

RUBEN DARIO Y EL POEMA EN PROSA MODERNISTA

El poema en prosa es el género modernista por excelencia, en el sentido de que es la culminación lógica del concepto de la prosa como *arte*. Influye en el desarrollo del género la reacción modernista contra las normas clásicas vigentes en los siglos XVIII y XIX, según las cuales poesía y prosa eran modalidades expresivas distintas e irreconciliables. Esa reacción constituye precisamente uno de los caracteres esenciales y valederos del modernismo en su aspecto formal, llamado a un desarrollo *ininterrumpido* que llega a nuestros días. Guillermo Díaz Plaja no vacila en considerar «que el mayor acontecimiento estético de nuestro tiempo es el de la creación de un lenguaje capaz de alcanzar —sin los elementos propios del verso— la tensión y el ‘clima’ propios de la poesía»¹.

Se comprende entonces que a la crítica le haya resultado difícil definir lo que es el poema en prosa modernista. Aparte unos pocos casos de composición de específicos «poemas en prosa», concebidos e intitulados como tales, existen más para el observador que para el creador. Vale decir, o son pasajes que se pueden extraer de obras más largas, o bien son escritos cortos —cuentos o crónicas, por ejemplo— en los cuales la prosa se impregna de un lirismo que por lo general se atribuye solamente a la poesía.

Y es que esta suerte de escritura nace de una visión íntima y subjetiva, a la cual corresponde por modo natural la expresión lírica. Enrique Anderson-Imbert observa:

«Páginas de prosa poética aparecieron cada vez que al escritor se le ponía el ánimo en tensión lírica... Lo que él quiere es

¹ Guillermo Díaz-Plaja, *Al filo del novecientos* (Barcelona: Planeta, 1971), página 67.

recogerse hacia el fondo último de su alma..., libertarse de las cosas que lo circundan. Por eso tira al poema en prosa, a la miniatura preciosa, a momentos de suma belleza, a antologías de imágenes que valen por sí mismas... Regula sus ritmos, su selección de palabras, su sintaxis, sus metáforas, no por el uso lingüístico de la comunidad, sino por el ímpetu lírico-individual»².

También Fina García-Marruz (aunque no completamente de acuerdo con el crítico anterior en cuanto al necesario desprendimiento de la realidad común por parte del poeta-prosista), al referirse a Martí, distingue los momentos de «una *detención* peculiar, que queda naturalmente aislada en la memoria, el momento en que lo narrativo da paso a la entrada de cuerdas de lo lírico»³.

Sin embargo, hemos de darnos cuenta de que el lirismo, la plasticidad del lenguaje, la «autonomía de la imagen» (García-Marruz) son condiciones necesarias pero no suficientes para definir el poema en prosa como tal, siendo propias de la prosa poética en general. El poema en prosa se destaca ante todo por la unidad de su tema, asunto o concepto, y así, como primer rasgo definitorio, por su brevedad. El poema en prosa es un *momento* autónomo de lirismo, no logrado precisamente a través de los cánones tradicionales y formales del verso.

Estos momentos, en los diversos autores del modernismo, se relacionan en cuanto a los caracteres básicos que acabamos de mencionar. Pero veamos cómo cobran visos bastante variados en manos de los distintos escritores, o aun en las de un mismo autor según las sucesivas etapas de su escritura, o el influjo de temas o *moods* diferentes.

Conviene aclarar que no es nuestra intención abordar un estudio exhaustivo del poema en prosa en cada una de las figuras mayores del modernismo que lo cultivaron, sino detenernos en algunas piezas que consideramos fundamentales en el género y a través de cuyos análisis se puedan reflejar las notas peculiares del arte de sus creadores. Tampoco respetamos en nuestros comentarios el estricto orden cronológico de los escritores considerados, pues nos interesa más bien el seguir ciertas tendencias temático-estilísticas que se descubren en la evolución del poema en prosa durante el modernismo.

