE LOS PROCEDIMIENTOS DE UNIÓN Y SEPARACIÓN DE SÍLABAS Y LA PAUSA

A partir de la disimilación posible entre la sintaxis y el ritmo en el poema en prosa, como hemos ejemplificado en el apartado anterior, surge la problemática de la doble lectura del poema en prosa cuando no coinciden la pausa sintáctica y la pausa rítmica. Si Martinet indicaba como básica la doble articulación del lenguaje en significante y significado, la correspondencia indisoluble reside ahora en la doble lectura del poema en prosa en sonido y sentido.

A este respecto, resulta interesante la concepción de Henri Meschonnic (1982) recogida por H. Le Corre (2001: 270-271) que “propone un tipo de lectura prosódica rítmica que oficia la referencia (y deferencia) tradicional a los modelos de verso. Ese “rythme sans mètre” [...] la desaparición de la versificación tradicional, o sea la contestación del lugar central del verso en la construcción poemática a favor de una unidad mayor, la del poema”.

En el polo opuesto, H. Brémond indica, a propósito de Valéry, la separación de la lectura poética y la lectura prosaica: “La lecture poétique commence au point précis où s’achèverait la lecture prosaïque” (H. Brémond, 1926: 69). La lectura poética se articula a partir de la vuelta, del impulso rítmico creado a partir del ejemplo de verso, usualmente el iniciático del poema que marca el continuo del resto del conjunto. Pero este comodín del impulso rítmico no es del todo cierto. En el poema el ritmo no tiene por qué ser uniforme, sino que el impulso rítmico puede no existir. Esto no niega la existencia de verso, de estrofa y, en definitiva, de poesía²³⁰. Por lo tanto la repetición de intervalos rítmicos pentagramizados en braquístiquios, hemístiquios o versos no tiene por qué ser prueba irrefutable de la existencia de verso. Y esta afirmación conecta y justifica la introducción del poema en prosa dentro de la poesía, no sólo por el rótulo sino porque lo accidental del ritmo no es característica exclusiva de la prosa, y entendemos por accidental un tipo de ritmo que no use el tambor o el sonidillo o se iguale a una suerte de “aritmétrica”, sí un conjunto de resonancias diferentes, ni más

²³⁰ Antonio Carvajal se ha encargado de negar el concepto generalizado del impulso rítmico como innato a la poesía mediante el análisis de un poema de Jorge Guillén (A. Carvajal, 2002).

complejas ni más sutiles –porque si afirmáramos lo anterior caeríamos en una crítica por oposición, polarizada y encumbradora de uno u otro polo según la aproximación y sus fines-. La diferencia lectora del verso y la prosa, reside tanto en la disposición del lector como en la segmentación tipográfica o la ordenación rítmica o sintáctica. Un poema en prosa por ser poesía será leído de forma distinta a una narración, aunque fuere un microcuento²³¹.

El propio Antonio Carvajal señala la realización del poema en prosa como un impulso del propio poeta, de las palabras que exigen una determinada estructura:

Para expresar como poema lo que se piensa, se imagina o se siente, se agrupan palabras, que se organizan en lenguaje métrico: [...] es transvasado a una forma nueva, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia; este proceso de un magma interior a una obra material, artística, se llama versificación.

Quien así versifica tiene dos guías seguros en sí mismo para bien obrar: su buen oído y su dócil instinto le bastan para saber a qué atenerse en cuanto al mejor modo de combinar los distintos grupos silábicos; la longura o la brevedad de las sílabas no debe preocuparle: sabe que los versos obedecen a una ley superior a todas, la del compás que, de una manera u otra, regula la cantidad en las lenguas romances.

(A. Carvajal, 2001: 47-48)

Aparte de la reminiscencia final machadiana de “Consejos”: “Sabe que la victoria es suya” con la que conecta su afirmación dando, implícitamente, el valor ganador a quien utiliza su buen obrar, la cita proporciona una clave para la justificación de los poemas en prosa en la obra de Antonio Carvajal: Las palabras tienen su propia música, de esta forma, si se delimitan como un poema en prosa, seguirán siendo poesía porque obedecerán a la ley del compás. El problema del compás respecto al poema en prosa se articula en las dos posibles lecturas del mismo:

²³¹ Ahora bien, la prosa métrica unamuniana ¿Debe leerse como prosa o como poema? Depende del lector indica D. Devoto (1984: 33). La respuesta nos la da implícita el mismo Unamuno, como prosa, al haberse dispuesto gráficamente de este modo, si no, se hubiera escrito en verso. El ritmo no es privativo del verso.

De un lado, la lectura como prosa, que desvincula el ritmo o la pausa rítmica en aras de la significación realizando pausa sintáctica, posible en la esticomitía de ritmo y sintaxis, muy presente en la producción de poemas en prosa en España. En este ámbito la fuerza del compás y del ritmo pierden relevancia y se atenúan frente a la significación. Las pausas versales pierden su entidad pausal debido a la disposición del poema en prosa. Pero el poema en prosa, en algunos casos –sea “Viento del sur” ejemplo paradigmático–, no es una mera disposición caprichosamente gráfica del poema, sino que posee sus propias leyes, incluso a la hora de la lectura.

De otro, la lectura del poema en prosa, como tal poema reivindica el uso del compás al oído de manera evidente, ya coincidente con la pausa de sentido, ya disímil con respecto a esta, siempre a partir del acento y las pausas. Así

exige al silencio mayor brevedad que en la prosa, y le marca al tal silencio una duración exacta [...] Los golpes coinciden siempre con las sílabas donde vaya el acento: luego es éste el que marca el compás de la versificación

(M. Agustín Príncipe, *apud* A. Carvajal, 2001: 48)

A la doble posibilidad lectora, se añade una segunda problemática: la cuestión de la sinalefa, entre otros procedimientos de unión o separación de sílabas, como fenómeno natural, figura retórica, preceptiva y/o uso idiosincrásico del poeta.

A pesar de los tratados de métrica, de las disposiciones canónicas de la medida del verso y el empleo de la sinalefa en el ámbito teórico de la versificación, el empleo de ésta dentro de la práctica poética dista de ser unívoca. A cada autor corresponde una melodía, un oído diferente en la apreciación de la sinalefa, de la diéresis, de la sinéresis o de la sinafia, por lo que la división métrica de un poema en prosa resulta ardua y depende, en gran medida, de la división versal usual de cada poeta.

En cuanto a la preceptiva de la sinalefa, este “procedimiento retórico” sirve de argumento para diferenciar prosa y verso, a partir de la sílaba prosódica y de la sílaba

métrica: Si la primera es constante, la segunda posee una serie de licencias como la sinalefa²³², el hiato, la diéresis y la sinéresis o la sinafia y la compensación²³³.

Indisolublemente unido a la problemática de los procedimientos de unión y separación de sílabas, reside otro de los elementos fundamentales en la lectura y apreciación del poema en prosa: la pausa.

En la poesía de mediados de los años 50 “comienza a intervenir otro hecho: la disposición gráfica de los poemas y las líneas que es deliberadamente prevista por el autor” (J. Paulino Ayuso, 1983: 40), conciencia que se remontaría, como mínimo, a las vanguardias hasta arribar en el blanco tipográfico de la dariana “Oda a Roosevelt”, analizada por Antonio Sánchez Trigueros. La noción de previsión consciente dignifica la materialización no aleatoria del poema en prosa, si bien, con una dificultad: el peso fundamental de la pausa aleatoria para la conformación tradicional del verso español, como señala, entre otros, Sinibaldo de Mas en *Sistema musical de la lengua castellana* (1832) indicando la poca consistencia fónica de ésta y, por ende, su necesidad de manifestación gráfica: “Mas estas pausas [musicales o versales], que podemos llamar forzadas, deben marcarse en el escrito porque de otra manera uno que no sepa hacer versos o que no esté muy versado en ellos pasará adelante sin advertirla, el metro parecerá cuando más un trozo de prosa, y la idea del autor quedará frustrada” (S. de Mas, 1832: 86-87, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 244). Enlazando con este hecho encontramos el uso del encabalgamiento como distinguidor de la poesía en verso y la poesía en prosa. Afirma Vicente Salvá, *Gramática*, al respecto:

Conviene igualmente que el verso libre esté nutrido de imágenes robustas y muy poéticas, para que ellas, lo entrelazado de los miembros de un verso con otro (a lo que llaman *enjambement* los franceses y nosotros *montarse* o *cabalgarse* los versos) y más

²³² Cuando una vocal por encima de las pausas de sentido, en los demás casos no es una licencia como ya señaló, entre otros, Andrés Bello en *Principios de Ortología y Métrica*: “por medio de la sinalefa pueden formar una sola sílaba, o pronunciarse en la unidad de tiempo. [...] Y esto se verifica no sólo en poesía sino en el lenguaje ordinario” (A. Bello, 1890: 228-229, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 195) o, actualmente y sin ánimo de ser exhaustivos, J. Domínguez Caparrós (1999: 398-399).

²³³ Véase para una información más detallada sobre estos procedimientos Rudolf Baher, *Manual de versificación española* (1997: 23-26); Antonio Quilis, *Métrica española* (2000: 39-40); T. Navarro Tomás, *Arte del verso* (2004: 13-18); o J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española* (1999).

que todo la diestra colocación de los acentos, recuerden al lector, que es poesía y no prosa lo que está leyendo

(V. Salvá, 1837: 424, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 278)

Aquí reside una de las diferencias del poema en prosa en Antonio Carvajal con respecto al verso. Las supuestas pausas rítmicas pierden su entidad pausal debido a la disposición oculta en prosa. El poema en prosa no es una mera disposición caprichosamente gráfica del poema, sino que posee sus propias leyes, incluso, a la hora de la lectura como se explicita en el análisis “Viento del Sur” (A. Carvajal, 2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90) que, a continuación, se expone.

6.5. APLICACIÓN DEL MÉTODO DE ANÁLISIS PAUSAL AL POEMA EN PROSA CARVAJALIANO. DOS POSIBLES LECTURAS DEL POEMA EN PROSA “FLORES” Y “VIENTO DEL SUR”

A partir de los dos tipos de pausa delimitados por Rafael de Balbín con respecto a la cadena fónica rítmica, poema en verso (R. de Balbín, 1975: 159-179), articularemos sendas posibles lecturas del poema en prosa “Flores” (A. Carvajal, 1997; y 2002: 528), superponiendo el análisis a partir de la similitud entre verso y periodo, de un lado; y, de otro, estrofa y párrafo:

De la concurrencia en la cadena fónica de los factores de pausación mecánica y pausación fonológica, se originan varios tipos de pausa

(R. de Balbín, 1975: 159)

1. La pausa larga o pausa rítmica estrófica. Cierra un grupo melódico y se corresponde con el fin del período sintáctico, tras el último sintonema acentuado. Este tipo de pausa se marca siempre tanto en la recitación como en la lectura de un texto en prosa, siendo la de mayor duración temporal. Se representa gráficamente con un punto y aparte que se localiza al final del párrafo en el caso del poema en prosa y al final de la estrofa, no siempre, en el caso del verso. En este tipo de pausa larga concurren “elementos de pausación significativa y de pausación expresiva, unidos a los de pausación mecánica” (R. de Balbín, 1975: 160).

Un ejemplo de este tipo de pausa lo encontramos en el poema en prosa carvajaliano “Flores”:

De anteayer, las celindas, sensuales gatos del viento, generosas y palpitantes espumas de la brisa.

(*ídem*)

Frente a la prosa comunicativa otro de los rasgos que diferencian al poema en prosa es la utilización de párrafos brevísimos, impertinentes a la hora de su utilización en la prosa comunicativa. Traemos a colación otro ejemplo del mismo poema en prosa:

“Ay, flores. Y la azucena, siempre.”

(*ídem*)

2. Pausa semilarga. Corresponde en el estudio de Balbín al período rítmico que se desarrolla en una oración sin autonomía comprendida entre dos pausas, siendo una de éstas o ambas coma o punto y coma. Para nosotros la pausa semilarga, apuntará a un tipo de pausa no marcada por Balbín, la pausa realizada tras el punto y seguido, siendo ésta más breve que la pausa larga del punto y aparte, pero teniendo mayor duración que la pausa marcada por coma o punto y coma. Como ejemplificación esgrimimos el siguiente fragmento de “Flores”:

Pero emerge de la niñez, desde un fondo de páramos y marjales sedientos, entre un canto de jilgueros y un rumor de encinares, la blanca fachada contra la que encendían sus candelas suntuosas las ásperas malvarrosas y las suculentas adormideras dobles; a sus pies, alhelíes, ni tan groseros como los llamó cierto poeta ni tan delicados y efímeros como las rosas mudables.

(*ídem*)

3. Pausa semibreve. Utilizamos este rótulo no empleado por Balbín para rellenar el hueco, así la división se hace más coherente con dos términos puros en cada uno de los polos, pausa larga y pausa breve, y dos intermedios calificados con el prefijo semi-, pausa semilarga y pausa semibreve. Dentro de este membrete incluimos el tipo de pausa que Balbín señala como semilarga, al no incluir la pausa de punto y seguido. Corresponde a los signos ortográficos coma, punto y coma (de mayor duración), dos puntos, paréntesis (de menor duración) y similares, ubicados al final del verso en el caso del poema en verso, en éste la pausa sintáctica se une a la versal amplificando su tiempo. Valga, nuevamente, “Flores”:

No se puede elegir entre tantas maravillas; // ni por el color, // ni por la forma, // ni por el aroma, // ni por el tiempo; // tal vez sí por los recuerdos.

(*ídem*)

4. Pausa breve. Este tipo de pausa se desarrolla en los grupos o secuencias melódicas que, sin tener autonomía sintáctica, conforman un sintagma o complemento autónomo dentro de la entidad de una oración con unidad sintáctica (braquistiquio). Balbín recoge un ejemplo de Gabriel Méndez Plancarte:

Clavó en mis ojos/ sus azules ojos
en que puso el dolor / sus tintas vagas...

No señala el predominio en la segmentación del endecasílabo de los grupos 4 + 6 ó 6 + 4. Este tipo de pausa tanto en el verso como en la prosa poética suele dividir el período rítmico en dos ramas eufónicas. Rafael de Balbín señala a partir de los ejemplos una diferencia entre la pausa llamada por él semilarga y la pausa breve. Veamos los ejemplos, primero de pausa semilarga con el poema de Dictinio de Castillo-Elejabeytia, después de pausa breve con Rafael Montesinos:

Con esas nubes de ocaso, //
en el silencio otoñal, //
con esas lejanas nubes, //
mi canción azul se va.

El otoño. / La tristeza./
Y tú, / llorando, / llorando,/
inclinada la cabeza.

Balbín señala el primer ejemplo para la pausa semilarga y el segundo para la pausa breve: Tras el examen de la primera estrofa vemos que Balbín señala, de manera no explícita sino a través del ejemplo, en un primer momento, que la pausa semilarga tiene una posición determinada, final de verso, “pausa versal” como señala más tarde para que se produzca -señalada con doble barra //-. En el segundo caso, ejemplo de la pausa breve, el factor ubicacional se muestra, nuevamente, decisivo. La pausa breve se localiza en el interior del verso, no al final de éste. Se corresponde con lo que luego señala como pausa rítmica interna o pausa medial (cesura). Hasta aquí de manera implícita, Balbín no señala este hecho de manera expresa sino a través de los ejemplos, en un primer momento. Después sí señalará la diferencia entre pausa versal, pausa interna y pausa medial, el sistema de Balbín es totalmente coherente. Pero encontramos, en el segundo ejemplo, pausas semilargas, señaladas ortográficamente con coma y punto y seguido, ubicadas al final del verso a las que marca como pausas breves que conforman oración a pesar de su cuerpo mínimo.

Dentro del poema en prosa, al ser la unidad sintáctica, casi siempre, superior cuantitativamente al período respiratorio de una persona, se realizan pausas semibreves, por la finalidad fisiológica y comprensiva. El límite de este período suele fijarse en once sílabas métricas, más allá de esta cantidad se tiende a marcar una inflexión pausal interior, a modo de hemistiquio versal. Véase este fragmento de poema en prosa “Flores” de Antonio Carvajal:

Más lejanos están [7] / los latidos del azahar [9] / entre las calles soleadas [9] /de
una ciudad sitiada de canarios [11] / y pobos junto al río, [7] // revividos sobre la intonsa
faz [11]/de las salinas en que yerguen [9] / sus copos los flamencos [7]. ///

(*ídem*)

Nótese el predominio del acento –intensidad- en sexta sílaba, aunque también el de cuarta, para la segmentación del fragmento, conformándose el ritmo sobre una silva polimétrica de heptasílabos, enneasílabos y endecasílabos.

En definitiva, Rafael de Balbín establece tres tipos de pausas, mientras que nosotros, siguiendo la metáfora de las huellas y los pasos, poligenéticamente anteriores, de Andrés Bello, optamos por una clasificación cuatripartita de la pausa: Larga, semilarga, semibreve y breve –mayor, media, menor y cesura, en la terminología de A. Bello (S. Gili Gaya, 1993: 27)-.

A partir de esta delimitación pausal, se expone un ejemplo de lectura a través del poema en prosa “Viento del sur” (A. Carvajal, 2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90), estableciendo dos posibles formas de lectura al igual que en el poema en verso:

En la primera, prima el valor comunicativo del poema, haciendo hincapié en las pausas sintácticas, mientras que en la segunda, se potencia el valor rítmico del poema marcando con la pausación, la estructura rítmica del período y la pausa sintáctica.

Proponemos como ejemplo el primer fragmento del poema en prosa “Viento del sur”, escindido primero a partir de una lectura sintáctica, nótese la preponderancia de la acentuación impar -intensidad- eufónica y la armonía, aunque heterométrica, de las oraciones.

Se alzó en el momento justo [8]/ en que el pincel se impregnaba de carmín. [12]///
Por la ventana entró a bocanadas llenas, [12] // a envolventes bocanadas de azahar. [12]///
Sobre los lienzos dejó rosas, [10, dialefa en “lienzos”]// dejó manchas de resol, [8]// ecos
de un agua [5]/que fue vapor en las manos [8]/y desmayo en la mirada.[8]///

El ejemplo de lectura sitúa las pausas en los signos ortográficos, siendo:

1. Una pausa larga (///), señalada con el signo ortográfico del punto y aparte.
2. Una pausa semilarga (//), marcada con el signo ortográfico del punto y seguido.
3. Una pausa breve (/), indicada con el signo ortográfico de la coma.
4. Una pausa semibreve (/), braquisticuio.

A continuación, exponemos una segunda lectura, rítmica, indicando entre corchetes la medida silábica. Nótese como se mantiene la acentuación impar y se descubre un ritmo oculto en la prosa basado en el isosilabismo de los versos octosílabos agrupados en dos quintillas, “Estrofa muy usada en el teatro del Siglo de Oro, especialmente en las partes narrativas y líricas” (J. Domínguez Caparrós, 1999: 292), que potencian la naturalidad de su lectura prosaica –recuérdese la *General Storia* o el arranque octosilábico de “Corónica angélica” en *Siesta en el mirador* (A. Carvajal, 1983: 213)- al ser el octosílabo, tergiversando en parte a Juan Ramón Jiménez, aunque no su esencia como “río de la lengua castellana”:

Se alzó en el momento justo/// [8]
en que el pincel / se impregnaba/// [8]
de carmín./// Por la ventana/// [8]
entró a bocanadas llenas, /// [8]
a envolventes bocanadas/// [8]
de azahar.// Sobre los lienzos/// [8]
dejó rosas, // dejó manchas/// [8]
de resol, // ecos de un agua/// [8]
que fue vapor en las manos/// [8]
y desmayo en la mirada.//// [8]

El ejemplo de lectura sitúa las pausas en los períodos rítmicos (versos) sin olvidar las pausas sintácticas marcadas por los signos ortográficos, siendo:

1. Una pausa larga (////) que señala el final de la estrofa o el signo ortográfico del punto y aparte.
2. Una pausa semilarga (///), que marca el final del verso o el signo ortográfico del punto y seguido.

3. Una pausa breve (//), que indica una pausa interna o medial y el signo ortográfico de la coma.
4. Una pausa semibreve (//), que indica una pausa interna braquística.

6.6. DOS CONSTRUCCIONES DEL POEMA EN PROSA: LA ESTRUCTURACIÓN PRÓTASIS-APÓDOSIS (TENSIÓN-DISTENSIÓN) Y LA ESTRUCTURACIÓN CIRCULAR.

Una de las características del poema en prosa de Antonio Carvajal se establece a partir de la utilización y la puesta en juego formal y semántico de las diversas alturas tonales, heredad de la teorización de la prosa y su distinción ya realizada en la teoría antigua entre prosa comunicativa, ‘estándar’, y prosa poética, ‘artística’, entre la prosa en su sentido estricto y aquella prosa artística que, en el caso carvajaliano y de otros autores, se define como poesía que se apropia de mecanismos de la prosa, también presentes en algunos poemas en verso²³⁴.

Los poemas en prosa de Antonio Carvajal beben de esta diferenciación y se establecen a partir del *numerus* o la construcción rítmica reguladora del período y las correspondientes cláusulas. El poema como conjunto o el párrafo como fraccionamiento pueden distribuirse en dos segmentos denominados: Prótasis, construido como expectativa de tensión y curva ascendente, y apódosis, como espacio de resolución distensiva de la anterior tensión mediante una curva descendente. Este mismo hecho ha sido señalado por el propio autor en su obra *Metáforas de las huellas (estudios de métrica)*:

El cambio de compás [es] una eficacísima manera de subrayar los cambios de tono, la oposición conceptual entre la prótasis y la apódosis

(A. Carvajal, 2001: 39)

Estas dos partes principales, prótasis y apódosis, pueden subdividirse en una serie de periodos o estructuras lingüísticas menores, secundarias e independientes, denominadas cola o cólones que, a su vez, pueden constar internamente de varias secuencias dependientes llamadas *commae*. (A. Marchese y J. Forradellas, 1997: 330-

²³⁴ Sea el caso del soneto como construcción prótasis-apódosis, a través de dos ejes de simetría seccionados en cuartetos y tercetos.

332). Tanto la estructuración principal como las secundarias poseen un diferente ritmo del tono, dependiendo de una u otra lectura, a partir de las investigaciones acústicas realizadas por R. de Balbín:

El nivel tonal en que se suceden los versos simples es siempre más alto en su rama tensiva, a igualdad en el número de los tiempos métricos, que el tono alcanzado por los versos compuestos, en el recitado.

(R. de Balbín, 1975: 368-376)

La diversa disposición cuantitativa de los párrafos y los períodos sintácticos que marcan una determinada expresión conforme a su volumen –entendemos por período sintáctico el delimitado entre dos puntos ortográficos, ya sean seguidos o a parte- trae consigo que el valor expresivo del párrafo en el poema en prosa español, dependa de la altura tonal -fundada, a su vez, en la distinta organización del párrafo- siendo esta “inversamente proporcional a su longitud” (R. de Balbín, 1975: 187). Por consiguiente, la menor altura tonal de la lectura sintáctica se debe a que el grupo melódico acarrea, con su mayor desarrollo longitudinal, un descenso tonal; frente a la lectura rítmico-sintáctica, en donde los grupos melódicos son menores y mayor la altura de tono. El poeta, de cualquier modo, se encargará de introducir más o menos pausas gráficas, más o menos complejidad en la ordenación sintáctica, para que el lector avance o dilate su lectura en función de la expresión buscada.

Esta proporción produce que los párrafos de proyección rítmica muy extensa y que integran, en algunos casos, un número elevado de palabras-rima, sean el instrumento habitual para la expresividad reposada y de tono grave; mientras que el párrafo de proyección melódica breve es el instrumento habitual para la expresión activa y de tonalidad agudo. El poema en prosa “Viento del sur” (A. Carvajal, 2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90) puede servir de botón de muestra de este tipo de estructura paragrafíca articulada, a través de la distensión o la tensión conmutadas en su orden, longitud o brevedad, como correlación de lo anterior o como contrapunto.

A esta estructuración, prótasis-apódosis, habría que añadir otra tipología constructiva, la circular, presente en algunos poemas en prosa que reiteran la prótasis en la línea estructural de tesis-antítesis-tesis. Podría aventurarse, a partir de esta estructura rítmica y de su carácter circular, la génesis popular de estos, más aún si se utiliza el estribillo propio en su nacimiento de la canción popular: Canciones en coro, circulares en su uso vocal o en su estribillo coral, como coral o en eco es la repetición del canto del lúgano igualado al corazón en la composición en prosa de estructura circular opuesta en la semántica y sinónima en la sintaxis “El corazón no es lúgano...” publicado en *Serenata y navaja*, reproducimos la obertura y colofón del mismo:

El corazón no es lúgano. Resuena en él la voz, hasta en sus últimos secretos, del jilguero y del mar, del torrente y de la espada.

[...]

Sí, el corazón es lúgano, produce un eco, desdobra nuestras vidas: significa una entrega.

(A. Carvajal, 1973, 1983: 69)

Esta estructura circular llega incluso a la absorción de la cita, en este caso juanramoniana, que se conforma, no como mero apéndice intertextual, sino como fruto cierto e incorporación en diálogo formando parte indisoluble del conjunto para su completa comprensión. Sea el caso de la primera sección del poema en prosa, “Viento del sur”:

No es nadie, era el viento.

-¿Nadie?

¿no es el viento nadie?

-No

hay nadie, ilusión.

-¿No hay nadie?

¿Y no es nadie la ilusión?

Juan Ramón Jiménez

Por la ventana entró a bocanadas llenas, a envolventes bocanadas de azahar. Sobre los lienzos dejó rosas, dejó manchas de resol, ecos de un agua que fue vapor en las manos y desmayo en la mirada.

[...]

Con espada de luz lo seguí. Era un soplo. No era nadie. No era nada.

El fonema, la sílaba, el lexema o vocablo y la oración como tales unidades idiomáticas, reciben una configuración sistemática al integrarse en el interior de una secuencia paragrafíca o estrófica. En el caso del poema en prosa, este hecho se enmarca dentro del párrafo que constituye, al igual que la estrofa, y convencionalmente una unidad melódica y sintáctica completa entre dos pausas. No obstante, al igual que en algunas estrofas del poema en verso, hay párrafos del poema en prosa que no poseen una autonomía total, ya que se deslazan con párrafos posteriores, modificando su constitución de una unidad sintáctica cerrada y, por ende, su función expresiva. Caso de la coordinación disyuntiva de dos párrafos en el poema en prosa “Variaciones para un desnudo”, estructura binaria que se corresponde con la coordinación copulativa del interior del primer párrafo, obviando el uso del asíndeton y el polisíndeton, generando una simetría de ritmos y cadencias:

Y es un huerto cerrado donde canta la vida sus límites seguros. Los limones luneros, las manzanas intactas, las guindas sonrojadas, la granada entreabierto, los succulentos higos y las serbas esquivas, las uvas moscateles, las destellantes moras, los traviosos membrillos, la pera condensada... Y los regueros: Siempre el agua cantando, brillando, destellando, susurrando, durmiendo con un sol en su seno, con una luna grande, con pequeñas estrellas sonreídas. Q se dirá que rosas y claveles y celindas y nardos y azucenas, que no se ven y están, que están y huelen y se ofrecen y brindan otro clima, no compiten: completan esta brisa surgida de las fuentes, esta perenne aurora, estas canciones que los pequeños pájaros polícromos repiten con candor: Tantos jilgueros.

Q ruiseñores densos. La voz del ruiseñor traza los límites de este cuerpo desnudo y su alegría.

(A. Carvajal, 1999e)

7 OTROS PROCEDIMIENTOS CONSTRUCTIVOS Y RÍTMICOS EN EL POEMA
EN PROSA CARVAJALIANO: LAS FIGURAS DE REPETICIÓN

Si el ritmo se define como repetición fonética o psíquica de cualquier elemento susceptible de ser percibido por el hombre, la repetición organizada y proporcionada en el tiempo de figuras de repetición también genera ritmo.

En la construcción del poema en prosa encontramos un factor de unidad más decisivo que en el poema en verso. Nos referimos a la inclusión dentro de los diferentes periodos rítmicos de elementos lingüísticos reiterados (figuras retóricas de repetición) a partir de formas fonéticas, morfológicas, léxicas, sintácticas y/o textuales²³⁵.

Dentro del empleo del poema en prosa en la obra de Antonio Carvajal cabe señalar el uso consciente de las figuras retóricas dentro de la totalidad de su obra, no en vano ha ejercido como profesor de la materia “Retórica literaria” en la Universidad de Granada –revitalizada actualmente por la crítica gracias a la Neorretórica o a la Sociocrítica, tras su desaparición durante siglos- y dentro de sus lecturas e influencias poéticas cabe señalar, en lo que nos concierne, la importancia de Valéry²³⁶, que asignaba un papel básico a las figuras –“abusos del lenguaje”- en la conformación de la poesía, a pesar de haber caído en desuso:

esas figuras, tan descuidadas por la crítica de los modernos, desempeñan un papel de primera importancia, no solamente en la poesía declarada y organizada, sino también en esa poesía perpetuamente activa y organizada que atormenta el vocabulario fijo, dilata o restringe el sentido de las palabras, opera sobre ellas por simetrías o por conversiones, altera a cada instante los valores de esa moneda fiduciaria [Mallarmé de fondo]; y unas veces por las bocas del pueblo, otras veces por las necesidades imprevistas de la expresión técnica, o bien bajo la pluma vacilante del escritor, engendra esa variación de la lengua que la convierte insensiblemente en otra. Nadie parece haberse ni siquiera propuesto reanudar ese análisis. Nadie busca en el examen en profundidad de esas sustituciones, de esas contraídas notaciones, de esos pensados menosprecios y de esos expedientes, hasta ahora tan vagamente definidos por los gramáticos, las propiedades que

²³⁵ La obra de Gustave Lanson, *L'Art de la prose* (1908) se orienta hacia el análisis de los distintitos procedimientos que configura la prosa poética en Francia desde Rabelais hasta Barrès.

²³⁶ En cuanto a Valéry cabe señalarlo como un poeta romántico, por lo menos en lo que se refiere a sus ideas teóricas sobre poesía y, por supuesto, sin generalizar o reducir el espectro a este único ámbito, el simbolismo y el formalismo serían otros dos espectros. Muestra de ello son las diferentes afirmaciones del autor que salpican este estudio y la siguiente en la que señala la filiación de la poesía con el fomento del nacionalismo a partir de la unión de ambas en el común denominador llamado lengua, típicamente romántico, a partir del uso poético: “desarrollar lo que separa más nítidamente –quizá más cruelmente- a un pueblo de otro” (P. Valéry, 1990: 132).

suponen y que no pueden ser muy diferentes de aquellas que en ocasiones evidencia el genio geométrico y su arte para crearse instrumentos de pensamiento cada vez más ágiles y penetrantes. El Poeta, sin saberlo, se mueve en un orden de relaciones y de transformaciones *posibles*, de las que no percibe o no persigue más que los efectos momentáneos y particulares que tienen importancia en determinado estado de su operación interior.

Admito que las investigaciones de esta clase son terriblemente difíciles y que su utilidad sólo puede manifestarse a pocos espíritus; y concedo que es menos abstracto, más fácil, más «humano», más «vivo», desarrollar consideraciones sobre las «fuentes», las «influencias», la «psicología», los «medios» y las «inspiraciones» poéticas que consagrarse a los problemas orgánicos de la expresión y sus efectos

(P. Valéry, 1990: 36-37)

La arquitectura del poema en prosa se fundamenta, entre otras figuras retóricas, en un sistema de repeticiones en los diversos planos que, a continuación, serán investigados conformando una sólida unidad poemática, más allá de la disposición versal y como contrapeso a la disolución de aquella.

7.1. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS SINTÁCTICAS

Dentro de la estructuración poética del poema en prosa cabe señalar el empleo de las pluralidades, por la expresión de conjuntos semejantes, desglosadas en las siguientes posibilidades clasificatorias. El carácter repetitivo de la rima, más evidente por su sonoridad fónica y caracterización oral²³⁷, deja paso a otro elemento de repetición más complejo y abstracto, más propio de la poesía escrita y, por extensión, del poema en prosa, aunque también posicional en la palabra y su estructura.

A) Paralelismo o Estructura correlativa o paratáctica (sujeto + verbo + complemento / sujeto + verbo + complemento) con un “fuerte carácter intelectual en cuanto que presenta un análisis de fenómenos. Una ordenación del mundo por sus categorías genéricas. Es un arte de momentos complejos y refinados” (D. Alonso, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 68), caracterizada por la progresividad y la simetría o equivalencia distribucional de dos o más elementos. Sirva de ejemplo la última sección del poema en prosa “Viento del sur”, aunque este procedimiento es extensible a toda la estructura de la composición, articulado sobre este procedimiento:

Sólo color para el pulso de la brisa en la enramada, **sólo** forma para el viento sumergido, toda el agua **rendida** en lindes de viento, **rendida** como una sábana **de** cansancio, **de** agonía, **de** remotas esperanzas, o **de** gozos del sentido **por** los vientos, **por** las aguas, **por** el color y el recuerdo de **otro** gozo y **otras** llamas.

(A. Carvajal 2001: 15; y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 90)

B) Estructura paralelística o hipotáctica (Sustantivo + sustantivo + sustantivo / adjetivo + adjetivo + adjetivo), “más sensorial como reflejo no modificado de

²³⁷ No sólo aplicable a la poesía, sino también a la narrativa como depósito común. El placer del cuento infantil reside en la espera de la repetición y sus variantes ¿Qué es la rima, sino una repetición fónica esperada y con variantes? Su aceptación se fundamenta antropológicamente desde la noche de los tiempos.

sucesiones fenoménicas físicas o ultrafísicas” y caracterizada por la no progresividad debido a la elisión verbal –cuando los términos no son verbales- que potencia lo contemplativo y estático. La correlación no progresiva puede ser tautológica, de contrarios, ligada a juegos paranomásticos, señaladora de diferencias conceptuales entre los términos..., esta “dualidad es una necesidad rítmica del período” (D. Alonso, *apud* D. Alonso y C. Bousoño 1951: 33) y puede estar ordenada en sentido creciente o decreciente (“Tierra, España, Mundo”; “rocíos, lluvias, fuentes, ríos, piélagos y océanos”) como reflejo rítmico de la altura tonal y estructural del *crescendo* o del *descendo*. Estas correlaciones –sintagmas en la terminología de Dámaso Alonso heredera de Saussure- no progresivas se dividen en simples y compuestos ($A_1 + A_2 + A_3... A_n$). La repetición de A indica la permanencia de la cualidad –el género común- aunque los subíndices señalan la variación conceptual. Dentro de la correlación no progresiva los miembros pueden estar sin unión –asíndeton- o con unión disyuntiva o copulativa hasta llegar a la unión repetitiva del enlace entre ellos –polisíndeton-. Estas correlaciones plurimembres articulan series bimembres en los periodos octosilábicos y trimembres en los endecasilábicos por la pausa interna. Mediante las dos posibilidades lectoras de “Viento del sur”, como se expondrá en el apartado correspondiente, ilustramos la figura anterior con el modelo o ejemplo de lectura en verso y con el modelo o ejemplo de lectura en prosa:

de azahar. Sobre los lienzos	8 -
dejó rosas, dejó manchas	8 a
de resol, ecos de un agua	8 a

sus caídas, sus sueños, sus azares [...] negros y peregrinos y verdosos

(*ídem*)

Estas correlaciones proporcionan, junto a otros procedimientos de repetición, el ritmo tanto en el verso libre, como se ha encargado de señalar Carlos Bousoño, como en el poema en prosa sirviendo de “elemento fortificador de la estructura poemática que impide el derrumbamiento de ésta. La correlación será una de las «formas» en que el

poema se vacía y por la que se sostiene. Vendrá a resultar uno de tantos recursos de que el poeta puede usar para sustituir el artificio de la rima. [...] [En Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda]” la correlación está utilizada de un modo «funcional» [...]. Posee una clarísima finalidad: meter dentro de las composiciones una fuerte barra de hierro que mantenga derecho el organismo del poema” (C. Bousoño, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 244). En el caso del poema en prosa para sustituir la división versal. Con este hecho Bousoño señala como “el más revolucionario de los metros, el versículo o verso libre, que parecería significar un abandono del rigor en la estructura poética [utiliza la correlación rigurosa, matemática.]. En este caso parece evidente que sirven para sustituir, en cierto modo, otros cánones desechados: el ritmo concebido a la manera tradicional y, sobre todo, la rima” (*ídem*: 269).

C) Isocolon. “Cuando todos los miembros del período son iguales en el número de los vocablos” (H. Lausberg, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 161). Sirva como ejemplo la segmentación versal, que puede verse completa en el apartado dedicado a este poema, realizada en un fragmento de “Viento del sur”, donde encontramos una serie de octosílabos acentuados en cuarta y séptima sílaba:

como un clavel abrazado
por la calígene escasa-
mente encendido de brumas
o sofocado de llamas,
se derramó en los estanques,

(*ídem*)

D) Versus rapportati o Esquema de correlaciones: “Diseño constructivo basado en un riguroso sistema de correspondencias sintácticas entre sargas de elementos dispuestos en orden horizontal y vertical” (J. A. Mayoral, 1994: 165). Valga de espejo, el siguiente pasaje de “La florida del ángel” en su primera y segunda parte, respectivamente:

Pero mi sangre recorre paisajes de desolación, bosques de pesadumbres, valles de alegría,
que se hacen cuerpo de mi dolor y de mi paciencias, lágrima de mi gozo, hontanar de mi carne

Claveles blancos y claveles rojos,

↑ ↓ ↑ ↓
manos y labios

(A. Carvajal, 1996b; 1999: 67-68; y 1999b: 33-34)

E) Quiasmo. “esquema de simetría o equivalencia distribucional donde la constitución y orden de sucesión de los elementos de la segunda secuencia invierten fielmente la constitución y orden distribucional fijados en los elementos de la primera” (J. A. Mayoral, 1994: 170-171). Extraemos un ejemplo de “El corazón no es lúgano” y de “Fuegos”:

del jilguero y del mar, del torrente y de la espada

(A. Carvajal, 1973; y 1983: 69)

La espuma de la mar quedó borrada, secas las sementeras

(A. Carvajal, 1990)

7.2. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS FONÉTICAS

Los diferentes fenómenos que se engloban bajo esta categorización constituyen uno de los procedimientos rítmicos recurrentes en el poema en prosa a partir de su naturaleza, posicionamiento, intensidad, semejanza y frecuencia. Sin ánimo de ser exhaustivos y realizando una serie de calas representativas en cuanto a su uso, nos detendremos en el uso de los más relevantes ejemplificando su uso en el poema en prosa carvajaliano:

A) Parómeon: “Iteración del mismo fonema en posición inicial de palabras, generalmente en grupos de dos o tres unidades consecutivas” (J. A. Mayoral, 1994: 61-62). Proponemos como ejemplo este fragmento de “Viento del sur”:

apurada, apurándose, antes...

(A. Carvajal, 2001: 14-15; y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90)

B) Similiter cadens: “cuando muchas palabras acaban en una manera por declinación” (A. Nebrija, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 63). Valga este ejemplo de “Viento del sur”:

Se **alzó** en el momento justo [...]. Por la ventana **entró** a bocanadas llenas [...].
Sobre los lienzos **dejó** [...] se **derramó** en los estanques

(*ídem*)

C) Aliteración: “Palabras sucesivas, en grupos de dos o tres, comienzan con las mismas consonantes, con cambio a veces de vocales, o con las mismas sílabas, o con las mismas vocales” (Pontano, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 64-65). Sirva de ejemplo un pasaje del mismo poema en prosa anterior donde se reitera el fonema oclusivo bilabial

sordo /p/, la semántica metafórica nos traslada a una equivalencia sustantiva amorosa aliterada y fálica:

el **p**incel se clavaba como un dardo entre los **p**liegues de los **p**echos de la amada

7.3. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS MORFOLÓGICAS

Las repeticiones morfológicas como proceso de reforzamiento o intensificación se utilizan en el poema en prosa para potenciar el carácter rítmico del mismo más allá de la disposición versal y del uso de la rima.

A) Similiter cadens: “Consiste en terminar una serie de secuencias con palabras en la misma forma casual” (H. Lausberg, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 102). Sirvan de ejemplo estos dos fragmentos de “Viento del sur”:

Vapor en las manos y desmayo en la mirada

[...]

La luna roja, el azahar brillante

[...]

rumor de fuentes y volar de ánsares

(A. Carvajal, 2001: 14-15; y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90)

B) Poliptoton o traducción: “Es la variación del caso en nombre o verbo” (Sánchez de las Brozas, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 103-104). Proponemos como ejemplo un pasaje de “Viento del sur”:

No era **nadie**. No era **nada**.

(*ídem*)

C) Derivación: “Inserción, en una o más secuencias, de varias palabras formadas de una base léxica común” (H. Lausberg, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 106). El ejemplo se extrae de “Las ruinas del aura”, “Viento del sur” y “Flores”:

Pero no **te** duelas de **ti** **contigo**

(A. Carvajal, 1992 y *Raso milena y perla*, 1996: 77-83)

entre los **pliegues** de los pechos de la amada: En ese **repliegue**

(A. Carvajal, 2001: 14-15; y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90)

atormentando los sueños de la **adolescencia**, los labios del **adolescente**, las manos del adolescente...

(A. Carvajal, 1997, 2002: 528)

D) Repetición: “Cuando una misma palabra se repite sin medio alguno en un mismo verso” (E. Nebrija, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 109). Se recoge un ejemplo de “La florida del ángel I”:

espero otra **luz**, una **luz** mía

(A. Carvajal, 1996b, *Columbario de estío*, 1999: 67-68 y *Con palabra hereda*, 1999b: 33-34)

E) Anadiplosis: “Situar una misma palabra, o grupo reducido de palabras en la posición final de una secuencia, sintáctica y en la inicial de la secuencia siguiente”. (H. Lausberg, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 110). Hallamos esta figura en “Glosa para las horas pintadas”:

Y **canta**, **canta** como el rocío consumido en llamas.

(A. Carvajal, 1995, 2002: 530)

F) Anáfora: “Repetición de una misma palabra al comienzo de varias secuencias sintácticas o versales” (J. A. Mayoral, 1994: 113). Sirva este ejemplo de “Viento de sur”:

Donde el azul es nadie, **donde** es nadie la luz, nadie la rosa incipiente.

(ídem)

7.4. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS TEXTUALES

A) Epífora textual: “Finalización de una serie de estrofas [o párrafos] por el mismo o los mismos versos” (J. A. Mayoral, 1994: 211). Valga este ejemplo en quiasmo del poema en prosa “Flores”:

Ay flores. Y la azucena siempre.

[...]

Y siempre la azucena.

(A. Carvajal, 1997; 2002: 528)

B) Compleción textual: “Consiste en comenzar y finalizar una serie de estrofas por sendos fragmentos textuales de uno o más versos” (J. A. Mayoral, 1994: 212). El poema en prosa “Variaciones para un desnudo pintado por Diego Gadir” ejemplifica esta figura aunque con una variación que la emparenta con la Diseminación-recolección y la Glosa al desplegarse a lo largo del poema el contenido sintético inicial, siendo “frecuente que cada estrofa de la glosa comente uno o varios de los versos de la cabeza y los repita normalmente al final” (J. Domínguez Caparrós, 1999: 189):

Aire o pozo con luz: Ved: un desnudo. Pueden ser otras frondas terrestres, por donde un rayo celestial penetra [...]. Luz al fondo de un pozo, el aire, el agua: **Ved: un desnudo.**

Porque la carne es cielo²³⁸. No: la piel; sólo la piel es cielo [...] Oh blanca vela que en la blanca espuma levanta hacia el cenit un solo vuelo de nieve ardiente y brisa condensada y pluma limpia y sola luz: **desnudo.**

[...]

O ruiseñores densos. La voz del ruiseñor traza los límites de este cuerpo desnudo y su alegría [...]...Ah, la ebriedad de un cuerpo, la verdad de otra vida: el aire de un deseo

²³⁸ Implícita e intertextualmente rechazando la afirmación de Mallarmé “La carne es triste”.

Porque la carne es cielo: Aire o pozo con luz: Ved: Un desnudo.”

(A. Carvajal, 1999e)

C) Epanalepsis textual: “Apertura y cierre de una misma unidad estrófica o estrófico-poemática con un mismo verso o conjunto de versos” (J. A. Mayoral, 1994: 213). En el poema en prosa “Variaciones para un desnudo pintado por Diego Gadir” encontramos una epanalepsis textual en quiasmo y variación en el primer párrafo del poema:

“**Aire o pozo con luz: Ved: un desnudo.** Pueden ser otras frondas terrestres, por donde un rayo celestial penetra; esos montes serenos limados por una lengua matinal y tibia, donde el alba se acoda para mirar al mundo, terso, denso y dormido todavía. [...] **Luz al fondo de un pozo, el aire, el agua: Ved: un desnudo.**”

(*ídem*)

7.5. REPETICIÓN DE ESTRUCTURAS SEMÁNTICAS

A) Sinonimia: “Presencia de dos o más palabras sinónimas, vinculadas por una estrecha relación sintáctica, en el interior de un enunciado” (J. A. Mayoral, 1994: 256). Según Jiménez Patón “es cuando se amontonan muchas palabras [...] que casi significan una misma cosa, aumentado o disminuyendo o, a lo menos, explicando” (Jiménez Patón, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 256). Encontramos un ejemplo de sinonimia verbal en el poema en prosa “Castillo interior (Fantasía alhambrista para Julio Juste) y en “La florida del ángel I”, respectivamente:

Miran y se ven

(A. Carvajal, 1988; *Poemas de Granada*, 1991: 71-74; y *Columbario de estío*: 1999: 51-54)

Pues mis ojos te miran mudado por otros ojos, trocado por otras manos.

(A. Carvajal, 1996b,;1999: 67-68; y 1999b: 33-34)

B) Antítesis: “Cuando en la oración se juntan contrarios o se trastruecan, y se halla en toda suerte de oposición” (Correas, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 263). Uno de los poemas en prosa de Antonio Carvajal, “La florida del ángel”, se construye, fundamentalmente, a partir de antítesis sustantivas:

No soy ángel caído, sino hombre a solas.

[...]

Tuve otra paz y mi batalla es otra.

[...]

que se hacen cuerpo de mi dolor y de mi paciencia, lágrima de mi gozo, hontanar de mi carne.

(*ídem*)

Donde encontramos la oposición hombre / ángel, paz / batalla y dolor / gozo, también se halla en este poema en prosa una muestra de antítesis verbal:

las tinieblas que me dio y no quise

C) Asimismo, tropezamos con otra Antítesis denominada Oxímoron, “cuando se hallan unidos por una estrecha relación sintáctica constituyentes en los que aparecen unidades léxicas cuyos significados se excluyen mutuamente” (J. A. Mayoral, 1994: 269-270), en “La florida del ángel” donde la luz que se corresponde con el cielo, en su sentido cristiano, frente a las tinieblas, se identifica con las profundidades de la tierra, con el infierno.

Pero yo, abandonado, espero otra luz [...]. Tal vez la del infierno.

(*ídem*)

7.6. CONCLUSIÓN

El problema del poema en prosa tras su análisis formal a partir de procedimientos idénticos al poema en verso y basados en la repetición de elementos fonéticos –rima, ritmo silábico o clausulístico...-, sintácticos, morfológicos, semánticos o textuales no reside en su validez como tal poema, sino en su aceptación al estar escrito en prosa. El lector desde su perspectiva tradicional asimilada restringe el poema y la poesía a la disposición gráfica del verso y, a partir de este principio axiomático, rechaza o no acepta la existencia igual en valor del poema en prosa. De esta forma, se alcanza la conclusión de que el poema en prosa no es aceptado por el sentir generalizado de los lectores y de gran parte de la crítica como poema, sino como prosa debido exclusivamente a su disposición gráfica.

Existe, no obstante, una apertura a la innovación del artista siempre hasta cierto límite infranqueable dentro de la lógica genérica de la poesía. El poema en prosa es calificado como poema, pero en el subconsciente la dicotomía saussureana persiste en su funcionamiento occidentalista donde el pensamiento se polariza en dos mitades indisolubles, en este caso, el verso, de un lado, y, de otro, la prosa, y la disposición visual revoca el genio del artista a la incomprensión, al cerrazón, en el mínimo horizonte de algunos lectores. Quede como ejemplo el ínfimo número de poemarios en prosa que son premiados en los certámenes literarios españoles actualmente, frente a la abrumadora de poemarios versificados –con excepciones honrosas como el Premio Nacional de Poesía (2009) y el Premio de la Crítica de poesía castellana (2012) a Juan Carlos Mestre por sus poemarios híbridos *La casa roja* y *La bicicleta del panadero*, respectivamente- y dentro de los premiados del primer grupo cuántos de estos poemarios se encuentran única y exclusivamente conformados por poemas en prosa y cuántos fusionan una amalgama de ambos poemas, demostrando consecuente e implícitamente –*Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, *Antífona del otoño en el Valle del Bierzo* de Juan Carlos Mestre o *Diapasón de Epicuro* (2004) de Antonio Carvajal- el poeta, la valía de su arte en los poemas en verso dando como resultado una “validación”, muy entre comillas, de los “otros” poemas en prosa que

conforman la obra, porque si la obra se presenta íntegra en prosa y de corrido la aceptación será casi inútil o imposible.

La innovación será abolida bajo el peso de la tradición y las ruinas del endecasílabo, único modo de producción ideológico poético y perpetuación de un determinado ritmo de pensamiento y visión de lo real. El caso del poema en prosa no se produce como un hecho aislado, todas las innovaciones han sufrido un proceso inquisitorial y una posterior persecución hasta desembocar, si la ideología lo ha permitido por el trasvase mental que permitía a modo de cinta transportadora, en un triunfo formal como reflejo del cambio en todos los ámbitos. El endecasílabo suelto y sin rima, como recuerda Carvajal sufrió idéntico avatar:

su proximidad a la prosa, en el generalizado sentir de los lectores, le restaba aceptación. [...] Proximidad a la prosa como señal de artificio ausente nos indica que el metro, para ser reconocido como tal, debe ser una unidad plenamente artificiosa, alejada lo más posible de nuestros hábitos elocutivos cotidianos; por lo que hay que convenir la medida.

(A. Carvajal, 2001: 14)

Hasta que dicho endecasílabo sirvió de transporte y reflejo de un determinado ritmo vital en contraposición a modelos anteriores consciente o inconscientemente rechazados por su rancia antigüedad periclitada. Nótese los conatos que, desde Baudelaire hasta nuestros días, confirman la necesidad vital moderna o posmoderna de un cambio de paradigma o modelo rítmico y que han sido convenientemente mitigados por el imperio del ritmo endecasilábico que ha llegado a la fagocitación, como el sistema capitalista ha hecho con el *merchandising* en torno, por ejemplo, al Che Guevara, del poema en prosa ocultando su ritmo en el interior de un aparato, a priori, rupturista con el modelo imperante anterior, válvula tradicional del escapismo ante lo racional prosaico:

Todos sentimos [...] que la actitud del poeta que da forma a sus intuiciones no es la misma del encadenamiento lógico racional, con que el pensamiento se articula en prosa, y ha de haber diferencias formales y perceptibles entre ambos.

