

November 2012

El poema en prosa como dispositivo teórico: la frágil consistencia de lo poético

Ernesto Estrella Cozar
Yale University

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>

Recommended Citation

Estrella Cozar, Ernesto (2012) "El poema en prosa como dispositivo teórico: la frágil consistencia de lo poético," *Dissidences*: Vol. 4 : Iss. 7 , Article 5.
Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol4/iss7/5>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mmcderm2@bowdoin.edu.

El poema en prosa como dispositivo teórico: la frágil consistencia de lo poético

Keywords / Palabras clave

Poesía, Poética, Poema en prosa

DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

El poema en prosa como dispositivo teórico: la frágil consistencia de lo poético

Ernesto Estrella Cózar / Yale University

El despliegue del poema dentro de la prosa: breve recorrido. La existencia soterrada del poema en prosa en lengua española

Que la poesía no se reduce a la disposición en verso es algo que ya Aristóteles observaba, al incluir, en el primer capítulo de la *Poética*, los diálogos platónicos y los mimos dentro de su plan general de la poética, entendida como mimesis de caracteres, pasiones y acciones humanas. (*Poética* 32-33). Junto a los diálogos y los mimos, Aristóteles menciona una serie de fenómenos imitativos que quedan sueltos, sin definir. Sobre todo, queda sin especificar lo que imita cada una de estas formas lingüísticas, aunque se acepte que sus creadores sean llamados poetas. Como decimos, aquí aparece por primera vez la noción de que el metro no es lo que define al poema, aunque Aristóteles, en realidad, se limita a negar el nombre de

poema a los tratados de medicina o ciencias naturales escritos en verso. En general, tanto la exposición aristotélica como los tratados platónicos que tratan sobre lo poético son relevantes, desde nuestra perspectiva actual, como diagnóstico sistemático inicial de la compleja trayectoria del género lírico, cuya especificidad ha sido y sigue siendo difícil de determinar, incluso dentro de una misma época histórica. Un apretado recorrido que esté atento a la absorción, por parte de la prosa, de los elementos definitorios del poema en distintos periodos, puede darnos una idea bastante clara de dicha mutabilidad de lo lírico.

La idea de una prosa poética, o más bien, adornada, existe desde muy antiguo, y entre los griegos se hace importante en el perfeccionamiento de la oratoria. Gorgias, y sobre todo Isócrates, se esfuerzan en llevar a la prosa oratoria lo que veían que hacía placentera la escucha poética. En esa comparación, lo primero que perciben, y que tratan de adaptar, es el ritmo. Si seguimos el esfuerzo de recopilación y explicación de las retóricas griegas realizado por Cicerón, hay que decir que el ritmo, para los griegos, viene a ser todo aquello que pueda medirse. Por tanto, no sólo estaríamos hablando de la disposición de las sílabas largas y breves, sino también de la repetición de las palabras y sonidos, así como de las estructuras sintácticas, como la anáfora. En *El Orador*, Cicerón reflexiona sobre los elementos definitorios de este tipo de prosa retórica, desde sus orígenes griegos hasta su propio momento histórico. En este texto, Cicerón alaba la adecuación del pensamiento a la frase y defiende la existencia de la cláusula (inexistente en los modelos griegos) como herramienta para cumplir este propósito. Su queja sobre los oradores neoáticos está precisamente referida a esta falta de acompañamiento: “¿por qué prefieren que la frase quede coja o corta en lugar de dejarla correr a la par que el pensamiento?” (112). La pregunta nos trae, inevitablemente, ecos contemporáneos, si pensamos en la idea de Baudelaire, quien para la modernidad deseaba la creación de una prosa poética que se adaptara no ya al pensamiento, sino a los sobresaltos de la conciencia. Para el modelo de orador buscado por Cicerón, no obstante, la cuestión está en el desarrollo de los dos elementos que endulzan la prosa: la gracia de las palabras y la del ritmo. Las palabras son la materia, pues metáforas, neologismos y demás figuras se encuentran ya en el lenguaje diario. El ritmo, en cambio, no es tan fácil de percibir, aislar y sistematizar, y viene a cumplir una función secundaria, de pulido. Sobre esto, también en *El Orador*, nos dirá Cicerón: “Pero, como ocurre en las demás cosas, primero se inventa lo que es necesario y después lo superfluo que produce placer” (120). Lo superfluo viene a ser, de todos modos, la clave más específica de esta prosa rítmica que Cicerón se esfuerza en

describir. Para la cuestión que nos ocupa es, sobre todo, importante el que desde el momento en que el ritmo aparece como elemento clave, la poesía se convierte en el trasfondo con el que el prosista debe negociar y que, en gran medida, debe evitar. En la prosa oratoria, los versos intercalados, voluntaria o involuntariamente, han de evitarse, y la recomendación de Cicerón será la de realizar un acercamiento cauto y discriminado a los pies métricos de la poesía:

Mi opinión, por mi parte, es que en la prosa se encuentran mezclados y confundidos todos los pies; y es que no podemos evitar la crítica, si siempre utilizamos los mismo pies, ya que la prosa no debe ser ni esclava del ritmo, como la poesía, ni exenta de ritmo, como el habla vulgar —la poesía es excesivamente esclava, de manera que da la impresión de que algo es artificial; el habla vulgar es excesivamente libre, de manera que parece en exceso vaga y común; con la primera no agradarás, con la segunda serás despreciado—. (125)

La tensión con la poesía y su canon rígido es patente, lo que hace necesario que, pese a la sistematización de los recursos del ritmo que Cicerón desea, subsista una indefinición que, todavía, puede quedar referida a las ideas de moderación y equilibrio.

Desde la mencionada aprobación implícita en Aristóteles, hasta las traducciones bíblicas en prosa y la tradición de la prosa cristiana durante la Edad Media, esta moderada aceptación de la prosa rítmica o poética adquiere una cierta normalidad y comienza a hacerse habitual. En España, durante los siglos de Oro, según comenta María Victoria Utrera Torremocha, se da un importante giro en este sentido: “La existencia de la prosa rítmica de calidad para determinados géneros literarios y la imposición de los distintos subgéneros novelísticos herederos de la épica en prosa favorecen la aceptación, cada vez mayor, de la prosa como medio literario” (28). No existe aún, a pesar de ello, una noción que pudiera permitir la consideración, dentro de la poesía lírica, de obras en prosa.