* * *

² Enrique Anderson-Imbert, «La prosa poética de Martí: A propósito de *Amistad funesta*» (Madrid: Taurus, 1960), págs. 93-94.

³ Fina García Marruz, *Temas martianos* (La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969), pág. 217.

La delicadeza y la gracia características del estilo de Manuel Gutiérrez Nájera cuajan, en ciertos cuentos suyos, en fragmentos de gran belleza plástica y de intenso lirismo que se pueden leer fuera del contexto como «poemas». Uno de ellos es la introducción a su cuento «La mañana de San Juan», separable del resto del texto como *mise-en-scène*, cuya función primera es la de la personificación de la «mañanita». El único nexo entre este preámbulo y el pequeño drama que le sigue es el del contraste, conscientemente buscado para un efecto de mayor dramatismo, entre la frescura e inocencia de la mañana y la tragedia del infantil protagonista que al final muere ahogado.

La personificación surge en una forma más compleja y variada al final de la crónica «El lago de Pátzcuaro», del mismo Nájera. En este pasaje el autor suelta el débil hilo argumental y, al seguir las metamorfosis del agua, despliega un estilo de gran virtuosismo artístico. Al final de otro cuento, «Juan el organista», aparece un fragmento poemático donde se describe, con figuraciones tempranamente expresionistas, la música atormentada que traduce los dolores del organista. Aunque el significado del pasaje depende del contexto, su valor estético deriva de la metáfora central, la del agua y la tormenta: el «tenue chorro» se convierte en ondas que se encrespan en la tempestad, serenándose luego para formar «un mar tranquilo... sobre [cuya] tersa superficie flotaba el alma dolorida de Juan»⁴.

El tema de la música fue justamente uno de los más comunes para estos trozos poemáticos, pues la sensación de la música se presta para su expresión en un pasaje más o menos aislado de la «historia» que se cuenta. Eso lo hallamos otra vez en José Martí, quien, aunque no dejó ningún «poema en prosa» que él clasificara como tal, por lo menos tuvo muy en cuenta la posibilidad de este género. Escribió el ilustre cubano en unos apuntes inéditos: «¿Por qué en vez de diluir las ideas en largos artículos, no han de sintetizarse, a modo de odas, en prosa, cuando son ideas madres, en párrafos cortos, sólidos y brillantes?»⁵.

Uno de los momentos de este tipo, que se encuentra en su novela *Amistad funesta*, se refiere, de hecho, a la música, pues se trata de una descripción imaginativa del concierto de Keleffy. Martí se sirve primero de unas imágenes impresionistas que surgen de la idea baudeleriana de las «correspondencias»: el pianista toca «una como invasión de luz...». A continuación dibuja una rápida serie de imágenes más bien

⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, *Cuentos y cuaresmas del duque Job* (Méjico: Porrúa, 1970), pág. 66.

⁵ Citado por Manuel Pedro González e Ivan A. Schulman en *Esquema ideológico de José Martí* (Méjico: Cultura, 1961), pág. 234.

expresionistas de gran vuelo imaginativo, que sustituyen o magnifican la realidad sensorial de la música: «Ya era un rayo que daba sobre un monte..., ya un león con alas..., ya un sol virgen...»⁶.

Es tal vez en sus otros escritos, ensayísticos en su mayoría, donde mejor se aprecia el concepto que tenía Martí del poema en prosa. El carácter de *oda* se ve claramente en las propias construcciones sintácticas de algunos de los pasajes escogidos por González y Schulman en el libro citado para ilustrar el «poema en prosa» de Martí, y a ellos remitimos al lector interesado. Sin embargo, vale advertir que el tono levantado que una sintaxis de filiación retórica puede condicionar, no basta para garantizar el genuino temblor lírico que requiere, por definición, el poema en prosa; como tampoco, de otro lado, el abuso de los materiales artificiosos a que eran proclives los modernistas. Hay que estar avisados, pues, para no confundir prosa *poética* con prosa *retórica*, ni aun con prosa *artística*. Reconocemos que en muchas páginas «artísticas» (por no decir en algún caso artificiosas) de los modernistas, apenas sopla un hálito minúsculo de poesía.