(S. Gil Gaya, 1993: 22)

8. UBICACIÓN Y TIPOLOGÍA DEL POEMA EN PROSA CARVAJALIANO

Túa Blesa indica que la práctica discursiva del poema en prosa lleva a cabo una deconstrucción de todo el sistema poético y la ruptura de una posibilidad de tipología textual (T. Blesa, 2001: 231). Ciertamente la tipología textual del poema en prosa al igual que la tipología textual del poema en verso exige una extensión de análisis dilatado, baste como ejemplo el amplio estudio histórico-descriptivo, ni agotado ni completo, de las tipologías métricas a lo largo de casi quinientas páginas de Tomás Navarro Tomás en *Métrica española, reseña histórica y descriptiva* (1983), aunque sí, como señala Blesa, supone una desestabilización del sistema literario (*ídem*) y la correspondiente creación de un nuevo sistema donde las barreras se encuentran más diluidas como indica Blanchot en *El libro que vendrá*: “La esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o realice” (Blanchot, 1979: 225, *apud* Túa Blesa, 2001: 231). La poesía como árbol frondoso, parafraseando a Lorca, debe podarse en determinados ciclos de tiempo para que vuelva a brotar, aunque esta frondosidad dependerá siempre del ángulo del podador. La posmodernidad ideológica como teorización y práctica poética antisistémica se corresponde con la deconstrucción en el sentido rizomático, sin centro, de las *Mil mesetas* deleuze-guattarianas desde el punto de vista filosófico y con el poema en prosa desde el punto de vista lírico.

8.1. UBICACIÓN TEXTUAL

La valoración tanto formal como semántica de un poema, sobre todo, a partir del siglo XX no es única ni microcósmica, sino que responde a articulación de una serie de redes que se entrelazan dentro del conjunto poemático como obra macrocósmica.

En este sentido, la delimitación de la obra poética en prosa carvajalina a partir de su relación poética con el resto del poemario significa adoptar una serie de posicionamientos analíticos que relacionen el poema en prosa y el conjunto que le sirve como marco ubicacional y significante, incluso dentro de la obra del poeta en su totalidad, teniendo en cuenta que desde el siglo XX los libros se construyen con una lógica unitaria, edificatoria aunque se hallen excepciones como el caso de Rubén Darío y no como un repertorio o conjunto de poemas. Al extraer un poema, este pierde o difumina parte de su semántica total dentro del conjunto o, reiteramos, dentro de la lógica total del conjunto, recuérdese el concepto de obra total de Juan Ramón Jiménez o de Jorge Guillén, bastiones del pensamiento carvajaliano. Sea el caso de la semántica imbricada de “Las ruinas del aura” en *Raso milena y perla* (1996) o el poema obertura y poética radial resumida, “El corazón no es lúgano”, y sus implicaciones para la comprensión de *Serenata y navaja* (1973). Nos encontraríamos ante un significado parcial y ante una métrica parcelada del conjunto de una obra como orden y cosmos o como entropía y quartz, como semántica y significante. Metáfora del cuerpo al que analizamos el brazo pero del que desconocemos su función articuladora en el todo.

Los poemas en prosa carvajalianos, superan, en parte, la problemática anterior al enmarcarse no solo en el interior de un libro de poesía, sino también, y a veces únicamente, en el seno interartístico del catálogo de una exposición plástica o fotográfica. En el caso de los primeros asistimos a la amalgama que señala el hecho de encontrarnos ante un poema en prosa, en el segundo una unión interartística. Esta mezcla de prosa y en verso ya se encuentra en el Juan Ramón Jiménez de *Diario de un poeta recién casado* (1916) como búsqueda de la expresión más acorde a lo expresado y explícita en parte la estética carvajaliana del poema en prosa como recepción en un

espacio donde el lector no tiene porqué ser asiduo de poesía, sí sensible a la plasticidad y, por extensión, al arte y la estética:

La prosa de un poeta, puede dar, a quien no entienda de verso, la medida y la calidad de su verso

(J. R. Jiménez, 1990: 389, *apud* Fernando Gómez, 2001: 263)

8.1.1. POEMAS EN PROSA PUBLICADOS EN CATÁLOGOS

Un número considerable de los poemas en prosa carvajalianos han sido publicados en catálogos de exposiciones plásticas o fotográficas a primera instancia. Tras ello, la mayoría de los mismos, posteriormente han sido publicados en libros de poesía. Indicamos, a continuación y en orden cronológico, los poemas en prosa y el correspondiente catálogo expositivo donde se insertan:

1. “Castillo interior (fantasía alhambrista para Julio Juste)” en Julio Juste (1988): *Castillo interior. Pinturas*, Granada, Galería de Arte Palace.
2. “Porche” en Antonio Gala, Miguel Rodríguez-Acosta y Antonio Carvajal (1988): *Si tú quisieras, Granada...*” con serigrafías de Miguel Rodríguez-Acosta, “Tres poemas” de Antonio Gala y “Porche” de Antonio Carvajal, Granada, Diputación de Granada, 1988.
3. “Fuegos” en VV.AA (1990): *Fogueres experimentals*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante.
4. “Ricardo García en sus ámbitos” en Ricardo García, *La noche transfigurada*, Granada, Fundación Caja de Granada, marzo, 1990; Y en Ricardo García: *Ricardo García* (1998): Paris, Galerie Dialogue.
5. “Las ruinas del aura”, con grabados de Juan Carlos Ramos Guadix, Montefrío (Granada), E. T. Artes Gráficas 1992.
6. “Vuelta de paseo” en Eduardo Naranjo (1993): *Poeta en Nueva York*, Granada, Galería Jesús Puerto.
7. “Glosa para las Horas pintadas” en VV. AA (1995): *Las horas pintadas*, Granada, Galería Jesús Puerto.
8. “¡Qué sensación de tacto bajo la piel!...” en Francisco Lagares (1995): *Leda*, Granada, Galería Jesús Puerto, del 1 al 21 de marzo de 1995.
9. “Flores” en VV.AA (1997): *Flores. Pinturas y esculturas*, Granada, Galería Jesús Puerto.

10. “Variaciones para un desnudo” en Diego Gadir (1999): *Diego Gadir. Dibujos*, Granada, Galería Jesús Puerto, del 19 de noviembre al 14 de diciembre de 1999.
11. “Glosa a Ganimedes” en Teresa Martín-Vivaldi (1999): *En campos de zafiro* Valladolid, Diputación de Valladolid. Del 27 de octubre al 15 de noviembre de 1999. Y en *Campos de zafiro*, reproducciones de cuadros de María Teresa Martín-Vivaldi y poemas de Antonio Carvajal y Francisco Acuyo (2001): Lisboa, Galería Euroarte-Ediciones Jizo de Literatura y Artes Plásticas.
12. “Alhambra: Estación de las horas” en María Teresa Martín-Vivaldi (1999): *Alhambra: Estación de las horas*, Granada, Galería Jesús Puerto.
13. “Viento de sur” en Miguel Rodríguez-Acosta Carlström (2001): *Vind Fran Syd. Elegi till Strindberg. Viento del sur. Elegía a Strindberg*, Stockholm, Färg och Form, pp. 14-15.
14. “Ausentes ojos” (2002) en Francisco J. Sánchez Montalbán, *De ramos a monas*, Cartagena, Centro de Cultura de Caja Murcia.
15. “Elegía para el río Darro” en VV.AA. (1996): *El Darro –y su entorno-*, Granada, Galería Jesús Puerto, Septiembre-Octubre 1996.
16. “Sentidos de Granada” en VV.AA (1996c): *44 Festival Internacional de música y danza de Granada*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, pp. 17-21.
17. “Feliz quien ve sus horas en dorado presente” en Guillermo Pérez Ribalta, (2003): *El instante preciso de Guillermo Pérez Ribalta*, Granada, Ayuntamiento de Granada.
18. “Vistas de Venecia” en María Teresa Martín-Vivaldi (2011): *Vedute. 2009-2011*, Granada, Universidad de Granada.

8.1.2. POEMAS EN PROSA PUBLICADOS EN LIBROS DE POESÍA

Con la excepción de los dos primeros poemas en prosa publicados en orden cronológico, 1973 y 1979, respectivamente, el resto del corpus poético en prosa carvajaliano se recoge, como ya indicamos en el apartado anterior, tras su publicación inicial en catálogos de exposiciones plásticas o fotográficas, en libros de poesía del autor. Existe, no obstante, una segunda excepción referida a la ubicación de un poema en prosa, no en un libro de poesía, sino en el interior de una secuencia lírica para la ópera de cámara, *Mariana en sombras* (A. Carvajal, 2002). Indicamos, a continuación y en orden cronológico, los poemas en prosa y el correspondiente libro de poesía en el que se insertan:

1. “Dedicatoria: El corazón no es lúgano...” en *Serenata y navaja* (1973) y recogido posteriormente todo el poemario en *Extravagante jerarquía* (1983: 69).
2. “Corónica angélica” en *Siesta en el mirador* (1979) recogido posteriormente todo el poemario en *Extravagante jerarquía (1968-1981)* (1983).
3. “Castillo interior (fantasía alhambrista para Julio Juste)” en *Poemas de Granada* (1991: 71-74) y en *Columbario de estío* (1999: 51-54).
4. “Las ruinas del aura” en *Raso milena y perla* (1996: 77-83).
5. “No sabía que espada...” poema número 4 de la sección “Vísperas de Granada” en *Poemas de Granada* (1991: 106) y en *Miradas sobre el agua* (1993: 65).
6. “¡Qué sensación de tacto bajo la piel!...” en *Raso milena y perla* (1996: 45) [versificado].
7. “La florida del ángel” (1996b), Montilla, Aula Poética del Inca Garcilaso; en *Columbario de estío* (1999: 67-68) y en *Con palabra heredada* (1999b: 33-34).
8. “Alhambra: Estación de las horas” en *Diapasón de Epicuro* (2004: 86-87) [versificado].

9. “Viento de sur” en *Diapasón de Epicuro* (2004: 88-90).
10. “No le está bien al juez...”, Escena 2ª de *Mariana en sombras* (2002b: 28).

8.1.3. POEMAS EN PROSA INÉDITOS PUBLICADOS EXCLUSIVAMENTE EN ANTOLOGÍAS

A todas luces resulta un hecho reseñable y extraño, no por la publicación de inéditos en antologías, acción usual en cualquier poeta antes de la habitual y frecuente publicación en un libro de poesía, sino que lo insólito reside en que estos poemas en prosa, no han llegado a publicarse en libro alguno. Nos referimos a la “Antología personal de inéditos” publicada por Antonio Carvajal en la revista malagueña *Canente. Revista literaria* (Málaga, nº 3-4, 2002). Indicamos, a continuación y en orden cronológico, los poemas en prosa y la correspondiente página de la publicación:

1. “Ricardo García en sus ámbitos” (*ídem*: 532-533)
2. “Glosa para las Horas pintadas” (*ídem*: 530)
3. “Flores” (*ídem*: 528)
4. “Glosa a Ganimedes” (*ídem*: 528)
5. “Viento de sur” (*ídem*: 534-536)
6. “Elegía para el río Darro” (*ídem*: 528)

8.2. TIPOLOGÍA DEL POEMA EN PROSA

8.2.1. POESÍA HÍBRIDA: VERSIFICACIÓN DE LA PROSA Y PROSIFICACIÓN DEL VERSO

El libro de poesía clave para comprender el proceso creativo en búsqueda continua como marco de referencia de la poética de Antonio Carvajal lleva como título, *Siesta en el mirador* (1979). El poemario reúne toda la poesía híbrida carvajaliana que fluctúa entre la versificación de la prosa y la prosificación del verso, diluyendo las fronteras tradicionales y establecidas de los géneros en la búsqueda esencial de la Poesía con mayúsculas más allá de modas y preceptivas.

1. La versificación de la prosa como procedimiento poético, recuérdese lo comentado en el apartado referido al poema en prosa y la prosa lírica, supone un trasvase de procedimientos y una desestabilización de la definición taxonómica de lo lírico. Si el poema en prosa supone, según ciertos críticos, la prosificación del verso, Antonio Carvajal en los dos poemas siguientes invierte el proceso consumando la versificación de la prosa como ejemplo de relativización de esa llamada prosa lírica o impresionista, común en el grado de contemplación. Para más información remitimos al estudio sobre *Siesta en el mirador* realizado por Antonio Sánchez Trigueros (A. Sánchez Trigueros, *apud* A. Chicharro Chamorro, 2003: 100-103).

A) El poema en verso “Arroyo de los clamores”, versificación de la prosa a partir de la obra de Pío Baroja, *Camino de perfección*, como explicita la anotación marginal situada a la izquierda del poema (*Siesta en el mirador*, 1979, 1983: 165-166).

B) El poema en verso “Aparición”, versificación de la prosa a partir de la obra de Gabriel Miró, *Nuestro Padre San Daniel*, explicitada en la anotación marginal situada a la izquierda del poema cita inicial (*ídem*: 199-201).

2. La prosificación de verso se localiza en el poema híbrido, mezcla de prosa y verso, “Corónica angélica” (*ídem*: 213-220). Esta composición supone un caso inverso de versificación de la prosa, en su parte introductoria en la que se utilizan:

A) Tres segmentos poéticos escritos en prosa; donde, tras la superficie, descubrimos un entramado de octosílabos en rima conformando un romance.

B) Dos segmentos del Quijote versificados a modo de romance, el primero, y en endecasílabos blancos, el segundo.

La composición enmarcada en *Siesta en el mirador*, título con evidentes ecos románticos, tematiza la alegórica búsqueda de la inspiración encarnada en ángel²³⁹ cristiano o pagana musa, por parte de un poeta a modo de crónica en romance de carácter épico, ambientada como un discurso del siglo de Oro, siendo un “gran poema moral, que eleva a obra de arte la moderna reflexión europea sobre la ética del oficio de escribir” (I. Prat, *apud* Antonio Chicharro, 2002) y el mismo Carvajal reitera: “el poeta se olvida de que tiene que ser un ejemplo, por lo menos de moral cívica” (A. Carvajal, *apud* Rafael Vargas, 1992: 144). Nos encontramos ante un ataque feroz al mal entendido prosaísmo de la poesía del momento, 1979, para ello la ironía asume un segundo grado, utiliza la prosa, indicando que la calidad literaria no se iguala o se define por el uso del soporte versal o prosaico, sino por la calidad literaria del autor.

El poema utiliza para ello técnicas de distanciamiento narrativo cargadas de aliento lírico, sobresale el humor, lo irónico y burlesco, junto a la intertextualidad cervantina, mallarmeana... con el fin de potenciar la recepción, desestabilizar la concepción genérica y establecer un cuestionamiento del concepto de lírica a tenor de lo publicado en el último tercio del siglo XX español al desvirtuar la lírica canonizada. Las fronteras de los géneros se deshacen, al modo cervantino de ironización creadora, mediante un humor o un juego de hacer versos, parafraseando a Gil de Biedma, muy en serio. Exaltación de la libertad creadora y de la ruptura de la norma y la tradición a partir de su conocimiento radical en la desmitificación de los estilos –alto y bajo- de la tradición clásica. La ironía va más allá porque si Cervantes criticaba las novelas de

²³⁹ Teniendo en cuenta la noción específica de ángel en Carvajal:

El ángel bastante tiene que ver con el mediador, el mensajero de todo lo que ignoramos. No se trata de inspiración realmente, lo siento más bien como una revelación [...] de pronto hay algo que ilumina, un aspecto súbito que te colma y te hace sentir la vida más intensa... esto es el ángel. [...] Estoy más cerca del sentido griego de la *Alezeia*, el “desvelamiento” de los primeros filósofos, este sentido de sorpresa, de descubrir la virtud de las cosas” (A. Carvajal, *apud* J. Guatelli-Tedeschi, 2002: 86)

caballerías provocando la locura de Don Quijote, el poeta anónimo también se vuelve loco leyendo o intento escribir poemas a la moda.

La prosificación de la poesía, consecuentemente, señala un componente ideológico semantizado en la forma, la desazón de la prosa de la vida afectando a la prosificación del verso y a la versificación de la prosa, en palabras de Antonio Carvajal:

la “serva Spagna”, y la triste comprobación de que las conquistas económicas y la libertad política no producían una sociedad más culta, benéfica y solidaria sino que se propagaban como la peste la trivialización del delito, la banalización de las relaciones en la familia, el amor y la amistad, y la aceptación de la corrupción porque a una inmensa mayoría le gustaría corromperse, digo que tal triste constatación y la falta de un pensamiento propio o ajeno del que nutrirme frente a tales problemas me hicieron desistir pronto del proyecto [...] tras dejar alguna página incompleta de mi historia social o una “Corónica angélica”.

(A. Carvajal, 2010: s/n)

Cabe señalar por último, que desde el mismo título “Corónica”, esto es, crónica, encontramos un guiño formal al lector, ya que estas crónicas utilizaban en la Edad Media “el *cursus* rítmico, basado en procedimientos como el isocolon -períodos con igual o menos número de sílabas- o la similicadencia -igualdad de sonidos al final de los períodos-” (A. García Berrio y J. Huerta Calvo, 1995: 165), el caso señalado de la *General estoria* alfonsina constituida a partir de la prosificación de poemas épicos. Aquí encontramos el caso invertido, la versificación de la prosa quijotesca. La serie está formada por dos poemas: la segunda composición se articula a partir de una silva de heptasílabos y endecasílabos y, para lo que nos concierne, la primera composición se corresponde con una suerte de proemio del autor que realiza la crónica a partir de una mezcla homogénea de prosa y verso:

Sepan que esta verdadera historia que a continuación a ustedes se presenta es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Podría comenzar así.

Oíd, señor leyendero,
lo que como amigo os hablo:
que los dones más de estima
suelen ser consejos sanos.
Dejad un poco la holganza
y escuchadme lo que entrambos,
yo relatar, vos leer,
debemos como hijosdalgo.
La historia está en tiernas claves;
vos, además descuidado;
vos ausente, ella versal...
Harto os he dicho: miraldo.

Mas aquí se me vino a las mientes un diálogo de rocines que escribió Cervantes, y
aquello de

Andá, seño, que estáis muy mal criado
Pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.

y, curándome en salud (que no será poco curarme). Forcé mi crónica así:

(A. Carvajal, 1979, 1983: 215)

8.2.2. SERIES HÍBRIDAS: POESÍA Y PROSA ENFRENTADAS

La serie “Las ruinas del aura” se presenta como una sección de poemas en prosa y en verso enfrentados, opuestos y, simultáneamente, acordes y complementarios, publicado exento juntos a grabados de Juan Carlos Ramos Guadix (1992) y en el seno del poemario, *Raso milena y perla* (1996: 77-83), ha sido muy recogido en las antologías carvajalianas, caso de la última de Concepción Argente del Castillo Ocaña, *Cuerpo lento del tiempo* (apud A. Carvajal, 2013: 236-237). Se trata de una composición formada por seis poemas, en conjuntos de dos, formados por un poema ora en prosa, ora en verso. Los tres poemas en prosa que configuran los distintos “jardines” se configuran enfrentados en la página a los tres poemas en verso “Romántico”, “Conventual” y “Botánico”: ora en el lado izquierdo, los poemas en prosa, ora en el margen derecho, los poemas en verso.

Los poemas en prosa, denominados con el rótulo de “Jardín”, representan la profundidad, el sustrato donde se asienta la floresta y la verdad sin apariencia exterior de belleza, bajo tierra. Los poemas en verso denominados “romántico”, “conventual” y “botánico” representan la apariencia, la epidermis leve y fugaz. Así, al cerrar el libro, la serie de tres composiciones formadas por dos poemas se entrelazan formando un jardín compacto que el lector, al abrir las páginas del libro, lograr desgajar en dos descubriendo la apariencia de la superficie versal romántica, conventual o botánica, marcada con adjetivos, con lo accidental con lo secundario, con las plantas y las flores que no pueden subsistir, sino es por el lado izquierdo donde encontramos la realidad, la profundidad del sustrato prosaico del jardín, marcando con el sustantivo, con lo real e independiente.

8.2.3. CORPUS TEXTUAL DE POEMAS EN PROSA

1. “Dedicatoria: El corazón no es lúgano...” en *Serenata y navaja* (1973); recogido posteriormente en *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)* (1983: 69).
2. “Corónica angélica” en *Siesta en el mirador* (1979); recogido posteriormente en *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)* (1983: 215).
3. “Castillo interior (fantasía alhambrista para Julio Juste)” en Catálogo de Julio Juste (1988): *Castillo interior. Pinturas*, Granada, Galería de Arte Palace; en *Poemas de Granada* (1991: 71-74); y en *Columbario de estío* (1999: 51-54).
4. “Porche” en Antonio Gala, Miguel Rodríguez-Acosta y Antonio Carvajal (1988): *Si tú quisieras, Granada...*” con serigrafías de Miguel Rodríguez-Acosta, “Tres poemas” de Antonio Gala y “Porche” de Antonio Carvajal, Granada, Diputación de Granada, 1988.
5. “Fuegos” en Catálogo de VV.AA (1990): *Fogueres experimentals*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante.
6. “Ricardo García en sus ámbitos” en Catálogo de Ricardo García (1990): *La noche transfigurada*, Granada, Fundación Caja de Granada, marzo; y en Ricardo García (1998): *Ricardo García*, Paris, Galerie Dialogue; y en “Antología personal de inéditos” *Canente. Revista literaria*. Málaga, nº 3-4, 2002: 532-533
7. “Las ruinas del aura” con grabados de Juan Carlos Ramos Guadix (1992), Montefrío (Granada), E. T. Artes Gráficas; y en *Raso milena y perla* (1996: 77-83).
8. “No sabía que espada...”, composición nº 4 de la sección “Visperas de Granada” de *Poemas de Granada* (1991: 106) y *Miradas sobre el agua* (1993: 65).
9. “Vuelta de paseo” en Catálogo de Eduardo Naranjo (1993): *Poeta en Nueva York*, Granada, Galería Jesús Puerto.
10. “Glosa para las Horas pintadas” en Catálogo de VV. AA (1995): *Las horas pintadas*, Granada, Galería Jesús Puerto; y en “Antología personal de inéditos” *Canente. Revista literaria*. Málaga, nº 3-4, 2002: 530.

11. “¿Qué sensación de tacto bajo la piel!...” en Catálogo de Francisco Lagares (1995): *Leda*, Granada, Galería Jesús Puerto, del 1 al 21 de marzo de 1995; y en *Raso milena y perla* (1996: 45).
12. “La florida del ángel” (1996b), Montilla, Aula Poética del Inca Garcilaso; en *Columbario de estío* (1999: 67-68); y en *Con palabra heredada* (1999b: 33-34).
13. “Flores” en Catálogo de VV.AA (1997): *Flores. Pinturas y esculturas*, Granada, Galería Jesús Puerto; y en “Antología personal de inéditos” *Canente. Revista literaria*. Málaga, nº 3-4, 2002: 528.
14. “Variaciones para un desnudo (pintado por Diego Gadir)” en Catálogo de Diego Gadir (1999): *Diego Gadir. Dibujos*, Granada, Galería Jesús Puerto, del 19 de noviembre al 14 de diciembre de 1999.
15. “Glosa a Ganimedes” en Catálogo de Teresa Martín Vivaldi (1999): *En campos de zafiro*, Valladolid, Diputación de Valladolid; en Catálogo de Teresa Martín-Vivaldi (2001): *Campos de zafiro*, reproducciones de cuadros de María Teresa Martín-Vivaldi y poemas de Antonio Carvajal y Francisco Acuyo, Lisboa, Galería Euroarte-Ediciones Jizo de Literatura y Artes plásticas; y en “Antología personal de inéditos” *Canente. Revista literaria*. Málaga, nº 3-4, 2002: 528.
16. “Alhambra: Estación de las horas” en Catálogo de María Teresa Martín-Vivaldi (1999): *Alhambra: Estación de las horas*, Granada, Galería Jesús Puerto; y en *Diapasón de Epicuro* (2004: 86-87).
17. “Viento de sur” en Catálogo de Miguel Rodríguez-Acosta Carlström (2001): *Vind Fran Syd. Elegi till Strindberg. Viento del sur. Elegía a Strindberg*, Stockholm, Färg och Form, pp. 14-15; en “Antología personal de inéditos” *Canente. Revista literaria*. Málaga, nº 3-4, 2002: 530-532; y en *Diapasón de Epicuro* (2004: 88-90).
18. “Ausentes ojos” en Catálogo de Francisco J. Sánchez Montalbán (2002): *De ramos a monas*, Cartagena, Centro de Cultura de Caja Murcia.
19. “Elegía para el río Darro” en catálogo de VV.AA., (1996): *El Darro –y su entorno–*, Granada, Galería Jesús Puerto, Septiembre-Octubre; y en “Antología personal de inéditos” *Canente. Revista literaria*. Málaga, nº 3-4, 2002: 528.

20. “Sentidos de Granada” en Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1996c): *44 Festival Internacional de música y danza de Granada*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, pp. 17-21.
21. “No les está bien al juez...”, en *Mariana en sombras* (2002b), Sevilla, Point de Lunettes, Escena 2^a, p. 38.
22. “Feliz quien ve sus horas en dorado presente” en Catálogo de Guillermo Pérez Ribalta (2003): *El instante preciso de Guillermo Pérez Ribalta*, Granada, Ayuntamiento de Granada.
23. “Vistas de Venecia” en Catálogo de María Teresa Martín-Vivaldi (2011): *Vedute. 2009-2011*, Granada, Universidad de Granada.

8.2.4. MICROPOEMAS EN PROSA

A caballo entre el poema en prosa, por lo lírico, y el aforismo o la leyenda, por lo sintético y breve, localizamos en la producción poética carvajaliana dos series poéticas constituidas por una sola oración. Debido a lo anterior, se han denominado como micropoemas en prosa, apoyándose en la evidente igualdad cuantitativa que poseen con respecto al microcuento.

1) “El instante preciso”.

Leyenda compuesta por Antonio Carvajal para enmarcar circunvalándolo la esfera del reloj del Ayuntamiento de Granada con motivo de la Conmemoración del V Centenario de la Constitución del Ayuntamiento de Granada (G. Pérez Villalta, 2003). El proyecto se enmarcaba dentro de la rehabilitación, reforma y aumento de la monumentalidad de este edificio civil, junto a la escultura ecuestre realizada por Guillermo Pérez Ribalta “El instante preciso”. La interartisticidad hace acto de presencia y si el lema final de Antonio Carvajal es “Feliz quien ve sus horas en dorado presente”, la escultura “El instante preciso” tematiza el azar de la felicidad en el momento preciso de su alcance mediante la concordia del hombre y el mundo en equilibrio prodigioso, el hombre con el mundo en sus manos y, por ende, con el reloj del tiempo en sus manos, de ahí que el lema carvajaliano circunvale la esfera del reloj. Si bien, el cabalgar de caballo y la venda en los ojos del jinete simbolizan, al par, la fugacidad y, por extensión connatural, el devenir humano universal. La ubicación tanto del lema rodeando el reloj como de la escultura sobre un edificio civil, el Ayuntamiento de Granada, simboliza el espacio del buen gobierno para la felicidad colectiva de sus ciudadanos. La imagen y el texto proporcionan varias lecturas alegóricas y simbólicas que parten de la tradición clásica para actualizarla (Marco Aurelio, *Giovanni Acuto* de Uccello, Gattamelata de Donatello, las estampas bélicas de la entrada al Palacio de Carlos V de Machuca en Granada...) y adecuarse al entorno donde se sitúan. Consecuentemente, el lema carvajaliano engloba, rodea y constriñe ese tiempo civil medido y representado en la esfera, perfección infinita y armónica. Este pequeño o

mínimo poema en prosa tuvo dos variantes anteriores que se recogen en el catálogo indicado:

Sé feliz gozando cada instante preciso

Sé feliz y tus horas marquen este presente

(A. Carvajal, 2003)

Para finalizar, desechando los dos anteriores y seleccionando de modo definitivo el siguiente pequeño poema en prosa:

Feliz quien ve sus horas en dorado presente

Construcción alejandrina en dos ritmos distintos y hemistiquiales generados a partir de la construcción en prótasis-apódosis simbolizando anímicamente el empuje vitalista hacia delante, común a toda la producción artística y vital carvajaliana, cuasi en imperativo categórico vital para el hombre, marcada por el ritmo par del pulso hasta la sexta sílaba en progresión hacia delante cardiólogamente vivo y cercano a través de cláusulas binarias pseudoyámbicas: /- ' / /- ' / /- ' /, acentuación en segunda, cuarta y sexta sílaba, “Feliz quien ve sus horas”; finalizando en el segundo hemistiquio con acentos progresivos y de ritmo más alejado a través de cláusulas ternarias pseudo anapestas (/ - - ' / / - - ' /, 3 y 6) para marcar el sosiego del triunfo y la felicidad tranquila del alma “en dorado presente”. Si el caballo de Pérez Villalta indica la felicidad fortuita, el mínimo poema en prosa carvajaliano, aforismo clásico, ensalza el presente como felicidad al modo epicúreo de perseverancia humana eterna, en presente perpetuo (A. Carvajal, *apud* G. Pérez Villalta 2003: 29, 31, 45).

2) “Alhambra: Estación de las horas”

En esta misma línea del aforismo o del verso único como título, compendio o huella para una posible interpretación o puerta ante el sentido, se componen las oraciones, apotegmas o sentencias líricas, micropoemas en prosa en suma, que acompañan las obras pictóricas de María Teresa Martín-Vivaldi en la exposición

pictórica *Alhambra: Estación de las horas* (M. T. Martín-Vivaldi, 1999)²⁴⁰. A continuación se transcribe la serie completa numerada:

- 1º En alta galería, naranjas y granados: Su competencia lírica
- 2º A vértigos de estanque, rosas sobre las palmas, palmas en los linderos.
- 3º Ah, intimidad encendida: alta defensa y pulpa con los repliegues de cuerpos
- 4º A vértigos de palmas, opacidad de estanques, lindes de nieve.
- 5º Desazón: Ajimeces. Lleva plomo en las alas la mensajera del alba.
- 6º Fueron labios mordidos, ojos de pocas noches, tardes de ojos y labios.
- 7º ¡Agua tierna! Los verdes íntimos, íntimo azul, tan tierno.
- 8º Este despliegue del cuero, total bandera.
- 9º Si hubiera un dios azul, qué tronos para sus reverberos.
- 10º Ajimeces: Canciones, alas, alas levísimas para un jardín de aurora.
- 11º A vértigos de palmas, estanques de pudor, silbos de cielo.
- 12º Ese cielo que mira con miradas de tierra su mirada en las aguas.

(A. Carvajal, *apud* M^a Teresa Martín-Vivaldi, 1999)

Estos micropoemas en prosa conformados gramaticalmente como oraciones, en dos casos, y enunciados²⁴¹, en las diez restantes composiciones, constatan la igualación de la melodía rítmica y la melodía oracional o de sentido para potenciar la lectura del sentido rítmica y semánticamente, al modo medieval de la prosa métrica, en isocolon fundamentalmente hepta y pentasilábico – veintidós y siete, respectivamente, de los treinta y un periodos- incluso con rima en el primer caso, si bien lo lírico se potencia elidiendo el verbo, síntoma narrativo, y potenciando sustantivamente la contemplación:

- 1º En alta galería [7], naranjas y granados [7]: Su competencia lírica [7]
- 2º A vértigos de estanque [7], rosas sobre las palmas [7], palmas en los linderos [7].
- 3º Ah, intimidad encendida [7]: alta defensa [5] y pulpa con los repliegues de cuerpos [11].
- 4º A vértigos de palmas [7], opacidad de estanques [7], lindes de nieve [5].
- 5º Desazón: Ajimeces [7]. Lleva plomo en las alas la mensajera del alba [7 +8?].

²⁴⁰ Para más información sobre la temática alhambrista y su persistencia en la obra carvajaliana remitimos al apartado dedicado a poema en prosa “Castillo interior”.

²⁴¹ Enunciado: Cuando se elide o desaparece el verbo y puede funcionar como texto aislado entre dos pausas (E. Alarcos Llorach, 1987: 27-36)

- 6º Fueron labios mordidos [7], ojos de pocas noches [7], tardes de ojos y labios [7].
 7º ¡Agua tierna! [5] Los verdes íntimos [5], íntimo azul [5], tan tierno [3] [ó 7] .
 8º Este despliegue del cuero [8?], total bandera [5].
 9º Si hubiera un dios azul [7], qué tronos para sus reverberos [10?].
 10º Ajimeces [4]: Canciones, alas, alas levísimas para un jardín de aurora [7 + 11].
 11º A vértigos de palmas [7], estanques de pudor [7], silbos de cielo [5].
 12º Ese cielo que mira con miradas de tierra su mirada en las aguas [7 + 7 + 7].

(A. Carvajal, *apud* M^a Teresa Martín-Vivaldi, 1999)

Años más tarde estas composiciones fueron recogidas en *Diapasón de Epicuro* (2004), con variaciones en su disposición prosaica, al disponerse gráficamente en estrofas de tres versos ¿El proceso juanramoniano inverso, de la prosificación del verso a la versificación de la prosa? ¿Una especie de Haikú en arabesco?

Este procedimiento basado en la versificación de la prosa²⁴², se reitera en el poema en prosa “¡Qué sensación de tacto bajo la piel!” publicado en un catálogo pictórico de Francisco Lagares (1995) y recogido posteriormente como “Canción a Leda. En un catálogo de Paco Lagares” en *Raso milena y perla* (1996: 45). Transcribimos, a continuación, nuestra escansión, / que coincide, por otra parte, con la versificación descubierta posteriormente. Nótese la igualación de ritmo y sintaxis en la última de las oraciones, indicando al lector sagaz el ritmo regresivo que vuelve, poético en suma:

¡Qué sensación de tacto / bajo la piel! Las aguas / no me envolvieron nunca / como
 tu pluma oscura. / Nunca el pecho de un dios / fue tan sedoso. Nunca / fue la respiración /
 de un hombre tan amarga. / Cada cima del gozo / fue amatista en mi cuello, / pero tendrán
 tus hijos / valientes ojos negros.

(A. Carvajal, *apud* F. Lagares 1995; y *Raso milena y perla*, 1999: 45)

²⁴² Procedimiento utilizado por Rubén Darío en el poema, ora en prosa, ora en verso, “Cleopompo y Heliodemo”. Recogido por Jesse Fernández como poema en prosa (J. Fernández, 1994: 118-119) y por Antonio Carvajal como soneto oculto bajo la prosa (A. Carvajal, *apud* R. Darío, 2004). Esta conceptualización, comentario y análisis del poema en prosa-soneto dariano influye decisivamente en la articulación compositiva de este poema en prosa de Antonio Carvajal.

8.2.5. TIPOLOGÍA RÍTMICA PROVISIONAL

Para la sistematización tipológica del poema en prosa podemos basarnos, y esto afecta a toda la poesía como tal, en la repetición como base a partir de la cual se deslinda dos divisiones: la repetición fónica y la repetición sintáctica, morfológica, textual y/o semántica. En el primer caso nos encontraríamos en el territorio del sonido, métrica rítmica; en el segundo dentro de la retórica y sus diferentes figuras²⁴³. La repetición fónica estaría basada en el sistema tradicional de versificación por sílabas o por cláusulas, a partir de la tradición se produce una innovación en el soporte; la repetición sintáctica, fonética, morfológica, textual y/o semántica, sobre todo, en lo concerniente al poema en prosa metafórico o de imágenes continuadas –tomamos el término prestado del verso libre de imágenes propiamente vanguardista como lo califica Isabel Paraíso (1987)- de raigambre francesa, se basaría en la repetición de estos procedimientos constructivos.

Señala Miguel Ángel García refiriéndose al verso libre tanto de ritmo fónico como de ritmo de pensamiento, siguiendo la terminología de Isabel Paraíso (1987) y ésta en lo concerniente al último término a partir de Amado Alonso, su inclusión en el verso ya que “las estructuras fónicas del primero permiten reconocerlo fácilmente, mientras que las estructuras metafóricas del segundo (las recurrencias léxicas, sintácticas y significativas) lo hacen limitar con el poema en prosa o con la prosa poética. Se da así la paradójica circunstancia de que puede haber ‘prosa disfrazada de verso’ y poemas versolibristas tipográficamente disfrazados de prosa”.

Partiendo de Paraíso y su sistematización del verso libre, el versículo mayor se articularía sobre la repetición paralelística y el verso de imágenes sobre la yuxtaposición de éstas. Consecuentemente este último sería el subgénero poético más cercano la prosa, mientras que el poema en prosa, en el otro extremo, sería la forma de prosa que se acerca más al verso, sin rechazar su inclusión en el género poesía (M. A. García, 2001: 231).

²⁴³ Tanto el ritmo fónico como el de pensamiento, señalados por I. Paraíso en su tipología del verso libre, se basan en la redundancia (I. Paraíso, 1987)

Por último, Isabel Paraíso en su intento de sistematización del verso libre y para diferenciarlo del poema en prosa indica lo siguiente: “El versículo mayor pertenece aún a la esfera del verso cuando existe un ritmo paralelístico suficiente. Cuando no existe y en lugar de retorno tenemos progresión (por ejemplo, narración), ya no estamos ante versículo mayor sino ante poema en prosa, y por tanto no en la esfera del verso sino en la de la prosa” (I. Paraíso, 1987: 390-391). Hay que entender que cuando se refiere a verso, está equiparando esta noción a poesía, como se colige de la afirmación en la que indica que el verso libre exento del paralelismo suficiente es prosa narrativa y no poesía; mientras que el poema en prosa se introduce, al equivalerlo con este tipo de verso libre, en el género prosístico. Pero, el verso libre sea de la tipología que sea se define como verso y, por extensión, como poesía por el mero hecho de estar escrito en verso; al igual que el poema en prosa, por voluntad de estilo y encardinación poética, otro asunto distinto sería el deslinde de su calidad poética²⁴⁴. Paraíso, implícitamente, define el poema en prosa como perteneciente a la esfera de la prosa, como género no como soporte, caracterizándolo por la progresión narrativa, frente al retorno característico del verso.

Por otra parte cabe señalar el uso de procedimientos narrativos en la dispositio de algunos poemas en prosa donde los párrafos se transforman en estrofas. Sea el caso del primer “Jardín” de la sección “Las ruinas del aura” (1992 y *Raso milena y perla* 1996: 77-83), de la primera parte de “Viento del sur” (2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90), la composición “No sabía que espada me acechaba” (1991: 106 y 1993: 65), los dos poemas en prosa de la sección *La florida del ángel* (A. Carvajal, 1996b, 1999: 67-68 y 1999b: 33-34) y la cuarta parte del poema en prosa “Castillo interior” (1988, 1991: 71-74 y 1999: 51-54). En todos ellos la articulación y disposición del poema se articula sobre la base de tres párrafos:

²⁴⁴ Gerardo Diego afirmaba que el lenguaje natural de la poesía era el verso, aunque siempre podría vertirse el sentimiento en la “precipitada, urgente continuidad de la prosa”, precipitada y urgente por su carácter narrativo y comunicativo exento del rigor formal de la poesía, leemos entre líneas, y sigue diciéndonos que el problema de la poesía en prosa o en verso es la calidad poética del autor y no el soporte que emplee a pesar de la afirmación anteriormente señalada: existe el poema en prosa “siempre excepcional, inestable y paradójico” como existe el “prosema en verso” (G. Diego, *apud* M. A. García, 2001: 238 n. 38) la poesía puede articularse en prosa como soporte y la prosa puede estar escrita en verso con aspiraciones de poesía pero siendo prosa por poetas que más bien son prosistas.

TABLA 1

Poema	1º Párrafo	2º Párrafo	3º Párrafo	Progresión 1º-2º Párrafo	Progresión 2º-3º Párrafo
“Jardín” I, <i>Las ruinas del aura</i>	169	93	9	½	1/10
“Viento del sur” I	75	83	15	No válida, inversa	¼
“No sabía que espada me acechaba...”	109	47	11	½	¼
“La florida del ángel” I	142	49	5	1/3	1/10
“La florida del ángel II”	56	24	6	½	¼
“Castillo interior” 4	103	51	6	½	1/9

Estructuralmente estos poemas se articulan triádicamente, a modo de introducción, nudo y desenlace como técnica narrativa, si bien con variaciones con respecto a la extensión de la introducción más extensa que el desarrollo, evidenciando lo disímil de la apariencia prosaica. Así, el primer párrafo se expone como el más extenso en todos ellos, el segundo párrafo decrece, *grosso modo*, a razón de ½ con respecto al primero (Tabla 1) en un proceso gradual de condensación o síntesis lírica que finaliza en el tercer párrafo, el más breve de todos ellos y se computa entre las quince y las seis palabras, a razón de 1/10 en tres de los poemas en prosa o de ¼ en las tres composiciones restantes, estableciéndose esta última parte como sentencia, apotegma o conclusión concentrada.

Por último, y en relación a la división rítmica del poema en prosa, los poemas en prosa carvajalianos se dividen en poemas en prosa que igualan ritmo y sintaxis, esticomílicos y poemas en prosa que desajustan ritmo y sintaxis, a-esticomílicos. A ello

se añade otra posible clasificación a partir del uso de metros tradicionales - isosilábicos²⁴⁵ o anisosilábicos- o de una métrica por cláusulas. Amado Alonso, ya indicaba esta tendencia isosilábica en los cultivadores del verso libre extensible a su cultivo carvajaliano en algunos de sus poemas en prosa como supuesta cerrazón métrica que deja paso a la libertad sintáctica, la ilusión libertaria continúa:

han devuelto el ritmo del verso a sujeciones prosísticas (sintácticas), sin duda huyendo de las excesivas mecanizaciones del ritmo métrico. Y al hacer intervenir en el ritmo la marcha del sentido, han creído oponer al aprendido ritmo exterior desechado un nuevo ritmo interior perpetuamente creado.

(A. Alonso, 1974: 87)

²⁴⁵ Los estudios métricos del verso libre desvelaron en su momento el empleo de metros tradicionales en Neruda –el empleo del alejandrino como señaló A. Alonso (1974: 85)-, Huidobro –el heptasílabo en *Altazor* (P. Aullón de Haro, 1989: 124-125)-, Aleixandre –la silva basada en el endecasílabo (C. Bousoño: 1977, 322)-, García Lorca –el octosílabo y el endecasílabo de *Poeta en Nueva York* (Miguel García-Posada, 1982: 195-204)- o en otros autores del siglo XX –a partir sobre todo de la silva (T. Navarro Tomás, 1983: 488)-.

9. PRÁCTICA DEL POEMA EN PROSA EN ANTONIO CARVAJAL: HORTUS
CONCLUSUS, MÉTROPOLIS, UT PICTURA POESIS...

Todo juicio que se quiera hacer sobre una obra debe tener en cuenta, ante todo, las
dificultades que su autor se ha asignado
(Paul Valéry, 1990: 24)

9.1. “LAS RUINAS DEL AURA”

La poesía florece como paraíso cerrado en unas fronteras versificadas –a modo de texto cerrado, autosuficiente y completo-, tanto como jardín abierto a las nuevas inflexiones: siempre el poeta se ocupa de “la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico” (F. García Lorca, 1998: 168-169) legado por el movimiento anterior. Sea el caso de la tríada de jardines en prosa que conforman “Las ruinas del aura” publicado exento junto a grabados de Juan Carlos Ramos Guadix (A. Carvajal, 1992) y en el interior de *Raso milena y perla* (1996: 77-83): “Hay que salir del huerto cerrado” (A. Carvajal, *ídem*: 78), de la torre de marfil en la que se ahoga el romántico y el modernista o de la poesía igualada a la medida, para no convertirse “en yerma grama”²⁴⁶. El mismo título, “Las ruinas del aura”, focalizado desde el ámbito meta-métrico, podría remitir a

²⁴⁶ En la “Elegía primera (A Federico García Lorca, poeta)” de Miguel Hernández en *Viento del pueblo*, descubrimos un uso similar del vocablo henchido de connotaciones negativas y localizado sobre el sepulcro inhabitado de vida, sí de nada, sombra o polvo:

Ayer tuvo un espacio bajo el día
que hoy el hoyo le da bajo la grama
(Miguel Hernández, 1992: 128)

Salinas reitera su utilización en “Nocturno de los avisos” caracterizando al paraíso frente al mundo deshumanizado por la civilización mecánica:

¿No sería la Arcadia, y dos amantes,
a la siesta tendidos en la grama,
antes de Cristo y de los rascacielos?
(VV. AA., 1999: 137)

Y Carvajal, curiosamente, en el último jardín sin esperanza introduce a los dos amantes junto a la grama:

macho y hembra [...] con un rótulo clavado en sus cuerpos, su epitafio. Y el aura, derrotada,
expandió por el mundo olor de yerma grama.
(A. Carvajal, 1996: 82)

El uso de la grama como “campo de plumas” gongorinas para la batalla de amor, ahora lleno de positividad al igual que la noche, se descubre en el poema “Mar y noches” (*Ámbito* 1928) de Vicente Aleixandre:

mullida grama donde
cesar, reluciente de roces secretos,
pulida, brillante,
maestra en superficie.
(V. Aleixandre, 2001:130)

las ruinas del endecasílabo, la silva polimétrica ruina del imperio del soneto, como construcción rítmica de estos poemas en prosa. De esta forma, si la sección se articula como un conjunto de seis poemas en conjuntos de dos, ora en prosa, ora en verso, enfrentados -libro abierto: página izquierda y derecha, respectivamente-; el poema en prosa responde visualmente al entramado que sostiene, expandido, al poema en verso.

Los poemas en prosa, denominados con el rótulo de “Jardín”, representan la profundidad, la verdad de la tierra, el sustrato oculto donde se asienta el accidente –se invierten las taxonomías: el ritmo accidente en la prosa convencional se convierte en esencial al igual que en el verso-²⁴⁷, los poemas en verso denominados “romántico”, “conventual” y “botánico” representan la apariencia, la epidermis, la tipología accidental de la esencia, el jardín. De este modo, al cerrar el libro, la serie de tres composiciones formadas por dos poemas se entrelazan formando un jardín compacto que el lector, al abrir las páginas del libro, lograr desgajar en dos partes descubriendo la apariencia de la superficie versal: romántica, conventual o botánica, marcada con adjetivos, con lo accidental y secundario, con las plantas y las flores versadas en una superficie breve que borra el viento –al igual que el verso desaparece y queda cortado por la pausa versal- que no pueden subsistir si no es por el lado izquierdo donde encontramos la realidad, la profundidad del sustrato prosaico del jardín, grabada con el sustantivo, con lo real e independiente de la que florece el poema en verso.

Igualmente, la idea de jardín siempre remite a lo artificial y elaborado, al conjunto que no crece agreste sino con labor, cuidado, poda y tijera de orfebre como los poemas en prosa carvajalianos –recuérdese su “Arte poética, / lección primera: / cuerda y tijera” de *Miradas sobre el agua* (1993)- de aparente “naturalidad” en algunos casos como flor de jardín e invernadero, o claramente ornamentados como aquellas formas florales y setos figurativos de los jardines neoclásicos de Aranjuez, de la Granja, de Versalles,

²⁴⁷ Octavio Paz explica, a su modo, este proceso único de ritmificación poética sobre cualquier soporte:

Y este predominio de la medida explica también que las creaciones poéticas modernas en nuestras lenguas sean, asimismo, rebeliones contra el sistema de versificación silábica. En sus formas atenuadas la rebelión conserva el metro, pero subraya el valor visual de la imagen o introduce elementos que rompen o alteran la medida: la expresión coloquial, el humor, la frase encabalgada sobre dos versos, los cambios de acentos y de pausas, etc. En otros casos la revuelta se presenta como un regreso a las formas populares y espontáneas de la poesía. Y en sus tentativas más extremas prescinde del metro y escoge como medio de expresión la prosa o el verso libre. Agotados los poderes de convocación y evocación de la rima y el metro tradicionales, el poeta remonta la corriente, en busca del lenguaje original, anterior a la gramática. Y encuentra el núcleo primitivo: el ritmo.

(O. Paz, 1994: 93)

románticos y nazaries del Carmen de los Mártires y de la Alhambra..., del jardín abierto para pocos.

En definitiva, en los poema en prosa de “Las ruinas del aura” la medida, la rima, la vida se halla oculta entre las líneas o estratos de la tierra; mientras que en los poemas en verso, superficie de la tierra, la medida brota como ramas de un árbol, la rima como flores de un jardín aliterado y los frutos métricos y claros, heptasilábicos –acento fundamental en sexta sílaba-. Éstos últimos nos dan la clave rítmica de aquéllos: el uso del verso impar, de acentuación par. Sea el caso del último párrafo del segundo jardín, el más evidente del conjunto:

Aquí, una vez [5], hubo un amor con lágrimas [8-1], hubo un amor con gozos [7], hubo pájaros fijos [7]. Aquí cantó la brisa entre laureles y mirtos [7 + 7=14]. Aquí, donde ahora pisas tan sólo yerma grama [7 + 7=14].

(A. Carvajal, 1996: 80)

El empleo del ritmo como cohesión poemática se amalgama con el uso de figuras retóricas de repetición: la anáfora del término “Aquí” y el paralelismo sintáctico “hubo...” decreciente en el fragmento anterior; la similitud desinencial -*Similiter desinens*: “cuando muchas palabras acaban en semejante manera, no por declinación” (E. Nebrija, *apud* J. A. Mayoral, 1994: 63)- que roza la aliteración, “muros de ti hacia ti cuando vivías. Que las lluvias propicias...”; la bimetración, “Pusieron recias rejas, alzaron altos muros”, del alejandrino tanto rítmica en isocolon -disposición en cláusulas, mal llamadas, yámbicas con cesura medial [- ‘ - ‘ - ‘ - / - ‘ - ‘ - ‘ -] de perfecta simetría-, como sintáctica en paralelismo -[verbo + adjetivo + sustantivo]-, que se une a la diseminación-recolección de los términos “aura”, “árboles” y “aguas” para ser invertida con un paralelismo sintáctico, “Y cayeron las rejas, y cayeron los muros”:

El aura no es oreo, sino derrota. [...] pusieron recias rejas, alzaron altos muros [...] Todos los árboles tenían el mismo gesto de criaturas acosadas [...] con resoles de aguas hediondas y quietas. [...] El aura, el agua, el árbol, fueron puestos en venta. Y cayeron las rejas, y cayeron los muros

Para finalizar con la epífora -“repetición de una misma palabra en posición final de secuencia sintáctica y/o versal” (Sánchez de las Brozas, *apud* J. A. Mayoral, 1994:

113)- localizada al final de los tres poemas en prosa, por orden de aparición, y que llega a funcionar como estribillo²⁴⁸, y que junto con la anáfora inicial de cada uno de los tres poemas, constituye una Epanástrofe o compleción -“combinación de Anáfora y Epífora” (J. A. Mayoral 1994: 114)-. Transcribimos a continuación los inicios y finales de cada poema:

El final del rencor es la indolencia. [11]

[...]

Aunque tú, recostado en ti mismo, te vayas convirtiendo en yerma grama [(3+1) (7) (11)]

El final del amor es la indolencia. [11]

[...]

Aquí, donde ahora pisas tan sólo yerma grama.” [14]

El final del terror es la indolencia. [11]

[...]

Y el aura, derrotada, expandió por el mundo olor de yerma grama”. [(7) (14)]

Tanto la obertura como el colofón de los tres poemas en prosa marcan un ritmo basado en la acentuación de sexta sílaba que produce la sorpresa del lector y el intento de reconocimiento oculto, de juego. Si bien, el cuerpo central de éstos dificulta la “visión” de ese impulso rítmico oculto como el jardín, como el huerto cerrado, bajo la yerma grama. A través de la profunda relación entre la naturaleza, jardín, y el alma de filiación romántica en su trasunto simbólico.

²⁴⁸ Recordándonos su idéntico uso en el poema en prosa “El país del sol” de Rubén Darío dentro de *Prosas profanas*:(R. Darío, 1998: 83-84).

9.2. “VIENTO DEL SUR”

El impulso rítmico, decurso hacia detrás, llega a la metrificación en el poema en prosa más cercano al verso, “Viento del sur” (A. Carvajal, 2001: 14-15), recogido posteriormente en *Diapasón de Epicuro* (A. Carvajal, 2004: 88-90), a través de una arquitectura organizada en párrafos y periodos rítmicos que responden métricamente al romance y a la silva arromanzada. Acaso por dicha metrificación y arquitectura pensada, al más puro estilo de Paul Valéry, afirme Juan Carlos Fernández Serrato: “uno de los más bellos poemas en prosa que haya escrito nunca Antonio Carvajal” (J. C. Fernández Serrato, *apud* A. Carvajal 2003: 348).

