

EL POEMA EN PROSA EN ARGENTINA

Por Ana María Rodríguez Francia
Universidad N. de Córdoba, Argentina

INTRODUCCIÓN:

Dado el creciente cultivo del **poema en prosa** en el contexto de la Literatura Argentina del siglo XX, y teniendo en cuenta que su estudio configura un dominio poco explorado y menos difundido en el ámbito crítico de nuestro país, he considerado relevante llevar a cabo una investigación en torno a este tipo de discurso, que textos paradigmáticos ilustran en el encuadre de la Literatura europea.

El presente trabajo intenta mostrar el estado en que dicha investigación se encuentra, a partir del enfoque teórico metodológico que se proyecta desde el Paradigma fenomenológico según la vertiente de Martín Heidegger ("Comprensión", 29), en el enclave de la Fenomenología y la Interpretación. Sin desatender relaciones con la Teoría psicoanalítica (Freud / Lacan), desde el punto de vista lingüístico y semiótico, me guío por los desarrollos de Noé Jitrik y Umberto Eco, así como observo el campo poético a través de la mirada de Gerard Genette y Stéphane Mallarmé; y el estético desde Suzanne Bernard.

1.- Una mirada al ámbito de la Poesía desde lo filosófico. Relación con el Psicoanálisis.

Como al tratarse de poema en prosa, en la profundidad del fenómeno, es de la poesía aquello a lo que nos referimos, creo necesario comenzar por la consideración de un enfoque filosófico, para pensar en su ser esencial.

En ámbitos académicos e investigativos, se habla cada vez con mayor frecuencia acerca de la conveniencia de allegar al

pensamiento de Martín Heidegger, para poder entender el texto poético moderno. Creo que esto obedece a que este filósofo es, en la época contemporánea, el único que conduce al territorio del pensar, la relación entre ser y palabra; y que tal pensamiento apunta con certeza a la búsqueda del fundamento, por parte de la poesía moderna, la cual se debate entre el equilibrio y la anarquía. Desde este punto de vista, el poema en prosa conforma, como se verá, todo un paradigma.

No obstante, es necesario apuntar que, como expresa José A. Dacal Alonso, no sabemos cuántos años serán necesarios para la difusión , asimilación e integración del pensamiento de Heidegger, sin contar con el tiempo que puede llevar la traducción de los setenta volúmenes de su obra a las diversas lenguas cultas del mundo. (*Conmemorando* , 412)

En su célebre *Holzwege*, que nosotros hemos leído en la traducción francesa *Chemins qui ne mènent nulle part*, *Caminos que no conducen a ninguna parte*, en el capítulo titulado “Por qué poetas?”, el filósofo despliega toda una reflexión sobre la Poesía, centrando la mirada en Hölderlin y Rilke, poemas “Pan y vino”; y *Elegías de Duino* y *Sonetos de Orfeo* respectivamente.

A partir de la “muerte de Dios”, en la encrucijada de la modernidad, sólo quedan tiempos de pobreza extrema de la que, según Heidegger, sólo los poetas pueden salvar. Llegado el hombre al fondo del abismo, en la “noche del mundo” (*Chemins*, 325) sólo Dionisos, el dios del vino, deja una huella a los mortales empobrecidos. Él salvaguarda, en su fruto, la original pertenencia del cielo y de la tierra. Así, los poetas, cantando gravemente al dios del vino, pueden percibir la huella de los dioses y trazar a los demás mortales el camino de retorno al territorio sagrado. Lo que los poetas deben expresar es “la esencia de la Poesía (*Dichtung*)” (*Chemins*, 327).

En una obra anterior: *Unterwegs zur Sprache* (*Acheminement vers la parole*, *Camino hacia la palabra*), Heidegger había desarrollado la idea de que los mortales son; y lo son en la

medida en que hay palabra (*Acheminement*, 13 – 18; *Chemins*, 330). Allí mismo sostiene: “La palabra en estado puro es el Poema”. (*Acheminement*, 18). Y agrega: “Siempre planea un canto sobre la tierra abandonada” (*Chemins*, 330). Este no es un canto cualquiera, porque nace del pensamiento y aposenta allí donde el hombre, “casa del ser” (*Questions*, 74), puede aprehender por la palabra al ser que, en última instancia, abre el ámbito de la Poesía, lenguaje “en estado puro”.

Esta fue la memorable intuición de los poetas franceses desde Baudelaire, que Mallarmé conduce a la más alta jerarquía cuando piensa en lo absoluto. Para Mallarmé,

“la Poesía es la expresión por medio del lenguaje humano conducido a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia: ella dota de autenticidad a nuestra estadía y constituye la sola [única] tarea espiritual” (*Oeuvres*, 782)

Pero no hay que olvidar que este sitio esencial tiene relación con el núcleo de las investigaciones freudiano - lacanianas, cuando se habla del sujeto en búsqueda de la pertenencia de su ser, al decir de Freud, retomado luego por Lacan (*Escritos 1*, 160)

Se trata de un núcleo primigenio, donde el hombre y el mundo cobran sentido, punto de partida y a la vez de retorno, a través de las vicisitudes del ser humano, inmerso en la urdimbre de la Temporalidad y a la vez de su mundo interno. De allí la importancia actual a lo que ha dado en llamarse Freud, Lacan, Heidegger, una conversación fundamental (Cfr. Bibliografía).

Retomando, entonces, el hombre, el poeta, se transforma así en una especie de deidad, en procura de la percepción de ese “núcleo” del ser de donde proviene, y hacia donde tiende (*Chemins*, 363). Más allá de la metáfora hölderliniana, existe un “territorio sagrado” al que no puede acceder ninguno que no busque el lenguaje “en estado puro”, esto es, la Poesía y, en todo caso, podría decirse la “palabra plena” según el psicoanálisis. El

poeta, según Heidegger, como ya dijimos, es el único a quien le es dado alcanzar tan abismal dimensión.

Estas observaciones, a fin de expresar que adhiero a una perspectiva de mirada que piensa conjuntamente el ser y la Poesía apuntando a ese “lugar” filosófico, que el intelectual contemporáneo puede considerar en el “sitio” de confluencia filosófico - psicológica donde rige la palabra, reiterémoslo una vez más, “en estado puro”. El encomillado no es gratuito. Existe una dificultad aún no resuelta en el diálogo Heidegger – Lacan. En efecto, el **estado puro de la palabra** heideggeriano, apunta, en última instancia, **a toda esencialidad**; mientras que para el psicoanálisis, refiere todo lo “pleno” que brota del inconsciente, encuentro de **la verdad** (“*kern unseres /yo subr./wesens*”) que yace en **cada sujeto**, de suyo, **escindido**.

En efecto, si la esencia es esenciarse y esto no alude a un concepto general para Heidegger, sino al esenciarse de la respectiva singularidad y del rango del ente, entonces la plenitud de la palabra inicial reside en una inconmensurabilidad finita. Psicoanalíticamente, podríamos decirlo desde Lacan, en el sentido de que todo lo pleno que brota del inconsciente (que es inconmensurable y finito), nos pone ante la verdad que yace en el sujeto, y ese brotar es esencialización en lenguaje de Heidegger, y simbolización en lenguaje de Lacan. O, mejor aún, se comprende por qué el poeta es para Heidegger un creador, ya que pone en obra al ser. En una mirada psicoanalítica podríamos decir que el lenguaje completa la simbolización (en ambos referencia a la palabra como lugar de creación y plenitud). Afirmamos esto con todas las cautelas del caso, ya que la tentación es siempre pensar lo inconsciente como individual y la esencialidad y la singularidad como individualidad. La individualidad, en ambos casos, se constituye desde trascendencias. (Carta, 14 / 10 / 2004).

En todo caso, hacia ese territorio tiende todo ser humano, aun sin saberlo, en búsqueda de su origen que es, a la

vez, su **trascendencia** (término que empleamos con la debida cautela).

Vayamos ahora hacia el ámbito de la Lingüística, la Semiótica, la Poética y la Estética, para centrar nuestra mirada en el estudio específico que tiene por objeto el **poema en prosa**.

2.- Lingüística / Semiótica – Poética / Estética

Dada la complejidad del análisis lingüístico – semiótico, relativa a la especificidad del **poema en prosa**, creo conveniente iniciarlo remontándome al fenómeno básico que lo sustenta: la escritura.

Según Noé Jitrik “[La escritura] es una aventura llevada a cabo, de ocupación de espacio.” (*Los grados*, 24). Con ello abre la reflexión acerca del concepto de **espacio en blanco** que, a partir de Derrida, piensan los teóricos del origen de la escritura. En este sentido, en una primera aproximación, la escritura significa, frente a la oralidad que representa “lo volátil de lo espiritual”, materialidad, marca, memoria. (*Los grados*, 25). Se refiere entonces, a un principio particularmente útil para nosotros, como es el **principio de diferencia**, “concepto que permite (...) comprender lo básico, lo inicial, o sea lo que existe entre el trazo y el **blanco** /yo subrayo/, sobre el que se traza.” (*Los grados*, 27) Este **principio de diferencia** ha de ser útil, precisamente, para poder establecer la especificidad de la **prosa** y la **poesía**, en orden a entender en qué inflexión lingüístico – semiótico – poética se fusionan, para dar lugar al fenómeno nuevo del **poema en prosa** que nos ocupa.

Expresa luego:

“se constituye un sistema de múltiples diferencias parciales, en cada una de las cuales, considerada como lugar, sus elementos entran en oposición, además de la oposición que surge entre parcialidad y parcialidad. El conjunto de oposiciones y contrastes es el fundamento de un ‘ritmo’ que particulariza cada escritura y la hace reconocible, le otorga una identidad.”

(*Los grados*, 27)

Tal sistema da como resultado la configuración del **texto**. Anotemos, de paso, que en dicho **texto** el ritmo será, para nosotros, un elemento determinante.

Se entiende entonces como **texto** la manifestación de la escritura en un *conjunto orgánico y organizado* de diferencias que, ya en el terreno de la Literatura, conforma un *tipo o clase* (*Los grados*, 28) que, en nuestro caso, es el **poema en prosa**.

Pero sabemos que, desde el punto de vista lingüístico, la escritura es la representación de sonidos o expresiones por medio de signos; y que los signos remiten a las cosas.

Mucho se ha escrito en relación con este tema. Prefiero por el momento dejar de lado las discusiones a que ha dado lugar, para orientar mi visión en la dirección a que alude Jitrik, de la que llama **perspectiva deseante**, cuando afirma que “signo y cosa se buscan, (...) el significante y el significado se persiguen para ligarse (...) encontrarse y hacer un apareamiento definitivo.” (*Los grados*, 42). Esta **perspectiva deseante** de Jitrik remite a Lacan y a la idea de **barra**, según la cual entre significante y significado existe la barra de una necesidad insatisfecha; y entre signo y cosa hay esa **falta**, esa incompletud que impulsa al ser humano en una búsqueda incesante; también destraba y dinamiza el signo de Saussure, a través de la preponderancia de la existencia de los “collares de significantes” que multiplican la expresión del significado (*Escritos* 1, 1985, 481)

En esta perspectiva, la del deseo; y en razón del **principio de diferencia**, se sostiene la base psicológica y lingüística que, junto con otros elementos que iremos desarrollando, hacen viable una caracterización del **poema en prosa**.

Continuando con Jitrik, relativo a **signo y cosa**, discurre acerca de la teoría de las onomatopeyas:

“algo de la cosa, un rasgo, un movimiento o una manera de ser, daría lugar, en esa perspectiva, a una sonoridad que, a su turno, genera un nombre para ella, que luego podrá ser

visto como signo (...) parece responder a una necesidad profunda, pre – científica, del ser humano, de encontrar explicaciones en la naturaleza acerca del hecho tan misterioso del lenguaje.”

(*Los grados*, 45)

Cabe aquí detenernos para reconsiderar con Genette algunas cuestiones relativas a lo que venimos tratando.

En su conocido artículo “Lenguaje poético, poética del lenguaje”¹ leemos:

“nos hacen falta numerosos estudios de semántica pre – poética, en todos los dominios (y en todas las lenguas) sólo para comenzar a apreciar la incidencia de esos fenómenos [se refiere a las virtualidades sémicas] sobre lo que se llama, tal vez impropriamente, la ‘creación poética’.”

(“Langage”, 147)

Precisamente en este artículo, Genette establece la primera **diferencia** /yo subr./ entre poesía antigua recitada y la prosa vertida a través de la elocuencia, y **poesía** y **prosa** que, con posterioridad, se lee en silencio. “El pasaje de lo fónico a lo escriturario debilita el modo auditivo en provecho del modo visual. Es en los comienzos de la modernidad literaria, con Mallarmé y Apollinaire, que surge la exploración de fuentes poéticas y el juego de la palabra escrita en el blanco de la hoja” /supra/ (“Langage”, 124 – 125).

Relacionando estas observaciones con lo anterior, tenemos que desde los lejanos orígenes del lenguaje, entre la **diferencia** y el **deseo**; y entre la **oralidad** y la **escritura**, podemos acercarnos al tema que nos preocupa sobre la **poesía** y la **prosa**.

Expresa Genette:

¹ Leo el texto de Figures II (Cf. Bibliografía). Todas las expresiones que a partir de este lugar provienen del francés, son traducciones que me pertenecen.

“No hay en literatura,
probablemente, categoría más antigua o más
universal que la oposición entre prosa y poesía.”
(Langage”, 123)

Esta observación nos alerta acerca de lo llamativo del fenómeno que estudiamos, en el cual prosa y poesía confluyen y se imbrican.

Comenta Genette que Valéry, a partir de Mallarmé (quien sostiene que la función poética remunera, aunque ilusoriamente, lo arbitrario del signo motivando el lenguaje), opone “la función prosaica, esencialmente transitiva, donde se ve a la ‘forma’ abolirse en su sentido (...), a la función poética donde la forma se une al sentido y tiende a perpetuarse indefinidamente con él” (“Langage”, 145).

La teoría de Mallarmé respecto de estas cuestiones (recordemos que es el único poeta francés del siglo XIX que estudió con rigor científico el fenómeno poético), sostiene la verdad de la especulación sobre las propiedades sensibles de la palabra /Jitrik, supra/; la indisolubilidad de las formas y el sentido; y que existe una ilusión acerca de un parecido entre la palabra y la cosa.

Valéry:

“El poder de los versos sostiene una
armonía **indefinible** /yo subr./ entre lo que dicen y
lo que son”
(Œuvres II, 637)

De manera que el uso que damos a las palabras sería con tenor utilitario; y las palabras, ellas, constituyen así “fantasmas sonoros”, al decir de P. Claudel.

Apunta Genette que la teoría de Sartre en *Qué es literatura* no es esencialmente distinta (“Langage” 145, nota 2) . Dice Sartre:

“En realidad, el poeta se ha retirado de
golpe del lenguaje instrumento; ha optado

definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos (...) El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más aquí (...) son cosas naturales que crecen naturalmente sobre la tierra, como la hierba y los árboles.” (*Qué es literatura*, 49)

La idea de Mallarmé piensa en una incesante *imaginación del lenguaje*, ensoñación de la motivación lingüística, con una semi – nostalgia del hipotético estado “primitivo” de la lengua, en el que la palabra, como afirma Platón en el *Cratilo*, *era* lo que decía.

Citado por Genette, dice R. Barthes:

“La función poética, en el sentido más amplio del término, se definiría así por una conciencia cratyleana de los signos, y el escritor sería el recitante de ese gran mito secular que quiere que el lenguaje imite las ideas y que, contrariamente a las precisiones de la ciencia lingüística, los signos sean motivados.”
(“Langage”, 146)

Si nos apoyáramos en esta observación, poco importaría que se tratase de poesía versal o de poesía en prosa².

Como según el mismo Mallarmé, se trataría de algo hipotético, retomamos la posición de Jitrik, cuando plantea la situación de la escritura y sus diferencias, “en el hueco del deseo”, sin olvidar la cuestión del ser desde el pensamiento de Heidegger, que corresponde a la verdadera intuición mallarmeana.

Si tanto el signo lingüístico como su relación con la cosa están afectados por el **hueco** de la **falta**, “barrado”, al decir de Lacan, estamos frente a un espacio entre dos imposibilidades: la de asir las cosas a través de las palabras y la de capturar la significación que la escritura moviliza. (*Los grados*, 48):

“Se trata de un espacio, un hueco o una falta, entre dos imposibilidades, pero espacio

² No estamos de acuerdo con la denominación de “prosa poética” frente al **poema en prosa**, porque como lo demuestra S. Bernard, la prosa poética, dotada de rigurosas inflexiones acentuales, constituye un paso intermedio entre la poesía versal y el poema en prosa. (*Le poème* 409 – 430).

que **es un llamado** /yo subr./ y una provocación constante.”

(*Los grados*, 48)

Dicha provocación, partiendo de formas preexistentes, llevará a conformar un texto a través de la escritura como si fuera una práctica en estado puro. Ese texto, en nuestro caso el **poema en prosa**, resultaría así una transformación textual (*Los grados*, 99).

Cabe aquí tratar acerca del **iconismo** cuya crítica, por parte de Umberto Eco, contribuye a dilucidar y confirmar criterios acerca de los cuales venimos tratando.

Expresa Eco que “ciertos tipos de signos están codificados culturalmente sin por ello considerar que sean totalmente arbitrarios”, con lo que el concepto de **convención**, ligado a la consideración de lo **arbitrario**, se flexibiliza (“Semiótica”, 326)

Como un signo no tiene que ser necesariamente semejante a su objeto, Eco afirma que

“lo que se trata de establecer es (...) qué es lo que sigue invariable en el sistema de relaciones que constituye la Gestalt perceptiva (...) una CONVENCIÓN GRÁFICA autoriza a TRANSFORMAR sobre el papel elementos esquemáticos de una convención perceptiva o conceptual que ha motivado el signo”

(“Semiótica”, 328)

Esta definición, más allá de las explicaciones que respecto a **semejanza** y **analogía** Eco despliega, me parece útil – ligado también a lo expresado por Jitrik en relación con la idea de “transformación textual” (supra) –, para entender el **poema en prosa** como resultado icónico de una elaboración (convencionalizada *per se* por la práctica escrituraria), respecto de la necesidad de “una lengua nueva”, por parte de cultura donde tuvo origen.

Afirma luego, corroborando lo expuesto:

“Es transformación cualquier correspondencia biunívoca de puntos en el espacio (y consideramos como espacio también el virtual del modelo contenido, como hemos hecho en el caso de traslaciones desde relaciones de pertenencia a una clase, a disposiciones espaciales). Una transformación no sugiere la idea de correspondencia natural: es más que nada la consecuencia de una regla y un artificio.”
 (“Semiótica”, 336)

Eco pone el ejemplo del dibujo de una mano sobre el papel, que yo traspongo tomando como objeto el **discurso poético**: a través del nivel sintagmático de la prosa el contenido poético, se diferencia de la versalidad en la figura sobre la hoja. Es así como debido a la TRANSFORMACIÓN, el **poema en prosa** adquiere entidad como tipo o clase textual poemática.

Completa el enfoque que estamos desarrollando la frase que aparece en una nota de pie de página: “Un esquema gráfico reproduce las propiedades relacionadas de un esquema mental.” (“Semiótica”, nota 27, 347).

Algo muy importante, frente a estudios semióticos relativos al **poema en prosa** que he escuchado en alguna versión no publicada, y consiste en destacar que “**no tienen** ningún **valor de oposición fijo**” (“Semiótica”, 357) ya que su valor de oposición no depende tanto del sistema cuanto, a lo sumo, del contexto. De donde se deduce que el **texto ICÓNICO** instaura **código** (“Semiótica”, 357), lo que rubricamos expresando que el **iconismo** conforma **MODOS DE PRODUCCIÓN DE FUNCIONES SEMIÓTICAS** (“Semiótica”, 359).

Me parece conveniente una última observación, luego del esclarecimiento que desde la semiótica hemos expuesto en relación con la clase textual que nos ocupa, acerca de “la imaginación del lenguaje” de Mallarmé, “nostalgia del **hipotético** /yo subr./ estado primitivo” de la lengua, “ilusión” acerca de la relación entre palabra y cosa, ideas de nominalismo al fin.

Leemos a Eco:

“el grafo no transcribe el concepto **clásico** /yo subr./ de inherencia del predicado al sujeto, sino el concepto **moderno** /yo subr./ de pertenencia a una clase.”

(“Semiótica”, 334)

Y proyecta la explicación considerando el tema de la **convención** basada en mecanismos mentales que producen la relación entre posiciones abstractas “en función de proximidad espacial o sucesión temporal” (“Semiótica”, 335).

Dirigiéndonos ahora al plano de la estructura que Suzanne Bernard sostiene desde el punto de vista de la Estética, el poema en prosa, surgido de la necesidad de crear una lengua nueva por parte de los poetas franceses del siglo XIX que le dan origen en aquel país, obedece a los siguientes caracteres.

El primero, llamado **doble principio**, consiste en el espíritu de orden y el espíritu de rebelión, vale decir, poema como una voluntad de organización y una rebelión contra las convenciones llamadas “poéticas” (*Le poème*, 435).

El segundo fundamenta los dos polos de una tensión que le es inherente: **la organización artística** y **la anarquía destructiva**. Se trata de una anarquía liberadora siempre oscilante entre esta fuerza y una voluntad de organización que la contiene. Ello se debe a que el que escribe en prosa se rebela contra las convenciones métricas y estilísticas, y quien escribe un poema tiende a crear una forma organizada, cerrada en sí, sustraída al tiempo. (*Le poème*, 444). Cuando ambas tendencias convergen en un tipo de discurso, tal el caso que nos ocupa, ambos polos colaboran para mantener la necesaria tensión.

Por último, nos encontramos con las dos fórmulas del poema en prosa: el poema formal y la iluminación, la cuales se pueden inferir de lo que sigue.

Explica Bernard:

“Si se eliminan los procedimientos propios de la versificación (...), se percibirá pronto que los medios de que dispone el poema en prosa

para imponer al flujo temporal una estructura, una forma, se reducen a dos: la división en párrafos [*couplets*] y la repetición que engloba refranes, recurrencia de términos o de temas y simetrías de toda especie (...) el propósito es ‘someter el tiempo a lo intemporal’, hacer nacer, en la movilidad de la duración, la eternidad de la forma.(...) En cuanto al *poema iluminación*, es a la vez el “tiempo real”, que aquí será reducido al *mínimum*; el poema se presenta entonces bajo la forma de un “todo” muy breve, destinado a producir sobre el lector una impresión de choque, de sacudida inmediata muy intensa”

(*Le poème*, 450)

A manera de conclusión de esta parte, retomando las ideas más importantes de cuanto he desarrollado; y teniendo en cuenta que de ningún modo la investigación de los aspectos aquí contemplados ha llegado a aseveraciones definitivas, pues aún falta mucha teoría para profundizar, intentaré a continuación una primera integración global de conceptos.

A raíz de nuevas visiones que la modernidad, como apertura y crisis de mundo impone al poeta; desde los más lejanos hontanares del **deseo** (Lacan), en contacto con una zona tan vasta y aún desconocida como es la de la primordialidad del lenguaje, ser y pensar de Heidegger, nace el poema en prosa como tipo, clase o transformación textual.

Escritura ubicada en el “hueco del deseo”, distanciada de la poesía versal y de la prosa, pero legitimada en razón de la ley de la diferencia, surge en el blanco de la hoja a través del icono de su aparente linealidad.