No obstante esta advertencia, qué duda cabe que la obra de Martí es sobreabundante en momentos de prosa auténticamente poética. Sus temas, ya se sabe, no se limitan a los más trillados por los modernistas, sino que abarcan hasta los sociales y políticos y aun los profundamente espirituales. Las reflexiones sobre el fallecimiento de Longfellow ofrecen un ejemplo. En otra ocasión, en medio de un ensayo sobre Francisco Sellén, surge un tema de los más característicos del pensamiento martiano:

«De un solemne sentido, grato como la música, empieza a henchirse el mundo, y de un puro perdón, que se derrama por el alma y la deleita. Cada pena trae su haz, con que se nutre la hoguera de la fe en lo espiritual y venturoso de la vida culminante del universo... Se va por entre voces, luces e himnos... y a los acordes, espontáneos y continuos, de la lira universal... pasan exhalando alma, los órdenes de mundos...»⁷.

Esta ya es una prosa de intención filosófica, lo que no excluye su tratamiento poético y personal. Pero González y Schulman hasta llegan a colocar bajo la rúbrica de «poema en prosa filosófico» dos largos pasajes extraídos del «Prólogo al poema del Niágara» (1882). Llamarla prosa poemática (como lo hace Fina García-Marruz) nos parece justo

⁶ José Martí, *Amistad funesta* (Méjico: Novaro-Méjico, 1958), págs. 102-104.

⁷ González y Schulman, *Esquema ideológico...*, págs. 238-239.

—apenas si Martí sabía escribir de otro modo—, pero, por otro lado, faltan la concisión temática y el *predominio* absoluto del lirismo que serían necesarios para presentar dichos fragmentos como ejemplos rotundos de poemas en prosa; a lo cual habría que añadir la fuerte tensión reflexiva o ideológica que les da su mayor relieve. Lo mismo se podría decir de las citas —éstas menos puramente «filosóficas» y más «sociales»— de *El presidio político en Cuba* que describen a «los tristes de la cantera» y específicamente al «pobre negro Juan de Dios». No le faltan a la expresión recursos poéticos, inclusive el ritmo. Sin embargo, si nos atenemos al conocido criterio de Enrique Gómez Carrillo en «El arte de trabajar la prosa artística», vemos que aquí la frase sí es «vehículo», que esta página, bella en sí, «tiene más deberes que una bella rosa». Recordemos que Martí, en su «definición» de la *oda en prosa*, no habla de momentos ni de sensaciones, sino de «ideas madres». Cuando predomina en la prosa la idea, apelando más al intelecto que a las emociones, vacilamos en calificarla estrictamente como poema en prosa. No obstante ello, el fragmento XII y final del mismo *Presidio político* (que curiosamente no recogen los antólogos citados) sí es ya un formidable poema en prosa; y además de particular interés por la alucinante atmósfera surrealista-expresionista que lo envuelve, y ello en la temprana fecha de 1871.

Todo esto, por supuesto, solamente demuestra el fenómeno de la fusión de los géneros en el modernismo: el mero hecho de que surja la cuestión del género a que pertenece un escrito es indicación de su índole modernista. Esto alcanza tal vez su mayor problematicidad en el caso de José Martí, quien sin abandonar su estilo «poemático» ahondaba en temas cuya gravedad e inmediatez los hacía con frecuencia refractarios a la índole tradicional de la escritura «poética».