En Unamuno, la metrificación poética se manifiesta de forma clarividente gracias a la tendencia al verso esticomítico, pero, en Carvajal, debido al uso del deslazamiento - encabalgamiento en terminología carvajaliana heredera de Herrera- constante y característico en su poesía llegando a ser encadenado²⁴⁹, la pausa versal y la morfosintáctica se desajustan²⁵⁰, obstaculizando o hendiendo la relación o unicidad entre ritmo y sintaxis. En “Viento del sur” se utiliza el deslazamiento de párrafos engarzando rítmicamente lo sintácticamente separado. La tensión se refleja cuantitativamente en los párrafos, dilatados y breves, como correlación o contrapunto. Sirva de ejemplo la primera parte del poema distribuida en tres párrafos decrecientes, de aumento tensivo finalizado en la brevedad del último párrafo, y caracterizada por su intensidad comunicativa y expresiva:

[...] difusa por una lágrima [8] de cansancio o de agonía, [8] se refugió.

Con espada [8] de luz lo seguí era un soplo [8], no era nadie no era nada. [8]

²⁴⁹ “para dar variedad a una estructura rítmica tan estable” (J. Domínguez Caparrós, 1999: 132). A través de su hábil utilización, “su verso adquiere una cadenciosa ductilidad, lima las asperezas que pueden crear las aristas de la rima y le hace fluir [...], acreciendo el ritmo” (J. Mercado 1996: 15).

²⁵⁰ La pausa versal asigna al poema en verso un componente diferencial, una potencialidad en la significación que desaparece, visualmente, en el poema en prosa. Gracias a ésta, se puede realizar una tmesis (encabalgamiento léxico) para subrayar el sentido: alargando la secuencia fónica se logra alargar el contenido semántico, caso del soneto “A fray Luis de León” de Vicente Aleixandre analizado por Carvajal: “(suspensión del tono por inserción arbitraria, esto es, artística, de la pausa...)” (A. Carvajal, *apud* F. J. Díaz de Castro, 2001: 99).

Pero el deslazamiento, en su construcción métrica octosilábica, engarza este último párrafo al anterior formando un octosílabo, mostrándonos que algunas licencias del poema en verso, como el deslazamiento estrófico, sufren un proceso llevado al límite deslazando dos párrafos rítmicamente, cuando sintácticamente se encuentran separados. Esta licencia se extiende asiduamente por toda la poesía en verso de Antonio Carvajal, caso de este fragmento, lopesco el diálogo, del poema híbrido de prosa y verso, “Corónica Angélica”:

Y tampoco no sé cómo encajar
su puntapié...

-Andá, seor malcriado,
pues vuestra lengua de asno al amo...

-Déjame
mi cansancio.

-La carne cuánto es triste;

(A. Carvajal, 1979, 1983: 219-220)

El uso de licencias exclusivas del verso no acaba en el deslazamiento estrófico o parráfico –dependiendo de la lectura versal o prosaica-, sino que se invierte del mayor grado de unión -el párrafo- al menor -la palabra- y si el deslazamiento estrófico se encarga de unir rítmicamente lo sintácticamente separado, la utilización del deslazamiento léxico o tmesis se encarga de separar lo léxicamente unido en “Viento del sur”:

por la caligine, escasa-	8 a
mente encendido de brumas	8-

En el caso de la segunda parte del poema, los párrafos se corresponden con una estrofa larga que configura una secuencia métrica de más de un movimiento ondulatorio, con acumulación de grupos melódicos, donde la lentitud y la gravedad se subrayan con el empleo del signo ortográfico ‘coma’, pero, a la vez, se disponen

oraciones cortas y breves que marcan una impronta a la lectura de inestabilidad, de rapidez, en las frases dilatadas y de contrapunto lento, antirrítmico, en las frases breves:

La tercera y última parte del poema en prosa nos servirá para ejemplificar la metáfora del jardín cerrado que cubre de grama el ritmo, la poesía abierta para pocos:

[1] Sólo color para el pulso de la brisa en la enramada, [2] sólo forma para el viento sumergido, [3] toda el agua rendida en lindes de viento, [4] rendida como una sábana de cansancio, [5] de agonía, [6] de remotas esperanzas, [7] o de gozos del sentido por los vientos, [8] por las aguas, [9] por el color y el recuerdo de otro gozo y otras llamas.

En una primera lectura prosaica, estructurada la medición a partir de las pausas sintácticas, encontramos un breve párrafo heterométrico –diferente cantidad silábica– que reposa en las comas ortográficas y se caracteriza por un tono grave:

La primera y la última frase miden dieciséis sílabas, aunque podemos extraer dos braquístiquios debido a su duración de cuatro y doce sílabas, respectivamente, con una acentuación en cuarta, séptima, undécima y decimoquinta sílaba: el mismo ritmo delimita el principio y el fin del párrafo, resaltando la palabra clave: “color”.

La segunda, tercera, cuarta²⁵¹ y séptima frase constan de doce sílabas cada una; la quinta frase constaría de cuatro sílabas al igual que la octava; y la sexta de ocho sílabas.

Una segunda lectura a partir de la métrica por cláusulas permite dividir todo el párrafo, el dividendo silábico de todas las frases anteriores es divisor de cuatro, en “pies” silábico-acentuales cuaternarios. El uso de la cláusula cuaternaria²⁵² imprime un ritmo progresivo, dilatado hacia delante, frente a cláusulas más breves, de tres o dos sílabas, al encontrarse el acento más cercano²⁵³.

²⁵¹ Para el cómputo silábico, la palabra “sábana” consta de tres sílabas siguiendo la ley de final de verso esdrújulo. La causa de esta licencia se justifica por la posición de dicha palabra en el tercer tipo de lectura.

²⁵² [1] /'- -'/ /- -' -/ /- -' -/ /- -' -/, [2] /'- -'/ /- -' -/ /- -' -/, [3] /'- -'/ /- -' -/ /- -' -/, [4] /'- - -/ /- -' -/ /- -' -/, [5] /- -' -/, [6] /- -' -/ /- -' -/, [7] /- -' -/ /- -' -/ /- -' -/, /- -' -/, [8] /- - -' /, [9] /- -' -/ /- -' -/ /- -' -/. Utiliza, siguiendo la terminología clásica no mejorada, un coriambo /'- -' -/, un diyambo /- -' -/, un par de dicoreos /'- -' -/ y una veintena de peones: dieciocho acentuados en tercera /- -' -/ (de un total de veinticuatro cláusulas), uno en segunda /- -' -/ y uno en cuarta sílaba /- - -'/. El término “color” se rotula, nuevamente, con la acentuación antirrítmica en cuarta sílaba.

²⁵³ La sílabas pretónicas clausulísticas aceleran su tempo y tensión, mientras las postónicas retardan y distienden (S. Gili Gaya, 1993: 27). La praxis se encuentra en Alonso Zamora Vicente (1955) y Amado Alonso, “La musicalidad en la prosa de Valle-Inclán” (A. Alonso, 1986: 268-314). Otro botón de

Pero, aún podemos encontrar una tercera ejecución, favorecida por el impulso rítmico de las dos lecturas anteriores²⁵⁴, a partir de la disposición versal que oculta el poema en prosa: un romance dividido en dos estrofas de seis versos de rima alterna en la que queda libre el primer verso y en la que encontramos el uso de una rima atenuada:

Sólo color para el pulso	8 -	
de la brisa en la enramada,	8 a	
sólo forma para el viento	8 b	
sumergido, toda el agua	8 a	
rendida en lindes de viento,	8 b	
rendida como una sábana	8 a	
de cansancio, de agonía,	8 -	
de remotas esperanzas,	8 a	
o de gozos del sentido	8 b	Un nuevo tipo de rima de invención carvajaliana: La rima en levantamiento o en caída inversa al utilizar como vocales rimadas la pretónica y la postónica: “sentido” rima en asonante con “recuerdo” /eo/.
por los vientos, por las aguas,	8 a	
por el color y el recuerdo	8 b	
de otro gozo y otras llamas.	8 a	

muestra: las ramas tensivas y distensivas en las que se convierten los párrafos y las frases generan un determinado valor expresivo “inversamente proporcional a su longitud” (R. de Balbín, 1975: 187-189): breves –intensidad comunicativa, expresividad activa y tono agudo- y extensos –secuencia rítmica de más de un movimiento ondulatorio, acumulación de grupos melódicos, lentitud, expresión reposada y gravedad- y dentro de ellos las frases cortas –inestabilidad en la lectura- y largas –rapidez- como correlación o contrapunto antirrítmico, estructurados, en lo concerniente a su número y en el poema en prosa “Viento del sur” (*idem*), en orden decreciente y contrario al orden de aparición: la terna del primer apartado, deja paso a la pareja en el segundo para terminar con la unicidad del tercero.

²⁵⁴ Según Antonio Carvajal, a partir de las opiniones de su maestros Alexandre, Martín Vivaldi, Muñoz Rojas, del metricista musical Miguel Agustín Príncipe y de los formalistas rusos:

el impulso rítmico genera un determinado modelo de verso y el verso, a su vez, provoca un determinado tipo de impulso sucesivo

[...]

El problema es dilucidar “si el verso genera el ritmo o es engendrado por él. Discusión inútil.”

(A. Carvajal, 2002: 26).

Esta lectura versal se extiende a las dos primeras partes del poema: en la primera parte la escansión concluye con el octosílabo de rima par, combinatoria métrica del romance.

Se alzó en el momento justo	8 -
en que el pincel se impregnaba	8 a
de carmín. Por la ventana	8 a
entró a bocanadas llenas,	8 -
a envolventes bocanadas	8 a
de azahar. Sobre los lienzos	8 -
dejó rosas, dejó manchas	8 a
de resol, ecos de un agua	8 a
que fue vapor en las manos	8 -
y desmayo en la mirada.	8 a
¿Qué quieres de mí? Una lágrima	8 a
de ceguera, roja y pálida	8 a
como un clavel abrazado	8 -
por la caligine, escasa-	8 a
mente encendido de brumas	8 -
o sofocado de llamas,	8 a
se derramó en los estanques,	8 -
en los arcos, las fachadas	8 a
opuestas al mediodía.	8 -
Y los ocres crepitaban.	8 a
Se fue en el momento justo	8 -
en que el pincel se clavaba	8 a
como un dardo entre los pliegues	8 -
de los pechos de la amada:	8 a
En ese repliegue, en ese	8 -
cáliz donde cabe el agua	8 a
de toda la sed, en ese	8 -
remanso que las escalas	8 a
del sueño cercan de lirios	8 -
y rosas que nadie alcanza	8 a
ni a gustar ni a poseer,	8 -

donde queda la mirada	8 a
perdida por un matiz,	8 -
difusa por una lágrima	8 a
de cansancio o de agonía,	8 -
se refugió.	
Con espada	8 a
de luz lo seguí. Era un soplo.	8 -
No era nadie. No era nada.	8 a

Y la segunda, en orden creciente, con el pentasílabo, heptasílabo, endecasílabo y alejandrino de rima par, silva polimétrica arromanzada²⁵⁵:

La luna roja,	5 -
el azahar brillante,	7 a
la agonía del chopo	7 -
lejos del agua: Carne	7 a
de estío, laminada	7 -
con trémolos de sangre,	7 a
condenada al recinto	7 -

²⁵⁵ En un principio, y a partir del ejemplo de metro dado en la cita de Juan Ramón Jiménez del primer párrafo del poema en el que el octosílabo era tanto el metro de ésta como el oculto en la prosa, intentamos desglosar el segundo párrafo a partir de la seguidilla de la cita de Federico García Lorca utilizando, sobre todo, el pentasílabo y el heptasílabo aunque sin rechazar el tetrasílabo cuando fuera necesario –los primeros dos versos eran inequívocos: un pentasílabo y un heptasílabo “la luna roja,/ el azahar brillante”-. Si bien, la lejanía de la rima, dispuesta en los versos pares, su disposición poco sistemática a partir del octavo verso y la imposibilidad de escandir el texto en su totalidad en versos heptasílabos y pentasílabos - caso de un antirrítmico hexasílabo-, nos llevó a una versificación del poema basada no en el pentasílabo y el heptasílabo, sino en éste último como pie quebrado y el endecasílabo –teniendo en cuenta que muchos de los endecasílabos podían desglosarse en un pentasílabo y un heptasílabo o viceversa, y que el problema de los pentasílabos y hexasílabos se soluciona con un endecasílabo; además mediante su uso se mantiene una lógica cuantitativa que solidifica, aún más la coherencia poemática: si en el primer párrafo se utiliza el heptasílabo y su pie quebrado, el pentasílabo; en el segundo se aumentaba el número de sílabas, desapareciendo el pentasílabo y, por lo tanto, tomando su posición de pie quebrado el heptasílabo, siendo el verso sin quebrar de este, el endecasílabo. Esta segunda sección, por tanto, se articularía sobre una seguidilla polimétrica o una silva impar, ambas arromanzadas. El impulso métrico de la cita lorquiana se revela al principio del poema para ser destrozado, la sorpresa y el juego de nuevo de hacer versos en serio parafraseando a Gil de Biedma, en los versos siguientes. En la tercer estrofa, el juego continuaba si bien se engarzaban los dos tipos de ritmo vistos en los párrafos anteriores: la cita de Fray Luis remite al endecasílabo, por tanto a la silva, pero el cuerpo del poema regresaba al ritmo del primer párrafo y su cita, el octosílabo en romance.

de otra vena, otro cáliz	7 a	Rima asonante equivalente o siciliana: “Rima en cuya sílaba átona final se encuentra una de las vocales i, u, que entonces suenan, a efectos de la rima asonante, como e y o, respectivamente” (J. Domínguez Caparrós, 1999: 314).
que no se apura, donde los labios dejarían toda su sed marcada y escapándose.	14 - 7 + 7 11 a 5 + 7	
Las fachadas de cal, las altas copas de los cipreses, negras y capaces de unir estrella y pájaro cautivo, traman en los estanques silenciosos remansos de nostalgia de evocación de mirtos y de sauces –Venus desnuda, púdica en el viento que la envuelve, estrechándose con sus brazos, temiendo una mirada que es peor que un ataque de olvido-	11 - 7 + 5 11 a 11 - 5 + 7 7 a 11 - 11 a 5 + 7 11 - 7 a 11 - 7 + 5 7 a	
No: de ausencia.	7 -	
La soledad unánime del vegetal ardido, el agua desmayada por los mármoles, el índice elevado del ciprés que escribe la fragante desolación de un cuerpo en el estío, sus caídas, sus sueños, sus azares de amor que no tuvieron vientos de oreo sino llamas ágiles, con un pudor de paños que se tiñen de trasudada sangre, de saliva reseca, de amarillos	7 a 7 - 11 a 11 - 7 a 11 - 5 + 7 o 7 + 5 11 a 7 - 11 a 11 - 5 + 7 7 a 11 -	

sudores y de estanques	7 a
negros y peregrinos y verdosos	11 -
al caer de la tarde,	7 a
apurada, apurándose	7 a
antes de que la estrella borre el cielo	11 - 5 + 7
de ayer y sus diáfanos anales,	11 a azeuxis en di/áfanos
la soledad erguida	7 -
como un bronce ceñido de cristales,	11 a
trae una leve compasión, un eco	11 -
de llama en los hayedos, en las frágiles	11 a
nieves de alguna primavera donde apuntan	14 -
rumor de fuentes y volar de ánsares,	11 a
latidos de abedules, amplios lagos	11 -
donde el azul es nadie,	7 a No se puede unir con el verso anterior: por el acento en quinta sílaba
donde es nadie la luz, nadie la rosa	11 - 7 + 5
incipiente, fragante	7 a No se puede unir con el verso anterior: por el acento en séptima sílaba.
de formas, no de aromas,	7 - No puede unirse con el anterior verso: por el acento en séptima sílaba.
sin cansancio, elevándose	7 a
a los ojos borrosos en la niebla	11 -
de otro amor, de una madre.	7 a

La posibilidad lectora muestra la divergencia entre el poema en prosa y el poema en verso al imprimir una expresión diferente a partir de la disposición gráfica. En el poema en prosa la multiplicidad no sólo afecta al sentido de la *obra abierta*, sino también a la lectura rítmica. Si el poema en verso es una “partitura que debemos descifrar [...] poco y mal anotada” (A. Carvajal, 2002: 13), en la que los sonidos y los sentidos de una nota-sílaba o fonema son múltiples dependiendo de cada acto lector (P. Valéry, 1990: 142), el poema en prosa modela una mayor dificultad al haberse desvanecido en la partitura el pentagrama donde se ubicaban las notas, al sólo

conservarlas aisladas y en desorden sin saber si tal nota, acento o duración; es re o fa; secundario o principal; blanca o negra; definirlo será la tarea del lector o del crítico a través de su propia idiosincrasia o de la poética rítmica del autor en sus poemas en verso, marcando los silencios, las pausas, a modo de pausa versal, descubriendo el ritmo de los tonemas, ascendentes o descendentes, en la aparente prosa:

Pues el lector competente debe conocer y reconocer el patrón de medida que el poeta ha utilizado. Sin reconocimiento del patrón, la forma versal no podrá realizarse aunque visualmente se consiga el efecto de extrañeza que todo poema, en principio, debe producir: los ojos dirán verso y el oído sentenciará prosa.

(A. Carvajal, 2002: 13)

En el poema en prosa el oído dirá verso, mientras el ojo reconocerá prosa, frente a la disposición del poema en verso en donde ambos son unísonos²⁵⁶. El poema en prosa, de este modo, vela la primera marca textual-visual.

El huerto cerrado no sólo se evoca, afecta a la sintaxis: La estructura sintáctica del tercer y último tramo, impecable muestra de la conciencia del oficio, ensambla la repetición morfológica, sintáctica o léxica, a partir de la primera frase, en una única oración compleja que conforma todo el párrafo: “Sólo color para el pulso de la brisa en

²⁵⁶ La dificultad delimitativa del género poesía tanto en prosa como en verso no responde al soporte utilizado, sino más bien a la calidad poética: tenemos que diferenciar la poesía sea en verso, sea en prosa, de la prosa atijerada con pausas azarosas y rimas si no del todo descuidadas, extravagantes o ripiosas, sí impertinentes. La poesía es tanto marca visual como auditiva. Si el verso es lo definitorio en la superficie, el ritmo lo es en lo profundo como se encargó de señalar Juan Ramón Jiménez en su prosificación poemática o en su proyecto de publicación de todos sus poemas en prosa bajo el significativo título de *Versos para ciegos* (G. Díaz-Plaja, 1956: 63 y J. M. Naharro-Calderón, 1989). La poesía de Juan Ramón Jiménez, desnuda o no, no elude la forma y el rigor, sólo lo esconde bajo la superficie de la prosa como señalan Miguel Ángel García “la poesía juanramoniana, por su enraizamiento en toda esta complicación formal, por su conciencia hasta el máximo de los recursos que la convierten en poesía y no otra cosa (aunque sea para negarlos, para ocultarlos en la aspiración de una supuesta poesía desnuda de todo), no está desnuda de nada” (M. A. García, 2001: 196-197) o Ángel González: “Paralelamente a su afán de desnudez, muestra JRJ su deseo de prescindir de la forma, de anularla, de dejar la esencia poética no sólo desnuda, sino también errando libre, en la indeterminación de un verso abierto, no sujeto a ninguna norma previa, nacido a la vez que la idea poética que sustenta, sin otra función que expresarla. ‘La perfección de la forma artística no está en su exaltación, sino en su desaparición’, señala J. R. Jiménez en sus *Notas*, y en uno de sus aforismos confirma:

Para que la poesía sea lo que nosotros queremos, el verso libre, blanco, desnudo: para que sea lo que ella quiera, el consonante, el asonante, la medida y el acento exactos”

(Juan Ramón Jiménez, 1981: 70).

la enramada” estructura morfosintáctica, fuera de verbo, –adv. + sust. + prep. + sust...- que se repite, correlación no progresiva paratáctica, en la siguiente frase en asíndeton “sólo forma para el viento sumergido”; ulteriormente hallamos la repetición léxica – viento-: “todo el agua rendida en lindes del viento” para enlazar, de nuevo, con la sintáctica parcial del verbo, fuera de sujeto, elíptico, “rendida como una sábana” y ahora los sintagmas preposicionales en asíndeton, correlación no progresiva hipotáctica, “de cansancio, de agonía, de remotas esperanzas”, prosiguiendo con la enumeración anterior –rendida...- mediante el enlace disyuntivo “o de gozos del sentido” y terminar con una serie de sintagmas preposicionales pareados, ya plural, ya singular en orden de aparición “por los vientos, por las aguas, por el color y el recuerdo” que se simplifican en un único miembro, ora singular, ora plural, en los dos últimos sintagmas preposicionales unidos mediante conjunción y dependientes del ulterior miembro de la enumeración anterior: “de otro gozo y otras llamas”. Los términos sirven de puente a las enumeraciones o correlaciones no progresivas²⁵⁷: El adverbio, “sólo”, sirve de unión, mediante anáfora, de las dos primeras frases para pasar, en la siguiente, a ser el verbo, “rendida”, a continuación la preposición, “de”, al momento la preposición, “por”, y, por último, el adjetivo, “otro”.

Sólo color para el pulso de la brisa en la enramada, sólo forma para el viento sumergido, toda el agua rendida en lindes de viento, rendida como una sábana de cansancio, de agonía, de remotas esperanzas, o de gozos del sentido por los vientos, por las aguas, por el color y el recuerdo de otro gozo y otras llamas.

Inciden, primordialmente, al ensamblaje unitario tanto la anáfora como el paralelismo:

La anáfora tanto léxica como textual –“repetición de un mismo segmento textual, formado por uno o más versos, al comienzo de varias estrofas [o párrafos] consecutivas de un mismo poema” (J. A. Mayoral, 1994: 211)-, en este caso incluyendo un pequeño inciso en el segundo párrafo y una alternancia verbal que mantiene el mismo tiempo:

Se alzó en el momento justo en que el pincel se impregnaba [...].

Y los ocres crepitaban. Se fue en el momento justo en que el pincel se clavaba...

²⁵⁷ Utilizamos la terminología de Dámaso Alonso (D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 68 y ss.).

Y el paralelismo combinado con la similitud cadenciosa causal – *Similiter cadens* (J. A. Mayoral, 1994: 102-103)- a partir de la lectura prosaica:

Vapor en las manos y desmayo en la mirada
 [...]

La luna roja, el azahar brillante,
 [...]

a bocanadas llenas, a envolventes bocanadas
 [...]

en los estanques, en los arcos,
 [...]

En ese repliegue, en ese cáliz
 [...]

ni a gustar ni a poseer
 [...]

perdida por un matiz, difusa por una lágrima.

O de la lectura versal, uniéndose, por un lado, a la bimembración a partir de dos braquistiquios derivados de la pausa interna del octosílabo acentuado en segunda, tercera, sexta y séptima sílaba -por ende, bimembrado en dos ramas acentuales de perfecta simetría [- ´ ´ - / - ´ ´ -]- y del endecasílabo –bimembrado en dos ramas simétricas [- ´ - ´ - (-) - ´ - ´ -]; y, por otro lado, a la trimembración, a partir de éste último, formada “por sendas cadenas de elementos, categorial y funcionalmente equivalentes” (J. A. Mayoral, 1994: 163-164) presentes en los dos últimos ejemplos:

“dejó rosas, dejó manchas”	8
“de cansancio o de agonía,”	8
“No era nadie. No era nada.”	8
“por los vientos, por las aguas,”	8
“por el color y el recuerdo”	8
“de otro gozo y otras llamas.”	8
“rumor de fuentes y volar de ánsares”	11
“Las fachadas de cal, las altas copas”	11
“negros y peregrinos y verdosos”	11

“Viento del sur”, poetiza la impresión de una serie de cuadros del pintor Miguel Rodríguez-Acosta reunidos en una exposición bajo el mismo título *Viento del sur. Elegía a Strindberg*²⁵⁸, a partir de una serie de citas –Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Fray Luis de León, en orden de aparición- que articulan en tres el conjunto poemático²⁵⁹ y el acopio de casi la totalidad de los títulos de las obras pictóricas a modo de intertexto exegetizado cuando no glosado y expandido:

El “recinto” de la vena, latido sonoro, –remite al cuadro “Recinto sonoro”- a la que está condenada la “carne de estío” –lienzo de título homónimo- que se lamina con trémolos de “sangre”, -“Llanto y sangre” lleva como rótulo otra de las composiciones plásticas- término que se repite en la “trasudada sangre” que escribe “la fragante desolación de un cuerpo en el estío”, de ese mismo “cuerpo” que poetiza Lorca en la segunda cita del poema y al que llega el “viento del sur”, eje radial de la exposición y del poema en prosa. Si hemos recordado la cita lorquiana, “Viento del sur / moreno, ardiente...”, tampoco debemos olvidar la primera de J. R. Jiménez, “No es nadie, era el viento. -¿Nadie? / ¿no es el viento nadie?...”, o la última de Fray Luis de León, “cuando el cierzo y el ábrego porfían”. La lucha del viento del norte y del sur en correspondencia con la doble herencia de Rodríguez-Acosta Carlström, el norte y el sur, España y Suecia, siendo más que lucha, síntesis fructífera y diálogo poético y visual -el viento como temática explica la elección de las citas-. Porque el pintor, como nos dice el poeta, busca “sólo forma para el viento sumergido” –título idéntico de otro de los cuadros-, abrigador de Venus, lleno “de oreo”, donde queda “todo el agua rendida [...] por los vientos”; y “Sólo color”²⁶⁰ emblema y dominio de la obra a partir, entre otros ejemplos, del azul frío, la soledad, –“El azul es nadie”- quíntuplo en la cita juanramoniana y triple en dos fragmentos del poema: “Rosas que nadie alcanzó,[...] era nadie. No era nada. y el azul es nadie, donde es nadie la luz, nadie la rosa incipiente...”; el rojo de la llama,

²⁵⁸ La interrelación artística de Antonio Carvajal y Miguel Rodríguez-Acosta no acaba aquí, sino que se inició con anterioridad. En lo concerniente al ámbito del poema en prosa, hallamos el poema “Si tu quisieras Granada” junto con una serigrafías del mencionado pintor en 1988 (A. Carvajal, *apud* A. Gala, M. Rodríguez-Acosta y A. Carvajal, 1988c).

²⁵⁹ Fenómeno generalizado y característico de la poesía a partir de posguerra: “En este grupo esa labor funciona sobre todo a base de menciones o alusiones en títulos y epígrafes (retomados o no en los versos) de Fray Luis, Herrera, San Juan, Garcilaso o J. Guillén” (J. Paulino Ayuso, 1983: 74-75).

²⁶⁰ O “Color solo” como rezaba el título de una composición de Diego Jesús Jiménez en *Bajorrelieve* (2001: 165-167)

“la soledad” trayendo un eco de “llama en los hayedos” –cuadro de análogo rótulo- o su contrario en la lágrima de agua -“Lágrimas de hielo”- utilizados tanto de forma parcial y separada -“sus caídas, sus sueños” que tuvieron “llamas ágiles o la mirada [...] difusa por una lágrima”- o conjunta -“Una lágrima de ceguera, roja y pálida como un clavel abrazado por la calígene [...] sofocado de llamas”-. “la soledad” que trae “un eco de llama en los hayedos”, unos “latidos de abedules” –cuadro de análogo rótulo- para terminar con la parcialidad, nuevamente, en “el recuerdo de otro gozo y otras llamas”. Búsqueda del movimiento y la variación de la naturaleza (“los estanques silenciosos remansos de nostalgia, de evocación de mirtos y de sauces” –“Mirtos y sombras”-) expresada en obras pictóricas de títulos insistentemente basados en los vientos y las emanaciones de luz (M. Rodríguez-Acosta, 2001: 10): “Con espada de luz lo seguí”, el pincel como la luz que rellena la sombra.

La naturalidad lectora, la artificiosidad autorial, la investigación crítica como puente o fanal y no como fin en sí misma. El poema en prosa no sólo comunica, la sintaxis monumentalmente compleja, la enumeración reiterativa, entre otros resortes, lo demuestran. El fin de la comunicación y del lenguaje como medio se basa en la economía y el entendimiento; el de la poesía, evidentemente no el único y dejando aparte lo sociológico, se regodea y angustia en la forma también como semántica expresiva. “Viento del sur” no es un poema comunicativo, no es, siquiera, un poema fácil para un lector hábil, simplemente asistimos al encuentro con una verdadera obra de arte.

9.3. “FUEGOS”

Se reseña la existencia de este poema en prosa de manera sucinta a causa de su reciente descubrimiento por su notoriedad y calidad poéticas: No se encuentra rubricado en bibliografía alguna sobre Antonio Carvajal, ni siquiera José Manuel Fuentes García en su monumental “Antonio Carvajal: Bibliografía (Ensayo de una guía descriptiva)” alude a esta composición (J. M. Fuentes García, *apud* A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros, 2013: 241-348). Sirva esta breve descripción como efigie breve de su futuro estudio.

“ Si “Viento del sur” (2001) dialoga con la soledad del recinto humano condenado a ser “carne de estío” y unicidad donde el rojo de la llama se iguala con “la soledad” del exterminio , trayendo un eco de “llama en los hayedos” y la desaparición del amor a través de “sus caídas, sus sueños” que tuvieron “llamas ágiles” para terminar con “el recuerdo de otro gozo y otras llamas”; “Fuegos” (1988), por el contrario, retrotrae el lirismo al tiempo de la esperanza y la llama consciente de la brevedad del hombre presentándonos al hombre en comunión con el hombre –recuérdese la composición alexandrina “En la plaza” incluido en *Historia del corazón* (1954)- a través del movimiento y la variación de la fiesta como expresión verbal de la plástica fallera, *Fogueres experimentals*, de Alicante: brevedad intensa y consciente de la llama y la vida.

Para ello, Carvajal portica el poema con una cita de Rubén Darío perteneciente al poema pórtico de *Cantos de vida y esperanza*, “Yo soy aquel que ayer no más decía”, escrito en endecasílabos:

Vida, luz y verdad, tal triple llama
Produce la interior llama infinita;
El arte puro como Cristo exclama;
Ego sum lux et veritas et vita!

(R. Darío, 1998: 342)

El poema en prosa arranca tras la estela Dariana, teniendo en cuenta que el autor vela los dos últimos versos transcritos anteriormente, a partir de una fiesta pagana

cristianizada en su función simbólica e imagológica -recuérdense los *Himnos a la noche* de Novalis y su imagen de Cristo-. En el aspecto rítmico de esta cita, destaca la selección de un verso endecasílabo supuestamente antirrítmico, “produce la interior llama infinita” acentuado contiguamente en sexta y séptima sílabas. Por último, y en relación a la mencionada cita inicial dariana, la tríada de elementos iniciáticos “Vida, luz y verdad” no solo tematizan el poema, sino que se formulan retóricamente a través de la repetición de elementos en tríada.

La segunda cita oculta e incompleta pertenece a Lope de Vega y se extrae de la composición de rima asonante en los pares “Seguidillas de San Juan” publicadas en la décimo segunda parte de la comedia *Las flores de don Juan* (Madrid, 1619) e igualmente en el primer acto de *El hamete de Toledo* (vv. 105-108), aunque pertenecientes al depósito de la tradición popular (*Cancionero de la Sablonara o Cancionero de Múnich*, 1624-1625):

Salen de Valencia,
noche de San Juan,
mil coches de damas
al fresco del mar.

El poema lematiza dos tradiciones de hogueras en la noche de San Juan fusionándolas en la noche de los tiempos como emblemas purificadores de una fiesta con carácter simbólico-antropológico de culto al fuego posteriormente cristianizada: Las hogueras y fuegos de Alicante y las hogueras de Santa Fe (Granada), unidas a las fiestas de San Agustín de la última localidad mencionada como fiestas patronales (28 de agosto)²⁶¹: El niño lematizado en el poema es San Juan Bautista con el cordero en brazos.

El poema se estructura en tres partes decrecientes y un lema inicial anafórico con medida de seguidilla “También se extinguen”. A continuación, reproducimos la tercera parte en su totalidad, escandida en heptasílabos, con excepción del lema pentasílabo y la

²⁶¹ En la primera noche de fiestas tiene lugar uno de los acontecimientos más populares y con mayor tradición, la quema de ‘El Penas’, instaurada por primera vez en 1985 alentada por el entonces alcalde, Antonio Callejas, que la importó de la ciudad hermana de Santa Fe de Nuevo Méjico, donde disfrutaban de este festejo bajo la denominación de ‘El Zozobra’. El encargado de escoger y labrar la escena o personaje protagonista de las llamas es el mismo pueblo, junto a otras instalaciones artísticas falleras y los papelitos en los que se inscriben las tristezas para que todos ellos ardan y purifiquen la vida del hombre.

oración endecasílabo cierre de la estrofa. Nótese el desplazamiento de la melodía de la voz y la melodía de la idea en todo el conjunto, salvo en las dos excepciones indicadas, apertura y cierre del poema, guiño rítmico para el lector:

También se extinguen [5]. Murió el niño que fue [7, el hombre que clamó, la aurora [9]. La espuma de la mar [7] quedó borrada, secas [7] las sementeras, tinta [7] en sangre la lana del [7] cordero. Todo exceso [7] de vida, todo exceso [7] de fuego, los reduce a [7] cenizas. Y en su calma [7] inerte todavía [7] hay quien remueve para [7] encontrar una brasa y conservarla²⁶² [11].

El corazón del hombre no renuncia a la fiesta [7 + 7].

²⁶² Nótese el uso de la rima leonina –Rima interna consonante entre los dos hemistiquios de un verso usada tradicionalmente en el hexámetro latino–, presente en toda la obra carvajaliana y comentado su uso por parte de José Domínguez Caparrós en algunos de los poemas de *Extravagante jerarquía* (1983) (J. Domínguez Caparrós, 2010), al final de este párrafo “Y en su **calma** / inerte todavía / hay quien remueve **para** / encontrar una **brasa** / y **conservarla**” –la negrita y las marcas indicadoras de ritmo son nuestras-. Curiosa coincidencia este uso, sui generis, de la rima leonina en este poema en prosa ya que su origen se localiza en la prosa, esto es, en el *leonitas* o *leoninus cursus*, heredada la designación del estilo epistolar de San León Magno (s. IX), y, por extensión, los populares hexámetros de rima interna (*versus leonini*). La superposición designativa, ya para el hexámetro ya para el cursus, indica la superposición y traslado de la designación prosa y verso durante la Edad Media (E. Curtius, 1995: 220). Claro, referido a un determinado ritmo ya presente en un determinado verso o en una determinada prosa ¿no recuerda esto a las palabras de Juan Ramón en relación al verso libre y a la prosa?

9.4. “FLORES”

Lo ostensible y llamativo de esta naturaleza en variación –jardín, huerto o paraíso– sirve de tema y título a otro de sus poemas en prosa, “Flores”²⁶³ (A. Carvajal, 1997 y 2002: 528.), al constituir un catálogo floral de recuerdos a partir de otro catálogo floral de obras artísticas pictóricas y escultóricas que sirven de preámbulo contemplativo al recuerdo lírico.

La organización y el ritmo poético se basan en la repetición, en la delimitación cronológica en prolepsis, en la tensión y distensión a través de párrafos reducidos y dilatados o en la coloración en dos tonos enfrentados y continuos a lo largo de la composición:

La obertura del poema abre la elección floral a partir de la dicotomía “recuerdos” frente a la cuaterna: “color”, “forma”, “aroma” y “tiempo” de florecencia enlazados, estos cuatro, a través de la repetición cuádruple de la conjunción copulativa, “ni”, también presente, de forma par, en el penúltimo párrafo del poema. La anáfora de la preposición, “de”, principiando los tres primeros párrafos, se exceptúa el introductorio, subraya la organización cronológica de lo inmediato a lo más lejano.

Esta organización iterativa, enlaza con la cantidad silábica de los nueve párrafos que forman el poema, estructurados cuantitativamente en orden creciente desde los cuatro primeros, modulados como ramas tensivas, pasando por el quinto y el sexto, hasta llegar al octavo, ramas largas de distensión, incluyendo entre éstos últimos el séptimo y noveno como contrapunto tensivo. La unión de los párrafos por su cantidad silábica conforma una tríada textual decreciente: cuatro, tres y dos párrafos de cómputo silábico equivalente en cada conjunto²⁶⁴. Tendríamos, por tanto, un orden decreciente en número de párrafos –cuatro, tres y dos– y creciente en número de sílabas. Todo este edificio arquitectónico se frutifica de color a través de las flores conglomeradas de repetición léxica, de oposición y de tensión-distensión; mediante la preposición “contra” materializada en el segundo, sexto y octavo párrafo, se enfrentan dos colores a lo largo

²⁶³ Arthur Rimbaud posee un poema en prosa de idéntico título dentro de *Les Illuminations* (A. Rimbaud, 2001: 228)

²⁶⁴ La división tripartita del poema, heredera de la tradición clásica, se muestra constante en los poemas analizados: “Las ruinas del aura” –tres poemas–, “Viento del sur” –poema con tres partes– (2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90) o “Flores” –tres secciones organizadas a partir del número de sílabas de cada párrafo–.

de todo el poema: blanco y morado, en diversas tonalidades cromáticas del rojo al azul – exceptuando el cobrizo cercano al amarillo-, en continuo vaivén y liza:

la blancura del manzano [...] contra los chopos grises con las yemas cobrizas [blanco/cobrizo] [...] Contra tanta blancura las amatistas [...] del airón del tabaco, siempre contrarias a [...] la azucena [blanco / violeta / blanco] [...] la blanca fachada contra la que encendían sus candelas las [...] malvarrosas [blanco / morado]

El tiempo y la memoria, el arte poético, plástico y escultórico como anclaje esencial en el tiempo donde cada recuerdo germina una flor, renace un pasado y llena un párrafo: “De ayer mismo”, en el segundo párrafo, la blancura de la flor del manzano prometedora de su próximo fruto, delicia de tacto y gusto; en el tercero, la flor tenaz del croco²⁶⁵, alba y “De una soledad ni remota ni inmediata”; en el cuarto, las vistosas celindas (o falso naranjo) “De anteayer”, plenas de olor palpitante; para continuar encadenando los latidos blancos y “más lejanos” del azahar (flor del naranjo, el limonero y el cidro); la blanca azucena rebosa con su olor “la adolescencia” y los dos párrafos siguientes; el penúltimo párrafo vuelve a “la niñez” y a la blanca fachada en donde florecían las malvarrosas ásperas y púrpuras, las adormideras dobles, succulentas y blancas o lilas, los alhelíes de olor penetrante y color púrpura o albo, la rosa efímera y suave, y los lirios dolientes y morados; para terminar, en el último párrafo, nuevamente, con el recuerdo “siempre” de la azucena por encima del resto²⁶⁶:

Y siempre la azucena

La naturaleza ofrecida, eje radial de la vida, se domestica como jardín o huerto cerrado –*hortus conclusus*- donde crece, entre otras, la flor del limonero, de la niñez pasada, el paraíso perdido o la edad de oro, soles de ácido, desde la madurez del recuerdo presente²⁶⁷.

²⁶⁵ Crocus, familia de plantas de diversos tipos de flores, interesa la de color púrpura a nuestro respecto. La más conocida es el azafrán, *crocus sativus*.

²⁶⁶ Los dos colores principales que articulan el texto son símbolos de la pureza de la Virgen: El blanco y el morado, la azucena y el lirio –“*Sicut lilium inter spinas*” *Cantar de los cantares* II, 2-.

²⁶⁷ La infancia localizada topográficamente en Andalucía puede rastrearse como fondo del poema en prosa: Juan Ramón Jiménez y Moguer desde *Baladas para después*, Vicente Aleixandre y Málaga en ciertos versos de *Pasión de la tierra* o Luis Cernuda y Sevilla en *Ocnos*. Esta temática del poema en prosa

9.5. “AUSENTES OJOS”

La niñez y los recuerdos de la ciudad enarbolan el siguiente poema en prosa: “Ausentes ojos”, escrito para una exposición fotográfica de J. Sánchez Montalbán (2002) celebrada en su ciudad natal, Cartagena. Porque la naturaleza y la infancia se moldean en el jardín y la madurez, emblema del hombre moderno, en la ciudad²⁶⁸.

La composición se estructura en tres partes separadas por sendos lemas semi-anafóricos, de sintaxis paralelística y en quiasmo en el último de ellos²⁶⁹:

–Muéstrame tu secreto, madre nutricia.

[...]

–Muéstrame tu latido, alma patria.

[...]

–Ciudad nativa, muéstrame tu imagen.

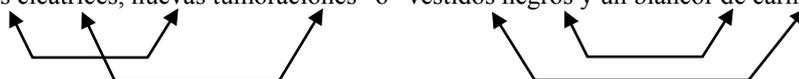
La cantidad silábica de los párrafos decrece: de la similitud dilatada de los dos primeros párrafos, veintidós periodos, a la brevedad del último, punto de tensión o pie quebrado. En cuanto a la distribución rítmica, acometida a partir de las pausas sintáctico-lógicas, el poema se compone en una silva polimétrica y blanca –pentasílabo, heptasílabo, eneasílabo, endecasílabo y alejandrino-. El inicio recuerda a la seguidilla como combinación métrica –heptasílabo y pentasílabo-, “*Muéstrame tu secreto, madre nutricia*”, que sirve de variación rítmica en cada uno de los lemas: el primero un heptasílabo y un pentasílabo; el segundo lema un heptasílabo y un tetrasílabo, decrece

se retrotrae en su uso hasta Rimbaud en *Las Iluminaciones* y el poema en cinco partes “Infancia” (A. Rimbaud, 2001: 206-210), en el que destaca la floralidad de la segunda parte: “rosales”, “claveles”, “alhelies”, “hojas de oro” y “flores mágicas” (*ibid.*: 209-210).

²⁶⁸ *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Soto de Rojas, constituye una descripción de la ciudad de Granada, como se encargó de señalar Federico García Lorca.

²⁶⁹ El paralelismo sintáctico y el quiasmo como figura de repetición cohesionadora de este poema en prosa condensa incluso lo semántico mostrando lo antitético:

“De viejas cicatrices, nuevas tumoraciones” o “vestidos negros y un blancor de carnes”



en uno; y el último en quiasmo, reduce el heptasílabo al hexasílabo, invirtiendo el orden para encontrar la eufonía: un pentasílabo y un hexasílabo. Por tanto, obtendríamos un heptasílabo y un pentasílabo y dos endecasílabos de dos braquistiquios inversos en sus ramas tensivo-distensivas y marcados por la pausa sintáctica, en el segundo (7 + 4) y tercer párrafo (5 + 6), respectivamente. La similicadencia recorre todo el poema estructurada en vocales diversas dependiendo del párrafo:

El primer ejemplo no llega a ser un quiasmo puro, sino una repetición invertida semánticamente. El primer párrafo asiste a la exaltación de la semántica opuesta y en quiasmo de los términos similicadenciados, “viejas cicatrices” y “nuevas tumoraciones”, o rubrica el significado oculto, “el dinero” que tintinea como “el eco de unos cantes apagados”, lo vuelto memoria... En cuanto a la rima, proponemos como ejemplo el análisis de la equivalencia de sonidos de la primera parte del poema: En el primer párrafo, hallamos su eliminación, párrafo blanco; las exiguas rimas que suenan, “aurora” y “frondas”, “mostraba” y “palabras” o “mástiles” y “triangulares”, se disuelven en una lectura prosaica al no emplazarse ninguna al inicio o al final de la pausa sintáctica, o poética, si no en el interior y alejadas dentro la secuencia. En el segundo, por el contrario, advertimos un uso sistematizado finalizando el conjunto dos semiestrofas de cinco versos formadas por tres endecasílabos y dos alejandrinos entre los cuales alterna tanto la rima asonante “ia” o “aa”, como la medida y la rima:

Pero él, vida fresca en tantas vidas,	11 A	
no buscaba la luz de la nostalgia	11 B	
para lanzarse al mundo y supo que su súplica,	14 A	Rima en caída: rima “con los sonidos de las sílabas postónicas” (J. Domínguez Caparrós, 1999: 317) ²⁷⁰
si sentida en lo hondo, no estaba formulada	14 B	
con la verdad certera que debía:	11 A	

²⁷⁰ Ya analizadas por Ignacio Prat (1983: 193-205) en Carvajal o por el mismo Carvajal, por citar un ejemplo más ignoto, en Guillén dentro del estudio “Jorge Guillén: Naturaleza viva” (A. Carvajal, 1995b: 309-312).

Si el verso devuelve el ritmo, la similitud recuerda introspectivamente lo que regresa como un eco o rumor metálico: los edificios y el vacío; y la rima asonante deja su huella abriendo y clausurando el poema: “*nutricia*” y “*fotografías*”.

La ciudad y el gusto moderno crean nuevas experiencias vitales y un nuevo despliegue artístico en prosa²⁷¹: Bertrand, *Gaspard de la Nuit (Fantaises à la manière de Rembrandt et de Callot en Paris)*; al igual que Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, a través del influjo pictórico de los hermanos Gouncourt; Rimbaud en Londres, *Las Iluminaciones*; Darío en Valparaíso, *Azul*; Juan Ramón Jiménez en Nueva York, *Diario de un poeta recién casado*; o Carvajal en Cartagena a partir de las fotografías de Francisco Sánchez Montalbán.

Aunque la afirmación de Díaz-Plaja “el poema en prosa [es] inseparable del impresionismo” (G. Díaz-Plaja, 1956: 22), sea excesiva o relativa, unánimemente, a sus inicios²⁷² -cabría deslindar entre el impresionismo pictórico y el lingüístico-, muchos de los poemas en prosa carvajalianos parten de la evocación de una obra de arte²⁷³, visual unánimemente en sus poemas en prosa, del intento del poeta de encarnarse en la piel del pintor y aprehender su pensamiento reflejando un diálogo posterior trascendido en el poema como conocimiento y evocación:

“Porche” (1988c) y “Viento del sur” (2001) se realizan a partir de la obra pictórica de Miguel Rodríguez-Acosta Carlström; “Castillo interior” (1988) a partir de una exposición pictórica sobre la Alhambra de Julio Juste; “Fuegos” (1990), “Glosa para las horas pintadas”(1995), “Elegía para el río Darro” (1996) y “Flores” (1997) para sendas exposiciones colectivas sobre fallas, horas, ríos y flores, respectivamente; “Ricardo García en sus ámbitos” (1990) con motivo de una exposición del pintor homónimo; “Las ruinas del aura” (1992) a propósito de unos grabados sobre jardines de Juan Carlos Ramos Guadix; “Vuelta de paseo” (1993) para la correspondiente de

²⁷¹ Véase el apartado correspondiente de la investigación referido tanto al poema en prosa y la ciudad, como al poema en prosa y la pintura.

²⁷² Caso del Juan Ramón Jiménez de *Baladas para después* (1901-1913), donde encontramos un uso impresionista del lenguaje: “Soledad. Domingo. Ausencia del amor” o “Nota de fagot, queja de cornetín. Lágrimas. Nada” (J. R. Jiménez, 2009) a partir de la enumeración, practicada ya en el simbolismo, en Verlaine y su poema “Effet de nuit”: “La nuit. La pluie. Un ciel blafard...” (M. P. Predmore, 1975: 96 y n. 2). El componente impresionista juanramoniano muestra una visión del mundo aparentemente desarticulada y contemplativa en ausencia de interpretación, aunque en lo profundo transmutada en sugerencia, insinuación y vaguedad (M. P. Predmore, 1975: 99).

²⁷³ Pero como se ha encargado de señalar Antonio Chicharro dicha relación va “más allá de la ékfrasis en tanto que procedimiento descriptivo que trata de lograr una representación del objeto artístico en poesía” (A. Chicharro, 2002: 177)

Eduardo Naranjo en relación a la ciudad de Nueva York, emblema de la prosificación vital y del poema en prosa posmoderno; “¡Qué sensación de tacto bajo la piel!...” (1995) para una exposición sobre *Leda* de Francisco Lagares; “Variaciones para un desnudo” (1999e) en relación a la exposición pictórica de Diego Gadir; “Glosa a Ganimedes” (1999), “Alhambra: Estación de las horas” (1999) y “Vistas de Venecia” (2011) para tres exposiciones pictóricas de María Teresa Martín-Vivaldi. Y, para el que nos concierne en este instante, “Ausentes ojos” (2002) a fin de una exposición fotográfica de Francisco J. Sánchez Montalbán.

En este sentido Antonio Carvajal se introduce en la corriente del poema en prosa ligado a lo plástico tanto en lo temático como en lo formal: el impresionismo lingüístico²⁷⁴, porque le interesa “sobre todo, la obra de arte basada en otra obra de arte” (Joëlle Guatelli-Tedeschi, *apud* A. Chicharro, 2002b) y la misma disposición visual enlazaría la pintura y el poema en prosa, una menor vehemencia y una velocidad lectora superior para una composición pictórica y un lector inusual.

El título del poema nos muestra la clave al sintetizar el intertexto –cita marcada entre comillas velando, como juego, el nombre del poeta- recogido entre sus líneas: “Nunca merezcan mis ausentes ojos ver tu muro” del soneto “A Córdoba” de Luis de Góngora. La memoria del peregrino a su “*ciudad nativa*”, “*madre nutricia*” y “*alma patria*” señala Carvajal, Córdoba o Cartagena:

entre aquellas rüinas y despojos
que enriquece Genil y Darro baña
tu *memoria* no fue alimento mío,

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, ¡oh *patria*, oh flor de España!

(L. de Góngora, 1969: 48) [el subrayado es nuestro]

Y Carvajal:

²⁷⁴ El título *Illuminations*, de Rimbaud continua la semántica pictórica a través de este anglicismo adoptado por el francés y cuyo sentido primigenio era “grabados coloreados”. Darío continua la estela a través de *Azul*.

los ojos del hijo pedigüeño, ausentes tanto tiempo pero nunca con la imagen perdida

mientras se encuentran en Granada. El título y el intertexto no son gratuitos, sino fundamentales: el fotógrafo Francisco Sánchez Montalbán, al igual que el poeta Luis de Góngora, marcha lejos de su ciudad natal, Cartagena y el mar, Córdoba y el Guadalquivir, para asentarse en Granada que gongorinamente “enriquece Genil y Dauro baña”.

9.6. “ELEGÍA PARA EL RÍO DARRO”

Años más tarde, un poeta granadino, Federico García Lorca, cantaría a la tríada acuática, Guadalquivir, Genil y Dauro, en “Baladilla de los tres ríos”. De éstos nos convienen, entre tanto, las aguas que bañan la ciudad de Granada y, en concreto, las plañidas en “Elegía para el río Darro” (1996). Este poema en prosa, el más breve y unitario del conjunto, se dispone desde un lema inicial, a modo de proverbio, “Cierto es que los dioses arrebatan jóvenes a sus elegidos”²⁷⁵ –heredero de los clásicos griegos, “El amado del cielo muere joven” afirmaba Menandro citado por Espronceda en el *Diablo Mundo* y posteriormente por Leopardi, y de los clásicos hispánicos Garcilaso de la Vega o Miguel Hernández-, contrapuesto en el cuerpo del poema, “Pero este río doncel...” –tesis o prótasis y antítesis o apódosis-, para finalizar mediante un sintético epifonema, heredero de la tradición elegíaca, no marcado gráfica, pero sí semánticamente:

Darro gentil, perenne aprendiz de los trinos, condenado al desprecio de los ruisseños.