Esplende sin embargo con la impronta de la poesía, cuya intransitividad sostiene cierto ritmo, y adquiere niveles de iluminación que inviste la metáfora.

Unitario y concentrado en sus orígenes franceses, más disperso en Goethe /*infra*/, en quien creemos se halla el verdadero origen, siempre en la tesitura de tensiones que lo impostan entre la formalidad y la anarquía, a través de la Historia de la Literatura (alemana, francesa, española y en nuestro caso argentina), es

exponente de un género **distinto** cuyos avatares, en el marco de nuestra literatura, ha de ocupar el espacio de esta investigación.

Antes de dirigir nuestra mirada a la Literatura Argentina, creo necesario incursionar, siquiera sea muy brevemente, en la perspectiva histórica europea en la cual este género nace y se desarrolla.

3.- Perspectiva histórica europea del poema en prosa

En la Tesis Doctoral del Suzanne Bernard (que ya hemos referenciado) cuyo título completo es: *Le poème en prose. De Baudelaire Juqu'à nos jours*, editada en París en 1959, reeditada en 1994, se estudia el **poema en prosa** con una extensión y una profundidad encomiables.

En dicha obra, se hace remontar el origen de tal tipo de escritura al año 1842, cuando se publica en Francia el *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand. En este sentido (me refiero al origen histórico de esta clase escrituraria), he tenido oportunidad de leer a Mikhail Bakhtine, quien se refiere a una composición (“admirable poema en prosa”, expresa) de Goethe, titulada “La naturaleza” (“*Die Natur*”), escrito hacia 1782 (*L'oeuvre*, 253 – 254) . Este dato nos obliga, en este lugar, a llevar a cabo un desarrollo, respecto de Goethe, a fin de sustentar con una base de fundamentación, por nuestra parte, de tal aseveración.

Goethe y el primer poema en prosa

Rastreando en los orígenes de las ideas y la lírica goethiana, es posible entender la aparición del poema en prosa, que se visualiza a través del tema de la naturaleza.

En efecto, elevándose contemplativamente, uniendo la naturaleza con el espíritu, y la poesía con el pensamiento (*Historia*, 226; 227), su tensión hacia lo infinito lo sitúa como antecesor de

Baudelaire y la búsqueda de una “lengua nueva”, que abre en Francia el camino hacia el carácter anárquico de la poesía.

Ya en los *Neue Lieder* de 1769, que publicó en forma anónima, Goethe revela una nueva perspectiva de visión ; “El ojo era el principal órgano con que yo aprehendía el mundo” (*Historia*, 229)

Expresa Martini:

“Bajo la tormenta y la lluvia fue concebido el primero de los grandes himnos, *Wanderers Sturmlied*, cuyos ritmos impetuosos y libres, de gran amplitud de aliento y de sentimiento, expresan el vigoroso arranque con que emprende su vuelo el alma que se abre a lo infinito y se siente cercana a la divinidad.”(*Historia*, 234)

Espíritu de la anarquía, reflexiono, que va en dirección a un centro, en vías de una organización.

Continúa Martini:

“La pasión y el ardor anímico hallaron su lenguaje propio, y no pudieron seguir sujetándose a las reglas tradicionales; la fuerza del sentir personal creó un sistema expresivo dinámico y vehemente, de notorios ritmos (*Historia*, 234)

Goethe, que hacia 1773 utiliza *knittelvers* (o versos de ciegos) y sigue el modelo de la farsa carnavalesca medieval, compone obras satíricas; al mismo tiempo, adopta formas literarias antiguas, populares, y su lenguaje es influido tanto por la Biblia Luterana cuanto por el alemán arcaico y los dialectos, formas todas que van nutriéndolo y abriendo su intelecto hacia nuevas expresiones discursivas; vale decir, hacia transformaciones textuales enteramente nuevas e independientes de la tradición. Tal el caso del *Wether* (1774).

Como con todos los poetas que, en general, han adoptado una actitud revolucionaria, “dominaba perfectamente las técnicas de la literatura sometida a las reglas” (*Historia*, 238).

Interesa notar que en el drama goethiano, alternan las formas de la prosa y del verso yámbico, delatando la transición del “Sturm und Drang hacia la madurez del estilo clásico” (*Historia*, 240)

Estas observaciones sirven de base para entender que, en Göethe, pugna una polaridad que determina la oscilación entre lo formal y lo anárquico, lo individual y la totalidad.

Si en el contexto de lo anterior, consideramos que su *Ifigenia* pasa de una versión en prosa (1779) a una en versos yámbicos (1780), no es de extrañar que en 1782 escriba ese poema en prosa que Bajtín pondera, “Die Natur”, que para nosotros constituye la primera expresión del género en Europa.

Entre la poesía y la narración, cabe destacar que entre 1796 y 1797 escribe *Hermann und Dorotea*, forma pura y madura de la experiencia de la Revolución Francesa (*Historia*, 250). En 1797 Schiller expresó que aquel **poema narrativo** /yo subr./, era la culminación del arte de Göethe “**y de todo nuestro arte moderno**” /yo subr./ (*Historia*, 251).

El poema en prosa en Francia

Atendiendo a su estructura poética, esta clase textual surge, según Bernard, como reacción contra criterios de formas de belleza, dominantes en el clasicismo francés del siglo XVII; y la considera “forma moderna de poesía” (*Le poème*, 763). En efecto, a partir del romanticismo, conforma una apertura que, desde la poesía versal canónica, pasando por el verso libre y la prosa poética, se proyecta tendiéndose hacia otras necesidades expresivas.

En Francia, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, son los pilares a través de cuyas búsquedas comienza a definirse; y atraviesa diversas experiencias hasta la actualidad. De hecho, la obra de Bernard describe un periplo que va desde Bertrand a Saint John-Perse, pasando por los pre – simbolistas,

simbolistas y todos los que cultivan esta forma expresiva durante la época contemporánea.

Pero dado que Baudelaire es quien en ese país designa al poema en prosa como forma poética establecida, cabe detenerse un tanto en su obra pertinente, dado que plantea una problemática que iluminará de modo eficaz nuestra observación de esta composición, sobre todo en la época contemporánea.

Baudelaire

Como no existe ninguna duda acerca de que se trata de genuinos poemas en prosa, cuando nos referimos a Rimbaud y Mallarmé (Lautréamont es pasible de un análisis más complejo), cabe introducir aquí algunas reflexiones respecto de Baudelaire, ya que en el ámbito crítico existen ciertas divergencias respecto de su cultivo del género, en las composiciones que aparecen luego de las veinte primeras de *Spleen de Paris*, luego *Petits poèmes en prose*.

Los veinte primeros poemas, en su mayoría, no dan lugar a objeción alguna respecto del acierto en cuanto al género; expreso “en su mayoría”, porque tendría algunas dudas acerca del titulado “Le mauvais Vitrier” (y éste no es el lugar para analizarlo). Pienso, incluso, que entre los treinta restantes, tampoco puede cuestionarse cuando se trata de “Le Crépuscule du Soir”, “La Solitude” y “Les Bienfaits de la Lune”. Ni qué decir de “L’Étranger”, “Chacun sa Chimère” y “La Chambre double”, sucesos incontestables; También podemos expresar, respecto de “Le Confiteor de l’Artiste”, que contribuyen sin lugar a dudas a la creación de un lirismo moderno.

Pero si tenemos en cuenta la necesidad de mantener la tensión entre polos, que juegan la eficacia del llamado “doble principio” /supra/, **el problema Baudelaire** – la expresión me pertenece - , estriba en que en algunos poemas de *Le Spleen...* el “esprit de l’artiste” (al decir de Bertrand), no domina su materia, desborda lo que debería ser el volumen justo de la misma, con

evidente pérdida de tono que el poema exige; vale decir, aparece una relajación respecto de la composición, que la conduce hacia lo rapsódico, una extensión excesiva y un marcado prosaísmo. Todo ello da lugar a meditaciones sobre el arte y la vida, o a genuinas “*nouvelles*”, tal el caso, por poner un ejemplo, de “La Corde”; pero no se trata de poemas en prosa.

Entonces, a la hora de definir si un texto en prosa configura un poema, sobre todo, reitero, en virtud del grado de desarrollo que ha alcanzado en la actualidad (nosotros lo observaremos en Argentina), hay que ponerlo en tela de juicio si se detectan rapsodias, arabescos, despliegue excesivo, banalidad formal y relajación de la tensión orgánica que debe sostener en conjunto a todos los elementos.

Luego de todos los desarrollos que anteceden, y antes de adentrarnos en la temática del **poema en prosa en Argentina**, creo que conviene finalizar esta sección “El poema en prosa en Europa”, observando, tal vez algo someramente, a lo sucedido en lo pertinente en España.

El poema en prosa en España

Considerando entonces que, antes de adentrarnos en el tema del **poema en prosa** en Argentina, conviene pasemos una mirada, al menos por su más importante manifestación en España (nos referimos a Juan Ramón Jiménez), pienso que es interesante que antes me detenga en la figura de Gustavo Adolfo Bécquer el cual, a mi entender, constituye el primer antecedente del género en la península ibérica.

Gustavo Adolfo Bécquer

Teniendo en cuenta la notable y permanente influencia de este poeta, tanto en la lírica hispánica (Jiménez Machado, entre otros), como en la hispanoamericana (Gutiérrez Nájera, Martí, Darío, Zorrilla de San Martín, acerca de la cual no trataremos por considerar excedería nuestro propósito), cabe tener en cuenta dónde se halla la raíz de esa influencia y por qué carriles expresivos se hace manifiesta.

Con Bécquer estamos en presencia de un poeta que, dentro del post – romanticismo donde la crítica lo ha encuadrado, presenta rasgos simbolistas que más tarde estudiosos como Carlos Romagnosa, han investigado y explicitado relativos al simbolismo. Entre ellos, cabe mencionar: originalidad en el enriquecimiento del “lenguaje literario en plasticidad y matiz” (“Construyendo”, 37), constituyente de “una profunda y trascendental revelación estética” (Ibid., 37), todo ello plasmando la evocación de las sensaciones más recónditas de ese cordaje sensitivo que forma la trama de nuestra naturaleza” (Ibid., 38), iluminando así y haciendo vibrar **belleza**, **encanto** y **misterio**, es decir, el alma de las cosas” (Ibid., 38) Todos estos conceptos que Romagnosa escribe muy posteriormente a Bécquer, pueden ser aplicados al poeta; sobre todo, pensamos, teniendo en cuenta su reflexión acerca del lenguaje, siempre insuficiente, necesitando “**una nueva lengua**” /yo subr.Cf.supra/.

Además, en Bécquer, se pueden destacar aspectos fundamentales respecto de lo estético, como la raigal vinculación **poesía – esencia** de las cosas; prolífera acumulación de ideas en torno a la mente del poeta; pérdida de muchas de ellas en el camino hacia la forma definitiva, y la confesión, en esto afincamos /supra/ de la insuficiencia del lenguaje, características todas que comparte con el considerado precursor del modernismo, José Martí (“Bécquer y Martí”, 79)

Más allá de toda su obra en prosa, de la que Balvuela Prat expresa que

“ha logrado crear, en prosa, una forma más rica y cadenciosa que el mismo verso(...); un encanto bellamente matizado en los medios expresivos, **un valor desconocido en su siglo en lengua castellana** /yo subr./ “ (De Bécquer”, 278)

y agrega:

“este **prosista de lo poético**³ /yo subr./ llegó a tal dominio de la forma y a tal realización de motivos en que se unía el subjetivismo sentimental con la fantasía” (Ibid., 278)

me interesa detenerme en la “Introducción sinfónica” con la que Bécquer, en sus manuscritos (y luego presente en su obra edita), precede al *Libro de los gorriones*, subtítulo *Rimas*.

Esta composición ha sido examinada por la crítica, que considera es en ese lugar donde, sobre toda otra referencia, se patentiza la vinculación **poesía – esencia de las cosas** .

Además, Ángel E. P. Del Campo considera esta “Introducción” como verdadera obra maestra de la **prosa poética** /yo subr.Cf. supra/ en lengua española (“Bécquer y Martí”, 79)

Leamos a Bécquer en un fragmento de esta pieza:

“Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra, para poderse presentar decentes en la escena del mundo.

Fecunda, como el lecho de amor de la miseria, y parecida a esos padres que engendran más hijos de los que pueden alimentar, mi musa concibe y pare en el misterioso santuario de la cabeza, poblándola de creaciones sin número, a las cuales ni mi actividad ni todos los años que me restan de vida serían suficientes a dar forma.” (*Rimas* , 15)

Es evidente que no podemos considerar la “Introducción sin fónica” dentro de la función narrativa del lenguaje. Se trata, en todo caso, de una reflexión metapoética. Pero no puede

³ Tengamos en cuenta que la denominación de “prosa poética”, está sujeta a las reservas que se sustentan en todo lo desplegado en este estudio.

negarse la intención metafórica , la música interior que anima los párrafos ni el ritmo acabado de esa música.

Por todo lo expuesto, creo no estar descaminada cuando afirmo que es válido considerar a Bécquer como el antecedente, la célula germinal, en España, del poema en prosa que, en ese país, aparece en todo su esplendor en Juan Ramón Jiménez.

Nos dirigimos, entonces, hacia la consideración de la poética de Juan Ramón Jiménez, en su específica conexión con el **poema en prosa**..

Juan Ramón Jiménez

“Esta vez el título [*Rimas*] enlaza, a través de la sombra `transparente´ de Bécquer, con toda la línea tradicional”, escribe Agustín Caballero, respecto de Juan Ramón, en el Prólogo a *Libros de Poesía* de nuestro autor, cuando explica la filiación del poeta al “Modernismo” (que con este nombre con mayúscula), distingue Juan Ramón al verdadero, de otro “modernismo”, “villagespecismo: `pacotilla, oquedad, ligereza” (*Libros de Poesía* , xxxiv – xxxv)..

En efecto, su escritura se enmarca dentro de este movimiento que, para él, signa al siglo XX como el romanticismo al siglo XIX y el neoclasicismo al XVII.

Aristócrata espiritual, para él no existen fronteras entre la prosa y el verso; ya que verso o prosa, según su concepción, el todo es verso como “todo nuestro movernos es danzan.” (*Libros de prosa* , 12).

Y apunta Garfias:

“ y escribía (...) por los hondos caminos muguereños, unos **poemas en prosa** /yo subr./ nueva con una gota de sol andaluz en cada sílaba. La prosa, como apuntaba Díez – Canedo, se ha hecho poesía.” (*Libros de Poesía* ,24)

Su obra, que se puede dividir en dos épocas ostenta, como clausura de la primera, la composición que se ubica en la encrucijada de su creación, porque equilibra el romanticismo de sus primeras creaciones y la condensación expresiva del final de su producción. Me refiero a *Platero y yo (Elegía andaluza)*, 1999907 – 1916, a partir de la cual se plantean al poeta, las observaciones a que aludo más arriba, respecto del verso y de la prosa.

Calificado por la crítica como “libro extraordinario”, la *Elegía andaluza* constituye el más alto ejemplo de poema en prosa, en el marco de la Literatura española.

Transcribo a continuación, uno de los poemas que, a mi juicio, conforma muestra ejemplar de lo expresado; y es epílogo de la *Elegía* :

“CXXXVI

A Platero

En el cielo de Moguer

Dulce Platero trotón, burrillo mío, que llevaste mi alma tantas veces – sólo mi alma! – por aquellos hondos caminos de nopales, de malvas y de madre selvas; a ti, este libro que habla de ti, ahora que puedes entenderlo.

Va a tu alma, que ya paze en el Paraíso, por el alma de nuestros paisajes mogueres, que también habrá subido al cielo con la tuya; lleva montado en su lomo de papel a mi alma, que, caminando entre zarzas en flor a su ascensión, se hace más buena, más pacífica, más pura cada día.

Sí. Yo sé que, a la caída de la tarde, cuando entre las oropéndolas y los azahares, llego, lento y pensativo, por el naranjal solitario, al pino que arrulla tu muerte, tú, Platero, feliz en tu prado de rosas eternas, me verás detenerme entre los lirios amarillos que ha brotado tu descompuesto corazón” (Platero y yo, 336)

.Finalizo con este texto, la consideración del **poema en prosa** en Europa.

A continuación, entraremos en materia respecto del género en Argentina, temática que intitula el presente estudio.

El poema en prosa en Argentina

Sucedáneo del modernismo y sus naturales cimientos simbolistas y parnasianos, los elementos germinales del poema en prosa en Argentina, aparecen en Leopoldo Lugones. El género se afianza luego durante todo el siglo XX y alcanza al siglo XXI.

Creo que éste es el sitio oportuno para adelantar que no se pretende estudiar exhaustivamente cada una de las manifestaciones de esta clase textual, en el contexto referencial de la poesía argentina; mmás bien, pasaremos revista a sus diferentes aspecto según las épocas, deteniéndonos, sí, en producciones que consideremos de particular relieve.

Comencemos por ocuparnos, aunque sea brevemente, de Leopoldo Lugones.

Leopoldo Lugones

De ideas conservadoras, sustentativas del ideal depositado en una clase superior, su estética se nutre en el modernismo del primer Darío. Éste ha bebido en los escritores románticos y en el espíritu revolucionario de la independencia; no en el romanticismo espiritualista anglo.- germano, ni en la segunda fase liberal francesa ("Los comienzos poéticos...!", 483 – 484). Destaca el liderazgo poético de Hogo, respecto de los principios de Libertad y Progreso; y su relación patética y heroica con la naturaleza ("Los comienzos", 492 ss.).

Desde esta fuente, estableciendo como base el modernismo de extracción parnasiana, Lugones escribe *Las montañas de oro* , donde el "Himno de las torres" manifiesta no sólo la influencia de

este primer Darío al que hacemos referencia, sino una marcada tendencia hacia la forma anárquica, aunque con actitud medida, revelando la presencia del espíritu equilibrado de rasgo helenístico.

Surge así el primer atisbo de **poema en prosa** en Argentina que, a más de un signo de apertura en Lugones, revela cierta inseguridad, oscilación formal, entre la tendencia a lo versal, la prosa poética y el poema en prosa.

Leamos algunos fragmentos:

“I

Canto: las altas torres, gloria del siglo, y decoro del suelo. Las torres que ven las distancias; las torres que cantan la gloria del las buenas artes del hierro y la piedra. Las torres gigantes que tienen cien lenguas intactas: cien lenguas, que son las campanas, sapientes de un májico idioma que dice a los astros las preces del culto extinguido, con frases de bronce y de fe.

II

Las piedras están empapadas de música sacra: las piedras cuya alma es unísona, cuya alma es un eco. Las piedras cuya alma despiertan los órganos con su fluido lenguaje de flautas, cuando su noble mecánica inventa los salmos que, bajo los eruditos dedos de un pálido músico, parecen una galería de arcos iris, ante cuyo triunfo, en colores de fama, pasan reyes de reales melenas, y obispos de tiaras suntuarias, en caballos blancos, cuyas herraduras tienen un armonioso compás. Bajo los dedos de un pálido músico: bien Pedro Luis de Preneste, dicho el Palestrina (*grande es su Misa del Papa Marcelo*) , bien Sebastián Bach.

III

Las torres emergen con sus cuádruples ojos que tienen un iris de sombra, detrás de los vidrios quemados de matices ricos, que el fuego en los hornos fijó. Y junto al versículo gótico de la gran campana, un versículo gótico donde está fijada, por los siglos de los siglos, la gloria de un artesano fundidos de Nola, a cuyos moldes de tierra echaron las condesas sus sortijas de oro, en hervor de cobre, junto al versículo gótico, digo, mirando por el cuádruple ojo de las torres, mi alma recibe del sol un adiós más largo que todos, sobre una ciudad vieja: Nuremberg, Harlen, Reikjawik, Belgrado, Armagh, Thorn, Oxford, Toledo, Coimbra, Nicea, Bizancio, Esmirna, Alejandría, ¡París! Con las frondosas testas de sus Clodoveos eternizadas en medallas, Roma, la capital de las torres.”

Si leemos los tres cantos, podemos observar que ya en el segundo se quiebra, por así decir, el ritmo dariano del primero

(reminiscente del “Canto triunfal”). Ello se visualiza en sintagmas como “cuando su noble mecánica”, “que, bajo los eruditos dedos!, “parecen una galería de arcos iris”, y “cuyas herraduras tienen un armonioso compás”. En el canto III se acrecienta en “un versículo gótico donde está fijada, por los siglos de los siglos, la gloria de un artesano fundidos de Nola, a cuyos moldes de tierra echaron las condesas”, “mirando por el cuádruple ojo de las torres, mi alma recibe del sol un adiós más largo que todos, sobre un ciudad vieja”. El avance del elemento **prosa**, con o el peso del predominio de la cadena de eje sintagmático, culmina en este canto en “con las frondosas testas de sus Clodoveos eternizados en medallas, Roma, la capital de las torres.”

Elementos del **poema en prosa** que hemos determinado en su lugar pertinente /supra/, tales como la anáfora que inicia un párrafo, reiteraciones, enumeraciones acumulativas, sostienen la composición a lo largo de las siguientes secciones, sobre todo a través de “Y mi alma – golondrina ideal – desde su torre sigue mirando: y mira” , que aparece iniciando las distintas partes desde el canto IV hasta el canto XIII, para extinguirse en sólo una “Y” que preside los finales, XIV y XV. Es necesario expresar que en estos dos últimos, ya se ha perdido completamente el ritmo de prosa poética, obteniéndose un poema en prosa que se legitima en toda su validez. Es el primer **poema en prosa** de la Literatura Argentina:

“Y sobre la Torre de Oro aparecen las virtudes seráficas:
el AMOR, vestido con todas las piedras preciosas del mundo. La ESPERANZA, cubierta con todas las flores de los climas. Y más alta, más alta, sobre todas las oraciones, sobre todas las liras, vestida con el fulgor de todos los soles, saludada por el fervor de todas las alabanzas, como un corazón de oro fundiéndose en llamas, más alta, más alta, la Rosa resplandeciente: la Fe , en un formidable despedazamiento de astros.

EXPLICIT FELICITER”

Para terminar esta parte, cabe señalar la presencia de la grafía en “j”, donde en lengua castellana corresponde “g”, que

pone de manifiesto la influencia del punto de vista juanramoniano al respecto.

Luego de considerar el primer poema en prosa de la Literatura Argentina, y a fin de ordenar nuestra tarea , encararemos nuestro estudio según el siguiente orden: En primer lugar, veremos sus manifestaciones más sobresalientes hasta los poetas surrealistas; luego, los poetas surrealistas; dedicaremos después un espacio especial a Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz, Juan Gelman y Alejandra Pizarnik. Finalmente, fijaremos nuestra atención en poetas contemporáneos.

Manifestaciones sobresalientes hasta el surrealismo

Según el no por en cierto modo antiguo, menos meduloso estudio de Graciela de Sola sobre *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura Argentina*, en *Los arrecifes de coral* de Horacio Quiroga, aparece un poema titulado “Colores”. En ese momento, la autora del ensayo, lo califica como demostrativo de “una actitud poética distinta”. Nosotros lo hemos examinado según los desarrollos que anteceden en esta investigación, y creemos se trata, a todas luces, de un poema en prosa:

“ Era una rosa que tenía nueve colores y el primero de éstos era un aguijón para los malos hombres.

