

Josefina de la Torre y el poema en prosa

José Manuel Martín Fumero¹

Recibido: 18 de febrero de 2022 / Aceptado: 19 de mayo de 2022

Resumen: En *Versos y Estampas* (1927) Josefina de la Torre da a conocer un número significativo de poemas en prosa, que denomina genéricamente “estampas”, una muestra más de su precocidad a la hora de abordar el hecho poético tanto en verso como en prosa. Este atrevimiento juvenil es un rasgo que, a nuestro juicio, sitúa a nuestra autora en una posición de privilegio en el seno de la vanguardia insular y, también, de la literatura hispánica del momento. En este sentido, el análisis que proponemos pretende dar a conocer los rasgos de sus poemas en prosa y, especialmente, la actitud vanguardista que late tras su proceso escritural.

Palabras clave: Josefina de la Torre, vanguardia, poema en prosa, crítica literaria, *Versos y estampas*.

[en] Josefina de la Torre and the prose poem

Abstract: In *Versos y Estampas* (1927) Josefina de la Torre unveiled a significant number of prose poems, which she called “estampas”, a further sign of her precociousness when it came to dealing with poetry in both verse and prose. Her boldness at a young age is a trait which, in our opinion, places our author in a privileged position in the island’s avant-garde world of poetry, and, also, of Hispanic literature of that time. Accordingly, the analysis we put forward here aims at revealing the key features of her prose poetry and, especially, the avant-garde approach that lays behind her writing process.

Keywords: Josefina de la Torre, avant-garde, prose poem, literary criticism, *Versos y estampas*.

Sumario: 1. Introducción; 2. El poema en prosa en la concepción poética de Josefina de la Torre; 3. El poema en prosa en *Versos y estampas*; 4. Conclusiones.

Cómo citar: Martín Fumero, J. M. (2022): “Josefina de la Torre y el poema en prosa”. *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 40, pp. 169-181.

1. Introducción

La atención crítica en torno a la figura literaria de Josefina de la Torre (Las Palmas, 1907 – 2002) ha tomado últimamente nuevo impulso. Desde el año 2001, en el que es nombrada académica de honor por la Academia Canaria de la Lengua, no ha parado de suscitar interés el estudio y, en los últimos años, la edición de toda su obra. Así, hemos de citar tanto homenajes, como el dedicado en la madrileña Residencia de Estudiantes (2001), como acercamientos de conjunto, como el que se produjo con la celebración de su centenario (Mederos, 2007); ambos nacen como intentos por hacer visible tanto su voz literaria como, especialmente el segundo, el polifacetismo creativo de la autora de *Medida del tiempo*. En cuanto a la edición de su obra, en 2020 el Gobierno de Canarias dedicó a Josefina de la Torre el “Día de las Letras Canarias”², y ello permitió dar a conocer al gran público la prolijidad de su faceta literaria, con la edición tanto de su *Poesía completa* (Garcerá, 2020), una antología de su prosa breve (Garcerá, 2020) y, además, la publicación de su narrativa en el marco de “La novela ideal”, colección alentada por la propia Josefina y su hermano

¹ CEAD de Santa Cruz de Tenerife “Mercedes Pinto”
Correo electrónico: jmarfum@gobiernodecanarias.org

² El *Día de las Letras Canarias* es una efeméride instituida por el Gobierno de Canarias desde 2006; se celebra el 21 de febrero, en conmemoración del fallecimiento de José de Viera y Clavijo (1813), y supone la realización de numerosos actos en torno a la figura insular elegida (ediciones, conferencias, entre otros eventos). Algunos de los autores elegidos (destacamos a aquellos más ligados al periodo vanguardista) han sido Pedro García Cabrera (2012), Agustín Espinosa (2019) o la propia Josefina de la Torre (2020).

Claudio, bajo el título de *Las novelas de Laura de Cominges* (Garcerá, 2021). Con anterioridad, Alicia Mederos (2019) había preparado la edición de *Memorias de una estrella. En el umbral*³.

Estos homenajes y ediciones han contado, de manera casi paralela, con el desarrollo de cursos en torno a la figura literaria y la obra creativa de la autora; el más importante es el que se desarrolló en octubre de 2020, celebrado de manera virtual en la ULL con el título “La isla sin sombrero: Josefina de la Torre y su época”, bajo la coordinación de la profesora y crítica Isabel Castells Molina y el investigador Alberto García-Aguilar⁴. Es, precisamente, este investigador quien ha comenzado con la indagación crítica en la obra narrativa de la autora (2019a, 2019b)⁵; con anterioridad, Soler Gallo (2016) había estudiado el papel de la *novela rosa* dentro de la colección “La novela ideal”.

Así, pues, y a la vista de este interés y, por supuesto, de sus frutos críticos, parecería que tanto la visibilidad creativa como el asedio a la labor literaria de la autora están plenamente cubiertos; sin embargo, sigue siendo el estudio de sus poemarios una asignatura pendiente tanto en lo que tiene que ver con la génesis del proceso escritural de esta obra como con las singularidades de cada uno de ellos. El estudio que planteamos supone una aproximación al papel del *poema en prosa* en su libro *Versos y estampas* (1927), abordando el estudio de sus principales peculiaridades estilísticas y qué relevancia posee esta forma poética tanto en el libro en que se inserta como en su andadura escritural.

2. El poema en prosa en la concepción poética de Josefina de la Torre

Con respecto al poema en prosa, ha sido Benigno León Felipe (1999a, 1999b, 2000, 2005) uno de los críticos que ha ahondado en los signos teóricos e históricos de la poesía en prosa, aspecto al que hay que agregar su interés por asediar el desarrollo del *poema en prosa* en el marco de la Literatura de Canarias⁶. Otros estudiosos que han profundizado en esta forma poética son María Victoria Utrera Torremocha (1999) y Carlos Jiménez Arribas (2004 y 2005), quienes marcan la importancia de investigadores como Aullón de Haro (2000 [1979]) o Guillermo Díaz-Plaja (1956), a quien “se le deben dos aportaciones fundamentales: el esbozo de una teoría del poema en prosa [...] y algo que muchos años más tarde ha devenido criterio fundamental para los estudios literarios: la elaboración de un canon” (Jiménez Arribas, 2005: 136). En los primeros textos que relaciona con el poema en prosa sobresalen dos cualidades que encontraremos en Josefina de la Torre: el carácter pictórico y su condición impresionista (Díaz-Plaja, 1956: 22).

Pero más allá de estas referencias, hemos de dejar constancia de que este artículo, por su contenido y por el alcance pretendido, no persigue en ningún caso ni teorizar ni polemizar con respecto a lo que se ha considerado como poema en prosa, algo que no nos exime de contrastar y marcar un camino claro para su devenir crítico, esto es, la necesaria mirada a un mínimo corpus teórico que apunte tanto a la caracterización formal como a la tipología de este subgénero poético; y, justamente por ello, esta síntesis es un paso previo ineludible, más si cabe si se tiene en cuenta, a modo de recordatorio, que no abundan, precisamente, las monografías sobre este subgénero de origen romántico en nuestra tradición crítica, especialmente en lo que atañe a su praxis entre los escritores insulares. En definitiva, entre el estudio del poema en prosa como hecho fenomenológico y el asedio crítico a un caso concreto del mismo, obviamente optamos por lo segundo.

En esta ocasión, por tanto, afrontamos el estudio de una poeta que llama nuestra atención doblemente: por un lado, porque en la literatura insular, salvo los estudios realizados por Benigno León Felipe (2000, 2017), el poema en prosa apenas ha recibido atención y, por otro lado, por el hecho relevante de que esta autora es de las pocas mujeres poetas que se ha atrevido a usar esta forma poética en pleno auge vanguardista. Y es que, a nuestro modo de ver, los poemas en prosa josefianos son vanguardistas en la medida en que le valen para experimentar y para dialogar con su conciencia, venciendo las limitaciones del verso. Persigue, en el fondo, depurar el lenguaje; así, rasgos de sus textos en prosa son la brevedad, la depuración, el lirismo, la fragmentación o lo metaliterario. Más específicamente, a nuestro juicio, doble es la caracterización de sus poemas en prosa: formal y temática; en el primer aspecto, la brevedad es su signo distintivo y, en el segundo, el recuerdo de momentos cercanos al presente de la enunciación, con cierto aire narrativo entre nostálgico e idealizador. Creemos que ello parte, en primer lugar, de su fervoroso deseo por comunicar, por expandir el propio sentido de su experiencia, por interpretar un momento recreándolo, describiéndolo,

³ Hasta este momento, y salvo los textos originales de la autora (los originales de algunos de sus libros poéticos como *Versos y estampas* o *Poemas de la isla* pueden consultarse a través de la plataforma *Memoria digital de Canarias*: <https://mdc.ulpgc.es/>) solo existían algunas antologías, la más conocida de las cuales era la preparada por Lázaro Santana (1989). El lector interesado podrá encontrar en la bibliografía de este estudio las referencias concretas de todos estos trabajos.

⁴ Algunas de las ponencias de este curso, junto a otros artículos inéditos, han aparecido publicados recientemente en el libro *Josefina de la Torre y su tiempo* (2021).

⁵ Ha de señalarse que, junto a Alejandro Coello, ha participado como editor de la adaptación teatral que la autora y su hermano Claudio realizaron de la novela policíaca *El enigma de los ojos grises* (2021). También reciente es la edición y traducción al francés del segundo poemario publicado por Josefina de la Torre, *Poemas de la isla* (2021).