La personificación del río se materializa desde el mismo título. Si en la *Profecía del Tajo* de Fray Luis de León presenta al río hablando, Carvajal en la *Elegía para el río Darro*, exhibe al río de cúbito supino²⁷⁶, mas no clama sino el poeta utilizando la

²⁷⁵ La crítica a los dioses o a la muerte, se funda como lugar común en la elegía dirigida a personas jóvenes: Garcilaso metafórica o compara tanto a Isabel Freyre como a Bernardino de Toledo con elementos vegetales recolectados antes de tiempo, flor cortada y espiga recogida, ejemplificado en la *Elegía primera*:

[...] la enemiga
del humano linaje, que envidiosa
coge sin tiempo el grano de la espiga,

nos ha querido ser tan rigurosa,
que ni a tu juventud

(G. de la Vega, 1995: 139)

²⁷⁶ Los ríos en la tradición grecolatina, proseguida en la hispánica, se representaban como hombres recostados sobre urnas de las que manaba el agua: “[el Tormes] no recostado en urna” (G. de la Vega, *ídem*: 140). El Tíber posee iconográficamente, entre otros atributos, una corona “con una hermosa guirnalda hecha con varios frutos y bellísimas flores”. Estas flores o ramas de la corona dependen del río

écfrasis –descripción- antropomórfica –prosopografía- y dinámica –frente al tradicional estatismo que supone su uso-, rayando lo pictórico, como si de un muerto se tratase, de un dolor infinito porque nunca fallece. Su estertor es continuo y lo acerca más a un Prometeo encementado o al *Cristo muerto* de Mantegna, que a la barroca alegoría del Darro pintada por Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) en *Alegoría del río Darro* (1676-1680) y que representa al río como un niño recostado, en relación a su menor tamaño como afluente del río Genil. Bocanegra ha sido refutado en su alegoría del río por parte del tiempo a causa de la imprudencia de los hombres.

Esta extensión hidrográfica menor tiene su correlato formal en una estructura poética breve –frente al poema dilatado como reflejo de ríos extensos y caudalosos-, cerrada y autónoma que recuerda al soneto por el juego de relaciones y oposiciones encadenadas: Darro y Granada, hijo y madre, cuartetos y tercetos, opuestos pero necesariamente encadenados por el sistema doble de ejes de distribución disimétrica y por la flexibilidad de éste para adaptarse al ritmo sintáctico. El tema se desarrolla en los cuartetos y el desenlace –reflexión o consecuencia de lo planteado en aquéllos- en los tercetos. Las cuatro pausas largas, punto y seguido, nos sirven para delimitar la estructura: el lema, los cuartetos, los tercetos y el estrambote. Si eliminamos el lema, condensando el cuerpo en cuartetos y tercetos –siendo el estrambote una parte ampliada de estos últimos y exceptuando su extensión no canónica-, y escandimos el poema hallamos la similitud del cómputo: los cuartetos y los tercetos nos dan igual resultado, ciento quince sílabas. La semántica total de fondo y forma o la “casualidad” continúa: si lo delimitamos versalmente a partir de las pausas sintácticas breves, en el interior de cada sección, y largas, frente al conjunto, descubrimos el número de versos del soneto: Lema -una oración, “Cierto... elegidos”-; cuartetos –una oración de ocho segmentos, “Pero... violetas”-, tercetos –una oración de seis segmentos, “Madre... obsceno”- y estrambote –una oración, “Darro... ruisseños”-. Nos encontramos ante la estructuración mental de un soneto, aunque no aparezca marcado²⁷⁷:

y la proliferación de éstas en su ribera: el Tíber de laurel, el Arno de Haya, el Po de álamo... (C. Ripa, 1996 tomo I: 267-269). De suerte que nos esclarece la utilización floral y atributiva del río Darro:

“no expira con la frente coronada de adelfas, las sienas oreadas por la verbena, los ojos circuidos de violetas.”

²⁷⁷ El soneto ha tenido su representación en el poema en prosa de Rimbaud “Soneto” dentro de *Las Iluminaciones* (A. Rimbaud, 2001: 235-236); aunque con pretensiones diferentes, sorprender al lector y provocar su rechazo, fuera del gusto social, en el caso rimbaudiano, y renovar la estrofa a partir de su representación prosaica en el caso carvajaliano.

Cierto es lo dioses arrebatan jóvenes a sus elegidos.

Pero este río doncel,
por cuyas ondas ni resuenan los ecos de la risa de las ninfas,
ni se estremecen las hebras de sus cabellos
y no deja apenas sitio para que el céfiro murmure en sus sotos,

víctima de una diosa de ojos húmedos y boca sedienta,
no expira con la frente coronada de adelfas,
las sienes oreadas por la verbena,
los ojos circuitos de violetas.

Madre incestuosa y terrible,
Granada lo recoge entre muslos de piedra,
y lo agota en la estremecida generación de su prole de sueños,

extenuado y frágil,
sus lágrimas primeras sorbidas por fuentes y cármenes,
su estertor último disipado en el fragor de un trajín callejero y obsceno.

Darro gentil,
perenne aprendiz de los trinos,
condenado al desprecio de los ruisenores.

Regresemos a la semántica, para la comprensión del poema debemos limpiar las huellas de lo anteriormente escrito –palimpsesto–, implícitamente se está comparando al Genil con el Darro: al mayor, “señor o hidalgo”, laureado y poseedor de náyades y fábulas –“Fábula de Genil” de Pedro de Espinosa al igual que el Tajo garcilasiano– y el menor, “doncel”, olvidado y desposeído de mitología²⁷⁸ ¿No estaremos asistiendo a un

²⁷⁸ Aunque Carvajal se ha encargado de crear su propia mitología para este río: Dáuride: “(duende del Darro o ninfa o arcángel)” uno de los personajes que conforma la terna de *Mariana en sombras* (A. Carvajal, 2002b) tragedia en 12 escenas (se repite el tres como divisor) en la que encontramos tres ellas

reivindicación de la otredad y de los desfavorecidos como superación estamental simbólicamente aplicada a la geografía fluvial urbana o una fábula acuática?

El rechazo del río no es solo fraternal, sino también materno. Frente a la alusión usual de la madre como símbolo de amor:

[...] ¿qué hará la madre que tú amabas,
de quien perdidamente eras amado,
a quien la vida con la tuya dabas?

(G. de la Vega, 1995: 140)

Granada es una “diosa terrible”, madre de ambos ríos, que siente predilección e inclinación hacia el río Genil, visible en su beso convexo de encauzamiento glorioso y cementado, frente al río Darro engullido por la ciudad, la elegía se consume y Granada absorbe a su hijo saturnalmente a través de su abovedamiento “entre muslos de piedra” invisibilizándolo a través de un beso cóncavo en parto inverso y sometimiento burgués al modo racional y ordenado de la planificación urbanística de las ciudades desde el siglo XIX en París hasta nuestro días²⁷⁹:

Madre incestuosa y terrible, Granada lo recoge entre muslos de piedra, y lo agota en la estremecida generación de su prole de sueños,

De ahí, el incesto y el filicidio, al modo de Yocasta, Saturno o Medea, en aras de una bárbara modernidad. Si el final de la elegía suele proclamar la fama del muerto, el canto como alabanza y recuerdo, “se cantará de ti por todo el mundo” (G. de la Vega

en prosa –escena segunda, décima y undécima- frente a nueve íntegras en verso. ¿Hibridez de prosa y verso? ¿Poema en prosa y en verso para un drama?

²⁷⁹ Las ciudades desde la modernidad, se caracterizan por la velocidad “el fragor de un trajín callejero y obsceno” señala Carvajal de Granada; “el estruendo de los carros, que cargan piedras para una construcción del boulevard Haussman.[...] las cúpulas del Sacré-Coeur” poetiza en prosa Vallejo de París en “Hallazgo de la vida” (C. Vallejo, 2002: 100-101); o Baudelaire en “Los ojos de los pobres” (C. Baudelaire, 2000: 95): “un nuevo bulevar, todavía lleno de cascotes y enseñando ya gloriosamente sus inacabados esplendores”; pero también por ser emporio de la prosificación de la vida, consumidoras de la vida del río personificado: “extenuado y frágil” “víctima de una diosa [granada] [...] de boca sedienta”, increpa Carvajal, y del hombre, como sentenciaba Neruda en *Confieso que he vivido* a propósito de: “Vallejo [...] se murió del aire sucio de París, del río sucio de donde han sacado tantos muertos. Si lo hubiéramos traído a su Perú, si lo hubiéramos hecho respirar aire y tierra peruana, tal vez estaría viviente y cantando” (P. Neruda, 1976: 391).

idem: 146), la conclusión se invierte en contra-elegía antitética y para el río Darro sólo queda el desprecio de los ruiseñores, silenciosos sin un breve canto, y la ausencia de ninfas, céfiro y flores.

Este recorrido fluvial se muestra no sólo semánticamente, sino, incluso, rítmicamente: la maestría técnica deslumbra a pesar de estar oculta y prosada. Tanto en su curso alto como en el medio, el río semánticamente es absorbido por la ciudad: “sus lágrimas primeras sorbidas por fuentes y cármenes, su estertor último disipado en el fragor de un trajín callejero y obscuro”. Ahora bien, en el curso bajo, lo rítmico y lo semántico se unen, frente al cierre elegíaco tradicional que recuerda y alaba la fama del muerto, formando un único cuerpo en síntesis fondo-formal fraguado en un antitético epifonema como colofón:

Darro gentil, perenne aprendiz de los trinos, condenado al desprecio de los ruiseñores.

1ª Lectura “versal” alejandrina, a partir de la última oración del poema, “condenado al desprecio de los ruiseñores”. Nótese la fuerza semántica que adquiere el término “desprecio” al fracturarse en dos, tmesis, por la cesura y la ausencia acentual del segundo hemistiquio arrojando al río con mayor vehemencia y humillación –en el recuerdo el lorquiano “para el gusano de mi sufrimiento” por la velocidad incrustada a la pérdida acentual-: “condenado al despré- / cio de los ruiseñores”.

2ª Lectura en prosa, a partir de las pausas sintácticas y el ritmo por cláusulas –recuérdese el uso elegíaco del hexámetro grecolatino-. Hallamos el uso de **dos** cláusulas ternarias de ritmo pseudo-dactílico ascendente, enfático y breve [/ ' - - / ' - - /] “Darro gentil,”; la pausa marca la entrada de las **tres** siguientes cláusulas pseudo-anfibracas [/ - ' - / - ' - / - ' - /] “perenne aprendiz de los trinos,”; para finalizar con la llegada, tras pausa, de las **cuatro** últimas cláusulas pseudoanapésticas progresivas, largas y reposadas [/ - - ' // - - ' // - - - // - - ' /] “condenado al desprecio de los ruiseñores”. El ritmo vital del río se refleja rítmicamente en las cláusulas: la brevedad y el fragor del curso alto²⁸⁰, nacimiento del río, refleja el ritmo primero de dos cláusulas breves y acentuadas en primera sílaba [/ ' - - /]; el curso medio del agua se hace más dilatado, menos

²⁸⁰ La coincidencia nominativa entre el cursus medieval y el curso del río, asombran aún más, si no nos encontramos ya, de por sí, lo suficientemente perplejos.

tumultuoso y más tranquilo, espejo en la cláusula media, aumentada en su número a tres [/- ´ -/]; expirando con el curso bajo, la llegada al mar creciendo el número de cláusulas a cuatro y desplazando el acento hasta el final de la misma [/ - - ´/], asistiendo incluso en la tercera cláusula de este último grupo a la desaparición del acento [/- - -/], del latido, indicando, rítmicamente, el desprecio semántico de los ruiseñores y la languidez reposada y seria antes de la muerte, grave, como el final de una elegía sin esperanza. La melodía del ritmo y de la idea –Darío y Carvajal *dixit*- se fusionan a partir del ritmo de la vida en tres etapas y tres tipos de ritmo tras la difícil sencillez, arte borrando sus huellas, para cantar a la naturaleza denunciando su deterioro, menosprecio y agotamiento. Todo un canto desde lo particular, el río Darro, a lo general, el planeta Tierra, siendo conscientes de que Granada y “su prole extenuada de sueños” asfalto-encementados y circunvalaciones sin Vega somos todos nosotros²⁸¹.

²⁸¹ También presente en la composición, a propósito de la obra pictórica de Francisco Fernández Barba, “Herencia del paisaje” (F. Fernández Barba y Francisco Fernández Ramírez, 1994):

Lo que llamaba mío ya no existe,
pero aquello en que fui, que me envolvía,
todavía es en halo que fulge y reconozco
en las mieses unánimes y en las serenas brisas.

Aún me quedan los montes y los humos
que se elevan difusos, de los sotos,
remotos como un sueño que en la luz imprimiera,
antes de disolverse, las huellas de algún pozo.

Sólo ama el paisaje quien lo vive,
[...]
Lo que llamaba mío ya es memoria

9.7. “NO SABÍA QUE ESPADA ME ACECHABA”

En este eje radial de la ciudad de Granada como auspiciadora poética encontramos la serie “más oscura” (F. Díaz de Castro, *apud* A. Carvajal 2003: 251) formada por siete poemas y más diáfana, añadiríamos a tenor de las dos últimas composiciones como contrapunto distensivo esperanzado, que llevan como rótulo “Vísperas de Granada”²⁸², recogida por vez primera en *Poemas de Granada* (1991) y posteriormente en *Miradas sobre el agua* (1993). Dentro de ésta descubrimos un poema en prosa, el cuarto del conjunto, “No sabía que espada...”.

El término polisémico “vísperas” nos puede ayudar a desentrañar el sentido: de un lado, remite al día previo a las fiestas de la ciudad, “El día de la toma de Granada” –dos de enero de 1492- por los Reyes Católicos, siendo la climatología descrita similar; de otro, alude en su utilización plural a “Una de las divisiones del día entre los antiguos romanos, que correspondía al crepúsculo de la tarde” (D.R.A.E., 1992) y, por extensión cristiana, al último rezo que se produce al anochecer conectando con la ubicación dentro del poemario: Si éste finaliza con la serie de siete poemas “Vísperas de Granada”, se inicia, asimismo, con el número siete materializado en la serie “Paráfrasis de las siete palabras de Cristo”²⁸³. En consecuencia, la serie podría enunciarse a través de dos voces poéticas en diálogo: Granada, personificada, y la polifonía vocal y bajtiniana (Mijaíl M. Bajtín, 1986) de siete habitantes en las vísperas de su toma²⁸⁴, a modo de guerra civil entre hermanos como lo indicara Diego Hurtado de Mendoza en *Guerra de Granada* (1627) por varias coincidencias:

En el primer poema las flechas metálicas, frías metaforizadas como escarcha, “Hace días que el cielo / lanza flechas seguras / de escarcha/[...] dardo / que lanza contra mí cielo enemigo”, se unen a la sangre, “y que los campos / duermen [...] sobre un rumor de sangres aplacado”, al tumulto y al desorden de la batalla, “Miro un ir y venir de gente extraña / que ha dejado en el suelo / las huellas de una noche / con sangre

²⁸² El conjunto métricamente recoge una silva, dos sonetos, dos sextillas de rima continua en el tercer y sexto verso de cada estrofa, un poema en prosa y una décima antigua octosilábica con estrambote.

²⁸³ Para más información sobre la estructuración séptima, véase el análisis de Antonio Chicharro “Siete veces siete (acerca de la poesía última de Antonio Carvajal)” (A. Chicharro, 1994 b y 2002: 248-293).

²⁸⁴ Si para Mijaíl Bajtín, la novela se establece como género dialógico frente a la poesía y su monologismo, Antonio Chicharro señala y caracteriza a “Vísperas de Granada” como “una suerte de poesía dialógica sobre la Guerra de Granada” (A. Chicharro, 2002: 166).

y cieno”, de la guerra entre musulmanes y cristianos por Granada, frente al sujeto poético, acaso Boabdil, el último rey nazarí de Granada, ensimismado en la paz, en un jardín de un reino nazarí imperecedero

Contra mí, que soñaba / [...] entre los jazmineros florecidos
[...]
la luz perenne de los futuros siglos.

En el segundo poema se nos comunica la pérdida del Reino de Granada por parte del sujeto poético, un morisco, “No me podrán llamar desventurado / porque perdiera rango, casa, tierra”, expulsado al no convertirse al cristianismo, y su toma por parte del bando vencedor cristiano, “Nunca pisé el recinto que, sagrado, hoy abre la clausura de una guerra”.

En la composición tercera, la voz poética se transforma en un jardinero de Granada, la intrahistoria unamuniana aplicada a lo lírico frente a la historia oficial de un “príncipe doliente”, Boabdil. El llanto de ambos personajes se simboliza en el agua granadina, mitificada por Manuel Machado en el archiconocido *Phoenix*: “Granada, / agua oculta que llora” (M. Machado, 1982: 100):

Tampoco tengo nombre
yo, ni rango, ni casa
[...] como no tuve rostro
y nunca tendré historia.
Fui el que hizo posible
que [...] un príncipe doliente
tuviera en las pupilas
fuentes, prados y corzas.
Mi vida es la constante
canción que dijo el agua

En el quinto poema el cielo “No es el lugar del hombre” para un granadino a la espera insoportable de la toma de Granada, el final de todo:

No sé esperar. Acecho

la faz de un enemigo
que tiene mi mirada,
que ya pisa mis huellas,
que ya toma mis llaves,
que ocupa ya mi casa.
[...]
estás ante tu puerta
para entregar tu vida
y el enemigo tarda?
[...]
No, desde luego, el cielo;
sí, para siempre, lágrimas.

La secuencia de poemas finaliza, en las dos últimas composiciones, con la alegría y la esperanza en el hombre, sujeto poético, y en el amor reflejado en el poema “Esta mañana un lucero” junto a la ciudad de Granada, sujeto poético, donde anida la esperanza humana de una antigua metrópolis armónica entre el asfalto y la Vega “Canción de la ciudad”, hoy arrasada por completo²⁸⁵.

El clímax del conjunto, por ende, se inicia con el desánimo y el abatimiento: un amor, un rango, una casa, una tierra, un yo perdido y desheredado, para concluir, de nuevo antitéticamente, con la esperanza en el amor y la belleza²⁸⁶.

La estructura del poema en prosa se articula sintácticamente en tres párrafos, de nuevo la tríada como estructura, cuantitativamente decrecientes. El asombro técnico engalana las profundidades del poema: el primer párrafo consta de ciento ochenta sílabas; el segundo la mitad, grosso modo del primero, setenta y nueve; y el terceto la cuarta parte del segundo, aproximadamente, del segundo, dieciocho sílabas²⁸⁷. Semánticamente, el poema se dividiría, igualmente, en tres partes a partir de tres oraciones claves que sirven de enlace y variación, amén de señalar la rítmica del

²⁸⁵ El círculo se cierra tras descubrir que la secuencia poemática fue compuesta junto a la música de José García Román e interpretada por la Orquesta Ciudad de Granada, bajo la dirección de Juan de Udaeta, por encargo del Ayuntamiento de Granada para conmemorar el V Centenario y estrenada en el marco del Festival de Aviñón (*ABC*, Domingo 21-07-1991)

²⁸⁶ Según Rafael Juárez la serie aúna la poesía lírica, épica y dramática por, respectivamente, su contenido, su tratamiento y su estructura (R. Juárez, *apud* A. Chicharro, 2002: 293)

²⁸⁷ La razón divisoria aumenta un medio conforme avanza el poema, siendo proporcionalmente inversa la cantidad silábica del párrafo:

$(1^{\text{er}} \text{ Párrafo}) + (2^{\text{o}} \text{ Párrafo} - \frac{1}{2}) + (3^{\text{er}} \text{ Párrafo} - \frac{1}{2} - \frac{1}{2} = \frac{1}{4})$

conjunto basada en la silva polimétrica, a partir de la Epanástrofe o complexión - “combinación de Anáfora y Epífora” (J. A. Mayoral, 1994: 114)- y el epifonema final interrogativo y retórico:

No sabía que espada me acechaba	11
[...]	
Porque también el fuego me acechaba	11
[...]	
Porque alguien atizó ese fuego con espada	14
[...]	
¿Son así tus victorias, arcángel de las llamas, en las aguas?	7 + 11

El arcángel de las llamas, símbolo del amor, interrogado retóricamente sobre su victoria, derrota en realidad, sobre las aguas, sobre la vida, recuerda a la simbolización restrictiva, también angelical, de Rafael Alberti en *Sobre los ángeles*. La incertidumbre y el miedo, en definitiva, como eje radial del poema antes de la toma de Granada por los cristianos, simbolizados en el arcángel, soldado de Dios, comparado con el amor.

9.8. “LA FLORIDA DEL ÁNGEL”

Los espíritus celestes, el arcángel media entre el ángel y los principados, prolongan y elevan su vuelo del octavo al noveno coro en el siguiente conjunto, “La florida del ángel” (A. Carvajal, 1996b) recogido posteriormente en *Columbario de estío* (1999: 67-68) y *Con palabra heredada* (1999b: 33-34). El poema se articula en dos partes: En la primera, asistimos al monólogo, diálogo retórico, del poeta, sujeto poético, y el arcángel san Miguel, comparándose o adquiriendo detalles del arcángel caído, Lucifer. En la segunda se realiza una descripción de aquél.

En la primera parte, aparecen numerosos atributos de san Miguel, el más variado iconográficamente de los arcángeles²⁸⁸, que asisten para la interpretación y la forma del poema, tendiendo un puente entre ambas: San Miguel, *condestable* de las milicias celestiales sirve de receptor, enfrentado, del sujeto poético y Dios²⁸⁹. “Si blasfemé que Dios me juzgue.”, cabeza del poema, alude al san Miguel que, iconográficamente, aparece acompañando a Cristo como conductor de los muertos cuyas almas, la memoria, pesará el día del juicio final con la balanza, “puedes arrancarme la memoria y arrojarla en la balanza de la justicia: No se moverán los platillos”. Este san Miguel, victorioso sobre los ángeles rebeldes, precipitados al abismo y cuyo par fue Lucifer, ángel caído,

²⁸⁸ Frente a los ángeles, simples soldados anónimos del ejército celeste, los arcángeles luchan con los demonios, poseen número y nombre –acabado en “el” *Dios*, teofóricos-. Suelen ser cuatro, correlación de los cuatro puntos cardinales, o siete: Miguel –el oriente- (A. T. Dan., 10 y N. T. Apo., 12), Gabriel –el norte- (A.T. Dan. y N. T. Luc., 1), Rafael –el occidente- (A. T. Tob. 12,15), Uriel –el medio día- (apócrifo de Henoc y cuarto libro de Esdras), Baraquiel o Maltiel, Jehudiel o Jofiel y Sealtiel o Zeadkiel. (L. Réau, 1996: 53-86)

²⁸⁹ La actitud desafiante, en negación, del poeta frente al arcángel, recorre toda la obra en su segunda etapa de frustración religiosa frente a la primera de creencia y fe en el cristianismo constreñida a sus dos primeras obras: *Tigres en el jardín* y *Casi una fantasía*. Sirva como ejemplo el poema “Vista de Badajoz al atardecer” de *Serenata y navaja*:

[...] un ángel sostuvo
su espada de sopor,
su espada de terror,
[...] su pesadilla
de luz que no surgió, que no ha existido,
que no existe, mas brilla
y es, eterna, nido
de la melancolía, su perdido
paraíso. [...]

(A. Carvajal, 1973, 1983: 75-78, 2001b)

sirve de nuevo a la antítesis a través de la identificación del poeta con éste en su búsqueda de una nueva luz, “Tal vez la del infierno”²⁹⁰, y en su rebelión contra Dios, “[...] me vuelvo contra el Dios que no hizo [...] le arrojo al rostro las tinieblas que me dio y no quise?”²⁹¹, con dos discrepancias: “No [es] ángel caído, sino hombre a solas” porque “tuve otra paz y mi batalla es otra”. Si el arcángel posee alas y una espada flamígera con la que puede “atravesarme el corazón”, el espíritu del poeta vuela “sin alas y sin espada. Inerme...”.

En la segunda parte, se representan de forma más patente dichos atributos gracias a la prosopografía con retazos de etopeya²⁹²:

²⁹⁰ También hallamos esta misma comparación con los ángeles caídos en el poema señalado en la nota anterior “Vista de Badajoz al atardecer” dentro de *Serenata y navaja* (1973, 1983: 75-78):

[...] esplendor de ilesos
ángeles, que no humanos, inconfesos
en su caída, en su
condenación de luz, en su amargura,
como yo, como tú,

La predilección por el ángel caído comienza en su primera obra, *Tigres en el jardín* (1968, 1983, 2001b), dentro de su “Retablo con imágenes de arcángeles” en donde el cuarto arcángel, Uriel, desaparece a favor de “Luzbel”.

²⁹¹ La negación de Dios, del paraíso y de su ejército de arcángeles también se encuentra en otros poemas del autor: “[...] no mires el rostro de este dios / de tiniebla...” (“Máscara impune” *Serenata y navaja* 1973, 1983) “No mires más adentro: No está el reino / de Dios. Sólo oquedad, sólo la sombra.” (“Cartas a Granada 3”, *De un capricho celeste*, 1988: 51) que remite de nuevo al jardín cerrado analizado anteriormente en “Las ruinas del aura”:

“Hay que salir del huerto cerrado. No quedas más que tú [...]. Abre las manos, derriba los muros, los altos tapiales...”.

²⁹² La descripción recuerda a la imagen del ángel que corona la catedral de Granada sobre las flechas del campanario. La mayoría de las representaciones del arcángel se realizan, sobre todo en el medievo, en las cimas al ser defensor de la Iglesia romana y guardián por excelencia de la puerta de los santuarios gracias a su espada. Esta similitud, nos sirve para explicar un segundo significado del término “florida” que si habitualmente remite a un lugar de flores, arquitectónicamente alude a un tipo de gótico, el de la catedral de Granada, denominado florido. “La florida del ángel” (A. Carvajal, 1996b, 1999: 67-68 y 1999b: 33-34) posee un segundo significado arquitectónico que apunta hacia el ángel de la catedral gótica de Granada como base de la descripción prosopográfica y al que se encuentra en el retablo del interior de la misma, triunfo florido, arquitectónico, de la soledad absoluta, idéntica al albatros baudelaireano o la soledad poética de una *Siesta en el mirador*. Si bien la figura descrita parece remitir al San Miguel deteriorado, por aquellos años y antes de su restauración, que se encuentra en la Iglesia de San Miguel bajo en el barrio granadino del Albaicín.

El arcángel tenía las puntas de las alas ligeramente rotas. [...] Sin escudo ni balanza, con la espada al aire, el ángel impasible disimulaba sus heridas. Miró el rostro del enemigo y encontró su imagen de desolación

Las alas levemente rotas de la desolación a causa del tiempo o como secuela de la lucha con Lucifer, el enemigo; sin el escudo de cristal espejeante con la inscripción *Quis ut deus* en la mano izquierda y sin la balanza para pesar las almas. Sólo con la espada flamígera que alza contra el dragón de siete cabezas –de nuevo el número siete– en la mano derecha y las heridas de la batalla en su cuerpo. El rostro del enemigo, Lucifer, muestra su misma destrucción y duelo

Así suele suceder con el amor.

La comparación del amor y los arcángeles no es única de este poema. Para la comprensión de esta serie resulta básico remitir a otro conjunto, incluido en *Tigres en el jardín*, en donde el amor se poetiza de forma invertida: la desolación y la niebla, dejan paso a la alegría y a la luz. Nos referimos a “Retablo con imágenes de arcángeles” (1968: 9-17, 1983: 11-19 y 2001b: 17-25), nuevamente, un conjunto de siete sonetos²⁹³: “Anunciación de la carne”, “San Gabriel”, “San Rafael”, “San Miguel”, “Luzbel”²⁹⁴, “Paraíso final” y “Bodas”. “San Miguel” simboliza el amor positivo frente al erigido en

²⁹³ El número siete, según J. L. Morales en su *Diccionario de iconología y simbología*, es el símbolo de la perfección y complemento de todas las cosas. Número universal del dinamismo total en el *Apocalipsis* viniendo a representar su principal clave: siete iglesias, siete estrellas, siete cabezas... (J. L. Morales y Marín, 1986: 303). Antonio Chicharro se ha encargado de señalar el cálculo matemático del número siete a lo largo de la obra de Antonio Carvajal, profundizando, concretamente, en el poemario *Miradas sobre el agua* en el artículo “Siete veces siete (Acerca de la poesía última de Antonio Carvajal)”:

“Finalmente, no quiero terminar sin aclararle las cuentas al lector. El resultado de siete veces siete es cuarenta y nueve. Pues bien, esos son los años que tenía el poeta cuando preparó esta publicación, coincidencias -¿coincidencias?- de la vida”.

(A. Chicharro, 1994b y 2002: 284-293)

²⁹⁴ En relación con la imagen del sol negro remitimos al poema en prosa de Baudelaire “El deseo de pintar”:

“La compararía con un sol negro, si pudiera concebir un astro negro que derramase luz y felicidad”
(C. Baudelaire, 2000: 118)

Imagen que se remonta al miglor fabbro de la poesía medieval, Arnaut Daniel –recuérdese este calificativo como tópico común y real señalado para Antonio Carvajal– y que también se encuentra en Gerard de Nerval (E. López Castellón, *apud* C. Baudelaire, 2003: 663)

la “Florida del ángel”, la espada llega a la carne y, frente al pensamiento aleixandrino, los labios al hueso:

Tu espada de dos filos, amor, tiene una mella,
y si come la carne, deja completo el hueso.

[...]

Puede más que tu espada de filo caprichoso,
y me hiende la boca, y la carne me hiende,
y el hueso con un beso me hiende y atraviesa.

(A. Carvajal, 1968, 1983: 16 y 2001c: 22)

El rechazo a Dios, simbolizado en la figura del ángel, conecta la figura celestial con el paraíso porque un ángel con espada flamígera expulsó a Adán y Eva de éste.

Si “Paraíso final” de *Tigres en el jardín* (1968, 2001b) supone lo positivo del amor, el cuerpo como oasis y jardín: “y en jardines cerrados para el sol que declina / paraísos abiertos del tacto y del aroma”²⁹⁵ y, el último poema de la serie, “Bodas”, regresa a la figura del hombre frente a la del arcángel, “No un arcángel de cielo, sino un hombre en la tierra”; la serie “La florida del ángel” supone la niebla deshabitada y la permanencia del hombre, aunque en comparación inversa: “No soy ángel caído, sino hombre a solas”. La serie de *Tigres en el jardín* (*ídem*) lematiza el “Retablo con imágenes de arcángeles”, mientras que “La florida del ángel” de *Columbario de estío* sirve de antítesis: el anti-retablo con imagen enfrentada de arcángel²⁹⁶.

²⁹⁵ Variación del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Soto de Rojas que bien pudiera ser el paraíso cristiano, sinónimo de edén. La referencia a Soto de Rojas ha sido una de las constantes a la hora de delimitar los puntos de partida carvajalianos. Fernando de Ortiz realizó el primer intertexto de Rojas como lema de un artículo sobre Carvajal: “El paraíso y los jardines abiertos para muchos de Antonio Carvajal” (F. Ortiz, 1985: 261-263), invertido en este estudio al referirnos a sus poemas en prosa como “Prosa cerrada para muchos, poesías abiertas para pocos”.

²⁹⁶ Cabría señalar una coincidencia estructural entre los albertianos *Sobre los ángeles* y “Retablo con imágenes de arcángeles”. Si el primero se abre con “Paraíso perdido” para continuar con un catálogo angélico; en “Retablo con imágenes de arcángeles” el conjunto arcangélico, de cuatro poemas como cuatro arcángeles: Gabriel, Rafael, Miguel y Luzbel –variación con respecto a la tradición reglada que recoge a Uriel- se abre con una “Anunciación de la carne”, para terminar con un “Paraíso” y unas “Bodas”. Inversión de Alberti tanto en lo estructural como en lo semántico, la desolación en uno, la luz en otro. Este catálogo angélico de Alberti sirve a Carvajal para establecer un ángel de las sombras y de la luz, símbolo del amor ilusorio, frustrado y religioso, y el amor real, triunfante y pagano. Si el segundo es

único del “Retablo con imágenes”, el primero recorre toda su obra no sólo en “La florida del ángel” (A. Carvajal, 1996b, 1999: 67-68 y 1999b: 33-34) sino también en la “Oración umbría” de *Serenata y navaja*:

Este arcángel si alsófilo que tigre
lleva a su pecho un ala, [...]
Su espada es el rencor, sus labios tristes.
[...]
Si a tu puerta se acerca, no has de abrirle;
aunque te ofrezca un ramo de albas rosas
recién cortadas: las palomas
mueren de amor, no fingen.
Desnudo me dejó.
Buscaba herirme,
agresivo y hermoso, entre las frondas.
Su nombre es soledad; su sombra
la duda más terrible.
No es ese Amor pagano que se exhibe,
sin velo de pudor,
[...] sino
[...] escribe
con su pluma y mi sangre mi derrota:
[...] ¡líbrame de este ángel de sombras
y de sus zarpas! Líbrame.

(A. Carvajal, 1973, 1983: 132)

Los ángeles con valor negativo continúan en “El deseo es un agua III” de *Alma región luciente*:

[...] la sangre virgen
negada por los ángeles
hipócritas que cubren
su torso con las capas
del rencor y la envidia,

(A. Carvajal, 1997: 35-47)

o en “¿Qué bramás tú, corcel de las mañanas...” *De un capricho celeste*:

[...] ¿qué traicionero
ángel me ofrece un cielo que no quiero,
una intrincada selva de manzanas

(A. Carvajal, 1988: 43)

San Miguel simboliza el amor religioso y el carnal con una espada de fuego –“Avanzaré en la noche como un ángel, / casi como una espada sensitiva” (“Fuga”, *Noticia de setiembre*, 1984: 13)- que atraviesa la carne. “Oración umbría” continua la historia narrada en “Retablo con imágenes de arcángeles”, porque si el arcángel Gabriel fue a verle una mañana en “Anunciación de la carne”: “vino el arcángel del cielo a verme una mañana / yo encadenaba plumas de ensueño en mi ventana / con un candor desnudo...” y en “San Miguel”, aunque la espada no pudiera atravesar el hueso, sí podían sus labios; ahora nos dice que no le abramos la ventana, ni la puerta que la juventud es imprudente y el amor tanto a Dios como a otro hombre abrasa y entristece y que su “espada es el rencor y sus labios tristeza”. El tema es el mismo, ora

El análisis formal del ámbito cuantitativo revela dos partes de tres párrafos decrecientes, respectivamente. La cantidad silábica y paragrafíca de la primer parte demuestra, de nuevo, la perfección y la mitología libertaria: el primer párrafo consta de trescientas veinticinco sílabas, escanciadas a través de la sinalefa y la pausa sintáctica - desde la ‘coma’ al ‘punto y aparte’ - en cuatro oraciones; y el segundo párrafo de ciento sesenta y dos sílabas y dos oraciones, justo la mitad cuantitativamente del primero; finalizando con la unidad, dividiendo del segundo, en el último párrafo como contrapunto tensivo. Esta misma división sintáctica se reitera en la segunda parte: un primer párrafo de cuatro oraciones, un segundo de dos y un último basado en la unidad.

La repetición léxica, el esquema de correlaciones –*versus rapportati*- y la antítesis cohesionan, ritmifican y caracterizan el poema: Repeticiones léxicas, “espero otra luz, una luz mía”; sintácticas, “Pues mis ojos te miran mudado por otros ojos, trocado por otras manos” o “Inerme nació, inerme crezco, inerme te recibo”; pronominales, “Lo mismo que tú.”, “El mismo que tú.” o “Soy más que tú”; verbales en anáfora sintáctica, “Tuve ... Tuve” o “Puedes ..., puedes”; o adjetivas con variación de género y número, “Hombre a solas. Solo.” El esquema de correlaciones -“diseño constructivo basado en un riguroso sistema de correspondencias sintácticas entre sartas de elementos dispuestos en orden horizontal y vertical” (J. A. Mayoral, 1994: 165)- aparece tanto en tríadas en asíndeton, “Pero mi sangre recorre paisajes de desolación, bosques de pesadumbres, valles de alegría, que se hacen cuerpo de mi dolor y de mi paciencia, lágrima de mi gozo, hontanar de mi carne”; como en pareja, “Claveles blancos y claveles rojos, manos y labios”, “desnudas de sangre y cuerpos doloridos”, “de raso y oro”, “sin escudo ni balanza” o “una gota de sangre y una lágrima” en donde encontramos la oposición cromática blanco /rojo: Claveles blancos, manos, cuerpos doloridos y una lágrima frente a claveles rojos, labios y sangre. Las antítesis, de nuevo la paridad, sustantivas rubrican la oposición ángel / hombre, “No soy ángel caído, sino hombre a solas”; en quiasmo parcial, “Tuve otra paz y mi batalla es otra”; verbales, “las tinieblas que me dio y no quise”; hasta llegar al oxímoron -“cuando se hallan unidos por una estrecha relación sintáctica constituyentes en los que aparecen unidades léxicas cuyos significados se excluyen mutuamente” (J. A. Mayoral, 1994: 269-270)-, “Pero yo, abandonado, espero otra luz [...]. Tal vez la del infierno”. La luz, que se corresponde en la simbología

proficado en “La florida del ángel” junto con otros componentes, ora versificado en “Oración umbría”: la prosa y el verso, el poema en prosa, el cielo y el infierno, el arcángel vencedor y el caído.

cristiana con el cielo frente a las tinieblas, identificadas con las profundidades de la tierra, con el infierno. La expulsión de san Miguel y la inclinación hacia Luzbel.

El análisis rítmico, a partir de las pausas sintácticas, descubre versos reconocibles basados primordialmente en el verso impar, sobre todo, el endecasílabo y el heptasílabo. La melodía de la idea se funde a la melodía del ritmo en algunas ocasiones: las frases disminuyen silábicamente, a modo de correlación e isocolon decreciente, –ocho, siete y seis sílabas-, tras un octosílabo inicial, produciendo una sensación de progresividad del *tempo* lento de la desolación hasta el rápido de la alegría para, en la siguiente frase, tras el tetrasílabo inicial, mantener un *tempo* sostenido en correlación no progresiva y en isocolon alterno:

Pero mi sangre recorre paisajes de desolación, bosques de pesadumbres, valles de alegría, que se hacen cuerpo de mi dolor y de mi paciencia, lágrima de mi gozo, hontanar de mi carne.

El poema se basa para su solidificación rítmica, por tanto, no sólo en la trabazón fónica sino, y sobre todo, en un sistema de repeticiones y antítesis, organizados en correlaciones muy acusadas de tres elementos y dos elementos en la primera y la segunda parte, respectivamente, que producen un hilvanamiento armónico del anti-retablo con imagen enfrentada del paso del tiempo, frente al “Retablo con imágenes de arcángeles” de *Tigres en el jardín* (1968, 2001b).

Consecuentemente, la utilización del poema en prosa semantiza el descenso terrestre a lo prosaico frente al ascenso celeste del uso versal tanto en la sección completa de título homónimo “La florida del ángel” (1996b) de *Columbario de estío* (A. Carvajal, 1999: 59-74) como del “Retablo con imágenes de arcángeles” de *Tigres en el jardín* (1968, 1983: 11-19, 2001b).

Semántica simbólica de la forma, que no valoración disímil del soporte, sí búsqueda adecuada para el significado que se halla igualmente en Novalis y sus *Himnos a la noche*. Si en Novalis la prosa y el verso representa un proceso de ascensión donde aquella se va diluyendo, adelgazando en su elevación hacia Cristo a través de la Amada –una *Divina comedia* a través de la forma-: Los primeros tres himnos se escriben en prosa, el cuarto casi en su totalidad hasta el final del mismo escrito en verso, el quinto ya alterna prosa y verso, finalizando con este último y, finalmente, el sexto himno se

escribe completamente en verso. La alegoría de la forma desde la prosa meditativa, descriptiva, dominante e indecisa rítmicamente hasta el progresivo avance, elevación y preponderancia final del verso, único, regular, himnico y absoluto en el último himno (E. Barjau, *apud* Novalis, 1992: 22-26). Una lucha formal entre la prosa y el verso, entre lo prosaico y lo poético, entre lo cotidiano y lo trascendente, lo caótico y lo armónico (J. Monroe, 1987: 73-89): el final de la prosa y el comienzo celeste del reino del verso como triunfo celestial ante la oscuridad prosaica desde un peregrinaje solitario –Dante nuevamente, Góngora en *Soledades*- en un proceso místico de elevación desde “Los pasos de un peregrino son errantes”, desde la ascética y su noche oscura del alma. Carvajal, por el contrario, hunde su discurso en la prosa, elevación negada, caída, “antirretablo” hacia el infierno. Si en Novalis asistimos a la elevación desde la prosa al verso, en la sección completa de “La florida del ángel” (A. Carvajal, 1996b, 1999: 67-68 y 1999b: 33-34) nos encontramos con la caída desde los “Gozos” –serie de seis poemas- hasta la prosa de la composición homónima en dos partes “La florida del ángel”. Una suerte de correspondencia invertida de romanticismo trágico, de ahí el uso clave de la prosa como semántica real de la caída del ángel desde el cielo a la tierra, desde lo eterno a lo pasajero y efímero, de ahí el poema como intento de eternidad ante la fragilidad de la belleza natural. Dos composiciones que constatan lo anterior, los ecos simbólicos de “Las ruinas del aura” (1992 y *Raso milena y perla*, 1996: 77-83), “Aunque tú, recostado en ti mismo, te vayas convirtiendo en yerma grama”, y la composición “Campo de lirios” donde también encontramos:

Descansaré en la hierba
mantillo hediondo o sávida ceniza
para nutrir las aves
para adornar el día
con vivas réplicas de tanta estrella
con nubes níveas naves blanco el aire

resbalarán las aguas
como sopló la voz de quien trazara
en el alba el perfil de la azucena
signo de amor y sello
de la alianza etérea

de lo efímero frágil con lo bello.

(A. Carvajal, *apud* Gonzalo Martín-Calero, 2010)

Y en “Primer acorde. Alhambra” de *Testimonio de invierno*, conectando con el siguiente poema en prosa de temática arquitectónica:

y supo allí que la belleza efímera
es de toda verdad fuente y espejo.

(A. Carvajal, 1990: 21)

9.9. “CASTILLO INTERIOR”

La arquitectura urbana como temática, “alhambrista”²⁹⁷; la pintura como pretexto, intertexto y dedicatoria, al pintor “Julio Juste”; y la música como título, “Fantasía”²⁹⁸, engloban la posterior serie de poemas en prosa, “Castillo interior (fantasía alhambrista para Julio Juste)” (A. Carvajal, 1988b) recogido posteriormente en *Poemas de Granada* (A. Carvajal, 1991: 71-74) y *Columbario de estío* (A. Carvajal, 1999: 51-54), distribuida en cuatro partes-poemas²⁹⁹ y organizados rítmicamente en dos: el primer y el tercer poema constituyen, a partir de un único párrafo y gracias a la brevedad, las ramas tensivas –ciento dieciséis y setenta y dos sílabas, cada uno-; mientras que el segundo y el cuarto, contruidos respectivamente por cuatro y tres párrafos, materializan el

²⁹⁷ Porque no solo la pintura, también la arquitectura puebla su poesía, recuérdense como calas no sistemáticas, “Piedra Viva (Amanecer en Úbeda)” (*Serenata y navaja*, 1973, 1983: 103-105), “Fervor de las ruinas (San Francisco, Baeza)” (*Silvestra de sextinas*, 1992) analizados por A. Chicharro y E. Salas (2006) o en el caso pictórico los poemas dedicados a “Jesús Conde pinta arquitecturas” (A. Carvajal, *apud* J. Conde 1991 y A. Carvajal, *Raso milena y perla*, 1996: 19)

²⁹⁸ El término “Fantasía” no es gratuito sino revelador, proviene de la música y nos facilita la comprensión del poema en prosa carvajaliano al ser como éste una composición instrumental, verbal la otra, basada en la imaginación y el ingenio, caracterizada, al igual que aquél “por la distorsión, la exageración y el carácter esquivo resultantes de su apartamiento de las normas estilísticas y estructurales en boga”. Si en su acepción primaria y general, “fantasía”, significa improvisación, por extensión podemos aplicarlo a una pieza musical o poética que trate de “dar la impresión de fluir espontáneamente de la imaginación”, rubricamos la palabra: “impresión” de libertad, no “realidad” de la misma, a partir de una flexibilidad rítmica tanto en el plano musical como poético. Si bien, el salto libertario en música se produjo en el siglo XVIII en Alemania con piezas como la *Fantasía cromática* y *Fuga* de J. S. Bach de “repentinas cadencias rotas y audaces modulaciones” aunque de secciones organizadas en una estructura coherente donde la palabra libertad poseía sus matices o “las obras de C. P. E. Bach y otros alumnos de su padre que abandonaron la barra del compás y la métrica regular” (Don Randel, 1999: 418-421) pasando por el Romanticismo y la fantasía como medio de expansión sin restricciones, hasta llegar al siglo XX en donde se “usaron para designar piezas instrumentales ampliadas y variaciones libres” (Stanley Sadie, 2000: 329); mientras que en poesía hay que esperar a unos primeros borradores de poesía en prosa en el siglo romántico –recuérdese que uno de los primeros cultivadores del género, Aloysius Bertrand, utiliza al igual que Carvajal el término “fantasía” como subtítulo de su obra *Gaspar de la Nuit. Fantasías a la manera de Rembrandt y Callot* (1842), si bien enlazándolo también con la pintura- y una consolidación de ésta en el siglo XX. Consecuentemente la “Fantasía” es a la música, lo que el “poema en prosa” a la poesía, Falla y *Fantasía baetica*, Carvajal y “Fantasía alhambrista” –el segundo libro de Carvajal posee este mismo término *Casi una fantasía* (1975)- enlazados no sólo en cuanto a la temática “andaluza”, sino también mediante la aparente improvisación, sólo aparente, a partir de una flexibilidad rítmica frente a la rigidez normativa de la sonata o del poema en verso regular. Para cerrar el círculo recordaremos el último poema con esta designación en el título “Fantasía cromática” de *Pequeña patria huida* (2011b) dedicada, no podía ser de otro modo, a un pintor, Miguel Rodríguez-Acosta (A. Carvajal, 2011b: 52-54).

²⁹⁹ Esta serie muestra uno de los pocos ejemplos de estructuración en número par. Las series de poemas, como los títulos de los poemarios o los versos utilizados por Antonio Carvajal, suelen fundamentarse en lo impar como indica Antonio Chicharro (A. Chicharro, *apud* A. Carvajal, 1999c).

contrapunto, las ramas distensivas de lentitud –doscientas sesenta y uno, y doscientas ochenta sílabas, respectivamente-. Éstos, segundo y cuarto poema, se subdividen en sendas ramas rítmicas alternas, ora distensivas: la serie impar del segundo –ochenta y ocho, y noventa y cinco sílabas- y la par del tercer poema –ochenta y seis- ora tensivas: la serie par del segundo –sesenta y siete, y once sílabas- y la impar del cuarto poema –treinta y ocho, y nueve sílabas-.

En lo concerniente a la métrica, sin ser sistemática, se identifican versos en todo el conjunto basados en el ritmo par, verso impar, tanto en el inicio, anafórico con variación del predicado y paralelismo del sujeto –procedimiento ya utilizado en “Las ruinas del aura” (1992 y *Raso milena y perla*, 1996: 77-83)-, como al final de los cuatro poemas de la serie:

El castillo interior tiene el corazón de agua [7 + 7 sinalefa “de agua”].

[...]

violetas con delicado aroma de silencio [7 + 7 flexibilizado]

El castillo interior tiene patios de agua [7 + 7 dialefa “de / agua”].

[...]

También la juventud fue una bandera [11]”

El castillo interior tiene los muros frágiles [7 +7]

[...]

para la fabulación del agua con las horas [7 + 7 flexibilizado]

El castillo interior tiene mil puertas y ninguna fachada [(11) (7)].

[...]

Como el color y la palabra [9]

Preludio y colofón denotativo de la rítmica explícita del poema: el ritmo impar, que se deja oír, sobre todo, si el periodo se encuentra comprendido entre dos pausas, esticomitia, basado en el heptasílabo:

“tendían como rayos perfumados sus ramas [7 + 7]”, “enredado en vedijas [7]”, “las brisas y los días [7], las noches y los hombres [7].” o “Y en las madrugadas de lluvia [9], el agua se levanta [7], se viste de sí misma y habita entre nosotros [7 + 7]”.

Las figuras de repetición, contribuyen a la cohesión y a la rítmica del poema³⁰⁰, sobre todo, la simetría distribucional, paralelismo, enarbolada como ensamblador fundamental de todo el conjunto:

El cuarto y último poema de la serie, se articula a partir de un lema basado en la arquitectura de la Alhambra y sistematizado en dos oraciones de sendos conjuntos de dos elementos, copulados en una y coordinados en otra:

El castillo interior tiene mil puertas y ninguna fachada. Por allí andan, como por su casa, las brisas y los días, las noches y los hombres.

Para proseguir con una glosa invertida de las dos series de elementos de la segunda oración: “las brisas y los días” y “las noches y los hombres”. Primero, de los hombres divididos en dos oraciones y en otro conjunto a través del género sexual: hombres y mujeres glosados adoptando una sintaxis paralelística, “Hombres terribles de blanca dentadura parecen morder la luz cada vez que sonrían. Mujeres de cráneo desnudo fingen ofrecer un pecho duro al famélico sol, cada vez que levantan la cabeza.”; para unir, de nuevo, ambos géneros en una sola oración revelando, en paralelismo sintáctico, sus metafóricos hábitos alimenticios, glosados utilizando un sistema de correlaciones paralelas, “Comen ceniza los hombres, comen tierra las mujeres: ceniza de un corazón que ardió, tierra donde nunca germinó semilla”. El final de la exégesis de este primer grupo, “las noches y los hombres”, acaba con una ruptura del pensamiento par, apareciendo la tríada hiperbólica en *crescendo* como cierre de este primer párrafo, “las

³⁰⁰ Sin ser las únicas, pero sí, las que más nos interesan. Unas breves notas abren el marco retórico a la sinestesia: “aroma de silencio” “rayos perfumados” o “tristemente azul”; a la personificación: “pez imperturbable”, “jazmineros [...] celosos” –nótese el uso del andalucismo “jazmineros” frente a “jazmines”-, “Y el pelo [...] pedía a gritos”; o a la aliteración: “celosos de aquella noche sedosa...”.

mil puertas, las diez mil ventanas, las cien mil estrellas...”. En el siguiente párrafo se recoge y glosa el primer término de la afirmación que inició el poema, “las brisas y los días” eternos, frente a la finitud del hombre, el primer y el segundo párrafo se oponen, el mismo poema lo marca con el empleo de la conjunción adversativa “Pero”. El paralelismo sintáctico se sostiene sobre la paridad, “la brisa y los días entran y salen, van y vienen, juegan y alborotan. Aquí [...], allí...”, para concluir el párrafo, de igual forma que el anterior, con la correlación en tríada, “el agua se levanta, se viste de sí misma y habita entre nosotros”. El posterior y último párrafo sirve de contrapunto no sólo cuantitativamente, como ya señalamos, sino también porque vuelve a la paridad: “Como el color y la palabra.”

En el tercer poema, la configuración reitera esta especie de sistema de correlaciones, *Versus rapportati*, a partir de dos conjuntos de cuatro elementos contrapuestos y en asíndeton: “cartones rizados, tablillas de chopo, falso corcho, papel de plata o de seda” y “El oro, el lapislázuli, los jaspes, los jades”; de un lado, la realidad, y, de otro, la leyenda, articulados respectivamente en las dos oraciones enfrentadas que forman el poema:

El castillo interior tiene los muros frágiles: cartones rizados, tablillas de chopo, falso corcho, papel de plata o de seda, mentiras. El oro, el lapislázuli, los jaspes, los jades, quedan para la fabulación del agua con las horas.