Azul – violado – gris – rojo – verde - oscuro – blanco-perla – lila.

No era menester que fuera .Dado que la primera palabra es en sí precisa hubimos de meditar todo aquel largo día sobre nuestra pretérita afirmación, siempre expresada por ellos – buenos o intranquilos -, para una dolencia que en verdad supo ser inmotivada a una hora en que las ojeras debían estar fatigadísimas por un angosto valle de silogismos donde no fuera sensato detener la marcha.” (*Proyecciones* , 55.Remite en nota de pie de página al

libro mencionado de H. Quiroga, Ed. Claudio García, Montevideo, 1943)

Lamentablemente, ha sido imposible conseguir este libro, por lo que no podemos rastrear otros poemas; pero valga este ejemplo – en el que cierto lirismo especulativo, si cabe la expresión, y donde percibimos cierto antecedente de Macedonio Fernández, se proyecta en esta creación . En ella, más allá de del icono revelador de la forma en prosa, la escasez de puntuación (sólo algunos guiones, punto y solamente dos comas), revela lo oque luego Kristeva apunaría como manifestación de la tendencia anárquica. (*La révolution...* , 284)

Cabe destacar, a continuación, la producción de Baldomemro Fernández Moreno, cuyo interesante aporte al poema en prosa hemos descubierto.

Más cercano al mejor Baudelaire y a ciertas “iluminaciones” de Rimbaud; en un libro póstumo, de no muy lejana edición, efectuada por su familia titulada *Quiosco* (1995). Pueden apreciarse algunos poemas en prosa, entre los cuales seleccionamos el siguiente:

“Piedra que rueda

Haces mal. Estás siempre de un lado para otro.

Elige, quédate. Piedra que rueda no crea musgo. Ya sé a lo que llaman musgo las personas que me dicen esto. Pero si es precisamente lo que yo deseo: no echar cáscara, ni corteza, ni siquiera una piel áspera que ofrecer al viento y al sol. Quisiera ser, eso sí, una piedra. Una piedra que, después de haber rodado veinte laderas, cae al río y se da al agua, a la corriente, al ímpetu que pasa.” (*Quisco*, 54)

El texto preliminar de la edición, que firman sus hijos Clara y Manrique, expresa que el padre inició su obra en prosa en 1924. Es en 1936 que imprime por primera vez el título *Quiosco*, que en 1949 (año anterior a su muerte), apareció en “La Nación” por primera vez. SE lee que también en el p36 publicó esta **poesía en prosa** /yo subr./ en la muy curiosa revista de la Franco Inglesa.

Continuando con nuestro estudio, encontramos una manifestación sobresaliente del poema en prosa en Macedonio Fernández, a quien dedicamos un apartado especial.

Macedonio Fernández

Si bien su producción se centra sobre todo alrededor de 1940, lo estudiamos en este lugar teniendo en cuenta su primer poema en prosa, que data de 1920. Cabe apuntar que adoptaremos criterio similar para todos los otros autores.

Como bien determina Nélida Salvador, su concepción del Arte apunta hacia lo “sin realidad”, inauténtico, sin información ni instrucción, de acuerdo a principios expresados en el Primer Manifiesto del Surrealismo de André Breton, lo que corrobora ciertas definiciones nuestras relativas al poema en prosa /supra/ ; y, en el marco de la **metáfora** como suprema plasmación del Arte poético, sostiene la necesidad de una permanente renovación nunca sujeta a reglas establecidas, como resultado de una conmoción total de la conciencia (*Macedonio Fernández, Creador...*, 51 – 55).

Estos principios, que además remiten a la búsqueda de la esencialidad de la palabra, conducen a una Poemática del pensar, en la que prevalece la preocupación filosófica; y corresponde a su producción desde 1912 hasta 1942. Noto aquí elementos fenomenológicos, en la preocupación por asentar en una especie de idealismo absoluto que afina en la actividad de la Conciencia.

Afirma que la realidad es, porque la Conciencia acepta; y la Poesía aparece en cada acto de consentimiento. A través de estos pasos (que forzosamente presento de manera sucinta), por la Poemática especulativa, se llega a una **versión**, no a una **definición** de lo real (*M. F. Creador...*, 71 –76). Por mi parte, y a todas luces desde una mirada filosófico – fenomenológica, creo que en esta etapa del pensamiento de Macedonio, hay una contradicción, dado que toda especulación que pretenda calar tan hondo en el pensamiento (me

estoy remitiendo a Husserl y el saber sin supuestos) , (*Idées directrices...* ,154 – 183), no puede contentarse con una **versión** , sino que afirmaciones que atañen a la región eidética, para seguir con palabras de Husserl, necesariamente deben ser reveladoras la inmutabilidad previa a toda especulación; por lo tanto, más que **versiones** , deben apuntar a una **revelación** de la verdad, flor pura de Mallarmé, que luego Heidegger denomina como lo *ereignis*, **.acontecimiento**. (*Identidad y...*,85 –93). Nuestra objeción se fundamenta aún más en el hecho de que Macedonio, a través de su **Poética del pensar** , escribe prestigiosos poemas en prosa. Lo que denota que, en el fondo, acierta en el hecho de haberlos escritos, aunque su pensamiento no logre dar en el blanco.

Pero lo que no acierta desde el pensamiento, lo obtiene a través de su concepción de lo poético; porque en su afán de esencialismo, niega todo soporte material a la creación literaria (anhelo de eternidad) , por lo que, despojada la poesía de lo perecedero, ingresa en el ser de la conciencia, sitio donde queda preservada su perdurabilidad como vigencia atemporal “eternidad del yo indestructible” (, 77). En este sentido, cabe volver a recordar a Heidegger, cuando afirma que la verdad la alcanzan los poetas (*Chemins...* 323 ss.).

Poeta solitario frente al lenguaje, remite a Rimbaud, Mallarmé, etc., ; incurre en toda clase de alteraciones sintácticas y de puntuación, como ya hemos observado en este tipo de poesía.

Son escasos los poemas en prosa de Macedonio.

En “Otra vez” de 1920, alterna prosa y versos:

“No eres, Muerte, quien por nombre de Misterio logra hacer pálida mi menta cual a los cuerpos haces. Nada eres y no la Nada. Amor no te conoce poder y pensamiento no te conoce incógnita. No es poder tuyo azorar la luz de mi pensar: aunque tus mejillas, y rosas caiga el tinte, tributo a la hacendosa, ingenua Siega, que es el sencillo engaño donde tu simplicidad se complace. Mortal te veíamos, Muerte, y en todo día veíamos más allá de ti.

Y aunque una vez le dije:
“Porque no mueras”

con rosas apartaré de ti a la Simple (Y continúa en versos que luego retoman la prosa)

Los poemas en prosa de Macedonio de que damos cuenta se titulan: “Poema al astro de luz memorial”, publicado en Sur en 1943 bajo el título general de “Poema de poesía del pensar”, que dedica a Jorge Luis Borges, precedido por una introducción: “Intento de esta poemática”.- “Metafísica – estética de este poema a la Luna”,. Y “Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la siesta”, que aparece en *Una novela que comienza*, de 1941.

A continuación nos dirigimos hacia el ámbito de otro cultor del poema en prosa, cuya producción parte de 1922 y aún en 2003 recibimos publicaciones póstumas que muestran el cultivo del género que nos ocupa. Nos referimos a Oliverio Girondo.

Oliverio Girondo

En el estudio preliminar que firma Gonzalo Aguilar, que bajo el título de “Una musa implume y electrizada” encabeza el libro de publicación póstuma de Oliverio Girondo: *La diligencia y otros poemas*, se lee que “jamás se dice que unos pocos años antes de la edición de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* su ideal de escritura [el de Girondo], era Rubén Darío” (*La diligencia*, 10). Y apunta a que la lectura de la obra teatral “La madrastra”, que integra el volumen, es un buen documento para avanzar en el conocimiento de la prehistoria de Girondo.

En efecto, el núcleo de esa obra, patentiza toda o una actitud de ruptura, centrada en lo oculto convulsivo, cifra de encuentro entre la perdición y el amor, que bien puede servir de presentación al “rearmado de toda una poética” (Ibid., 11); punto de inflexión en la tradición, como corresponde a toda actitud de vanguardia; y enlaza con la creación poética y la concepción del “nuevo arte” rubendariano

El epígrafe que precede a *La diligencia* (título que remite a textos que relatan un viaje que, en cierta forma, “recrea” imágenes del Quijote) reza,: “No estoy para la desesperación ni para la rebeldía. Me indigna que se pretenda comprender lo que no puede comprenderse.” (35); y luego:” Mi repugnancia para aceptar normas estrictas”(38).

A la luz de nuestros desarrollos sobre el poema en prosa, el espíritu de las observaciones que anteceden da cuenta, en el marco de la producción girondiana , de su cultivo del género. Éste ocupa algunas páginas de *Veinte...* y de *Calcomanías*; y, exceptuando dos, todos los de *Espantapájaros*. Es necesario agregar que en *La diligencia* aparecen otros, tales como “Musa”, “Puesto de verduras”, que se considera perteneció a *Espantapájaros* (*La diligencia*, 21), “Loco de verano” y “Un rayo de luz en el misterio”.

Entre *Veinte poemas...*(1922), *Calcomanías* (1925) y *Espantapájaros* (1932) se produce un espacio de maduración en los poemas de Girondo, que, según Zully Segal, se integrarían en una primera y segunda vanguardia.

En los primeros libros se aprecian imágenes sensoriales violentas, uso abusivo de metáforas, concatenaciones mecánicas que atentan contra el poder de revelación; presencia súbita de lo insólito, diálogos inmediatos, relación instantánea con las cosas (“La poesía de O. Girondo”, 55) ; En tanto en *Espantapájaros*, se nota preocupación por el lenguaje mismo, impulso hacia lo abismal (habla desde la muerte), fantasía onírica: presencia del humor negro y el absurdo, búsqueda del yo, comunión del hombre con la naturaleza; y especie de solidaridad universal cargada de humor (“La poesía...”, 57)

Más allá de lo que Segal y Aguilar despliegan respecto de esta poética, acerca de una actitud de ruptura, la primera; así como del desarrollo de la visión del cuerpo desde lo natural, pasando por el aspecto de la irrupción de lo médico en el mismo, y atravesando avances tecnológicos; así como el enlace de lo sublime y lo ridículo por parte del segundo, a mi entender Girondo escribe trasvasando

toda la herencia francesa de los malditos, de Baudelaire a Mallarmé, filtrados en el entramado más cáustico del último Darío. Y lo hace por medio de poemas en prosa donde vibran la crítica y el dolor, en conjunción con un humor que no logra disimular la oscura risa de la disconformidad y el desengaño. Creo, además, que con él se inicia el cuestionamiento del lenguaje que, en el ámbito de la lírica argentina, aún pervive en el siglo XXI.

A continuación, transcribo algunos poemas en prosa de los dos períodos: el de *Veinte poemas..y Calcomanías*, por una parte, y el de *Espantapájaros*, agrego también uno de los publicados en *La diligencia*.

1.1. De *Veinte poemas...*

“Apunte callejero

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. Es un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar. Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.
(18)

1.2. De *Calcomanías*.

“Madrugada y tarde de Viernes Santo

(Fragmento)

¡Cristos ensangrentados como caballos de picador!
¡Cirios que nunca terminan de llorar! ¡Concejales que han alquilado un rac que entenece a las Magdalenas! ¡Cristos estirados en una lona de bombero oque acaban de arrojar de un balcón! ¡La Verónica y el Gobernador... con su escolta de arcángeles! ¡Y las centurias romanas... de Marruecos,

y las Sibilas, y los Santos Varones! ¡Todos los instrumentos de la Pasión!... ¡Y el instrumento máximo, ¡la Mueruute!, entronizada sobre el mundo..., que es un punto final.

¿Morir? ¡Señor! ¡Libradnos, Señor! ¿Dormir? ¡Dormir! ¡Concedémoslo, Señor!

Sevilla , mayo , 1923

1.3. De *Espantapájaros*

“ 18

Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión. Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo.

Abrir las canillas, las compuertas del llanto. Empaparnos el alma, la camiseta. Inundar las veredas y los paseos, y salvarnos, a nado, de nuestro llanto.

Asistir a los cursos de antropología, llorando. Festejar los cumpleaños, llorando. Atravesar el África, llorando.

Llorar como un cacuy, como un cocodrilo...si es verdad que los cacuies y los cocodrilos no dejan nunca de llorar.

Llorarlo todo, pero llorarlo bien. Llorarlo con la nariz, con las rodillas. Llorarlo por el ombligo, por la boca.

Llorar de amor, de hastío, de alegría. Llorar de frac, de flato, de flacura. Llorar improvisando, de memoria.

¡Llorar todo el insomnio y todo el día!

1.4. De *La diligencia*

1.5.

“Loco de verano

(Fragmento)

¡Que no pueda fiarse ni de su sombra!

Es comprensible hasta cierto punto que al salir a la calle los vecinos aprovechen para llenarnos el departamento de cadáveres y de alfileres de gancho.

Ya sé que uno no debe fiarse en la cordialidad pero de allí a no poder salir a la calle sin que todo el mundo se nos abalance como perros hambrientos y nos muerda los bajos del occipucio!

Yo soy el primer convencido que es necesario tomar ciertas precauciones con los vecinos pero no exageran un poco cuando al menor descuido me llenan la casa de cadáveres, de tachos de basura y de alfileres de gancho.

Yo seré tan susceptible como se quiera pero me parece que uno tiene cierto derecho a quejarse de

cuando sin razón le cortan la cabeza, lo encierran en un cuarto porque uno pregunta dónde está.

(...)

Ya sé que no debemos esperar mucho de nuestros semejantes, que no hay que fiarse demasiado en la cordialidad,

(...)

¡Que uno no pueda fiarse ni de su sombra! ¡Que no pueda uno fiarse ni de su sombra!...”

Damos con esto por finalizado nuestro pasaje por el poema en prosa de Oliverio Girondo y nos dirigimos, entonces, hacia el estudio de un poeta que sólo escribió dos poemas en prosa, pero cuyo valor inestimable hace que no podamos pasarlo por alto. Me refiero a Jacobo Fijman.

Jacobo Fijman.

Fijman fue, sobre todo, un poeta que escribió versos.

Considerado como perteneciente a la generación martinfierrista, su primera obra: *Molino rojo*, data de 1926. Luego publicó *Hecho de estampas*, cuyo año de edición no me ha sido posible averiguar aún, y finalmente *Estrella de la mañana*, también sin fecha. Su obra completa recién aparece, editada por Leviatán, y bajo el título de *Poesía mayor* en 1998 y 1999.

De todas maneras, sus dos poemas en prosa: “Acerca de Lautréamont” 1 y 2, no corresponden a ninguna de esas obras, sino que pertenecen a la sección que en el Segundo tomo se titula “Poemas dispersos”, por lo que es imposible saber la fecha de escritura.

Nosotros ubicamos a Fijman en este lugar de la investigación, fieles a nuestro propósito de tener en cuenta la fecha en que el poeta comienza a publicar.

Según nuestra fuente de esta edición de las obras completas de Fijman, estos poemas dispersos aparecieron publicados, gracias a Vicente Zito Lema, en el único número de la revista Talismán, Buenos Aires, mayo de 1969; y en Crisis, número 11, que ve la luz en Buenos Aires, en marzo de 1974, en un informe titulado “El hospicio. Testimonios y lenguaje de los oprimidos” (*Poesía Mayor*, 51)

Entre los dos poemas 1 y 2, existe una diferencia: el segundo se conforma con mayor rigor a los que hemos referido respecto del poema en prosa. Hay en el número 2 esa densidad, concentración, tensión entre la anarquía y el orden. Hay concentración y cierto esplendor. El número uno, en cambio, puede parecer, al modo del no más favorecido Baudelaire, simplemente una prosa. Eso, al comienzo. Luego surgen fragmentos con cierta musicalidad: “Eso, es lo que se deduce de sus escritos. Donde se hace sentir su soledad y su desesperanza.” (Ibid., 63). Y luego un largo fragmentos donde la puntuación se vuelve nula. Para culminar con la situación fantasmal que erige al hablante en juez, con posibilidad de ayudar al fantasma. Quizá la poesía reside en esta extraña mezcla oscilante, donde lo más real biográfico se confunde luego con el territorio de otra realidad suprasensorial, suerte de situación *post mortem*, como si se hubiera podido regresar de la muerte para escribir este testimonio. No escritura desde la muerte, como se lee en Mallarmé, *Igitur*, por ejemplo, sino luego de un regreso.

De esa tesitura, pero ya toda la materia poética inmersa en el contexto de una referencia altamente lírica, el segundo.

Considero importante incluir ambos en este estudio, dado el valor que su aparición supone, luego de todo el tiempo de edición postergado:

“ACERCA DE LAUTREAMONT, 1·

Lo imagino rubio. De ojos celestes. Alto, varios metros. La piel azul y las manos huesudas. Dotado de una gran imaginación. Pero satánico.

Atormentado por las cosas reales y vulgares y por las ideas que se hacia del más allá de la muerte y de la muerte misma.

Era lo que diríamos hoy, un introvertido. Se lo supone fino, elegante, de una dentadura tremenda; con colmillos

Debe estar ahora no en el infierno sino en el hades, que es el reino de la muerte.

Él esta como dormido; insomnis mortis.

Durante su vida debe haber abusado de las drogas que llevan a los otros paraísos, los paraísos del mal.

Eso, es lo que se deduce de sus escritos. Donde se hace sentir su soledad y su desesperanza.

No tenía nada de religioso. Era un muerto, como diría un teólogo moralista.

No supo nunca más que de penas y no dio nunca con la contricción, ese dolor perfecto, ni con la tricción, ese dolor imperfecto al que se entregan los pecadores arrepentidos para que les restituya a la primera gracia y continuar su vida penitencial hasta arraigarse en un estado de paz y esperar la buena muerte.

Pero él no da señales de haber tenido ninguna instrucción religiosa –aunque nombre mucho a Dios – que lo pudiera llevar a la salud espiritual.

Sin embargo, a pesar de todo lo quiero y lo voy a ayudar.

Este hombre atormentado, buscó con avidez, pero por sí mismo no dio con nada más que con el sufrimiento y la demencia de gran poeta.

Nació en el Uruguay, y se supone que haya muerto. Aunque nadie lo sabe.

Es como si no hubiera existido como ser físico.

Era de agua. Era flemático de temperamento y lo concibo como existiendo en un mar agitado y oscuro.

Dios no quiso que lo conociera, no quiso concederle la gracia que concede al resto de los mortales, a los fieles que componen el cuerpo místico de Cristo.

Lautréamont era soberbio; se negó a rebajarse a ser un niño.

<no amó las cosas de la tierra como las aman algunos privilegiados de complexión melancólica. Él amaba lo que no sabía; buscaba a Dios pero no dio con Él. Se supone que Dios no quiso darle los

beneficios que entrega a criaturas más inferiores que su naturaleza.

Lautréamont me conocía y me conoce. Como Juez he tenido que verlo. Me pidió que no lo olvidara. Que intercediera por él ante Dios que es mi amigo. (Ibid., 63 – 64)

“ACERCA DE LAUTREAMONT 2”

Hace un tiempo nos encontramos en otra región. Cuando lo vi, estaba como despejándose del sueño. Estaba con aguas, con algas, pero no con peces. Los peces se habían ido. Estaba acostado en el mar. Yo caminaba sobre las aguas y lo llamé: Lautréamont, Lautréamont, le dije, soy Fijman.

Y él me contesto que me quería. Que seríamos amigos ahora en el mar, porque los dos habíamos sufrido en la tierra. Pero no lloramos. Nos abrazamos. Después quedamos en silencio.” (Ibid., 65)

Terminado este tratamiento de Fijman, donde se pueden apreciar ciertos matices surrealistas, inmersos en la misma tesitura del tipo de emergente semántico señalado, y antes de entrar de lleno en los poetas surrealistas, quiero hacer mención de dos ejemplos de poema en prosa que he hallado en el estudio de Graciela de Sola, pertenecientes a Raúl Gustavo Aguirre y a Manrique Fernández Moreno los cuales, imbuidos de los nuevos vientos cuyo antecedente en la lírica argentina se halla en el ultraísmo, y luego planea sobre poetas de la generación de 40, escriben poemas en prosa.

Producción poética posterior al 50

Aunque los poetas de Poesía Buenos Aires no se incluyen dentro de la estética surrealista, no pueden evadirse, sin embargo, de cierta influencia de esta escuela francesa que, en realidad, creo, se proyecta sobre todo el siglo XX. Más allá del ultraísmo, el invencionismo cala hasta cierta profundidad en los poetas posteriores al 50 y todo ello: surrealismo, invencionismo y, como afirma de Sola, ese entrecruzamiento de influencias, sumado a

la notable influencia de Paul Eluard y René Char, impone en algunas obras cierto retoricismo común (*Proyecciones* , 99)

Este “retoricismo” – si se me permite la expresión-, incluye, a mi ver, no sólo al poema en prosa, sino a cierta dubitación a la que me refiero más adelante, entre lo versal y la prosa, que impide, por ejemplo la clasificación de los cultivadores del poema en prosa, a Francisco Madariaga, por ejemplo /infra/.

Raúl Gustavo Aguirre lo cultiva, como puede verse en un ejemplo que encuentro en el libro que vengo citando, así como el ya mencionado Manrique Fernández Moreno, cuyos fragmentos transcribo a continuación:

Hemos danzado en el cielo, hemos cantado a nuestro placer por los espacios celestes, mientras la tierra –la tierra de donde provenía nuestra felicidad- se falseaba, se entorpecía, desesperaba aún orgullosa de sus criaturas míseras mil veces más reales que sus asesinos.

Fue preciso volver a esos lugares de sol y cataclismo, donde hasta las piedras hablan todavía una lengua prohibida que ahora nos esforzamos por aprender, y en ella por fin te inventaremos, alba desconocida, tanto tiempo distante.

Raúl G. Aguirre (*Proyecciones*, 100)

Porque sí, porque me importó vivir burlón, desapasionado, estadístico, emprendedor contra cualquier materia y circunstancia, replegándome íntimamente, defendiéndome a mí mismo cada día más bestia, hundido, sajado, con circuncisiones sobre mi personalidad, repleto, hinchado de mi conformación, de mi espíritu, de mi accionar, de mi parla, de mi estendijarme sobre todo como en un lecho, en expansiones de mi virtud o de mi ocio, reprochándomelo reiteradamente, vencedor o exasperado, exultante y exaltado por etapas, hasta concebir el universo vidrioso, sí, en horrores arrugados.

Manrique Fernández Moreno *Proyecciones*, 102)

Pasemos ahora, finalmente, al estudio de los poetas surrealistas.

Los poetas surrealistas

El *Primer Manifiesto Surrealista* aparece en Francia en 1924. En 1926, Aldo Pellegrini, junto con Marino Cassano, Elías Piterbarg y David Sussman fundan el Primer Grupo Surrealista, a través de la revista Que, la que sale en 1928 y 1929. Tanto en Francia como en Argentina, se trata de estudiantes de Medicina y no de gente proveniente de grupos literarios.

