

# RUBÉN DARÍO: VERSO Y PROSA EN EL CANON MODERNISTA

Manuel Gahete Jurado

Académico Numerario

*Como cada palabra tiene un alma,  
hay en cada verso, además de la armonía verbal,  
una melodía ideal.*

Rubén Darío, "Palabras liminares", en *Prosas profanas*.

## RESUMEN

### PALABRAS CLAVE

Rubén Darío.  
Modernismo.  
Canon.  
Verso.  
Prosa.

Rubén Darío es, sin duda, la gran figura del modernismo en lengua española. Fue el gran introductor de nuevas formas poéticas que integraban desde el más estricto concepto clásico hasta las innovaciones más impensadas: versículos, paralelismos, verso libre, poemas en prosa, prosa poética. En la fusión de todas estas formas, se advierte asimismo una insoluble confusión que el canon ha transmitido a las generaciones posteriores y, en la actualidad, mezcla sin taxonomía científica diferentes categorías poéticas, difuminando los espacios privativos y provocando la constante discusión.

## ABSTRACT

### KEYWORDS

Rubén Darío.  
Modernismo.  
Canon.  
Verse.  
Prose.

Rubén Darío is, undoubtedly, the greatest figure of modernism in Spanish language. He was the principal introducer of new poetic forms, which encompassed from the strictest classical concept to the most unexpected innovations: versicles, parallelisms, free verse, poems in prose, poetic prose. Within the fusion of all these forms, it is possible to notice the insoluble confusion that the Canyon has transmitted to later generations and, nowadays, it mixes, without scientific taxonomy, different poetic categories, fading the privative spaces and inducing the constant discussion.

La reedición de *El canon occidental*, del neoyorquino Harold Bloom, reabrió, a partir de su publicación en 1994, los debates y estudios sobre el canon literario que parecían haber entrado en un letargo perezoso, provocando de pronto un inopinado interés en los diferentes mass media y despertando la avidez de muchas voces aletargadas. El canon determina qué autores leer o qué obras imitar, qué convierte en clásico a un escritor, cuáles son los textos fundamentales de una literatura y por qué. Esta concreción taxonómicanos sitúa en el origen mismo de la interpretación literaria. Los estudios sobre la literatura llevan en su propia esencia una tarea de valoración, selección y, en consecuencia, también de exclusión, que no siempre es fácil de racionalizar pero podría esta-

Boletín de la Real Academia de Córdoba.

BRAC, 165 (2016)  
369-386

blecerse en torno a dos ejes capitales, generalmente relacionados: la difusión de los textos y el impacto de la recepción.

Algo que demostró Rubén Darío con irrefutable autoridad es que el canon de una lengua no viene determinado por la literatura de un país sino por el de los creadores que la comparten. En el prólogo de *El canto errante* afirmaba: “No hay escuelas, hay poetas”. Su producción literaria constituye el referente inexcusable del modernismo que convulsionó el opaco panorama del siglo XIX recobrando algunas de las premisas del acartonado Romanticismo pero tintadas de deslumbrante innovación<sup>1</sup>. En 1940, Ángel Valbuena Prat manifestará que el modernismo “abre toda una literatura actual”<sup>2</sup>. Aunque Romera-Navarro y otros historiadores radican el origen del modernismo en la literatura francesa<sup>3</sup>, será Valbuena el que señale la capital impronta de Rubén Darío en su asentamiento peninsular:

Rubén Darío es el poeta (...) mágico y responsable de este estilo, es absolutamente necesaria su figura en la evolución de las formas literarias tanto (...) en América como en España (...) La fecha que determina este estilo es la de 1896, correspondiente al libro de versos (...) *Prosas profanas*, con aire neoprimitivo<sup>4</sup>.