En Francia, esta situación comenzará a desdibujarse a partir de la aparición, a inicios del s. XVIII, de obras épicas en prosa poética. En 1699, el *Télémaque* de Fénelon se presenta como una continuación de la Odisea, de la que pretende ser su cuarto libro, algo que le permite reclamar para sí una ascendencia poética. Desde un criterio clasicista, la audacia de Fénelon, recibirá una recepción negativa que puede comprenderse en el marco más amplio de la querrela entre Antiguos y Modernos. Nathalie Vincent-Munnia, en su *Les premiers poèmes*

en prose, explica así la estela del debate que se inicia con Fénelon: “Elle se prolongera pendant plus d’un siècle, opposant les défenseurs exclusifs de la poésie rimée et mesurée à des *Modernes* jugeant la prose susceptible de poésie, allant même souvent jusqu’à lui attribuer un pouvoir poétique supérieur, que le vers aurait perdu” (26). Los primeros excesos de prosa marcadamente poética, serán vistos como una transposición formal que no sigue las normas del canon clásico. La autoridad que, en general, se aduce para ello será Aristóteles, aunque es ciertamente la influencia de los estudios de retórica posteriores a él lo que marcará la aparición de este criterio formal, que ve como desvío mixto, impuro, este tipo de experimentos en prosa.

En España, en esa misma época, la línea a seguir sería la de la preceptiva francesa más conservadora, aunque en lugar de una dura polémica lo que se da es una aceptación más o menos tácita de la exclusividad del verso para el ámbito poético. Sobre este desfase comenta Utrera Torremocha: “No parece haber sido en España un problema esencial el de la existencia de la poesía en prosa por parte de los preceptistas. Quizás el desierto literario dieciochesco tanto en verso como en prosa de valores altamente poéticos contribuyeron a eludir tal posibilidad” (34). Dicha situación, que contrasta con lo que venía ocurriendo en el contexto francés, retrasa y modifica, como veremos, los términos en que surgirá en España la cuestión de la prosa poética y, más tarde, la del poema en prosa.

Entretanto, el giro iniciado en Francia, que dará paso a la escritura romántica, abre la posibilidad de una mayor libertad para la práctica poética con respecto a sus cauces habituales. Sobre este importante paso, de nuevo Vincent-Munnia, esta vez en el volumen conjunto *Aux origines du poème en prose français*, nos dirá:

A partir du milieu du XVIIIe siècle, la prose investit le champ de la poésie lyrique, et non plus seulement les domaines de la poésie dramatique et de la poésie épique. Même si cette prose reprend, dans une assez large mesure, des effets du vers, elle est revendication de liberté; en particulier parce que cette (recon)naissance d’une poésie en prose affirme une certaine autonomie de la poésie (du poétique) par rapport au vers (aux techniques prosodiques). (75)

En Francia, a través de Rousseau, de Chateaubriand, queda definitivamente marcada la raigambre poética dentro de la novela, del relato, de las memorias o de cualquier otro género narrativo. Comienza a darse de un modo cada vez más claro un cambio de criterio, expresivo

esta vez, donde los rasgos formales del poema serán menos importantes que la capacidad de lo poético para recabar dentro de sí el mundo de los sentimientos, de la indagación emocional.

La novela, precisamente, se convierte en ese momento en espacio polémico de creación poética. Su emergencia como género de entretenimiento de la nueva burguesía obliga, claro está, a un difícil balance. Resulta, en este sentido, interesante la figura de Balzac, quien escenifica de un modo ejemplar, en *Les illusions perdues*, las diversas tensiones sociales que parecían dividir el mundo poético del mundo novelístico y su alter-ego decimonónico: el periodismo. En torno a las peripecias de un joven poeta de provincias convertido en novelista y periodista de moda, traza Balzac un interesante cuadro de las ambiciones de la época. En su *Discourse / Counter-Discourse*, Richard Terdiman, comenta la obra de Balzac desde el punto de vista de la discriminación entre los géneros: “As early as Balzac’s depiction in *Illusions perdues* of Lucien de Rubempré’s degradation from lyric poet to novelist and eventually to corrupt journalist, lines of generic distinction which really expressed a structure of social power were already becoming clear” (266). Entre las inocencias perdidas que esta novela expone, estaría, para Terdiman, la idea de la prosa como instrumento democrático, igualitario, adaptable, en sus movimientos, a la fluidez democrática. El proceso de conversión de Lucien de Rubempré es, de todos modos, complejo, y no deja sin contaminar el mismo mundo periodístico que está pervirtiendo sus aspiraciones poéticas. Asistimos, en la segunda parte de *Les illusions perdues*, a un cruce entre periodismo y literatura que tiene a la poesía como vector desencadenante. En un artículo titulado “*Illusions perdues*, ou la poésie en prose”, contenido en el volumen conjunto *Aux origines du poème en prose français*, Pierre Laforgue explica así este proceso:

Le journalisme, c’est de la littérature. Et c’est de la littérature de ce genre que Lucien le poète s’est mis à faire en écrivant dans des journaux. Ce sera désormais la seule activité créatrice de Lucien, sa seule activité littéraire. Cette littérature, c’est très exactement de la poésie dégénérée, de la poésie prosaïsée, celle qui lui aura permis d’être “un grand poète à trois mois d’échéance”; mais c’est de la poésie *quand même*. C’est pour cela que cet article “fit révolution dans le journalisme”, parce qu’il introduisait la poésie, sous une forma abâtardie il est vrai, dans un monde qui auparavant l’ignorait. (412)

El caso de Baudelaire y sus *Petits poèmes en prose* (conocido también como *Le Spleen de Paris*) se acerca, en ciertos sentidos, a esta lógica. Existe en torno a la aparición de este volumen un giro crucial para el lenguaje poético. Esta “segunda revolución baudelairiana” será de hondo calado, primero, entre los poetas de la época, más adelante, entre la reflexión crítica y teórica dedicada al poema en prosa. Pero en su momento de producción, la intención de estos poemas en prosa, como en ocasiones confesará el propio Baudelaire, supone una ambigua transición hacia un público más amplio, hacia una mayor aceptación social. De un modo parecido al de su delirante postulación a la Academia, los poemas en prosa parecen cumplir un doble sentido: de adaptación a los circuitos comerciales, de provocación a los lectores desde el terreno de la prosa. El epistolario de Baudelaire, muchas de cuyas páginas son, en realidad, un libro de contabilidad comentado, da muestras de esta ambivalencia en relación con la nueva forma poética que estaba desarrollando y su posible salida comercial. En torno a la revista *La Vie parisienne*, que publicaría en 1864 dos de sus poemas en prosa (*Les Yeux des pauvres* y *Les Projets*), encontramos, ya en febrero de 1865, una carta al director de la misma, Louis Marcelin, que vale la pena citar casi completa:

Un extrême besoin d’argent me servira d’excuse auprès de vous, si je vous reprends les *Habitations imaginaires*, est si je vous prie de les remettre à Julien Lemer, qui en fera ce qu’il voudra. —En vérité je n’ai pas de chance auprès de vous. J’espère que je me dédommagerai chez vous par un paquet de *Poèmes en prose*. J’en ai bien une trentaine sur ma table; mais ce sont des horreurs et des monstruosités qui feraient avorter vôtres lectrices enceintes. (465)

La mezcla de ceremonia y agresividad de la carta, al igual que la dinámica de entrega, devolución y reenvío de manuscritos son habituales en la correspondencia de Baudelaire. En octubre de 1865, en carta a Julien Lemer, vuelve a hablar de los poemas en prosa (cincuenta, esta vez) de modo parecido: “Or, en supposant que, sur ces derniers cinquante, il y en ait vingt inintelligibles ou répulsifs pour le public d’un journal, il restera toujours bien assez de matière pur pouvoir demander une bonne somme” (534). Que ya a mitad del siglo XIX la novela se había convertido en el cauce idóneo para la poesía, podría explicar, desde el punto de vista sociológico, el giro del Baudelaire maduro hacia la prosa. En una sección de su *Poverty of Objects*, titulada precisamente “The Writer in the Marketplace”, expone Jonathan Monroe una idea similar:

Although poets have long since grown all too accustomed to an extremely limited audience, the rapidly growing size of the reading public in the mid-nineteenth century, evidenced by the success of the serial novel (or *roman feuilleton*), must have held out prospects to the poet which seemed continually to be snatched from his hand by the writer of prose. (94)

Esta visión pedestre de la poesía como prosa se configura, en el caso de Baudelaire, en un conjunto variopinto de prosas cuya aceptación (como Baudelaire ya entrevió y pese al interés temprano de los poetas) sólo muy recientemente ha alcanzado un amplio consenso.

Lejos de esta mirada comercial y negociada, en la Alemania de principios del XIX, entre los escritores de lo que sería el grupo *Athenäum*, la invasión de la prosa por parte del poema se estaba pensando desde posiciones más extremas. En su obra temprana, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Walter Benjamin habla así sobre la dirección de este temprano romanticismo alemán:

Die Frühromantik hat den Roman nicht allein als die höchste Form der Reflexion in der Poesie ihrer Kunsttheorie eingeordnet, sondern in ihm deren außerordentliche transzendente Bestätigung gefunden, indem sie ihn in eine weitere unmittelbare Beziehung zu ihrer Grundkonzeption der Idee der Kunst setzte. Nach dieser ist die Kunst das Kontinuum der Formen, und der Roman ist nach der Auffassung der Frühromantiker die faßbare Erscheinung dieses Kontinuums. Er ist dies durch die Prosa. Die Idee der Poesie hat ihre Individualität, nach der Schlegel suchte, in der Gestalt der Prosa gefunden; die Frühromantiker kennen keine tiefere und treffendere Bestimmung für sie, als Prosa. (100) [1]

La novela, cuyo modelo inicial sería el *Wilhelm Meister* de Goethe, se convierte en terreno para la fluidez, la multiplicidad de las formas, la autorreflexión poética. La abigarrada novela *Lucinde*, de Friedrich Schlegel, expone el potencial de apertura e inclusividad que la novela posee. Con solamente pensar en la primera mitad del siglo XX (Proust, Joyce, Mann) quedaría, de hecho, expresada la extensión de este potencial y la fusión y ampliación de lo poético que la novela realizará.

Como decíamos más arriba, el caso español da muestras de un desfase que retrasa hasta mediados del XIX la polémica en torno a la prosa poética. De un modo rocambolesco, serán los poetas de fama del momento, Núñez de Arce y Campoamor (famosos por su

“prosaísmo” poético), quienes ataquen con virulencia la entrada de lo poético en la prosa. En 1888, dicha polémica estallará entre Núñez de Arce y Clarín, quien se erigirá en defensor de la prosa y de la novela como espacio poético. Sobre este momento y la reacción de Núñez de Arce, nos dice Utrera Torremocha: “A pesar de participar él mismo en la moda del prosaísmo en poesía de raigambre campoamoriana, como reacción a la poética romántica, su discurso se dirige contra cualquier intento de renovación en ese y otros sentidos que rompa con la jerarquía y los límites entre los géneros” (204). Por su parte, Clarín, en una curiosa entrega denominada “Pequeños poemas en prosa. Prólogo”, aparecida el 15 de mayo de 1888 en la *Revista del antiguo reino de Navarra*, continúa el debate iniciado con Nuñez de Arce, y defiende la capacidad de la prosa para acoger y desplegar los valores poéticos [2]. En su caso, estos serán los de la expresión de los sentimientos y la imitación fiel de las fluctuaciones de la realidad, lo que enciende una búsqueda de la autenticidad que da a su visión una ascendencia naturalista. Sobre la situación española de este momento y cómo este desfase hizo difícil la aparición del poema en prosa como género independiente, realiza también Utrera Torremocha el siguiente diagnóstico:

El panorama literario español de aquellos años, con una poesía en verso anquilosada y una prosa narrativa brillante pero subordinada al ejercicio mimético de la narración costumbrista, realista y naturalista, y sujeta al desarrollo argumental, favorecía en escasa medida la aparición del poema en prosa, que se sentía, por otro lado, como una importación ajena. (209)