Pellegrini publica luego en 1949 *El muro secreto* ; en 1952 *La valija de fuego* ; en 1957 *Construcción de la destrucción*; en 1966 *Distribución del silencio* y, finalmente, luego de su muerte acaecida en 1973, aparece un libro póstumo: *Escrito para nadie*

El concepto de poesía en el que se apoya, tanto el primer grupo, como el que promediando la mitad del siglo forma con Enrique Molina, Juan A. Vasco, Julio Llinás y J.J. Ceselli, al que luego se agrega Francisco de Madariaga, asienta en el inconsciente y, sobre todo en un **vivir la poesía**, lo que es primordial para que pueda convertirse en **palabra**.

Expresa Pellegrini:

“La poesía no reside sólo en la palabra; es una manera de actuar, una manera de estar en el mundo y convivir con los seres y las cosas” (*La valija* 6)
(...) “Vivir hacia lo ilimitado (...) vivir en la dimensión total” (Ibid., 10)

A partir de estas premisas, abierto el camino de la libertad por la poesía, ella se convierte en un acto subversivo. Plantea así cuestiones existenciales, como el tan meduloso que identifica a la poesía con la vida, y, por ende, trasciende hacia una meditación y elaboración relativa al plano estético, que es el lugar donde encontramos nosotros el origen de la plasmación del poema en prosa. analicemos un tanto el tipo de poema que surge en este poeta.

En el primer número de Que publica, firmado con seudónimo, como lo hacen sus compañeros de esta época, seis producciones a las que califica de **poemas filosóficos**.

Transcribimos uno de ellos, breve:

1. Microcosmos y Macrocosmos

La costumbre de ver toda cosa nueva como un nacimiento, nos hace olvidar las consideraciones sobre una posible ubicuidad de nuestra ausencia. En efecto, entrando en una calle, las cosas vestidas con la calidad de nuestro yo entran a formar parte de lo real, pero creo que abandonadas de toda corporización consciente, ellas podrían conservar una forma más sutil, dependiendo de las cualidades conscientes de nuestra ausencia. Así, explico la sensación absurda que experimento a veces, de que las cosas han existido antes que yo por esa presencia pluriespacial de mí mismo que llamo ausencia. Esto aclara también otra sensación agudísima: en todo lugar nuevo al que llego siento como si hubiera estado eternamente en él. Para las cosas es como si vivieran de mi presentimiento, su forma dependiendo de las cualidades conscientes de éste.

(La valija, 20)

Es evidente el cultivo el poema en prosa, como lo hicieron los malditos, el más lejano y memorable antecedente; aunque no creo que la escritura de esa forma poética por parte de nuestros surrealistas haya tenido relación con la búsqueda, como aquéllos, de una lengua nueva. Pienso, mejor, en una necesidad de acceder a lo experimental, necesidad. Cabe, mejor, entender que se debió a la relación con los avatares del sueño y el deambular del inconsciente, como se aprecia en las manifestaciones teóricas de los miembros del grupo al respecto. De todos modos, el poema transcrito, presenta a las claras, según mi opinión, a la influencia de la escritura poética especulativa de Macedonio Fernández. Graciela de Sola expresa que en 1928 Aldo Pellegrini adelantó formulaciones filosóficas poemáticas (, 83), lo que sustenta mi opinión, ya que Macedonio es, a todas luces, el antecedente de esto.

Dentro de las publicaciones del género en la revista Que, no reconozco como poema en prosa, por las razones teóricas apuntadas /supra/, “Libertinaje de los solenoglifos / y otras cosas dichas entre dientes, que salió en el número 2, de diciembre de 1930 (*La valija*, 32).

Un “avance” – si se me permite la expresión -, en cuanto al lirismo, observo en “Nada” (Ibid., 44 – 45), y en “Preferencia por los signos del olvido” (Ibid., 46 – 47), donde se leen frases como: “El automóvil salía de los teatros y subía las escaleras que llevaban a ninguna parte” (47). Lo mismo puedo afirmar de “Paisaje”, “Desplazamiento de los ángulos corporales” (51). En *El mundo secreto* de 1949 como en *La valija de fuego* (1952), no hay poemas en prosa. En *Construcción de la destrucción* (1957) el poema homónimo, más allá de los anteriores a que me he referido, ostenta una marcada musicalidad: “En su fiesta impalpable partiré a la conquista de las puertas. La palabra vacilante como rata ataviada de secretos.” (*La valija*....179). De esta tesitura “Discurso para una fiesta cualquiera” (Ibid., 181 – 183), “Canto de amor perdido” (184 – 185), “El límite del diálogo” (186 – 187). En este libro, nos encontramos luego con “Advenimiento del olvido”, poema híbrido, que comienza con versos y luego sigue una forma (que adoptarán otros poetas del grupo), consistente en que el icono de la construcción sintagmática prosal, surge sostenida de una margen que ocupan pocas palabras:

tu fe en los bellos recuerdos triviales, en los bellos nombres olvidados, en los guías que nos arrastran por rutas inesperadas, en los veranos áridos, las manos buscando ávidamente la frescura de los mármoles, acosados por los bellos nombres, a la más alta temperatura, la locura nos observa inaccesible a discreta distancia de la tierra, tierra yerma, desierto inhabitable para el recuerdo, la sed juguetea en las bocas deshechas por las sonrisas, hasta que finalmente te despierto y nombro el bello nombre, las antiguas historias que tiemblan a la espera de tu presencia, recatadas en sus amplios vestidos de niebla, ... (205)

Este poema finaliza con versos. Antes, en la forma prosística, se ha podido apreciar una acumulación de frases entre comas, omitido el empleo del punto, además de la irrupción de otro margen como el descripto más arriba, el del sintagma “el bello”, . características todas de insoslayable tendencia anárquica.

En la obra *Distribución del silencio* (1966), es digna de observar la expresión del poema “A precio módico”:

Del fondo de la inmensa noche surge el inmenso día
y la voz misteriosa que anuncia
allí llegan arrastrando su caparazón de aire sus
enjambres
de moscas de mujeres sobadas de residuos de
gestos
y los chicuelos que hacen pipi
sobre inmensas ruedas atroces (252)

No puede afirmarse que se trata de un poema en prosa. Todo el poema conserva la tesitura del fragmento que transcribo, donde se observa, sin embargo, cierta oscilación, como dubitando entre la forma versal y la de la prosa. Este matiz continua en “La nueva era”, “Gracias amigos”, “Variaciones sobre los viajes”, “Nictálope”, “Estado torrencial de la materia de acuerdo con la ciencia”.

El detalle del margen, que apuntamos más arriba, conforma luego un rasgo de estilo en Pellegrini, que se prolonga en otros poemas de este libro e incluye luego finales versales.

Llegamos así, entre *Otros poemas* (952 – 1972), al poema en prosa titulado “La muerte inmortal” (289) que, salvo la ausencia de la anáfora – que, sin embargo se compensa con el tono puntual de las oraciones breves , acumuladas paratácticamente -, conforma según mi opinión la mejor muestra del género en este poeta:

LA MUERTE INMORTAL

Rebeldía de los comen sales. La fiesta
despierta a los visionarios que fraternizan con el
alba.

Guerreros nocturnos de espaldas contra las
murallas de luz. Los mensajeros del tiempo no
obedecen las órdenes. Fracaso de la ceremonia
frente al mar Los desterrados te abandonan oh
tierra inaccesible a las súplicas.

Las esclavas se mueven en el infinito espacio
de las palabras. La desesperación se detiene a
la puerta de los insensibles. La voz enchida de
una misteriosa ternura llama. . .

Oscuras en el recuerdo. Despiertan. Izan sus
manos hasta más allá del tiempo. Se clavan las
uñas. Se desgarran con calculada indiferencia.

Falta el dolor y todas las heridas son mortales.
Los besos son mortales. La desesperación
llama a todas las puertas. El tiempo cambia los
cuerpos de lugar. Pasa la noche sin dejar
rastros. La voz calla. Una última sonrisa se
desvanece. El humo queda. Un viento de piedra
nos envuelve. Sólo la muerte es inmortal.

Pero en el poema siguiente: “Todas las cabezas son combustibles” se explaya y desmesura en extensión y fractura, en comparación con el anterior, la forma del poema en prosa. En cambio, en “Introducción a la palabra” (296 – 298) la “irregularidad”, diríamos, se hace patente en el regreso a un discurso especulativo que elude la resonancia lírica. Ella regresa, sin embargo, en “Reconstrucción de una imagen” (299 – 300).

El libro *Escrito para nadie*, póstumo de 1973 está constituido por versos, y finaliza con “En el pozo del viento”, donde podría decirse que los fragmentos conforman poemas en prosa en sí, constitutivos de un extenso poema. Los fragmentos se distinguen por la materia semántica que los constituyen, tratamiento del poema en prosa que luego veremos en Alejandra Pizarnik /infra/.

Pasemos ahora a considerar los otros poetas que compartieron en la segunda época, la más destacable, la experiencia surrealista con Aldo Pellegrini. Me refiero, especialmente

a Carlos Latorre, Juan José Ceselli y Enrique Molina. Francisco Madariaga no se incluye, dado que no se hallan poemas en prosa en él, sino esa construcción que ya habíamos detectado en Pellegrini, de oscilación entre el verso y la prosa /supra/. Por otra parte, por no haber podido acceder a la obra de José Llinás y Juan Antonio Vasco, no se ha podido efectuar el relevamiento pertinente.⁴

Carlos Latorre

Autor de numerosos poemarios, cuyo inventario puede constatarse en la edición de *Cabeza o triste páramo* ((1979), ha llegado a nosotros sólo esta obra, y una fotocopia de *La ley de gravedad* de 1952, que en fotocopia, nos ha llegado gracias a la gentileza de la Directora de Botella al Mar, Alejandrina Devescovi.

Del primero, transcribo un fragmento del poema que da título al libro, cuyas características reúnen las de toda la obra: De una acendrada discursividad, ostenta – no obstante – una rara musicalidad que prestigia la jerarquía del canto poético. Se observa el icono que ya mencionamos en Pellegrini, como influyente en los otros poetas que compartieron la experiencia surrealista, del margen inverso – digámoslo así -, del que penden los fragmentos poéticos:

LA LEY DE GRAVEDAD

Es necesario que los días transiten por el corazón como un puente tendido entre el cansancio y un club nocturno donde puede sonar la trompeta del Juicio o el saxo tenor de una orquesta de señoritas.

Y cuando el dolor haya crecido tanto dentro de pecho como para poder ser reconocido al tacto, entonces será posible asomarse a la explanada de los ojos a cuyo borde bulle el agua de la muerte incansablemente ansiosa.

⁴ En comunicación epistolar con Luis Ricardo Furlan, nos comunica “No engo obras de los poetas surrealistas (en su mayoría de la generación del 50). No será fácil hallarlas, salvo en alguna biblioteca oficial, porque casi siempre, en aquellos años, editábamos a nuestro costo y éramos reacios a llevar libros a registrar; sin contar que muchos registrados se han perdido en el tiempo” El Palomar, 23 de abril de 2003

Sin embargo hay quienes buscan esa inédita felicidad
sin zozobras, sin aventuras, sin crímenes pasionales;
(28)

Obsérvese, sin embargo, que hay una dubitación entre lo versal y lo prosístico.; cabe expresar que lo que nos inclina a considerar lo segundo, es el guión con que separa algunos sintagmas, y la forma del margen aludida. En todo caso, nos sirve de muestra acerca de hasta qué punto el espíritu anárquico al que nos referimos al comienzo de este estudio, invadía las formas de la poesía argentina.

Estas características afectan los versos del otro libro, por lo que obviamos aquí su inclusión.

Juan José Ceselli

Autor de numerosas obras cuya lista también puede constatarse en la edición de uno de sus libros (*La selva 4040* de 1976), y del cual sólo tenemos esta obra y una fotocopia de *Violín María* de 1961), presenta una definición del poema en prosa que no da lugar a dudas. Dividido el poema en fragmentos, que nos recuerda a los lejanos *couplets* de Aloysius Bertrand, es de alta musicalidad y, por qué no, ostentatoria de cierto barroquismo.

Presentamos un ejemplo de *Violín María* a la que consideramos la más representativa de sus creaciones:

EL PASAJERO DEL POZO

Mi deber es correr mientras él gira a mi alrededor
con sus alas de látigos. Vuela, ora sobre mi
pecho, ora sobre mi espalda. La música nos
enloquece y kilómetros y kilómetros devoramos
sin detenernos jamás, mientras los golpes de los
tambores nos alcanzan marcando el compás de
nuestros latidos.

Yo amaba su cuerpo a cuerpo de fuego, que
como un anillo consumaba las nupcias de su
tiempo y mi sangre, agitada por sus caricias
ruidosas.

Pero descubrí que sólo por interés lo hacía. Que sus brazos, sus ojos, su boca, estaban fijados más allá de la distancia donde ambos navegamos.

Un día, cuando más ligera sea la carrera y más estridente la música, me detendré un segundo más de lo necesario, lo suficiente para verlo caer y estrellarse como una bolsa de arena vieja..

Interesa señalar que estas piezas corresponden a la parte del volumen titulada BREVES HISTORIAS CONTRA LOS PRINCIPIO DE LA REALIDAD, y que algunas de ellas parecen sólo eso::breves historias; Pero otras, como la que he presentado, dan prueba de un lirismo, uso de la metáfora, empleo de la inversión verbal, por ejemplo, que inclinan a pensar en el poema. En todo caso, veo en esto una dubitación que se puede homologar a la que señalamos más arriba respecto de algunos poemas de Pellegrini, a Madariaga y a lo mostrado de Latorre. En última instancia, contribuimos con esto a una reflexión más respecto de esta forma, y sus caminos iniciales en la lírica argentina. .

Enrique Molina

Sin duda el más célebre y el más perfecto de los integrantes del grupo, Enrique Molina es, hasta el momento, el modelo más acabado del poema en prosa en Argentina.

Cultor de las artes plásticas, visceral, es el poeta donde con mayor fuerza se nota lo anárquico en la forma, explícitamente a través de la exclusión de la puntuación, que cultiva con acendro, y más allá del hecho de que sus textos penden del margen invertido, como he dado en calificar al acierto surrealista formal de Pellegini.

Pienso también que *Amantes antípodas* es el libro más exquisito de Molina, donde nuestra clase textual se puede apreciar en toda su hondura:

Después de verte abrir la vieja casa del planeta y
 cargar su cielo de pájaros y su tierra de tumbas y
 deslizarse en los acontecimientos de la primavera tus
 regueros sin memoria para poner un fuego de yegua
 en la habitación que se bambolea en las
 corrientes del cielo con el despertar perezoso
 junto al tesoro irradiante de otro cuerpo en
 incomparables mañanas con un terrible tajo en la
 garganta en ciudades nómadas vulgares que se
 escurren bajo mis pies y el rumor de las eternas
 ruedas del año sobre toda comarca y ser y a
 orillas de cualquier cementerio y en cualquier
 guarida de amantes depositada como un fardo
 sobre los hombros de la tierra y en la que haya
 muslos que se entrelazan y ellos se desvisten
 para resplandecer como el océano libres hasta
 los huesos y mucho después en el bisel del día
 el brazo desnudo se dobla en lo alto sobre la
 cabeza de la mujer con una chispa de sol en el
 codo mientras se peina ante el mundo con el
 líquido del azul y el rojo abisal de los besos

(Fragmento, de "Sangre viva", *Obras Completas*, 177)

De este modo, doy por finalizada la consideración de los poetas surrealistas, para pasar, en relación con cierta consideración relativa a los poetas del 40 y del 50, a Jorge Luis Borges y su vinculación con el poema en prosa.

El poema en prosa de Jorge Luis Borges

En el interesante estudio de Luis Ricardo Furlan sobre los poetas de mitad del siglo XX, trata la relación entre Borges y la generación del cuarenta y del cincuenta, donde encuentro ciertas ideas que me resultan útiles a los fines de esta investigación.

Comenta sobre escritos de Jorge Calvetti, los que expresa que desde Borges hasta Tuñón, caben casi todas las letras

y casi **todas las posturas frente a la poesía** /yo subr./⁵ (*Los poetas...* 50 – 52). También se refiere a la alusión de Pedro Orgambide acerca de la “actitud lúdica en lo estético” de Borges (*Ibid.* 50); e incluye el comentario de Juan Pinto sobre “las sorpresivas articulaciones” del estilo de Borges (50).

Respecto de *El hacedor*, que es donde encuentro el que, a mi entender, es el primer poema en prosa de Borges, José Isaacson encuentra que allí, entre otras notas, se aprecia el tono confesional “tan raro en el Borges anterior, que impregna la prosa y el verso de este libro pródigo en hallazgos” (50); y agrega que *El hacedor* ha quedado como un hito en la bibliografía de Borges (51).

Por otra parte, en César Fernández Moreno, leemos que, a partir de la frase de Stevenson “*all – round literary*”, que abarca también la poesía, se permite fundar una categoría básica entre los poetas **cantores** y **hablantes**, afirmando que Borges se encuentra y lo aceptamos sin discusión, entre los hablantes (*La realidad...*, 318)

Teniendo en cuenta estos estudios, y a la luz de la reflexión que rige este trabajo desde el comienzo, me inclino a pensar que en Borges, el cultivo del poema en prosa no ha sido predeterminado por una intención explícita; y menos ha obedecido, como hemos podido apreciar en sus cultores en general, en una búsqueda de algo anárquico, y menos aún de “una lengua nueva”. Borges por sí mismo plasmó obras donde la lengua nueva fue creada *ex profeso* como se aprecia, por ejemplo, en sus *Ficciones*. Pero aquí, en lo poemático, ha habido algo relativo a lo íntimo confesional, como observa Isaacson, pero, sobre todo, a una natural y espontánea actitud lúdica que le era enherente.

He examinado toda la obra de Borges, y creo que sólo se encuentran poemas en prosa, según las conclusiones de mis propias especulaciones /supra/, en los poemas “Las uñas” y “El

⁵ En *Amistad*, N° 8 – 9, Buenos Aires, mayo de 1960.

testigo” de *El hacedor* (1960); “Buenos Aires”, *Elogio de la sombra* (1969); y “El caballo”, *Historia de la noche* (1977);

De todos modos, en el Prólogo de *Los conjurados* (1985) Borges advierte que el libro está compuesto de poemas donde “la cadencia y el ambiente de una palabra pueden pesar más que el sentido” (*Obras Completas*, Tomo III, 451).

Transcribo, a continuación el poema El caballo”:

“EL CABALLO

La llanura que espera desde el principio. Más allá de los últimos durazneros, junto a las aguas, un gran caballo blanco de ojos dormidos parece llenar la mañana. El cuello arqueado, como en una lámina persa, y la crin y la cola arremolinadas. Es recto y firme y está hecho de largas curvas. .Recuerdo la curiosa línea de Chaucer: *a very horsely horse* . No hay con qué compararlo y no está cerca, pero se sabe que es muy alto.

Nada, salvo ya el mediodía.

Aquí y ahora está el caballo, pero algo distinto hay en él, porque también es un caballo en un sueño de Alejandro de Macedonia.

(*Obras Completas*,

Tomo III, 187)

Dejamos, entonces, a Jorge Luis Borges, y nos encaminamos hacia el estudio de otro poeta que, por razones que luego explico, ubico en 1950. Me refiero a Juan L. Ortiz.

Juan L. Ortiz

Si bien hemos fijado nuestro criterio de ubicar el estudio de los poetas, a partir de la fecha en que comienzan a publicar, con Juan L. Ortiz hacemos una excepción, siguiendo el criterio de Juan José Saer, cuando expresa que es en 1950 cuando la poesía de Ortiz comienza a hacerse significativa en la lírica argentina (*Obras Completas*, 13)..

Saer se refiere a la creación ortiziana como un monumento lírico narrativo” (“Una poesia”,1). En el Prólogo a las *Obras Completas*, luego de referir se a la **tentativa renovadora** /yo

subr./ de Leopoldo Lugones en *Las montañas de oro* /supra/, respecto de Juan L. Ortiz expresa:

“Aunque difiere en casi todo de ella, la poesía de Juan L. Ortiz podría ser comparada en un solo punto, pero muy importante, con la de Oliverio Girondo: en ambos casos la evolución poética, desembarazándose de toda retórica impuesta desde el exterior, va modificando el lenguaje y la forma desde dentro, y si bien esa práctica conduce a resultados muy distintos, coinciden en el hecho de encontrarse al final de su evolución en las antípodas de toda expresión poética conocida. En este sentido, Girondo y Ortiz son los herederos de los grandes poetas franceses del siglo XIX: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautréamont, y constituyen lo que podríamos llamar la vanguardia *discreta* de la poesía argentina, cuya aparente ausencia, comparada al brillo renovador de Huidobro, Neruda O Vallejo, tanto lamentó nuestra crítica durante décadas.” (“Una poesía”, 2)

Si reflexionamos este texto, notaremos que alude a una búsqueda que, en cierto modo, rompe los moldes de todo lo conocido hasta el momento, exceptuando a Girondo. Y si se tiene en cuenta que Juan L. Ortiz decía que que soñaba para su creación con una poesía de pura presencia, casi de resplandor, **sin “forma”** /yo subr./ o con “música fluida y aérea de los estados interiores – armonía o visión” (Ibid., 2), pensamos entonces en las “iluminaciones” de Rimbaud, y nos preguntamos en qué lugar, más allá de sus versos, este anhelo se plasma.

Saer, en el citado Prólogo, se refiere a la evolución constante de la poesía de Juan L. La cual, a partir de los primeros intentos post simbolistas, llega a un uso sutil de la alusión, de la multiplicidad de connotaciones, de la combinación de la lengua coloquial y la lengua literaria; todo lo que hace que Saer defina como una **lirica - narrativa** /supra; yo subr.).

Por otra parte, en la Introducción que María Teresa Gramuglio escribe para la parte correspondiente a Prosas de Juan L. En las *Obras Completas*, expresa que en ellas se puede notar un

aire de reflexión, o de banco de pruebas, para **algo** cuya realización se ve concretada en la poesía versal (*Obras*, 989).

Más adelante comenta que a diferencia de lo que ocurre en los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, o en *Azul* de Rubén Darío, lo central de Ortiz no se da en esas prosas; pero la reflexión de Gramuglio nos da a entender que no se ha pasado por alto el tema del poema en prosa, leyendo a Ortiz. La crítica agrega, luego, que en “Los amiguitos” (que es una de las dos divisiones que, según su correspondencia, Ortiz quiso para sus prosas), hay unos textos de difícil clasificación.

A mi entender, dichos textos son los titulados “Niños, copas”, “Oro de chañares y rosa de lapachos”, “Primavera de las colinas” y “Todas las despedidas son tristes”. Podría, quizá, agregarse algún texto más, pero teniendo en cuenta que, como expresamos en su lugar, los primeros veinte poemas de Baudelaire son realmente poemas en prosa, no hallamos razón para desestimar éstos que menciono de Juan L. Ortiz, uno de los cuales transcribo a continuación:

Primavera en las colinas
(Fragmento)

Se dirá que en la llanura ocurren fenómenos parecidos, pero esa tierna sensualidad, esa cosa de presencia no existe allí. Siempre es algo que se va, que flota, que huye hacia el horizonte; algo que no pueden retener las arboledas, las casas, ni las masas más o menos fijas de tonos.