Si remontamos el curso al segundo poema, este sistema de cohesión a partir de la repetición permanece mediante el empleo de paralelismos, “de un verbo amar que no llegó a conjugarse, de una plegaria que nunca fuera oída”, si bien el ensamblador básico se articula en una suerte de epanadiplosis en variación -“repetición de una misma palabra en las posiciones inicial y final de un misma secuencia sintáctica y/o versal” (J. A. Mayoral, 1994: 115)- que abre y cierra el poema con tres palabras-clave, idénticas en número y fonéticamente similares, aliteradas, las dos primeras: “Banderas”, “vedijas” y “estanques”. Asimismo, si el poema se abre dotándolas de un significado preciso y real, “El castillo interior tiene patios de agua. Banderas despedazadas por el viento, como vedijas de niebla tristemente azul, se agitan sobre los estanques.”, éste varía al final, sobre todo, en lo concerniente al término “bandera”: “Y el pelo, enredado en vedijas, pedía a gritos el espejo del estanque para desenmarañarse. También la juventud fue una

bandera”. Pasamos de un significado real a uno simbólico, siempre dominados ambos por la temática del agua en la Alhambra³⁰¹.

El primer poema cierra la serie de figuras retóricas basadas en la repetición mediante una semántica y una sintaxis cerradas y organizada en una primera oración, “El castillo interior tiene el corazón de agua”, realidad metafórica de la Alhambra, desglosada en las tres oraciones siguientes, siendo las dos primeras exégesis del sujeto, “Los ojos enemigos no pueden penetrarlo. Miran y se ven ellos mismos y quedan deslumbrados...” y la tercera, y última, exégesis del predicado “En ese corazón reposan los ojos del amigo...”³⁰².

El motivo central de la serie se materializa en el símbolo, por excelencia, de Granada: la Alhambra, lugar común de la poesía desde los poetas árabes, Ibn Zamrak, hasta los románticos y su orientalismo como vía de evasión, Hugo en *Las Orientales* (1828)³⁰³, Chateaubriand en *Aventuras del último Abencerraje* (1826)³⁰⁴ o Washington Irving en *Cuentos de la Alhambra* (1832); pasando y obviando su fecundidad en poesía española. Circunscribiendo el espectro a la obra de Antonio Carvajal, la Alhambra ha sido motivo de varios poemas y series: volvemos los ojos a otra serie de catorce poemas (nuevamente aparece el número siete, en este caso duplicado) cimentados en ella: “La

³⁰¹ La bandera, también se muestra en el Juan Ramón Jiménez de *Baladas para después*:

“Amor amarillo y nostálgico y lleno de banderas, como la torre de Nuestra Señora de la Granada en las tardes de nuestra velada de setiembre...”

(Juan Ramón Jiménez, *apud* M. P. Predmore, 1975: 285)

³⁰² Ese castillo interior llega a ser el corazón del hombre sin trasuntos arquitectónicos en algunos momentos del poema, el corazón abierto. Comparación que, curiosamente, emplea también Rubén Darío a propósito de su obra en *Historia de mis libros*:

“Y el mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber puesto «mi corazón al desnudo», el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi *castillo interior* para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros sueños”

(R. Darío, 1950: 223) [el subrayado es nuestro]

³⁰³ L’Alhambra! l’ Alhambra! palais que les Génies
Ont doré comme un rêve et rempli d’harmonies ;
Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,
Où l’on entend la nuit de magiques syllabes,
Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,
Sème les murs de trèfles blancs!

(V. Hugo, 1828, 1968 : 398)

³⁰⁴ Recuérdense las notas poéticas y musicales de la narrativa de Chateaubriand, elegante y elevada en *Les Martyrs* (1809) y, sobre todo, en *Atala* (1802).

presencia lejana”³⁰⁵ de *Testimonio de invierno* (1990: 19-37). En ambas series, el poema apunta alguna característica real para luego realizarse una amalgama introspectiva en donde lo arquitectónico o paisajístico se toma como pretexto, marco o analogía en paráfrasis o inversión:

En este sentido, Antonio Carvajal se sitúa frente a la Alhambra, espacio histórico-artístico-arquitectónico-mítico, para nombrarla poéticamente, lo que supone [...] crearla e individualizarla. Los poemas de *La presencia lejana* acaban sustituyendo sígnico-simbólicamente a dicho espacio de la Alhambra para constituirse en algo más que una representación de esa realidad, esto es, para constituirse en una representación *autónoma* de la misma [...]. Por eso, los poemas, aunque puedan utilizarse instrumentalmente en lineal función referencial, no se agotan con este uso, pues constituyen un espacio verbal simbólico, una de las variadas formas de lo *real*, si es que somos capaces de romper con la visión empirista con que habitualmente operamos al respecto

(A. Chicharro, 2002: 174)

El título, “Castillo interior”, remite intertextualmente a la exposición de Juan Carlos Ramos intitulada con el mismo rótulo: *Castillo interior*; y a la Alhambra, -abreviación de Qal’at alhamra “La fortaleza roja”, el castillo rojo-. Frente a lo externo, torreones y murallas al borde de recortados escarpes, amplios adarves o foso interior, caracterizado por una sensación de fuerza, severidad y protección y erigido con materiales constructivos –piedra o ladrillo-; el interior contrasta por su riqueza “Los ojos enemigos no pueden penetrarlo” y debilidad física, “El castillo interior tiene los muros frágiles”³⁰⁶, a causa de los materiales utilizados, pobres y ornamentales, “cartones rizados, tabillas de chopo...” no sostienen nada: sólo son apariencia –yeso, arcilla y madera- que decoran patios y estancias. La realidad frente a las leyendas sobre su

³⁰⁵ El título “La presencia lejana” alude a la Alhambra:

“En aquel Albolote, se veía [...] Granada. El tener Granada a la vista pero estar fuera de ella me marcó bastante. Recuerdo que también se veía la Alhambra desde un ángulo y que luego, en el internado, sito en la otra ribera del Genil, podía apreciarla desde otro ángulo... allí estaba, pero no podía ir... siempre había una barrera, de ahí que escribí, años después, «La presencia lejana»”

(A. Carvajal, *apud* J. Guatelli-Tedeschi, 2002: 105)

³⁰⁶ Este mismo tema se recoge en el poema “Escena junto al muro” perteneciente a la serie “La presencia lejana” que “opera con la fragilidad absoluta de la Alhambra, pues todo en ella necesita de apoyo, por lo que los muros constituyen el sostén imprescindible frente a tanta belleza superficial” (A. Chicharro, 2000: 66 y 2002: 168).

riqueza interior: “El oro, el lapislázuli, los jaspes, los jades, quedan para la fabulación del agua con las horas.”

La serie refleja el agua como núcleo³⁰⁷ de esta arquitectura para ser vivida y vista desde el interior. “El castillo interior tiene el corazón de agua” serena en albercas y estanques llenos de peces³⁰⁸ e inquieta en surtidores, porque el centro neurálgico de la Alhambra, su corazón, lo constituye el Patio de los Leones, no sólo por la fuente y las cuatro acequias que lo surcan, sino también porque ser el eje central del palacio al situarse anejos a éste los aposentos. Las arterias de este corazón, sus ramificaciones externas son los patios, “El castillo interior tiene patios de agua” que vinculan las diferentes estancias –Patio de los Leones, de los arrayanes, del Cuarto Dorado, de la Lindaraja-.

La conexión entre el interior, el corazón, y el exterior, la coraza, se realiza a través de aberturas, paso de los hombres: puertas -Puerta de las Armas, del Vino, de Hierro, de la Explanada, de Siete Suelos, de los Carros, del Arrabal o de la Tahona-, no poseyendo ninguna entrada principal, “El castillo interior tiene mil puertas y ninguna fachada”; como paso de la luz y el viento: ventanas o lucernas, “mil puertas, diez mil ventanas, cien mil huecos que dejan las estrellas”, las lucernas con forma de estrella por donde

³⁰⁷ Al igual que en “La presencia lejana”, caso por ejemplo del poema “Patio de los leones”, llegando a lematizar una de sus obra: *Miradas sobre el agua* (1993)

³⁰⁸ El estanque de agua y el pez como habitante aparecen en el segundo poema de “Castillo interior”:

“A veces un gato acecha el rojo pez imperturbable que se desliza con calidad de arena en un reloj: pupilas doblemente lanceoladas y pupilas esféricas”

y en el poema “Patio de los arrayanes de “La presencia lejana”:

[...] arrojas a hurtadillas
unas migas de pan –¿por qué en tu mano
unas migas de pan?– para que vengan
los minúsculos peces a comerlo
casi en el haz del agua de esta alberca
que es trasunto del cielo y no mentira.
El agua [...]
[...] espejo
de esta morada un día esplendorosa
donde un hombre soñó que recibía
todo el poder de Dios, su techo el cielo,
mientras el pez insomne perseguía
la mirada de Dios entre las aguas.

(A. Carvajal, 1990: 35)

irrumpe la luz en el interior del castillo, del baño del palacio de Comares o de la Sala de las Dos Hermanas, por ejemplo, como de tantas otras estancias³⁰⁹.

En el segundo poema las banderas que posee el castillo, “Banderas despedazadas por el viento, como vedijas de niebla tristemente azul, se agitan sobre los estanques. Son los últimos restos de todas las batallas perdidas”, sirven de punto de comparación entre la Alhambra perdida por los musulmanes³¹⁰ -el amor como batalla perdida, ya presente en Góngora “a batallas de amor, campo de plumas”³¹¹- y la juventud, “También la juventud fue una bandera”, despedazada por el tiempo. De este modo si el viento en el poema “Peinador de la reina” de la serie “La presencia lejana”: “entra, sale, se va, vuelve, te toca, / te hacer volver el rostro: tejas, patios, / huertos conclusos...” (A. Carvajal, 1990: 31), el símbolo muta en el tiempo, caso del cuarto poema de “Castillo interior”: “los días entran y salen, van y vienen.”.

El castillo interior y el interior del hombre como paz brotan, nuevamente, como huerto concluso, jardín cerrado³¹² o paraíso en la Alhambra, construida como tal por Muhammad V, designada por Gautier “paraíso terrenal” (O. Grabar, 1980: 18) al igual que Carvajal en la composición “Estanque entre arrayanes” de la serie “La presencia lejana”:

si fuera la sospecha de mirarse
en aguas quietas verdes la promesa

³⁰⁹ Por otro lado, la estrella, es uno de los dibujos geométricos que más predomina en la decoración de la Alhambra.

³¹⁰ En la Torre de la Vela fueron tremolados, tras la toma de la ciudad, el estandarte del apóstol Santiago y los pendones de los Reyes Católicos, es decir, sus banderas. Asimismo, la temática bélica como decoración aparece en la Torre de Abū-l-Haŷŷāy en donde una de las caras del muro está decorada con pinturas al fresco de escenas de la expedición de Carlos V a Túnez, en los dos camarines laterales de la Sala de los Reyes decorada con escenas bélicas entre árabes y cristianos y en la torre de las damas. De ésta pintura encontramos un poema en *Testimonio de invierno* 1990 “Pintura mural, Torre de las damas”:

Iban con sus banderas hacia oriente,
desplegadas, vibrantes, rojas, vivas
en un viento feliz, la llama al cielo.
Caballeros que fueron y jinetes
que ya no son sino una mancha casi
borrada en una estancia [...]

(A. Carvajal, 1990: 23)

³¹¹ Recuérdese esta misma comparación en el poema en prosa de “Vísperas de Granada” analizado anteriormente.

³¹² Emilio Prados posee un poemario de idéntico rótulo: *Jardín cerrado* y un poemario en que incluye poemas en prosa, *Cuerpo perseguido* (1971).

de un paraíso: [...]
[...] la noticia
de otra paz interior;

(A. Carvajal, 1990: 32)

Adpero, el tratamiento alhambrístico diverge en ambas series: si en “La presencia lejana” la Alhambra y el hombre se contraponen, valga el fragmento de “Meditación sobre los muros” donde la aquélla “tiene un compacto sentimiento, un duro / e irreductible núcleo a donde nunca / puede alcanzar el viento, el viento que / las pensativas cañas mueve y quiebra.” y su final en hipálage al modo de las “pensativas lámparas” borgesianas, los hombres y el cielo constantes como búsqueda o negación; en “Castillo interior” la Alhambra y el hombre se identifican, principalmente en los dos primeros poemas: el castillo interior es al corazón en el primer poema³¹³, lo que la bandera despedaza al amor y a la juventud en el segundo, desvaneciendo el cielo como búsqueda y brotando sólo el agua.

³¹³ Comparación que emplea también Darío a propósito de su obra en *Historia de mis libros*: “«mi corazón al desnudo», [...] de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior”.

9.10. “RICARDO GARCÍA EN SUS ÁMBITOS”

La temática pictórica perdura como piedra angular del poema en prosa “Ricardo García en sus ámbitos”, semánticamente organizado en tres partes: un primer párrafo teórico, introducción; un segundo y tercero práctico y antagónico, nudo; y un cuarto párrafo en comparación mitológica, conclusión. A lo anterior, se añade una estructura formal decreciente en cuatro párrafos dispuestos en pares cuantitativos: por un lado, doscientas setenta y tres sílabas, y doscientas noventa y ocho, respectivamente; por otro, ciento treinta y nueve, y noventa y un sílabas, cada uno. Ambas divisiones se afectan y contraponen, ya formal, ya semánticamente:

En el primer tramo, el más dilatado, la negación o la carencia se adueñan del poema tanto en los verbos, “carecen”, “no hay”, “acecha”, “estrecha” o “invade”, como en los sustantivos y los adjetivos que los acompañan, “agonía”, “cruel la espera, hostil el instante”, “resonancias patéticas de paredes vacías”, “cárceles”, “desvarío”, “la sordidez de unas tierras reseca”, “putrefacción”, “desesperanza”, “crímenes de nostalgia”, “vértigos” o “un más allá que negado o vacío o mentido, irradia luz de renuncia o de infierno”.

Para, en el segundo tramo, más reducido, contraponerse al abatimiento a modo de anticlímax esperanzador³¹⁴, a través de la conjunción adversativa: “Pero ved estas llamas en su intento de abolir...”, “una limosna de futuro, una promesa de labios: ellos dirán la palabra esperada, la libertad o la satisfacción del deseo”, “amor de libertad, libre” o “antorcha de solsticio”.

La unión de todo el conjunto, se consigue a través de una gradación reiterada sustentada en la anadiplosis, en variación sinonímica, de dos términos latentes en todo el poema y que derivan de la afirmación que lo inicia: “Entre la mirada y la palabra median simas de agonía”. La “mirada”, transformada en “ojos” o “imagen”, y la “palabra”, mutada en “labios” o en el decir, “dicha”, culminando en la acción a través de la antípoda o sujeción –ficción dialógica (J. A. Mayoral, 1994: 296)- de una sola pregunta-respuesta: “-¿Qué ves? [...] –Ámbitos.” y culminar, desde la teoría, en la práctica conclusiva:

³¹⁴ Estructura que ya señalamos, si bien expandida cuantitativamente al ámbito de una serie, en “Vísperas de Granada” (1991:106 y 1993: 65).

una promesa de labios: ellos dirán la palabra esperada, la libertad o la satisfacción del deseo.

La antítesis como procedimiento básico opone en un primer estadio, párrafos, y, en un segundo tiempo, términos contenidos en éstos: Comunicativos, “mirada” y “palabra”, en la introducción. Topográficos, “más acá” frente “más allá” “aquí [...] allí”, o de estado, “las cárceles” frente a “la libertad”, en el cuerpo del poema. Para concluir con la oposición filosófica de la naturaleza humana: el cuerpo y el alma, comparada esta última con Dánae porque ambas son regadas “por la lluvia de los dioses”³¹⁵. El ámbito pictórico, los cuadros “cárceles” del alma de Ricardo García, como cuerpo externo del primer tramo, se contraponen en el segundo al ámbito interno del alma libre, incluso por encima de los dioses, partiendo del pensamiento pagano en el que estaban supeditados al Destino:

Los dioses son instrumentos del destino no sus forjadores³¹⁶.

³¹⁵ Dánae fue encerrada en una cámara subterránea de bronce por su padre Acrisio, al ser vaticinado éste por el oráculo del nacimiento de un nieto que le daría muerte, pero sus precauciones fueron vanas ya que Zeus, convertido en lluvia de oro, penetró por una grieta del techo y obtuvo el amor de la joven, dando origen a Perseo (P. Grimal, 1981: cf. Dánae y Perseo). La relación de la mitología y la pintura en la obra carvajaliana es continua en *Raso milena y perla*, encontramos un poema a Leda, otra de las jóvenes que fue poseída por Zeus, en forma de cisne, “Canción a Leda” igualmente circunscrito a la pintura, en este caso de Paco Lagares, como reza el subtítulo “En un catálogo de Paco Lagares”. (*Raso milena y perla*, 1996: 45). Recuérdese que este poema en su primera disposición gráfica, como indicamos anteriormente, fue dispuesto como poema en prosa (F. Lagares, 1995).

³¹⁶ En la poesía carvajaliana la diferencia en el tratamiento del dios cristiano y los dioses grecolatinos se funda en la negación absoluta como credo del primero, ya señalada a propósito de “La florida del ángel” (A. Carvajal, 1996b, 1999: 67-68 y 1999b: 33-34), y la matización de los segundos como mito, siendo ambos, conforme avanza su obra, más negados: caso del poema en prosa anteriormente analizado “Elegía para el río Darro” (1996): “Cierto es que los dioses arrebatan jóvenes a sus elegidos”; o de los dos poemas en verso: “Dos preguntas y una súplica” de *Raso milena y perla* y en “Hortales de alarifes” (2002d)

¿Porque los dioses fueron incapaces
de hacer felices a sus hijos...

(A. Carvajal, 1996: 28)

[...] No es la dicha
regalo de los dioses –pues los dioses
hace tiempo desviaron sus miradas
de la tierra-...

(A. Carvajal, 2002d y 2011: 53-55)

El poema se inicia con una afirmación enfrentando a dos sustantivos: “Entre la mirada y la palabra median simas de agonía”, glosados y contrapuestos alternativamente en repetición, sinonimia o sinécdoque en el cuerpo del poema. Primero “la mirada”, después “la palabra”, transmutadas en la parte física que las produce, sinécdoque, de un lado, los “ojos”, caracterizados por la brevedad y la ilusión “todo es instante en ellos: sueñan”; de otro, “los labios”, unidas ambas glosas mediante la hipálage al atribuir acciones de los ojos a los labios “porque saben”. En la siguiente oración, se vuelven a fusionar los dos términos la “mirada” distinguida como lo que nunca dice en paralelismo sintáctico “hasta que es dicha, hasta que llega al enemigo oído”; y la “palabra”, delimitada a partir del verbo “decir”, como medio de comunicación con el contrario para regresar a la correlación sintáctica: “se recuesta en él, y canta, o se hace tacto suave”. La glosa prosigue matizada con la reiteración de los términos “Toda imagen espera una palabra que la sature” para mostrar, a través del paralelismo sintáctico y la variación de la “palabra” en “paladar” y la “mirada” en los “ojos”, el matiz: la comunicación con el otro se puede realizar a través de la mirada y no sólo con la palabra, “sea del paladar, sea de los ojos”. La última oración transforma la teoría en acción y el monólogo en diálogo ficticio entre el pintor, Ricardo García, y el poeta, Antonio Carvajal: La palabra del emisor inquiere a la vista del receptor y éste responde con la palabra sobre la visión, siendo el diálogo separado por sendas correlaciones no progresivas de tres elementos, paralelas sintácticamente: adjetivo y sustantivo en la primera, retardando el tiempo físico de la respuesta³¹⁷, e invertida, sustantivo y adjetivo, en la segunda que acompaña a cada una de las partes del diálogo: “-¿Qué ves? Lento el silencio, cruel la espera, hostil el instante -Ámbitos. La desnudez de la morada, la tarde fría, la llovizna terca.” La correlación no progresiva, paralela sintácticamente y negativa continúa en la oración siguiente, antitética en dos elementos como glosa y repetición del “lento silencio”: “No hay músicas humanas ni latires de perros ni vagos trinos desde jaulas” interrumpido por el sonido “Suenan los pasos”. Para volver mediante la anadiplosis a los dos términos que recorren todo el párrafo, “mirada” y “palabra” en su resultado material, artístico: “Algún cuadro, algunos libros”, localizando el poema topográficamente en la casa del pintor con el taller en la planta baja y regresar, para

³¹⁷ La abundancia de adjetivos o determinantes produce un efecto rítmico de retraso, lentitud y sosiego (J. Paulino Ayuso, 1983: 39).

finalizar el párrafo, a los dos términos radiales dispuestos invertidamente en una interrogación donde mutan los “libros” en escritura “escribir” de Antonio Carvajal y los “cuadros”, plasmación del que pinta, en los “ojos” de Ricardo García descritos en tríada sobre unos labios, brillantes y azules como las nomeolvides, flores azules de la miosotis:

¿Quién escribió, y donde, de unos ojos color de miosotis, brillantes de cercanías,
algo perplejos sobre labios dúctiles?

El segundo párrafo se abre con la reiteración del término “labios” a través del paralelismo sintáctico mutado de tríada a pareja como ruptura del ritmo: “Labios de hilo, pulsación de tierras.” Para recoger y presentarnos, después de la introducción del primer párrafo y a partir de la exégesis del título del poema, por vez primera al pintor “Ricardo García va mostrando su cuadros”. Desaparece la batalla entre la mirada y la palabra, y el verbo del poeta, Carvajal, muestra la mirada glosada y transmutada del pintor a través de los cuadros y su cromaticidad: “La poesía se calla en la Pintura, mientras que la Pintura en la poesía nos habla” (C. Ripa, 1996, tomo I: 211). Los cuadros se glosan, dialogan con una vuelta a la tríada creciente silábicamente en la que se muestran las claves para la interpretación del título, la cárcel del alma, los ámbitos de Ricardo García, no son otra cosa que sus propios cuadros: “sus cuadros, sus cárceles, los intranquilos ámbitos donde toda búsqueda es desvarío”. Para, a continuación, y a partir de la visión de éstos, realizar un catálogo de cuatro tonalidades plurales en anadiplosis, huera de verbo –exceptuando “haber” en la segunda frase- tanto del color, “Azules, Amarillos, Carmines y Verdes”, como del calificativo que los acompaña, “densos, gloriosos, perturbadores, cambiantes”³¹⁸. Cada color posee su glosa pareada y

³¹⁸ Ese verde que continuará en el poema “Árboles” publicado para una exposición homónima del mismo autor:

El mineral oscuro,
felicísima el agua,
tensan los recios músculos
del tronco y de las ramas.
Suavísimos los aires
-alma a luz más limpia-
en verde esbelto se abren
a flor, nido y delicia.
Más altos, mas subidos
a mas subida gloria,

paralelística: en el caso del color azul, en comparación originaria y plural con el cielo y el mar “con pulsación de cielos últimos, de oleajes de estío triturados”; el amarillo con la tierra árida preñada de desesperanza, “sobre la sordidez de unas tierras reseca, donde no hay putrefacción ni despego, sino desesperanza”; y el carmín sobre el verde, fusionados en la misma frase, siendo el primero comparado con el deseo entre la oscuridad pareada “como un deseo entre negruras de rocas y grutas” y el segundo como el más mudable del grupo con tonalidades basadas en cuatro sustantivos: “lunas, aguas, palideces, umbrías”. La tétrada se articula como si de una rima abrazada se tratase, los colores fríos –azul y verde- abren y cierran el conjunto, mientras que el amarillo y el carmín forman el cuerpo.

La descripción prosigue fundamentada en la “mirada” y con la entrada en escena de un nuevo sentido, el tacto, ambos sentidos, vista y tacto, intercambian sus correspondientes acciones referenciales, hipálage sinestésica, dotando a la frase primera, circunscrita al campo de la vista de una sintaxis paralelística en vaivén que semantiza, plásticamente, la visión de un hombre que oscila su cabeza y contempla unos cuadros a partir de los adverbios de lugar: “Aquí palpa rugosidades hirientes, allí se deja acariciar por un hálito imprevisto”; “la mano” como instrumento por excelencia del tacto o como símbolo del pintor -en ambos casos en sinécdoque, llegando a la antonomasia en el segundo- se presenta en la siguiente oración poseyendo las características de la vista: “La mano todavía podrá, inepta, arrebatar huellas de lapislázuli, crímenes de nostalgia”. “La mirada” como motivo-central continúa glosando los cuadros en correlación de cuatro elementos a partir del paralelismo sintáctico y la antítesis con igualdad de caso – *similiter cadens* -: “No hay país, no hay paisaje: hay lejanías adivinadas, ímpetu lustral, abismos de horizonte, vértigos”, la serie se climatiza en aspectos geográficos a partir de los sustantivos aislados “país” y “paisaje”, contrapuestos a un grupo de sustantivos calificados, con excepción del último, en gradación de intensidad y en vaivén silábico de cuatro elementos. Lo lejano sólo se adivina, un deseo de lustrar –andar o peregrinar por un país-, de llegar al horizonte convertido en vértigo y turbación. En la siguiente oración se vuelve a la tríada paralelística a partir de dos frases unidas por adverbios de lugar, “El más acá [...] desde un más allá”, formadas por tríadas de elementos

desnudos en los silbos,
la extrema estrella rozan

(A. Carvajal, *apud* Ricardo García, 2008)

paralelísticos, ora en asíndeton, ora en multidisyunción³¹⁹ y una pareja enumerada y disyuntiva, correlaciones abrazadas numeralmente, “el más acá nos acecha, nos estrecha, nos invade, desde un más allá que, negado o vacío o mentido, irradia luz de renuncia o de infierno”. El párrafo fusiona a partir de la descripción pictórica la mirada y la palabra³²⁰.

El tercer párrafo aunque continúa con la descripción pictórica, prorrumpo como antítesis y anticlímax de los dos párrafos anteriores -la dificultad del lenguaje para plasmar el pensamiento y la mirada, y la obra artística, los cuadros, como idéntica búsqueda infructífera-, abriéndose con la conjunción adversativa exhortada “Pero ved estas llamas”, que intentan abolir otra cinquena de elementos negativos: “las paredes, los límites, la angustia; y las vigas tenaces, infungible madera, hierro hostil, negación de los cielos; y la penumbra atroz, piel rugosa de sapo, hacinamiento de murciélagos, desesperanza”. Los cinco términos “paredes”, “límites”, “angustia” “vigas” y “penumbra” se desglosan en tres frases a partir del punto y coma, divididas, a su vez, en tríada de sustantivos la primera y en tétrada paralelística, las dos segundas, a partir de la coma como signo gráfico de división. Las dos últimas oraciones, sinécdoque de la primera oración -la pared y viga: los límites, y la penumbra: la angustia-, se comparan con elementos inertes o vivos: la viga con la madera o el hierro, en quiasmo y sinécdoque; y la penumbra con el sapo y los murciélagos; la primera “negación de los cielos”, la segunda “desesperanza”. La siguiente oración se une, gráficamente, mediante dos puntos, con una serie de términos en asíndeton y silábicamente crecientes desde las dos sílabas hasta nueve, creando una rapidez lectora frente a la ralentización de las múltiples correlaciones anteriores, distensión resolutive: “Tenue, ingrave, descende, gota a gota, una lluvia de polen, una limosna de futuro, una promesa de labios” dos pares de adjetivos iniciales, un cuerpo central formado por dos elementos: un verbo y

³¹⁹ Figura retórica completamente nueva en su delimitación terminológica. Si poseemos el uso de “polisíndeton” a partir del griego, el nuevo termino acoge la misma forma de creación léxica mediante la unión de un sustantivo y un prefijo, “poli” y “síndeton” griegos dejan paso a “multi” y “disyunción” latinos; el primero señala el reiterado uso de la conjunción “y”, la unión; y el segundo de la disyunción “o”, la separación.

³²⁰ ¿Hasta qué punto puede haber influido la prosa más o menos poética en la configuración de este poema? Chateaubriand nos habla de una prosa descriptiva en *Atala*, en la estela del Rousseau de *La nueva Eloisa*, como configuración establecida a partir de la segmentación en ciertas estampas que podrían aislarse y que servirán de base a Bertrand para *Gaspar de la Nuit*. Esta cualidad descriptiva y estática, frente a la narratividad como acción, junto a la autonomía y cuasi independencia al adolecer de unidad narrativa, la organización en párrafos breves, la repetición y el estribillo confieren un circularidad .que lo acercan al poema en prosa

una locución adverbial, y una tríada sustantiva paralelística finalizada con el otro término radial del poema “palabra”, en sinécdoque “labios”. Para repetir el paralelismo a partir de los dos puntos gráficos y cerrar el sentido lógico de la oración con otra tríada heterométrica basada en el último término de la correlación anterior “labios” que dirán: “la palabra esperada, la libertad o la satisfacción del deseo”. Si el párrafo se abre con “la mirada”: “ved”; en contraposición se cierra con “la palabra”: “dirán”.

El cuarto, y último párrafo, sirve de conclusión a partir del empleo de la comparación mitológica. El alma como Dánae “arde con un amor de libertad. Libre”. La libertad es la clave de este párrafo, de ahí su derivación. La tríada creciente silábicamente –tres, cuatro y cinco sílabas- de la siguiente frase se basa en ella, en zeugma: “de muros, de los techos, de las tinieblas” y utilizando la diseminación-recolección con el párrafo anterior en donde “paredes, límites, angustia” corresponde a “muros”; “vigas tenaces...” a “techos”; y “penumbra atroz...” a “tinieblas”. Para terminar comparando a Ricardo García con una “antorcha del solsticio”, así como al alma con Dánae; el pincel como la búsqueda de la libertad del pintor atrapado en sus cárceles, los cuadros, su propio huerto cerrado, su castillo interior, pero erguido súbitamente hombre, pintor y alma como “antorcha de solsticio” como *Cementerio marino* donde es “¡Expuesta el alma a las antorchas del solsticio!” (P. Valéry, *El cementerio marino*, VII).

Un aspecto que cabe señalar de este poema y que lo diferencia del resto, se concentra en el espacio de lo métrico. Recordemos que en los poemas en prosa analizados, la predominancia rítmica se basa en la sílaba par, verso impar, silva polimétrica, a saber: pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos, endecasílabos y alejandrinos, fundamentalmente; y que estos grupos rítmicos se encuentra casi de manera ineludible al inicio y al final del poema. Pues bien, en este poema el inicio y el final invierten el postulado:

Entre la mirada y la palabra median simas de agonía. [(10) (8)] aunque /' - - - /

Así Ricardo García, súbitamente surgido como antorcha de solsticio [(8) (8) (8)]

Si bien en el cuerpo central del poema la rítmica propaga un ritmo impar como revela este grupo de endecasílabos y heptasílabos:

Pero ved estas llamas en su intento de abolir las paredes, [(7) (11)] los límites, la angustia; [7] y las vigas tenaces, [7] infungible madera, hierro hostil, [11] negación de los cielos; [7] y la penumbra atroz, [7] piel rugosa de sapo... [7]"

Se podría señalar una organización sonetística en dos cuartetos, los dos primeros párrafos más extensos silábicamente, y dos tercetos, los dos últimos más reducidos, al igual que en el poema, soneto *strictu sensu*, nuevamente dedicado a la pintura, “Dos fábulas sobre fondos de dibujos de María Teresa Vivaldi. I Fábula bíblica” (*Raso milena y perla*, 1996: 46), en el que los tercetos se abren con la conjunción adversativa “Pero no lirio vivo que perece”³²¹.

El uso de la conjunción adversativa “pero” y del sustantivo “palabra”, ora fusionado con la “mirada”, ora con las “buganvillas”, y la consonancia temporal, valdrán de conclusión comparativa del poema en prosa “Ricardo García en sus ámbitos” –el pintor como “antorcha de solsticio” y el azul de sus cuadros como “oleaje de estío”- y su homólogo dedicatorio en verso “Canción de verano (Para Ricardo García)” inserto en *Raso milena y perla*:

No habrá palabras en tu deseo
(Las buganvillas tiñen el cielo)

(A. Carvajal, 1996: 49)

³²¹ La utilización de la conjunción adversativa “pero” dentro de su poesía como gradación anticlimática y contrapunto semántico es constante, articulado como ramas tensivas y distensivas apoyándonos en la terminología de Díaz-Plaja, valga su cómputo en los poemarios de la década de los noventa:

Diecinueve veces aparece en *Testimonio de invierno* (1990), veintinueve en *Miradas sobre el agua* (1993), veintisiete en *Raso milena y perla* (1996), veinticuatro en *Alma región luciente* (1997) y veintisiete en *Columbario de estío* (1999).

En el caso de los poemas en prosa en todos aparece su uso -con excepción de “Viento del sur” (2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90)-:

Tres veces aparece en el primer poema de “La florida del ángel” (A. Carvajal, 1996b, 1999: 67-68 y 1999b: 33-34), al igual que en “Ausentes ojos” (2002), en “Glosa para las horas pintadas” y en el primer poema, “jardín romántico”, de “Las ruinas del aura”.

Una vez en “Jardín conventual” de “Las ruinas del aura” al igual que en “Flores”, en “No sabía que espada...” de “Vísperas de Granada” (1991y 1993), en el cuarto poema de “Castillo interior”, en “Elegía para el río Darro” (1996), en “Glosa a Ganimedes” (1999d), en “Variaciones para un desnudo” (1999e), en “El corazón no es lúgano” poema dedicatoria de *Serenata y navaja* (1973 y 1983), en “Fuegos” (1990: 9-11) y “¡Que sensación de tacto bajo la piel!...! (1995)

9.11. “NO LE ESTÁ BIEN AL JUEZ...”

La libertad del alma, Dánae en “Ricardo García en su ámbitos” como antorcha de solsticio desde el punto de vista artístico, continúa en este poema, ahora configurada la libertad desde el punto de vista político e ideológico e incardinada en otra figura femenina, Mariana Pineda, en el poema en prosa “No le está bien al juez...”, incluido como escena 2ª de *Mariana en sombras* (2002b: 38) a través del monólogo del personaje verdugo de la heroína, Ramón Pedrosa, alcalde del crimen de la Real Chancillería de Granada. La búsqueda de la libertad física del alma a través del compromiso artístico, ora pincel en Ricardo García, ora pluma en Antonio Carvajal. Nuevamente el castillo interior ideológico y la heroína súbitamente alzada como “Antorcha de solsticio”.

Maurice Blanchot afirma que la literatura moderna se encuentra por encima de las convenciones genéricas:

Solo importa el libro, tal como es, lejos de géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio bajo las que se niega a ser clasificado y a la que niega el poder de fijar su sitio y determinar su forma

(M. Blanchot, 1969: 225)

Todorov, no obstante lo matiza señalando que “no son, pues, los «géneros» los que han desaparecido, sino los géneros-del-pasado, y han sido reemplazados por otros. Ya no se habla de poesía y prosa, de testimonio y de ficción, sino de novela y de relato, de lo narrativo y lo discursivo, del diálogo y del diario” (T. Todorov, *apud* M. A. Garrido Gallardo, 1988: 33). Más allá de la igualdad de poesía y yo lírico íntimo, diario, y de la supuesta desaparición de poesía y prosa –género y soporte, sería más bien de poesía y narrativa o de verso y prosa-, interesa subrayar la noción de mezcolanza refleja en la práctica dentro del libreto de la secuencia lírica en un acto *Mariana en sombras* (2002b), absoluta modernidad y amalgama de ética y estética, de compromiso ideológico y formal.

El conjunto de la obra se escribe en verso, con la excepción de tres escenas redactadas en prosa:

A) Escena 2ª, Pedrosa, solo (A. Carvajal, 2002: 38).

B) Escena 10ª, Dáuride. (*ídem*: 60).

C) Escena 11ª, Pedrosa, solo (*ídem*, 61).

Las escenas décima y décimo primera se establecen como narrativas, recitativo³²², si bien, la 2ª escena presenta una poema en prosa por la caracterización lírica del texto, su intercalado entre escenas en verso y su constitución como un aria para ser cantada. Recuérdense las denominadas “prosas” medievales para ser cantadas durante la liturgia cristiana donde se amoldaba el número de sílabas a la cadencia musical o dentro de la monocordia profana también medieval, la canción provenzal que amoldaba texto y música –sea el caso más relevante el denominada sirventés: composición lírica que amoldaba la forma a una melodía preexistente-.

El monólogo lírico se encuentra construido sobre la base del paralelismo sintáctico de dos elementos y el uso rítmico del endecasílabo no amoldado a la secuencia sintáctica o de sentido, encabalgamiento prosaico. Reproducimos, a continuación, la totalidad de la escena y su delimitación rítmica, en la que sorprende, sobre todo, la oración final octosilábica que desdibuja la constante impar de este poema en prosa y de todo el conjunto de poemas en prosas carvajalianos:

PEDROSA

³²² Se transcriben, a continuación, para su cotejo:

ESCENA 10ª

DÁURIDE

Es costumbre que los hermanos de la caridad paguen los gastos ocasionados en capilla por el preso que espera su ejecución. Algunos reales se gastan en bizcochos, buñuelos y chocolate. Los hombres suelen pedir tabaco de humo; algunos, de mascar. Piden papel sellado los que escriben, todos necesitan algodón y aceite para las lámparas, cera para las misas, un mozo que los asista, una cama, comida. Ninguno deja de comer, casi todos reclaman vino. Saben que van a morir y no esperan la muerte.

ESCENA 11ª

PEDROSA

Sus antiguos valedores van cediendo. La trama que la protegía está deshecha. La quise amante y me la entregan víctima. Pero ella cederá. Incautados sus bienes, presa ella, presa su vieja tutora, sus hijos sin amparo, n me parece que sus ideas puedan más que sus sentimientos. ¡Y es tan bella! “Tengo el cuello demasiado corto”, me dijo con cierta coquetería cuando le deslicé la amenaza del garrote vil. Pero mi brazo, que no es enteco, bien podría rodear ese cuello en un largo éxtasis que me hiciera olvidarme de mi deber de justicia. Si respondiera a mi fuego, si se dejara abrasar, si cediera un poco... ¡Mariana...!

(A. Carvajal, 2002: 60-61)

No le está bien al juez encapricharse [11] con su presa. No le está bien al cuerpo [11] esta fiebre. Ella esconde en sus palabras [11] una declaración de amor a la libertad que es [14] una alianza con los liberales [11]. Odio esa libertad que me la niega [11], odio esa libertad que convierte su mirada en un examen de mi vida [11 + 11], en una condena de mi deseo [11, nótese el antirrítmico semántico en “condena”]. Puedo llegar a odiar mi cuerpo, que se atreve a ser libre contra mi voluntad [7 + 7 + 11, nótese el antirrítmico semántico en “contra”], que acude a la llamada del cuerpo de Mariana como esa mariposa que ella dice ser en busca de las llamas [7 + 7 + 7 + 7 + 7]. ¡Nos abrasaremos juntos! [8?]

(A. Carvajal, 2002: 38)

9.12. “GLOSA A GANIMEDES”

La mitología, la pintura -con nombre y apellidos en el interior del poema- y la mirada -construida como verbo en exhortación- se repiten en este poema, nuevamente escrito a partir de la pintura en este caso de María Teresa Martín-Vivaldi, “Glosa a Ganimedes” (A. Carvajal, 1999d y 2001d).

El mito de Dánae en el poema anterior como colofón comparativo de la pintura de Ricardo García descrita en el cuerpo del poema, deja paso en éste a la glosa³²³ del mito de Zeus y Ganimedes como motivo principal comparado en la consumación del poema con la pintura de María Teresa Martín-Vivaldi.

La estructuración del poema, por tanto, se invierte: los cinco párrafos que lo constituyen se ramifican en dos segmentos:

El primero, de cuatro párrafos, reproduce la glosa cubierta en toda su amplitud por la figura principal de Zeus y la secundaria de Ganimedes.

Y el segundo, de un párrafo, enlaza la glosa con la pintura de Martín-Vivaldi. Un camino de ida y vuelta: de lo pictórico al mito en García, de lo mitológico a la pintura en Martín-Vivaldi, en ambos a través de la comparación³²⁴ con los amores de Zeus³²⁵: Dánae y Ganimedes “El rey de los dioses se abrasó en otro tiempo en el amor del frigio Ganimedes” Ovidio, *Metamorfosis*, libro X., vv. 155-156). La mirada como acción verbal dirigida al receptor pictórico a través del imperativo: “Ved”, presente en el poema a Ricardo García, se repite en “Glosa a Ganimedes” (A. Carvajal, 1999d) por tres veces, las dos primeras anafóricas en el primer y segundo párrafo, “Ved el águila extensa” y “Ved ahora a los hombres”, y la tercera en el interior del cuarto párrafo, “y ved que”. La reiteración como figura incluye, también, el ámbito sustantivo referido a Zeus, bien como epíteto, “Padre del día”, segundo y cuarto párrafo, bien como símbolo,

³²³ El término glosa proveniente del ámbito lingüístico en un primer estadio, como traducción o exégesis de un término “oscuro” o como comentario de un pasaje o de un texto, expande su marco de acción al campo poético y, posteriormente, al musical. En el campo de la música equivale a la glosa poética, es decir, a la variación o paráfrasis musical (Don Randel, 1999: 476). En este caso sirve, y no sólo, de comentario al pasaje mitológico.

³²⁴ La mitología cristiana o pagana como trasunto o provocación de la obra pictórica en este caso de Martín-Vivaldi se recoge en otro título “Dos fábulas sobre fondos de dibujos de María Teresa Vivaldi”, ora tematizado Salomón, ora Acis y Galatea en *Raso milena y perla* (1996: 46-47).

³²⁵ Recuérdese el poema en prosa, analizando en un apartado anterior, “¡Qué sensación de tacto bajo la piel!”, posteriormente versificado y titulado “Canción de Leda” en *Raso milena y perla* (A. Carvajal, 1996: 45)

“Águila”³²⁶, primer, tercer y cuarto párrafo, y “Luz”, término reiterado que aparece cuatro veces aplicándose a cuatro realidades: dos antropomórficas, la deidad, Zeus, “Sola luz”, y la humana, Martín-Vivaldi, “Luz tamizada”; y dos inertes: el continente, la copa transparente, “luz ella misma”, y el contenido, la esencia del mosto, “la luz del primer mosto”; frente a Ganimedes, nombrado por su juventud, dos veces, como “mozo” en el tercer párrafo o “mancebo” en el cuarto párrafo, respectivamente³²⁷.

³²⁶ Ganimedes fue raptado por Zeus en forma de Águila y llevado al Olimpo “para que fuera escanciador de Zeus” (Homero, *Ilíada*, Canto XX: v. 234) en el mes de setiembre, cuando el “Padre del día”, Zeus, “va demorando sus rayos [...] acercando los lindes de la vigilia y del sueño” porque en septiembre llega el sol al símbolo de Libra “produciéndose por entonces el equinoccio o igualación de las noches con los días, como dice Virgilio: “Libra dies somnique pares ubi fecerit horas” (C. Ripa, 1996 tomo I: 77). El águila en el poema acoge las características de Zeus: Sus alas “cubren en toda su amplitud la puertas del día”, sus ojos fijan “el sol en el cenit”, la luz “pero también la sombra [...] más allá de su trueno” por negación nocturna del sol “replegadas las alas, el águila se sume en la noche”; y sus plumas emanan “la brisa celeste” Zeus como dios de la luz, del cielo y del rayo.

³²⁷ “Garzón de Ida” lo llamó Góngora, poeta recogido intertextualmente en el poema en prosa carvajaliano, “campos de zafiro” al aludir al mito en los versos sexto, séptimo y octavo de la primera parte de sus *Soledades*:

en campos de zafiro pace estrellas,
cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida

(L. de Góngora, 1956: 47)

La intertextualidad insiste, puesto que el intertexto oculto “campos de zafiro” remite al título de la exposición de arte visual realizada por María Teresa Martín-Vivaldi *En campos de zafiro* (M^a. T. Martín-Vivaldi, 1999d y 2001d).

Esta intertextualidad, menos explícita, continúa en la composición “Negras violas” dedicada a una exposición de Francisco Lagares, nótese la noción sustantiva de “noche”, “estrella” y “campo”, gongorinos, entretejida al hacedor-pintor, al igual que en Martín-Vivaldi, como “hombre”, “gloria” y añádanse los adjetivos fundamentales “oscura”, “muda” y “breve”:

Antes de que la noche
se convierta en recuerdo
-cada estrella en su cielo
sin sitio para el hombre-
recogéis una gota
de rocío y la oscura
superficie del pétalo
es campo de la muda
presencia de una gloria
breve: Luna con ecos
que la quietud modulan
de flor y pensamiento.

(A. Carvajal, 2003b, *apud* Francisco Lagares, 2003: 28 y A. Carvajal, 2004: 64)

El poema se construye en cinco párrafos, la imparidad constante, de extensión similar tanto en lo silábico como en lo oracional o fraseológico, responden rítmicamente, tomando como divisor a la pausa sintáctica, a la sílaba impar, ora en sus inicios: los dos primeros se fundan en el heptasílabo, el tercero aúna la cantidad silábica de éstos formando un alejandrino, el cuarto mengua con un pentasílabo y el quinto continúa con el pentasílabo y recoge la medida inicial heptasilábica.

Ved el águila extensa,	7
Ved ahora a los hombres,	7
Y entre las viñas surge este mozo de gracia,	14
Sangra el mancebo,	5
En este instante de tersura celeste,”	(5) (7)

Ora en sus culminaciones reforzadas, rítmicamente, con un sistema de correlaciones alternas entre el dúo y la terna, contrafuerte de la arquitectura del poema, con excepción del último párrafo conclusivo que cierra el poema con un eneasílabo, “esta dulcísima armonía [9]”. El cuarto párrafo se cierra con una correlación paralelística de tres elementos en asíndeton sustentados sobre dos heptasílabos y un eneasílabo, “una copa en la mano [7], el misterio en los labios [7], la turbación en la mirada [9]”, al igual que en el cuerpo del tercer párrafo, aunque de orden distinto dos heptasílabos abriendo y cerrando, y un octosílabo central, “los labios entreabiertos [7], los pulsos irregulares [8], los tobillos alados [7]”; el final del tercero se conforma en la paridad reiterada y paralelística basada en tres heptasílabos que ralentizan y semantizan el instante en que el águila bebe de la copa ofrecida por Ganimedes, rota con la acción del endecasílabo final, “que la bebe y la bebe [7], sin dejar una gota [7], sin perdonar el vaso [7], hasta picar los dedos del mancebo [11]”; en el segundo párrafo se alternan las tríadas y las parejas paralelísticas tanto en el cuerpo del poema en isocolon hexasílabo y tetrasílabo de cláusula ternaria o cuaternaria, respectivamente, “las uvas oscuras y las uvas blancas” y “de perfumes, de sabores, de colores”, o en isocolon progresivo cuantitativamente hexasílabo, eneasílabo y tridecasílabo, “un rumor de mirlos [6], un estrépito de gorriones [9], los trémolos de jilgueros y verderoles [13]”, como en su culminación a través de un endecasílabo y un eneasílabo flexibilizado: “toda ella esperanza de ebriedades [11] y gratitud de dulzuras [5 + 4].”; y en el primer párrafo

donde el paralelismo en tríada recoge las características del águila a través de dos heptasílabos y un eneasílabo, “la negación del mundo más allá de su trueno [14], sus heridas y su esplendor [9].”

Hay que tener en cuenta que el águila como símbolo posee una polisemia iconográfica: si bien puede referirse primariamente a Zeus o Júpiter, en su versión latina, no podemos olvidar, de una parte, la constelación que lleva su nombre situada en el hemisferio norte cuya estrella más brillante es Altair (*Alpha aquilae*) y, de otra, la pintura, representada iconográficamente, entre otros de sus atributos, con el águila que mira hacia el sol “y un letrero que dice: *Cognitionis via* [camino del conocimiento]” (C. Ripa, 1996 tomo II: 302). La hilazón entre el mito de Ganimedes y la pintura de María Teresa Martín-Vivaldi, se establece a partir de Zeus mutado en Águila, y ésta en constelación residiendo en el alma de la pintora, “el alma de esta pintora fue habitada por la gracia de las estrellas”, por el don de los dioses, en una serie determinada de cuadros nocturnos “esta canción de la noche”. Si Zeus metamorfoseado en Águila es “Sola luz”, Martín-Vivaldi es “Luz tamizada”, para finalizar, continuando la comparación a través de los astros, de un lado; y, de otro, la mirada, con el pitagorismo como unión de ambas realidades, en clara deuda modernista y, sobre todo, dariana³²⁸. De este modo, si Mallarmé, entre otros, proclama la musicalidad y la matemática en la palabra como medio para alcanzar la armonía celeste y su “música de esferas”, o Baudelaire ansiaba el hallazgo de las “Correspondencias”, Carvajal desde el ámbito nocturno “de tersura celeste” define no sólo a los cuerpos como poseedores de música que “apenas rozan la transparencia como trémolo pianísimo de las cuerdas sobre la mudez de los vientos”³²⁹, sino, también, a las misma pintura de Martín-Vivaldi como

³²⁸ La pintura como temática constante en Darío, heredera del impresionismo, baste un somero examen de la lematización en los poemas de *Azul*, busca la eliminación de las fronteras artísticas, la amalgama o disolución que represente la unidad del cosmos a partir de las teorías pitagóricas, de las analogías, de las sinestesias como mezcla de los sentidos y de las artes: el orden oculto y, al par, explícito de la naturaleza por encima del caos humano y urbano circundante que persiste en sus últimos poemarios, caso de la composición “Los velos, el viento” para una exposición de Ricardo García, *el velo de Popea* (2011), incorporado posteriormente a *Pequeña patria huida* (2011b):

[...] como asordan
los latidos del propio corazón
la percepción de la armonía celeste
(*ibíd.*: 63)

³²⁹ La música como armonía afecta incluso a la selección léxica perteneciente al ámbito musical con dos italianismos:

“dulcísima armonía”³³⁰. Si “de las mismas fuentes de donde deriva la armonía de las cuerdas, y de las voces, procede [...] la armonía de los versos” (I. Luzán, *apud* J. Domínguez Caparrós, 1975: 59-60) en poesía, de la “luz tamizada” en variados matices procede la armonía de la pintura, equilibrio y respuesta consumada de la unidad de las cosas, del hombre y el mundo. Si Ganimedes es copero de los dioses, María Teresa Martín-Vivaldi es su pintora:

Los astros y su mirada tienen similares destellos que, como están compuestos de números concordantes, se envían consonante respuesta: esta dulcísima armonía³³¹.

Trémolo: “reiteración rápida de una nota o acorde sin importancia del valor de la duración de las notas.” Se usó como ornamento en la música vocal italiana del siglo XVI y XVII.

Y *pianissimo*: muy suave (Stanley Sadie, 2000: 956 y 725). La relación carnal de los cuerpos que rozan la transparencia, “el vaso reluciente y cristalino” de Camoens, a través del ritmo musical de las cuerdas continuo, trémolo, y suave, pianísimo.

³³⁰ Nuevamente latente Darío que explicita sobre el cuento de *Azul*, “Palomas blancas y garzas morenas...”, en *Historia de mis libros*: “del despertar de mis sentidos y de mi espíritu ante el enigma de la universal palpitación” (R. Darío, 1950, vol. I: 200). Y no solo Darío, sino todo el Romanticismo en su conceptualización del poema como microcosmos y reflejo del alma en correspondencia con la naturaleza. De aquí al comodín del “ritmo interior” hay solo un paso.

³³¹ Remitiéndonos con el uso del sintagma “consonante respuesta” a su concepto de versificación en donde emplea el mismo término:

“El dinamismo ajeno que arrebatara las palabras es el ritmo, que se satisface cuando el verso conseguido se percibe como adecuado a la previa determinación que ha impulsado a organizar las palabras en lenguaje métrico, pero que, como tal ritmo, tiende a repetirse, bien en versos sucesivos iguales, bien en otros que le den *consonante respuesta*, hasta que todo aquello que se pensaba, se imaginaba, se sentía, se ha trasvasado a una forma nueva, que resalta única, con sus sílabas contadas, sus acentos rigurosos, sus convenientes pausas, su cadencia”

(A. Carvajal, 1995: 78)

Esa dulcísima armonía, heredera de Fray Luis de León como se colige de las palabras del mismo poeta recogidas por Dionisio Pérez Venegas:

“La auténtica ‘simpatía’ se establece en música, en poesía, en cualquier manifestación artística, cuando el tiempo interior del artista se trasvasa, por sujeción a los números, al interior del receptor. La ‘simpatía’ no es otra cosa que la ‘consonante respuesta’, una pitagorización de las constelaciones’ en palabras de Rubén Darío, constelaciones humanas agrego yo, y que Fray Luis practicó como pocos.