Dámaso Alonso conciliará ambos influjos proclamando que “con las *Prosas profanas* de Rubén Darío llega a España todo un siglo de poesía francesa”<sup>5</sup>. Aunque Rubén no inventó lo que hemos dado en denominar verso libre, de procedencia italiana, que ya practicó Cervantes en *El Quijote*, ni tampoco el llamado poema en prosa, cuyas primeras manifestaciones podrían atribuirse al escritor estadounidense Edgar Allan Poe (1809–1849)<sup>6</sup> quien, en opinión de la crítica, escribió relatos de corte poético de acendradas virtudes estéticas y álgida

<sup>1</sup> Para la expresión de los movimientos artísticos y literarios (Romanticismo, modernismo) sigo lo determinado por la Real Academia de la Lengua Española, aunque habría que concretar con precisión cuales o cuales no han de considerarse “grandes periodos histórico-cronológicos culturalmente diferenciados”. Según la Ortografía académica (p. 495) los nombres de movimientos y estilos artísticos solo se escriben con mayúscula si abarcan todas o la mayor parte de las disciplinas artísticas e identifican grandes periodos histórico-cronológicos culturalmente diferenciados. Así, se escribe «románico», «gótico», «Renacimiento», «Barroco», «estilo galante», «Neoclasicismo», «Romanticismo», «modernismo», «realismo», «vanguardismo», «generación del 27».

<sup>2</sup> VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia de la Literatura Española*. Barcelona, Editorial Gili Gaya, 1940, t. III, pág. 368.

<sup>3</sup> ROMERA-NAVARRO, m.: *Historia de la Literatura Española*. New York, Heath & Cia, 1928, pág. 165.

<sup>4</sup> VALBUENA PRAT, Ángel: *op. cit.*, págs. 368–369.

<sup>5</sup> ALONSO, Dámaso: “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado” (1947); en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, 1952, pp. 50–102.

<sup>6</sup> «Escucha», dijo el Demonio, imponiendo la mano sobre mi cabeza. «La tierra de que te hablo es una región sombría en Libia, a orillas del río Zaire. Y no hay tranquilidad allí, ni silencio. Las aguas del río son de un tono azafrañado y enfermizo, y no fluyen hacia el mar, sino que palpan eternamente bajo el ojo bermejo del sol, con agitación tumultuosa y convulsa» [De “Silencio (una fábula)”, 1839]. Otros son “La conversación de Eiros y Charmion”, “El coloquio de Monos y Una”, “El alce”, “La isla del hada” o “Sombra”. Rubén Darío le dedicó un ensayo en su libro *Los raros*. The Internet Archive in 2011 with funding from University of North Carolina at Chapel Hill.

belleza musical, comparables a sus mejores poemas, que fueron emulados por los poetas simbolistas Baudelaire (*El esplín de París*, 1869)<sup>7</sup> y Rimbaud (*Illuminations*, 1874)<sup>8</sup>, sí podemos afirmar que fue Darío pionero en la difusión del verso libre y quien acordó de manera natural en la literatura contemporánea la fusión de prosa y verso como modos alternativos de la función poética<sup>9</sup>. Así lo revelaba Raimundo Lida al hablar de su capital influjo: “Tras Rubén Darío se escribió de otro modo a ambas orillas del Atlántico”<sup>10</sup>. Juan Valera comprendió de inmediato la naturaleza innovadora del sistema expresivo de Darío, afirmando: “No creo que se haya dado jamás caso parecido con ningún español peninsular”<sup>11</sup>. Pedro Henríquez Ureña, en 1945, señalará que “de cualquier poema escrito en español puede decirse con precisión si se escribió antes o después de Darío”<sup>12</sup>. Años después, en 1970, Ángel Rama declarará, refrendando lo dicho: “Todo poeta actual, admire a Darío o lo aborrezca, sabe que, a partir de él hay una continuidad creadora” y, aún más, que “la concepción del poema no varía esencialmente desde Rubén Darío hasta hoy”<sup>13</sup>. Y José Luis Borges, un poco antes, en 1967, nos dejará esta aseveración elocuente: “Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. Su labor no ha cesado ni cesará”<sup>14</sup>.