Teniendo en cuenta la situación, no es de extrañar que la entrada de la prosa poética modernista, con *Azul*, también en 1888, encontrara pocos defensores, Juan Valera, como excepción más notable. Contiene *Azul* prosas que podrían ser cuento o poema en prosa, aunque en ambos casos, el mundo que se evoca y las efusiones líricas pertenecen a una misma línea de influencia parnasiana y simbolista. Lo que interesa, en este sentido, no es tanto la división entre ambas modalidades, sino el hecho de que la prosa de Rubén Darío sigue una línea que se aparta de las zonas más prosaicas que podríamos encontrar en Baudelaire. Que al naturalismo y al realismo (menos urbano en España), y a su imitación de la realidad pudieran arrancársele valores poéticos parecería algo ya establecido dentro de la novela del momento. El poema en prosa baudelaireano, que realiza desde el poema, de un modo complejo y delicado, esa operación, no parece atraer a Rubén tanto como el trabajo en

prosa preciosista de, por ejemplo, Catulle Mendès. Esto significa que el ideal poético en prosa (y en verso) quedará marcado hacia una dirección que tiende al embellecimiento de la realidad. El poema en prosa no toma el carácter amenazador que hacía provocativa la colección de Baudelaire, y, de hecho, para Rubén, se trata más de la indiferenciación de los géneros prosísticos que de la apuesta por uno de ellos. Así, no es de extrañar que en sus numerosas crónicas periodísticas podamos encontrar piezas que podrían ser perfectamente poemas en prosa de corte baudelairiano, pero que el autor prefiere dejar dentro de su contexto periodístico. Sobre esta indiferenciación, en relación con el cuento, comenta Juana Martínez Gómez en el libro conjunto *Rubén Darío y el arte de la prosa*:

La clara conciencia que él tenía de su profesión periodística se filtra en su prosa de ficción del mismo modo que la fuerza de su personalidad creadora aparece de forma avasalladora en muchas de sus crónicas y así llega a escribir textos en que la franja divisoria entre la crónica y el cuento queda eliminada. (247)

De nuevo tenemos al periodismo como bisagra entre la literatura más poética y su búsqueda de canales de difusión. Como decimos, Rubén, podría haber recopilado como poemas en prosa algunas de las crónicas que luego configurarían libros como *Peregrinaciones* y *Tierras solares*. Es, de todos modos, comprensible que fueran publicados como libros de crónica de viajes, género más rentable comercialmente, y que no plantea ningún conflicto entre los mundos literario y periodístico. Para Rubén, en general, el periodismo tenía un lado cansino, como necesidad pecuniaria, pero también él mismo entendía que este podía quedar asimilado dentro de un ideal artístico que atraviesa poema, crítica y artículo de periódico. Encontramos, como dice Martínez Gómez, crónicas-cuento, que podrían ser igualmente crónicas-poema en prosa, pues Baudelaire ya había desdibujado el cuento en el poema al introducir en sus *Petits poèmes en prose* piezas como *Mademoiselle Bistouri*, *Une morte héroïque* o *La Corde*, cuentos cercanos a los de Poe, de quien ya había sido traductor. La resistencia de Rubén a ampliar desde un poema en prosa de corte baudelairiano el discurso poético, es, de todos modos, muestra de una orientación que entre los escritores españoles del 98 llegará hasta el extremo de hacer invisible, aparentemente inexistente, el poema en prosa de cualquier tipo dentro de la tradición española.

Del grupo del 98, que había de renovar la prosa en sus diversas manifestaciones, el caso de Azorín es el que más llama la atención, por una cercanía al género que la crítica ya ha señalado en numerosas ocasiones. En su artículo, “Baudelaire entre José Martínez Ruiz y Azorín”, Gonzalo Sobejano recoge un comentario del poeta Jaime Gil de Biedma que establece claramente esta conexión: “Libros como *Castilla, Una hora de España, Pueblo* y muchos otros —novelas como *Doña Inés* o *Félix Vargas*— no son en realidad sino secuencias de poemas en prosa” (493). En efecto, pueden considerarse *Las confesiones de un pequeño filósofo*, de 1904, como el libro que introduce plenamente el cambio en la escritura de Azorín, pseudónimo que, precisamente tras este libro, desplazará su nombre real: José Martínez Ruiz. Asimismo, el subtítulo de “novela” que llevaba el libro, desaparecerá a partir de la segunda edición. En torno a estas cuestiones y a la posible filiación de dicho libro con el volumen de Baudelaire, comenta Gonzalo Sobejano en el artículo citado: “No obstante, el modelo generador de la composición de CPF no parece ser la novela, sino la serie o la colección de estampas, uno de cuyos prototipos era el libro de Charles Baudelaire *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, de 1869” (494). El trabajo de Jeanne Marie Del Casino, *El poema en prosa en la obra de Azorín*, establece de un modo sistemático la conexión del autor alicantino con el género en torno a *Las confesiones, Castilla, Una hora de España, El libro de Levante y Pueblo*. En esta dirección, hay que decir que las estampas azorinianas pueden ser consideradas poemas en prosa por su tono de confesión íntima y su cercanía al diario, tanto como las prosas de *Platero y yo* de Juan Ramón u *Ocnos* de Cernuda, que son los volúmenes que dan solidez al género dentro de la tradición española. Azorín, quizá viendo como más importante la tarea de renovar la novela hacia el lirismo y el fragmentarismo, evita el presentarnos un libro de poemas en prosa como tal.

El polémico debate en torno al poema en prosa quedará, así, sustituido en España por una corriente soterrada que, ya antes de Gil de Biedma, Cernuda se encargó de sacar a la luz en su artículo “Bécquer y el poema en prosa español”, de 1959. La historia del poema en prosa español como herencia de Bécquer rescata parcialmente una tradición, aunque esta quedará, por otro lado, siempre abierta, más sugerida desde otros géneros prosísticos que impuesta desde dentro del poema, como en el caso de Baudelaire. Además, al igual que el manejo del poema en prosa para Rubén sólo abre ciertas direcciones al pensamiento poético, la conexión becqueriana parece inaugurar un poema en prosa volcado a las experiencias del

campo más que a las de la ciudad, al ámbito de la rememoración más que al de la de sorpresa y el descubrimiento. Sobre este punto, dirá Utrera Torremocha:

Sin la prosa de Bécquer, decisiva igualmente en la elaboración artística de la prosa narrativa posterior, el poema en prosa de Juan Ramón Jiménez en su *Platero y yo* o del mismo Cernuda en *Ocnos* hubiera sido probablemente muy distinto, ya que estos autores adaptan a su particular estilo cierto registro tipista, casi costumbrista, aunque muy estilizado, que desde luego no procede de Baudelaire ni de las posteriores reelaboraciones del poema en prosa francés. (140)

En el caso español será, de hecho, el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón (publicado en 1917) la obra que introduzca definitivamente el poema en prosa de corte urbano, con la ciudad de Nueva York como fondo.