⁶ Siguiendo el criterio taxonómico expuesto por Benigno León Felipe (1999a: 44 y 2000: 327), los poemas en prosa de Josefina de la Torre estarían dentro del tipo, “Poemas en prosa «puros»”. Es el que se ajusta más estrictamente a las características generales del poema en prosa, como son la brevedad, la unidad, la condensación expresiva y la intencionalidad, manifiesta o implícita, del autor”. Aclara el mismo investigador que, dentro de este primer eslabón clasificatorio puede haber “diversos tipos, [...], dependiendo, básicamente, de la materia temática y su particular tratamiento poético”. Los dieciséis (16) poemas en prosa de *Versos y estampas* los clasifica León Felipe “dentro del modelo que hemos llamado poema en prosa descriptivo” (2000: 335). Son el tono intimista y la falta de perspectivismo dos rasgos de Josefina de la Torre que comparte, por ejemplo, con Domingo López Torres y su *Diario de un sol de verano* (1929).

idealizándolo. Pero estimamos, en segundo lugar, que también atrae a la autora esta forma poética por su porosidad introspectiva, al permitir objetivar con más nitidez una experiencia personal a través de su análisis impresionista.

Su conciencia metapoética le dicta que está realizando un singularísimo e irrepetible acto de confesión poética; este tono confesional se puede rastrear en la mayor parte de sus poemarios. Y es, precisamente, este momento en el que cobra verdadera importancia este hecho, pues la autora se encuentra en pleno aprendizaje a través de su propia experiencia. Adquieren protagonismo la confesión, lo autobiográfico, lo meditativo, a lo que ayuda la propia dicción pura, clara, intensa, donde priman tanto el sentido como lo sentido; se intensifica el protagonismo de lo sustantivo, de la propia evocación poética, de la palabra. Ahora, la palabra pinta: es un esbozo, es el presente del recuerdo que queda desligado de su contexto inmediato, alejado de cualquier marca cronotópica determinada, para quedar como esencial realidad ontológica.

3. El poema en prosa en *Versos y estampas*

1927 es una fecha clave en el devenir de la cultura literaria del siglo XX en España: se cumple el tricentenario de la muerte de Luis de Góngora, ese año da nombre a la conocida como *Generación del 27* y comienzan a editarse algunas de las revistas más importantes de este momento como *La Gaceta Literaria* o *Verso y Prosa*; en el caso de Canarias, inicia su andadura *La Rosa de los Vientos* (1927-1928). Además, durante ese año y el siguiente muchos de los principales autores del 27 dan a la luz sus primeras obras. Esta primera *plquette* de Josefina de la Torre se publica bajo los auspicios de dos poetas-editores amigos de la poeta gran Canaria, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, quienes llevan las riendas de *Litoral* (1926-1929)⁷; el libro tiene una dedicatoria dirigida a su hermano Claudio, también escritor y poeta.

El poemario se compone de diecisiete poemas en verso y dieciséis estampas en prosa, a lo que hay que añadir un romance titulado “Romance del buen guiar”, que divide la obra en dos partes. El título es ya sugerente de por sí: una referencia a los tipos de composiciones empleados, así como al entrelazamiento entre poesía y pintura⁸. Josefina siempre vivió rodeada de artistas, lo que nos hace ver más en profundidad la trascendencia de este título. Además, la propia denominación de su primer poemario, *Versos y estampas*, es metapoética en sí misma, pues equipara los dos recursos formales, el verso y la prosa *que pinta*, como continentes del hecho poético. Este juicio está muy en consonancia con su concepto, casi etéreo por inalcanzable, de poesía, que se recoge en la *Poética* de la segunda edición de la *Antología* preparada por Gerardo Diego (1991 [1934]: 616-617). La poesía no se constriñe a lo formal, sino que se sitúa en lo intuitivo, aquello que se sabe que es y busca una forma para realizarse materialmente. Este poemario valida el prestigio del verso y la prosa para la poesía; es, en este preciso sentido, en el que hablamos de título metapoético. La pureza de estilo no está tanto en la formalización de lo poético como en su fuerza enunciativa, una expresión más íntima, personal y, sobre todo, personalizada, que otorga verosimilitud por su sincera espontaneidad, en relación con su carácter de diario de impresiones en el que el poema en prosa le permite una singular relación con el tiempo. Además, el propio hecho de que a cada texto en verso le suceda un texto en prosa, con naturalidad, sustenta con solidez esta noción, amén de ser una marca que prepara al lector para leer los textos que se le presentan del mismo modo.

De todas formas, sigue siendo llamativo el título por otro motivo: *Versos y estampas*; este es el título, y no al revés: formalmente, parece claro que las estampas son los poemas en prosa, pero la conjunción coordinada copulativa, que implica *equipolencia* sintáctica, también indica secuenciación, orden, y el libro comienza con *estampas*, no con versos: una vez más, esto parece evidenciar que da igual cómo se denominen, pues, aunque formalmente las diferencias son evidentes, ambos elementos son igualmente válidos para expresar lo lírico⁹.

Así, pues, elegir el poema en prosa y, aún más, combinarlo con el verso ya implica una preocupación por el poema desde el punto de vista formal. Con este planteamiento, Díez Canedo (1929: 2) cree que Josefina de la Torre tiene derecho a solicitar un puesto entre las voces más modernas de la lírica de esta hora:

Con el libro mencionado arriba [se refiere a *Versos y estampas*]¹⁰ pide Josefina de la Torre el puesto de musa juvenil que le estaba reservado. Las dos orillas de esta poesía nueva son el mar y la adolescencia. Asomada a la una

⁷ Junto a este libro de Josefina de la Torre, la editorial comandada por Prados y Altolaguirre publicó estos otros títulos: *La amante* (1926), de Rafael Alberti, *Canciones* (1927), de Federico García Lorca, *Vuelta* (1927), de Emilio Prados, *Ejemplo* (1927), de Manuel Altolaguirre, *La toriada* (1928), de Fernando Villalón, *Ámbito* (1928), de Vicente Aleixandre, *Jacinta la pelirroja* (1929), de José Moreno Villa; todos en verso menos un suplemento en prosa, *Caracteres* (1927), de José Bergamín. En opinión de Rafael Ossuna (1993: 17), “normal en este tipo de publicaciones es la edición de una colección de libros que sirva para *desantologizar* la revista, conferir personalidad autónoma a los colaboradores y presentar en volumen a estos [...]”.

⁸ Según José María Souvirón (1934: 298), “en su libro *Versos y estampas* combina la prosa y la rima en acertados toques pictóricos, muy en consonancia con el ambiente marino e insular de su tierra nativa”.

⁹ Así también lo ve Benjamín Jarnés (1980 [1928]: 4): “¿Cómo se advierte en este libro de Josefina de la Torre que la poesía es por igual una encantadora amiga del verso y de la prosa! A veces, coquetonamente, sonríe con más gracia a la segunda. Brinca del brazo de esta con más agilidad. Juega y canta, asomándose por las troneras iluminadas de los muros de la prosa, con tanta gallardía como detrás de la verja simétrica del verso”. Salazar y Chapela (1928: 2) observa también la prosa y el verso como dos facetas de un mismo espíritu creador: “El libro de Josefina de la Torre, de prosa y verso, hay que mirarlo por sus dos bonísimas caras, tiernas y delicadas, de verso y prosa. No hay que dividir aquel para su análisis. Hay que contemplarlo tan solo en sus dos facetas, dos modalidades de un mismo espíritu, dos formas, manifestaciones o evidencias de una sola personalidad verdadera. El libro de Josefina de la Torre *Versos y estampas* pasa constantemente, alternativamente, del verso elástico, flexible y agilísimo, a la prosa llana, sabia en su sencillez, lisa como la palma de una mano, suave”.

¹⁰ Cita este libro junto a los siguientes: *Urbe*, de César M. Arconada, *Ámbito*, de Vicente Aleixandre, y los libros *La rosa de los vientos* y *Orillas de*

o a la otra, ve o sueña con pureza genuina. El recuerdo de la niñez en su alma, que apenas ha salido de ella, tiene calidad de episodio trascendental. Diríase una reina evocando las glorias de su reinado.

Únicamente una emoción intensa y sostenida pueden otorgar a este libro primero tan importante interés, y tan buena crítica en el momento de su publicación, como acabamos de ver. La vivencia deja de ser mera anécdota puntual, y se mitifica a través del recuerdo, que la eterniza o, lo que es lo mismo, le da belleza, haciéndola experiencia lírica, poética: la elaboración de una vivencia no es más que su carta de naturaleza como realidad imaginaria. La inocencia y la ingenuidad son un guiño que concede cierta gracia a las composiciones. Y en esta labor creativa de corte intimista el poema en prosa pone en tela de juicio las fronteras del género lírico, a la vez que las expande. Esta contradicción es una de las razones que pudieron atraer a la joven poeta grancanaria, pues le permite romper moldes, subordinando lo formal a lo íntimo, tomando el diálogo como nexo entre ambos elementos poéticos: se trataría, en cierta forma, de flexibilizar la relación entre la objetividad formal y la subjetividad del yo poético. Este presupuesto teórico es clave en este primer momento creativo de Josefina de la Torre, pues la búsqueda de una voz propia en nuevas y modernas formas de expresión refleja su preocupación por ajustar su pensamiento a su palabra, todo ello en el intento de equilibrar lo que *se dice* a lo que *se sugiere* y, para lograrlo, la clave está en la urdimbre de los distintos componentes del texto que, en este caso, se orientan a la prolija presencia de recursos de recurrencia que intensifican la significación poética que se orientan a la vivificación del recuerdo.