Es, pues, esa presencia la que ahora se ofrece a las magias de esa creatura caprichosa y embriagada que en este mes es la luz. Cómo juega ésta sobre las curvas todavía delicadas, todavía indecisas en su pudor de verdes efímeros y como si dijéramos alados. ¿Juega? Más bien se encanta ella misma sobre los dulces accidentes, los acaricia con una delicia infinita y hasta se adormece sobre ellos. Esto sucede después de las primeras notas diáfanas pero sobre todo al atardecer. Las colinas atraen

entonces hacia sí a la creatura, hasta casi absorberla, con un amor al que se abandonan pero sin perderse del todo. Aquella tierna sensualidad, en efecto, subsiste y apenas si se ha vuelto morada o con gasas de complicados matices que la hacen aún más seductora. Aquí la diferencia con el paisaje de llanura puede decirse que es más notable. En ésta el crepúsculo puede hasta no ser más que un espejo del cielo, un espejo menos claro en este tiempo, pero en el que el cielo, de cualquier modo, tiene voz. El paisaje casi se ha perdido, la tierra casi no existe, es casi un suspiro bajo y nostálgico del mismo cielo.

En el paisaje de colinas lo inefable femenino de la tierra dijérase que se opone al mismo cielo aunque se lo haya adherido. Y el cielo aparece aún más desmayado sobre las oscuras curvas deliciosamente alzadas. No es este momento, sin embargo, el que estimamos ahora más significativo. Es el anterior en que el lila azulado muy tenue parece como esponjarse a causa de un anhelo que no obstante lo había llamado. Un anhelo todavía tímido de virgen, un anhelo todavía no revelado del todo, pero que da a las colinas que descienden armoniosamente hacia el río, en tal instante, en tal, minuto, una expresión bien particular.

(*Obras*, 1030 – 1031)

Doy con esto por terminada la consideración de Juan L. Ortiz y paso a tratar el poema en prosa en Alejandra Pizarnik, quien fue, a mi juicio, quien con mayor ductilidad lo cultivó, hasta ahora, en el marco de nuestra literatura.

Alejandra Pizarnik⁶

Los poemas en prosa

Antes de introducirnos en la consideración del poema en prosa pizarnikiano conviene tener en cuenta el estudio de Suzanne Bernard al que más arriba he aludido.⁷

⁶ Los textos del estudio del poema en prosa en A. Pizarnik, corresponden a la edición de mi obra *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*, B.A., Corregidor, 2003.I.S.B.N.:950 – 05 – 1492 - 3

⁷ Hasta donde conozco, dicho estudio –que conforma una Tesis doctoral-, es el más enjundioso que, sobre el tema, se ha escrito.

Efecto del espíritu de rebelión frente a la poesía neoclasicista del S. XVIII, el poema en prosa nace –según la autora- con la poesía de Aloysius Bertrand, quien irrumpe en la lírica francesa hacia 1830. Este poeta habría dado su forma definitiva a la “ballade” de inspiración romántica (exótica o medieval).⁸

Si bien las condiciones básicas del poema en prosa son la **brevedad**, la **intensidad** y la **gratuidad**⁹ (este término entendido como apertura hacia una libertad expresiva; también puede establecerse la fórmula: brevedad – intensidad – concentración), existen en él “a la vez” una fuerza de organización artística y una fuerza de anarquía destructiva.¹⁰ Es con Baudelaire¹¹ que comienza una flexibilidad que falta a Bertrand; y a operar una oscilación entre las fuerzas aludidas que hallará su equilibrio y perfección en Rimbaud.¹² Pensando en Lautréamont¹³ y Mallarmé, y más adelante en el simbolismo, el surrealismo y la poesía posterior (ya entrado el siglo XX), se hará meritorio, en algunos casos, de la calificación de Paulhan: “Ouvrage en prose, désharmonieux et désespéré”.¹⁴

Género (tipo de discurso, o transformación textual como quiere N. Jitrik)¹⁵ distinto, el poema en prosa surge como el sitio de la palabra donde mejor puede afirmarse la libertad humana. Esto se debe a que su polimorfismo le permite plegarse a las más diversas exigencias. Instrumento apropiado para la expresividad de una revolución metafísica constituye, esencialmente, una forma moderna. Iluminación, relato más o menos simbólico, crónica del sueño, humor negro, creación fantástica, el

⁸ *Le poème ...*, 764. Sin embargo, Mikhaïl Bakhtine habla de un poema en prosa de Goethe, titulado “La nature” (“Die Natur”) escrito hacia 1782 e imbuido del espíritu de Spinoza, algunas de cuyas frases transcribo: “La nature. Entourés et saisis par elle, nous ne pouvons ni en sortir ni y pénétrer plus profondément. Mal venue et non attendue, elle nous saisit dans le tourbillon de sa *dance* et nous entraîne jusqu’ à ce qu’ épuisés, nous n’ échappions à ses bras.” En: *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, (traduit du Russe par André Robel), Paris, Gallimard, 1970. 253 –254. A mi entender, el poema en cuestión ostenta una calidad lírica que, superando a Bertrand, puede situarse a la altura del Baudelaire de los *Petits poèmes en prose*; y sería, en realidad, la primera muestra del género.

⁹ *Le poème ...*, 765.

¹⁰ *Ibid.*, 763.

¹¹ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Paris, Seuil, 1994.

¹² Arthur Rimbaud, *Illuminations*. En *Œuvres complètes*, Ed. J. C. Lattès, 1987.

¹³ I. Ducasse, *Compte de Lautréamont, Les Chants de Maldoror*, Paris, Éd. De la Table Ronde, 1970.

¹⁴ *Le poème ...*, 768.

¹⁵ Este concepto fue destacado con relieve considerable por N. Jitrik, en el “Encuentro de reflexión sobre el poema en prosa”, llevado a cabo en el Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, el 19 de octubre de 1999.

poema en prosa, anárquico, nos habla de un hombre “distinto”. Se trata del “hombre rebelado”, en pugna contra un mundo que lo abruma. Entonces, intenta crear para sí “un mundo autónomo”.¹⁶

En los *Diarios* de Alejandra Pizarnik se puede acceder a reflexiones acerca de la poesía en prosa, las cuales fortalecen nuestras propias lucubraciones (*supra*) y aportan, a la vez, oportunos esclarecimientos.

Expresa:

"Y por qué no me dedico a las prosas? porque son poemas, pertenecen a lo inefable. Pero en ellas me expresé enteramente. Además hay **algo** (yo subrayo) que las une"¹⁷ (...) "Deseo estudiar muy seriamente el poema en prosa. No comprendo por qué elegí esta forma. Se impuso. Nunca leí nada al respecto (...) En el poema en prosa los espacios son necesarios (cada párrafo una frase como las de Rimbaud. O varias frases. Pero todo dentro de tres o cuatro líneas. Y con espacios dobles". En caso contrario hay que olvidarse de la economía del lenguaje y escribir del modo más fluido que existe – Miller).¹⁸

En los análisis que presento a continuación, pueden detectarse los caracteres a los que Pizarnik se refiere, sumados a otros que intento desplegar.

Los primeros poemas en prosa

Los primeros poemas en prosa de esta producción, que aparecen en *Árbol de Diana*, de 1962, con el número 4 y 8 respectivamente, son sumamente breves.

“4

AHORA BIEN:

Quién dejará de hundir su mano en busca
del tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará.
Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el
trueno.”¹⁹

¹⁶ Ibid., 773.

¹⁷ S, 278 – 283. Como las entradas en los diarios pertenecen a F. Graziano (Introducción y compilación), *Alejandra Pizarnik, Semblanza*, México, FCE, 1984, cuando se trate de citas concernientes a los mismos, utilizaré -indistintamente-, las iniciales S o D.

¹⁸ S, 282 – 283.

¹⁹ AD, 70.

A Aurora y Julio Cortázar

"8

Memoria iluminada, galería donde
vaga la sombra de lo que espero. No es
verdad que vendrá. No es verdad que
no vendrá."²⁰

Es en el tercero de la misma obra, el número 17, donde se puede observar una intención de escritura bien determinada en orden al poema en prosa; a causa de esto nos detendremos en él. Reza así:

Días en que una **palabra lejana** se
apodera de mí.
Voy por esos días sonámbula y
transparente. La hermosa autómatas **se**
canta, se encanta, se cuenta
casos y cosas: nido de **hilos rígidos**
donde me danzo y me lloro en mis
numerosos funerales. (**Ella es su espejo**
incendiado, su espera en **hogueras frías**,
su elemento místico, su fornicación de
nombres creciendo solos en la noche
pálida.) /yo subr.²¹

Si aceptamos que el hombre se expresa **en relato**²² y la palabra - aposentando en él - lo manifiesta²³, el sintagma **palabra lejana** abre el espacio de la desesperanza ante la dificultad por acceder a ella. Pero en este poema la palabra allega al sujeto poético y **nace la poesía**: "se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas". La aliteración en **c** (fonética: k) preanuncia, a través de la pospalatal, cierto resquebrajamiento, golpe como de caída que la semántica fortalece: canta - encanta - cuenta - casos - cosas. Por otra parte, la desembocadura de este movimiento rítmico en el sintagma **hilos rígidos** (ya nos referimos al sentido de **hilos**, *supra*), oficia de pasaje hacia el culmen del proceso de estos **casos** y **cosas** que se **cuentan**: "me lloro en mis numerosos funerales." Las frases puntuales remarcan la certeza de lo inexorable.

²⁰ AD, 72.

²¹ AD, 77.

²² Cf. P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Seuil, T. I, 1983, 17.

²³ Cf. M. Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. de l'allemand par J. Breaufret, W. Brokmeier et F. Fédier, Paris, Gallimard, 1986, 228 ss.

Sigue un paréntesis que encierra el juego del doble y el espejo: ("Ella es un espejo"...etc.), provocando una torsión del punto de vista: "Ella", cuya función consiste en impersonalizar descripciones. Estas operan por medio del oxímoron: "espejo incendiado" / "hogueras frías."

No escapa a mi observación la relación entre este poema y *Les Chants de Maldoror*, con su sujeto poético desdoblado, hecho significativo de una dualidad a nivel corporal que impulsa el acoplamiento del sujeto poético con el sujeto de la enunciación.²⁴ Sabemos por Freud / Lacan que el sujeto de la enunciación pertenece al inconsciente; es el Otro (Lacan) que habla por boca del sujeto del enunciado. Este rasgo aparece casi permanentemente, explícito en esta lírica. Lo mismo que el desdoblamiento: estadio del espejo (*supra*). Cabe señalar que son poemas en prosa de los inicios en este tipo de discurso. Se observa cierta dubitación, como cabalgando icónicamente entre lo versal y la prosa.

La aparición de la forma parentética contigua al párrafo de las oraciones prolijamente gramaticalizadas, se hace cargo de lo que la semántica del texto indica: **desdoblamiento - ruptura** en la preanunciación de la muerte: "hilos rígidos donde me danzo". Los signos que escanden frases no bastan, en la globalidad del poema, para disimular la presencia de las **voces** parentéticas.

El sujeto poético dialoga escindido en la estructura **yo - ella**, provocando el diálogo entre los textos iluminantes de un modo de relevar la finitud.

No resulta ocioso anotar que este poema (en el contexto verbal y referencial de la obra que lo contiene), se halla en medio de las **voces**: poemas 16, 18 y siguientes.²⁵ Tampoco huelga comentar que en él vibra el espíritu mallarmeano, cuando el poeta manifiesta su padecimiento por la lejanía entre las cosas del mundo y la palabra;²⁶ idea que a su vez está presente en Heidegger, cuando se refiere al silencio y su desgarradura, en el advenir de la palabra.

Los poemas en prosa 29, 31 y 35 de esta obra, registran características similares.

²⁴ Otros textos pizarnikianos dan cuenta de esto, ya de un modo que podría calificarse de especulativo. Cf. S., 239, 240, 241, 242, 244, 254, 276. Y en CP., 50, 81, 207. En *Les chants* ..., cf. 150, 306, 316, 319, 228, 229. también en Kristeva, Cf. *La révolution* ..., 319.

²⁵ AD, 76, 77 ss.

²⁶ Cf. Mallarmé, *Poésies* ..., XIII.

Poemas - narraciones breves

En la edición de *Obras completas* que manejo, pueden apreciarse, entre *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971) tres poesías en prosa que denomino: **poemas - narraciones breves**, dado que su desarrollo resulta de la puesta en práctica de la función narrativa, dentro de una remarcable economía sintagmática. Su título es *Nombres y figuras* (1959).²⁷

Ya en *Extracción...* hallamos antecedentes más o menos breves; algunos mucho más extensos que otros, como "Inminencia" y "Adioses del verano", cuya factura pertenece al grupo de los tres mencionados, que transcribo:

Densidad

"Yo era la fuente de la discordancia, la dueña de la disonancia, la niña del áspero contrapunto. Yo me abría y me cerraba en un ritmo animal muy puro." ²⁸

En la oscuridad abierta

"Si la pequeña muerte exige una canción debo cantar a lo que fueron las lilas que por acompañarme en mi luz negra silenciaron sus fuegos cuando una sombra configurada por mi lamento se refugió entre sus sombras." ²⁹

La oscura

"¿Y por qué hablaba como si el silencio fuera un muro y las palabras colores destinados a cubrirlo? ¿Y quién dijo que se alimenta de música y no puede llorar?" ³⁰

²⁷ Según indicación en OC., 8 estos poemas habrían pertenecido, en el ordenamiento original del libro de edición española *Nombres y figuras* de 1969 a *El infierno ...*, omitiéndoselos luego. Y en OC., 145 se lee que el ordenamiento original del libro era el siguiente: *Figuras del presentimiento*, (1969): "Cold in hand blues". "Ojos primitivos". "El infierno musical". "El deseo de la palabra". "La palabra del deseo". "Nombres y figuras". "Piedra fundamental. *Figuras de la ausencia* (1968)": "La palabra que sana". "Los de oculto". "L'Obscurité des eaux". "Densidad". "En la oscuridad abierta". "Gesto para una objeto". "La máscara y el poema". "La oscura". "Endechas". "A plena pérdida".

²⁸ NF, 147.

²⁹ NF, 147.

³⁰ NF, 148.

Pertenecen también a este grupo, entre otros, "A plena pérdida" y "La máscara y el poema" que integran *El infierno musical*.

En los poemas presentados, interesa relevar la impostación de la función narrativa dentro de la función expresiva del lenguaje, así como la inclusión, en tal estructura, de la función apelativa que las interrogaciones retóricas de "La oscura" patentizan. En este sentido, da la impresión de una intencionalidad abarcadora de todas las posibilidades expresivas posibles, dentro de un *mínimum* en lo referente a la cuantitatividad lexémica. Por otra parte, la fluctuación del uso de la puntuación, la cuasi supresión de la misma, así como la breve pero acentuada acumulación de interrogaciones del último poema, evidencian nuevas formas del ejercicio de la libertad morfo - sintáctica que esta lírica ejecuta.³¹

En este lugar, vamos a detenernos para examinar atentamente lo que sucede en la obra: *Extracción de la piedra de locura*, porque creemos hallar en ella un muy interesante material, digno de ser reflexionado, relativo al acrecentamiento discursivo.

El poema en prosa como acrecentamiento discursivo.

El análisis del poema en prosa como composición discursiva, donde se destaca lo que llamamos acrecentamiento discursivo aparece, de un modo paradigmático, en *Extracción de la piedra de locura*.

Entiendo por **acrecentamiento discursivo**, dados poemas breves frente a otros caudalosos y aún luego comparados con otros todavía más caudalosos en su *quantum* morfosintáctico y semántico, al proceso por el cual el fenómeno se produce. Podría relacionarse con la "*amplificatio*" o "*Dilatatio*".³²

Antes de entrar en materia, cabe destacar que la obra está dividida en cuatro partes, a saber: I, que inicia el poema "Cantora nocturna", en que se vislumbra la dinámica poética de la voz lírica, anunciante de su propia muerte:

³¹ Remito, desde el punto de vista teórico, a *Le poème ...* en lo concerniente a A. Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Cf. Int. II, 49 – 72; "Première partie", Chap. I, II, IV. Obsérvense los caracteres de brevedad, intensidad y gratuidad específicos del poema en prosa, que recuerdan a los "couplets" de Aloysius Bertrand, en los tres poemas considerados.

³²

[?] F. Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos, Madrid, Grdos, 3ª ed. corregida, 1953, 1977, 40 – 41.

“La que murió de su vestido azul está cantando.”³³

En esta parte, donde los poemas en prosa de diversa extensión alternan con poemas versales de factura unitaria, con otros divididos en secciones, la dinámica aludida muestra la inquietud en pos del poema.

La parte II, presidida por “Un sueño donde el silencio es de oro”, ahonda la estética donde metafísica y poética confluyen. Esto es así, porque el **silencio** y el **oro** develan la reflexión heideggeriana en lo que se refiere al silencio que rodea la palabra (Cf. Segunda Parte); y la idea de Mallarmé en tanto **oro**, como valía suprema de la palabra pura. Otros poemas de esta parte avalan estas afirmaciones:

“El misterio soleado de las voces en el parque.
Oh tan antiguo.”³⁴

“Un jardín recién creado, un llanto detrás de la
música ...”³⁵

La parte III revela la situación que indica, para esta voz, lo insuperable del estadio del espejo, indicador del solipsismo que impide toda comunicación con el mundo (Cf. Heidegger, Freud / Lacan. Segunda Parte). Esta situación de corte se halla estilísticamente fundamentada por los poemas que lo componen: diecinueve unidades a la manera de aforismos.

En cierta entrada a los Diarios pizarnikianos se lee:

“Poemas en prosa abiertos (con silencios) y
cerrados – compactos y casi sin puntos y apartes.
Poemas en prosa muy breves **como** aforismos
(Rimbaud – Phrases)” /yo subr./³⁶

Se entiende por **aforismo** una sentencia breve y doctrinal. Aquí se trata de unidades que, invistiendo una marcada economía expresiva y compuesta por sintagmas oracionales breves, se despliegan mostrando diversas estructuras. Dada la variedad de las mismas, elijo las más representativas desde el punto de vista morfo – sintáctico.³⁷

³³ EPL, 117.

³⁴ EPL, 127.

³⁵ EPL, 128.

³⁶ S, 282.

³⁷ Respecto de Baudelaire y los aforismos “Fusée” (*Journaux intimes*): *Fusée / Mon coeur mis a nu / La Belgique déshabillée*, Édition d'André Guyaux, Paris, Gallimard, 1975, 1976 et 1986, pour l'ensemble de l'édition.

Acumulación sintagmática con comas

“VIII
y la sed, mi memoria es la sed, yo abajo, en el
fondo, en el pozo, yo bebía, recuerdo.”³⁸

Acumulación sintagmática con parataxis puntual

“X
Como quien no quiere la cosa. Ninguna cosa.
Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro
el viento. Todo cerrado y el viento adentro.”³⁹

Interacción relacionada con subordinaciones respecto de proposición principal, en hipotaxis

“XVI
Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie
me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no
vi otra cosa que a mí misma.”⁴⁰

Proliferación acumulativa sintagmática conformando una unidad

“XIX
Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la
mañana. Una mano desata tinieblas, una mano
arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa
de pasar por el espejo. Volver a la memoria del
cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de
comprender lo que dice mi voz.”⁴¹

Una vez más observamos que en medio de torsiones, deslizamientos disgregantes, ambivalentes y en oscilación, las estructuras morfo – sintácticas se atraviesan mutuamente respecto del aspecto semántico. Ello patentiza la **proliferación en *amplificatio*** (como desarrollo y alargamiento de un tema),⁴² que aquí constituye un **motivo** en orden a tácticas retóricas. Por lo demás, en los poemas en prosa, se

³⁸ EPL, 132.

³⁹ EPL, 132

⁴⁰ EPL, 133.

⁴¹ EPL, 133.

⁴² Cf. F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, 4ª reimp., 1977, 40.

registran los mismos elementos que señalamos respecto a los versales: **irregularidad en cuanto al sistema de puntuación, acumulaciones, elipsis**: “en el pozo yo bebía recuerdo” (elide el relativo al provocar la inversión: “recuerdo que yo bebía en el pozo”); **encajes**: “Párpados cosidos. Me olvidé”, etc.

Antes de finalizar esta parte, reitero lo expresado más arriba concerniente a la escritura “a la manera de”, táctica que a mi juicio implica un nuevo deslizamiento, apuntando hacia el aspecto paródico del discurso. Éste, por otra parte y como iremos viendo, rige polivalentes instancias.

Llegamos así a la parte IV de *Extracción* ..., merecedora de una especial atención, en lo que al tratamiento del poema en prosa se refiere.

Está compuesta por tres extensos poemas titulados, respectivamente: “Extracción de la piedra de locura”, “El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos” (de clara reminiscencia quevediana) y “Noche compartida en el recuerdo de una huida.”

Me propongo analizar el primero, “Extracción ...”, que está precedido por un epígrafe de Ruysbroek, en francés:

“Elles, les âmes (...) sont malades et elles souffrent et nul ne leur porte remède; elles sont blessées et nul ne les panse,”⁴³

Para un estudio más ordenado en orden a nuestra metodología, trataré en primer lugar acerca de sus mecanismos de superficie, para pasar luego a los fragmentos poéticos, acerca de los cuales trato luego más detalladamente.

Fluctuante entre una primera persona en función expresiva; una segunda apelativa que, al dialogar con el sujeto poético instaura un juego en espejo; y una tercera persona distanciante, el poema inaugura un tono polifónico de remarcado valor musical.⁴⁴

“Cerré los ojos, vi cuerpos luminosos que guiaban en la niebla, en el lugar de las ambiguas vecindades. No temas, nada te sobrevendrá, ya no hay violadores de tumbas. El silencio, el silencio siempre, las monedas de oro del sueño.

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino **la otra**

⁴³ EPL, 134.

⁴⁴ Remito al tratamiento de **polifonía y musicalidad** en Mallarmé, “La musique et les lettres”, *Igitur* ..., 349 – 371.

que atestigua /yo subrayo/ que no he cesado de morar en el bosque"⁴⁵

.....

.....

"Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y **haces** /yo subr; obsérvese la agramaticidad verbal/ sombras y luces en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio." ⁴⁶

Asume también un discurso impersonal:

"Haberse muerto en quien se era y en quien se amaba, haberse y no haberse dado vuelta como un cielo tormentoso y celeste al mismo tiempo." ⁴⁷

Poesía predominantemente nominal (abundan las construcciones sintácticas nominales), prolifera anafóricamente en la reiteración del verbo imperativo, intentando precipitar el discurso como impulsándolo hacia un estallido: "Habla" (...) "habla" (...) "no hables".⁴⁸

El mismo recurso anafórico y en virtud de la misma función, aparece a través de otras formas gramaticales como el pronombre: "Yo restauro, yo reconstruyo, yo ando así rodeada de muerte" ⁴⁹

Lo apuntado sucede también con el pronombre "Tú" y su derivación "te" en frases breves, punteadas, contiguas, como si se tratase de un martilleo constante y obsesivo:

"Tú te desgarras. Te lo prevengo y te lo previne.
Tú te desarmas. Te lo digo, te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije." ⁵⁰

Es necesario remarcar que, si bien el elemento relativo a lo trágico atraviesa permanentemente esta lírica, la anáfora constituye un

⁴⁵ EPL, 134.

⁴⁶ EPL, 135.

⁴⁷ EPL, 135.

⁴⁸ EPL, 135.

⁴⁹ EPL, 137.