Esta suave transición en el trayecto inicial del poema en prosa en español hará que, a inicios del siglo XX, este quede admitido en las prácticas literarias sin mayor estridencia. De este modo, una forma poética cuyo potencial para el debate teórico es muy acentuado, parece perder la posibilidad de convertirse en una bandera para la renovación literaria. Existen, claro está, poemas en prosa durante el siglo XIX e inicios del siglo XX en lengua española, pero no se producen ninguno de los fenómenos que podrían convertir al poema en prosa en centro de la reflexión poética. La fragilidad, mezcla de seguridad y cautela, con la que Baudelaire consideraba su experimento, o el cauce de la prosa para llevar el lenguaje poético a su extremo de inteligibilidad, como sucede en las *Illuminations* de Rimbaud, o la experiencia limítrofe, entre prosa y verso, del *Coup de dés* mallarmeano, no suceden. En lugar de ello, lo que tendremos es un intento leve de ofrecer textos que funcionan entre la prosa poética y el poema en prosa, pero que no apuestan por este último de un modo definitivo. Un intento que, en realidad, no ha asumido del todo el hecho de que el poema en prosa es precisamente una de las formas poéticas que se rehace en cada ocasión y que obliga a abandonar el criterio formal, imponiéndose como pregunta teórica, dirigida al poema, a la novela y a los hábitos de lectura. Esta indagación comenzará a ocurrir más tarde, a partir de la Vanguardia y durante la segunda mitad del siglo XX, con ejemplos magistrales como *Espacio* de Juan Ramón Jiménez o *¿Águila o sol?* de Octavio Paz.

La entrada de la prosa en el poema. El poema en prosa como dispositivo teórico

Hemos podido recorrer brevemente algunas de las claves de lo poético en la prosa dentro del contexto francés, contexto en el que, a mediados del siglo XIX, hará su aparición la obra de Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, cuyos textos venían apareciendo en la prensa desde 1855, pero cuya publicación (dentro del cuarto volumen de sus obras completas, en 1869) será póstuma. La búsqueda de precedentes y la evolución de este proceso suele presentarse, como lo hace Suzanne Bernard, como un punto de resistencia dentro de la época clásica: “L’âge classique, qui pose en principe la distinction des genres, et qui souhaite voir régner l’ordre dans les belles-lettres comme ailleurs, ne pouvait voir dans le poème en prose qu’un affreux bâtard, un monstre non viable” (10). Este monstruo, cuya fisonomía podría remontarse a la retórica antigua, asoma de un modo evidente en los siglos XVII y XVIII. Sus consecuencias, no obstante, sólo empezarán a destilarse a partir de la publicación de los *Petits poèmes en prose* y del culto que poco a poco se va desarrollando en torno a dicha obra. Steve Monte, concluye, en este sentido:

Even given all these literary and historical developments of the eighteenth and nineteenth centuries, the modern *poème en prose* would not be what it is without the particular directions that Baudelaire and later writers gave to it [. . .] Two facts are indisputable: “poème en prose” takes on its modern sense after Baudelaire’s usage, and with the relative stability of the term, it becomes easier to view prose poetry as a genre. (21-22)

Dicha estabilidad es, además, desde el inicio, simbólica, pues la multiplicidad de direcciones poéticas que el poema en prosa baudelairiano abre, van incluso más allá de las tomadas por Baudelaire. Sin duda, llama la atención la insistencia de Baudelaire en denominar poemas y diseñar un volumen único para este conjunto de piezas líricas, cuentos breves y escenas anecdóticas, cuyo prosaísmo llevó, a cierta crítica del momento, a negarles el estatuto de poema. Teniendo en cuenta, además, que los dos siguientes hitos dentro de esta forma poética serán Rimbaud y Mallarmé, el establecimiento de un género de rasgos constantes será una tarea de dudoso éxito.

La presencia de una insistente reflexión teórica en torno al poema en prosa no comienza sino tardíamente, hacia el inicio de los años ochenta. La recopilación de artículos contenidos en *The Prose Poem in France*, editada en 1983 por Mary Ann Caws y Hermine

Riffaterre supone en muchos sentidos, el inicio de una escalada en el interés hacia el poema en prosa como lugar de problemas y preguntas teóricas. En 1959, el monumental trabajo de Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, aparece como una aislada y valiente toma de conciencia del potencial que el poema en prosa puede tener para el ámbito crítico. Marca, además, este interés, con alguna antelación, el giro que en los años ochenta y noventa hará la crítica hacia las cuestiones sociales, hacia la crítica cultural y la búsqueda de discursos híbridos. En el mencionado monográfico, *The Prose Poem in France*, Hermine Riffaterre concluye su introducción dando como posible, de un modo muy ambiguo, una definición completamente abierta del poema en prosa:

Despite the diversity of approaches evident in this volume, or perhaps because of that very diversity, a clear consensus emerges as to what traits will define a genre too often thought undefinable. Brevity, closure, inner “deconventionalized” motivation of forms, relationship between representation-space and the poem’s spatial features, one shaping the other, and so forth. (xi)

En dicho monográfico, el ensayo de Mary Ann Caws, ejemplarmente titulado “The Self-Defining Prose Poem: On Its Edge”, viene a dar cuenta de ese límite también dentro del ámbito teórico. El poema en prosa se convierte en un género gestionado por sí mismo, y halla, en ese acto de autodefinition su único asidero como género: “Its defining characteristic is its own self-definition. Having no necessary exterior framework, no meter or essential form, it must organise itself from within and find there its own center of gravity, its own hearth of energy, its own intimate depth of understanding” (181). Se da, por tanto, la situación irónica de que el poema en prosa, como género, viene a subrayar la complejidad, y, hasta cierto punto, la imposibilidad de establecer un género, de dejarse guiar por él (Aullón de Haro 2005). Como comenta Michel Delville en su *The American Prose Poem*: “Since a particular genre always exceeds the very formal, thematic, and presentational restrictions that generate it, the supplemental quality of generic labels themselves necessarily makes them subject to an ironical treatment within the individual work” (12). Todo lo cual convierte al poema en prosa, para Delville, en un género que “more than any other genre, constantly gestures to its own constructedness and, more broadly, to what poststructuralism generally diagnoses as the arbitrariness and undecidability of boundaries” (12). Este segundo paso, que va de la autodefinition del poema en prosa a su potencial teórico, abre una de las

características más constantes entre la crítica del poema en prosa: la tendencia a entenderlo como lugar de revolución manifiesta o latente. En torno a Baudelaire y el nacimiento del poema en prosa moderno, Margueritte S. Murphy, en *A Tradition of Subversion*, dirá:

[. . .] we must consider the function served by the prose poem —social and ideological as well as aesthetic— and evolving definitions and perceptions of the genre as they affect its reception. How might a poetic genre be instrumental in the processes of social, political, and literary history? (2)

Viene este interés de la mano de un deseo de hacer del poema en prosa una herramienta de cuestionamiento plenamente contemporánea. El poema en prosa, así, muestra la lucha con la tradición y la convención como un esfuerzo liberador. Su carácter híbrido, de género decadente o marginal, hace aún más claro este propósito. Para Murphy, en 1992, era necesario subrayar dicha conexión: “[. . .] the relevance of its history and aesthetics to questions that confront literary studies now —questions about the struggle of marginal texts, forms, and voices against the literary, social, or political status quo” (8). Desde este punto de vista, recogerá Murphy en su libro a autores como Wilde, William Carlos Williams, Gertrude Stein y John Ashbery.

Ya en 1987, Jonathan Monroe, en *A Poverty of Objects*, indagaba las direcciones diversas provocadas por la invención baudelairiana, cuyo común denominador será el potencial del poema en prosa de establecerse como centro dialéctico de las tensiones del campo literario: “Because it gestures toward opening up literature to prosaic speech, themes, and subject matter previously considered unworthy of aesthetic attention, the prose poem serves to legitimate and, at the same time, to undermine literary culture” (22). Esta compleja labor, según argumenta Monroe, pasa por la tendencia del poema en prosa a concentrarse en los objetos de la vida diaria. Esta constante será estudiada en las obras de Baudelaire, Max Jacob, Francis Poge y Helga Novak, entre otros. Su interés teórico por el mundo de los objetos queda explicado así:

My intention in so doing is not so much to redirect attention toward such objects “in themselves” [. . .] It is rather to draw attention back to ourselves, to our discursive appropriation of these objects and, more particularly, to the prose poem’s resistance to the poverty of specific discourses by which we apprehend the world. (36)

La idea de resistencia y de resistencia vencida, abre, por tanto, el poema en prosa hacia una vertiente de negociación, restauración y continuo cuestionamiento de nuestros hábitos discursivos.

Dicha lectura, de raigambre marxista, recibirá, en *Discourse / Counter-Discourse*, libro de Richard Terdiman de 1985, una exploración sistemática. Partiendo del contexto del campo literario durante el siglo XIX francés, entiende Terdiman el poema en prosa como un acontecimiento que no sólo revuelve los hábitos poéticos, sino que toca de un modo general, numerosas prácticas y hábitos ideológicos soterrados: “The prose poem is a counter-discourse to *each* of its generic antecedents, and its interventions signal a general reorientation of the entire question of literary genre” (296). Terdiman, además, trata el poema en prosa en su relación dialéctica, no con el poema, sino con la prosa y las estrategias discursivas predominantes. Así, considerará la hibridez del poema en prosa como apertura hacia una problemática más amplia. A partir del conocido texto de Mallarmé, “Le démon de l’analogie”, llegará a la siguiente conclusión:

This problematic of the dispossession of the speaker, of the inversion of the work process, of the domination by alien discourse and ultimately by ideology, leads us back to consideration of the most immediate problem posed by the prose poem: the problem of its genre and of its intervention in the pervasive, apparently sovereign prose apparatus itself; its attempts to disclose an unsuspected fissure, a concealed crisis of non-self-identity, within dominant discourse. (295)

El poema en prosa aparece por tanto como un centro privilegiado para la subversión, o para la indagación de la movilidad de los géneros, de las expectativas lectoras, de las posiciones del sujeto poético.

Frente a estas interpretaciones, hay que subrayar la idea de que existen elementos conservadores más o menos evidentes en el poema en prosa, elementos a menudo apuntados por la mayor parte de los estudiosos del poema en prosa, y especialmente por aquellos que lo entienden, como es el caso de Terdiman o Monroe, en el contexto más amplio de las tensiones del campo literario. A pesar de ello, estos autores suelen mantener dentro de esa dialéctica una apuesta por lo subversivo a la que sólo una mínima fracción de la crítica parece resistirse. Caso casi aislado, por ejemplo, es el de Albert Sonnenfeld quien, dentro del volumen conjunto *The Prose Poem in France*, trataba de desbaratar la persistente

noción del poema en prosa como forma transgresora. Para él, la ruptura de las formas tradicionales operada por el poema en prosa provoca una compensación por el lado del cierre del poema, que sigue siendo tan convencional como el de cualquier obra previa:

It is my contention here that the *prose poem*, though it may have thrown off the shackles of a caducous tradition of rhyme and meter, is formally a profoundly conservative and traditional structure in its ceremonials of entrance and exit; that no matter how radical its content, how relentless its striving for apparent or real incoherence, the prose poem undergoes the secondary elaboration of syntactical coherence and its boundaries most often are clearly defined and marked. (201)

En comparación con la poesía visual, con la poesía digital o meramente sonora (podríamos añadir), el poema en prosa continúa respetando ciertas expectativas asociadas al poema. Sonnenfeld traza, así, una línea que pone a Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud en un mismo frente conservador:

The reader's eye moves horizontally along the printed line detecting parts of speech in their ordained functions; even the most casual observer will find a preponderance of closures in single lines isolated typographically from the body of the poem, like the closing couplet of the English sonnet. Among the most frequent, and consecrated, closural devices of language itself are aphoristic final declarative sentences, whose stark simplicity has the finality of a tonic cadence. (202)

