

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

15. *Odes*, París, 1954, p. 2.

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

17. Baudelaire, *op. cit.*

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