⁵⁰ EPL, 139.

recurso que tiende a intensificar dicho elemento: "No quiero saber. No quiero más".⁵¹

La conjunción adversativa "pero" constituye una marca determinante en la configuración del discurso disgregado, tendiente a la "pulverización" (*supra*): "**Pero** no hables de los jardines, no hables de..."⁵²/yo subr/

El mismo efecto se obtiene a través del polisíndeton, que en gran número de poemas opera reiterativamente; a veces encabeza interrogaciones que afloran en el transcurso del discurso aseverativo:

"En un himno harapiento rodaba el llanto por mi
cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y por qué este
gran silencio?"⁵³

Como puede observarse, se trata de interrogaciones retóricas cuya significación instaura la angustia y la inquietud, como instancias insuperables ante la imposibilidad de dar una respuesta.

Figuras oximorónicas y quiásmicas contribuyen a la disolución del sujeto poético, afirmándose en el suelo que la metáfora continuada (expresiva de **muerte**), instaura:

"La **mujer-loba deposita** a su vástago en el
umbral y huye. Hay **una luz tristísima de cirios
acechados por el soplo maligno. Lloro la niña
loba.**"⁵⁴/yo subr./

Se da también el caso de que la poesía versal irrumpe entre los textos de poesía en prosa, confirmando que el discurso proviene de cierta subyacencia (*supra*), como si fuera el producto de un monólogo íntimo entrecortado, en el que asoman versos de métrica tradicional, remitentes a un equilibrio perdido; (recordamos aquí a Mallarmé cuando se refiere a la vigencia del clasicismo /*supra*):

"mi cuerpo se abría al conocimiento de mi estar	{Quince}
y de mi ser confusos y difusos	{Endec.}
mi cuerpo vibraba y respiraba	{Dec.}

⁵¹ EPL, 135.

⁵² EPL, 135.

⁵³ EPL, 139.

⁵⁴ EPL, 136

según un canto ahora olvidado	{Eneas.}
yo no era aún la fugitiva de la música	{Quince}
yo sabía el lugar del tiempo	{Eneas.}
y el tiempo del lugar	{Heptas.}

Observemos la presencia de un endecasílabo y un heptasílabo, correspondientes a la métrica regular española, alternando con eneasílabos (métrica irregular) y versos de quince sílabas.

Conviene, a esta altura, leer algunos textos de los Diarios pizarnikianos:

"Esa necesidad de una disonancia paroxística en el colmo de la belleza más intolerable. Esa necesidad de vida convulsiva y trepidante a falta de toda posibilidad de vida inmediata.

..... Hay algo que llamaré **acento** y que me fascina (...) Acento y palabra justa en mí están escindidos. Si aspiro a la justeza de un texto debo matar su acento. (...)...me gustaría, como Artaud, escribir sobre la disonancia con la mayor belleza posible (...) Creo que mis lecturas debieran orientarse hacia eso torcido acerca de lo cual quiero escribir. Pero no quiero que el lenguaje con que hable de él sea eso también." ⁵⁵

Estas reflexiones, apartando la contradicción evidente, refieren datos de inapreciable valor para nuestro análisis. El texto, que expresa una voluntad de no – disolución, lo cual no se logra, apunta en realidad a la instauración de otra expresividad; una expresividad anárquica. Ésta se halla ligada al concepto de **eficacia**, acerca del cual trataré luego, más ampliamente.

Vistas las estructuras de superficie, pasamos ahora a los fragmentos poéticos que se pueden constatar.

Dejando de lado las descripciones registradas más arriba, "Extracción..." presenta otros rasgos, que creemos deben ser considerados. Antes de entrar en ello, conviene transcribir ciertas reflexiones de Mallarmé que vienen al caso:

⁵⁵ S, 289 – 90.

“Si la poésie est quelque chose de situé entre la musique et la littérature, et qu’il y ait, comme nous le pressentons aujourd’hui, un tabernacle rival du vers pour la loger très modernement, ou toute d’analyse diaprée et mobile [est] ce que vous faites du livre, une subtile suite de poèmes en prose, évidentes et fugaces.”⁵⁶

Si bien en el caso del poema “Extracción...” no se trata de “une **subtile** suite” /yo subr./, observo que este poema, que aparece fragmentado en párrafos notablemente separados por espacios dobles, está conformado por fragmentos más o menos breves. Dicha conformación, en efecto, responde a núcleos semánticos que despliegan desarrollos distintos (aunque relacionados entre sí en el marco de la tragedia). Ello se da en veintiocho “momentos”.

Interesa transcribir aquí algunos elementos que conciernen a este punto del análisis, extraídos de los *Diarios*:

“y por qué no me dedico a las prosas? Porque son poemas, pertenecen a lo inefable. Pero en ellos me expresé enteramente. Además, hay algo que los une. Sí, pero yo quisiera un libro, no fragmentos.”⁵⁷

“En el poema en prosa los espacios son necesarios (cada párrafo una frase como las de Rimbaud. O varias frases. Pero todo dentro de tres o cuatro líneas. Y espacios dobles. En caso contrario hay que olvidarse de la economía del lenguaje y escribir del modo más fluido que existe – Miller).”⁵⁸

“... Lectura de *les illuminations*.⁵⁹ Un tanto desilusionada. Lectura opaca. Poemas en prosa: necesidad de espacios dobles. Al menos para ‘mi estilo’.”⁶⁰

A fin de mostrarlo, intentaré una síntesis a través de una suerte de esquema parcial (ya que no se justifica analizarlo completo), que enumeraré en clave arábica. Por otra parte, haré referencias a la extensión

⁵⁶ Mallarmé, Lettre du 17 juin 1888 à Arnold Goffin, *Correspondance IV, Œuvres complètes*, Pléiade, 528 – 529.

⁵⁷

? Cf. D, 278 – 279.

⁵⁸ D, 283.

⁵⁹ Escrito de este modo en el texto.

⁶⁰ D, 284.

de cada fragmento que comente, ya sea en el texto, ya en notas de pie de página, según convenga.⁶¹

El epígrafe, por su parte, ilumina el sentido de la tragedia a que me refiero más arriba y lo resumo de este modo: Las almas están heridas y nada puede remediarlas.

Pasemos, entonces, al esquema anunciado:

Fragmento 1. Se refiere a una luz mala y a todo lo leído acerca del espíritu, “cuerpos luminosos que giraban en la niebla”. Alusión a la situación de muerte. No hay violadores allí. Sólo silencio y “las monedas de oro del sueño”.⁶²

Fragmento 2. La voz poética, entonces, habla; indicando con ello que no ha dejado de habitar en el bosque. Este bosque, muy lejano del *locus amoenus* de la tradición simbólica cultural, más bien se parece a lo que Heidegger denomina *Holzwege* (*supra*); un lugar en el bosque, de donde parten caminos que no conducen a ninguna parte. Impulsa esta interpretación, el contexto textual y referencial que se viene explanando.⁶³ Muy breve, se despliega en dos líneas y media.

Fragmento 3. La voz lírica penetra ahora en la memoria, donde hay un jardín. En el solipsismo de la tumba, rige el otro “solipsismo”: el del estadio del espejo. Debe asegurarse que está debajo de la tierra, cuando ignora los nombres: el de sí misma y el de la otra; abismo donde se desea otra, multiplicando imágenes especulares. Metaforiza su búsqueda a través de la imagen de la verde alameda, que “no

⁶¹ Para este tipo de trabajo, ineludiblemente deberé afincar en el plano semántico.

⁶² Silencio heideggeriano en relación con la palabra (oro del sueño), que adviene./ El poema comprende cinco líneas y media.

⁶³ Se puede señalar también la vinculación cultural del bosque con lo siniestro en la literatura y el simbolismo: la selva oscura del Dante, la *selva selvaggia* donde los peligros acechan y es fácil perderse.

es verde ni siquiera hay una alameda.”⁶⁴ Para vencer la angustia, se resguarda tras el suceso propio de la carnavalización (Bajtín, *infra*), donde es una esclava – reina de oculta corona; ungida por en “invisible pueblo de la memoria más vieja.”⁶⁵ Extraviada en el suicidio – “has renunciado a tu reino de cenizas”⁶⁶ evoca la locura de su búsqueda de la Poesía y “es siempre una reina loca que yace bajo la luna sobre la triste hierba del viejo jardín.”⁶⁷ Entonces, es mejor no hablar de la naturaleza, del mundo (jardines / luna / rosa / mar). Debe hablar de lo de adentro, sin mundo, donde, allí sí, reina la desolación, la traición.⁶⁸ Debe hablar, entonces, del silencio: desgarradura, diferencia entre el ser y la palabra (Heidegger, *supra / infra*).

Fragmento 4. El poema número 4 comienza con el sintagma “De repente” y finaliza “si nada rima con nada”. Aparece de súbito el símbolo del viento (*infra*), semejante al *Eclesiastés*, donde “nada debajo de la aurora de dedos negros.”⁶⁹ Entonces, refugiada en el sueño, conjura y exorciza. Recurre de nuevo al pedido por el silencio, aludiendo a la situación infantil de los niños que, según narraciones tradicionales, están perdidos en el bosque.

⁶⁴ EPL, 134.

⁶⁵ EPL, 134 – 135.

⁶⁶ EPL, 135.

⁶⁷ EPL, 135.

⁶⁸ Cf. “Una traición mística”, 1970 – 1971, 212 – 214. Este “momento” (*supra*) que vehicula caudalosamente, es un espacio que ocupa más de media carilla.

⁶⁹ EPL, 135. Alusión intertextual al *Eclesiastés* en el capítulo 1, versículos 1 – 11. Leyendo el texto bíblico, se constata que el poema breve que estamos comentando, se halla inspirado por dicho texto.

Fragmento 5. “Te despeñas.”⁷⁰ Se trata de un “sinfín desesperante” en el despeñadero de las aguas: “el fin de las aguas.”⁷¹

Fragmento 6. “Sin el perdón de las aguas no puedo vivir. Sin el mármol *final del cielo no puedo morir*.”⁷²
Muy breve poema (una línea y media) para indicar temas relativos a la nascencia (aguas), y lo que quizá espere después de la muerte (tradición simbólica religiosa del **cielo**).

Fragmento 7. Breve poema, también de dos líneas (como el anterior), manifiesta la presencia de la noche (muerte), en la voz lírica. Esta voz se imposta desde el “animal que eres”.⁷³ Corazón que debe hablar.

Fragmento 8. Retorna al tema oscilante y convulsivo de “haberse muerto, haberse y no haberse dado vuelta.” Se trata de un cielo gris (“tormentoso”) y celeste “al mismo tiempo”,⁷⁴ en una composición breve de escasas líneas.

Fragmento 9. Sólo expresa: “Hubiese querido más que esto y a la vez nada.”

Fragmento 10. Poema de siete líneas y media. A través de la imagen de los lobos: “mujer loba”, “niña loba”, describe el ámbito de la deambulación (*infra*). Pero nadie escucha el gemido de los muertos. “Todas las pestes y las plagas para los que duermen en paz.”⁷⁵

⁷⁰

⁷¹ EPL, 135.

⁷² EPL, 135. Muy breve.

⁷³ EPL, 135.

⁷⁴ EPL, 135.

⁷⁵ EPL, 136.

Este poema revela una interesante relación con al obra de F. Dostoiewski, *Bobok*, traduction du russe et postface par Bernard Kreise, Paris, Éd. Mille et une nuits, 1994. Los muertos hablan entre sí bajo la tierra. Satirizan la vida

Fragmento 11. Poema algo más breve que el anterior, inicia una queja respecto de la voz lírica frente a otra voz, sobreentendida en “venida de antiguos plañideros”.

“Extracción...” continúa así, como por un espacio serpenteante que atraviesan composiciones de mayor o menor extensión; todas ellas conformantes de una especie de monólogo interior poético, acorde con el pasmo de la **muerte – no muerte**, en un atormentado explayarse de la angustia íntima más recóndita. Sólo el poema veintitrés, intercalado entre los otros, es versal. En su icono unitario aparecen versos de extensión no canónica alternantes entre alejandrinos de acentuación irregular, con algún endecasílabo clásico; octosílabos también acentuados irregularmente (*supra*), todos ellos en aparente testimonio de “transgresión” rítmica. Podría afirmarse que este poema versal reúne y resume todos los haces del contenido de “Extracción...”. La temática de los fragmentos o poemas que hemos determinado ponen en evidencia, a partir del número doce hasta el final, núcleos semánticos que van desde los temas de un naufragio, pasando por el ahogo que se intenta vencer, la historia del rey y la mendiga, el sueño propio y el sueño de los otros respecto de esta presencia lírica que canta, el ahogo de los sueños, el llanto por el sueño perdido y la violencia, el reconocimiento de las propias faltas gramaticales cuando quiere morir “al pie de la letra”, hasta el hallazgo de las ruinas en lo sagrado.⁷⁶

Se llega así al epílogo de esta epopeya de la muerte en el último poema donde, estilísticamente, aparece el cambio de lo precipitado y terminante de un final ineludible. Ello se constata a través de construcciones paratácticas breves, precedidas de oraciones más flexibles, frases más extensas y la culminación con dos preguntas retóricas.

Este final de “Extracción de la piedra de locura” merece ser transcrito en su totalidad. Constituiría, según mi clasificación, el fragmento poético número veintiocho.

a través de la que M. Bakhtine califica como “une des plus grades ménippées de la littérature mondiale.” Cf., *Ibid.*, 38.

⁷⁶ Poemas veintidós al veintisiete, EPL, 138 – 139.

“Visión enlutada, de un jardín con estatuas rotas. Al filo de la madrugada los huesos te dolían. Tú te desgarras. Te prevengo y te lo previne. Tú te desarmas. Te lo digo. Te lo dije. Tú te desnudas. Te desposees. Te desunes. Te lo predije. De pronto se deshizo: ningún nacimiento. Te llevas, te sobrellevas. Solamente tú sabes de este ritmo quebrantado. Ahora tus despojos, recógelos uno a uno, gran hastío, en dónde dejarlos. De haberla tenido cerca, hubiese vendido mi alma a cambio de insensibilizarme. Ebria de mí, de la música, de los poemas, por qué no dije del agujero de ausencia. En un himno harapiento rodaba el llanto por mi cara. ¿Y por qué no dicen algo? ¿Y para qué este gran silencio?”⁷⁷

Intentando una síntesis de “Extracción ...”, interpreto que las cuatro partes que integran el poema, establecen un itinerario que parte de la presentación de la voz poética (I); plantea la situación de la Poesía que – como aparece en Heidegger (*supra*)- , llega al hombre desde el silencio, atravesando con dolor el silencio (II); ubica la posición de la voz lírica en el solipsismo del encuentro con el espejo, para finalizar en la extracción de la piedra de locura: locura como único privilegio, inmersión en la muerte, desde el lugar del sueño (única realidad posible). Desde la muerte (IV).

Lo que en la parte de los poemas en prosa de *Extracción de la piedra de locura* se nos muestra, no sólo afínica en la ductilidad del tratamiento de este tipo de discurso poético, sino en algo más que paso a señalar.

Si cuando al comienzo de las reflexiones sobre el poema en prosa, expresamos que sus caracteres básicos son la **brevedad**, la **densidad** y la **concentración (gratuidad)**, indica por momentos Suzanne Bernard (*supra*), esta escritura, como acabamos de demostrar, lo testimonia. Fragmentos poéticos de extensión irregular, configuran el poema total que da título a esta obra.

Resulta también cierto, sin embargo, que motivada por la **disolución** que preside (como vamos presentando), en esta poesía anárquica, no en todos los casos pueden establecerse “momentos” nucleantes de la misma tesitura semántica. Ejemplo de ello se encuentra en los poemas finales de la obra: “El sueño de la muerte ...” y “Noche compartida ...”. Aún podría agregarse que en algunos de los poemas de

⁷⁷ EPL, 139.

“Extracción...” se observan varios núcleos líricos en un solo “momento”; bien que íntimamente relacionados.

De todos modos, en la globalidad de los poemas en prosa, que a partir de *Extracción...* aparecen, el recurso de acrecentamiento discursivo alcanza límites insospechables donde la expansión lírica – como un “viento negro” –, actúa arrasando con todo, y sólo queda vigente la sensación de un absoluto del silencio.

Los poemas dialogales

Un ejemplo paradigmático de la especie que intitulo **Poemas dialogales** pertenece, en *El infierno...*, a la primera parte de “Los poseídos entre lilas” (IV en el total de la pieza). Esta composición se halla íntimamente relacionada con la obra dramática homónima, objeto de un estudio especial (*infra*).

En el párrafo anterior expreso “la primera parte”, porque “Los poseídos...” se divide en cuatro partes; sólo la primera es dialogal. Las restantes son poemas en prosa.

El texto merece transcripción completa:

“ IV

Los poseídos entre lilas

I

- Se abrió la flor de la distancia. Quiero que mires por la ventana y me digas lo que veas, gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas... Como si te hubieses preparado desde la infancia, acércate a la ventana.
- Un café lleno de sillas vacías, iluminado hasta la exasperación, la noche en forma de ausencia, el cielo como de una materia deteriorada, gotas de agua en una ventana, pasa alguien que no vi nunca, que no veré jamás...
- ¿Qué hice **del don de la mirada?** /yo subrayo/
- **Una lámpara demasiado intensa**, una puerta abierta, alguien fuma en la sombra, el tronco y el follaje de un árbol, un perro se arrastra, una pareja de enamorados se pasea despacio bajo la lluvia, un diario en una zanja, un niño silbando...
- Proseguí.
- (En tono **vengativo**) - **Una equilibrista enana se echa al hombro una bolsa de huesos** y avanza por el alambre con los ojos cerrados./yo subr./
- ¡No!
- Está desnuda pero lleva sombrero, **tiene pelos por todas partes y es de color gris de modo que**

con sus cabellos rojos parece la chimenea de la escenografía teatral de un teatro para locos. Un gnomo desdentado la persigue mascando las lentejuelas... /yo subr./

- Basta, por favor.

- (En tono fatigado). Una mujer grita, un niño llora. Siluetas espían desde sus madrigueras. Ha pasado un transeúnte. Se ha cerrado una puerta." ⁷⁸

Se observa que hay dos tipos de parlamentos: Los de **estilo coloquial propiamente dicho** y los **poéticos** (subrayados). Atendiendo al subrayado, se pueden observar, respecto de ellos, lo siguiente:

En primer lugar, el sintagma que incluye una pregunta, y pertenece al orden coloquial propiamente dicho: "- ¿Qué hice del don de la mirada?", se puede comparar con los otros del mismo nivel: "- Proseguí", "- ¡No!", "- Basta, por favor". Comprobamos entonces que "el don de la mirada" evade lo puramente coloquial, compartiendo el ámbito de la poesía no coloquial.

En segundo lugar, en los parlamentos de sentido estrictamente poético, se ve acentuada en forma progresiva y amplificada, la aparición de elementos grotescos (cfr. lo subrayado).

A mi entender, estamos en presencia de un operar de elementos híbridos que, al infiltrarse en los textos, ejercen cierta presión en los mismos tendiendo a la distorsión: ya se trate de lo coloquial donde, de pronto, aparece un matiz poético; ya en párrafos de alta poeticidad donde lo grotesco fisura el esplendor metafórico.

En el contexto general de un patrón dialogal, el mecanismo sugiere **una tendencia** en procura de la provocación del estallido textual.

Más adelante comprobaremos cómo, en esta obra, se llega a resultados donde la disolución total es manifiesta.

A modo de conclusión, en lo concerniente al ritmo, se puede expresar que el mismo atestigua una suerte de turbulencia, apaciguada por momentos; ello inviste el carácter de cierta melancolía, y parece provenir de lejanas angustias y visiones confusas. En todo momento, la relación de estos emergentes estilísticos se establece en contacto con la preocupación por los temas de la imposibilidad y la finitud.

⁷⁸ IM, 169.

La estructura neobarroco en el poema en prosa de Néstor Perlongher

Introducción

Antes de internarnos en la temática relativa al neobarroco en el **poema en prosa** de Néstor Perlongher, me voy a referir a los caracteres del barroco y su sucedáneo, el neobarroco hispanoamericano.

Para ello, creo pertinente recordar ciertas reflexiones de Severo Sarduy respecto de este asunto:

“... lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica. Fue la gruesa perla irregular – en español barruoco o berrueco, en portugués barroco –, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra – barrueco o berrueco –, quizá la excrescencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso; quizá el nombre de un alumno de los Carracci, demasiado sensible y hasta amanerado. Le Baroque o Barocci (1528 – 1616); quizá filología fantástica, un antiguo término nemotécnico de la escolástica, un silogismo Barroco ...”

(*El barroco y el neobarroco*, 167)

Eugenio d’Ors delimita la precisión del término en su libro *Lo barroco*, en el cual fundamenta la tesis de que barroco, significa regreso a la naturaleza, a lo primitivo, al panteísmo que, según la mitología, ha presidido el caos de las primeras edades (d’Ors en *El barroco* ..., 168); barroco que, afirmamos nosotros con Sarduy, comprende en literatura fenómenos de artificio, con sus mecanismos de sustitución, proliferación, condensación; de parodia,

con sus niveles de intertextualidad, extratextualidad, síntesis de superabundancia y “desperdicio”. Se refiere a:

“... la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad (A: correlación biunívoca de (a), (a) licia que irrita a Alicia porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo...” (d’Ors, citado en *El barroco...*; 168)

Existe sin embargo una diferencia entre el barroco de la época de su nacimiento y el barroco actual o neobarroco. El primero, europeo, significa el resultado de la apertura de la *ratio* hacia el cosmos. El universo circular del clasicismo se desvía linealmente hacia la elipsis, a causa de las doctrinas científicas de Copérnico y de Kepler, e inaugura en filosofía los territorios de Descartes y de Leibniz, del *cogito* y la *nómada*, respectivamente. De todas maneras, ese barroco – movimiento (viaje monumental a través de los espacios de las obras pictóricas que produce), da lugar al pensamiento de una estructura del mundo, si bien elíptica, continente de la realidad, aun cuando esto suceda en el plano de la potencialidad. Hay cierta homogeneidad en el “Logos” que todavía puede coordinar el vocablo y la metáfora.

El barroco de América produce, en cambio, el rompimiento con todo lo homogéneo, es la plasmación de la inarmonía, del desajuste, de la **transgresión** /yo subr./. Es el espejo de una ausencia que, en el acoso de su propia búsqueda, siempre huidiza e incompleta, puede desdoblarse y dar, como resultado, cierta pervivencia del tipo, clase textual, movimiento, estilo, según

mecanismos de transformación que justifican su aparición en una literatura, como la argentina también, y no casualmente, en épocas de encrucijada entre siglos.

Lo explica el crítico mexicano José Luis Martínez cuando afirma:

“... El deseo de participar en la revolución de la expresión y la significación artísticas, que se inició a fines del siglo XIX y se consumó en la tercera década de nuestro siglo, fue visto como un ejercicio de literatura pura por quienes preferían que las letras no sirvieran a su propia revolución sino a la social y política que agita al mundo. Las designaciones de las tendencias han cambiado, pero subsisten las dos actitudes fundamentales aún dominantes. En años más recientes se ha comenzado a configurar una nueva tendencia, aún imprecisa, que parece reunir la innovación y la experimentación con el aliento social, y que pretende realizar una revolución más radical de las estructuras sociales, de la sensibilidad y de la conducta, tanto como del lenguaje y las formas literarias ...”