Otros modernistas compusieron obritas que más fácilmente encajan en la categoría que estudiamos. José Asunción Silva en sus dos «Transposiciones» le pide prestada su técnica al pintor para dibujar cuadros estáticos donde no «pasa» nada, pero donde se pinta una *mise-en-scène*, una «Al carbón» y otra «Al pastel». (El procedimiento lo había empleado ya Darío en ciertas breves piezas de *Azul...*, y teóricamente lo había propugnado Martí en su importante artículo «El carácter de la *Revista venezolana*» de 1881)⁸. En «Suspiros», del propio Silva, el lirismo se refleja aun en la estructura de la breve composición, la cual

⁸ Para unas precisas aclaraciones sobre el punto de prioridad entre Darío y Silva en el manejo de estas «transposiciones», véase el artículo de Ernesto Mejía Sánchez «Los comienzos del poema en prosa en Hispanoamérica», *Revista de Letras* (Universidad de Puerto Rico en Mayagüez), n. 13, marzo 1972.

consiste en una serie de variaciones sobre un mismo tema. Otra vez, no «ocurre» nada. Sencillamente se presenta una serie de suspiros —el de la muerte, el de la voluptuosidad, el del cansancio de un viejo—, todos rechazados como fallido motivo del soñado «maravilloso poema». El poeta entonces vuelve a lo dicho en su primer párrafo («Si fuera poeta...») y concluye que, «aun siendo poeta y haciendo el poema maravilloso, no podría hablar de otro suspiro...», o sea, el del sueño irrealizado e irrealizable⁹. Este tema, de raíz netamente romántica, incorpora cierta preocupación ambiental metafísica propia de la época modernista, pero está tratado dentro de un marco de superficialidad, más melancólico que angustiado, y es evidente que el autor otorga la mayor importancia a las imágenes impresionistas y preciosistas con que elabora el lenguaje.

De estirpe romántica y de una estructura parecida es la «crónica» —que no lo es del todo— de Enrique Gómez Carrillo titulada «La canción del silencio». Aquí se trata de un esfuerzo por buscar y definir un silencio completo en la naturaleza, en diferentes sitios posibles: una antigua iglesia vacía, un cementerio de aldea, el viejo parque abandonado, el desierto inmenso... Ninguno es aceptado como paradigma del silencio total, pues en cada uno, dice el escritor, hay algo que canta todavía. Pero Gómez Carrillo expresa un sentimiento más intenso que el de la romántica melancolía de «Suspiros», de Silva, el cual podría acercarse más bien a la *angustia*, el escepticismo existencial, la aguda conciencia de la nada que caracteriza a los escritores modernistas. Otras veces, por supuesto, Gómez Carrillo sabe crear poemitas en prosa modernista asimilables a una veta más superficial (impresionista, preciosista, parnasista), como en la «La princesa muerta». En este texto predominan la musicalidad, el cromatismo, los paralelismos sintácticos; la muerte está soslayada de modo que no se provoca una angustia de diapasón fuerte, sino solamente una suave melancolía de tonalidades románticas.

Pero habría que señalar dos aspectos notables de esta breve pieza: uno formal, el empleo del diálogo (pues el poema en prosa, género sumamente proteico, admitía la forma dialogada así como la narrativa, por lo común más frecuente), y otro temático, la aparición de nuevo del motivo del agua, que tanto se presta para representaciones impresionistas y expresionistas. Ya hemos notado la presencia de este elemento como factor de la trama («La mañana de San Juan»), como remanso

⁹ José Asunción Silva, *Obra completa* (Medellín: Bedout, 1970), páginas 317-319.

lirico («El lago de Pátzcuaro») y como metáfora de la música. En la novela *Sangre patricia*, de Manuel Díaz Rodríguez, hay un pasaje donde el autor se vale de esa misma metáfora para describir la música de Alejandro Martí.

Se trata de un episodio no desemejante al del concierto de Keleffy en *Amistad funesta*, aunque en vez de una serie de imágenes brillantes más o menos inconexas, Díaz Rodríguez desarrolla el pasaje a base de una metáfora única. La música comienza con «una nota muy tenue, como la que produce el caer de una débil gota de agua sobre un cristal sonoro...»; y luego pasa por varias fases «acuáticas»: «una lluvia muy fina..., el deslizarse tembloroso de un hilo de agua entre las altas hierbas..., la acequia rebosante..., el tumultuario estrépito del torrente... el rumor sereno y apacible del río... [extendiéndose] con majestad oceánica..., el encrespase de la onda...». El pasaje termina por una especie de *da capo* al revés, repitiéndose en rápida sucesión los elementos claves para terminar con la misma «nota primitiva, aislada y muy tenue...» del principio¹⁰.