“Novedad y brevedad” (Aullón de Haro, 2005: 22) son dos de los rasgos que, sin duda, cumplen por completo también los poemas en prosa josefianos. Igualmente persiguen lo que este crítico define como principios de este subgénero: “integración de contrarios y supresión de la finalidad, principios que tienen por objeto la superación de límites, la progresiva individualidad, la libertad” (Aullón de Haro, 2005: 23). La originalidad de la forma, en cierta medida, también va acorde con lo original del planteamiento (algo que puede apreciarse, simplemente, con el uso de la denominación de *estampa*, como ya hemos vislumbrado). En lo que sí es relevante el uso de esta moderna forma poética es en la *idealización* (“el poema en prosa representa una idealidad como aspiración a la síntesis” (Aullón de Haro, 2005: 25)), junto a su carácter abierto, lo que, justamente, expande esa idealización de una selección de instantes de su infancia; esto implica que la realidad imaginaria subordina el devenir temporal o, lo que es lo mismo, la objetiva realidad vivida. El propio planteamiento fragmentario, sin título, de estos *poemas en prosa* no solo resalta su individualidad, su autonomía sino, ante todo, el carácter idealizador del momento que se revive poéticamente.

En este poemario, en fin, ya hay una voluntad de estilo, algo que no pasará desapercibido para Pedro Salinas (2020: 103-107), prologuista de esta *opera prima*. Sus notas iniciales muestran muchos de los rasgos que caracterizan los primeros libros –los de él mismo, incluso– de sus compañeros generacionales y del momento creativo en que se inserta, como son las de abstracción, esencialidad, esquematismo: estos son los elementos esenciales para realizar una definición de la autora como isla, imagen, destello lírico, mito.¹¹ Junto a estos principios, que abanderaron a toda una generación, germinan los valores del color y de la autosuficiencia poética, en boga entre los jóvenes poetas insulares. Esa insularidad atlántica es bien precisada por Ángel Valbuena Prat (1968: 708):

con finas esencias canarias, junto al influjo del mundo de Salinas en sus comienzos da lugar a una leve brisa de poema. Musa niña, jugaba con el aire, con la arena fina de la playa, con los luceros de la noche. Una humedad de pies de cristal, descaltos, ha penetrado en ese mundo en sonrisa, de fiesta de visión, de deporte de latidos, de escondite de agilidad [...]¹².

Todos los rasgos que desgrana Salinas en el prólogo vuelven a unir a Josefina de la Torre con los poetas de la primera vanguardia. Como primer referente para la autora no es difícil apreciar la abigarrada figura de Juan Ramón¹³, muy influenciado por “la academia francesa”, el simbolismo. Y, en efecto, es el movimiento simbolista el que da un portazo a las diferencias entre prosa y verso, con la búsqueda de nuevas formas de expresión: borrando las fronteras entre una y otro los poetas experimentaron con la creación de novedosos híbridos formales, que buscan dar sentido existencial y realidad plena a lo que solo es fragmentario, como ocurre con el poema en prosa¹⁴. Es el terreno de la

la luz, así como *La Flor de California*, de José María Hinojosa.

¹¹ Esta mitificación de la isla también se aprecia en Pedro García Cabrera (1987: 83): “De las islas que formaban el archipiélago nativo, una tenía la forma de un corazón, otra de un fémur, otra de una tortuga con la cabeza alargada. Solo la suya era un círculo, una peonza sobre la flor viva del mar”. En el prólogo de su libro *La rodilla en el agua*, leemos este fragmento con una orientación similar: “La isla –esa porción de tierra rodeada de agua por todas partes– ha sido definida en función del mar. Pero ¿quién ha visto su mitad sumergida? Los declives inmersos abren al mito las puertas de las posibilidades poéticas”. (1987: 63). Por su parte Eugenio Granell (1995: 15) en “Prestigio de las Islas” también pone de manifiesto que la isla es un mito, el reducto último de la imaginación: “Nubes mágicas envuelven la penumbra del origen histórico, resplandeciente gracias al prestigio de las islas. Gusanos de luz negra cristalizados por la caricia del salitre y del yodo. Constelaciones clavadas en el cielo movedizo del mar, estrellas errantes que apenas muestran la nariz, iluminan con fulgurante destello la imaginación de interminables generaciones”.

¹² La página literaria de *La Prensa* “Página de la Joven Literatura” le dedica a Josefina de la Torre uno de sus suplementos (22 de noviembre de 1928, p. 3), en el que se recoge esta interesante valoración: “Con Josefina de la Torre iniciamos nuestro proyecto de dar a conocer, en esta página, los nuevos valores literarios de las islas. Publicamos hoy una selección de su libro *Versos y estampas*, 1927; extractos de la crítica que la prensa española dedicó a *Versos y estampas*; y varios poemas inéditos que la escritora nos ha enviado desde su isla, Gran Canaria”. De manera muy sugerente, ella considera su primer libro como un juego: “¿Qué piensa de su obra Josefina de la Torre? Le hemos preguntado. «Hice mi libro –ha contestado ella– sin darme cuenta, sin pensar siquiera en que había de ser motivo que ocupara los críticos.» Todavía me parece un juego”. Y, sin embargo, dos o tres jóvenes, ¡oh, Pedro Salinas! hemos pensado que Josefina de la Torre canta en las islas el auténtico canto de la Poesía”.

¹³ Selena Millares (2013: 65) incluye, dentro del purismo sensitivo juanramoniano reflejado en sus prosas lírica, a Josefina de la Torre y Luis Cernuda.

¹⁴ Entendemos fragmentar como aislar una parte que representa al todo y que, por tanto, posee la intensidad suficiente para mostrar la esencia de

indefinición genérica aquel en que mejor se mueve la conciencia creadora josefiana, en íntima coherencia con su visión de la creación literaria, que no se ajusta a moldes expresivos prefijados.

En la primera estampa el juego es un elemento esencial, apareciendo el color como fundamento definidor y el tono intimista, rasgo que preside todo el poemario. Este primer poema en prosa –imagen poética de la infancia– recorre visualmente el momento del juego: la contemplación de todas las características de esta diversión. El uso del imperfecto (“era”, “oía”, “corríamos”, “comenzaba”, “empezábamos”...) expresa una acción que todavía está en la mente de la poeta, que no ha terminado; además, el texto refleja ese idealismo con el que la poeta observa ese momento determinado que se recuerda, lo que ayuda a obtener también ciertos efectos líricos:

HOY la tarde era serena, con un sol de oro; y mañana igual, todo el verano y sus días. Y, ¿qué juego hacemos hoy? Se oían los nombres en distintas voces y corríamos llevando de la mano a todas las niñas para formar un corro muy grande. Comenzaba el juego, siempre, con una niña en el centro del corro. Y empezábamos a girar lentamente, con una ligera ondulación. Pasaba la rueda sobre el mar. Ahora azul, ahora rosa, ahora blanca, como un pequeño arco-iris. La voz delgada, infantil, se perdía entre las manos enlazadas. Y el mar y la tarde se tornaban rosas, sobre las cabezas y los pies descalzos de todas las niñas [...] (2020: 111)¹⁵.

La tarde, serena, es todas las tardes, una tarde ideal, perfecta; más que con el símbolo machadiano se identifica con la *tarde total* juanramoniana. Los adjetivos con carácter valorativo son los justos, para no desvirtuar sino ponderar la idea de cada sustantivo. La poeta trata de detener un instante en el giro del corro; el movimiento detenido se enmarca en un paisaje esquematizado: la tarde, el “sol de oro” y el mar son los enclaves temáticos de la insularidad.

Este *cuadro* está lleno de plenitud vital evocada: es un fotograma del pasado. Los adverbios fijan la acción en el tiempo y ayudan a su detención. La blancura, la nitidez cristalina del momento dejan fuera toda pirueta estilística. En este sentido, hemos de comentar que también está presente, de forma reiterativa, la idea del juego gracias a la repetición de algunos elementos, como la conjunción coordinante copulativa “y”, cuyo valor secuencial y sumativo extiende las acciones a todo el verano en este libro; la coordinación dilata la experiencia que, poéticamente, se designa.¹⁶

Junto al juego, que aparece en esta primera estampa, o los elementos que signan definitivamente lo insular, ya habíamos anticipado como rasgo de estos poemas en prosa el tono intimista: podríamos hablar de intimismo intelectual o, también, de sensualidad equilibrada, del mismo modo que equilibrio dan a este poemario el verso y la prosa. Uno de los aspectos que caracterizan este tono intimista es la idea de soledad, como podemos comprobar en la segunda estampa. Una anécdota –las aventuras de unas jóvenes con un perro abandonado– es el punto de partida:

ESTE perro negro y grande, ¡cuánto nos hizo sufrir! Nos lo encontrábamos, siempre, en nuestros juegos de escondite y en nuestras carreras por la arena. Llegaba corriendo, amenazador, con la lengua larga y roja entre los colmillos afilados [...] (2020: 113).