El canon modernista, impuesto por Darío, abre el cauce a la hibridación que no debiera confundirnos sino ilustrarnos sobre la capacidad expresiva de los autores cuya imaginación no debe someterse a límites. No hay más que acercarse a su libro *Prosas profanas* —paradójicamente escrito en verso casi en su totalidad— para comprender la ambición poética conciliadora que Rubén generaba en su desordenado mundo interior. En esta obra, cuyo prólogo es ya todo un manifiesto de intenciones, Rubén integra algunas de sus composiciones más musicales: “Sonatina”, “El cisne”, “Yo busco una forma”. Y en el concierto métrico de esta sinfonía, aparecen dos textos que introducen la discusión más ardiente librando una batalla entre el versolibrismo y la prosa poética. Sobre el poema “Heraldos”, el propio Rubén Darío confesará: “Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y el color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondencia”<sup>15</sup>.

<sup>7</sup> París, 9 de abril de 1821/ París, 31 de agosto de 1867.

<sup>8</sup> Charleville-Mézières, 20 de octubre de 1854/Marsella, 10 de noviembre de 1891.

<sup>9</sup> PARAÍSO DE LEAL, Isabel: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Gredos, 1985. La autora, al tratar de Rubén Darío, afirma: “Si los orígenes del verso libre son múltiples y dudosos, nadie pone en tela de juicio la importancia de su primer gran difusor: el nicaragüense Félix Rubén García Sarmiento, literariamente Rubén Darío”, p. 102.

<sup>10</sup> LIDA, Raimundo: “Rubén Darío y su herencia”, en *La Torre*, 15, 1967, págs. 286-305.

<sup>11</sup> VALERA, Juan, *Nuevas cartas americanas. Obras completas*. Vol. III. L. Araujo Costa (ed.). Madrid, Aguilar, 1958, p. 440.

<sup>12</sup> HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Ensayos*. Madrid, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 173.

<sup>13</sup> RAMA, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo. Circunstancia socioeconómica de un arte americano*. Caracas, Universidad de Venezuela, 1970, págs. 11 y 12.

<sup>14</sup> BORGES, José Luis: “Mensaje en honor de Rubén Darío”; en *Estudios sobre Rubén Darío*. Ed. Ernesto Mejía Sánchez. México, FCE, 1968, p. 13. *Vid.* SCARANO, Laura: “Cien años sin Darío”; en *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, n.º 1. Valparaíso editores, Granada, junio 2016, págs. 5-21.

<sup>15</sup> DARÍO, Rubén: *Páginas escogidas*; ed. De R. Gullón. Madrid, Cátedra, 1979, pág. 212.

Tomás Navarro aduce que se trata de prosa poética, aunque para Pedro y Max Henríquez Ureña responde a las características propias del verso libre, sin duda una apuesta audaz para la época que, más tarde, asumiría Juan Ramón Jiménez<sup>16</sup>, dejando el cauce abierto a las generaciones sucesivas.

¡Helena!  
 La anuncia el blancor de un cisne.  
 ¡Makheda!  
 La anuncia un pavo real.  
 ¡Ifigenia, Electra, Catalina!  
 Anúncialas un caballero con un hacha.  
 ¡Ruth, Lía Enone!  
 Anúncialas un paje con un lirio.  
 ¡Yolanda!  
 Anúnciala una paloma.  
 ¡Clorinda, Carolina!  
 Anúncialas un paje con un ramo de viña.  
 ¡Sylvia!  
 Anúnciala una corza blanca.  
 ¡Aurora, Isabel!  
 Anúncialas de pronto  
 un resplandor que ciega mis ojos.  
 ¿Ella?  
 (No la anuncian. No llega aún.)

Parece evidente que el error ha sido confrontar como elementos de controversia prosa y poesía (que no se niegan pero necesitan su precisa interpretación), cuando la distinción debía centrarse entre prosa y verso. Acerca de la ingénita diferencia que hemos caracterizado desde los orígenes para distinguir la prosa del verso, Juan Ramón Jiménez, que asumió en su primera época la estética del modernismo, como el gran escritor ecléctico que fue, pretende alumbrar con su palabra la similitud y diferencia que caracteriza y separa prosa y verso: “Prosa o verso, que es lo mismo en cuanto a lengua, ya que el verso sólo se diferencia de la prosa en la rima asonante o consonante, no en el ritmo, y si no que se lo pregunten a un ciego”<sup>17</sup>. Esta apódosis nos remite inexcusablemente a la percepción de la música que, para la mayoría de los poetas, es el único referente del poema que no se puede soslayar; sin embargo esto no siempre es tan claro, sobre todo cuando el canon advierte la existencia del poema en prosa y creadores tan lúcidos como Juan Ramón o Rubén se deslizan genialmente, eso sí, en el resbaladizo territorio donde confluyen e incluso interseccionan los diferentes géneros.