La metáfora del agua se justifica en este caso no solamente por un mero capricho del autor, que vio una semejanza entre dos sensaciones auditivas (como en el caso de «Juan el organista»), sino por el argumento mismo. El motivo del agua es un eje simbólico en la trama de la novela, donde se ahogan en el mar primero la novia del protagonista y finalmente él mismo. Sin embargo, este largo párrafo sobre la música del pianista se podría extraer de la novela y leer exento, si se le pusiera algún título como «Concierto de piano», tal si fuese uno más en una serie de poemas en prosa modernistas que tratan temas parecidos.

En Julián del Casal encontramos otros modos de crear poemas en prosa. Primero, Casal tradujo de otros idiomas piezas de este género, sobre todo del francés. La mayoría de ellos los seleccionó del *Spleen de París*, de Baudelaire; aunque también hizo traducciones de otros poetas, como Catulle Mendès. Estas traducciones aparecieron entre 1887 y 1890 en las publicaciones cubanas *La Habana Elegante* y *La Discusión*.

Mayor originalidad demuestran otros escritos prosísticos suyos que se publicaron en los mismos periódicos de la época: sus crónicas. En manos de Casal a veces desaparece casi por completo el elemento anecdótico, y la crónica llega a ser más bien una estampa. Por ejemplo, en la serie que titula «Album de la ciudad», pudo llegar a nada más

¹⁰ Manuel Díaz Rodríguez, *Sangre patricia* (Madrid: Sociedad española de librería, ¿1916?), págs. 124-125.

que describir el aspecto de la ciudad en el crepúsculo, como en «Frío» (cuyo tono recuerda el de Poe y de Silva):

«Anochece. El disco rojo del sol, como redonda mancha de sangre, caída en manto de terciopelo azul, rueda por la bóveda celeste hasta borrar en el mar. La atmósfera se impregna de perfumes invernales. La niebla envuelve, en su sudario de gasa, agujereado a trechos, las cumbres empinadas de las montañas lejanas. El viento agita las copas de los laureles... Se oye a lo lejos el mugido imponente del mar, cuyas ondas verdinegras, franjeadas de blancas espumas, se hinchan monstruosamente... El silencio se difunde por las calles. No se oye más que el rodar de los coches, el silbido de los ómnibus y la vibración de alguna campana»¹¹.

En «Un sacerdote ruso» el «incidente» es la salida de un barco, en la popa del cual va el sacerdote que ha visitado la ciudad. Pero él no aparece hasta pasada la mitad de la crónica, en la que el autor se empeña, sobre todo, en recrear el ambiente del mediodía en el puerto: «Ni un soplo de aire... El mar, como lámina de acero..., irradiaba un brillo metálico...»¹² Como en los antes citados, en este texto se destaca el lenguaje impresionista y el cromatismo más que el suceso contado, que, de otro modo, habría dado base para una crónica.

«Japonería» lleva al extremo esta técnica preciosista y artificiosa, pues no se trata más que de la descripción de un búcaro japonés que el autor ha visto en el escaparate de una tienda y que le hace pensar en la alcoba de su «espiritual» y «lánguida» María. El motivo orientalista le permite al autor hilar una serie de imágenes parnasistas para describir el búcaro y los demás objetos del escaparate. Al quedar anulada la representación inmediata de lo real, y ser sustituida por la «impresión» subjetiva del artista y, además, trazada en un lenguaje de gran prestancia plástica, el texto deviene una verdadera miniatura poética en prosa.

Casal, en su «Japonería», cierra el breve texto repitiendo libremente las mismas palabras con que iniciaba el primer párrafo. Es el mismo procedimiento reiterativo que hemos visto en Martí, Silva y Díaz Rodríguez. Característico será también del máximo cultivador del poema en prosa modernista, Rubén Darío. El nicaragüense lo había usado

¹¹ Julián del Casal, *Prosas*, vol. II (La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963), págs. 66-67.