El tema está bien sustentado en los elementos morfológicos y deícticos que cohesionan la composición: la idea de cercanía emocional ya está presente tanto con el determinante “este”, proximidad máxima espaciotemporal, como en los pronombres personales átonos y los posesivos de primera persona en plural, que manifiestan iterativamente la idea de compañía. Así aparecen en dos tercios de la composición, cediendo su paso al final a los pronombres de primera persona “yo” y “me” -primera persona que garantiza la verosimilitud-, que junto al indefinido “nadie”, sin compañía, intensifican la idea de soledad que produce esa identificación entre el sujeto lírico y el animal amenazador del principio al final del texto. En esta composición la soledad es el espacio anímico de la intimidad, es su geometría:

[...]

Nos dispersábamos dando gritos, buscando un refugio. El perro nos seguía. Una tarde, nos buscó inútilmente por la playa. Yo lo observaba desde la ventana. Me habían prohibido salir. En la playa no había nadie. El perro buscó largo rato y se echó a dormir, por último. Aquella tarde me hubiera sentado a su lado (2020: 113).

Sorprende, también, el llamativo uso de adjetivos valorativos, muy detallistas a veces, algunos en combinaciones de gran valor rítmico (“negro y grande”, “larga y roja”); añadimos aquí que la frase breve es la que más abunda en los poemas en prosa, cadenciosa y precisa.

lo líricamente definido. Ese carácter fragmentario queda enfatizado, justamente, en los poemas en prosa, pero, muy especialmente, en la relación prosa – poesía; la interacción fecunda entre ambas tiene estos elementos de intensificación expresiva: “[...] la fragmentación y el cultivo de la brevedad, que admite una intensidad metafórica o conceptual no adecuada para los textos extensos. En segundo lugar, una vez liberada la prosa de toda esa retórica que la envolvía, sustituye su viaje temporal -a través de la horizontalidad, de la cronología-, por el vertical o inmóvil, es decir, por la exploración del pensamiento, la irrealidad o el subconsciente” (Millares, 2013, 29).

¹⁵ Citaremos los textos seleccionados por la edición de la *Poesía completa* de la autora, preparada por Fran Garcerá (2020).

¹⁶ En la décima estampa en prosa también es destacado el uso del nexos coordinante copulativo tras punto para transmitir la idea temporal de continuidad, como si se tratara de un encabalgamiento entre varios versos. El armazón del poema, basado en la coordinación de los hechos recordados, transforma la composición en una cadena de eslabones, en una suerte de *crescendo* de la imaginación, aderezado con sutiles metáforas (“saltos de carnaval”, “y toda la mañana se colgaba de sorpresas”) o personificaciones (“voces delgadas, embrujadas” (2020: 136)) que otorgan al poema ese palpito vital que aviva íntimamente todo vestigio de la infancia. Para Gaston Bachelard (1998: 212), “tenemos en la memoria microfílm que solo pueden ser leídos si reciben la luz viva de la imaginación”.

El siguiente poema en prosa está dividido en dos párrafos¹⁷, y el eco, huella sonora, es el protagonista, en un recuerdo que va desde el pasado hasta el presente, un pasado vivificado aunado con el presente en la intimidad, en la interioridad del yo que, con ello, suspende el devenir temporal situándolo todo en un mismo rasero emocional, que es el que mide el valor poético e íntimo de los hechos:

DESPUÉS de cenar, nos paseábamos por la acera húmeda, salitrosa del aliento del mar, hasta la esquina. Yo le decía: “papá, ¿por qué no llamas al chiquillo?” Y papá gritaba: “¡chiquillo!”. Y el eco repetía: “¡chi – qui – llo!”. ¡Cómo gozaba yo entonces! y gritaba: “ven”, y el eco, “ven”; yo después, “bobo”, y se oía, “bo – bo”. Entonces me reía nerviosa, algo asustada, y, lejos, “el chiquillo” se reía también.

Yo lo imaginaba moreno por el sol, medio desnudo, escondido detrás de las maderas de alguno de aquellos portales marineros que exhalaban a la media tarde el olor recogido de la pesca. (2020: 115).

Los elementos recurrentes están cimentados en el empleo del polisíndeton. La dualidad deseo-realidad tiene como consecuencia la duda final (“Pero tengo miedo de matarlo”); el ritmo entrecortado, dado por las numerosas pausas que pueden reflejar el deseo de poseer lo designado, acentúa las sensaciones, intensifica los períodos sintácticos como elementos independientes llenos de valor sugeridor. La presencia de la figura paterna incide también en ese tono nostálgico e intimista que tiñe esta primera *plaque*. La imaginación gana terreno con respecto a lo real: se prefiere lo pensado (“Yo lo imaginaba moreno bajo el sol, [...]”). Tenuas imágenes, que rozan lo sinestésico (“Después de cenar, nos paseábamos por la acera húmeda, salitrosa del aliento del mar”) apuntalan en la memoria aún más el recuerdo, emotivamente acentuado por el uso en el primer párrafo de exclamaciones. La exclamación final recoge los tres elementos que se diseminan y se resaltan entrecortados al principio en una suerte de recolección final, con esa expresión entre cariñosa y “represiva”. El eco se convierte en juego, un eco –su idea– aumentado en valor con las isotopías léxicas del inicio (“Y papá gritaba:” “¡chiquillo!”. Y el eco repetía: “¡chi-qui-llo!”). El yo poético (“Yo lo imaginaba”) no desea romper el juego, no quiere dar el siguiente paso pues, de lo contrario, se rompe el encanto de la imaginación.

Este poema en prosa, entre otros, también abunda en una notoria presencia de pausas (puntos, guiones...), formas gráficas de resaltar la realidad evocada, a lo que hay que añadir –y este es un rasgo de los poemas en prosa de nuestra autora– la sugestión, que puede y suele marcar los finales de sus poemas en prosa. Como otro aspecto de ese proceso evocativo tenemos la cuarta estampa, en la que el recuerdo toma como punto de arranque cualquier cosa –en este caso una fotografía–:

ESTA caja de cartón llena de figurines recortados, al encontrarla hoy de nuevo, y al abrirla, me ha llenado el alma de recuerdos. Dentro, unas sobre otras, en mezcla de tonos desteñidos, he vuelto a ver a todas mis amigas: mis señoritas de papel. Todas tenían su historia de amor: un amor blanco, de papel, como la nube sobre la azotea [...] (2020: 117).

La imagen fotográfica es como este poema, que acerca las rememoraciones con el empleo de la primera persona del pretérito perfecto, acción pasada pero psicológicamente ligada al momento de la dicción poética. En esta misma dirección también es básico el uso de elementos pronominales mostrativos como “esta”, o de adverbios deícticos, como “aquí”, a lo que hay que añadir el deíctico adverbial “hoy”: la escritura anhela posibilitar la atemporalidad del pasado. El tono descriptivo está presente en todos los poemas en prosa y es uno de sus rasgos determinantes¹⁸, nítidamente marcado por el empleo de sustantivos, sobre todo en la segunda mitad del texto, donde se distingue, la oposición entre lo exterior, “allí”, con esa referencia a las casas de colores, frente a lo interior (otra vez la dualidad dentro / fuera con la rotundidad que se extrae de “Aquí, mis historias”). Esas historias quedan fuertemente personalizadas gracias al uso de posesivos de primera persona. La despedida final, llena de emoción, exalta el motivo del recuerdo; la presencia del blanco, amor de juventud, sincero, nos vuelve a traer las ideas de pureza y sobriedad: la comparación es como la fotografía, como todo el poema, en el que quedan condensadas tantas ansias infantiles.

En esa dicotomía dentro-fuera juega un papel destacado la casa, en la que la poeta se crió y que está presente tras cada estampa. Este espacio cerrado, que representa la intimidad y la protección es el universo de la infancia, el cosmos infantil. Según Bachelard (1998: 37), “la vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de la casa”.

Como hemos ido considerando hasta ahora, la recurrencia rítmico-estilística apuntala uno de los pilares básicos de este libro: su organicidad. En los poemas en prosa esta nota es como el *bajo ostinato* en la música clásica: marca

¹⁷ El párrafo cobra relevancia tanto como elemento espacial cuanto como instrumento que dota de unidad orgánica al texto; el espacio entre un párrafo y otro también es significativo pues, más que un valor visual, tiene un alcance semántico: el acercamiento de la experiencia a un presente eterno. En el caso particular de Josefina de la Torre, es relevante la noción de impresión, en consonancia con la clara orientación descriptiva de sus poemas en prosa, en relación con rasgos morfológicos del poema en prosa “como son, la unidad, la autonomía, su estructuración en párrafos y una relativa e hipotética brevedad” (Agudo Ramírez 2004: 248).

¹⁸ Sobre los poemas en prosa josefianos, Benigno León Felipe (2000: 335) afirma que “de corte descriptivo, y ambientados en recuerdos y anécdotas infantiles, encajan perfectamente dentro del modelo que hemos llamado poema en prosa descriptivo”. En sus conclusiones, León Felipe afirma (2000: 361): “Ángel Guerra, Claudio de la Torre, Miguel Sarmiento, Josefina de la Torre y, sobre todo, Alonso Quesada son los primeros autores que nos aportan textos que suponen un primer y, en algún caso, ya notable acercamiento al género”. Podríamos hablar de *acuarelas líricas* para estas estampas, por la impronta que tiene el componente plástico, influencia que recibe, sin lugar a dudas, de su tío Néstor.

un ritmo, una cadencia no solo en la lectura, sino en la dicción del propio recuerdo de la infancia. Se produce, por decirlo así, una especie de sobreiluminación de esta época de la vida para dotarla de permanencia y, no lo olvidemos, la palabra poética es una de sus formas más acabadas. El contraste entre la realidad rememorada y el momento presente del recuerdo queda perfectamente marcado en la quinta estampa por la separación en párrafos. Finos toques de ironía muestran la modernidad de esta composición:

DESDE la esquina bajábamos al muro, corriendo, y saltábamos ligeras, unas tras otras, volviendo a subir y a saltar. Una voz, de vez en cuando, gritaba: ¡cuidado, se van a hacer daño! Pero no hacíamos caso. Al saltar nos gustaba mucho ver flotar en el aire los encajes y los vuelos de los delantales como alas de mariposa. Una tarde, al saltar, una de las pequeñas se hizo daño en un pie. Al ver la sangre en la sandalia blanca nos unimos todas temblorosas. La pequeña se asustó y comenzó a llorar. Desde aquel día nos prohibieron ese juego, y pasábamos ante el muro de prisa para no caer en la tentación (2020: 119).