Y como está compuesta
de números concordantes luego se envía
consonante respuesta
y entre ambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía”

(A. Carvajal 2001, *apud* D. Pérez Venegas, 2001: 23)

9.13. “GLOSA PARA LAS HORAS PINTADAS”

Si en los dos poemas anteriores, “Ricardo García en sus ámbitos” y “Glosa a Ganimedes” (A. Carvajal, 1999d), la pintura se comparaba con lo mitológico y éste se asociaba a los amores humanos de Zeus: Dánae y Ganimedes, en “Glosa para las horas pintadas” el origen mitológico de las protagonistas, las Horas, deriva también de los amores, en este caso, divinos, de Zeus con la diosa de la Ley, Temis. No obstante, la comparación desaparece al ser las mismas Horas tema de una serie de cuadros de Jesús Puerto³³² que, junto a la contraposición de las horas mitológicas y las horas reales, sirven de tema al poema en forma aparente de glosa.

El poema formado por un único párrafo, el más extenso de todos los analizados, aproximadamente quinientas sesenta y ocho sílabas, se define por la variabilidad rítmica en la que no prevalece el ritmo par, y la estructuración en antítesis, contraponiendo las horas naturales y las convencionales, el tiempo medido y el del alma, la edad armónica de los dioses y la corrupta de los hombres, como se desprende de la genealogía de las horas propuesta por Boccaccio, en plena efervescencia de las horas medidas, al emparentarlas no con Zeus y Temis, sino con el Sol –al ser delimitadas por éste en doce solares y por negación doce nocturnas- y Cronos –al ser medidas y, por tanto, hijas del tiempo- (G. Boccaccio, *Genealogía de los Dioses*, 1983 Lib. IV: 230) y su radicalización en Cesare Ripa que llega afirmar la prevalencia de éstas sobre el sol (C. Ripa, 1996, tomo II: 481-482), malinterpretando entre otras fuentes, la *Metamorfosis* ovidiana en donde se versa sobre su función como uncidoras de los caballos del carro de Apolo.

La introducción climática del poema glosa la disposición de las Horas en equilibrio con el hombre durante la antigüedad, siendo éstas un conjunto de tres

El intertexto con Fray Luis como colofón del poema, sobra la exégesis. Aunque no se debiera olvidar la coincidencia de la proporción áurea y su búsqueda en Juan Ramón Jiménez y en Antonio Carvajal.

³³² La temática de las “horas pintadas” viene de antiguo y se une en el siglo XIV y XV al esplendor de los llamados *Libros de Horas*, devocionarios para cada una de las horas del día con relación de imagen – iconografía- y texto. Para continuar en el Renacimiento y el Barroco con la eclosión iconográfica de éstas a partir de su representación tanto pagana “Se representan como tres muchachas en actitudes graciosas, con una flor o una planta en la mano. Pero son consideradas como seres abstractos” (P. Grimal, 1981: cf. Horas) como cristiana o en amalgama de ambas, llegando, incluso, a la sistematización en tratados teóricos, caso de Cesare Ripa que en su tratado *Iconología* sistematiza la iconografía de las doce horas tanto nocturnas como solares (C. Ripa, 1996, tomo II: 481 y ss.).

deidades: Eunomia, Dice y Eirene, correspondiéndose con las tres estaciones: primavera, verano e invierno; y, al ser hijas de Temis, diosa de la justicia, con la Disciplina, la Justicia y la Paz, respectivamente. Este sentido, se representan mediante una pareja de paralelismos sintácticos contiguos y pares que figuran, con su equilibrio formal y silábico –dos heptasílabos en el primer caso, isocolon; un decasílabo y un pentadecasílabo en el segundo-, el significado semántico de la armonía:

Hubo un tiempo en que las horas fueron [10] mayores que los días [7], mayores que los meses [7]. Llenaban los ámbitos celestes [10] y pisaban la tierra con dilatada costumbre [15].

Éstas se correspondían con los astros y el cielo, siendo Planetales³³³, se localizaban por encima de los hombres y éstos sometidos a ellas, “Tenían la exacta puntualidad de los astros, pero no eran susceptibles de someterse a los hábitos civiles”: el tiempo se media por ciclos vegetales, por estaciones, no por costumbres civilizadas; y ellas aseguraban el equilibrio social -en Píndaro continúan siendo un signo positivo (Píndaro, *Olímpicas*, XII v. 6-7 1984: 129-130)- y la paz, como reitera el texto en anadiplosis, “en paz. Una paz”.

Este equilibrio deja paso, dentro de la primera parte del poema, a la disonancia. Ya durante el imperio romano, las Horas del día se personificaron e hicieron medibles: de celestes y naturales pasaron a terrestres y artificiales. La forma, basada en enumeraciones en asíndeton heterogéneas tanto en el número de elementos como en el de sílabas, refleja la disonancia: correlaciones de cinco elementos, “terrestres, espaciadas, medibles, fraccionables, cambiables”, de cuatro en isocolon fracturado en el último elemento, “decisivas, puntuales, oficiales, horadas”, de dos en zeugma como carencia semántica a pesar del aumento numeral, “de cuatro pasaron a doce, a veinticuatro”³³⁴, aumento que persiste en la siguiente enumeración saturada de elementos negativos, “plazos, citas, órdenes, ideologías”, para terminar con un paralelismo basado en un esquema de correlaciones par en zeugma que se cierra con el

³³³ “Y las llamaban así porque cada una de ellas viene determinada y dominada por uno de los signos de los planetas” (C. Ripa, 1996 tomo II: 484).

³³⁴ La hora solar empleada actualmente, veinticuatro partes del día que permanece constante a lo largo del año, es una innovación relativamente moderna. Hasta el siglo XVIII, la hora solía tomarse como una doceava parte del periodo comprendido entre la salida y la puesta de Sol, o al contrario, y variaba con las estaciones, con los astros.

triunfo de lo destructivo: “El hombre sustituyó al dios y la corrupción a la armonía. Así triunfaron el comercio y la muerte”, provocando el paso del geocentrismo al antropocentrismo, de la armonía a la corrupción, el desequilibrio social y la cólera de las Erinias griegas o de las Furias romanas³³⁵ -Alecto, Tisífona y Megera, de nuevo la tríada- que saturan el mundo, a través de la enumeración arrítmica de tres miembros copulados en el interior de sí,

“de vaivenes y vacíos, de ansiedades remotas y nostalgias futuras, de consejos de ministros y pagos a plazos”.

La segunda parte del párrafo introduce un nuevo elemento “el alma”, exhortada por el poeta a la lucha contra el tiempo a través de la derivación del elemento que más le interesa rubricar la “falsedad” y del paralelismo “hora falsa. Falsía: ése es el resultado de la medida del tiempo, del encadenamiento de las horas”. El “Alma mía” reiterada, espacio de lo privado, frente al tiempo de los hombres, espacio de lo público, a partir de la incorporación intratextual de la cita Píndaro “No aspire, alma mía, a una vida inmortal, pero agota el campo de lo posible” (*Píticas III*, ep. 3)³³⁶, debe aspirar a las “horas indecisas” y “dilatadas” frente a las “horas medibles” y “falsas”³³⁷ como refleja a través de dos frases en paralelismo sintáctico y en antítesis de cuatro términos: dos adjetivos y dos realidades comparadas: “sé bella y breve como el hibisco, como la turquesa; sé permanente y exacta como el rumor de las mareas y el primer balido de los corderos”, con los imperativos anafóricos: “sé [...] sé”, “Ama”, “Y Canta, canta [...], canta” para terminar con el paralelismo sintáctico de semántica idéntica y términos contrarios, “que nunca aprendiste, que siempre te negaron, pero que brota desde el hontanar intocado de tu origen”. Carvajal reclama un tiempo natural frente al tiempo

³³⁵ Nacidas de las gotas de sangre tras la mutilación de Urano, no tienen más ley que ellas mismas. Al igual que las Horas, son protectoras del orden social, del orden del mundo que debe protegerse contra las fuerzas anárquicas “castigando todos los delitos susceptibles de turbarlo, así como el exceso, que tiende a hacer olvidar al hombre su condición de mortal.” (P. Grimal, 1981: *cf.* Erinias)

³³⁶ También citado como lema inicial en el arranque, tanto por Valéry en *El cementerio marino* y su reflexión sobre la inmortalidad, como por Camus en su ensayo sobre “El mito de Sísifo” y su refugio ante el absurdo en el hombre. Ambos bastiones irrefutables en el esteticismo vital de Antonio Carvajal.

³³⁷ La temática de las horas como espacio privado y negación de la inmortalidad ha sido constante, sobre todo, a partir de la modernidad y sus prolegómenos. Baste recordar las *Horas de ocio* (1807) de Byron, *Las horas doradas* (1992) de Leopoldo Lugones o *Con las horas contadas* (1950-1956) de Cernuda.

artificial, inhumano, medido³³⁸. Idéntico grito alzó, siglos antes, Plauto en su *Fábula del Beocio* imprecando al brazo armado de las horas, el reloj, y a su forjador Milesio de Anaxímenes:

Así los dioses pierdan a aquél que inventó el primero las horas y el que además construyó un reloj de sol, ese que a mí, me despedaza el día trozo a trozo³³⁹.

³³⁸ Emparentándolo con el poema en prosa de Baudelaire, “Las multitudes”, donde se introduce la figura iniciática del romanticismo –recuérdese Bécquer y “El rayo de luna”- del caminante errante por la metrópolis caracterizado por la observación de la multitud –un albatros invisible a ras del suelo-, por el nomadismo y el gusto del tiempo no medido. Igualmente existen concordancias con el Huidobro de los poemas en prosa de *Las pagodas ocultas* (1914): “Alma mía, si quieres lograr la plenitud, sumérgete en ti misma” (V. Huidobro, *ídem*: 231-233) y, sobre todo, con Rimbaud en la composición en prosa de *Las iluminaciones* (1874), “Ciudades”: “nueva Erinias ante mi casa en el campo, que es mi patria y todo mi corazón”, de modo latente en relación al tiempo del alma como tiempo interior, frente al tiempo de la ciudad, de las Erinias, como tiempo exterior. La influencia de Rimbaud es explicitada por el mismo Carvajal en una suerte de paralelismo vital y lírico fundamentado en el rechazo a una sociedad pacata y superficial, frente a lo encorsetado y racionalista:

“Durante mi adolescencia sentí una casi obsesión por Rimbaud [...] me fascinaba la noción de «iluminación», de «salto poético» que el poeta provoca y engendra. Lo vanguardista de Rimbaud me deslumbró [...]”

(A. Carvajal, *apud* J. Guatelli-Tedeschi, 2002: 465)

Para la lectura, asimilación y diálogo con Rimbaud remitimos al estudio de Joëlle Guatelli-Tedeschi *Fruto cierto* y a la sección “Arthur Rimbaud” (2002: 464-484).

³³⁹ Ut illum Dii perdant, qui primus horas reperit, quique adeo primus statuit hic solarium, qui mihi comminuit misero articulatum diem. (C. Ripa, 1996, tomo II: 487).

9.14. “VARIACIONES PARA UN DESNUDO”

“Variaciones para un desnudo. Pintado por Diego Gadir” (A. Carvajal, 1999e) constituye el último de los poemas en prosa dedicados a la pintura. El título presenta dos de las constantes del grupo: de un lado, la introducción del nombre propio del pintor; de otro, la designación de la obra a partir de un término musical: “Variación”³⁴⁰ –recordemos la “Fantasía” y la “Glosa” anteriormente analizadas-. El poema, abierto con dos eneasílabos como título, el segundo de ellos en mal llamado “anfibracos” se compone de cinco párrafos: los cuatro primeros, similares cuantitativamente, forman la rama distensiva, y el último, por su brevedad casi sentenciosa, la tensiva.

El desnudo a través de los tres elementos con los que se compara -el aire, el agua y la luz- y los dos sentidos con los que se aprecia: mirada y gusto, radian el poema, alternando su disposición y significado en constante repetición de diversa índole. El cuerpo desnudo al amanecer –“rayo celestial”, “lengua matinal”, “el alba”, “el mundo

³⁴⁰ Tanto en música como en poesía, siendo heredero en ésta de aquélla, el término remite a una forma que altera unas partes y conserva otras: esto es, mantiene el ritmo y altera la melodía o viceversa, distinguiendo la variación: de la totalidad, de una única frase o de un motivo corto. De esta suerte, si Haydn, Mozart o Beethoven solían variar la melodía, incluso manteniendo tan sólo las líneas básicas –la longitud, el comienzo, el final y los puntos cálidos- y las ideas musicales poseían, para que permanecieran reconocibles, un ritmo fuerte y unas líneas melódicas y armónicas claras (Don Randel, 1999: 1066-1072); Carvajal, como demostramos seguidamente, mantiene estas líneas básicas –la longitud de los párrafos similar aunque variada, al igual que el verso en constante alternancia entre el heptasílabo y el endecasílabo, el comienzo reiterado en variación que finaliza el poema y los puntos cálidos como fonéticamente armónicos- y las ideas semánticas y rítmicas basadas en el tema del desnudo a partir de la repetición léxica y acentual como táctica y la armonía como estrategia en cada estrofa. Baste otro dato interesante, las *Variaciones Diabelli* de Beethoven han sido utilizadas por Antonio Carvajal en “Una escena doméstica” (*Testimonio de invierno*, 1990: 52):

Oigo a Beethoven –suyas
son estas variaciones para piano
y violoncelo sobre un tema
de Haendel en el *Judas Macabeo*–.

La “Variación” como título y procedimiento del poema ha sido utilizada en la poesía carvajaliana con anterioridad y diversa materialización formal: En “Tema y variaciones” (*Raso milena y perla*, 1996: 15), la variación a partir del tema de la lluvia nocturna se despliega en siete poemas sobre diferentes aspectos y una continuada repetición léxica en epanalepsis. En *Columbario de estío*, el procedimiento más utilizado es éste: “Variación y glosa”, “7 (Variación) La aurora”, séptimo poema de la serie “Gozos del rocío para Curro Ortega”, “Tres variaciones y una contrera”, y “Variaciones de soledad y esperanza” (1999: 25, 47, 64 y 69).

[...] dormido todavía”, paralelismo sintáctico para un mismo desarrollo semántico- en el primer párrafo, se metafórica en los tres elementos y un imperativo reiterado y visto en los dos poemas anteriores que remite a la mirada, a lo pictórico, “Aire o pozo con luz: Ved: un desnudo”, posteriormente, a través de la anáfora fraseológica, “Si...”, seguida del paralelismo de cuatro elementos en grupos de dos, estos tres elementos se glosan, a modo de recolección-diseminación-recolección, en dos segmentos. En el primero el “aire”, “Si es aire...”, y el “pozo”, agua, “Si es agua”; en el segundo “la luz”, “Si destello”, y el “pálpito”, el cuerpo desnudo, “Si pálpito”; y los dos sentidos, ora aislados la mirada, “proclamación del iris”, y el gusto, “sed”, ora unidos “los labios y los ojos”. Para terminar con la unión de los tres elementos: “Luz al fondo de un pozo, el aire, el agua” con la variación semántica de “pozo” y la epanalepsis textual –“Apertura y cierre de una misma unidad estrófica [...] con un mismo verso o conjunto de versos (J. A. Mayoral, 1994: 213)-:

Ved: Un desnudo.

La afirmación del primer párrafo se aclara y comenta en el segundo a través de la metáfora nominal: “Porque la carne es cielo” negada y sustituida por otro sustantivo a través del paralelismo “No: la piel, sólo la piel, sólo la piel es cielo” y la glosa enumerativa y prosopográfica de la “piel” del cuerpo desnudo, “pelligrafía”, que amplía dos elementos del primer párrafo: “Si destello, si pálpito”. El primero con “los luceros tenaces, esas constelaciones...”, territorio del elemento metafórico del desnudo la “luz” y su correspondiente sentido, “la mirada”; el segundo con “las cuevas del mosto de granada, la sutil percepción de los latidos”, más acorde con el líquido en ámbitos de penumbra, “pozo”, y el sentido del gusto; finalizando con los tres elementos referidos a la piel cargados de blancura: el agua, “blanca vela que en la blanca espuma levanta hacia el cenit un sol vuelo de nieve”, el aire, “brisa condensada y pluma limpia”, y la luz, “y sola luz”; y la reducción de la epanalepsis textual a la epífora nominal:

desnudo.

La piel desnuda, el cuerpo, continúa siendo el zócalo de la glosa en los dos siguientes párrafos, metaforizada en “huerto cerrado”³⁴¹ donde “la vida canta sus límites seguros”³⁴² y glosada enumerativamente a partir de los frutos y las flores que nacen en su interior, el gusto y la mirada como sentidos:

Los frutos ciertos, “limones”, “manzanas”, “guindas”, “granada”, “higos”, “serbas”, “uvas”, “moras”, “membrillos” y “pera”, acompañados por los elementos vitales para su crecimiento, el agua enumerada en asíndeton y acompañada de la luz en similitud causal -*Similiter cadens*- y tríada paralelística: “Y los regueros: Siempre el agua cantando, brillando, destellando, susurrando, durmiendo con un sol en su seno, con una luna grande, con pequeñas estrellas encendidas”

Y las flores en una enumeración de cinco elementos en polisíndeton frente a los diez en asíndeton del inventario anterior: “rosas”, “claveles”, “celindas” “nardos” y “azucenas”.

El huerto cerrado, la piel, se glosa a partir de sus frutos y flores: gusto y mirada, para lo que nos concierne: luz y agua, finalizando con el elemento que nos faltaba para cerrar la variación: el aire y la luz, “brisa surgida de las fuentes, esta perenne aurora”, – recordemos la localización temporal del primer párrafo en el alba que no sólo remite al tiempo real, sino también, al del cuerpo desnudo y su brevedad-, y el oído policromo de los oriundos del aire, los pájaros: “jilgueros” y en el cuarto párrafo los sinestésicos “O ruiseñores densos” que “trazan los límites de este cuerpo”, el cuerpo pintado por Diego Gadir lleno de luz y “alegría” frente a, y fuera del huerto, en paralelismo y antítesis “las miradas terribles de los que nunca cantan, las palabras atroces de los que nunca duermen”, éstos que pretenden “alzar un ángel con espadas de fuego, con labios de rencor y ojos metálicos”, el ángel que expulsó a Adán y Eva del paraíso, del huerto, caracterizando negativamente los elementos positivos del cuerpo: la luz, sobre todo, de sus ojos y su espada.

³⁴¹ De nuevo, la predominancia del huerto cerrado como metáfora o comparación de sus poemas en prosa ya referida a un elemento real: cuerpo, castillo, jardín; ya como metaliteratura: poesía.

³⁴² Como también se cantan y conocen “los límites del día” y “el pulso de las horas” –nótese el uso del término en “Viento del sur” (2001: 14-15 y *Diapasón de Epicuro*, 2004: 88-90), en “Vistas de Venecia” y en el mismo título del libro *Pulso enamorado de las horas. Antonio Carvajal desde la poesía y el arte* (VV. AA, 2013)- en la composición interartística “Helióstatos. Para Evaristo Cabrera” (A. Carvajal, *apud* E. J. Cabrera Miranda, 2001) o en la composición “Blanco sobre negro” para el catálogo de la exposición fotográfica de José Francisco Sánchez Montalbán (F. J. Sánchez Montalbán, 2011: 28): “[...] la captura / de tal latido ha de cumplir tu pulso / inacabado [...]”

Pero en este poema, frente a otros analizados³⁴³, la victoria es del cuerpo desnudo lleno de los tres elementos que radian el poema: la luz “pero la luz está en el cuerpo”, el líquido “para ungirse de su sudor” y el aire porque el ángel sólo puede “oler el pelo” “como deseo”, recuérdese la figura del ángel analizada en los poemas en prosa “No sabía que espada me acechaba” (1991) y “La florida del ángel” (1996).

El último párrafo invierte y subraya el orden sintáctico del párrafo anterior recogiendo, mediante una anáfora textual, cuasi estribillo o leixa-pren, el inicio tanto del segundo como del primer párrafo sintetizándolos epifóricamente:

porque la carne es cielo: Aire o pozo con luz: Ved: un desnudo.

El poema principiado con un lema, visión de un desnudo afirmado como tema, glosa y muda en la parte central ese cuerpo desnudo, para finalizar con el mismo lema inicial: “desnudo”³⁴⁴.

En cuanto a lo métrico, el poema se escande completamente, sin excepciones, en una silva. Se nos avisa de este hecho, veladamente, en dos vocablos del título del poema, si lo interpretamos desde el ángulo de lo metaliterario: “variación” y “desnudo”: Por un lado, el término “variación”, utilizado por Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano*³⁴⁵ (1979), y aplicado en la práctica por Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*³⁴⁶ o Mallarmé, sirve de aviso para metricistas porque alude no sólo al concepto musical, sino a una de las características de la silva, su variación sobre el heptasílabo y el endecasílabo, frente a la estabilidad de otras combinatorias métricas³⁴⁷; y, por otro, el término “desnudo” que remite, inmediatamente, a Juan Ramón Jiménez y su poesía desnuda. De este modo, el desnudo afecta a la semántica y al verso utilizado, porque si Juan Ramón Jiménez calificó de desnudo su *Diario*, “mi verso desnudo [...] es una silva

³⁴³ Recuérdese la segunda parte de “La florida del Ángel” (A. Carvajal, 1996b, 1999: 67-68 y 1999b: 33-34).

³⁴⁴ El tratamiento del desnudo en este poema basado en la luz, el agua y el aire como elementos básicos recuerda al utilizado en el poema “La gracia” (*De un capricho celeste*, 1988: 18). No obstante si los motivos son comunes, el fin es diametralmente opuesto.

³⁴⁵ La reelaboración cernudiana en la obra carvajaliana puede colegirse en *De un capricho celeste* (1988: 34) donde encontramos un poema deudor lematícamente “Diferencias sobre un tema gallego”.

³⁴⁶ En el que, según A. Verjat Massmann, la concepción del poema en prosa se introduce como variaciones de un mismo tema, ejemplificado en el poema “El tirso” (C. Baudelaire, 2000: 46).

³⁴⁷ La noción de “variación” aplicado a una composición metrificada a partir de la silva como conjunción de versos endecasílabos y alejandrinos, persiste en su última publicación edita, *Pequeña patria huida*, y la serie de cinco poemas “Variaciones sobre un tema de Salvatore Quasimodo” (A. Carvajal, 2011b: 45-50).

sin consonante ni asonante (silva desnuda)” (J. R. Jiménez, 1990: 559, *apud* F. Gómez, 2001: 263), Carvajal prosifica su poesía a través de la variación desnuda de la silva.

Esta silva, conforme avanza el poema, decrece en número de endecasílabos en beneficio del heptasílabo y el alejandrino como muestra el cómputo contrastado de los dos primeros párrafos: En el primero hallamos doce endecasílabos, dos heptasílabos y un alejandrino, número invertido en múltiplo de dos en el párrafo siguiente: seis endecasílabos, cuatro heptasílabos y dos alejandrinos, el doble de éstos en detrimento de la mitad de aquél y el inicio de los párrafos: los dos primeros iniciados con el endecasílabo, los tres últimos con el heptasílabo. Y un último verso utilizado, pie quebrado del heptasílabo o adónico de un endecasílabo sáfico, el pentasílabo que alterna como verso final de cada uno de los párrafos, único lugar de la rima asonante, junto con el heptasílabo, acompañado de un endecasílabo o un heptasílabo: el primer párrafo un sáfico-adónico: “Luz al fondo de un pozo, el aire, el agua [11]: Ved: un desnudo [5]” en el segundo un endecasílabo y un heptasílabo: “y brisa condensada y pluma limpia [11] y sola luz: desnudo [7]”, en el tercero nuevamente un sáfico-adónico “polícromos repiten con candor [11]: tantos jilgueros [5]”, el cuarto dos heptasílabos: “la verdad de otra vida [7]: el aire de un deseo [7]”; y en el último un heptasílabo y su pie quebrado: “Aire o pozo con luz [7]: Ved: un desnudo [5]” –la ordenación del signo gráfico, dos puntos, tampoco es gratuita-.

Para la escansión hemos optado por la delimitación versal a partir de la pausa sintáctica, esticomitía. Ésta se muestra sin dificultades al inicio de cada párrafo, como guía rítmica para el lector, para conforme avanza el poema, y tras la percepción rítmico-lectora, dejar paso al encabalgamiento, ¡Atrévete a seguirme! afirmaría Kant, si bien permanecen muchos de los versos constreñidos al sentido lógico e incluso a la pausa oracional:

Pueden ser	4
otras frondas terrestres,	7
por donde un rayo celestial penetra;	11
esos montes serenos y limados	11
por una lengua matinal y tibia,	11

donde el alba se acoda	7
para mirar el mundo	7
terso, denso y dormido todavía.	11
Si es aire detenido, brisa en ramo,	11
proclamación del iris;	7
si es un agua honda y clara,	7
eco de tantos rostros y deseos,	11
si destello, si palpito, promesa	11
de gozo a tanta sed, frescura súbita	11
por las sienes ardidas, qué pureza:	11
la han gustado los labios y los ojos.	11
Porque la carne es cielo. No: la piel;	11
sólo la piel, sólo la piel es cielo.	11
Las estrellas gemelas,	7
los luceros tenaces,	7
esas constelaciones que la sombra	11
destaca sobre el fondo de los sueños,	11
y las cuevas del mosto de granadas,	11
la sutil percepción de los latidos:	11
Oh blanca vela que en la blanca espuma	11
levanta hacia el cenit un solo vuelo	11
de nieve ardiente y brisa condensada	11
y pluma limpia y sola luz: desnudo.	11

El cuerpo desnudo o “huerto cerrado donde la vida canta sus límites seguros” se asegura a partir de una determinada metrificación de verso impar, la silva, y un lugar común, el huerto cerrado, el jardín concluso o el castillo interior que despliega el vitalismo como bandera poética incrustada en estas “Variaciones para un desnudo” sobre tres elementos: aire, agua y luz, y dos sentidos: mirada y gusto: “Porque la carne es cielo”, no la bóveda celeste que “No es el lugar del hombre” (*Miradas sobre el agua,*

1993: 66), sino el cuerpo desnudo inspiración dariana, “La mejor musa es la de carne y hueso”, infinitud juanramoniana y aire, luz y cielo carvajaliano:

Ved: un desnudo.

9.15 EL LATIDO IMPAR DE “EL CORAZÓN NO ES LÚGANO” (CONCLUSIÓN)

La amistad, otra de las constantes en la poesía de Antonio Carvajal, no es excepción en sus poemas en prosa, como demuestran las múltiples dedicatorias, obsequio de su obra, circunscritas al ámbito pictórico, y este último poema del conjunto, cronológicamente el primero del autor, “El corazón no es lúgano”, poema dedicatoria “A Carlos Villarreal” publicado como proemio a su segundo libro de poemas, el deslumbrante y no entendido, *Serenata y navaja* (A. Carvajal, 1973, 1983: 69).

La composición obertura del libro, explícita desde su arranque una nueva visión del mundo y, por ende, de la poesía carvajalina tras *Tigres en el jardín* (1968, 1983, 2001b). Un mundo y una experiencia vital que al fusionar voz e idea, presenta una nueva necesidad expresiva que utiliza consecuente y no por capricho o moda esnobista, entre otros procedimientos, el poema en prosa como prosificación vital y explicitación desestructurada del mundo. Frente al mundo y el verso equilibrado de *Tigres en el jardín*, *Serenata y navaja* se inicia con la prosa de la vida y lo abrupto o desarticulado de una semántica y una melodía deformadas y sufrientes ante el mundo de los hombres y la desaparición de los arcángeles. Consecuentemente, la expectativa lectora, tras el equilibrio o cántico anterior, se desestabiliza al principiar la obra un poema en prosa³⁴⁸.

El poema, iniciado por un lema, se construye en tres párrafos, a flor de agua, alternantes en lo concerniente a la cantidad silábica, y, en lo profundo, poseedores de una lógica cuantitativa: el primer párrafo computa cien sílabas; el segundo, ciento cincuenta; y el tercero, setenta y cinco. La progresión avanza un medio del primero al segundo y decrece un medio del segundo al tercero³⁴⁹.

Dentro del marco formal y a partir, al igual que en el resto de composiciones, de las pausas sintácticas como disyuntores, el ámbito rítmico carece de una modulación única y completa: prolifera lo impar, permutado en algunos casos con lo par. El latido rítmico

³⁴⁸ Desestabilización que continúa en composiciones que diluyen el *locus amoenus* equilibrado de Garcilaso y su lira, a favor de otra lira desequilibrada y fracasada en su semántica y, consecuentemente, en su estructura entrecortada, violentando lo tradicional para expresar la incertidumbre y el vaivén velocísimo, encabalgando versos, de la modernidad, nos referimos a “Otoño ante el sentido”. Para un análisis métrico pormenorizado, remitimos José Enrique Martínez Fernández (2001: 303 y ss.)

³⁴⁹ 100

$100 + \frac{1}{2} = 150$

$150 - \frac{1}{2} = 75$

se muestra más perceptible, como de costumbre, en el preludio y colofón de los párrafos y, sobre todo, de los poemas. En consecuencia el ritmo polimétrico de acentuación par fundamento en el acento en sexta sílaba –a modo de silva- se constata igualado con la pausa sintáctica y de sentido en todo el conjunto del poema, con excepción del segundo párrafo analizado posteriormente. Reproducimos, a continuación, el primer y el tercer párrafo del poema, indicando tanto el supuesto verso utilizado como, en la línea siguiente, la acentuación rítmica solidificada en sílaba par. Adviértase la dificultad de la última oración, no sólo por la diéresis oculta de *siempre*, expresividad semántica utilizada en su poesía (J. Domínguez Caparrós, 2010: 98) y analizada por el propio poeta para este mismo término en el “Pequeño vals vienés” de Lorca y su “toma este vals del te quiero *siempre*”. “Maleable como el oro, la palabra adquiere nueva forma y nuevos valores en manos de un verdadero artista” (A. Carvajal, *apud* J. Andújar Almansa y J. L. López Bretones, 2004: 163):

1º Párrafo:

El corazón no es lúgano [7]. Resuena en él la voz [7], hasta en sus últimos secretos [9]³⁵⁰,
 _____ 4 _____ 6 _____ . _____ 2 _____ 4 _____ 6 _____ , _____ 4 _____ 8 _____ ,

del jilguero y del mar, del torrente y de la espada [7+7]. Mas cuando vuelve al mundo la
 _____ 3 _____ 6, _____ 2 _____ 6 _____ . _____ 2 _____ 4 _____ 6 _____

palabra [11], suyo es el sonido de alborotada sangre [14]³⁵¹, de piel sumisa [5], de
 _____ 10 _____ , _____ 3? _____ 6 _____ 4 _____ 6 _____ , _____ 2 _____ 4 _____ , _____

encontradísimos sentires [9]³⁵². No adultera su canto como el lúgano [11]. Y es él [3],
 _____ 4 _____ 8 _____ . _____ 3 _____ 6 _____ 10 _____ . _____ 2 _____

³⁵⁰ También sin utilizar la pausa sintáctica de la prosa 11 + 14 (7 + 7): “El corazón no es lúgano. Resuena [11] en él la voz, hasta en sus últimos secretos, [14]. Recuérdese la tendencia al encabalgamiento expresivo consciente y semánticamente expresivo en la poesía de Carvajal (J. Domínguez Caparrós, 2010: 97), hasta culminar, llevando el procedimiento a su límite, en la desfiguración total del juego y la expresividad en los versos de cabo doblado (J. Domínguez Caparrós, 2003) y de cabo roto (J. E. Martínez Fernández, 2001: 295-311). Todo ello analizado como rasgo de sabiduría técnico-expresiva por Bernardo Delgado (1977: 91) o, nuevamente, por J. Domínguez Caparrós (2009: 82), entre otros

³⁵¹ Sin utilizar la pausa sintáctica de la prosa 14 (7 + 7) + 11: Mas cuando vuelve al mundo la palabra, suyo es [14] el sonido de alborotada sangre (11)

³⁵² Sin respetar la pausa sintáctica de la prosa 14 (5 + 9)

siempre³⁵³ es él quien clama o / sugiere o magnifica [7 + 7].

2 4 5 6 2 6 .

3º Párrafo:

¿O el corazón sí es lúgano [7], y aspira a la comunicación total [11³⁵⁴], a la comunión de la

4 5 6 , 1 8 10 , 4 6 .

belleza [11³⁵⁵]? ¿A repetir la voz [7], que aprendió como súbito relámpago [11]? Sí, el corazón

10 ? 4 6 , 3 6 10 ? 1 4 .

es lúgano [7], produce un eco [5], desdobra nuestras vidas [7]: significa una entrega [7].

5 6 , 2 4 , 2 4 6 : 3 6 .

Esta rítmica acentúa su presencia a partir de una figura habitual en todo el conjunto analizado, la repetición textual, unida al isocolon, “El corazón no es lúgano”, en el primer y segundo párrafo, y en variación en el tercero “¿O el corazón sí es lúgano? [...] Sí, el corazón es lúgano”. Igualmente se nos proporciona la clave rítmica en el arranque del poema escrito en verso –recuérdese su uso posterior en “Viento del sur”- utilizando la silva blanca, adecuando al lector a un determinado ritmo de acentuación en sexta sílaba y a un tipo de verso libre en su composición:

La jubilosa plenitud de nuestra	11
amistad, cifrada aquí en tu	9
nombre, ilumine esta labor	9
pues mía, tuya	5

La melodía de la voz se une a la melodía de la idea (Darío y Carvajal *dixerunt*). Consecuentemente el segundo párrafo del conjunto se contrapone semánticamente al primero no solo en el significado corazón/ razón, sino también en el significante

³⁵³ Diéresis en “siempre” al modo lorquiano del “Pequeño vals vienés” en *Poeta en Nueva York*, ya comentado anteriormente.

³⁵⁴ Sinalefa con la oración anterior.

³⁵⁵ Diéresis atenuante “comunión” o “común unión”.

incardinado rítmicamente como contraposición al primer párrafo. De modo que, el acento predominante en sílaba par de los periodos sintácticos –sexta predominantemente, aunque también con apoyos en cuarta y octava-, cambia el compás al acento en sílaba impar. Ejemplificando cómo la melodía de la voz y la melodía de la idea puede y deben caminar juntas para potenciar la significación en todos sus sentidos –recuérdese que Carvajal publica *Serenata y navaja* (1973) con treinta años-. A continuación, transcribimos la delimitación rítmica del 2º párrafo:

También canta la razón [8], desde la cima de los sentidos [10]. He buscado aliar [6],
 _____ 2 _____ 3 _____ 7 _____, _____ 4 _____ 9 _____ . _____ 3 _____ 5 _____,

en estos poemas [6], la melodía de la voz y la melodía de la idea [9³⁵⁶ + 10]. Pero

_____ 2 _____ 5 _____, _____ 4 _____ 8 / _____ 5 _____ 9 _____ . _____

antes³⁵⁷ de escribirlos me dije [10], ya no recuerdo si tácitamente [10], que no eran

³⁵⁶ Resulta curioso rítmicamente el primer sintagma de este grupo unido por la conjunción “y”, “la melodía de la voz”, por el cambio rítmico a una acentuación par, predominante en el primer párrafo ¿O no es una casualidad y está contraponiendo los dos ritmos, el de la voz-corazón y el de la idea-razón?

³⁵⁷ “Pero antes” posee un cómputo de tres sílabas cotejado a partir de su medida en los poemas en verso del autor, sea el caso del poema “Quizá de la poesía sea yo el mejor obrero” perteneciente a *Miradas sobre el agua* (1993, 80) en donde el poema se articula como un soneto en alejandrinos o en el caso del poema “Aparición” de *Siesta en el mirador* (1979, 1983: 199-201), “Instrucciones para estar como una rosa” de *Alma región luciente* (1997: 27-28) o “Diferencias sobre el verso de Machado” en su versión aumentada con la segunda parte “Leyendas” dentro del poemario *Columbario de estío* (1999: 43 y ss.), todos articulados mediante la silva y por lo tanto la medida impone la sinalefa de “antes”:

“porque antes que poeta, antes que artista, que
 [...]”

Porque antes que poeta, y antes que profesor”
 (A. Carvajal, 1993: 80)

“y antes me saludaban y ofrecían”
 (ibíd., 1979: 50)

“y, antes de darte la loción valiente,”
 (ibíd., 1997: 27)

“un hijo antes en tierra que exiliado...”
 (ibíd., 1999: 44)

Pero en estos dos últimos libros, *Alma región luciente* y *Columbario de estío*, en la composición “Ohanes” para el primer poemario, y en “Diferencias sobre el verso de Machado” para el segundo, materializados ambos en forma de silva hallamos una incontestable ruptura de la sinalefa en “antes”:

“la luz no vista antes”
 (ibíd., 1997: 73)

“al hambre mora antes entregado”
 (A. Carvajal, 1999: 43)

2 _____ 6 _____ 9 _____, 1 2 _____ 4 _____ 7 _____, _____ 2 _____

para mi voz [8], sino para la tuya [7]³⁵⁸. Pues [2], aunque el corazón no es lúgano [8],
_____ 7 _____, _____ 6 _____, 1 _____, _____ 5 _____ 6 _____ 7 _____,

bien cierto es que recoge y moldea la palabra de amistad [10 + 8], de confianza y de
1 _____ 2 _____ 3 _____ 6 _____ 9 _____ / _____ 3 _____ 7 _____, _____ 4 _____

confidencia [10], y la rehace con irisaciones [10] y con fulgores [5] y con trémolos y
_____ 9 _____, _____ 3 _____ 9 _____ / _____ 4 _____ / _____ 3 _____

acordes [8] imprevistos y vivificantes [10].

_____ 7 _____ / _____ 3 _____ 9 _____.

En este lúgano, pájaro del tamaño del jilguero que imita el canto de otros pájaros, anida la clave poemática junto a los “acordes imprevistos”. El corazón imita a otros corazones y la voz, medio de comunicación, reiterada en todos los párrafos, no es única sino múltiple, en constante vaivén y herencia de otras voces: ahora se comprende en toda su riqueza semántica lo polifónico de la antología plural de Antonio Carvajal, *El corazón y el lúgano* (A. Carvajal, 2003), donde se reproduce, como pórtico a la obra, este misma composición en prosa (*ibíd.*: 7). El poema se plantea, por tanto, como una reflexión metapoética, como señala Antonio Chicharro:

[...] sobre la no menor cuestión de la autenticidad de la poesía y del poeta, vinculándola al problema de la originalidad, gimnasia del ingenio más que fuente de poesía [...] Por eso, el poeta no tiene miedo de que se le inserte en una u otra tradición poética, porque él aspira a ser poeta auténtico, voz auténtica incluso cuando repite otras voces y las rehace para la comunión total y la comunión de la belleza

(A. Chicharro, *apud* A. Carvajal, 2003: 13)

³⁵⁸ Léase nuevamente la nota a pie de página anterior, ahora con los actantes voz / razón, mutados en Carvajal / Villareal, ambos fusionados también en pensamiento y voz, donde el yo lírico se desdibuja en la búsqueda de la armonía total más allá de las dicotomías unipersonales del ser y dicotómicas de la tradición platónica-cristiana.

Y entre estas voces destacan dos: la del destinatario, Carlos Villarreal; y la de otro poeta, Rubén Darío. El poema se entiende no como *ars poética*, exonerada por su ausencia en la obra carvajaliana, sino como dedicatoria y palabra liminar: Darío encabeza *Azul* con una “Dedicatoria: Al Sr. D. Federico Varela” (R. Darío, 1998b) y *Prosas profanas* con unas “Palabras liminares”; y en estas “Palabras liminares” percibimos la deuda.

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma hay en cada verso además de la armonía verbal una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces.

(*ibíd.*: 53)

Deuda o fuente de transmisión que, a su vez, remite a ese inmenso depósito denominado por Goytisolo “Bosque de las letras” y, dentro del mismo a Diderot y su definición de ritmo en el *Salón de 1767*:

Qu’est –ce done que le rythme? me demandez vous. C’est un choix particulier d’expressions; c’est une certaine distribution de syllabes longues ou brèves, dures ou douces, sourdes ou aiguës, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu’on a et don’t on est fortement occupé; aux sensations que l’on ressent, et que l’on veut exciter; aux phénomènes don’t on cherche à rendre les accidents; aux passions qu’on éprouve, et au cri animal que’elles arracheraient; à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu’on se propose de rendre; et cert art-là n’est pas plus de convention que les effets de l’arc-en-ciel; il ne se prend point; il ne se communiqué point; il peut seulement se perfectionner. Il est inspire par un gout naturel, par la mobilité de l’âme, par la sensibilité. C’est l’image même de l’âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances sucessives, les passages, les tons d’un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières diverses... Sans ce mérite, un poëte ne vaut presque pas la peine d’être lu; il est couleur. Le rythme, pratiqué de réflexion, a quelque chose d’apprêté et de fastidieux... Le sentiment se plie de lui-même à l’infinie variété du rythme; la réflexion ne saurait.

(D. Diderot, *apud* Joseph L. Waldauer, 1964: 91-92)

Esta declaración rítmica de *La paradoja* se encuentra en consonancia con el pensamiento de Diderot reflejo en su *Essai sur la peinture*. Nuevamente hallamos el ritmo y la pintura unidos, este hallazgo delimitaría y explicaría las concomitancias de este hecho en el pensamiento posterior en relación al poema en prosa de Baudelaire al definir el ritmo en “correspondencia” con distintos movimientos de la naturaleza y el alma, también paralelo en sus principios de crítica de arte (*ibíd.*: 129) e, incluso, en la concepción diderotiana de la belleza urbana:

Diderot is carried beyond mere denunciation of the *amateur's* choice if the stiff, dry work of Roslin and their blindness to the warmth and verve of the work of Greuze. He is concerned with showing that Roslin's failure reveals, in part, the defects so the society in which his technique was formed. He had left his native Sweden sooner for Paris, the modern-day Athens, his work would have gained. The value of Paris, in this portion of the *Salon*, lies not in its manners, which Diderot terms corrupt and dishonest, but in the way its sights and sounds and very corruption can be drawn on and transformed to evanescent beauty in the creator's vision” “Diderot has in mind a change, like alchemy, in which “delicious vapors” rise from a “cloaca”. His awareness of the hidden poetry in even the sordid sides of a metropolis brings to mind Baudelaire

(*ibíd.*: 118 y n. 2)

El ritmo de este modo, a partir de Diderot –prerromántico en este concepto- y del movimiento romántico y simbolista hasta desembocar en el raíz primigenia carvajalina, en este caso Darío, no se define como una imposición técnica, sino como un reflejo de la modulación del alma, de una armonía interior, microcosmos, concorde con la naturaleza, macrocosmos.

Porque Carvajal nos dice en este poema que ha buscado aliar en el conjunto poemático de *Serenata y navaja* “la melodía de la voz y la melodía de la idea”, la forma y el contenido trabados por la música –aplicación práctica, ya en 1973, de su posterior tesis doctoral de 1995: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*-, ante todo, como canto del corazón-lúgano único o múltiple, polifónico en suma, y, ante todo, sincero con “la palabra de amistad de confianza y de confidencia”. Darío, de nuevo, en el prólogo al *Canto errante*, “Dilucidaciones IV y V”:

siempre bajo el divino imperio de la música –música de las ideas, música del verbo. [...] Hay una música ideal como hay una música verbal [...] Ser sincero es ser potente. [...] He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal

(R. Darío, 1965: 19-24)

Hundirse en el corazón donde resuena la voz “del jilguero”, que no es lúgano pero lo aparenta, “del mar”, que no es la muerte pero sí el morir, “del torrente” que no es la vida pero sí la juventud y “de la espada” que no es el amor pero sí su metáfora³⁵⁹.

En definitiva, lo que inserta al poema en prosa dentro del género poético, a primera y superficial instancia, reside en la diferente lectura o predisposición por parte del receptor poético a partir de la marca textual que lo dirige, “poema”, generando una diferente tensión en uno y otro subgénero -aparte de la imposibilidad física de tensión poética en un espacio textual extenso, llámese por ejemplo, novela-: la poética carvajaliana supera esta dicotomización al inclinarse hacia la lectura oral y rítmica por encima de la visualización –“Versos para ciegos” afirmaba Juan Ramón Jiménez- y, por ende, generando la eliminación de toda problemática visual. Y, en segunda y profunda instancia –al modo de los poemas sustrato en prosa frente a la superficie de verso de las composiciones enfrentadas en “Las ruinas del aura” (*Raso milena y perla*, 1996: 77-83), esta inclusión del poema en prosa en el género poético se produce gracias al uso de

³⁵⁹ Elementos que recorren la obra carvajaliana como símbolos del corazón:

[...] abre
toda la mar y todos los torrentes
(“Este papel de tigre”, *Serenata y navaja*, 1973, 1983: 117)

con el temblor sediento de la espada
(“Cuentas de vidrio”, *ídem*: 131)

Y que se muestran igualmente en otro modernista, José Martí tanto en *Versos sencillos* como en *Versos libres*, respectivamente:

escribí versos. A veces ruge *el mar*, y revienta la ola, en la noche negra, contra las rocas del *castillo* ensangrentado
[...]
El verso ha de ser como una *espada* reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino del cielo, y al envainarla en el sol, se rompe en alas
(J. Martí, 1994: 95 y 178) [la cursiva es nuestra].

las figuras de repetición sintácticas, fonéticas, morfológicas, textuales y semánticas... frecuentes en toda su poesía (M. P. Celma, 1995: 464-465, *apud* A. Chicharro, 2002: 267) que generan una simetría y un ritmo omnipresentes en todos los poemas en prosa analizados, elección de forma y combinatoria métrica: “consecuencia de una voluntad de significación, ya que las formas de organización textual acaban semantizándose” (A. Chicharro, 2002: 189), porque la métrica tanto versal como combinatoria no deriva de la prescripción, sino de una validez significativa, la necesidad expresiva frente al capricho (A. Carvajal, 1997b):

La poesía y la técnica de Carvajal, que son una misma cosa, exigen una búsqueda. Son una propuesta programática para entender lo que encierran los versos, para saborear, como el primer fruto del Jardín, lo que se esconde entre el verdor y que no se muestra a los demás. Buscas el artificio secreto, escuchas la melodía oculta, intuyes la imagen que sólo se revela a pinceladas

(Sergio Sciacca, *apud* A. Carvajal, 2003: 208)

El miglor fabbro oculta la técnica en la prosa ¡Atrévete a seguirme! posibilitando una modalidad de la polifonía no solo posible en el texto en sí, sino también en la recepción distinta al modo de las capas estilísticas continuadas en el bulbo deleuzeano y originarias de las diversas lecturas medievales: una polifonía receptiva oculta y expresiva. Porque la exhibición formal está condenada al fracaso dentro de unos determinados presupuestos ideológicos modernos: Pongamos por caso, de los múltiples que podrían ser esgrimidos, este soneto conscientemente oculto –no vayan a tildarnos de clasicistas los críticos y lectores modernos- de Amalia Bautista rotulado “Las doncellas” publicado en *La mujer de Lot y otros poemas* (1995) y *Cuéntamelo otra vez* (1999):

He conocido a algunas. No parecen
mortales. Ni se enfadan ni se ríen
a carcajadas. Siempre se despiertan
como si ya estuviesen maquilladas,
sonrosadas, sencillas, saludables.
No llevan nunca traje de chaqueta,
sino un velo de tul hasta los pies.
Van descalzas incluso en pleno invierno

y nunca tienen ni calor ni frío.
La vida entera pasan esperando.
Nunca se desesperan. Aunque a veces,
no haya dragón que quiera secuestrarlas
ni caballero andante que las salve.

(A. Bautista, 2006: 91)

O en el mismo Antonio Carvajal en la composición “Escena junto al muro” publicado en la serie *La presencia lejana*, integrada posteriormente como sección en *Testimonio de invierno* (1990), donde encontramos otra ocultación del soneto, provocada por la comunión de semántica e imagen, la gráfica del llanto en su caída o cascada versal, idéntica, distinta y reiterada, aquí reside el genio y la eternidad:

Lloraba contra el muro.
Contra el muro
dejó caer las lágrimas.
Caía
porque creyó.
Creyó.
Se deshacía
el muro con sus lágrimas.
Oscuro

es todo cuanto el hombre y su inseguro
proceder descubrieron: la alegría
incierto, como la melancolía;
no las puede explicar.
Si fuera puro

-pensó-, fuera feliz.
Mas no encontraba
en sí la culpa.
Era desdichado
por no saber, por no saberse.
Hubo

un paraíso junto al muro.
Estaba
antes, atrás, arriba, derrocado,
siempre perdido en quien lo amó y lo tuvo.

(A. Carvajal, 1990: 24)

Este proceso de ocultamiento de formas tradicionales en la modernidad, ya fue utilizado, entre otros, por César Vallejo en el poema “Sombras”, título primigenio de Trilce XV (A. Ferrari, 1972: 245-246).

Edificio sin andamios, únicamente desenlace que no demuestre o alabe su construcción sino su término ¿y fin? La lógica de la forma se profundiza. Así la rítmica fusiona los endecasílabos con los alejandrinos o los heptasílabos... la silva polimétrica, flexibilizada en algunos casos, como ritmo del poema en prosa, corriente que atraviesa los poemas en prosa de Antonio Carvajal y nos remite, en su empleo, al alejamiento visual del verso, a un rechazo de la tipografía versal que confiere al poema una vehemencia que rechaza la escansión del poema en pausas versales, basado en una doble vertiente rítmica:

1 La metrificación total oculta del poema en prosa basado en ritmos versificados e, incluso, en los casos más extremos, con rima. En este tipo de composiciones la pausa rítmica, de un lado, puede coincidir con la sintáctica, esticomitia –sin valoración negativa, recuérdese Antonio Machado- o, de otro, puede no coincidir con la misma, situándose más afín a los procedimientos versales de la lírica en soporte prosa.

2 La ritmificación más allá del verso, a través de procedimientos de repetición y metricismos reconocibles, impares fundamentalmente, y no sistemáticos. La sintaxis y el ritmo suelen coincidir en estas composiciones. Dentro de este segundo apartado se produce una diversa tipología en relación a los procedimientos retóricos utilizados para la potenciación y cohesión poético-rítmica.

A la postre, simplificado peligrosamente el plano formal como definitorio del poema en prosa, se aducirían, por extensión, dos modos ideológicos modernos en el poema en prosa relacionados con la disímil concepción del concepto de libertad, y no sólo en aquél:

1 La esencialización de lo lírico, más allá de lo retórico normativizado, como proceso consciente de fractura ante lo impuesto tradicional, exterior y público, eliminando, incluso, la marca visual de lo lírico convencional en un intento de esencia absoluta. No a la forma externa, sí al contenido y al ritmo más allá de la lógica común a partir de nuevas propuestas superconscientes de ritmo, música y armonía: Carvajal, Valente, Jiménez, Huidobro, Poe, Mallarmé, Valéry... Lo informe del mundo, el desorden de las cosas observables se formaliza en un microcosmos poético coherente y eterno que rechaza el rostro caótico de su modelo humano perenne:

la tendencia a actuar sobre el lenguaje no por azar y una sola vez, sino sistemáticamente, un lenguaje comprimido, separado incluso de todo, considerado en toda su extensión, de manera abstracta o aprovechado por partes –por sus propiedades excitantes, por su fonética, por su relaciones internas, etc.-. Y, por otra parte, la música ese otro, ese otro acontecimiento acompaña, completa y acelera al primero

[...]

una invisible *sustancia* bajo lo visible, que es el accidente; le cambia lo real en *apariencia*; se complace creando los nombres que le faltan al lenguaje para satisfacer los equilibrios formales de las proposiciones: si falta algún *sujeto*, lo hace engendrar por un *atributo*; si la contradicción amenaza, la distinción se desliza en el juego, y salva la partida

(P. Valéry, 1974: 1159-1160 y 1990: 50)

de dados aboliendo el azar a través de la arquitectura hasta hacerla desaparecer y alcanzar la música a través de variaciones, fantasías, glosas, impresiones –títulos homónimos en los poemas en prosa carvajalianos- y símbolos, frente a la progresión lógica y narrativa.