¹² *Ibid.*, pág. 78.

ya en algunos cuentos de *Azul...*, donde, como ha señalado Raimundo Lida, «el empuje lírico llega por veces a moldear la forma exterior del relato acercándola a los ritmos reconocibles del verso»¹³. La densidad poética de «El rey burgués», sobre todo hacia el final, proviene de la repetición de los mismos elementos sintácticos. Y los paralelismos en «La canción del oro» logran intensificar el efecto de manera semejante.

No es únicamente por el uso de este recurso formal por lo que se le puede considerar a Darío el que, entre los modernistas, llevó el poema en prosa a un grado máximo de perfección y variedad. Claro que fue el mismo Rubén quien, en «El velo de la reina Mab», realizó por primera vez en castellano el poema en prosa. Ya en *Prosas profanas* (1896) incluyó un poema en prosa rimada, «En el país del sol», que el autor asegura haber llamado mucho la atención por su novedad¹⁴. Las declaraciones de Darío en cuestiones de prioridad renovadora pueden ser discutibles, pero en cuanto a su primacía en el cultivo del poema en prosa podemos atenernos, sobre todo, a la evidencia de los textos¹⁵. No nos es posible, en esta breve exposición, hacer un examen sistemático del género en la vasta obra del nicaragüense. Nos gustaría, simplemente, llamar la atención sobre algunos de ellos que ofrecen ciertos puntos de interés en la evolución del mismo.

Reparemos primero en algunos de los más puramente lírico-impresionistas. Muchos son «cuadros» enmarcados, con una técnica bastante evidente de pintor, dentro de una pieza prosística. En «El país encantado», donde reinan los colores y la luz, los dos amantes en un banco rústico «eran el alma del cuadro».

En «Sonata» el poeta se dirige a sus memorias de dicha, formando con ellas un cuadro parnasista-impresionista, con la figura de la amada destacada «en medio de ese marco del pasado». «La canción de la luna de miel», «Sanguínea», «Poemitas de verano», «La canción del invierno» y «Día de primavera» nos ofrecen otros ejemplos de poe-

¹³ Raimundo Lida, «Los cuentos de Rubén Darío», en *Letras hispánicas* (Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1958), pág. 204.

¹⁴ Darío estaba muy bien preparado para el género por su conocimiento directo de los escritores franceses del siglo XIX, que desde Aloysius Bertrand y su *Gaspard de la nuit* (1842), hasta Baudelaire, Mallarmé y Catulle Mendès (a quien tanto admiró Darío), habían cultivado el poema en prosa y, en general, la escritura artística.

¹⁵ La mayor (aunque no completa) colección de poemas en prosa de Rubén Darío se puede encontrar en *Rubén Darío: Obras completas* (Madrid: Afrodísio aguado, 1955), vol. IV.

mas en prosa donde predomina la nota suave, impresionista-parnasista, melancólicamente lírica.

Estos trozos poemáticos, sin embargo, en Darío se apartan, a veces, de la veta «tradicionalmente» modernista para poder registrar tonos nuevos; por ejemplo, el de un humor socarrón. Ya en «La canción del oro» había aparecido el elemento de lo que Rubén llamó la «carcajada». El caso es aún más evidente en «Gesta moderna», un *tour de force* cuyo efecto, notablemente «moderno», depende de la entrada repentina del elemento humorístico al final, cuando el torneo medieval entre dos «caballeros reales» se torna en una pelea poco noble entre dos periodistas modernos. El humor puede hacerse sentir también de manera más sutil mediante el uso de ciertas imágenes. En «Sirenas y tritones», un cuadro que agrupa los conocidos seres mitológicos marinos, aparece de repente «un Sancho centauro acuático braceando» que en la redondez de su barriga «muestra su honda mancha, como la señal de un golpe de espátula, el ombligo»¹⁶.