(*América latina en su...*, 85)

Intentando entonces llegar a una caracterización del concepto de **Neobarroco**, expreso que es el estilo donde aglutinan aquellos elementos que germinalmente se halla en el Barroco mestizo del S. XVII: lo grotesco, la caricatura, lo desbordante, asentados estos emergentes en el denominador común de la **yuxtaposición inverosímil** y la **parodia**. Sarduy condensa a través de las denominaciones de **Economía** (la Parodia), **Erotismo**, **espejo** y **revolución** (*El Barroco*, 99 – 104); todo ello en el marco estructural que prolifera a través la **amplificatio** como recurso retórico.

Así, resumiendo, los caracteres del Neobarroco en general, pueden detallarse del siguiente modo: a) **Semántico – estructurales**: Distorsión del elemento religioso y tratamiento satírico del tema; cierto misticismo; crítica cáustica de la realidad; degradación como método contrapuesto a la idealización del barroco tradicional; escepticismo. b) **Estilísticos**: mecanismos de artificio; Parodia; técnica del “espejo”; el claroscuro; grotesco y caricatura; perspectivismo e impresionismo llevados a máxima expresión; alteración sintáctica con elementos cerrados sobre sí mismos; hipérbole sobre la hipérbole; abuso de vocabulario y expresiones obscenas como técnica de degradación; carnavalización y mascarada.⁷⁹

Estos estudios se aplican a la narrativa. Pero como afirman Abel Robino y Bernardo Schiavetta, puede hallarse en el marco de la lírica argentina de los tiempos que surgen post – Proceso, la llamada por ellos “Tendencia experimental”, donde “Néstor Perlongher tiene mayores afinidades con el neobarroquismo latinoamericano, pero con una gran utilización de las expresiones populares *Kitsch*” (“La poesía argentina”, 125).

Pasemos entonces a la consideración de la poesía de Perlongher en su vertiente del **poema en prosa**.

El poema en prosa neobarroco de Néstor Perlongher

⁷⁹ Hasta aquí se ha trabajado en casi su totalidad, sobre la base de la Tesina de Licenciatura de Ana María Rodríguez Francia *La estructura neobarroca en una novela hispanoamericana El otoño del patriarca* de G. García Márquez, Facultad de Filosofía, Universidad Nacional de Rosario, 1978. Sin publicar.

(sin olvidar el modernismo)

Surgimiento del poema en prosa perlonghiano

A través de las distintas instancias de mi investigación en curso acerca del **poema en prosa**,⁸⁰ he señalado la aparición de esta forma poética – permítaseme la expresión – a raíz de la necesidad, patentizada en la obra de distintos poetas, de romper con reglas preexistentes tendiendo, por distintas razones, a una expresividad anárquica. Ya lo expresaba Rubén Darío:

“El clisé verbal es dañoso porque encierra
en sí el clisé mental, y, juntos, perpetúan la
anquilosis, la inmovilidad”
(*El canto errante*, 731)

En este sentido, y ya para entrar de lleno en Perlongher, hay que aclarar de entrada que si su poesía puede incluirse dentro de la corriente neobarroca, remite, en primera instancia a bases que abrevan en el modernismo.

Quien escribe líneas como:

“OPALESCENCIA Y LIVIDEZ DEL RAYO,
fumarola de jade en su derrame, arrastraba
en su rienda una cohorte de erráticas
divinidades. Luz Divina. Potlach de luz divina
en el concurso de las nereidas en las ondas,
en las espumas de las orlas.”

es un poeta en quien el modernismo subyace. En todo caso, comparto lo referente a la relación que Roberto Echavarren, en el prólogo a *Poemas completos* de Perlongher sugiere, relativa al poeta y a José Lezama Lima. Lezama Lima habla de un “lenguaje de

⁸⁰ La presente Comunicación se inscribe en el marco del Proyecto: “El poema en prosa en Argentina”, que la suscripta lleva a cabo, bajo la dirección de la Dra. María Elena Legaz en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH), Universidad Nacional de Córdoba.

tensión” (*Trabajos...*, solapa), tal como se halla en Perlongher; y él mismo es creador de una síntesis entre el surrealismo y el modernismo, como Perlongher, entre modernismo y neobarroco.

Retomando entonces lo que anotaba al comienzo de este apartado, partiendo del vuelo de la libertad rubendariano, se explica la aparición del **poema en prosa** en Perlongher; y esto, por distintas razones.

En primer término, como expresa Echavarren, aparece la frase de Lezama Lima: “como la verdadera naturaleza se ha perdido, hay que inventar una sobrenaturaleza” (*Poemas completos*, 5).

Esto nos recuerda la necesidad de los poetas franceses, sostenedores del poema en prosa, de encontrar una lengua nueva.

En segundo lugar, como continúa refiriendo Echavarren, “Esa invención resulta (...) la de un mutante que **se aventura singular** /yo subr./ , se sabe desviado respecto de los roles, ideología y costumbres del contexto en que se crió” (Ibid., 5)

En tercer lugar, y no creo agotar con todo esto todas las razones, hay en Perlongher la inquietud del antropólogo social que pone su mirada sólo en el entorno, sino que la proyecta hacia la historia que prolifera en tierras donde todo es desborde, exuberancia, excrescencia, drama de “(a) licia que irrita a Alicia porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo...” /supra/ “Hay algo muerto en este imperio”, *motto*

tragicómico que trae Echavarren atribuyendo a Perglongher, y que tiene en la figura de Eva Perón su punto de partida y su emblema.

Con las reflexiones que acabo de explicar, quiero expresar que ante tanto contenido avasallante, la contención del verso no alcanza para satisfacer, antes bien lo entorpece, en el exaltado impulso expresivo, la necesidad de convulsionar todo margen, todo límite. Leyendo a Perlongher, tenemos la impresión de que se trata de un maremoto en todo su furor, un “algo”, un “qué” que no ha de saciarse sino en la muerte, elemento que planea en toda su obra, y no puede expresarse mejor que a través de una expresividad anárquica.

Algunas cuestiones estructurales y semánticas

Como casi todos los poetas que han cultivado el poema en prosa, comienzan a notarse en los primeros poemas en verso, ciertas “irregularidades”.

Al principio, en *Alambres*, sólo notamos abundancia de recursos aliterativos. Pero en el poema “Miche” aparece una coma, que pertenecería al verso anterior: “crueldad del firmamento / , del fermento;” (*Poemas* , 89); puede afirmarse que se trata de una marca inaugural del fenómeno de anarquía frente a la puntuación, que se irá acrecentando hasta alcanzar niveles que, en este sentido, pueden calificarse de paroxísticos (como la ausencia total de puntuación en un extenso poema en prosa, tal el XXXIV de la página

396). Este detalle es sumamente revelador, porque, como afirma Julia Kristeva:

[La puntuación] “ no es efecto más que una redundancia de las reglas sintáxicas y deviene insostenible desde el momento en que son modificadas” (*La révolution...*, 284)⁸¹

Y según afirmo en un ensayo sobre Alejandra Pizarnik:

“ esto guarda estrecha relación con el concepto de azar (Cf. Mallarmé: ‘Un coup de dés’), según el cual las formas gramaticales se desarticulan **pulverizando la frase** /yo subr./,⁸² generando sintagmas de distinta valencia, tanto desde el punto de vista sintáctico como semántico”(*La disolución ...*, 68)

Siguiendo el pensamiento de Kristeva, abierta esta compuerta de la anarquía de las reglas sintáxicas, se fundamentan otras modificaciones que van apareciendo como, por ejemplo, el corte de palabra de un verso a otro:” a- / caso” (*Poemas*, 93); o el espacio entre palabras:”nglio/ nal, en la” de influencia mallarmeana, que amerita – y es opinión de varios críticos – una interpretación lacaniana acerca de discursos subyacentes omitidos en búsqueda de significantes inmersos en el inconsciente.

A través de oscilaciones entre formas versales y en forma de prosa, se llega al poema “Amelia”, de *Alambres*, que es el primero que nítidamente demuestra, en su icono, la voluntad del poeta de alejar toda duda respecto del verso; y plasma su creación en forma de prosa.

“Amelia
Y la que vio caer al novio con el frenillo
ensangrentado, el glante: quisiera que apareciera

⁸¹ La traducción me pertenece (L.t.m.p.)

⁸² Cf. *La révolution ...*, 304

el glande, ese frenillo de color marrón, como de chocolate, que tascara: el estribo - de aquellas tempestades – y por ello, se disfraza de madre y sale a los balcones – en el balcón terraza, junto al porch – con un solero antiguo, y un bretel, estirado en la mata;” (*Poemas* . 81) en 1980, página 81.

Este poema aparece por vez primera en *Austria - Hungría* en 1980.

Interesa destacar que la función sintáctico – semántica presenta la instancia del significado, con mayor claridad en ciertos poemas, en comparación con otros; pero la música del endecasílabo y el heptasílabo filtrada, a través de la prosa, provoca una constante que, como quería Tinianov, da cuenta del ritmo, cuya cadencia confiere al poema en prosa, el esplendor que caracteriza a la poesía.

Otro rasgo interesante se halla en la subyacencia del glígllico cortazariano en poemas como “El rompehielos”:

“Alud del aludir: el repostar, reposteril membrana, en el calambre, nítido o níveo, la renda en la gárgola, la gárgara de rendas, el gorgotear del pelandrún en la marisca de sofocos, puercoespín, himenil, el piececillo de Farabeuf cuando, al pisar, al ornicar, hacía hablar a los peces azules, colorados -, el truco estaba en el tricot de la cadera, en el tricostelón de la Nigeria. Acantilar, atlántida del oso lenguaraz.” (*Poemas* , 113)

Mucho más queda por analizar en aspectos que conciernen a este apartado, pero nos dirigimos ahora a considerar la presencia de lo neobarroco en estos poemas.

El Neobarroco, o “naobarroso” del poema en prosa de Perlongher

Como arduo y extenso resultaría analizar todos los aspectos del Neobarroco en la creación que nos ocupa, tomaré un poema donde se pueden apreciar rasgos relevantes:

“Ghetto (Fragmento)

¡Arribante!, bribón: dribla soleadas excusas, gira del paraván el tornasol, ensucia el paso con la caballería abillantada: ardilla arde la arcilla que burila, derrengar del epicentro, el cabestrol. Ajenjo ardid en el ardid jaulesco, armadilla de muebles, de hoteles con espejo en el recueste de la blonda, arpégica, blonda devoración en la mimética voluta del respaldo. El entusiasmo de salir – internación de brascas jaleas de alelí, nocturnas zorras – zapa, cuevas de greda, el zarpe bélico. Giboso, casi ripio, amembrillaba la bombilla, camoatí emborrachado, en el merodeo del derrumbe, necio de creso, esa digitación incontrolable y en el meollo el ciclo de la oruga que se esconde. En esos zaguancitos, noctivados, acecha el sordo cielo de una bombilla eléctrica; quemada, su amarillez azuza el maquillaje.” (*Poemas* , 232)

Este poema que continúa en prosa pero termina en versos (lo que habla de una aglutinación que marca lo prolífero), contiene elementos como: causticidad, escepticismo, degradación, claroscuro, espejo, parodia que sostiene una mascarada con visos de carnavalización. En este sentido, como en la mayoría de estos poemas, planea una suerte de sinsentido aparente, que opera a modo de velo que sostiene al claroscuro general. Sin embargo, abre un sentido de lo que en realidad se trata. En éste, la degradante situación de parangón entre el *ghetto* histórico y el *ghetto* sexual.

En otros, la degradación conduce a la conversión del neobarroco en neobarroso, palabra preferida por el poeta para dar

una caracterización a su poesía, en referencia a cierta poesía rioplatense.

A modo de conclusión

Luego de recorrer los caracteres del estilo barroco europeo y del neobarroco hispanoamericano; adentrados luego en los temas concernientes al poema en prosa, la consideración de los poemas de Perlongher, nos lleva a reflexionar que, como quería Sarduy, son poemas escritos sobre un cuerpo; desde un cuerpo, agregamos nosotros.

Lacanianamente en pos del entramado de los significantes, concluyente en la muerte como única solución.

Poesía de la mirada, en el oxímoron, mancha que arrastra por el lodo las magnificencias modernistas, Néstor Perlongher es como el cisne “ejecutor del acuerdo pánico entre lo celeste y lo terrestre”(Poemas, 380); y su cultivo del poema en prosa neobarroco, neobarroso, se ilumina como cauce necesario de una postura de vida, ante la vida, y el momento histórico que le tocó vivir.

Llegamos así al final de nuestro estudio, luego de un bastante extenso recorrido a través de las diversas manifestaciones del poema en prosa.

Sin desestimar a los grandes poetas, que los hay en todas las épocas y en todos los países, al comenzar el siglo XXI, en Argentina nos quedan dudas acerca de a qué núcleo de realización

ha llegado la poesía y hacia dónde se dirige. Una suerte de pregunta sobre un “Ahora, qué.” Debido a esto, nuestro encuentro personal con la creación de María Rosa Lojo y Hugo Mujica nos aproxima una respuesta, y hacia su consideración nos dirigimos a continuación.

María Rosa Lojo

Introducción

Nos proponemos ahora estudiar la poesía de María Rosa Lojo, autora de obras que en los géneros: novela, cuento, poesía y ensayo ha merecido una cuidadosa atención por parte de la crítica, que la ha ubicado en un nivel de reconocido prestigio nacional e internacional. Posee en su haber tres libros de poemas: *Visiones*⁸³ y *Forma oculta del mundo y Esperan la mañana verde*⁸⁴ a partir de cuyo contenido enfocaremos su expresión poética en el despliegue solidario con un ámbito semántico, revelador de cierta búsqueda de otra dimensión del mundo por parte del hombre lo que, creo, alcanza su mayor nivel respecto de lo poético, en el último poemario. Se trata, como mostraremos a lo largo de nuestra reflexión, de aguzar la visión hacia zonas inexploradas, donde la contemplación y el pensar filosófico confluyen. Pero también la mirada abierta hacia un ámbito que sólo puede adquirir entidad en la palabra; pero pertenece a la zona de lo eminentemente poético. Expresamos antes: “zonas inexploradas”, no porque desestimemos el valor de la voluminosa tradición filosófica, teológica y poético – religiosa (confesional y no confesional) que la precede, sino porque creemos que en la voz del poeta pueden crearse ángulos asomar

⁸³ María Rosa Lojo. *Visiones* (Buenos Aires; Exposición Feria Internacional El Libro – del Autor al Lector, 1984).

⁸⁴ M. R. Lojo. *Forma oculta del mundo*. (B. A.: Ed. Ultimo Reino, 1991).

ángulos de interpretación tan originales como el hombre mismo.⁸⁵y el mundo.

Lo expresa la poeta:

... No se trata aquí – creo – de apelar a grandes tradiciones, a teorías ingeniosas y sutiles, o a la *auctoritas* de los poetas que nos han precedido. Se trata, sencillamente, de hablar desde la sincera desnudez de la experiencia propia. La poesía como experiencia. La poesía como mi experiencia (...) la poesía – símbolo en su más alto grado de refinamiento está tocando las puertas del silencio.⁸⁶(“Introducción” 17)

Visiones y Forma oculta del mundo inauguran, como oportunamente observaremos, una nueva manera de alertar acerca del encuentro con el ámbito religioso, cuyo impulso signa a la humanidad desde sus más remotos orígenes. *Esperan la mañana verde* ofrece, hasta lo que conocemos del cultivo del género en esta autora, un colofón brillante.

1. Consideraciones expresivas

1.1. La poesía en prosa

Nuestra poeta aporta al acervo de la poesía argentina sus libros: *Visiones y Forma oculta del mundo*, cuya forma expresiva asume la categoría textual del poema en prosa.

Este tipo de escritura, escasamente transitado por los poetas argentinos, tiene un notable exponente en la figura de Alejandra Pizarnik y merece atención de nuestra parte, precisamente a causa de la poca frecuencia con que se halla en el marco de nuestra literatura y, por consiguiente, en el ámbito de la crítica.

⁸⁵ M. R. Lojo. *Introducción a poemas de su autoría*. En *Poesía*, 2000, 11 (1989) 18.

⁸⁶ M. R. Lojo. *Introducción a poemas ...*, 17

Al respecto, la misma María Rosa Lojo expresa:

... Lo único que legitima un texto literario es su poder de invención y conmoción, no ya el aval de ningún tribunal gramático – retórico que, como aquellos célebres del Siglo de Oro español, acredite su “limpieza de sangre”. Por otra parte, ¿qué voz no prejuiciosa negará el valor creativo del voluntario mestizaje, tanto en la vida como en la literatura?⁸⁷

Descartaremos cuestiones vastamente discutidas en orden a determinar coincidencias y diferencias en lo relativo a prosa, poesía y límites que las distinguen. Nos referiremos, en cambio, a una especificidad que configura relevante marca textual encuadradora de este tipo de poesía, en el contexto verbal del hecho lingüístico: vale decir, nos centraremos en la temática del ritmo.

En el artículo al que pertenece la cita que hemos transcripto, María Rosa Lojo alude al “... ritmo interior (...) que abre un espacio supremamente lleno, donde el silencio se ubica (...) antes y después.”⁸⁸

Estudiada esta cuestión desde el punto de vista de la teoría literaria, ya Carlos Bousoño había investigado respecto de las leyes del dinamismo expresivo:

... Es sabido que la adecuación del ritmo o de la materia fonética o de la sintaxis a la representación correspondiente puede producir un efecto poético. Pero a veces logra los mismos fines otro tipo de adecuación que, hasta donde yo sepa, no había sido investigado nunca: el dinamismo de las expresiones.⁸⁹

Dichas expresiones, en la modulación del poema tienen relación, a nuestro entender, con lo que Héctor Delfor Mandrioni describe cuando explica:

... un ritmo vital que se manifiesta en los latidos del corazón y de la respiración, como en la regularidad de

⁸⁷ M. R. Lojo. *En la magia del límite*. En revista *Cultura*, 20 (1988) 57.

⁸⁸ M. R. Lojo. *En la magia ...*, 57.

⁸⁹ Carlos Bousoño. *Teoría de la expresión poética*. (Madrid: Gredos, 1976) 432.

la marcha o del martilleo constante de los guijarros por parte del hombre primitivo⁹⁰

Pág. 127

Y recalca la importancia capital del ritmo en el acto de toda la vida: “En el comienzo era el gesto rítmico”.⁹¹

Basten estas reflexiones para entender, entonces, que el cauce expresivo en el que la poeta que nos ocupa instaura su poesía: el poema en prosa, establece en la lírica argentina una nueva manera (inscripta en la tradición del simbolismo francés y del modernismo hispanoamericano), de emerger del hombre. Nosotros sostenemos que, en el contexto referencial de las tendencias actuales, esta creación poética surge como poesía en libertad. Ello no significa desmesura ni confusión con la prosa. Se ubica, por el contrario, como la poeta misma lo define: “... en la magia del límite.”⁹²

.1.2. Rasgos de estilo

En el marco del poema en prosa que venimos considerando, conviene registrar aquí algunas referencias a rasgos de estilo que guardan íntima relación con observaciones que venimos planteando, respecto de la clase textual que estudiamos. .

Así, hemos observado ciertas “anomalías” que aparecen en el uso de la puntuación, en las que creemos descubrir rasgos que conviene destacar. En efecto, este discurso poético da muestras, en general, de una distribución oracional en la que las leyes de la puntuación son respetuosamente observadas; diferente de los casos que hemos visto, que las eliminan. Ejemplo de lo que afirmamos se halla ilustrado en los siguientes sintagmas:

⁹⁰ Héctor Delfor Mandrioni, *Pensar la técnica* (B. A.: Guadalupe, 1990) 100.

⁹¹ H. D. Mandrioni. *Pensar ...*, Cap IV, cita 11 referente a M. Jousse. *Le style oral rythmique et mnémotecnique chez les verbes moteurs*. En *Archive de philosophie* (Paris: Beauchesne, 1925) V.II, 20.

⁹² M. R. Lojo. “En la magia ...”, 57.

“Maga, hechicera pequeña”, (“Duelos” FOM, 74)
 “Dios, estrella o demonio,” (“Fuera” FOM, 73)
 “No llores más, pescador, hombre de sal” (“Mientras aquella
 sal...”, FOM, 63)
 “ya conoces (...), artesano,” (Mientras aquella sal”, FOM,
 63)
 “mientras tú, niño, mirabas un cielo” (“Un rastro”, FOM, 46)
 “a ti, viajero, que desde el extremo detenido del tiempo”
 (“Viajero” FOM, 43).

Pág. 129

En otros lugares, sin embargo, las comas han sido totalmente excluidas, como puede comprobarse en:

“Días de amores oscuros y de sueños caídos como
 desesperanzas que recitan oraciones de no morir sobre las calles
 nocturnas.” (“Cosmos” FOM, 31)

Algunos poemas muestran párrafos extensos carentes de toda puntuación:

“con manos indiferentes habituadas a un don que no distingue
 méritos ni rostros ni rodillas desgastadas como las escalinatas
 de piedra de la gran catedral que atormentan los pies de la
 plegaria desde hace siglos.” (“Un rastro” FOM, 46)

Retomando en cierto modo la idea de Bousoño referida al dinamismo de las expresiones, y luego de una prolija reflexión de estos textos, creemos que la exclusión de la puntuación está mediada por la celeridad que imprime al potencial lingüístico, la imposibilidad de ajustar la palabra a la visión fugaz.

Creemos estar en presencia de un lenguaje que pone en cuestión al lenguaje mismo, en el uso de sus ontológicas potencialidades creadoras; en este sentido, una imagen procrea otra imagen y así se suceden las visiones incrementando el ámbito simbólico. Dinámica de expresión que remite a ese “plus” de sentido al que Ricœur se refiere cuando desarrolla su teoría acerca de la metáfora viva.⁹³

“Las maderas benefician el aire con su rigor nórdico y su
 calidad lustral y su dureza consolada por el oro que un

⁹³ P. Ricœur. *La metáfora viva* (B. A.: Megápolis, 1987) cap. VI, VII, VIII.

donador arroja contra las puertas” (Primer poema de “Revelaciones”, *Visiones*).

María Rosa Lojo lo explica:

... no son precisamente construcciones ordinarias, combinaciones lexicalizadas. Se trata de “metáforas vivas”, al decir de Ricœur. Como señalaba Shklovski, hay que golpear la percepción, desautomatizándola, para reconstruirla de otra manera (...) no son en realidad – y ésta es la tesis de Genette – sino el retorno a un estado de plenitud del lenguaje: la metáfora en su dimensión mítica originaria.⁹⁴

Nosotros pensamos que la razón última, el fundamento de este tipo de expresividad, se halla en una tendencia de libertad reveladora de una tensión nunca satisfecha.

3. *Visiones, Forma oculta del mundo, Esperan la mañana verde*

Una cuestión interpretativa

A través de lectura de los poemas en prosa de *Visiones, Forma oculta del mundo y Esperan la mañana verde*, noto un itinerario que, partiendo de una búsqueda que supera la visión de la realidad próxima (ingenua, podríamos decir), del mundo, intenta alcanzar otra esfera donde el aire se torne más respirable y la existencia adquiera un sentido pleno. Esto se patentiza, en particular, en el primer poemario. No olvidemos, por otra parte, que el año de edición es 1984, por lo que parece que la obra ha sido escrita en épocas difíciles para la historia de nuestro país. Como ha escrito Leo Pollman en alguna parte, diferentes poetas buscan, en ese momento, una cierta “vía mística” de escape, ante una realidad insoportable.