La latente realidad pensada se yuxtapone al acto contemplativo: el deseo de saltar, de jugar, da unidad orgánica¹⁹ a un poema caracterizado por un escueto hilo argumental, un destello de pensamiento: el entretenimiento de unas jóvenes al saltar un muro. El hecho de que una joven se hiciera daño queda rápidamente desdramatizado con el guiño humorístico del final del primer párrafo (“Desde aquel día nos prohibieron ese juego, y pasábamos ante el muro de prisa para no caer en la tentación”): el deseo del juego vence todo temor infantil.

La propia idea lúdica queda fijada poéticamente merced a la abundante presencia de verbos: infinitivos (“saltar”, “ver”, “caer”, “subir”, “flotar”...), gerundios, que ofrecen los hechos evocados en su valor durativo (“corriendo”, “volviendo”...), verbos conjugados, combinándose el pretérito imperfecto, que predomina en la primera parte, y el pretérito perfecto, que acelera al final la sucesión de acciones. Este uso del pasado se contrapone al párrafo final, donde prevalece el presente, momento del no tiempo, de la evocación intimista, donde deseo y realidad se funden²⁰. La comparación “como alas de mariposas” pasa casi desapercibida en este texto desnudo, blanco, configurado esquemáticamente.

En algunas de las estampas los guiones, los vocativos, las exclamaciones o el hecho de que aparezcan interrogaciones muestran la importancia del dialogismo que, dicho sea de paso, es una forma de realzar el intimismo. *Versos y estampas* va dibujando caracteres propios de la primera vanguardia: si en el modernismo el poeta hacía de pintor, en la vanguardia este se vuelve dibujante y solo traza siluetas, perfila límites sutiles, íntimos contornos de las propias vivencias. La poesía en prosa permite un mayor grado de concreción de la experiencia, y en ella el exceso de puntuación puede crear rupturas, pasos de una escena vivencial a otra con mayor naturalidad, rasgo que el uso versal dificulta. Esta singularidad es la que se ofrece en la sexta estampa junto al motivo, que ya aparece en Machado o en cuadros de Dalí y Picasso, de “una muchacha asomada en la ventana”. Este símbolo, que pone marco al observador que, desde dentro, contempla, ya había quedado plasmado en la segunda estampa del libro (“El perro nos seguía. Una tarde, nos buscó inútilmente por la playa. Yo lo observaba desde la ventana”). Por otra parte, la ventana es un elemento separador de realidades, la de los adultos y la de la infancia:

AQUEL día estaba yo en la acera, bajo la ventana, y la muchacha asomaba en ella. Luego llegó él y me acarició la cara. Las niñas hacían unos hoyos grandes en la playa, y venía el mar y se los llenaba de agua y piedrecitas. Una nube grande se puso sobre la playa. Ella y él hablaban muy bajo. Yo, de cuando en cuando, levantaba los ojos y les miraba en silencio. Después hablaron un poco más alto. En la playa hicieron una montaña alta, y saltaron los niños. Luego la rompieron gritando. Los dos se callaron. Yo cogí un palito y me puse a hacer letras en la acera. Luego él dijo algo y ella bajó los ojos. Luego hubo un largo silencio. Él se llevó la mano a la frente, distraído, y se fue. Ella cerró la ventana. Entonces yo bajé a la orilla del mar a buscar vidrios de colores (2020: 121).

Junto a este elemento, son muy destacables las referencias deícticas para acrecentar las sugerencias, fundamento básico de todo el hecho evocado. Los pronombres en tercera persona señalan a los amantes, presencia pronominal importante al distinguir entre el hecho narrado y la persona que narra. Al lado de estos deícticos aparecen los adverbios o locuciones adverbiales de tiempo (“cuando en cuando”, “después”, “luego”...) con valor polisindético, distinguiendo cada acción de los enamorados. La escasez léxica, además de su valor iterativo, tiene la función de recordar que la persona que contempla es una niña, con pocos recursos de vocabulario. La poeta yuxtapone todos los estímulos que componen el cuadro del argumento poético: los enamorados, los niños jugando en la arena de la playa y el yo poético. El final sugiere la ruptura, fin de la contemplación que coincide con el cierre de la ventana. La idea última, de juego en la búsqueda de colores, resta dramatismo a la situación de los amantes. Este “tapiz” queda enmarcado con leves pinceladas descriptivas. Las isotopías semánticas focalizan las ideas en torno a dos polos: el de términos que significan la idea de ver (“levantaba los ojos”), que se opone al hecho de que ella, la amada, “bajó los

¹⁹ “Un texto en prosa será un poema solo si tiene un principio y un final perfectamente definidos. Es precisamente esta noción de unidad lo que distinguirá a un poema en prosa de la prosa poética fragmentaria que puede ocasionalmente encontrarse en una novela, un cuento o un ensayo” (León Felipe, 2005: 16-17).

²⁰ La prosa transmite la impresión directa e individual de la realidad cotidiana, “permitiendo un acercamiento a la experiencia diaria mucho más detallada y por eso mucho más cercana a la verosimilitud de lo descrito o de lo narrado” (Utrera Torremocha, 1999: 91).

ojos” y, sobre todo, las referencias léxicas a la idea de “hablar” (“hablaban muy bajo”, “en silencio”, “hablaron más alto”, todo *in crescendo*, llegando al clímax final, que queda edulcorado por el anticlímax: “la rompieron gritando”, “los dos se callaron”, “él dijo algo”, “largo silencio”).

A través de las palabras nos imaginamos la discusión: los silencios son sumamente comunicativos de la situación de ruptura final. Se describe el diálogo, lacónico, pero suficiente y sugestivo. Algunos renglones del poema en prosa forman cuidadosos paralelismos (“el dijo algo y ella bajó los ojos”); la recurrencia sintáctica organiza rítmicamente las ideas más destacables (“de cuando en cuando”, “hicieron una montaña alta y saltaron los niños”, “él se llevó la mano a la frente, [...]”). Ella cerró la ventana”. La frase, corta en ocasiones, da sustancia al hecho descrito, lo sobrepone y destaca sobre el resto de elementos poéticos, singularizándolo. Ante todo, en este desencuentro queda en lugar principal el papel del espacio, levemente trazado (acera, ventana, playa, cielo-nube, mar), que rodea al ser que recuerda de presencias.

Otro de los valores de “las verjas” de este poemario es que

depuran, adelgazan, el contenido de las estampas. Eliminado el entramado descriptivo-narrativo en la mayoría de ellos, queda la sugestión sensorial, el espacio insular y playero, las pinceladas luminosas y cromáticas, y unas emociones soterradas que atesoran ilusiones y anhelos adolescentes (Miró, 1999: 75).

Poco a poco el poema en prosa se va amplificando, va ganando en longitud. Como en las anteriores estampas, el poema no tiene antecedentes situacionales, acabando de forma brusca; es un recorte poético del recuerdo, como ocurre en la estampa VII:

COMO era el amanecer, me dejaron acostada y fueron todas a recibirle. Llegaban los padres y la hermana después de aquel viaje tan largo. Y yo iba a ver a “mamá”, a “papá”... Yo no los recordaba. Toda mi fantasía vagaba oscura en derredor y no podía dormir. Se oyó primero el rodar de un coche. Luego unas voces que se acercaban y el patio se llenó de besos. Y ahora, en la escalera, un tintineo de cascabeles. Y la cabeza se me desvaneció. ¡Qué alegre era la llegada! [...] (2020: 123)²¹.

La niñez, la sólida presencia de la subjetividad como elemento organizador y estructurador textual son los principios que vertebran emocionalmente todas las estampas. El leve hilo argumental, la llegada de unos familiares, tiene menos peso lírico que el carácter descriptivo de este poema en prosa²². Este fragmento gana en expresividad, acentuada por las ilaciones polisindéticas entre las oraciones, breves, aisladas, que marcan el ritmo de lectura, una continuidad de momentos, a la par que inciden en la economía expresiva de la urdimbre textual “que caracteriza a lo poemático” (Jiménez Arribas, 2004: 110).

Siempre que hablemos de continuidad en la escritura de los poemas en prosa de Josefina lo haremos tomando en consideración únicamente cada poema como unidad indivisible y autónoma, pues, a pesar de que estos poemas en prosa giren en torno a una anécdota que les otorga cierto carácter narrativo y de que estén relacionados entre sí por una misma temática, centrada en la evocación de los recuerdos de la niñez, no se relacionan los textos por ninguna secuencia temporal que implique una continuidad narrativa de un fragmento a otro, de modo que cada poema en prosa es autónomo, y crea dentro de sus breves límites un mundo cerrado sobre sí mismo.