En algunos de sus poemas en prosa, Rubén parece dejar atrás completamente la técnica del cuadro impresionista para evolucionar hacia una «modernidad» sorprendente. «El ideal» ofrece un ejemplo de esta evolución en una fase incipiente. Presenta una visión deslumbrante: «Una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar.» No es todavía un simbolismo muy profundo o complejo, pero por lo menos crea un *ambiente* simbolista. Sin embargo, es en otro poema en prosa donde Darío exhibe mejor su faceta simbolista y una imaginaria repleta de novedades: «Sueño de misterio».

Es único entre sus poemas en prosa. Demuestra un estilo que recuerda más al Rimbaud de «Le bateau ivre» que al mismo Darío de «En el país encantado». Dicho de otra manera, este poema en prosa ejemplifica todo lo que en germen tiene el modernismo de modernidad, de previsión de algunos de los elementos que muy pronto aprovechará ya la vanguardia: lo inconsciente, lo incongruente, la extravagancia.

No hay ninguna relación entre un párrafo y otro: cada imagen, la mayoría de ellas «absurdas», fulgura por un instante y desaparece. Se crea un ambiente no sólo misterioso, sino «inverosímil», absurdo y amenazador. Se suceden y se superponen en este desfile de imágenes un raro fondo de fotografía, un pavo real blanco, el general Grant que viene a almorzar con el poeta, un paisaje recordado de la infancia, «un mariscal con tres colas y un abate que le mira de lejos», un

¹⁶ Rubén Darío, *Obras completas* (Madrid: Afrodísio Aguado, 1955), volumen IV, pág. 449.

violento incendio en una ciudad de torres peroncsianas, una inundación, una arquitectura realizada por un lapidario infernal¹⁷. Como ha observado Saúl Yurkiévitch, a propósito de otros escritos de Rubén, el poeta «propicia la liberación de la fantasía..., producir encantamiento... mediante la libertad de asociación, reveladora de las recónditas correspondencias...»¹⁸ Si buscamos en el poema en prosa un ejemplo preciso de la caracterización de Anderson-Imbert —«una antología de imágenes que valen por sí mismas»—, es aquí, mejor que en ninguna de las otras selecciones referidas, donde de seguro hemos de encontrarlo.

En realidad, hasta se vislumbra en este «Sueño» un surrealismo balbuceante, que aparecería como una anticipación aún más notable si no surgiese al final la frase explicativa «y yo me desperté». Detrás de las imágenes simbolistas-surrealistas late el fondo de continuidad espiritual por el que la sensibilidad modernista habrá de desembocar en la más lúcida y desgarrada conciencia moderna: «Todas las gentes transitan sin hablar. De pronto, hay una amenaza universal que nadie comprende, pero que todos temen. La angustia fue horrible...»

* * *

Hemos visto simultáneamente, a lo largo de este breve recorrido por algunas muestras del poema en prosa, varias manifestaciones de la tendencia modernista a la prosa «artística» y «poemática». Como ya se dijo, estos dos aspectos del estilo, aunque estrechamente relacionados, no deben confundirse, ni mucho menos identificarse de un modo absoluto con el poema en prosa, pues el primero implica lo que Gómez Carrillo llamó «el arte de labrar», y puede estar presente en el poema en prosa, pero no lo define; mientras la segunda, sin «definir» tampoco el poema en prosa, sí caracteriza más exactamente su tono y la actitud estética fundamental del autor.

Pero la expresión «prosa poemática», a su vez, presenta ciertas dificultades. Claro que si buscamos los recursos específicos de esa prosa encontraremos mil ejemplos. La repetición —anáfora, estribillo, paralelismo, simetrías— es, probablemente, el más constante de estos procedimientos. A veces se emplea como modo de «cerrar» el texto, haciendo que forme un «círculo». El apóstrofe es otro recurso poé-

¹⁷ *Ibid.*, págs. 437-438.