Y si desde el punto de vista formal se puede detectar una reafirmación de la estructura existente, también desde un punto de vista social se podría hablar de la negociación más que de la transgresión del poema en prosa. En este sentido, como hemos dicho, la posición intermedia del poema en prosa baudelaireano sugiere asimismo un avance hacia el periodismo, un intento de popularización del poema a través de la prosa [3]. Para los textos cáusticos de Baudelaire, esta mayor distribución no alcanzó un éxito inmediato. Pero no es así con las estampas literarias o las series de poemas en prosa completamente convencionales que en los años de Baudelaire y en los que le siguieron fueron apareciendo en la prensa del momento. La influencia de la prosa periodística como canal para la normalización de los experimentos en prosa poética es subrayada por Steve Monte en su *Invisible Fences*:

For nineteenth-century French poets, journalistic prose did more than represent the reluctantly employed language of a fallen age; it helped determine some of the formal features and dialogic impulse of the *poème en prose*. The bantering tone of Baudelaire's prose poems and their appearance on the page in block paragraphs is in part a borrowing from, in part a deeply ambivalent comment on, journalism and journalism's effects on poetry. By the 1860's, as Graham Robb has pointed out, the mixture of low and high style in publications like *Le Figaro* and *La Presse* was widespread and one of the most frequent forms of Baudelaire's prose poetry, the anecdote with a moral, a readily recognizable genre. (49)

Estamos, por tanto, ante esa delicada franja que va de los logros de la experimentación literaria al uso comercial de sus descubrimientos. La idea de dar medidas dosis de lirismo en la novela, en el artículo, para hacer más amena su lectura, coincide con el hecho de que la colección de Baudelaire se parece en algunos de sus textos a piezas de su misma época que no tenían nada de transgresor. En apoyo de esta tesis, Steve Monte traza un paralelismo con otros géneros relevantes del siglo XIX, como el cuento, el ensayo, el diario, las meditaciones o las fábulas, y llega a la siguiente conclusión:

Generally speaking, the notion of poetry in prose, as yet without a single label, was hardly foreign to the literary milieu of Baudelaire, and the dialogic features of the *poème en prose*, in particular its mixture of high and low language, were as potentially reaffirming as subversive of convention. Because the degree to which the prose poem was, became, or is revolutionary cannot be decided in a reliable way based on formal criteria alone, it is better to consider the question on a case-by-case basis and to emphasize the wide range of prose possibilities existing in the nineteenth century. (60)

Negar al poema en prosa una esencialidad transgresora, desde criterios sociológicos e históricos, tiene, de todos modos, el problema de que seguimos manteniendo la dicotomía subversivo / conservador como central al poema en prosa. Y esa es, en general, la mayor deficiencia de gran parte de la crítica que se ha dedicado al poema en prosa. Pues si tal dialéctica tiene pleno sentido en el estudio de las obras y los poemas concretos en su contexto histórico, no da cuenta de una serie de revelaciones hasta cierto punto ahistóricas sugeridas por la emergencia del poema en prosa en la tradición literaria. Margueritte S. Murphy apunta, en este sentido, el gesto de autonomía artística que acompaña al poema en prosa:

The prose poem, then, may be seen as a battlefield where conventional prose of some sort appears and is defeated by the text's drive to innovate and to differentiate itself, to construct a self-defining "poeticity" (a term in itself problematized by the prose poem). While every text may to some extent alter its own genre, the prose poem draws in and alters other genres or modes of discourse as part of its own peculiar self-definition. (3)

Pero habría que llevar aún más lejos esta conclusión, pues para el pensamiento poético, el poema en prosa, con su insistencia en lo abierto de la poeticidad, puede ser comprendida, según pensamos, como la aparición de un dispositivo que provoca la confrontación con la libertad creativa más absoluta. En el caso de Baudelaire, sus prosas son, evidentemente, uno de los fenómenos que delinean con lucidez el lugar que venía reservándose al poema durante el siglo XIX. En el centro de esta indagación baudelaيرية está la convicción de que existe una poesía de la vida moderna, y de que los materiales banales de la interacción urbana pueden servir de modelo al proceder poético. Estos textos, por tanto, exponen al discurso poético a uno de sus límites, el de su posible desintegración en otros géneros (como el cuento o el ensayo), y plantean también, en su tono de crónica periodística, de impacto y provocación, el deslizamiento hacia otros medios de información y opinión. El gesto disolvente de Baudelaire da cabida, así, a una tensión que acaso sea intrínseca a la compleja y resbaladiza trayectoria del género lírico desde su inicio. El ámbito de indeterminación, en que a menudo se cifra la autonomía poética, es, en su poema en prosa, entregado a la llana narratividad, a la plasmación de lo coloquial, a la transcripción ordenada de la anécdota.

Por otro lado, desde nuestra experiencia de la Vanguardia, el gesto baudelaيرية adquiere una impronta más extrema, visto, por ejemplo, en la estela de la invención del *ready-made* por parte de Marcel Duchamp. Cuando Duchamp en 1913, en 1917, coloca la rueda de bicicleta, el orinal-fuente, en el contexto de una galería, estos son rebautizados como arte. Y si el fondo que revuelve estos *ready-mades* es el mundo de los objetos en serie, el del arte moderno y la moderna mirada sobre el arte, los poemas en prosa de Baudelaire operan, de un modo similar, sobre la masa novelística, la ampliación de lo lírico y los hábitos de lectura. La inauguración más radical de Baudelaire, en este sentido, es la de situar en el poeta la nombradía del arte y abrir así el campo para la erosión e incluso desaparición (como sucederá en Dada) de los rasgos formales distintivos del poema. En su epistolario, en la

carta-prólogo a los poemas en prosa, Baudelaire comprende la novedad de su nueva búsqueda poética con una mezcla de duda y orgullo. La elaboración de los poemas en prosa, su entrega a la prensa literaria del momento, pueden ser entendidas a modo de acto de vanguardia detenido, ralentizado en su momento de violencia epistemológica. Esto lo hace aún más interesante, pues desvela el entramado de una afirmación que tras el tamiz vanguardista se va a convertir en dogma dentro del mundo del arte. La corrosiva afirmación de Baudelaire será, además, continuada hacia direcciones muy distintas en el trabajo sobre el poema en prosa de Rimbaud y Mallarmé. En Rimbaud, desde la ruptura de la anécdota; en Mallarmé, desde la postergación casi total de la misma y la diseminación del sentido. Estos, y otros ejemplos posteriores (Francis Ponge, Gertrude Stein, William Carlos Williams, John Ashbery, César Vallejo, Juan Ramón Jiménez, Octavio Paz), subrayan en el poema en prosa un vacío, una capacidad de mostrar lo efímero de cualquier noción estable de lo que pueda ser poesía. El planteamiento es, además, arriesgado, pues a menudo acerca el poema a su disolución en otros discursos, o incluso en su propio motor de indeterminación y multiplicidad de sentido.