<sup>16</sup> Isabel Paraíso afirma que este poema inicia en el área hispana una corriente versolibrista que denomina “verso libre paralelístico o retórico”, procedimiento que renuncia a los ritmos fónicos versales (metro, acento, rima, estrofa) y se acoge a procesos retóricos como el paralelismo o la acumulación, que más tarde adoptarían Neruda o Aleixandre (*Op. cit.*, pág. 106).

<sup>17</sup> JIMÉNEZ, Juan Ramón: Conferencia pronunciada en Puerto Rico en 1954.

El problema cardinal radica en la inexacta oposición entre prosa y poesía, ya que la prosa se opone al verso como forma de expresión pero no admite tan clara comparación con el concepto poesía que responde a una función específica del lenguaje (en el mismo orden que la expresiva, la receptiva, la referencial o la fática); a una conceptualización mucho más compleja y extensa, catalizadora en su caso de todos los géneros y modos de elocución. Por ello lo primero que debemos establecer es una taxonomía clara de los diferentes conceptos a los que nos enfrentamos porque la divergencia en la terminología es tan apabullante que ni siquiera se ponen de acuerdo los más avezados filólogos ni los académicos más acreditados.

Es innecesario constatar que el vocablo ‘poesía’ proviene del término griego *poiesis*, ‘creación’, referido a cualquier actividad, incluida la que realizaba el artista, por la que se otorgaba existencia a algo que no la tenía, lo que cernía de cierto hálito divino, o al menos misterioso, el proceso creador<sup>18</sup>. Será Platón el que confiera al vocablo una clara especialización que nos remite al concepto actual y global de literatura: texto escrito —en verso o en prosa— que aspira a transmitir belleza a través de la palabra, ambición estética que le atribuye un alto valor ideal, simbólico, obtenido a través de diferentes recursos estilísticos, proclives a trascender el mero lenguaje cotidiano. En *La República*, Platón establece tres tipos de poesía: la imitativa, aplicada al teatro<sup>19</sup>; la no imitativa, que adscribe a la lírica<sup>20</sup>; y la épica, origen del género narrativo<sup>21</sup>. Aunque la diferencia entre prosa y verso no es, en aquel momento relevante, porque todas las manifestaciones literarias se escribían en verso, sí será determinante para la conceptualización posterior de la poesía su asimilación a lo ritual religioso, y más tarde a otras temáticas de carácter lúdico o doméstico, que integraba la música en su materialización, centralizando la función estética hacia el carácter de la lírica, etimológicamente emparentado con la lira, lo que permitía asociar naturalmente la palabra y el ritmo<sup>22</sup>. Aunque Platón establece esta primera clasificación autónoma, la trata siempre en el contexto de la filosofía. Será Aristóteles quien defina la armonía, el ritmo y las visiones personales como elementos identificadores de la poesía; calidades sometidas entonces al verso, por estricta historicidad, pero que nunca cegó al autor de la *Poética* y la *Retórica*, consciente de que estos caracteres empapaban transversalmente todos los géneros literarios. No podemos olvidar, sin embargo, que será Cicerón el primer autor que lleva a cabo una verdadera reflexión teórica sobre el ritmo de la prosa en relación con el del verso. El orador no duda de la existencia de *cierto* ritmo en la prosa, basándose en lo que nos indica nuestro sentido auditivo, aunque no podamos determinar sus reglas. El principal problema teórico que se plantea es el de investigar si el ritmo de la prosa es el mismo que el del verso; y, en esto, Cicerón se manifiesta claro: “Lo que hay que analizar a continuación es si ese ritmo es el mismo de la poesía o es un ritmo de otro tipo. Pues bien no hay ningún ritmo diferente del poético.

<sup>18</sup> Desde antiguo, la poesía es considerada por muchos autores como una realidad espiritual que está más allá del arte. Según esta concepción, la calidad de lo poético trascendería el ámbito de la lengua y el lenguaje.