La estructuración bipartita general de los poemas en prosa, niñez-mujer adulta, es la base, según argumenta –y así también lo pensamos nosotros– Emilio Miró (1999: 74), de todas las *estampas*:

son poemas en prosa en los que la mujer joven evoca a la niña que fue en el paradisiaco ámbito insular: el mar, la playa, la arena, los juegos infantiles, configuran estos textos breves, sencillos e ingenuos en sus estilizadas descripciones; y los levísimos apuntes narrativos de las primeras estampas se van intensificando, esbozando pequeños relatos, incorporando diversos personajes [...] y, también, acontecimientos vulgares o extraordinarios [...] ²³.

Como ya hemos determinado, la aparición del yo subraya el fuerte subjetivismo que atenaza las composiciones de la poeta, profundamente intimistas, al mismo tiempo que supone una toma de conciencia ontológica ante la poesía como realidad vital y visionaria: muestra el poema como vivencia y se personifica en la lengua la conciencia del poeta-creador; es más, el pronombre (“yo”) es la materialización lingüística de la poeta como ser esencial. Este signo, el subjetivismo, al que se subordinan todos los demás componentes poéticos, bien narrativos, bien descriptivos, otorga mayor organicidad a las composiciones.

²¹ Esta brusquedad en los finales es, precisamente, para Dolores Campos-Herrero (2007: 145) uno de los rasgos destacados de las estampas que, en su opinión, se caracterizan por “ese cerrar textos de forma deslumbradora, casi con una lógica inesperada, [...]”. Con respecto a la extensión del poema en prosa, debe ser la propia espacialmente de un poema en verso, “entre media y tres o cuatro páginas” (León Felipe, 2000: 323), lo que acentúa rasgos como la intensidad, la tensión y, especialmente, la unidad poética.

²² En Juan Ramón (2001 [1917]: 201) el poema en prosa también es descriptivo, como en este ejemplo, titulado “Nocturno”: “Luces verdes, blancas, carmines, moradas, que se parten, se complican y se adornan en el Potomac, poblando de colorines su limpia sombra transparente, señalan y nombran la fijeza y el sueño de las cosas recogidas ya, hasta mañana. La ciudad mejor, sosegada y feliz, se retira a su alma, y en su arrabal, vecino del campo, un pedazo de luna grande y grana, como mal partida por las manos de un criado negro, sube difícilmente, ganando en oro”.

²³ A esto añade que “en algún momento se hace explícito el yo evocador en su presente adulto, siempre al final de la *estampa*, marcando una distancia melancólica, cuando no doliente, con lo evocado” (Miró, 1999: 74).

En Josefina de la Torre los períodos sintácticos de los poemas en prosa suelen ser, sobre todo, de una oración o dos proposiciones coordinadas. Los dos párrafos asemejan dos estrofas de un poema en verso. La cualidad que unifica y distingue cada párrafo es la persona gramatical, primera de plural al principio y de singular al final. Así, vuelven a contraponerse pasado y presente, unidos en el yo íntimo de la poeta, que rompe con el devenir temporal para unir en su interior lo que el tiempo separa y diferencia. Este valor estructural es el que predomina en la octava estampa:

HAY un loco en la playa. Es un niño, un muchacho pequeño. Nosotros le llamamos “el loco”. Este niño era el terror de los que jugábamos a la orilla del mar. Nos tiraba piedrecitas desde lejos y gritaba con una voz extraordinaria. A nosotros nos daba mucho miedo. Algunos días no le veíamos en toda la mañana, pero, por la tarde, cuando no había ni sol ni mar, aparecían por entre unos mariscos en montañas los ojos brillantes y la cara morena del muchacho. Entonces, todos los pequeños nos escondíamos en casa y no volvíamos a salir (2020: 125).

El ritmo lo establecen las recurrencias binarias: frases con dos períodos sintácticos (“nos tiraban piedrecitas de lejos y gritaba con una voz extraordinaria”), elementos en distribución también binaria, generalmente coordinados copulativamente (“ni sol ni mar”), o bien la reiteración paralelística como medio de profundización (“es un niño, un muchacho pequeño [...]”; “los ojos brillantes y la cara morena”). Los recursos de recurrencia fundamentan la estructura arquitectónica y estática del poema: la repetición cíclica impide el devenir temporal. Esta mayor cantidad de recursos subraya la estilización del poema²⁴.

Hay, pues, una conciencia creadora que cuida hasta el más mínimo detalle todos los fundamentos estéticos del poema, a la par que dota de una mayor intensidad los hechos mitificados de la inocencia infantil. La anécdota, así, es también sublimada. Por otra parte, recordemos que en los juegos infantiles es relativamente habitual este tipo de apelativos, como el de “loco”, que al final es recordado con un tono entre melancólico y triste; en ningún caso es una denominación peyorativa. La naturalidad, que se transmite desde la primera oración impersonal del poema, caracteriza a todo el texto.

Esta idea de repetición nos hace volver al núcleo germinal de todo el libro: el tiempo (de la infancia). Cada instante del ser humano es profundamente individual; de ahí, así lo pensamos nosotros al menos, la importancia de la numeración de las composiciones, pues cada una es un instante o momento evocado. Esta noción late en el prólogo de Pedro Salinas, en el que identifica a la poeta con una isla. También cada poema –experiencia intelectualizada–, en verso o prosa, es una isla: en el presente está la esencia del ser porque aquel es la esencia del tiempo. El lenguaje pone en relación el pasado del recuerdo con el presente de la elocución poética, lo que implica reafirmarlo como realidad. La realidad solo se consolida como tal en el presente, momento de momentos. Para que tome entidad real, el pasado solo se puede pensar. Si se piensa de forma emotiva, entonces se recuerda. Por todo ello son trascendentales las recurrencias de todo tipo, porque aportan mayor solidez al pasado, lo vivifican, y solo así la poeta puede hacerlo propio²⁵.

Como fácilmente apreciaremos, lo trascendente de la recreación lírica en estas *estampas* no es la propia evocación del recuerdo, sino la emoción que produce en el presente como las cenizas en la mirada de la protagonista en la estampa IX:

SE sentaba cerca de nosotros y nos miraba con sus ojillos grises, desconsolados. Hacía tiempo que lo notábamos, pero ninguna le hacíamos caso. Aquella tarde construyó cerca de nosotros, casi a nuestro lado, una linda casa de arena, más linda que las nuestras, y todas la mirábamos con recelo. Y de pronto, un pie decidido la echó abajo. Nos miró desconsoladamente. Entonces la acariciamos. Ella alzó los ojos, como cenizas mojadas, sonriendo. Vino ya todas las tardes y se sentaba cerca de nosotras. Al principio, llevaba un traje desteñido y sucio, mal peinada y descalza. Pero una tarde vino con sus alpargatas y el traje lavado, y se acercó más y nos cogió las manos. Aquel día se había peinado en dos trenzas y estuvo toda la tarde silenciosa. Cuando se fue me dijo, como una explicación: ¡Me gustan tanto los lazos en la trenza! Y al día siguiente le llevé uno de regalo, dentro de una caja. Cuando nos despedimos, al fin del verano, usaba medias y zapatos negros. Hoy ya es una mujer. La he visto anoche sentada en un blanco de piedra del muelle, en silencio, y toda la ceniza de sus ojos brillaba encendida (2020: 134).

La oposición antes-ahora se ve fortalecida por dos aspectos: los nexos paratácticos, muchos de ellos tras un punto, y las marcas temporales, muy numerosas, que consolidan la esquemática anécdota narrativa. Estas marcas de tiempo también entroncan composiciones en prosa como esta con la idea de diario, lo que vuelve a tener trabazón con la nota intimista que afecta a todo el libro.

Junto a estos aspectos que dan unidad a la composición, hemos de apuntar, el uso del párrafo, un único párrafo, rítmicamente bien trabajado a través del predominio de estructuras sintácticas bimembres, notables en todo el libro (“Se

²⁴ Juan Ramón (2001 [1917]: 130) también emplea enumeraciones, geminaciones y la repetición de conjunciones para dar ritmo, como en el poema en prosa que lleva por título “Sensaciones desagradables”: “Frió en los pies, de pronto. ¡Las mantas! ¡Las mantas! Si parece que han encerrado el mar en una botella de Mondáriz... ¡Eclipse! ¡Eclipse! Todos, las mujeres, los niños, miran el sol por las gafas negras, por las gafas naranjas, por las gafas verdes del fraile de las barbas azules, susto de Venus la otra tarde”.

²⁵ “El loco”, como “Rosa la del Café”, protagonista de la estampa XV, nos trae a la mente la preocupación neopopularista por atender a seres marginales, alusión que ya tiene un claro exponente en Espronceda (“Canción del pirata”, “El pescador” o “El mendigo”), referente del que también se hicieron eco poetas de la primera vanguardia insular como Emeterio Gutiérrez Albelo, con poemas como el que dedica a las aguadoras, o Julio de la Rosa, con títulos como “La curandera”.

sentaba cerca de nosotros y nos miraba con sus ojillos grises”; “vino ya todas las tardes y se sentaba cerca de nosotras”; “aquel día se había peinado en dos trenzas y estuvo toda la tarde silenciosa”). Esta mayor vinculación entre los elementos del poema acerca la dicción al contenido, lo que ha hecho que algún crítico llame al poema en prosa “poema semántico”, pues “no explora más que esta faceta del lenguaje, dejando sin roturar poéticamente la faceta fónica” (Cohen, 1974: 11). Cuando, como en este ejemplo, el paralelismo se da entre las unidades fónica y semántica, es lógico que predomine una de ellas, la semántica, algo que no ocurre en el verso. Es por ello por lo que se dice que el poema en prosa se adapta al ritmo del pensamiento, mientras que los poemas en verso se adaptan mejor al ritmo de un espíritu joven, ritmo de la palabra como realidad sonora. Para de la Torre, ambas posibilidades son igual de poéticas.