Ya en *Forma oculta del mundo* se “regresa” al mundo, pero la búsqueda continúa; como si se invirtiera una verticalidad ascendente, y en las entrañas, en lo subterráneo de la realidad aparente, halláramos signos explicativos, o señales indicadoras del

⁹⁴ Z. Mirkin, y Y. Rosas. *Diosas ...*, 4.

ámbito simbólico de lo sagrado, zona sagrada, metafísica, oculta, forma del mundo iluminante de la verdad.

Finalmente *Esperan la mañana verde*, establece su suelo sobre una cierta cotidianidad, como lo revelan los intitulados de las partes en que se divide: Exceptuando la primera, “Vampiros, dragones y otras metamorfosis”, anticipante del rasgo fantástico que domina la obra, los otros son: “Vida doméstica”, “Viajes” y “Canto madre”, culmen del poemario cuyo último poema da título al libro. Este poema afina en la temática de la tierra, que tanto nutre la novelística de esta autora:

Esperan la mañana verde

Al pueblo del Sur, a la “gente de la tierra”

(Fragmentos)

Ellos esperan el viejo día que ya ha pasado, el día de la fiesta, el que fue cuando las mañanas eran tan verdes que no se podían morder y quemaban la lengua con un perfume ácido, cuando nada estaba concluido cuando todo volvía como los amores tenaces de los sueños.

Ellos esperan sentados a la puerta de su sepultura: una casa minúscula de barro con un sillón para dormir por siglos de siglos, escuchando el aleluya de las voces que cantan a un Dios altivo y extranjero.

(...)

Ellos rezan: hálame, sáname.

Han olvidado los cánticos para borrar las heridas y alisarlas como la grama para que crezcan por debajo la raíz del caldén.

Han olvidado las palabras que despertaban a los dormidos y dormían a los despiertos para unirlos a todos en la ronda simétrica del mundo.

Hálame, sáname, dicen a la mujer que se cubre las canas con el pañuelo de luto y antes era la joven que se ataba las trenzas con una cinta azul y subía la escala del Árbol de los Cielos – Hálame, sáname –, mientras sus nietos suman dos más dos y leen en los libros de la geografía los espacios y tiempos, los nombres de las cosas.

(...)

Hálame, sáname: hermana, hermanita que salga de tus brazos como salí de entre las piernas de mi

madre, me sumerjan tus brazos bajo las aguas frías,
para que viva.

Ella canta palabras que nadie sabe, hace sonar el
tambor como un antiguo pecho de latido para que la
Luna los mire con indulgencia.

Háblame, sáname.

Ella cierra los ojos de los que esperan.

(p.68)

Leyendo estos textos, pienso en María Negroni, a
quien escuché decir que su poesía se imbricaba entre sus ensayos
y narraciones. Y recuerdo también haber oído expresar a la misma
María Rosa Lojo que sus poemas en prosa eran pasibles de ser
categorizados como “mininarraciones...”

Entonces, finalizo dejando abierto este interrogante.

La poesía de Hugo Mujica

Hugo Mujica ha escrito, hasta ahora, un solo libro cuya
expresividad se manifiesta a través del poema en prosa. Se trata de
Paraíso vacío.

Cuando nosotros escribimos *Perspectivas religiosas en
la poesía argentina*, alejándonos de todo marco confesional, y
pensando en la Poesía como un acto de alta religiosidad,
consideramos tres posiciones: La poesía de la contemplación, en la
pluma de Alfredo R. Bufano; la poesía a partir de una posición
teológica: Francisco Luis Bernárdez, y el poema en prosa de María
Rosa Lojo, donde poesía y metafísica confluyen. Con Hugo Mujica,
nuestra visión da un paso más en orden a la profundidad, dado que,
creemos, es el lugar donde Poesía y Fenomenología confluyen.

El epígrafe, de Djuna Barnes, que bajo ningún aspecto
nos parece aquí librado al azar, reza: “En el sufrimiento del mundo
hay un hueco por el cual el ser singular cae continua,
interminablemente; es un cuerpo que se precipita por el espacio

observable, privado de la intimidad de la desaparición; como si la intimidad, apartándose inexorablemente, por el mismo poder sustentatorio de su retirada, mantuviera el cuerpo descendiendo eternamente, pero siempre en el mismo sitio y siempre a la vista.” Me parece que esto conforma una primera base de sustentación respecto de mi afirmación introductoria.

Sigue luego una especie de prólogo, titulado “La nueva creación”, en el que el autor adelanta ideas de lo que trata la obra.

En primer lugar, el poeta se ubica frente a lo más propio, lo lejano, el horizonte. Hay un viento que “precede y empuja”, que trae memorias remotas para que no se pierdan en los que olvidan. Subyace un rememorar el paraíso perdido, **“verbo anquilosado en cada sustantivo”**; creación que se reedita en cada hacer del poeta a través de la escritura, por la que surge el poema. El poema, no obstante, aparece como “espejo distorsionado de una transparencia que recuerda”. Proyección de cierto platonismo, se establece una contienda en la que el poeta juega su propia vida, intentando reflejar aquella transparencia, al sumergirse en un “encuentro” que, no obstante, presentiza la nada. Expresa: “la búsqueda de nombrar esa nada: de hacerla ser en el ser de la palabra.” Se trata de un mundo – poema en cuya hondura no hay raíces sino lo arrancado. Escribe que “es la copa vacía lo que permanece”, vale decir: la poesía, no el poema. El poeta conoce de un vacío, de un misterio. Debe escuchar y, si escribe, es para mantener abierto ese vacío, gratuidad que viene por nosotros, y se da siempre que no lo poseamos.

De corte heideggeriano, se refiere luego a palabras de las habladurías en contraposición con palabras “de los que piensan en la hondura.” Luego existen palabras creadoras, las de la verdadera poesía, que nacen lo que escriben, contacto con una fuente (“música”) ; esto sucede por la voz del poeta que hace que la poesía, en medio de la vida, celebrándose, rebasándose, entre origen y destino u horizonte, dé testimonio de aquel paraíso perdido, el de “la teofanía inaugural y fundante”.

Acerca de estructura y rasgos estilísticos

Si bien se trata de `poemas en prosa, la estructura de los mismos presenta diversas variantes.

Algunos aparecen en “couplets”, que nos recuerdan a las antiguas líneas de Aloysius Bertrand; otros son dísticos prosales.

Separados en partes, estableciendo diálogos, promueven una extensión que contrasta con la de otros poemas consistentes en dos líneas dispuestas – utilizando términos de la geometría analítica -, en forma de semirrectas colineales. Algunos, sólo aserciones con intertexto y frecuentes oscilaciones, entre formas que dubitan entre el verso y la prosa.

En cuanto al estilo, severamente escueto, como cercando el vacío, el blanco de la hoja, para aislar, o dar el mayor esplendor al esplendor profundo del poema, es pródigo en anáforas que inauguran y clausuran en forma recurrente la materia semántica. También muestra de cierto matiz de quiasmo, en la utilización de parte de la anáfora como enlace central del fenómeno antes descripto, suerte de desplazamiento que anuda.

Hacia el interior del poema

Si hacemos un recorrido por las palabras claves, nos encontramos con los cuatro elementos, ya sea bajo su expresión directa de **agua, tierra, aire, fuego**, como de sucedáneos, tales como por ejemplo: lluvia, lágrimas, respecto de **agua y** llamaradas, de **fuego**.

Notable la presencia de **muerte, niños, miedo**, el tema de la **ceguera**, el del **doble** y, entre las partes del cuerpo, los **ojos**, sobre todo; la **espalda**, el **rostro**, muy reiterado; el término **hombre /s** y su extrañamiento en la figura del **maniquí**

Lo **blanco**, asociado a la desnudez y a la locura, complementa a estos sentidos como la palabra **sed a agua** o a **fuelle**.

Presencia de animales como la rata, reiterada; el perro y el tigre, se asocian a la degradación o el peligro, correlativos con la soledad o el miedo.

Verbos como **hablar**, **callar** y **hacer** vehiculizan la carga semántica del sustantivo.

Estas marcas van configurando, *in crescendo*, un universo que, si no afincara de tal manera en el nivel fenomenológico, nos introduciría fácilmente en un ambiente surrealista que, fatalmente, conduciría a lo bloqueado, lo cerrado, lo vacío. Esto se nota en un poema en especial, hacia el final del libro, titulado “Identidad”, que nos recuerda al “**Huît clos**” sartreano, en la sobrecogedora descripción de un infierno.

Pero la clave del libro, más allá de las palabras preliminares del autor, se halla en el último poema: “Ausencia”, que vale la pena reproducir completo:

“Fue cuando no pude más y grité “¡yo!”, cuando escuché mi eco diciéndome “¡yo!”.

Y supe que las cosas nunca habían tenido bordes, que el hueco de todas las bahías se recortaba en mí, que el borde de todos los otros comenzaba donde faltaba yo.

Fue cuando supe que no había nadie.

Pero no corrí de un lado a otro para encontrarme con nadie, me quedé solo y, aún así, alguien estaba de más. Quizás no era yo, era el eco de mí.

Fue entonces cuando me asaltó una duda: si no había nadie ¿sobre quién rebotaba mi grito para volverse eco de mí?

(Es sobre esta duda que ahora escribo, o tal vez, sea sobre la misma esperanza que siempre escribí)”

El **hueco** y la **falta**, términos psicoanalíticos si los hay, aquí remiten, desde lo más profundo del hombre, seguro región del inconsciente, pero más allá, hontanar del alma, a ese sitio que el hombre permanentemente busca completar, liberar del vacío, en pos del sentido y el horizonte a que hacíamos referencia al principio. Fundamento de todos estos textos, más allá del Fundamento /la

mayúscula es mia/ del que se procede y al que se tiende, pone en evidencia la verdadera relevancia de la Poesía, como quería Heidegger, irremplazable revelación del ser.

El poema en prosa de Hugo Mujica abre, a mi entender, y a quien sepa unir reflexión y acto creador, nuevos rumbos a la Poética argentina.

Conclusión intencionalmente breve

La respuesta poética que los dos últimos autores tratados ofrecen, rubrican las más arriesgadas postulaciones del poema en prosa. María Rosa Lojo: poema en prosa – mininarración; Hugo Mujica: el no ser para ser del vacío más hondo con sus implicancias textuales, conforman en sí mismas la Conclusión de mi trabajo.

Dejo para el lector la reflexión acerca de su propia respuesta abierta a una palabra que aproxime a la verdad.

Allí está la prosopoesía, la “relación palimpsestosa” /supra/ de los textos. Quizá todo no sea más que un recomenzar; como un sumirse en el eco del canto de los antiguos rapsodas.

BIBLIOGRAFÍA

ARA G., *Suma de poesía argentina*. (1538 – 1968), Primera parte, B.A., Guadalupe, 1970.

- BAKHTINE, M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit du Russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970
- BALBUENA PRAT, A., *Historia de la Literatura Española*, Tercera edición corregida y aumentada, Barcelona, Edit. Gustavo Gili, T. III, S.A.,
- BAUDELAIRE, Ch., *Le Spleen de Paris*, (Petits poèmes en prose), Édition établie, présentée et commentée par Yves Florenne. Notes complémentaires de Marie – France Azéma, Paris, Librairie Générale Française, 1972 et 1998.
- BAUDELAIRE, Ch., *Petits poèmes en prose*, Paris, Seuil, 1994
- BÉCQUER, G. A., *Rimas*. Prólogo de Fermín Estrella Gutiérrez, B. A., Kapeluz, 1956. (Remite a Revista de Filología Española T X, núm. Abril – junio de 1923. Estudio a Jesús Domínguez Bordona).
- BERNARD, S., *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours* Paris, Nizet, 1959; 1994
- BORGES, J. L., *Obras Completas*, Barcelona, Emecé Editores, España, S. A., 1999.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976.
- BRETON, A., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1962; 1992.
- CAAMAÑO, J. C., Carta del 14 de octubre de 2004, fechada en San Nicolás de los Arroyos, Argentina
- CALBI, M., "Prolongaciones de la vanguardia". *En Historia Crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica*, por Susana Celli,, dirigida por Noé Jitrik, B.A., Emecé, 1999

- CESELLI, J. J., *La selva 4040*, B. A., Lozada, 1976.
- CESELLI, J. J., *Violín María*, B. A., Ed. La Reja, 1961.
- DARÍO, R., *Obras poéticas completas*, B. A., Librería "El Ateneo", Editorial, 1953.
- De SOLA, G., *Proyecciones del surrealismo en la Argentina*, B. A., Ediciones Culturales Argentinas, 1997.
- Del VILLAR, A., "Las cartas abiertas de Juan Ramón", Cuadernos Hispanoamericanos 513 (marzo 1993), 103 - 107
- DERRIDA, J., *De la Grammatologie*, Paris, Gallimard, 1965
- ECO, U., *Tratado de Semiótica General*, trad. de Carlos Manzano, B. A., Lumen, 1976
- FERNÁNDEZ MORENO, B., *Quiosco*, B.A. , El Francotirador Ed., 1995
- FERNÁNDEZ MORENO, C., *La realidad y los papeles*, Madrid, Aguilar, 1967.
- FERNÁNDEZ, M., *Obras Completas*, ordenación y notas de Adolfo Obieta, "Relatos, Cuentos y Misceláneas", B. A., Corregidor, 1997.
- FIJMAN, J., *Poesía Mayor 1*, con Prólogo de Carlos Ricardo, B. A., Leviatán, 1998
- FIJMAN, J., *Poesía Mayor 2*, con Prólogo de Carlos Ricardo, B. A., Leviatán, 1999
- FREUD, S., *Obras Completas*, Primera impresión de la Segunda Edición, trad. Por J. L. Echeverri, B. A., Amorrortu, 1990
- FURLAN, J. L., Carta a Ana María Rodríguez Francia, 23 de abril de 2003.
- FURLAN, J. L., *Los poetas del medio siglo*, B. A., El Francotirador, 1996.
- GARCÍA MORALES, A., "Construyendo el modernismo hispanoamericano: un discurso y una antología de Carlos Romagnosa" Anales de Literatura Hispanoamericana (1996) 25

- GAYOSO, d., *El laberinto invisible*, B.A., Edición de Poesía La Lámpara Errante, 1988.
- GAYOSO, D., *Los ojos inversos*, B.A., Araucaria editora, 1999.
- GAYOSO, D., *Marea Secreta*, colección de poesía elefante en el bazar, 1998.
- GAYOSO, D., *La noche coral*, B.A., Ediciones La Luna Que, 2001.
- GAYOSO, D., *Astillado*, B.A. Ediciones La Luna Que, 2002.
- GELMAN, J., *Pesar todo*, Antología, Selección, compilación y prólogo de E. Milán, México, FCE, 2001.
- GELMAN, J., "La Poesía", Página 12, 10 de noviembre de 2005. Contratapa.
- GENETTE, G., "Langage poétique, poétique du langage", en *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GIRONDO, O., *En la Masmédula*, B.A., Losada, 1991
- GIRONDO, O., *La diligencia*, B.A., Ediciones Sigmur, 2004
- GIRONDO, O., *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, B.A., Centro Editor de América Latina, 1966; 1967
- HEIDEGGER, M., *Acheminement vers la parole*, traduit de l'Allemand par J.Beauufret, W. Brokmeier et F. Fédier, Paris, Gallimard, 1986
- HEIDEGGER, M., *Chemins qui ne mènent nulle part*, titre original *Holzwege*, traduit de l'Allemand par W. Brokmeier, paris, Gallimard, 1980
- HEIDEGGER, M., *Identidad y diferencia / Identität und differenz*, Edición de Arturo Leyte, traducción de H. Cortés y A. Leyte, Barcelona, Anthropos, 1988.
- HEIDEGGER, M., *Questions III*, titre original *Der Feldweg*, traduit de l'Allemand par André Préau, Julien Hervier et Roger Meunier, Paris, Gallimard, 1966

- HEIDEGGER, M., *Ser y Tiempo*, Nueva traducción por Jorge Eduardo Rivero, Madrid, Trotta, 2003.
- HÖLDERLIN, F., *Oeuvres*, Volume publié sous la direction de Ph. Jaccottet, Paris, Gallimard, Pléiade, 1967
- HUSSERL, E., *Idées directrices pour une phenomenology*, Paris, Gallimard, 1950.
- JIMÉNEZ, J. R., *Libros de poesía*, Recopilación y prólogo de Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1959
- JIMÉNEZ, J. R., *Libros de prosa 1*, Prólogo de Fco. Garfías, Madrid, Bib. Premios Nobel, Aguilar, 1969.
- JIMÉNEZ, J. R., *Platero y yo (Elegía andaluza)*, 1907 – 1916, con 50 ilustraciones de Rafael Álvarez Ortega, 5ª Edición, Madrid, Aguilar, 1960
- JIMÉNEZ, J.R., *Libros de prosa 1*, con Prólogo de Francisco Garfías, Madrid, Aguilar, 1969.
- JITRIK, N., *Los grados de la escritura*, B.A., Manantial, 2000
- KRISTEVA, J., *La révolution du langage poétique*, Paris Seuil, 1974.
- LACAN, J., *Escritos 1*, trad. De Tomás Segovia, revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio, 9ª. Ed. española, México - España – Argentina - Colombia, Siglo XXI Ed., 1981
- LACAN, J., *Escritos 1*, traducción de Tomás Segovia, revisada con la colaboración del autor, nuevamente revisada por Armando Suárez, México- España- Argentina- Colombia-, Siglo XXI Editores, 1985
- LATORRE, C., *Cabeza o triste páramo*, B. A., Botella al Mar, 1979.
- LATORRE, C., *La ley de gravedad*, B. A., Botella al Mar, 1952.

- LÁZARO CARRETER, F., *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 3ª Ed. Corregida, 1953, 1977.
- LEZAMA LIMA, J., *Tratados en La Habana*, Sgo. De Chile, Ed. Orbe, 1970.
- LOJO M. R., *Esperan la mañana verde*, B. A., El Francotirador, 1998.
- LOJO, M. R., *Forma oculta del mundo*, B. A., Ed. Último Reino, 1991.
- LOJO, M. R., *Visiones*, B. A., Exposición Internacional El Libro – del Autor al Lector, 1984.
- LOJO, M. R., “En la magia del límite”, *Cultura* 20 (1988), 57.
- LOJO, M. R., “Introducción a poemas de su autoría”, *Poesía* 2000, 11 (1989) 18
- LUGONES, L., *Las montañas de oro*, s.l. ,s.a.
- MALLARAMÉ, S., *Œuvres Completes*, Édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, Pléiade, 1998
- MALLARMÉ, S., *Igitur, Divagations*, Un coup de dés, Paris, Gallimard, 1996.
- MALLARMÉ, S., *Poésies*, Préface d’ Yves Bonnefoy, Ed. Présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, 1994.
- MANDRIONI, H. D., *Pensar la técnica*, B. A., Guadalupe, 1990.
- MARCEL, R., *De Baudelaire al surrealismo*, México, FCE, 1960
- MARTÍ, J., *Obras completas*, La Habana, Trópico, 1936 – 1953, T. LXII
- MARTÍNEZ, J. L., “Unidad y diversidad” (En FERNÁNDEZ MORENO, C. Y ot., *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI Ed., 1974).
- MARTINI, F., *Historia de la literatura alemana*, Barcelona – Madrid - Buenos Aires - Río de Janeiro – México - Montevideo, 1964
- MARÚN, G., “La filología, Renán y el nacionalismo literario de L. Lugones y R. Rojas. En *Río de la plata* 20 – 21 (1998)

- MIGNOLO, W., "Comprensión hermenéutica y comprensión teórica", en Separata de Revista de Literatura, T.XLV,90 (julio – diciembre, 1993)
- MIRKIN, Z. Y ROSAS, Y., *Diosas del sur*, CSU. Northridge, s.a.
- MOLINA, E., *Obra Poética. Obras Completas*, Tomo II, B.A., Corregidor, 1987
- ORTIZ, J. L., *Obras Completas*, Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad del Litoral, 1996.
- P. del CAMPO, A. E., "Bécquer y Martí. El contraste entre la fuerza de la inspiración y la insuficiencia del lenguaje". *Cuadernos hispanoamericanos* (1994) 526, 76 – 84.
- PARRA, C., TABAKIAN, E., *Lacan y Heidegger, Una conversación fundamental, Dimensión trágica de la Ética*, B. A., Paradiso ediciones, 1998.
- PELLEGRINI, A., *La valija de fuego* (Poesía Completa), B.A., Argonauta, 2001
- PÉREZ, A. J., "Los comienzos poéticos de Rubén Darío: romanticismo y Parnaso", *Anales de Literatura Hispanoamericana* (1992) 21, 484 - 494
- PERLONGHER, N., *Poemas Completos*, B. A., Grupo Editorial Planeta S. A. I. C. / Seix Barral, 2003.
- PIZARNIK, A., *Obras Completas*, B.A., Corregidor, 1993
- PIZARNIK, A., *Prosa completa*. Barcelona, Lumen, 2003
- PIZARNIK, A., *Semblanza*, Introducción y compilación de Frank Graziano México, FCE, 1984
- RENARD, J. C., *Quand le poème devient prière*, Paris, Éditions Nouvelle Cité, 1987.

- REYES, A., *Trayectoria de Goethe*, 2ª. ed., México – Buenos Aires, FCE, 1954; 1964
- RICŒUR, P., *La metáfora viva*, B. A., Megápolis, 1977.
- RICŒUR, P., *Temps et récit*, Seuil, T. I, 1983.
- RICOEUR, p., *Le conflit des interprétations, Essais d'Herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.
- RILKE, R. M., *Obras*, trad. De José M. Valverde, Buenos Aires- Barcelona- México- Bogotá-, Plaza y Janés Ed., 1967
- RIMBAUD, A., *Oeuvres Complètes*, Paris, Éditions Jean – Claude Lattès, 1987
- ROBINO, A. Y SCHIAVETTA, B., “La poesía argentina de hoy”, *Revista Río de la Plata* 7 (1988), 125.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, A. M., *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik. Ensombrecimiento de la existencia y ocultamiento del ser*. B. A., Corregidor, 2003.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, A. M., *La estructura neobarroca en una novela hispanoamericana: El otoño del patriarca*, de G. García Márquez, Fac. de Filosofía, U. N. R., 1978. Sin publicar.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, A. M., Proyecto “El poema en prosa en Argentina”, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH), U. N. de Córdoba, Argentina. Investigación en curso.
- SALVADOR, N., *Macedonio Fernández. Creador de lo insólito*, B. A., Corregidor, 2003.
- SARDUY, S., *Barroco*, B. A., Sudamericana, 1974.
- SARTRE, J., *Qué es literatura*, trad. de Aurora Bernárdez, B.A., Losada, 1950

SCHULMAN, I. A., y ot., *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara S. A., 1987.

SEGAL, Z., “La poesía de Oliverio Girondo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* (1994) 529 – 530

VALERY, P., *Œuvres complètes* II, Paris, Pléiade, S. A.

YURKIEVICH, S., *Celebración del modernismo*, citado por KAMENSZAIN, T., en “Epílogo” a los *Poemas Completos* de N. Perlongher.

Dra. Ana María Rodríguez Francia