El poema en prosa, como la ciencia literaria, posee unos límites, a pesar de su proclamada individualidad libertaria, una marcas que lo emparentan con una determinada construcción o novedad formal dentro de una tradición lírica moderna y su lógica oculta y permanente, universo cerrado que se repite y vuelve. La línea superconsciente “el orden de la forma” (P. Aullón de Haro, 1989: 135-139): Así Jorge Guillén en *Cántico*, “la forma se me vuelve salvavidas”; así Antonio Carvajal y su libertad bajo palabra.

2 La prosificación de lo lírico, arribando al poema en prosa como desvirtualización de los cánones rígidos, en un intento, también, de romper las barreras poéticas tradicionales. La poesía en aras de una prosificación, no sólo léxica o sintáctica, sino incluso visual –recuérdese el rechazo en sus orígenes al soneto italiano por parte de sus coetáneos-, intensifica la separación entre el arte individual y la sociedad mercantil seriada, la “Pérdida de aureola” baudelaireana (C. Baudelaire, 2000: 129-130), como indicaba Benjamin, “la pérdida del aura sagrada de la obra de arte, de su valor original, ante la implantación masiva de los medios técnicos” (W. Benjamin, *apud* M. A. García, 2001: 37).

La corriente rimbaudiana para la que el poema explicita la fractura del mundo moderno y su arritmia en la búsqueda de una nueva lógica más allá de lo adquirido como armónico, el poeta crea otro mundo en prosa fuera de las convenciones burguesas de la razón, -de la mediocridad reinante que afecta al versificador social frente al genio o vidente: “Des fonctionnaires, des écrivains: auteur, créateur, poète, cet homme n’a jamais existé!” (A. Rimbaud, 1985)- que señalan la poesía tan sólo en el verso y reclaman un tipo de poema manido por las convenciones. Una búsqueda más allá de la caverna y sus sombras, encarnación mercuriana y órfica que arriba a lo desconocido a través de la visión, de su función sagrada o infernal, negada al resto de los hombres, única en su condición de diferencia, marginalidad y trasterración no estandarizada, rechazando lo mezquino en Baudelaire y alcanzando la iluminación rimbaudiana o *Los cantos de Maldoror* lautreamontianos a partir de una concepción poética alejada de lo racional ilustrado, cómo no, en otro soporte poco afín a la razón lírica tradicional, la prosa, a través del vuelo del albatros o del Ícaro contraideológico nocturno y subconsciente: “el desorden de la norma” (P. Aullón de Haro, 1989: 135-139)

Esta calificación del poema en prosa de modo dicotómico muestra, de nuevo, el sustrato ideológico del pensamiento occidental polarizado ¿O es el mismo pensamiento que articula no sólo a la crítica, sino a toda reflexión occidental incluidos los artistas? que se remonta al estudio primigenio sobre éste realizado por Suzanne Bernard:

En opposant les deux formules des poèmes en prose: le poème ou cyclique (auquel j’ai réservé ailleurs le nom de poème «artistique») et le poème-illumination (ou poème «anarchique»), nous n’opposons pas la forme a l’informe, l’art a la négation de l’art, mais

deux modes de création poétique différents [...] n'oublions pas, d'ailleurs, qu'à la base même de toute tentative de poème en prose il y a une volonté de trouver une forme neuve, individuelle, à la fois anarchique par rapport aux formes établies, et artistique dans son organisation de la prose en poème

(S. Bernard, 1978 : 462).

Y aquí reside lo increíble ¿Por qué se rechaza la forma en poesía a favor del fondo y, por extensión, el poema en prosa ? Porque se reproducen las taxonomías bipolares herederas de Platón y continuadas en la tradición cristiana de cuerpo y alma. Se rechaza el cuerpo a favor del alma, se rechaza la forma a favor del fondo, lo superficial o aparente frente a lo profundo. Aquí reside el problema de la aceptación del poema en prosa : falsas apariencias.

En conclusión, Antonio Carvajal, continuaría la línea poética de Octavio Paz³⁶⁰, Paul Valéry³⁶¹, Rubén Darío, José Martí o Luis de Góngora³⁶², a través de la fusión del plano formal y el conceptual: una búsqueda de la adecuación del ritmo al contenido, solidificando una estructura poética indisoluble. Y esta materia poética se construye en Carvajal, al igual que en Martí (J. Olivio Jiménez, 1985: 12) o en Rubén Darío, al servicio de un compromiso e ideario ético y estético donde el corazón, castillo interior donde “se reflejan los ojos del amigo” o voz poética “que significa una entrega”, “recoge y moldea la palabra de amistad”, tornando a la metáfora urobórica, multiforme y polisémica que circunda estos poemas: el huerto concluso, el castillo interior o el patio cerrado y la interartisticidad, la música de las esferas, la silva polimétrica de aquella

³⁶⁰ El halago sensual del verso trasunto de una bella semántica erótica: “Plenitud, canto total al hombre sin limitación de razas ni fronteras, que a veces nos recuerda los mejores momentos de *Piedra y sol*, del poeta mexicano Octavio Paz” (F. Ortiz, 1985: 269), sorprendentemente un libro de poemas en prosa, la poligénesis o el árbol de las letras, mejor, ambas nociones a través de las *Convergencias* (O. Paz, 1991) o de las “Correspondencias” baudelaireanas como *palabra heredada* y diálogo actualizado en un clásico moderno.

³⁶¹ “Distinguir en el verso el fondo y la forma, un tema y un desarrollo, el sonido y el sentido; considerar la rítmica, la métrica y la prosodia como naturalmente y fácilmente separables de la expresión *verbal misma*, de las *palabras mismas* y de la *sintaxis*, he ahí otros tantos síntomas de no comprensión o de insensibilidad en materia poética” (P. Valéry, 1990: 41) [la cursiva es nuestra].

³⁶² Señala Carlos Bousoño en Luis de Góngora a partir de la indagación estilística –“forma interior del lenguaje” en el sentido humboldtiano- como uno de los rasgos articuladores de su belleza: “la idoneidad de una materia fónica justa, de un ritmo ágil, que se despliega adaptándose en todo instante a la correspondiente representación poética” (C. Bousoño, *apud* D. Alonso y C. Bousoño, 1951: 179).

“métrica mecánica” prosa cerrada para muchos que florece, a través del latido impar del lúgano, en “métrica expresiva” o poesías abiertas para pocos.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUDO RAMÍREZ, Marta (2003): *La poética romántica de los géneros literarios: el poema en prosa y el fragmento. Teoría europea y su especificación en España*, Alicante, Universidad de Alicante, Tesis doctoral, Dirigida por Pedro Aullón de Haro.
- AGUDO, Marta y JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (2005): *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*, Barcelona, DVD.
- ALARCOS LLORACH, E. (1976): “Secuencia sintáctica y secuencia rítmica” en VV. AA. *Elementos formales lírica actual*, Madrid, Júcar, pp. 237-242.
- _____ y BLANCO AGUINAGA, Carlos (1980): “Lengua y espíritu de Blas de Otero” en RICO, Francisco, direct., e YNDURÁIN, Domingo, coord..., *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Editorial Crítica, Vol. 8., pp. 197-212.
- _____ (1987): “Enunciados sin verbo” en *In Memoriam Inmaculada Corrales, I (Estudios lingüísticos)*, Tenerife, Universidad de la Laguna.
- _____ (1996): *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ALBADEJO, Tomás y BLASCO, Javier, coords., (1990): *El modernismo renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 47-57.
- ALBERDI, Juan Bautista (2016): *Obras políticas*, Barcelona, Red ediciones.
- ALBORNOZ, Aurora de (1981): “El poema Espacio de Juan Ramón Jiménez”, *Revista de Occidente*, 9, pp. 74-87.
- _____ (1988): “Espacio o llegada”, Madrid, *Revista de Occidente*, (86-87), pp. 118-132.
- ALEIXANDRE, Vicente (1946): *Pasión de la tierra. Poemas (1928-1929)*, Madrid, Adonáis.
- _____ (2001): *Obras completas I. Poesías completas*, Madrid, Visor.
- ALONSO, Amado (1974): *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos aires, Editorial Sudamericana.
- _____ (1986): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- _____ y LIDA, Raimundo (1942): *El Impresionismo lingüístico en Impresionismo, Expresionismo y Gramática*, Buenos Aires, Instituto de Filología.

- ALONSO, Dámaso y BOUSOÑO, Carlos (1951): *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos.
- _____ (1976): *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel (1986): *Obras completas I. El caballo griego. Crónicas y artículos periodísticos. Estudios literarios. Reseñas de libros. Notas diversas*, Madrid, Istmo.
- _____ (1992): *Obras completas III. Poesía*, Madrid, Istmo.
- ANDERSON IMBERT, E. (1963): *¿Qué es la prosa?*, Buenos Aires, Columba.
- _____ (1998): *La prosa: modalidades y usos*, Barcelona, Ariel.
- ANDRADE, Eugénio de (1987): *Vertientes de la mirada y otros poemas en prosa*, Barcelona, Ediciones Júcar, edición bilingüe.
- ANDÚJAR ALMANSA, José y LÓPEZ BRETONES, José Luis, eds., (2004): *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, Almería, Universidad de Almería.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, Madrid, Gredos.
- ARLANDIS, Sergio y GARCÍA, Miguel Ángel (2011): *Olvidar es morir. Nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*, València, Universitat de València.
- ARNALDO J., ed., (1987): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1979): “Ensayo sobre la aparición y el desarrollo del poema en prosa en la literatura española”, *Analecta Malacitana*, 2 (1), pp. 109-136.
- _____ (1989): *La poesía en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus.
- _____ y PÉREZ BAJO, Javier (2000): *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, U. de Málaga, *Analecta Malacitana*, Anejos 28.
- BAHER, Rudolf (1997): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- BAHK, Juan W. (1997): *Surrealismo y Budismo Zen. Convergencias y divergencias*, Madrid, Verbum.
- BAJTIN, Mijail M. (1986): *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BALAKIAN, Anna (1969): *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.

- BALBÍN, Rafael de (1975): *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos.
- BALLY, Charles, RICHTER, Elise y ALONSO, Amado (1956): *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1999): *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Editorial Castalia.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée (2000): *Un palais dans un labyrinthe: Poèmes*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- BARTHES, Roland *et alii* (1970): *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Ediciones nueva visión.
- BARTHES, Roland (2006): *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI editores.
- BAUDELAIRE, Charles (1968): *Petits Poèmes en prose (Le spleen de Paris)* en *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.
- _____ (1993): *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2000): *Pequeños poemas en prosa y Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2003): *Obra poética completa*, Madrid, Akal.
- BAUTISTA, AMALIA (2006): *Tres deseos: Poesía reunida*, Sevilla, Renacimiento.
- BELOTTO MARTÍNEZ, Jesús (2012): *La traducción y la recepción del poema en prosa en España: Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*, Alicante, Universidad de Alicante, Tesis doctoral dirigida por Francisco Torres Monreal y Fernando Navarro Domínguez.
- BENÍTEZ CLAROS, R. (1953): "Metricismos en las Comedias Bárbaras", *Revista de literatura*, III, 5-6, pp. 247-291.
- BENJAMIN, Walter (1995): *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península.
- BERISTÁIN, Helena (2000): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- BERMAN, Marshall (2004): *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI editores.
- BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico (1981): "Notas sobre la prosa poética de Juan Ramón Jiménez", *Cuadernos hispanoamericanos*, (376-378), pp. 768-776.

- BERNARD, Suzanne (1978): *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie Nizet.
- BLESA, Túa (2001): "Prescripciones", *Signa*, 10, pp. 219-232.
- BLASCO PASCUAL, Francisco Javier (1982): *Poética de Juan Ramón Jiménez*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- BLOOM, Harold (1991): *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- BRITO DE LA NUEZ, Inmaculada (1987): "Noel Devaulx y la prosa poética", *Estudios humanísticos. Filología*, (9), pp. 117-123.
- BOCCACCIO, Giovanni (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora nacional.
- BORGESON, Paul W. (1986): "Los versos *prosados* de César Vallejo" en Burgos, Fernando, *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, 137-145.
- BOSCÁN, Juan (1996): *Epístola a la duquesa de Soma*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- BOUSOÑO, Carlos (1977): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos.
- _____ (1981): *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos.
- BREMOND, Henri (1926): *La Poésie pure: Éclaircissements*, Paris, Grasset.
- BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves, comps., (1994): *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo veintiuno editores.
- CABRERA MARTOS, José (2007): "El significante significativo en *El público y Poemas en prosa* de F. García Lorca" en MORÓN ESPINOSA, Antonio César y RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel (coords.), *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, Granada, Aleph, Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada y editorial Dauro, pp. 61-68.
- CABRERA MIRANDA, Evaristo J. (2001): *Helióstatos. Los espejos del sol*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos.
- CALVINO, Italo (1989): *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela.
- CANO, José Luis (1983): "Una relectura del "Ocnos" de Cernuda. Manuel Ramos Ortega: *La prosa literaria de Cernuda*", *Ínsula*, (437), p. 8.

- CANO BALLESTA, Juan (1996): *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- CAÑAS, Dionisio (1994): *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra.
- CARNERO, Guillermo (1983): “La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano”, *Revista de Occidente*, 23, pp. 43-59.
- _____ (2004): *Una poética innecesaria*, Madrid, Fundación Juan March.
- CARVAJAL, Antonio (1968): *Tigres en el jardín*, Madrid, El Bardo.
- _____ (1975): *Casi una fantasía*, Granada, Silene.
- _____ (1979): *Siesta en el mirador*, Bilbao, Anicia.
- _____ (1980): *Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada, Curso de estudios hispánicos, pliegos literarios I.
- _____ (1982): *Servidumbre de paso*, Sevilla, Calle del Aire, 14
- _____ (1983): *Extravagante jerarquía (Poesía 1968-1981)*, Madrid, Hiperión, epílogo de Ignacio Prat.
- _____ (1984a): *Del viento en los jazmines*, Madrid, Hiperión.
- _____ (1984b): *Noticia de setiembre*, Córdoba, Suplementos Antorcha de paja, número 3.
- _____ (1988): *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión.
- _____ (1988b): “Castillo interior (Fantasía alhambrista para Julio Juste)” en JUSTE, Julio, *Castillo interior*, Granada, Galería de Arte Palace.
- _____ (1988c): “Porche” en GALA, Antonio, RODRÍGUEZ-ACOSTA, Miguel y CARVAJAL, Antonio, *Si tú quisieras, Granada...*, Granada, Diputación provincial.
- _____ (1990): *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión.
- _____ (1991): *Poemas de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada.
- _____ (1992): *Las ruinas del aura*, Montefrío (Granada), E. T. Artes Gráficas, con grabados de Juan Carlos Ramos.

- _____ (1992b): *Silvestra de sextinas*, Madrid, Hiperión, Los cuadernos de la librería.
- _____ (1993): *Miradas sobre el agua*, Madrid, Hiperión.
- _____ (1994): *Ciudades de provincia*, Jaén, Diputación provincial de Jaén.
- _____ (1995): *De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe)*, Granada, Universidad de Granada. Tesis doctoral.
- _____ (1995b): “Jorge Guillén: Naturaleza viva” en BLASCO PASCUAL, Francisco Javier y PIEDRA, Antonio, coords, *Jorge Guillén, el hombre y la obra: Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*, Valladolid, U. de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, pp. 373-384.
- _____ (1996): *Raso milena y perla*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- _____ (1996b): *La florida del ángel*, Montilla, Aula poética Inca Garcilaso.
- _____ (1996c): “Sentidos de Granada” en VV.AA, *44 Festival Internacional de música y danza de Granada*, Granada, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, pp. 17-21.
- _____ (1996d): “Estampas granadinas” en RAMÍREZ, Javier, SOSA, Alejandro y TERUEL, Antonio, dirs., *Granada in memoriam*, Málaga, Arguval, vol. 2, pp. 64-65.
- _____ (1997): *Alma región luciente*, Madrid, Hiperión.
- _____ (1997b): “Conversación con Antonio Carvajal, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, *Revista Poesía en el campus*, n 34, 1995-1996.
- _____ (1998): “Cinco dibujos de García Lorca en *5 Dibujos lorquianos de Federico García Lorca con un texto de Antonio Carvajal*, Granada, Diputación de Granada y La General.
- _____ (1999): *Columbario de estío*, Granada, Diputación de Granada.
- _____ (1999b): *Con palabra heredada*, Córdoba, Cajasur Publicaciones obra social y cultural.
- _____ (1999c): *Una perdida estrella (Antología)*, Madrid, Hiperión, Selección, edición y estudio previo de Antonio Chicharro.

- _____ (1999d): “Glosa a Ganimedes” en MARTÍN-VIVALDI, María Teresa, *En campos de zafiro*, Valladolid, Diputación de Valladolid.
- _____ (1999e): “Variaciones para un desnudo” en GADIR, Diego: *Diego Gadir. Dibujos*, Granada, Galería Jesús Puerto, del 19 de noviembre al 14 de diciembre de 1999. Catálogo de la exposición.
- _____ (2000): *De Flandes las campañas*, Palma [de Mallorca], Universitat de Palma.
- _____ (2001): “Viento del sur” en RODRÍGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM, Miguel, *Viento del sur*, Madrid, Färg och form, pp. 14-15.
- _____ (2001b): *Tigres en el Jardín seguido de Casi una fantasía*, Madrid, Hiperión.
- _____ (2001c): “Carta congratulatoria a José María Castellet”, en SALAS ROMO, Eduardo A. (ed.): *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, pp. 17 y ss.
- _____ (2001d): “Glosa a Ganimedes” en MARTÍN-VIVALDI, María Teresa, *En campos de zafiro*, Lisboa, Galería Euroarte-Ediciones Jizo de Literatura y Artes plásticas.
- _____ (2002): *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*, Granada, Método ediciones, colec. Jizo de literatura.
- _____ (2002b): *Mariana en sombras*, Sevilla, editorial Point de Lunettes.
- _____ (2002c) “Jardines de Granada, para Beatriz, Menina” en la sección “Cómo se hace un poema (IX)”, *El ciervo*, año L, Mayo, (614), p. 48.
- _____ (2002d): “Hortales de alarifes” en MARTÍN-VIVALDI, María Teresa, *El jardín del arquitecto*, Granada, Universidad de Granada.
- _____ (2002e): *Soledad enésima (Fragmentos. Pruebas de estado)*, Otura, Pliegos de Syl-laba, edición restringida.
- _____ y FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco (2002f): *Del camino de Andújar*, Ciudad Real, Ediciones Negrón Chico Colec. Jándula.
- _____ (2003): *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, Granada, Universidad de Granada, edición y coordinación de Antonio Chicharro.
- _____ (2003b): “Vinos”, “Negras violas”, “Macasar” en LAGARES, Paco, *Obra reciente*, Granada, Galería Jesús Puerto.

- _____ (2004): *Diapasón de Epicuro*, Huelva, Fundación El Monte, Cuadernos literarios La Placeta, introducción de Juan Carlos Fernández Serrato (en prensa)
- _____ (2004b): *Los pasos evocados*, Madrid, Hiperión.
- _____ (2004c): “Consideraciones sobre la métrica en *La copa del rey de Thule*” en ANDÚJAR ALMANSA, José y LÓPEZ BRETONES, José Luis, eds., *Villaespesa y las poéticas del modernismo*, Almería, Universidad de Almería, pp. 157-175.
- _____ (2004d): *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March.
- _____ (2006): “El agua en verso (Notas para una lectura de poemas)” en *Balnea*, I, 11-24.
- _____ (2007): *Costumbre sana*, Granada, Alhulia.
- _____ (2009): *Vuelta de paseo*, Sevilla, Point de Lunettes.
- _____ (2010): *Discurso I Premio Internacional de la Academia del Ceppo de Pistoia*, Pistoia.
- _____ (2011): *Un girasol flotante*, Oviedo, KRK Ediciones.
- _____ (2011b): *Pequeña patria huida*, Valladolid, Diputación de Valladolid.
- _____ (2013): *Cuerpo lento del tiempo*, Sevilla, Point de Lunettes, selección de poemas e introducción de Concepción Argente del Castillo Ocaña.
- CASCALES, Francisco (1617): “Tablas poéticas” en PORQUERAS MAYO, Alberto (1984): *La teoría poética en el Renacimiento y manierismo españoles*, Barcelona, Puvill libros, pp. 68 y 394.
- CASTELLET, José María, ed., (2001): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.
- CAWS, Ann y RIFFATERRE, Hermine (1983): *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press.
- CERNUDA, Luis (1970): *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix Barral.

- _____ (1978): “Ocnos (1940-1961)”, *Litoral*, (79), pp. 135-150.
- _____ (1979): «Ocnos» seguido de «Variaciones sobre tema mexicano», Madrid, Taurus, prólogo de Jaime Gil de Biedma.
- _____ (1991): *La realidad y el deseo* (1924-1962), Madrid, Alianza.
- _____ (1993): *Poesía completa*, Madrid, Siruela, edic. de Derek Harris y Luis Maristany.
- _____ (1994): “Bécquer y el poema en prosa”, “Ramón de Campoamor” y “Vicente Aleixandre” en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, en *Prosa I. Obra Completa*, Madrid, Siruela, edic. de Derek Harris y Luis Maristany.
- CHATEAUBRIAND, François-René vicomte de (1859): *Ouvres complètes*, Paris, Garnier Freres Éditeurs.
- CHEREL, Albert (1940): *La prose poétique française*, Paris, L’Artisan du Livre.
- CHICHARRO, Antonio (1987): *Literatura y saber*, Sevilla, Alfar
- _____ (1994): “Ciudades de provincia, de Antonio Carvajal, y sus referentes literarios (nueva aportación a una “geografía literaria” giennense)”, *Boletín del instituto de estudios giennenses*, separata del número CLI, enero-marzo.
- _____ (1994b): “Siete veces siete (Sobre la poesía última de Antonio Carvajal)”, *Zurgai*, diciembre, pp. 14-19. Número dedicado monográficamente a “Poesía Andaluza”.
- _____ (1999): “Estudio previo” a Antonio Carvajal en CARVAJAL, Antonio (1999): *Una perdida estrella*, Madrid, Hiperión, pp. 7-70.
- _____ (2000): “De la espacialidad poética de la Colina Roja. Aproximación a «La presencia lejana», de Antonio Carvajal.
- _____ (2002): *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)*, Jaén, Diputación provincial de Jaén, Instituto de estudios giennenses.
- _____ (2002b): “Introducción a la muy nueva poética de Antonio Carvajal”, en *Actas del congreso Poéticas novísimas*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, en (2004) *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, CSIC pp. 249-256.
- _____ (2003): “Introducción” en CARVAJAL, Antonio, *El corazón el lúgano (Antología plural)*, Granada, Universidad de Granada, edición y coordinación de Antonio Chicharro,

- _____ (2004): *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, CSIC.
- _____ y SALAS, Eduardo (2006): *Arquitectura y poesía (sobre dos poemas giennenses de Antonio Carvajal)*, Jaén, Universidad de Jaén.
- _____ y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (2013): *Júbilo del corazón. Homenaje al poeta y profesor Antonio Carvajal*, Granada, Universidad de Granada.
- CICERÓN, Marco Tulio (2001): *El orador*, Madrid, Alianza.
- CLAYTON, V. (1936): *The Prose Poem in French Poetry of the XVIIIth Century*, Nueva York, Columbia University Press.
- COHEN, Jean (1977): *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.
- CONDE, Jesús (1991): *Jesús Conde*, Madrid, Afinsa Lagasca Galería de Arte, Catálogo de la exposición, marzo, 1991.
- CROCE, BENEDETTO (1997): *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Málaga, Ágora.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (1972): *La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino Laredo. Estructura y relaciones con el verso*, Granada, Universidad de Granada.
- _____ (director) y BAENA, Enrique, coord., (1991): *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea Málaga, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 1990*, Barcelona, Anthropos.
- CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DARÍO, Rubén (1948): *Poemas en prosa*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (1950): *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 5 tomos.
- _____ (1965): *El canto errante*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (1995): *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (1998): *Azul y Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1998b): *Prosas profanas y otros poemas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (2004): *Sonetos de Azul... a Otoño*, Madrid, Hiperión. Comentados por Antonio Carvajal.

- DEL OLMO ITURRIARTE, Almudena (2009): *Las poéticas sucesivas de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Renacimiento.
- DELFOR MANDRIONI, Héctor (1970): *Paul Claudel: El significado de la Anunciación a María*, Buenos Aires, Artibus Ediciones.
- DELGADO, Bernardo (1977): “Entre el esteticismo y la elegía: La colección poética Silene” en *Jugar con fuego: poesía y crítica. III y IV*, Avilés (Oviedo), pp. 87 y ss.
- DEVOTO, Daniel (1977): ““Viuda”, asonante en í-a” *Revista de la Universidad Complutense*, Madrid, nº. 108, pp. 55-86.
- _____ (1980 y 1982): “Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso”, *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, números 5 y 7, pp. 57-100 y pp. 5-60.
- _____ (1984): “Prosa con faldas, prosa encadenada”, *Edad de oro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. 3. pp. 33-66.
- DIEGO, Gerardo (1991): *Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1956): *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., *Comentario de textos. Poetas del siglo XX*, Baleares, Universitat de les Illes Balears Col·lecció Materials Didàctics.
- DIEGO, Gerardo (1941): *Primera antología de sus versos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- DIEGO, José Manuel (1993): “La materia del silencio”, *Ínsula*, (553), p. 8.
- DIETZ, Bernd (1985) “Cernuda y el poema en prosa”, *Revista de Filología de la Universidad de la lengua*, (4), pp. 259-261.
- _____ (1981): *Alcorces Poemas en prosa (1974-1978)*, Madrid, Hiperión.
- DÍEZ BORQUE, José María (coord.) (1980): *Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, Madrid, Taurus.
- DOCE, Jordi, ed., (2007): *Poesía en traducción*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1975): *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC.
- _____ (1988): *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- _____ (1999): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza editorial.

- _____ (1999b): *Estudios de métrica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a distancia.
- _____ (2000): *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- _____ (2001): "Sobre métrica comparada", *Signa*, 10, pp. 233-250.
- _____ (2003): "Versos de cabo doblado", *Revista Jizo de humanidades*, nº 2-3, pp. 31-35,
- _____ (2009): "De métrica burlesca" en ARELLANO Ignacio y LORENTE MEDINA, Antonio (2009): *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, Madrid, Iberoamericana, pp.76-92.
- _____ (2010): *Nuevos estudios de métrica*, Madrid, UNED.
- EGIDO, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica.
- EIKHEMBAUM, M. (1970): "La teoría del 'método formal'" en *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón.
- ESTRELLA CÓZAR, Ernesto (2013): *Espacio, poema en prosa de Juan Ramón Jiménez: centro de una metamorfosis poética*, Madrid, Visor.
- FERNÁNDEZ, Jesse (1994): *El poema en prosa en Hispanoamérica*, Madrid, Hiperión.
- FERNÁNDEZ BARBA, Francisco y FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Francisco (1994): *Barba e hijo*, Granada, Galería Jesús Puerto, Catálogo de la exposición, del 11 al 26 de noviembre de 1994.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos (1997): "Conversación con Antonio Carvajal", *Así Roitkamer*, núm. 5, noviembre, pp. 45-47.
- FERRARI, Américo (1972): *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila.
- FERRER, Teresa (1989): "El teatro por encargo: plan de dos comedias" en DIAGO, Manuel V. y FERRER, Teresa, *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 189-202.
- FRIEDRICH, H. (1974): *Estructura de la lírica moderna. Desde Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix-Barral.

- GALLEGO MORELL, A., ed., (1975): *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Madrid, CSIC.
- GARCÍA, Ricardo (2008): *Árboles*, Granada, Ayuntamiento de Granada, del 17 de enero al 12 de febrero Sala Gran Capitán.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1995): *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA, Manuel y VELLIDO, Juan (1999): “Entrevista a Antonio Carvajal”, *Los papeles mojados de río seco. Revista de Letras*, nº 1, junio de 1991, pp. 32-38.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2001): *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-textos.
- _____ (2002): *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Granada, Diputación de Granada.
- _____ (2011): “El andalucismo nórdico de Luis Cernuda”, *Bulletin Hispanique*, 113-2, pp. 611-632.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (1982): *Lorca: Interpretación de “Poeta en Nueva York”*, Madrid, Akal.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1986): “La renovación estética de los años sesenta”, *Los cuadernos del Norte (El estado de las poesías)*, Oviedo, nº 3, pp. 10-22.
- GARCÍA LORCA, Federico (1996-1997): *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, III.
- _____ (1998): *Poema del cante jondo*, Madrid.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2003): “La realidad y la forma” en VV. AA., *Homenaje a Rafael Alberti y a Luis Cernuda en sus centenarios*, Pekín, Facultad de Filología y Literatura Española-Universidad de Pekín.
- GARRIDO GALLARDO, M.: “Géneros literarios” en Darío Villanueva, edit., *Curso de Teoría de la literatura*, Madrid, Taurus.
- _____, compilador, (1988): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.
- GEADA Y FERNÁNDEZ, Juan J. (1931): *Julián del Casal (Estudio crítico)*, La Habana, Ed. Cultura.

- GEIST, Anthony Leo (1980): *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Labor.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980): “Luis Cernuda y la expresión poética en prosa” en *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, p. 327.
- GILI GAYA, Samuel (1993): *Estudios sobre el ritmo*, Madrid, Istmo, Biblioteca española de lingüística y filología, volumen preparado por Isabel Paraíso.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2000): *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996): *La crítica literaria del siglo XX*, Madrid, Edaf.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2001): “Versolibrismo y regularidad métrica: la “forma libre” de Juan Ramón Jiménez”, *Signa*, 10, pp. 251-268.
- GÓMEZ TRUEBA, M. T. (1995): *Estampas líricas en la prosa de Juan Ramón Jiménez. Retratos, paisajes y recuerdos*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- GÓNGORA, Luis de (1956): *Las soledades*, Madrid, Sociedad de estudios y publicaciones.
- _____ (1969): *Sonetos completos*, Madrid, editorial Castalia.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín y ROZAS, Juan Manuel (1986): *La Generación poética de 1927*, Madrid, Istmo.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1963): “Prosa y verso en dos polémicas decimonónicas: “Clarín” contra Núñez de Arce y Campoamor contra Valera”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIX, 1-3, pp. 208-227.
- _____ (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 VÁZQUEZ, José (1999): “Teoría estilística en la Eclesiástica rhetorica de Fray Luis de Granada”, en *Actas del IX Congreso español de estudios clásicos*, Madrid.
- _____, LÓPEZ MUÑOZ, M. y VALVERDE ABRIL, J. J., eds., (1996): *Clasicismo y humanismo en el Renacimiento granadino*, Granada, Universidad de Granada.
- GRABAR, Oleg (1980): *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*, Madrid, Alianza.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle (2002): *Fruto cierto*, Granada, Fundación Francisco Carvajal.

- _____ (2004): *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GUERRERO, José y SCULLY, Sean (2004): *Tigres en el jardín*, Granada, Centro José Guerrero, Catálogo de exposición, del 6 de mayo al 4 de julio de 2004.
- GUERRERO RUIZ, Juan (1999): *Juan Ramón de viva voz (texto completo) (1932-1936)*, Valencia, Pretextos-Museo Ramón Gaya, vol. II.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- GULLÓN, Ricardo (1958): *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.
- GULLÓN, Ricardo (1960): *Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- _____ y SCHADE, George D. (1965): *Literatura española contemporánea: antología, introducción y notas*, New York, Charles Scribner's sons.
- _____ (1969): "La Generación de 1936" en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, pp. 162-174.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2006): *Pensamiento hispanoamericano*, México, UNAM.
- GUYAUX A. (1985): *Poétique du fragment. Essai sur les "Illuminations"*, Neuchâtel, À la Baconnière.
- HARRIS, Derek (1992): *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada.
- _____ (1996): "Sermones y moradas, de Rafael Alberti: el neorromanticismo revivificado por el surrealismo", *Ínsula*, (592), p. 15-17.
- HAUSER, ARNOLD (1969): *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ed. Guadarrama.
- HEGEL, G. W. F. (1989): *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal.
- HELGUERA, Luis Ignacio (1993): *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1961): *Estudios de versificación irregular*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1992): *El hombre y su poesía*, Madrid, Cátedra.

- HERRERA Y REISSIG, Julio (1998): *Poesías completas y prosas*, Madrid, ALLCA XX.
- HIGGINS, James (1970): “El absurdo en la poesía de César Vallejo”, *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXVI, nº 71, pp. 217-241.
- HINOJOSA, José María, *Poesías completas*, Torremolinos (Málaga), *Litoral. Revista de la Poesía y el Sentimiento*, n 133-134-135, 2 tomos.
- HUGO, Victor (1968): *Odes et ballades. Les orientales*, Paris, Garnier-Flammarion.
- HUIDOBRO, Vicente (2003) : *Obra poética*, Madrid, ALLCA XXI.
- ILIE, Paul (1972): *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus.
- JAKOBSON, Roman y LÉVI-STRAUSS, Claude (1970): “Los gatos de Charles Baudelaire” en BARTHES, Roland et alii, *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Ediciones nueva visión.
- JAUSS, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. (1984): *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa*, Málaga Universidad de Málaga, pp. 25 y ss.
- JÍMENEZ, Diego Jesús (2001): *Bajorrelieve. Itinerario para náufragos*, Madrid, Cátedra.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961a): *El trabajo gustoso (Conferencias)*, México, Aguilar.
- _____ (1961b): *La corriente infinita (Crítica y evocación)*, México, Aguilar.
- _____ (1961c): *Por el cristal amarillo*, México, Aguilar,
- _____ (1968): *Olvidanzas (1906-1907)*, Madrid, Aguilar.
- _____ (1982): *Política poética*, Madrid, Alianza.
- _____ (1982b): *Espacio*, Madrid, Editora Nacional.
- _____ (1990): *Metamorfosis*, Barcelona, Anthropos, 7 vol.
- _____ (1990b): *Selección de prosa lírica*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (1992): *Moguer*, Huelva, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez.
- _____ (1994): *Diario de un poeta reciencasado*, Madrid, Visor Libros.

- _____ (1999): *Diario de un poeta recién casado (1916)*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2004): *Poemas en prosa I: Baladas para después*, Madrid, Visor.
- _____ (2005): *Obras selectas I. Antología general en prosa (1898-1954)*, Barcelona, RBA.
- _____ (2009): *Guerra en España (prosa y verso), 1936-1954*, Sevilla, Point de Lunettes.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, Carlos (2005): *El poema en prosa en los años setenta en España*, Madrid, UNED, tesis doctoral dirigida por José Romera Castillo.
- _____ (2006): “Veinte poemas en prosa”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 667, pp. 65-76.
- JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Lorenzo (2004): “El poema en prosa en Luis Cernuda: *Ocnos, Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, Universidad de Murcia, nº 7, junio 2004.
- JOHNSON, B. (1976): “Quelques conséquences de la difference anatomique des textes”, *Poétique*, núm. 28, pp. 450-465.
- JURADO MARCOS, Manuel (2003): *Orgánico geométrico*, Jaén, Diputación provincial de Jaén, del 15 de enero al 15 de febrero de 2004.
- KIRKPATRICK Susan (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia (1898-1931)*, Valencia, Ediciones Cátedra, Universitat de València e Instituto de la Mujer.
- KRITZMAN, L. D. (1981): *Fragments: Incompletion and Discontinuity*, Nueva York, New York Literary Forum.
- KAYSER (1985): “El ritmo de la prosa” en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- LAGARES, Francisco (1995): *Leda*, Granada, Galería Jesús Puerto, Catálogo de la exposición, del 1 al 21 de marzo de 1995.
- _____ (2003): *Obra reciente*, Granada, Galería BAT Alberto Cornejo, Catálogo de exposición, del 7 de noviembre al 13 de diciembre de 2003.
- LAÍN CORONA, Guillermo (2014): *Proyecciones de Gabriel Miró en la narrativa española de postguerra*, London, Tamesis books.
- LANSON, Gustav (1908): *L' Art de la Prose*, Paris, Librairie des Annales.

- LARRA, Mariano José de (2009) : *Obras completas I. Artículos*, Madrid, Cátedra.
- LAUSBERG, Heinrich (1991): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, III tomos.
- LE CORRE, Hervé (2001): “Los lieder de José María Auguren (1874-1942) como dispositivo poético”, *Signa*, 10, pp. 269-294.
- LEÓN, Fray Luis de (1977): *De los nombres de Cristo*, 2, *Esposo*, Madrid, Cátedra, ed. de Cristóbal Cuevas.
- _____ (2001): *Poesías completas*, Madrid, Castalia.
- LEÓN FELIPE, Benigno (1999a): *El poema en prosa en España (1940-1990)*, Tenerife, Universidad de la Laguna, director Andrés Sánchez Robayna.
- _____ (1999b): “Características formales y modalidades de la poesía en prosa”, *Estudios humanísticos. Filología*, (21), pp. 33-45.
- _____ (2005): *Antología del poema en prosa en español*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- LEUWERS, Daniel (1990): *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Bordas.
- LLOPESA, Ricardo (1982) “El constante reto a la palabra en la poesía de Ernesto Mejía Sánchez: Del poema al prosema”, *Nueva estafeta*, (40), pp. 67-70.
- LÓPEZ, Ana María (1982) “Sobre la poesía en prosa de Rubén Darío”, *Anales de literatura hispanoamericana*, (11), pp. 245-258.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones del Colegio de España.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1983): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ GARCÍA, Tibisay (2011): “Antonio Carvajal y su poema-jardín Hortales de alarifes”, *Voz y letra. Revista de literatura*, vol. 22, nº 1, pp. 83-98.
- LÓPEZ MUÑOZ, Manuel (2001): *Fray Luis de Granada y la retórica*, Granada, Universidad de Granada.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, Manuel (1998): *Albayzín. Crisol de arte*, Granada, La General, Catálogo de la exposición, del 13 de enero al 6 de febrero de 1998.
- LORENZO, Javier (2007): “Nuevos casos, nuevas artes”. *Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang Publishing.
- LOTMAN, Iourij (1982): *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2013): “Espacio, de Juan Ramón Jiménez, entre el verso y la prosa”, *Rhythmica*, XI, pp. 61-88.
- LUKÁCS, George (1969): *Prolegómenos a una estética marxista sobre la categoría de particularidad*, Barcelona, Grijalbo.
- LUZÁN, Ignacio de (1737): *La poética o las reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla.
- MACHADO, Manuel (1982): *Poesías*, Madrid, Alianza editorial.
- MACHADO, Antonio (1995): *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- _____ (1999): *Juan de Mairena*, Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia.
- MAINER, José Carlos, ed., (1998): *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor libros.
- MALLARMÉ, Stéphane (1987): *Prosas*, Madrid, Alfaguara.
- MANTERO, Manuel (1991): *Poesía y prosa (antología)*, Barcelona, Anthropos, Suplemento 24.
- MARAVALL, José Antonio (1979): *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno editores.
- MARICHAL, Juan Abelardo (1984): *Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Alianza.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1997) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MÁRQUEZ, MIGUEL Ángel (2003): “El poema en prosa y el principio antimétrico”, *EPOS*, XIX, pp. 131-148.
- MARRA-LÓPEZ, J. R. (1965): “La nueva Generación” en CASTRO, Américo y otros, *Esa gente de España...*, México, Costa-Amic, pp. 64-75.
- MARTÍ, José (1994): *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍN, René, direct., (1996): *Diccionario Espasa Mitología griega y romana*, Madrid, Espasa Calpe.
- MARTÍN-CALERO, Gonzalo (1995): *Gonzalo Martín-Calero*, Valladolid, Junta de Castilla y León.

- _____ (2007): *A esto que miro*, Valladolid, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, del 23 de noviembre de 2007 al 6 de enero de 2008.
- _____ (2010): *Cartas de dios*, Fuente Vaqueros, Diputación de Granada y Patronato Cultural Federico García Lorca, Catálogo de la exposición, Junio-septiembre 2010.
- MARTÍN-VIVALDI, María Teresa (1999): *Alhambra: Estación de las horas*, Granada, Galería Jesús Puerto.
- _____ (2002): *El jardín del arquitecto*, Granada, Universidad de Granada.
- _____ (2012): *Vedute. 2009-2011*, Granada, Universidad de Granada, Catálogo de Exposición, del 10 de febrero al 28 de marzo de 2012, Palacio de la Madraza.
- MARTÍN PARDO, Enrique (1970): *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio.
- _____ (1990): *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Madrid, Hiperión.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): “Final de verso en partícula átona (tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 10, pp. 295-312.5
- _____ (2001b): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2003): “Modulaciones de la lira en la obra de Antonio Carvajal”, *Rhythmica*, I, 1, pp. 183-205.
- _____ (2007): “Reescrituras: “El caballero, la muerte y el diablo” de Luis Alberto de Cuenca”, *Itinerarios. Revista de Estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, Universidad de Varsovia, vol. 6, pp. 263-281.
- MASSEAU, Paola (2007): *Aproximación teórica a la crítica de la traducción poética. Le cimetière marin de Paul Valéry*, Alicante, Universidad de Alicante.
- MATAS, Julio (1979): *La cuestión del género literario. Casos de las letras hispánicas*, Madrid, Gredos.
- MATEOS MEJORADA, Santiago (1995): “Prosa poética vs. Poema en prosa. De la efusión lírica a una poesía semántica”, *Barcarola*, (41), pp. 51-60.
- MAYORAL, José Antonio (1994): *Figuras retóricas*, Madrid, editorial Síntesis.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1956): *Antología de prosistas españoles*, Madrid, Espasa-Calpe.

- MERCADO, José (1996): “Informe extravagante para una *Extravagante jerarquía*”, *Poesía en el campus. Revista oral de poesía*, nº. 34, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 12-15.
- MESTRE, Juan Carlos (1986): *Antífona del otoño en el valle del Bierzo*, Madrid, Rialp. Colecc. Adonáis.
- MICHELI, Mario (1992): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial.
- MIGNOLO, Walter (1986): *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, UNAM.
- MONLAU, Pedro Felipe (1856): *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de M. Rivadeneyra.
- MONROE J. (1987): *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca, Cornell University Press.
- MORA MONROY, Siervo Custodio (1985): “Reseñas de libros: James Valender, *Cernuda y el poema en prosa*” *Thesaurus*, 40 (3), pp. 635-638.
- MORAL, Concepción G. y Pereda Rosa M. (1979): *Joven poesía española. Antología*, Madrid, Cátedra.
- MORALES Y MARÍN, José Luis (1986): *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus.
- MORELLI, Gabriele (1998): *De Vicente Aleixandre a Juan Guerrero y a Jorge Guillén. Epistolario*, Madrid, Universidad de Alcalá-Ediciones Caballo Griego para la poesía-Fundación de la Generación del 27.
- MORENO VILLA, José (1985): *Cornucopia de México y Nueva cornucopia mexicana*, México, Fondo de Cultura económica.
- MORENO VILLA, José (1998): *Poesías completas*, México, El Colegio de México, Centro de estudios Lingüísticos y literarios / Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- MOUCHET, Carlos (1964): “Alberdi y Sarmiento. Planificadores urbanos y autores de programas de desarrollo económico”, *Revista chilena de historia del derecho*, Santiago de Chile, Universidad de Santiago de Chile, nº. 3, pp. 17-31.

- NAHARRO-CALDERÓN, José María (1989): “Para una im-posible antología”, *Anthropos*, Suplementos, 11, Número extraordinario dedicado a Juan Ramón Jiménez, pp. 4-6.
- NAVARRO, TOMÁS, Tomás (1973): *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona, Ariel.
- _____ (1983): *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor.
- _____ (2004): *Arte del verso*, Madrid, Visor.
- NEIRA, JULIO (2012a): *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, Madrid, Cátedra
- NEIRA, Julio (2012b): *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*, Sevilla, Vandalia.
- NERUDA, Pablo (1976 y 1994): *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral y Plaza y Janés
- _____ (1997): *Residencia en la tierra*, Cátedra.
- NICOLÁS, Ania (1987): *Ania Nicolás*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, Catálogo de la exposición, del 2 al 17 de marzo de 1987.
- NIES, F. (1964): *Poesie in prosaicher Welt: Untersuchungen zum Prosagedicht bei A. Bertrand und Ch. Baudelaire*, Heidelberg.
- NOVALIS (1992): *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*, Madrid, Cátedra, edición de Eustaquio Barjau.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1992): *La poesía*, Madrid, Síntesis.
- _____ (2001): “Métrica, música y lectura del poema”, *Signa*, 10, pp. 313-338.
- OLIVIO JIMÉNEZ, José (1985): *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.
- _____ y MORALES, Carlos Javier (1998): *La prosa modernista en hispanoamérica. Introducción crítica y antología*, Madrid, Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, José (2000): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe.

- ORTIZ, Fernando (1985): “El paraíso y los jardines abiertos para muchos de Antonio Carvajal” en *La estirpe de Bécquer (Una corriente central de la poesía andaluza contemporánea)*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, pp. 261-263.
- _____ (1988): *Mis tradiciones (poéticas y poetas andaluces)*, Córdoba, Ed. La Posada.
- OTERO, Blas de (1963): *Esto no es un libro*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- _____ (1974): *País: Antología 1955-1970*, Barcelona, Plaza y Janés.
- _____ (1980): *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid, Alianza.
- _____ (2010): *Hojas de Madrid con La Galerna, 1968 – 1979*, Barcelona, Galaxia Gutenberg- Círculo de lectores.
- PALACIO BERNAL, Concepción, ed., (2003): *El relato corto francés del siglo XIX y su recepción en España*, Murcia, Universidad de Murcia.
- PALENQUE, Marta (1990): *El poeta y el burgués. (Poesía y público 1850-1900)*, Sevilla, Ediciones Alfar.
- PARAÍSO, Isabel (1976): *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Editorial Planeta.
- _____ (1987): *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
- _____ (1987) “La prosa poética de Elena Santiago: Relato con lluvia y otros cuentos (1987)”, *Ínsula*, (493), p. 12.
- _____ (1996): “La teoría del ritmo en Amado Alonso”, *Ínsula*, 599, pp. 12-13.
- PAULINO AYUSO, José (1983): *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Editora Nacional, Barcelona, Seix Barral.
- PAZ, O. (1971): “La palabra edificante” y “El caracol y la sirena” en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- _____ (1991): *Convergencias*, Barcelona, Seix-Barral.
- _____ (1994): *El arco y la lira y Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* en *Obras completas de Octavio Paz: La casa de la presencia*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- PAZ PAGO, José María (2001): “¿Una métrica de nueva planta? Métrica y Teoría de la Literatura”, *Signa*, 10, pp. 339-364.
- PÉREZ VENEGAS, Dionisio (2001): *El endecasílabo en “Extravagante jerarquía”*, Granada, Syl·laba [edición restringida].

- _____ (2002): “*Tigres en el jardín seguido de Casi una fantasía*”, Estepa, *Los papeles mojados de río seco*, nº 5, primavera-verano 2002, p. 57.
- PÍNDARO (1984): *Odas y Fragmentos*, Madrid, Gredos.
- PLEYNET, M (1977): *Lautreamont*, Valencia, Pre-textos.
- PONS, Esther Bartolomé (1984) “Los círculos crecientes del poema en prosa”, *Ínsula*, (454), p. 19.
- POE, Edgar A. (1865): *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs. Traducción y prólogo de Charles Baudelaire.
- PORQUERAS MAYO, Antonio (1984): *La teoría poética en el Renacimiento y manierismo españoles*, Barcelona, Puvill libros.
- PRADOS, Emilio (1971): *Cuerpo perseguido*, Barcelona, Editorial Labor.
- PRAT, Ignacio (1981): Sobre *Siesta en el mirador*, de Antonio Carvajal”, *Ínsula*, 410 (1981), 4.
- PRAT, Ignacio (1983): *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Taurus.
- PREDMORE, Michael P. (1973): *La poesía hermética de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos.
- _____ (1975): *La obra en prosa de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos.
- PUCINI, Darío (1996): “Ramos Sucre: Una cultura para la innovación” en SOSNOWSKI, Saul, ed., *Lectura crítica de la literatura americana. La formación de las culturas nacionales*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, tomo II, 665-681.
- PULIDO TIRADO, Genara (1992): *Cinco poetas de Granada*, Granada, Ayuntamiento de Granada.
- QUILIS, Antonio (2000): *Métrica española*, Barcelona, Ariel.
- RAMA, Ángel (1970): *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- _____ (1978): *Estudios martianos*, Universidad de Puerto Rico, Editorial universitaria.
- RAMOS ORTEGA, Francisco (1983): “Reseñas de libros: Manuel Ramos Ortega: La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro “*Ocnos*”, *Dicenda*, (2), pp. 253-255.

- RAMOS ORTEGA, Manuel J. (1982): *La prosa literaria de Luis Cernuda: El libro Ocnos*, Sevilla, Diputación Provincial.
- RAMOS ORTEGA, M. J. (1991): “Realidad y leyenda en la obra de Luis Cernuda. Un modelo de análisis para la prosa poética” en *Estudios de literatura contemporánea*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- RANDEL, Don Michael, ed., (1999): *Diccionario Harvad de música*, Madrid, Alianza Editorial.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 5. Vol.
- REYES, Alfonso (1963): *Apuntes para la teoría literaria*, en *Obras Completas*, Vol. XV, F. C. E., México.
- RICARDO-TORRES, Otto (2004): *El otro lado del habla: La entonación poética*, Medellín, Universidad EAFIT.
- RICHTER, Elisa (1942): “Impresionismo, Expresionismo y Gramática” en *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Instituto de Filología.
- RICO, Francisco, direct., e YNDURÁIN, Francisco, coord., (1980): “Dos grupos generacionales de posguerra” en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Editorial Crítica, Vol. 8., pp. 17-28.
- RIECHAMM, Jorge (2006): *Resistencia de materiales: ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo (1998-2004)*, Madrid, Montesinos.
- RIMBAUD, Arthur (1995): *Iluminaciones (Illuminations) seguidas de la carta del vidente*, Madrid, Hiperión.
- _____ (2001): *Poesías completas*, Madrid, Cátedra.
- RIPA, Cesare (1996): *Iconología*, Madrid, Akal, 2 tomos.
- ROBLES DÉGANO, Felipe (1905): *Ortología clásica de la lengua castellana: fundada en la autoridad de cuatrocientos poetas*, Madrid, Marcelino Tabarés impresor.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos y SALVADOR, Álvaro (1987): *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid, Akal.
- _____ (1994): *La norma literaria*, Granada, Diputación provincial de Granada.