En estampas como esta la autora demuestra un especial interés en el empleo de la adjetivación, también imbricada en estructuras binarias de tipo adjetivo-nexo-adjetivo (“deseñado y sucio, mal peinada y descalza”) o bien adjetivos yuxtapuestos, relacionados muchos de ellos con la percepción visual, o bien, asimismo, el empleo de adjetivos con un valor meramente prosopográfico unidos contrapuestamente a otro adjetivo de valor etopéyico: “ojillos grises, desconsolados”.

Por otra parte, la dicotomía presente evocador-pasado del recuerdo despierta en el poema la dualidad “lo ausente-lo presente”. Esto evidencia la idea de cambio o evolución temporal de un mismo elemento o protagonista poético. El tiempo presente de la escritura es el que moldea el recuerdo tiéndolo de claridades o de trazos oscuros. El poema, así, se transforma en un medio de recuperación vital. En muchas ocasiones, la idea de introspección va ligada a la de soledad, como la de la protagonista de esta estampa. Ya habíamos hablado de la presencia del tema de la soledad –“estampa II”–, que se encuentra del mismo modo también presente ahora. El término “recuerdo” siempre encerrará en los poemas de Josefina de la Torre una carga positiva: la distancia aviva la memoria, el anhelo de revivir en el poema la feliz juventud y la niñez perdida. La reflexión sobre la temporalidad y el diálogo con la conciencia para un mayor autoconocimiento de la propia personalidad es otro aspecto muy destacado en de la Torre.

A medida que avanzamos en la lectura del libro, el poema en prosa es cada vez más extenso, pero siempre prevaleciendo el tiempo de la imagen descriptiva, como en el poema en prosa XI:

ERA un viejecito. Venía todos los sábados a recoger su limosna y se sentaba al final de la escalera. Nosotros, desde por la mañana, pedíamos para él una peseta, y toda la tarde le esperábamos queriéndole reconocer en cada llamada. Nos traía siempre estampas. Revolvía no sabíamos dónde, en todos los rincones; buscaba, buscaba y nos traía estampas [...] (2020: 138).

El pretérito imperfecto del pasado que se siente en su desarrollo, así como la utilización de construcciones adjetivas, especialmente la formada por un participio y un sintagma preposicional (“arrodillado en el suelo”; “ojos bañados de sombras”) consolidan ese carácter descriptivo. El isócolon y la geminación (“buscaba, buscaba y nos traía estampas”; “iba apoyado en un palo, un palo torcido”) marcan el *tempo* rítmico del pensamiento, fijan los tenues saltos en el tiempo de la memoria juvenil. El jolgorio de los juegos infantiles llena de voces jóvenes los rincones de cada verso-frase, donde continúan siendo una elemental secuencia narrativa que da fondo a la ilación sucesiva de fulgores descriptivos. La ingenuidad aparece en la percepción de los hechos, despuntando la antinomia juventud-vejez, presente, una vez más, como elemento temático tensionador del poema. La inocencia infantil aparece al final, al ver que el viejecillo no viene como en días anteriores al haber sido internado, desenlace fatal que *se esconde* entre las risas de las colegialas:

[...]

Aquel sábado le esperábamos y vino la noche sin que llegara el viejo. Y cuando nos dormían, alguien dijo: “Hoy no ha venido Antonio”. Y se inició una risa, y una explicación acerca del nombre, que murió apagada en una voz soñolienta. Y Antonio no volvió más. Nunca. Luego oímos hablar de un asilo, de los pobres que piden limosna. No comprendimos nada (2020: 138).

La referencia inglesa en la estampa XIII nos trae los ecos de Alonso Quesada, poeta al que de la Torre admiraba²⁶. Como ya sabemos por el autor de *El lino de los sueños*, la presencia inglesa en el primer cuarto de siglo en Canarias fue muy notable, especialmente en la vida mercantil y comercial en una ciudad como Las Palmas. La poeta describe, con cierto tono humorístico, una anécdota (el abrigo inglés de un niño):

COMO así lo habían mandado los padres de Inglaterra, así se lo pusieron. Era un día de paseo, y para que el niño fuese guapo le pusieron el abrigo. Los demás le mirábamos engalanarse, abrigados en los nuestros de confección isleña. Cuando se lo hubo puesto, le observaron unos instantes en silencio. El niño dio unas vueltas en el cuarto, tropezando, con el abrigo colgado de los hombros. Se hizo una observación en voz alta: “¿No lo encuentras demasiado largo?”. Y otra: “Debe de ser moda”. Y salimos de paseo [...] (2020: 143)²⁷.

²⁶ En Alonso Quesada “el tono intimista y la intencionalidad poética hacen que se conviertan [algunas *crónicas* recogidas en *Crónicas de la ciudad y de la noche*, 1919] en auténticos poemas en prosa descriptivos, [...]” (León Felipe, 2000: 329).

²⁷ Esta composición nos recuerda a un texto de Juan Ramón Jiménez (1975: 111), en este caso en verso, titulada “El niño pobre”, que desarrolla una anécdota muy similar.

En ciertos momentos Josefina de la Torre hace un manejo destacado de los recursos rítmicos, repitiendo estructuras morfológicas con el políptoton, isotopías gramaticales en las frases binarias, geminaciones y también el uso de la diseminación, a veces ligeramente modificada. El siguiente fragmento da fe de todo lo que decimos: “Y salimos de paseo. Paseamos mucho y la gente nos miraba, nos miraba y sonreía: una sonrisa larga, muy larga, como el abrigo” [2020: 143]. De todas formas, a pesar de la divertida anécdota puede observarse en muchos poemas en prosa, sobre todo en su parte final, cierta nota de nostalgia, de melancolía, de tristeza, que encaja bien en ese tono romántico que creemos que es también una constante en todo el poemario²⁸.

Otro elemento que caracteriza los poemas en prosa es el hecho de que la poeta suele plantear la presentación de algún personaje, primero a través de sus acciones o hechos, para, posteriormente, identificarlo con más propiedad. En este caso es un viejo que hace evocar al espíritu asustadizo de las jóvenes, muy impresionables en la infancia, lugar temporal de los primeros descubrimientos, de las primeras emociones:

¡CUÁNTO le hemos temido también! No salíamos solos, en la casa de campo, hasta la muralla, por miedo a encontrarlo. Primero se oía de lejos, muy lejos, el zumbido ronco de sus alaridos. Toda la montaña temblaba, redonda del eco de su voz, y los árboles sacudían las hojas secas. Es mudo este viejo. Aquel llorar de su garganta seca, y el chasquido de la lengua contra el paladar, nos aterrorizaba [...] (2020: 145).

Recursos como la aliteración (“Toda la montaña temblaba, redonda del eco de su voz, y los árboles sacudían las hojas secas”) o leves guiños lorquianos (“oliéndole el traje a uva madura”) ayudan a generar ese choque emocional que aún pervive en la joven poeta a través del recuerdo.

4. Conclusiones

Con respecto a los *poemas en prosa* de *Versos y estampas*, hemos realizado un estudio estilístico, pues entendemos que es el mejor modo de profundizar tanto en su carácter lírico como en sus propias constantes estructurales. Así, este libro es un diálogo que Josefina de la Torre establece con sus recuerdos, sensaciones y vivencias más cercanas, no distinguiendo entre la prosa y el verso para formalizar poéticamente esta aventura de juventud. Es este, y no otro, el germen de su aguda conciencia metapoética: se sabe creadora, poeta desde muy pronto, a pesar de que algún que otro estudio lo niegue (Soria Olmedo, 1991 [1934]: 52): su praxis poética es un viaje hacia su pasado reciente, lleno de anécdotas, a la vez que es el inicio de un recorrido hacia el conocimiento, con todo lo que ello implica: titubeos, juego, sobresaltos, vaivenes, confesión, ingenuidad. Esa indiferencia ante el verso y la prosa hace que aquel se caracterice en *Versos y estampas* por ser blanco en la mayoría de las composiciones, lo que acentúa el tono dialógico, conversacional; es más, amplía el terreno formal para poder ficcionalizar su propia experiencia vital. La parataxis, presente en el título del poemario, permite unir con un sentido poético equivalente lo objetivo con lo subjetivo, la realidad empírica con su concepto poético; pero, a la vez, otorga una suerte de blindaje gramatical al poema en prosa, convirtiéndolo en un organismo literario autónomo. Este concepto, el paratático, es extensible a todo el poemario josefiano, al unir, como cauce del discurso poético, la prosa y el verso. El poema se vuelve confesión, meditación, diario, escritura autobiográfica, a la par que en él se subraya la noción de búsqueda, tan cara para nuestra autora: le permite un diálogo más fluido y sincero consigo misma y con su paisaje –físico y emocional– más cercano, al intensificar el contenido (prosa) sobre el continente (verso).