¹⁸ Saúl Yurkiévitch, «Rubén Darío y la modernidad», en *Plural* (Méjico), nota 9 (1972).

tico frecuente que, a veces, se combina con la función del estribillo. También lo son la personificación de lo inanimado, la sintaxis propia del lenguaje artístico en vez del cotidiano y el sinnúmero de imágenes, en la mayoría de los casos impresionistas, que se esparcen por estas obritas. Y, sin embargo, no olvidemos que estos procedimientos, siendo esencialmente retóricos, tampoco definen «lo poético».

¿Y el ritmo? Es cierto que existen bastantes pasajes los cuales casi podrían ser versificados. En el caso de Darío, no hay duda de que el efecto es conscientemente buscado, como en el poema en prosa «Sonata», cuyo comienzo reproducimos parcialmente a continuación en forma versificada, para que quede destacado el predominio del ritmo heptasilábico:

*¡Imágenes de dicha
que se ha llevado el tiempo,
doradas ilusiones,
risueñas esperanzas,
recuerdos perfumados!...
¡La música que vibra en mis oídos
tiene aquellas notas de arpa,
y es suave y melancólica,
es dulce y trae un recuerdo
envuelto en su armonía!*¹⁹.

En Martí hay igualmente pasajes en que el ritmo del verso es bastante obvio:

*Vanse las gentes por campos
y por ríos sorbiendo aire,
como quien sorbe vida:
todo es pareja, aurora y amorío.
Aún la noche es alba.
Los hoteles, campamentos;
las playas, hervideros;
los ferrocarriles, boas repletos,
jamás desocupados;
no cierra la ciudad
de día ni de noche
sus fauces de muelles*²⁰.

¹⁹ Darío, *Obras completas*, vol. IV, pág. 432.

²⁰ González y Schulman, *Esquema ideológico...*, pág. 243.

En cambio, encontramos otros donde la sensación rítmica es innegable, pero en los cuales ésta proviene de una feliz combinación del ritmo inherente a la lengua española y el sentido instintivo de Martí en la utilización del mismo para llevarnos —aunque sin «versificar»— en un vaivén de ondas rítmicas. De la misma selección de donde procede la que se acaba de citar, léase ésta, más ajustada al ritmo de una prosa trabajada con pericia y arte: «Oh estación de desborde y alegría, que echa de la ciudad, como de cárcel, y llena de buscadores de placer los vapores de ríos y ferrocarriles, las claras playas, bordadas de hoteles...»

Esta tendencia rítmica es, pues, representativa de ciertos prosistas modernistas. Pero sería exagerado afirmar que es característica de todos los poemas en prosa modernistas y, más aún, que es un rasgo imprescindible de ellos; pues no siempre los autores de la época se empeñaban tanto en este aspecto evidentemente formal.

Concluimos, entonces, con una aproximación al concepto del poema en prosa que incorpora una constelación de rasgos comunes, pero sin habernos sido posible llegar a una formulación teórica exacta. Por lo demás, no debemos aspirar a una clasificación más académica o rigurosa si tenemos en cuenta la heterogeneidad y el proteico carácter, propios de la estética modernista.

Rara vez el poema en prosa modernista de la América hispana adquiere el carácter tan definitiva e intensamente poético, tan brillante en imágenes y metáforas y tan rico en poder sugestivo como los de Baudelaire o Rimbaud. Pero tuvo el valor de aportar una forma sumamente flexible y versátil, como lo ha demostrado el hecho de su continuidad a lo largo de toda la literatura contemporánea (desde López Velarde y Vallejo hasta Octavio Paz y los más jóvenes de hoy). Hemos observado cómo se manifiesta dentro de los géneros más diversos, con tonos que pueden variar desde el lirismo sentimental hasta el humor socarrón. Por su naturaleza, el poema en prosa modernista puede llegar a fatigar en dosis demasiado excesivas. Pero es en él donde, al menos en principio, se destilan los caracteres de validez artística más amplia —es decir, menos formales— de la estética de la época; y es él la forma expresiva hacia la cual tiende toda la prosa modernista.

LEONORE V. GALE

The City University of New York
(EE. UU.)