- _____ (1994b): *La poesía, la música y el silencio (De Mallarmé a Wittgenstein)*, Sevilla, Renacimiento.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (1994): *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid, Hiperión.
- RODRÍGUEZ ROSIQUE, Susana y BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2012): “Verso y reverso: Teoría pragmática de la ironía y el humor en la poesía española contemporánea”, *Bulletim Hispanique* 114 (1): 411-438.
- ROZAS, José Luis (1996): “Poesía y modernidad: Juan Ramón en las ciudades”, *Anuario de estudios filológicos*, (19), pp. 457-474.
- ROZAS, Juan Manuel (1979): “Greguería y poema en prosa en tres novelas sociales de la generación del 27”, *Anuario de estudios filológicos*, (2), pp. 251-269.
- _____ (1983): *Tres secretos (a voces) de la literatura del 27*, Cáceres, Universidad de Cáceres-publicaciones del Departamento de Literatura.
- _____ y TORRES NEBRERA, Gregorio (1983): *El grupo poético del 27*, Madrid, Cincel, 2 vols.
- RUEDA, Salvador (1993): *El ritmo*, Exeter, University of Exeter Press.
- RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis (1984): *Poesía Española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Editorial Alhambra.
- RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel (2005): “*Mariana en sombras*, de Alberto García Demestres y Antonio Carvajal”, *Quimera. Revista de literatura*, 261, Septiembre, pp. 47-51. Número en parte monográfico sobre Antonio Carvajal “Antonio Carvajal, el compromiso estético”.
- SABUGO ABRIL, Amancio (1996): “Cien años de Prosas Profanas”, *Cuadernos hispanoamericanos*, (555), pp. 73-84.
- SADIE, Stanley, ed., y LATHAM, Alison, ed. Adjunto, (2000): *Diccionario akal/grove de la música*, Madrid, Akal.
- SALINAS, Pedro (1967): *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.
- _____ (1972): *Literatura española siglo XX*, Madrid, Alianza.

- SÁNCHEZ, Remedios (2014): *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea*, Madrid, Visor.
- _____ (2015): *El canon abierto. Última poesía en español*, Madrid, Visor.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (1999): *Literatura y cultura de la responsabilidad. El pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada, Comares.
- SÁNCHEZ MONTALBÁN, Francisco José (2011): *Latidos cotidianos*, Granada, Caja Rural de Granada, Universidad de Granada y Centro de Arte Contemporáneo Francisco Fernández.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso (1996): “El problema del género en La flor de California”, *Ínsula*, (592), p. 6-8.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1981): *En la sesión de investidura del poeta granadino Antonio Carvajal Milena como “Doctor Honoris Causa” por la Universidad de Riddle Park (USA)*, Granada, Los Pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote.
- SARTRE, Jean Paul (1957): *Qué es la literatura*, Buenos Aires Losada.
- SAYED YAMANI, Ahmed (2014): *El poema en prosa árabe: bases teóricas y estéticas*, Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral dirigida por Milagros Nuin Monreal.
- SAZBÓN J., comp., (1970): *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- SCHLEGEL, Friedrich (1983): *Fragmentos del Ateneo 1797-1802 en Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SEREIRO RODRÍGUEZ, Victoria María (2000): “Poesía y amor piden paciencia (A propósito de los Poemas sin nombre de Dulce María Loynaz)”, *Arrabal*, (2-3), pp. 91-97.
- SHEEHAN, Robert Louis (1981): “El “Género platero” de Juan Ramón Jiménez”, *Cuadernos hispanoamericanos*, (376-378), pp. 731-743.
- SOBEJANO, Gonzalo (1999): “Gabriel Miró y el poema en prosa” en LOZANO, Miguel Ángel y MONZÓ, Rosa, coords., *Actas del I Simposio*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 149-161.

- _____ (2003): "Blas de Otero y el poema en prosa: «Las nubes», «Vivir para ver»", *Ínsula*, monográfico dedicado a Blas de Otero, 676-677, 49-51.
- SORIA OLMEDO, Andrés (1980): "La prosa de los poetas (Apuntes sobre la prosa lorquiana)" en *De Lope a Lorca y otros ensayos*, Granada, Universidad de Granada.
- _____, SÁNCHEZ MONTES, María José y VARO ZAFRA, Juan, eds., (2000): *Federico García Lorca. Clásico moderno. Congreso internacional*, Granada, Diputación de Granada.
- SPANG, Kurt (1983): *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad de Murcia.
- _____ (1996): *Géneros literarios*, Madrid, editorial Síntesis.
- SUBIRÁS I PUGIBET, Marçal (1995): "Notas sobre un paralelismo: Espacio, de Juan Ramón Jiménez y Nabí, de Joseph Carner", *Letras de Deusto*, 25 (68), pp. 215-219.
- TODOROV, Tzvetan, comp., (1978): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI editores.
- TORRE, Guillermo de (1967): *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada.
- _____ (1971): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, vol. I
- _____ (2001): *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento.
- TORRES LOZANO, Ana Isabel (2009): *La poesía inter-artística de Antonio Carvajal. Aproximación a una Estética vitalista*, Granada, Universidad de Granada, Tesis doctoral dirigida por Antonio Chicharro Chamorro e Ignacio Henares Cuéllar.
- TRENADO, Carmelo (1991): *Espacio de amor y lucha*, Granada, Sala de Exposiciones de La General, Mayo 1991.
- _____ (1998): *Agua de luna*, Granada, Galería Jesús Puerto, Catálogo de la exposición.
- TRÍAS, Eugenio (1997): *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona.
- TYNIA NOV, Youri (1970): "Sobre la composición de Eugeni Onegin" en B. EICHEMBAUM, Boris, TYNIA NOV, Yuri, SKLOVSKI, Viktor, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, A. Corazón.
- ULLÁN, José Miguel (1984): *Manchas nombradas*, Madrid, Editora Nacional.
- _____ (1994): *Ardicia*, Madrid, Cátedra.

- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1988): “En torno a una modalidad genérica contemporánea: El poema en prosa en la concepción teórica de Luis Cernuda”, *Archivo hispalense*, 81 (248), pp. 65-90.
- _____ (1999) *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- _____ (2001): *Historia y teoría del verso libre*, Madrid, Padilla Libros Editores & Libreros.
- VADÉ, Yves (1996): *Le Poème en prose*, Paris, Belin Sup Lettres.
- VALENDER, James (1984): *Cernuda y el poema en prosa*, Londres, Tamesis books.
- VALÉRY, Paul (1974): *Cahiers*, Paris, Gallimard, vol. II.
- _____ (1990): *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, colec. La balsa de la medusa.
- _____ (1997): *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Vol. I y II.
- VALLEJO, César (2002): *Poemas en prosa Poemas humanos España, aparta de mí este cáliz*, Madrid, Cátedra.
- VALLS, Fernando (2010): “«De vez en cuando, un elefante blanco...» Para leer las *Historias fingidas y verdaderas*” en IRAVEDRA Araceli y SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979- 2009). Actas del Congreso Internacional celebrado en Granada del 27 al 29 de enero de 2010*, Sevilla, Renacimiento, pp. 135-164.
- VALVERDE Jaime (1982): “A propósito de *Servidumbre de paso*. Entrevista a Antonio Carvajal, *Andalucía libre*, 45, marzo 1982, pp. 42-43.
- VARGAS, Rafael (1992): *Entre el sueño y la realidad. Conversaciones con Poetas Andaluces*, Sevilla, Editorial Guadalmena.
- VAUGELAS, Claude Favre de (1672): *Remarques sur la langue française*, Paris, Che Guillaume Desprez.
- VEGA, Garcilaso de la (1995): *Poesías Completas*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2001): *Poesías castellanas completas*, y BOSCÁN, Juan (2001): *Poesías*, Madrid, Castalia, edición de Elias L. Rivers.
- VICENT-MUNNIA Nathalie (1996): *Les Premiers Poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Honoré Champion.
- VILLANUEVA, Darío, ed., (1983): *La novela lírica. II. Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*, Madrid, Taurus.

- VILLARREAL, Carlos (1988): “Notas” en CARVAJAL, Antonio, *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, pp. 81-92.
- VIÑAS PIQUER, David (2008): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- VIVANCO, Luis Felipe (1968): “La generación poética del 27”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, Tomo VI.
- VIVANCO, Luis Felipe (1972): *Poemas en prosa (1923-1932)*, Santander, Bedia.
- VV. AA. (1978): “A Luis Cernuda”, Madrid, *Litoral*, nº 79-80-81, noviembre, pp. 6-247.
- VV.AA (1980): *Homenaje a Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- VV. AA. (1987): *Joven Poesía española*, Madrid, Cátedra.
- VV. AA (1995): *Las horas pintadas. Esferas de 24 artistas*, Granada, Galería Jesús Puerto, Catálogo de exposición, del 29 de septiembre al 18 de octubre de 1995.
- VV. AA. (1997): *Flores. Pinturas y esculturas*, Granada, Galería Jesús Puerto, Catálogo de la exposición, del 2 al 23 de abril de 2007
- VV. AA (1999): *Poetas del 27. La Generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe.
- VV. AA (2001): “No cabe soledad donde la aurora (Suplemento–Homenaje a Antonio Carvajal)”, Estepa, *Los papeles mojados de río seco*, nº 4, primavera-verano.
- VV. AA (2013): *Pulso enamorado de las horas. Antonio Carvajal desde la poesía y el arte*, Granada, Universidad de Granada.
- WAHNÓN, Sultana (1995): “Desgracia y esperanza de la poesía (sobre un libro de Juan Carlos Mestre)”, *Ínsula*, (582), p. 23-24.
- WALDAUER, Joseph L. (1964): *Diderot Studies V. Society and the Freedom of the Creative Man in Diderot's Thought*, Gêneve, Librairie Droz.
- WEINBERG, Bernard (1961): *A History of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press.
- WORDSWORTH, W. y COLERIDGE, S. T. (1994): *Baladas líricas*, Madrid, Cátedra.
- YOUNG, Howard T.: «Génesis y forma de «Espacio» de Juan Ramón Jiménez», *Revista Hispánica Moderna*, 1968, año 34, nº. 1/2, vol. I., pp. 462-470.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1955) *Las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Gredos.

ANEXO DOCUMENTAL: LOS POEMAS EN PROSA DE ANTONIO
CARVAJAL

Los poemas cuya compleja perfección y afortunado desarrollo impondrían con mayor fuerza a sus maravillados lectores la idea de milagro, del golpe de suerte, de realización sobrehumana [...], son también obras maestras de trabajo, son, además, monumentos de inteligencia y de trabajo continuado, productos de la voluntad y del análisis, que exigen cualidades demasiado múltiples para poder reducirse a las de un aparato registrador de entusiasmos o de éxtasis. Ante un bello poema de alguna longitud percibimos que hay ínfimas posibilidades de que un hombre haya podido improvisar de una vez [...] un discurso singularmente seguro de sí, provisto de continuos recursos, de una armonía constante y de ideas siempre acertadas

(P. Valéry, 1990: 155)

1. EL CORAZÓN NO ES LÚGANO

A CARLOS VILLAREAL

La jubilosa plenitud de nuestra
amistad, cifrada aquí en tu
nombre, ilumine esta labor
pues mía, tuya

El corazón no es lúgano. Resuena en él la voz, hasta en sus últimos secretos, del jilguero y del mar, del torrente y de la espada. Mas cuando vuelve al mundo la palabra, suyo es el sonido de alborotada sangre, de piel sumisa, de contradísimos sentires. No adultera su canto como el lúgano. Y es él, siempre es él quien clama o sugiere o magnifica.

También canta la razón, desde la cima de los sentidos. He buscado aliar, en estos poemas, la melodía de la voz y la melodía de la idea. Pero antes de escribirlos me dije, ya no recuerdo si tácitamente, que no eran para mi voz, sino para la tuya. Pues, aunque el corazón no es lúgano, bien cierto es que recoge y moldea la palabra de amistad, de confianza y de confidencia, y la rehace con irisaciones y con fulgores y con trémolos y acordes imprevistos y vivificantes.

¿O el corazón sí es lúgano, y aspira a la comunicación total, a la comunión de la belleza? ¿A repetir la voz, que aprendió como súbito relámpago? Sí, el corazón es lúgano, produce un eco, desdobra nuestras vidas: significa una entrega.

(*Serenata y navaja*, 1973)

2. CORÓNICA ANGÉLICA

Sepan que esta verdadera historia que a continuación a ustedes se presenta es sacada al pie de la letra de las crónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles. Podría comenzar así:

Oíd, señor leyendero,
lo que como amigo os hablo:
que los dones más de estima
suelen ser consejos sanos.
Dejad un poco la holganza
y escuchadme lo que entrambos,
yo relatar, vos leer,
debemos como hijosdalgo.
La historia está en tiernas claves;
vos, además descuidado;
vos ausente, ella versal...
Harto os he dicho: miraldo.

Mas aquí se me vino a las mientes un diálogo de rocines que escribió Cervantes,
y aquello de

*Andá, señor, que estáis muy mal criado
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja,*

y, curándome en salud (que no será poco curarme), forcé mi crónica así:

(Siesta en el mirador, 1979)

3. CASTILLO INTERIOR

(Fantasía alhambrista para Julio Juste)

1

El castillo interior tiene el corazón de agua. Los ojos enemigos no pueden penetrarlo. Miran y se ven ellos mismos y quedan deslumbrados y melancólicos, incapaces de volverse a cerrar recogedores de toda la turbación del mundo. En ese corazón reposan los ojos del amigo, dulcemente semicerrados, como violetas con delicado aroma de silencio.

2

El castillo interior tiene patios de agua. Banderas despedazadas por el viento, como vedijas de niebla tristemente azul, se agitan sobre los estanques. Son los últimos restos de todas las batallas perdidas, de un verbo amar que no llegó a conjugarse, de una plegaria que nunca fuera oída.

A veces un gato acecha el rojo pez imperturbable que se desliza con calidad de arena en un reloj: pupilas doblemente lanceoladas y pupilas esféricas. La interrogación queda desmentida por un punto final.

Cuando los jóvenes intensos paseaban bajo los altos jazmineros, éstos, celosos de aquella noche sedosa y fugitiva de sus cabelleras, tendían como rayos perfumados sus ramas, nunca flagelos. Y el pelo, enredado en vedijas, pedía a gritos el espejo del estanque para desenmarañarse.

También la juventud fue una bandera.

3

El castillo interior tiene los muros frágiles: cartones rizados, tablillas de chopo, falso corcho, papel de plata o de seda, mentiras. El oro, el lapislázuli, los jaspes, los jades, quedan para la fabulación del agua con las horas.

4

El castillo interior tiene mil puertas y ninguna fachada. Por allí andan, como por su casa, las brisas y los días, las noches y los hombres. Hombres terribles de blanca dentadura parecen morder la luz cada vez que sonrían. Mujeres terribles de cráneo desnudo fingen ofrecer un pecho duro al famélico sol, cada vez que levantan la cabeza. Comen ceniza los hombres, comen tierra las mujeres: ceniza de un corazón que ardió, tierra donde nunca germinó una semilla. Ocupan una vez y otra vez las mil puertas, las diez mil ventanas, los cien mil huecos que dejan las estrellas de todos los atardeceres.

Pero la brisa y los días entran y salen, van y vienen, juegan y alborotan. Aquí reavivan una brasa, allí dejan caer una gota de rocío, el cuerpo intacto de un pájaro. Y en las madrugadas de lluvia, el agua se levanta, se viste de sí misma y habita entre nosotros.

Como el color y la palabra.

(1988, *Poemas de Granada*, 1991, y *Columbario de estío*, 1999)

4. FUEGOS

Vida luz y verdad, tal triple llama
producen la interior llama infinita.

Rubén Darío

También se extinguen. Un cansancio de los ojos, como jilgueros que se enredaran en zarzas y, por un instante, dejan de luchar para librarse, entre la perplejidad y el abatimiento no les permite ver la mutación definitiva de la brasa en ceniza. Bajo una capa de rumores distintos –el rosigar de los arroyos, la brama del mar, el zureo de los campos-, la llamada fue los labios de la noche, rojo eclipse de estrellas, halo de vida. Y entonces llegó el niño, gemelo de la esperanza, con desnudez tostada de primeros soles y un cordero en los brazos. No era la luz, sino su promesa; no era la verdad, sino su camino; no era la vida plena, sino su primera floración. Por eso era tan fuerte, tan sincero, tan bello. Todas las almas se acercaron a la hoguera y fueron arrojando los enseres inservibles que las ocupaban: tal incisivo rencor, esa inútil soberbia, la silla en que se sentó para esperar la muerte del adversario, la vieja estantería de las envidias, la cama de las miserias cotidianas, el cuchillo de palo de los celos. Tuvo la voz del niño un clamor de desierto, y las almas, espejos de sí mismas, repitieron la figura del cordero, tendido y blanco, lamido por las llamas, y nunca consumido.

En la niñez del fuego queda siempre una vaga sospecha de alegría

También se extinguen. Desde el alto balcón flambeante de banderas, rutilantes los ojos, encendidos los rostros, esperaban la hoguera. Allí estaban inscritos los nombres de todos los sufrimientos, de todas las penas, de todos los males pasados y presentes. De los campos llegaba un olor de rastros húmedos, del mar una lenta respiración de algas. Llegaron a juntarse, en brisas contrapuestas, el oreo de las vegas y el oreo del mar. Evocó canciones antiguas, cuya letra nunca conseguía completar

Salen de... (¿de dónde?),
noche de San Juan,

mil coches de damas
al fresco del mar,

cuyo ritmo se le imponía como una pulsación llegada de otras vidas. Música poco afín, cohetes. Cayó uno sobre el montón de penas y lo incendió, de súbito. Un crepitar, la llamarada intensa: quedaron solos, ante las llamas, él y un niño. Sudaban, y alguna vez las banderas les sirvieron como paño de alivio. El alma, expuesta a las antorchas del solsticio, también les ardía, les fundía el cuerpo.

Cuando alboreaba, extinguida la hoguera, corrió hacia los olivares para ver las hojas cruzadas en la espera del sol. No se produjo el prodigio, pero su cabeza cortada fue llevada en bandeja a mesa de iniquidades. La aurora, desnuda, bailaba ante ella. Los primeros vencejos chirriaban. La aurora tomó la cabeza entre sus manos, besó los labios negros de sangre cuajada, encendió el rostro muerto y lo lanzó a los cielos, sol único y errante de ese día.

Los coches de las damas regresaban vacíos.

También se extinguen. Murió el niño que fue, el hombre que clamó, la aurora. La espuma de la mar quedó borrada, secas las sementeras, tinta en sangre la lana del cordero. Todo exceso de vida, todo exceso de fuego, los reduce a cenizas. Y en su calma inerte todavía hay quien remueve para encontrar una brasa y conservarla.

El corazón del hombre no renuncia a la fiesta.

(1990)

5. RICARDO GARCÍA EN SUS ÁMBITOS

Entre la mirada y la palabra median simas de agonía. Los ojos carecen del lento paladeo de las horas, todo es instante en ellos: sueñan. Ven más los labios, porque saben. Una mirada no dice nada hasta que es dicha, hasta que llega al enemigo oído y recuesta en él, y canta, o se hace tacto suave, halago suficiente de la memoria. Toda imagen espera una palabra que la sature, sea del paladar, sea de los ojos. -¿Qué ves? Lento el silencio, cruel la espera, hostil el instante. -Ámbitos. La desnudez de la morada, la tarde fría, la llovizna terca. No hay músicas humanas ni latires de perros ni vagos trinos desde jaulas. Suenan los pasos, el diálogo adquiere resonancias patéticas de paredes vacías. Algún cuadro, algunos libros. Y el taller, abajo. ¿Quién escribió, y dónde, de unos ojos color de miosotis, brillantes de cercanías, algo perplejos sobre los labios dúctiles?

Labios de hilo, pulsación de tierras. Ricardo García va mostrando sus cuadros, sus cárceles, los intranquilos ámbitos donde toda búsqueda es desvarío. Azules densos, con pulsación de cielos últimos, de oleajes de estío triturados: amarillos gloriosos sobre la sordidez de unas tierras reseca, donde no hay putrefacción ni despego, sino desesperanza; carmines perturbadores como un deseo entre negruras de rocas y grutas, sobre verdes cambiantes de lunas, aguas, palideces, umbrías: Aquí la mirada palpa rugosidades hirientes, allí se deja acariciar por un hálito imprevisto. La mano todavía podrá, inepta, arrebatar huellas de lapislázuli, crímenes de nostalgia. No hay país, no hay paisajes: Hay lejanías adivinadas, ímpetu lustral, abismos de horizonte, vértigos. A través de las caras de los prismas, el más acá nos acecha, nos estrecha, nos invade, desde un más allá que, negado o vacío o mentido, irradia luz de renuncia o de infierno.

Pero ved estas llamas en su intento de abolir las paredes, los límites, la angustia: y las vigas tenaces, infungible madera, hierro hostil, negación de los cielos: y la penumbra atroz, piel rugosa de sapo, hacinamiento de murciélagos, desesperanza: Tenue, ingrave, descendiende, gota a gota, una lluvia de polen, una limosna de futuro, una promesa de labios: ellos dirán la palabra esperada, libertad o la satisfacción del deseo.

Como Dánae, el alma, debajo, fuera de la escena, regada por la lluvia de oro –los dioses son instrumentos del destino, no sus forjadores-, arde con un amor de libertad, libre de muros, de los techos, de las tinieblas: Así Ricardo García, súbitamente surgido como antorcha de solsticio.

(1990 y 1998)

6. LAS RUINAS DEL AURA

Para Juan Carlos Ramos Guadix

JARDÍN

El final del rencor es la indolencia. Puedes ir hacia la luz de una magnolia y cegarla con solo el aliento. Puedes buscar el arrimo de un alto y recio tronco de ciprés pero el búho que lo habita te dejará sin sosiego. Los ojos ven su noche, pero nunca soportarás las estrellas. Y en la ruidosa ruina de tu alma, que antes tuvo el aroma de las rosas, el musitar de las fuentes y la estremecida caricia del rocío, dejará caer el esqueleto inútil de la penúltima pieza devorada, el pequeño roedor de la melancolía, aquel que horadaba los sueños con la tenacidad del que busca los campos pingües para cebarse de sementera. El pasto de las almas siempre está fuera de estos muros que cercan el jardín: el jazminero, el naranjo, el prematuro níspero, la delicada petunia, te saciarán los ojos, te desvanecerán con sus aromas, pero serán siempre un eco tuyo en ti, nunca te renovarán la sangre con el ancho despliegue de las horas distintas.

Hay que salir del huerto cerrado. No quedas más que tú, ruina y desamparo de los tuyos. Abre las manos, derriba los muros, los altos tapiales que revistió la hiedra, los ojos cerrados para no ver el mundo, la boca cerrada para no pedir compañía y clemencia, muros de ti hacia ti cuando vivías. Que las lluvias propicias y las aguas compradas y las manos de las ofrendas bastarán para mantenerlo. Pero no te duelas de ti contigo, no nos reproches tu soledad y tu silencio, porque también son nuestros y nos duelen.

Aunque tú, recostado en ti mismo, te vayas convirtiendo en yerma grama.

ROMÁNTICO

Tal como se desmaya
la rosa en la luz última
así se queda el alma
suspendida en la música

que el surtidor enhiesto
dice bajo el susurro
de un pájaro suspenso
del árbol y su arrullo.

Apenas se insinúa
el lucero más tímido,
precursor de la luna
en el silencio íntimo.

Y en la indecisa ausencia
que las almas columbran,
el corazón se ahoga
creyéndose nenúfar.

JARDÍN

El final del amor es la indolencia. Pudieron los guerreros acercarse al ocaso con las luces ocultas en férreas corazas y, abierto el pecho, cegar por un instante a las leves golondrinas que combatían por la libertad de sus nidos. No, aquellos labios no volvieron a entonar un cántico agradecido, ni a suplicar una brisa en estío, ni a separarse para recibir un cuerpo blanco y mínimo, luna leve entre dedos. Las madre selvas y los dondiegos no pedían para sobrevivir otras aguas que las de las lluvias. Nadie cultivó otra rosa para la penumbra, un nardo para el vaso, una fresa para recordar los besos. Una serpiente antigua fue el único abrazo capaz de acariciar las columnas; y, con su tacto frío, la piedra gemía de inviernos, olvidada del pulso humano y de la voz. Nadie reavivó las lámparas. Aquí una vez la luz fue ofrenda de la vida. Aquí una vez la canción fue esperanza, llama de la penumbra, eco de un pecho ardido. Pero una mujer puede cerrar los ojos y no por ello acabarse el día; un hombre puede cerrar los labios y no por ello agotarse las fuentes. Mírame, dice el alto ventanal vacío. Háblame, pide la piedra desnuda. Y los transeúntes pasan silenciosos, los ojos al suelo, el corazón sin musgo.

Aquí, una vez, hubo un amor con lágrimas, hubo un amor con gozos, hubo pájaros fijos. Aquí cantó la brisa entre laureles y mirtos. Aquí, donde ahora pisas tan sólo yerma grama.

CONVENTUAL

Hoy sabe qué es la paz.

La tiene en un verano
de cielo azul y tenso,
con la brisa en los labios.

De la ciudad confusa
sube un rumor lejano,
señal también de vida
en hombre, en flor, en pájaro.

Entre esbeltos cipreses
y araucarias, lejanos
montes alzan sus cuerpos,
grises, azules, cárdenos.

En flor, la buganvilla,
el rosal, el geranio;
al sol, las aguas tersas
de verde estanque plácido.

Y alguien que lo recoge
en su ambiente callado
para que tengan eco
de corazón sus pálpitos.

JARDÍN

El final del terror es la indolencia. Cada rama lo canta, lo repiten las hojas con un trémolo derrotado. El aura no es oreo, sino derrota. Como las lágrimas de un dios, encendidas al trasluz, confundibles con un astro disminuido en medio del día. Cada nombre fue el sonido de un acoso, de un espanto, de una herida. Algo peor que el silencio y la muerte, la soledad y la muerte. Pusieron recias rejas, alzaron altos muros para perpetuar aquel corral de horrores. Allí no penetraba la brisa, jamás salió de allí un aroma. Todos los árboles tenían el mismo gesto de criaturas acosadas, espantadas, heridas. Y alguien clavó en sus troncos un nombre irrepetible, con dura vocación de epitafio. Aquí yace una vida trasterrada.

La asfixia de los pájaros duplicaba el estertor de los agonizantes. Buscaron un retiro ameno y se vieron acosados por los miles de ojos de las mirábiles jalapas. Por los miles de bocas como flores que le disputaban un aire cada vez más raro. Una lenta gota de resina les selló los labios para siempre. Y hubo un silencio viscoso, una inmovilidad definitiva con resoles de aguas hediondas y quietas,

Hicieron examen de la vida y negaron su futuro. El aura, el agua, el árbol, fueron puestos en venta. Y cayeron las rejas, y cayeron los muros y se anuló la conciencia de los hombres: Macho y hembra yacían, con un rótulo clavado en sus cuerpos, su epitafio. Y el aura derrotada, expandió por el mundo olor de yerma grama.

BOTÁNICO

Como quien ve las rosas
en un jardín vedado,
a través de las rejas
y entre hileras de álamos
que marcan la distancia
desde el agua a los pájaros,
ha visto tu desnudo
otras veces gozado
con el fervor indemne
del insaciable tacto.

Miró tu desnudez
y, mientras en los labios
le bullían los besos
presos por el recato,
un dolor de sí mismo
lo dejaba encerrado
en la quietud, más firme
que los muros más altos:

Dolor de a quien le tiemblan,
por el amor, las manos
y, cuando escancia el vino,
lo echa fuera del vaso.

Tú, entre tanto, dormías,
fértil huerto cerrado.

(1992, y *Raso milena y perla*, 1996)

7. NO SABÍA QUÉ ESPADA...

No sabía que espada me acechaba. Me miraba en el agua y una gota de sangre casi negra comenzaba a cuajarse entre mis labios. Pudo ser una espada de blanca tersa carne, prolongación de un pecho ardido donde nunca me consintieron reclinar la cabeza. Agredido por dentro, o por la soledad o por el deseo, cada palabra fue una súplica. Y me daba en la voz como la brasa se da en llama. Porque también el fuego me acechaba. Y vio mi sangre consumirse, y sentí su inutilidad cuando aquellas manos, que a su calor se acercaron, fueron transportadas en sendas bandejas de plata a otro cuerpo de amores.

Porque alguien atizó ese fuego con espada. Alguien que me dejó un perfume vago, como el vacío de una caricia. Alguien que no me amó, pero me daba la limosna cicatera de una compañía breve y un saludo discreto. Alguien que fue una espada entre mis sueños.

¿Son así tus victorias, arcángel de las llamas, en las aguas?

(Poemas de Granada, 1991, y Miradas sobre el agua, 1993)

8. VUELTA DE PASEO

Aquellos ojos míos de mil novecientos noventa y uno sólo hallaron reposo en las líneas puras de los rascacielos, en el verde otoñal de algunos parques, en la dilación del río, en aquel tapiz y ese cuadro que el lujo cela y la vanidad muestra. No había paz en los rostros, no había sosiego en los cuerpos: Masas que comían, masas que caminaban, hermosos negros mendicantes, esplendorosas prostitutas multicolores y mendicantes, un padre hambriento con su hija enferma, desolado y mendicante, todos bajo un cielo con el concreto color de la ratas devoradoras de nidos, devoradoras de frutos, escaladoras de ramas, habitantes exactas del jardín y de los prismas de cemento. Ese cielo asesino, vestido de ejecutivo, sin auroras ni atardeceres, camuflado en su cotidiana uniformidad, gris en el día, inservible en la noche, que niega las formas del cristal y de la sierpe, acosaba mis ojos y contaba mis pasos. Un dios implacable, calvinista y mudo, tomó una hora el aspecto del sol: En Nueva York no hay mestizos, en Nueva York no hay plazas con rumores de vida, en Nueva York sólo hay establos de avaricia, establos de lujuria, establos de gula, una hondonada con hielo para que los niños se rompan las piernas, un carrusel vienés para que los poetas se deslicen sobre caballos blancos, establos de rencor, establos de envidia, silos de dolor y silos de dinero. Me iría a Santiago, a Cuba, curva de suspiro y barro, pero la isla es una ausencia, la antorcha de la estatua de la libertad nutre su fuego con la luz de los ojos de los niños cubanos, con el brillo del cuerpo de los mestizos cubanos, con la sangre y el llanto de las mujeres cubanas.

Mis ojos de mil novecientos noventa y tres no quieren cerrarse, asesinados por el cielo, sin ver un poco de justicia, un poco de belleza, un poco de verdad, estos grabados de Naranjo, la sonrisa de Cuba. Mis ojos de hoy se levantan con ese vacío donde una vez estuvieron la paz y la justicia, esperando que un rayo caiga sobre los altos despachos donde sonríen los genocidas, en sus cómodos sillones tapizados con piel de negro, con piel de niño, con plumas de sufrimiento. Mis ojos de hoy no se pueden nutrir de lágrimas, sino de ira; no se quieren nutrir los sueños, sino de justicia; no se deben cerrar en paz mientras no cese el reinado del crimen, mientras el cielo no se desplome sobre Nueva York con todo el peso de la sangre, con todo el peso de los cuerpos destrozados para alimentar su lujo y su mentira.

(1993)

9. GLOSA PARA LAS HORAS PINTADAS

Hubo un tiempo en que las horas fueron mayores que los días, mayores que los meses. Llenaban los ámbitos celestes y pisaban la tierra con dilatada costumbre. Tenían la exacta puntualidad de los astros, pero no eran susceptibles de someterse a los hábitos civiles. Y, aunque el sabio había prescrito que “el sol no sobrepasará sus límites, porque las Erinias, guardianas de la justicia, sabrían descubrirlo”, la misma Justicia, madre de las Horas, tal cual vez fue complaciente con sus hijas y con la estrella que les asignó para el reparto de los predios empiresos. Sí, hubo un tiempo en que las Horas y las Furias estuvieron en paz, una paz no rota hasta que unas y otras se hicieron terrestres, espaciadas, medibles, fraccionables, cambiables. De cuatro pasaron a doce, a veinticuatro, y se hicieron decisivas, puntuales, oficiales, horadas. Se llenaron de plazos, citas, órdenes, ideologías. El hombre sustituyó al dios y la corrupción a la armonía. Así triunfaron el comercio y la muerte. Y las furias llenaron la vida humana de vaivenes y vacíos, de ansiedades remotas y nostalgias futuras, de consejos de ministros y pagos a plazos. Hubo poeta que se adelantó el corazón hacia la hora tranquila y se encontró en la hora falsa. Falsía: ése es el resultado de la medida del tiempo, del encadenamiento de las horas. “No aspire, alma mía, a una vida inmortal, pero agota el campo de lo posible”, dijo el otro poeta. Alma mía, sé bella y breve como el hibisco, como la turquesa. Ama las horas indecisas, ésas que no tienen límite dentro de ti misma. Y canta, canta como el rocío consumido entre las llamas, canta la canción que nunca aprendiste, que siempre te negaron, pero que brota desde el hontanar intocado de tu origen.

(1995)

10. ¡QUÉ SENSACIÓN DE TACTO BAJO LA PIEL! (CANCIÓN DE LEDA)

¡Qué sensación de tacto bajo la piel! Las aguas no me envolvieron nunca como tu pluma oscura. Nunca el pecho de un dios fue tan sedoso. Nunca fue la respiración de un hombre tan amarga. Cada cima del gozo fue amatista en mi cuello, pero tendrán tus hijos valientes ojos negros.

(1995, y *Raso milena y perla*, 1996)

11. LA FLORIDA DEL ÁNGEL

I

Si blasfemé, que Dios me juzgue. No soy ángel caído, sino hombre a solas. Solo. Único, lo mismo que tú. El mismo que tú, con otro fulgor de conciencia. Tuve otra paz y mi batalla es otra. Tuve otro corazón, pero he mudado. Soy más que tú, y lo sabes. Pues mis ojos te miran mudado por otros ojos, trocado por otras manos, encendido por luces prestadas. Pero mi sangre recorre paisajes de desolación, bosques de pesadumbres, valles de alegría, que se hacen cuerpo de mi dolor y de mi paciencia, lágrima de mi gozo, hontanar de mi carne. Mi espíritu vuela sin alas y sin espada. Inerme nací, inerme crezco, inerme te recibo. Puedes atravesarme el corazón otra vez, puedes arrancarme la memoria y arrojarla en la balanza de la justicia: no se moverán los platillos, el fiel señalará siempre mi desamparo.

¿Qué si me vuelvo contra el Dios que nos hizo, si desde lo más profundo de mí mismo le arrojo al rostro las tinieblas que me dio y no quise? Porque tú no estás solo. Pero yo, abandonado, espero otra luz, una luz mía de plenitud y de gozo.

Tal vez la del infierno.

II

El arcángel tenía las puntas de las alas ligeramente rotas. Un dolor de pájaros cautivos temblaba sobre los cirios apagados. Claveles blancos y claveles rojos manos y labios, rodeaban desnudos de sangre y cuerpos doloridos gloriosamente cubiertos de raso y oro. Sin escudo ni balanza, con la espada al aire, el ángel impasible disimulaba sus heridas.

Miró el rostro del enemigo y encontró su imagen de desolación. Una gota de sangre y una lágrima me bastaron para deshacer la niebla.

Así suele suceder con el amor.

(1996, *Columbario de estío*, 1999, y *Con palabra heredada*, 1999)

12. FLORES

No se puede elegir entre tantas maravillas: ni por el color, ni por la forma, ni por el aroma, ni por el tiempo; tal vez sí por los recuerdos.

De ayer mismo, la blancura del manzano, prometedora de vagas delicias de la piel y la boca, contra los chopos grises con las yemas cobrizas a punto de estallar.

De una soledad ni remota ni inmediata, la albura del croco entre el estertor ardiente de las dunas, tenaz como la inocencia que no quiere abandonarnos.

De anteayer, las celindas, sensuales gatos del viento, generosas y palpitantes espumas de la brisa.

Más lejanos están los latidos del azahar entre las calles soleadas de una ciudad sitiada por canarios y pobos junto a un río, revividos sobre la intonsa faz de las salinas en que yerguen sus copas los flamencos.

Contra tanta blancura, las amatistas caritativas del airón del tabaco, siempre contrarias a los densos clamores de la azucena, atormentando los sueños de la adolescencia, los labios del adolescente, las manos del adolescente cuando quiso alcanzarlas, cuando llegó a tocarlas.

Ay, flores. Y la azucena, siempre.

Pero emerge de la niñez, desde un fondo de páramos y marjales sedientos, entre un canto de jilgueros y un rumor de encinares, la blanca fachada contra la que encendían sus candelas suntuosas las ásperas malvarrosas y las suculentas adormideras dobles; a sus pies, alhelíes, ni tan groseros como los llamó cierto poeta ni tan delicados y efímeros como las rosas mudables. Llegaban después de los dolientes lirios, y se atrevían con todo el sol, con toda la pobreza, con toda la melancolía del implacable estío.

Y siempre la azucena.

(1997)

13. VARIACIONES PARA UN DESNUDO

Aire o pozo con luz: Ved: un desnudo. Pueden ser otras frondas terrestres, por donde un rayo celestial penetra; esos montes serenos y limados por una lengua matinal y tibia, donde el alba se acoda para mirar el mundo terso, denso y dormido todavía. Si es aire detenido, brisa en ramo, proclamación del iris; si es un agua honda y clara, eco de tantos rostros y deseos, si destello, si pálpito, promesa de gozo a tanta sed, frescura súbita por las sienes ardidadas, qué pureza: la han gustado los labios y los ojos. Luz al fondo de un pozo, el aire, el agua: Ved: un desnudo.

Porque la carne es cielo. No: la piel; sólo la piel, sólo la piel es cielo. Las estrellas gemelas, los luceros tenaces, esas constelaciones que la sombra destaca sobre el fondo de los sueños, y las cuevas del mosto de granadas, la sutil percepción de los latidos: Oh blanca vela que en la blanca espuma levanta hacia el cenit un solo vuelo de nieve ardiente y brisa condensada y pluma limpia y sola luz: desnudo.

Y es un huerto cerrado donde canta la vida sus límites seguros. Los limones luneros, las manzanas intactas, las guindas sonrojadas, la granada entreabierta, los succulentos higos y las serbas esquivas, las uvas moscateles, las destellantes moras, los traviesos membrillos, la pera condensada... Y los regueros: Siempre el agua cantando, brillando, destellando, susurrando, durmiendo con un sol en su seno, con una luna grande, con pequeñas estrellas sonreídas. O se dirá que rosas y claveles y celindas y nardos y azucenas, que no se ven y están, que están y huelen y se ofrecen y brindan otro clima, no compiten: completan esta brisa surgida de las fuentes, esta perenne aurora, estas canciones que los pequeños pájaros polícromos repiten con candor: Tantos jilgueros.

O ruiseñores densos. La voz del ruiseñor traza los límites de este cuerpo desnudo y su alegría. Más allá de su canto, las miradas terribles de los que nunca cantan, las palabras atroces de las que nunca duermen, quieren alzar un ángel con espadas de fuego, con labios de rencor y ojos metálicos. Pero la luz está en el cuerpo confiado, dado, tendido, inmerso en gozo, inmenso y solo. Y si el ángel se acerca es para oler el pelo, diadema de la gloria de la carne, cascada de rocío por las sombras: es para deslizarse

por el vello como otra brisa lenta y envidiosa de las frondas cencidas; es para unirse de sudor levísimo y encontrar, en el tiempo que no tuvo, un latido perenne de blancura y de viñas... Ah, la ebriedad de un cuerpo, la verdad de otra vida: el aire de un deseo...

Porque la carne es cielo: Aire o pozo con luz: Ved: Un desnudo.

(1999)

14. GLOSA A GANIMEDES

Ved el águila extensa, cuyas alas cubren en toda su amplitud las puertas del día: Ha fijado con sus ojos el sol en el cenit, sobre el ombligo mismo de la tierra. Sola luz, de sus plumas emana una brisa celeste, la canción de la vida. Pero también la sombra, la negación del mundo más allá de su trueno, sus heridas y su esplendor.

Ved ahora a los hombres, atareados en la ofrenda de las uvas. El Padre del Día sonrío con la benignidad de los soles de setiembre. Va demorando sus rayos, inclinando su tersa cabellera con voluntad de caricia, acercando los lindes de la vigilia y del sueño, para que las uvas oscuras y las uvas blancas compongan en su cielo un armonioso oleaje de perfumes, de sabores, de colores. Un rumor de mirlos, un estrépito de gorriones, los trémolos de jilgueros y verderoles se acompañan a la prolongada letanía humana, toda ella esperanza de ebriedades y gratitud de dulzuras.

Y entre las viñas surge este mozo de gracia, sustancia de los hombres condensada en admiración y deseo. *A zaga de su huella, las jóvenes acuden al camino*, los labios entreabiertos, los pulsos irregulares, los tobillos alados. Recoge el mozo en copa transparente, luz ella misma, la luz del primer mosto. Y la acerca al pico del águila, que la bebe y la bebe, sin dejar una gota, sin perdonar el vaso, hasta picar los dedos del mancebo.

Sangra el mancebo, y la tarde recoge su sangre y la expande por las nubes y el mismo sol se tiñe de su espesa materia. Replegadas las alas, el águila se sume en la noche, y el silencio sideral expande en los corazones un sopor de melancolía. Y ved que, por el lado opuesto de los cielos, desde la puerta de la renovación y la esperanza, el mancebo camina junto al Padre del Día, sobre campos de zafiro, una copa en la mano, el misterio en los labios, la turbación de la mirada.

En ese instante de tersura celeste, cuando los cuerpos apenas rozan la transparencia, como trémolo pianísimo de las cuerdas sobre la mudez de los vientos, el alma de esta pintora fue habitada por la gracia de las estrellas. Luz tamizada ella misma, María Teresa Vivaldi nos entrega esta canción de la noche: Los astros y su mirada

tienen similares destellos que, como están compuestos de números concordes, se envían
consonante respuesta: esta dulcísima armonía.

(1999 y 2001)

15. ALHAMBRA: ESTACIÓN DE LAS HORAS

En alta galería, naranjas y granados: Su competencia lírica

A vértigos de estanque, rosas sobre las palmas, palmas en los linderos.

Ah, intimidad encendida: alta defensa y pulpa con los repliegues de cuerpos

A vértigos de palmas, opacidad de estanques, lindes de nieve.

Desazón: Ajimeces. Lleva plomo en las alas la mensajera del alba.

Fueron labios mordidos, ojos de pocas noches, tardes de ojos y labios.

¡Agua tierna! Los verdes íntimos, íntimo azul, tan tierno.

Este despliegue del cuero, total bandera.

Si hubiera un dios azul, qué tronos para sus reverberos.

Ajimeces: Canciones, alas, alas levísimas para un jardín de aurora.

A vértigos de palmas, estanques de pudor, silbos de cielo.

Ese cielo que mira con miradas de tierra su mirada en las aguas.

(1999, y *Diapasón de Epicuro*, 2004)

16. VIENTO DEL SUR

I

No es nadie, era el viento.

-¿Nadie?

¿no es el viento nadie?

-No

hay nadie, ilusión.

-¿No hay nadie?

¿y no es nadie la ilusión?

Juan Ramón Jiménez

Se alzó en el momento justo en que el pincel se impregnaba de carmín. Por la ventana entró a bocanadas llenas, a envolventes bocanadas de azahar. Sobre los lienzos dejó rosas, dejó manchas de resol, ecos de un agua que fue vapor en las manos y desmayo en la mirada. ¿Qué quieres de mí? Una lágrima de ceguera, roja y pálida como un clavel abrazado por la calígine, escasamente encendido de brumas o sofocado de llamas, se derramó en los estanques, en los arcos, las fachadas opuestas al mediodía.

Y los ocre crepitaban. Se fue en el momento justo en que el pincel se clavaba como un dardo entre los pliegues de los pechos de la amada: En ese repliegue, en ese cáliz donde cabe el agua de toda la sed, en ese remanso que las escalas del sueño cercan de lirios y rosas que nadie alcanza ni a gustar ni a poseer, donde queda la mirada perdida por un matiz, difusa por una lágrima de cansancio o de agonía, se refugió.

Con espada de luz lo seguí. Era un soplo. No era nadie. No era nada.

II

Viento del sur,
moreno, ardiente,
llegas sobre mi carne,
trayéndome semilla
de brillantes
miradas, empapado
de azahares.

Pones roja la luna
Y sollozantes
Los álamos cautivos (...)

Federico García Lorca

La luna roja, el azahar brillante, la agonía del chopo lejos del agua: Carne de estío, laminada con trémolos de sangre, condenada al recinto de otra vena, otro cáliz que no se apura, donde los labios dejarían toda su sed marcada y escapándose. Las fachadas de cal, las altas copas de los cipreses, negras y capaces de unir estrella y pájaro cautivo, traman en los estanques silenciosos remansos de nostalgia, de evocación de mirtos y de sauces –Venus desnuda, púdica en el viento que la envuelve, estrechándose con sus brazos, temiendo una mirada que es peor que un ataque de olvido-.

No: de ausencia. La soledad unánime del vegetal ardido, el agua desmayada por los mármoles, el índice elevado del ciprés que escribe la fragante desolación de un cuerpo en el estío, sus caídas, sus sueños, sus azares de amor que no tuvieron vientos de oreo sino llamas ágiles, con un pudor de paños que se tiñen de trasudada sangre, de saliva reseca, de amarillos sudores y de estanques negros y peregrinos y verdosos al

caer de la tarde, apurada, apurándose antes de que la estrella borre el cielo de ayer y sus diáfanos anales, la soledad erguida como un bronce ceñido de cristales, trae una leve compasión, un eco de llama en los hayedos, en las frágiles nieves de alguna primavera donde apuntan rumor de fuentes y volar de ánsares, latidos de abedules, amplios lagos donde el azul es nadie, donde es nadie la luz, nadie la rosa incipiente, fragante de formas, no de aromas, sin cansancio, elevándose a los ojos borrosos en la niebla de otro amor, de una madre.

III

Donde el cierzo y el ábrego porfían.

Fray Luis de León

Sólo color para el pulso de la brisa en la enramada, sólo forma para el viento sumergido, toda el agua rendida en lindes de viento, rendida como una sábana de cansancio, de agonía, de remotas esperanzas, o de gozos del sentido por los vientos, por las aguas, por el color y el recuerdo de otro gozo y otras llamas.

(2001, y *Diapasón de Epicuro*, 2004)

17. AUSENTES OJOS

- Muéstrame tu secreto, madre nutricia.

Y la ciudad, apenas en la aurora, desenvolvió su cuerpo y le mostraba un rosario de ruinas, de viejas cicatrices, nuevas tumoraciones o edificios callados, un vacío de sí, vuelto memoria sin palabras, el eco de unos cantes apagados, el rumor del dinero, los cañones, el sordo crujido de los mástiles, la grácil silueta de unas velas triangulares donde el leveche puso brusco de frondas.

“La decadencia añade verdad, pero no halaga”, recordó el hijo, trémulo, de un poeta leído. Y pensó que su tierra, equivocada, le quiso desvelar su historia íntima como mutilación de las edades. Pero él, vida fresca en tantas vidas, no buscaba la luz de la nostalgia para lanzarse al mundo y supo que su súplica, si sentida en lo hondo, no estaba formulada con la verdad certera que debía:

- Muéstrame tu latido, alma patria.

Y fue la tarde sobre mar y montes. La brisa, corta, urgía sobre un rumor de multitud extensa: En los ojos del niño entraba el mundo, todo fragor y confusión y cántico, las mujeres extrañas, con mantillas bordadas y altas tejas, vestidos negros y un blancor de carnes estremecidas por el amplio escote, viejos rosarios cuya plata, al tacto de los guantes, cobraba palideces de esplendor inicial. Los tenderetes, todos color y aroma, encendían los ojos infantiles, con trasminares de hondos cuencos, huertos no muy lejanos y horas sin desmayo. Aquí, lanceros: más allá, tremendos sayones, brucas tropas, redobles de tambor, el canglor de las trompetas. Cantábale al oído la voz de otro poeta de otros tiempos: “Nunca merezcan mis ausentes ojos ver tu muro”

- Ciudad nativa, muéstrame tu imagen.

Y en cada instante congelado se le clavó un calor de primavera, un rebato de cuerpo, una mirada fértil, el olor del limón y del romero, una tersura súbita como pluma de arcángel sostenida, sin ángel, en el vuelo. Breves campanas dieron las horas no marcadas. Y en los ojos del hijo pedigüeño, ausentes tanto tiempo pero nunca con la imagen perdida de su ciudad, brotaron lágrimas sin color, con luz, con toda la luz, como un latido: fotografías.

(2002)

18. ELEGÍA PARA EL RÍO DARRO

Cierto es lo dioses arrebatan jóvenes a sus elegidos. Pero este río doncel, por cuyas ondas ni resuenan los ecos de la risa de las ninfas, ni se estremecen las hebras de sus cabellos y no deja apenas sitio para que el céfiro murmure en sus sotos, víctima de una diosa de ojos húmedos y boca sedienta, no expira con la frente coronada de adelfas, las sienes oreadas por la verbena, los ojos circuidos de violetas. Madre incestuosa y terrible, Granada lo recoge entre muslos de piedra, y lo agota en la estremecida generación de su prole de sueños, extenuado y frágil, sus lágrimas primeras sorbidas por fuentes y cármenes, su estertor último disipado en el fragor de un trajín callejero y obsceno. Darro gentil, perenne aprendiz de los trinos, condenado al desprecio de los ruseñores.

(1996)

19. NO LE ESTÁ BIEN AL JUEZ...

ESCENA 2ª.

PEDROSA

No le está bien al juez encapricharse con su presa. No le está bien al cuerpo esta fiebre. Ella esconde en sus palabras una declaración de amor a la libertad que es una alianza con los liberales. Odio esa libertad que me la niega, odio esa libertad que convierte su mirada en un examen de mi vida, en una condena de mi deseo. Puedo llegar a odiar mi cuerpo, que se atreve a ser libre contra mi voluntad, que acude a la llamada del cuerpo de Mariana como esa mariposa que ella dice ser en busca de las llamas. ¡Nos abrasaremos juntos!

(Mariana en sombras, 2002)

20. FELIZ QUIEN VE SUS HORAS...

Feliz quien ve sus horas en dorado presente.

(2003)

21. VISTAS DE VENEZIA

Apretado el estaño de los canales, prietos los edificios en doble hilera enfrentada o aislados en el tejido vago de la llovizna que nos mojaba el rostro y nos obligaba a mirar con los ojos entrecerrados, Venecia era blanca, de la azucena al marfil ahumado, con algún viso de oro que las aguas no dejaban destellar, con verdines opacos y algunos jirones de color huidizo en las maderas, no bastantes ni para encender la mañana ni para desunir la blancura agrisada del abandono ni la brillante del restauro, no tan luminosa como para resultar agresiva, a veces entrevista tras un andamiaje amarillo cubierto de gasas grises. Íbamos en la popa del vaporcillo, envueltos en impermeables, mi Beatriz veneciana llevándome por un purgatorio acuático hacia un paraíso prometido de esplendores, burbujas en la burbuja de la lluvia. Me notaba la cara más tensa de asombro que mojada, cada placa legible era un sobresalto de nostalgias, aquí de la música, allí de la pintura, siempre de la poesía. Marite me iba diciendo nombres con la familiar sencillez de quien revive para el amigo los escenarios, las acciones, las pasiones allí representadas, y su recepción agolpada me iba borrando nostalgias de ensueños e instalando en mi ánimo una sensación de haber vivido lo que estaba por venir, un trasunto de eternidad muchas veces esperada.

Desembarcamos, anduvimos, admiramos. Salió el sol cuando tomábamos café en Florián y nos recreábamos con una pieza de Vivaldi. ¿Era un azul de Veronés o un amago de gloria de Tiziano? Bajo el oro solar, Venecia seguía blanca. ¿De dónde sacan los pintores estos raudales de color, estos latidos de vida, estas iluminaciones del alma en entresueño? ¿De dónde saca Marite esta sensación de plenitud vivida? Cuando nos encaminábamos hacia la estación de ferrocarril el canal era de carbón extinto líquido con oros y platas entrelazados, un magnífico tapiz tendido para los funerales del día. Pero el día latía en nosotros, ascendido de verdes, azules y carmines hasta el cielo mejor de la memoria. De aquella y otras memorias, jardines de la melancolía, ha salvado Marite estas vistas encendidas para alimentar el deseo de una visita nueva.

(2011)

Feliz quien ve sus horas en dorado presente.

(Antonio Carvajal, 2003)