En conclusión, al poema en prosa parece subyacer una apertura extrema de los contornos posibles del poema, giro que sitúa al poema (y al arte) en el acto y la decisión de nombrarse a sí mismo como tal. Esta idea, que nos llega a menudo en la actualidad con la fuerza de un mandato, convierte la irrenunciable llamada a la libertad artística en una cuestión de delicado cálculo. El híbrido poema en prosa y su capacidad de explorar las fronteras de la expresión poética, se nos aparecen, en este contexto, como un espacio privilegiado para realizar la pregunta en torno a esa libertad, sus consecuencias y sus límites internos. Sirve, además, de recordatorio no ya de la indeterminación, sino de la fragilidad de lo poético. Es en ese sentido que el poema en prosa, más que como un género que deber ser definido o contextualizado, puede entenderse como un dispositivo de reflexión teórica. Los resultados de esta incitación teórica son múltiples, y algunos de ellos pueden ser muy reveladores, sobre todo cuando se alejan, como decimos, de la pretensión de realizar una teoría o taxonomía del poema en prosa, o de aunar en torno a rasgos comunes de cualquier tipo un conjunto de textos. Entre los debates que este puede enriquecer, cabría mencionar los referidos a la construcción de la autonomía poética dentro del campo literario, o a la tensión entre los márgenes y el centro, o a la comprensión de cambios de paradigma en la estructura social. Pero el poema en prosa es, sobre todo, un fenómeno moderno que nos

avisa sobre la constante amenaza de desaparición del poema que hay en todo trabajo de ampliación de los límites de lo poético. Esto, además, es independiente de si esta ampliación supone un empobrecimiento o un enriquecimiento lingüístico, una tendencia a la transparencia o al hermetismo, o un cambio de formato, como ocurre con la poesía visual o sonora. Y si la tarea del poeta es de búsqueda y de necesaria irresponsabilidad, en el crítico esto debiera tener como contrapartida un esfuerzo por recorrer con cautela y atención los textos a los que se acerca, una conciencia sensible al lugar inestable en el que está haciendo entrar su discurso.

Notas

[1] “El Romanticismo temprano no sólo incluyó la novela en su teoría del arte, sino que encontró en ella su más extraordinaria confirmación transcendental, en tanto que la situó en una más vasta e inmediata relación con su concepción fundamental de la obra de arte. Según esta concepción, el arte es el *continuum* de las formas, y, según la concepción de los primeros románticos, la novela es la aparición perceptible de este *continuum*. Lo es a través de la prosa. La idea de la poesía encuentra su individualidad buscada por Schlegel en la forma de la prosa; los primeros románticos no conocen otra determinación más profunda y apropiada para ella que la de la *prosa*” (*El concepto de crítica de arte* 143).

[2] Este texto está constituido por diez secciones que mezclan crítica literaria y poema en prosa de un modo sorprendente. Inadvertido por mucho tiempo, este experimento entre serio e irónico fue recuperado por Fernando González Ollé en su artículo “Del naturalismo al modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín”.

[3] A este respecto, el reciente trabajo de Otared Hairad sobre la revista poética Shi'r y su huella en el mundo cultural árabe moderno toma precisamente al poema en prosa como lugar desde el que reformular el lugar de lo poético no sólo en sus hábitos sino también en relación con el ámbito periodístico.

Obras citadas

Aristóteles. Poética. Madrid: Istmo, 2002.

Aullón de Haro, Pedro. “Teoría del poema en prosa.” Quimera: Revista de literatura. Barcelona. n. 262, 2005, 22-25.

- Baudelaire, Charles. Correspondance II (mars 1860-mars 1866). Paris: Gallimard, 1973.
- _____. Le Spleen de Paris. La Fanfarlo. Paris: GF-Flammarion, 1987.
- Benjamin, Walter. "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik." Gesammelte Schriften. Vol. I. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- _____. El concepto de crítica de arte en el romanticismo tardío alemán. Barcelona: Península, 1988.
- Bernard, Suzanne. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris: Nizet, 1994.
- Caws, Mary Ann and Rifaterre, Hermine, ed. The Prose Poem in France. Theory and Practice. New York: Columbia UP, 1983.
- Cernuda, Luis. "Bécquer y el poema en prosa español." Poesía y literatura II. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Cicerón. El Orador. Madrid: Alianza, 2001.
- Cuevas García, Cristóbal, ed. Rubén Darío y el arte de la prosa. Ensayo, retratos y alegorías. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura española contemporánea, 1998.
- Del Casino, Jeanne Marie. "El poema en prosa en la obra de Azorín." Diss. University of Pennsylvania, 1981.
- Delville, Michel. The American prose poem : poetic form and the boundaries of genre. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- González Ollé, Fernando. "Del naturalismo al modernismo: los orígenes del poema en prosa y un desconocido artículo de Clarín". Revista de Literatura XXV (1964): 49-67.
- Haidar, Otared. The prose poem and the journal Shi'r: a comparative study of literature, literary theory and journalism. Reading, UK: Ithaca Press, 2008.
- Monroe, Jonathan. A Poverty of Objects : the Prose Poem and the Politics of Genre. Ithaca: Cornell UP, 1987.
- Monte, Steven. Invisible Fences : Prose Poetry as a Genre in French and American Literature. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- Murphy, Margueritte S. A Tradition of Subversion : the Prose Poem in English from Wilde to Ashbery. Amherst: University of Massachusetts Press, 1992.
- Sobejano, Gonzalo. "Baudelaire entre José Martínez Ruiz y Azorín." Homenaje a Elena Catena. Madrid: Castalia, 2001. 493-53.

Terdiman, Richard. Discourse / Counter-Discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-Century France. Ithaca: Cornell UP, 1989.

Utrera Torremocha, M^a Victoria. Teoría del poema en prosa. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

Vincent-Munnia, Nathalie, ed. Aux origines du poème en prose français (1750-1850). Paris: Honoré Champion, 2003.

_____. Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français. Paris: Honoré Champion, 1996.