<sup>19</sup> El autor no habla en nombre propio sino que hace hablar a los demás.

<sup>20</sup> El autor habla en nombre propio.

<sup>21</sup> La voz del autor se mezcla con la de los demás, los personajes.

<sup>22</sup> De hecho, la poesía griega no estaba destinada a la lectura sino a la representación ante un auditorio individual o coralmente y acompañada de instrumentos musicales.

Quede, pues, reconocido que también en prosa hay ritmo y que los ritmos de la prosa son los mismos que los de la poesía”<sup>23</sup>.

Concediendo al adjetivo “poética” el poder que presta a los textos escritos en prosa toda la virtualidad referida al género de la lírica, ningún lector o crítico avezado necesitaría “inventar” términos nuevos para argumentar lo ya existente. La prosa adquiere calidad de “poética” cuando emplea las palabras con intención de crear belleza y crea nuevas realidades semánticas inusuales y sorprendentes, pero no, por esto, deja de ser una derivación de su propia identidad genérica. Pasa a segundo plano la necesidad de contar historias para transmitir imágenes y plasmar sentimientos. Sin estar sometida estrictamente a las leyes de la versificación, posee mayor musicalidad, expresividad y plasticidad que la mera narración y, en este afán esteticista, requiere los recursos literarios propios del lenguaje poético<sup>24</sup>. Poco más habría que añadir a esta premisa, de no ser por el ansia que prende a los creadores de cualquier época por innovar, por romper los círculos cerrados de la preceptiva en aras de la originalidad, lo que, por otra parte, resulta legítimo siempre y cuando se base en principios lógicos o nomológicos.

La identificación entre lírica y poesía ha mantenido inmutable durante mucho tiempo la tesis del verso como único vehículo de la expresión poética. Sin embargo, esta caracterización ha ido perdiendo autoridad al aparecer en el escenario de la literatura poetas que escriben sus textos en forma prosaica pero con un alto tono lírico. Recordemos que la épica, el género que finalmente dará pasó a la narración, se escribía en verso; y en verso se escribían en la antigüedad clásica hasta los tratados de astrología. Y es precisamente esta indiferenciación, que ha sufrido notables transformaciones a lo largo de la historia literaria, la que puede alumbrar un asunto palpitante sobre el que no se ha llegado a soluciones concluyentes. Mantener la taxonomía de los géneros en nada dificulta la interpretación de la polémica y su comprensión. Cuando se habla de teatro en verso, es decir la utilización en el género dramático de los recursos característicos de la poesía, como es el caso por antonomasia de los magníficos textos creados por los insignes autores del Siglo de Oro, la crítica sigue encuadrando estas obras en el género por el que son fundamentalmente reconocibles. Igualmente ocurre cuando hablamos del teatro poético, cuyo capital representante es el granadino Lorca; a nadie se le ocurre encuadrarlo en el género lírico, aunque esté escrito en verso, porque prosa y verso, cuyos espacios están categóricamente delimitados, son las formas de expresión que tenemos los seres humanos para comunicarnos, siendo natural y habitual la que concierne a la prosa y artificial e impostada aquella que requiere someterse a determinadas normas: rima, medida y, fundamentalmente, ritmo. Esto no significa que la prosa no exija un cuidado especial en su enunciación sino que sus condicionamientos estéticos son mucho menos rígidos, lo que, en determinadas circunstancias, favorece la comunicación y su difusión. Son muy curiosas las teorías de ‘Clarín’ que apelan por la superioridad de la prosa sobre el verso. Su base argumentativa está en la superioridad de las bellezas naturales sobre las bellezas del arte; las bellezas naturales se expresan mejor en prosa, que es la forma de expresión más espontánea y natural; por el contrario, el verso, como

<sup>23</sup> Cicerón: Oraí. 188 y 190. *Apud* MÁRQUEZ, Miguel Ángel: “El poema en prosa y el principio antimétrico”; en *EPOS*, XIX (2003) [Universidad de Huelva], págs. 131-148.