Grosso modo, hemos querido insistir en que el poema en prosa josefiano se caracterizaría por su consistencia como unidad orgánica, por su brevedad, ligada a la intensidad y la densidad, conceptos que apuntan a la fulguración de la palabra, punto de unión entre la imaginación o ficcionalización del recuerdo y el tiempo. Esta relación es la que nos lleva a otra característica de esta forma poética, la tensión, al poner en liza dos elementos dicotómicos, el recuerdo (abolición del tiempo) y el instante (esencia del tiempo). Esta tensión también se manifiesta entre el leve hilo narrativo de la prosa, y la jerarquía rítmica que impone el hecho poético. El poema es un mundo cerrado, auto-suficiente, en el que brillan estas tensiones y el ritmo, común a verso y prosa, es el verdadero elemento conector. A esta caracterización general hemos de agregar la sencillez idiomática, en línea con la poesía pura juanramoniana, para trasladar nítidamente la inmediatez de la experiencia y las vivencias personales (lo que no niega un riguroso grado de elaboración poética del texto).

En este primer poemario, no carente de aciertos y cierta gracia juvenil, de la Torre se planteó ejercitar su escritura, profundizar en el valor rítmico del pensamiento, especialmente en los textos en prosa, y mostrar sus cualidades como pintora desde una óptica que atrapa los pequeños detalles de la cotidianidad para verterlos líricamente con un tono apesadumbrado entre melancólico y, a veces, juguetón. Las alegrías, los miedos, la pena, la ilusión son aspectos latentes en todo el libro, pero, sobre todo, el acento intimista es el que prevalece con mayor vigor.

Pero es la experiencia personal de la infancia –y de ahí viene el empleo, también, del poema en prosa–, la que hace que Josefina de la Torre trate de buscar una voz personal, con un timbre y una tesitura diferenciados. *Versos y*

²⁸ Guillermo Díaz-Plaja (1956: 165) se manifiesta también en esta misma orientación: “Más cerca de la ternura se encuentran los poemas de Josefina de la Torre”. Díaz-Plaja inserta a nuestra poeta dentro del apartado “Epígonos de Juan Ramón Jiménez”, donde también incluye a Alejandro Collantes de Terán, Manuel Halcón, Rafael Laffón, Juan Chabás, Antonio Oliver Belmas, Carmen Conde, José Luis Cano y Joaquín Romero Murube”.

estampas es un único punto de vista disgregado, en el que la poeta se nos presenta como una soñadora de ausencias; todo gira en torno a la vivencia interna del yo lírico, en un mundo idealizado. En Josefina de la Torre también impera desde un principio esa poética de la mirada tan extendida entre los poetas de su generación en Canarias, una mirada interior anclada en los recuerdos. Y es que el pasado personal, reciente o no, nunca deja de moverse, sobre todo cuando existe la oportunidad de reescribirlo.

En cierto sentido, también hemos intentado relacionar la práctica del *poema en prosa* en de la Torre como un aspecto más ligado a su polifacetismo en un momento en que la joven creadora estaba buscando el justo cauce para sus inquietudes. Esta forma poética le permite hibridar armonía, musicalidad y sentido, todo ello en la medida en que forma y contenido refuerzan su convergencia, al unirse la realidad, prosaica, con la idealidad, rítmica, poética. En resumen, el cariz descriptivo, contemplativo y la suma de instantes, son signos de esta prosa incipiente. Además, la praxis de este género por parte de la autora se sitúa entre el modernismo y la vanguardia: es un género puente, despojado de retórica, una verdadera escritura fronteriza. De la Torre, en este sentido, es una poeta de su tiempo, de la primera vanguardia.

Obras citadas

- AA.VV. (2005). *Antología del poema en prosa español*, edición de Benigno León Felipe. Madrid: Biblioteca Nueva.
- AA.VV. (1928). “Josefina de la Torre”, *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife (22 de noviembre), p. 3.
- AA.VV. (2007). *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia (centenario del nacimiento 1907-2007)*, comisaria Alicia R. Mederos. Gobierno de Canarias. <https://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/MDC/id/184616> (fecha de consulta: 20/12/2021).
- Agudo Ramírez, M. (2004). *La poética romántica de los géneros literarios. El poema en prosa y el fragmento. Situación europea y su especificación en España*. Universidad de Alicante, pp. 217-258. <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/10558/1/Agudo-Ramirez-Marta.pdf> (fecha de consulta: 20/12/2021).
- Aullón de Haro, P. (2000 [1979]). “Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española”. *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. 2, 1, pp. 109-136.
- Aullón de Haro, P. (2005). “Teoría del poema en prosa”. *Quimera: Revista de Literatura* 262, pp. 22-25. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7129/1/POEMA_EN_PROSA.pdf (fecha de consulta: 20/12/2021).
- Bachelard, G. (1998). *La poética del espacio*, Madrid, FCE.
- Campos-Herrero, D. (2007). “Descubrir mundos y contar estrellas. La voz poética de Josefina de la Torre”, en Alicia R. Mederos (ed.), *Josefina de la Torre. Modernismo y vanguardia*, Gobierno de Canarias, pp. 143-161.
- Castells Molina, I. y A. García-Aguilar (2021). *Josefina de la Torre y su tiempo*. Berlín: Peter Lang.
- Cohen, J. (1974). *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos.
- Díaz-Plaja, G. (1956). *Antología del poema en prosa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Diego, G. (1991 [1934]). *Poesía española contemporánea*, edición de Andrés Soria Olmedo. Madrid: Clásicos Taurus.
- Díez-Canedo, E. (1929). “Libros de 1928. La poesía y los poetas”. *El Sol*, Madrid (10 de enero), p. 2.
- García-Aguilar, A. (2019a). “La novela policiaca de quiosco como narrativa de terror: *Villa del Mar* y *El caserón del órgano* de Josefina de la Torre”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada* 3, pp. 95-122. <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.005> (fecha de consulta: 20/12/2021).
- García-Aguilar, A. (2019b). “*El enigma de los ojos grises*. Josefina de la Torre como escritora de novela policiaca”, en Sánchez Zapatero J. y A. Martín Escrivá (eds.), *Género negro sin límites*, La Coruña, Andavira editora, pp. 23-29.
- García Cabrera, P. (1987). *Obras completas I*, edición de Sebastián de la Nuez con la colaboración de Rafael Fernández y Nilo Palenzuela. Gobierno de Canarias.
- Granell, E. (1995). *Isla cofre mítico*. Madrid: ediciones Libertarias.
- Jarnés, B. (1980 [1928]). “La verja y el muro”, *Papel de Aleluyas*, año II, 5, p. 4. Edición facsímil con introducción e índices de Jacques Issorel. Instituto de Estudios Onubenses: Excma. Diputación Provincial de Huelva.
- Jiménez Arribas, C. (2004). *El poema en prosa en los años setenta en España*, (Tesis doctoral), UNED. <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=tesisuned:Filologia-Cjimenez> (fecha de consulta: 20/12/2021).
- Jiménez Arribas, C. (2005). “Estudios sobre el poema en prosa”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 14, pp. 125-144. <https://doi.org/10.5944/signa.vol14.2005.6114> (fecha de consulta: 20/12/2021).
- Jiménez, J. R. (2001 [1917]). *Diario de un poeta recién casado*, edición de Michael P. Predmore. Madrid: Cátedra.
- Jiménez, Juan Ramón (1975). *Nueva antología*, estudio y selección de Aurora de Albornoz. Barcelona: Península.
- León Felipe, B. (1999a). “Características formales y modalidades de la poesía en prosa”. *Estudios humanísticos. Filología* 21, pp. 33-45. <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/3993/2924> (fecha de consulta: 20/12/2021).
- León Felipe, B. (1999b). *El poema en prosa en España (1940-1990)*, tesis doctoral inédita dirigida por Andrés Sánchez Robayna. Universidad de La Laguna.
- León Felipe, B. (2000). “Panorama del poema en prosa en Canarias (Estudio y antología)”. *Anuario de Estudios Atlánticos* 63, pp. 1-28. <http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9926/9439> (fecha de consulta: 20/12/2021).
- León Felipe, B. (2017). “Última poesía en prosa en Canarias”. *Anuario del Instituto de Estudios Canarios* 44, pp. 321-386. <http://iecanvieravirtual.org/index.php/catalogo/item/estudios-canarios-anuario-del-iecan-no-44.html> (fecha de consulta: 20/12/2021).

- Millares, S. (ed.) (2013). *Prosas hispánicas de vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Miró, E. (ed.) (1999). *Antología de poetas del 27*. Madrid: Castalia.
- Osuna, R. (1993). *Las revistas del 27*. Valencia: Pre-textos.
- Salazar y Chapela, E. (1928). “Revista de Libros. Josefina de la Torre: *Versos y estampas*. Prólogo de Pedro Salinas. Imprenta Sur, 1927, 68 páginas”. *El Sol* (9 de febrero), p. 2.
- Souvirón, J. M^a. (1934). *Antología de poetas españoles contemporáneos (1900-1933)*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Torre, J. de la (2020). *Poesía completa*, vol. 1, edición de Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Torre, J. de la (2021 [1930]). *Poemas de la isla – Poèmes de l’île – I (Escritoras Faro del Atlántico)*, edición y traducción de R. Clouet y B. Navarro Pardiñas. ULPGC.
- Utrera Torremocha, M^a. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Universidad de Sevilla.
- Valbuena Prat, Á. (1968). *Historia de la literatura española IV*. Barcelona: Gustavo Gili.