<sup>24</sup> *Vid.* SAUCEDO, Angélica: “La prosa poética”; en *ABC Color*, Lengua y literatura castellana, 30 de octubre de 2012.

la música, somete a la naturaleza según las prescripciones formales. ‘Clarín’ afirma que la prosa es copia o reflejo fiel de la belleza natural, mientras que el verso en vez de reflejar canta esa misma belleza. Y llega a más afirmando que el verso no es más que un modo de la prosa<sup>25</sup>. Evidentemente ni Rubén ni Juan Ramón participaban de estas teorías asegurando que toda expresión estética del lenguaje humano debía partir del ritmo y, por tanto, considerada verso, independientemente de su presentación tipográfica. No podían estar equivocados dos grandes genios, cuando mantuvieron siempre en su lugar preciso la distinción entre prosa y verso, conscientes, sin duda, de lo que significaba cada concepto y sin que esto implicara ningún descrédito en su uso más o menos alternativo. Tanto nuestro premio Nobel como el príncipe de las letras castellana, afines incluso antes de conocerse por la mutua admiración que se profesaban, maestros en la prosa y el verso, tuvieron claras las diferencias y supieron aprovechar los recursos de una y otro para mostrarnos la versatilidad y riqueza de los géneros y sus procesos de creación. Pero no todo es tan fácil y, por ello, hasta los grandes genios dejaron lagunas insalvables en el lago de su autoridad.

Veamos qué ocurre en el segundo texto de *Prosas profanas*, datado en New York en 1893, titulado “El país del sol” que Rubén dedica “A una artista cubana”.

Junto al negro palacio del rey de la isla de Hierro —(¡oh, cruel, horrible destierro!)— ¿cómo es que tú, hermana armoniosa, haces cantar al cielo gris, tu pajarera de ruiseñores, tu formidable caja musical? ¿No te entristece recordar la primavera en que oíste a un pájaro divino y tornasol  
en el país del sol?

En el jardín del rey de la isla de Oro —(¡oh, mi ensueño que adoro!)— fuera mejor que tú, armoniosa hermana, amaestrases tus aladas flautas, tus sonoras arpas; ¡tú que naciste donde más lindos nacen el clavel de sangre y la rosa de arrebol,  
en el país del sol!

O en el alcázar de la reina de la isla de Plata (Schubert, solloza la Serenata...) pudieras también, hermana armoniosa, hacer que las místicas aves de tu alma alabasen dulce, dulcemente, el claro de luna, los vírgenes lirios, la monja paloma y el cisne marqués. ¡La mejor plata se funde en un ardiente crisol,  
en el país del sol!

¡Vuelve, pues, a tu barca, que tiene lista la vela —(resuena, lira, céfiro, vuela)— y parte, armoniosa hermana, a donde un príncipe bello, a la orilla del mar, pide liras, y versos y rosas, y acaricia sus rizos de oro bajo un regío y azul parasol,  
en el país del sol!

Aunque la disposición corresponde a la dogmática de la prosa, el texto, al que podría aplicarse el apelativo de “poema en prosa” responde a todas las características aceptadas canónicamente para el verso: actitud claramente estética, ritmo implícito y hasta rima consonante al inicio (hierro/destierro, tornasol/

<sup>25</sup> MÁRQUEZ, Miguel Ángel: “El poema en prosa y el principio antimétrico”; art. cit. en *EPOS*, XIX (2003) [Universidad de Huelva], págs. 131-148.

sol, Oro/adoro, Plata/Serenata, vela/vuela) y final de cada párrafo (tornasol/sol, arbol/sol, crisol/sol, parasol/sol). En el poema, además de los procedimientos habituales del verso se recurre al sistema paralelístico empleado en el poema “Heraldos”. Sea como fuere, verso o prosa, el intento de Darío es evidente, buscar la conjunción de ambas formas de expresión poética creando una forma híbrida que él denomina “versículo mayor” y no es otra cosa que el verso libre. Guillermo Díaz Plaja no tiene dudas sobre considerar este texto como el iniciador de los *poemas en prosa* en español, atendiendo —como hemos señalado— a su carácter versal; sin embargo Pedro Enriquez Ureña lo llamará prosa rítmica, ampliando el espectro de las posibles nominaciones, secundando la explícita voluntad de Rubén Darío que lo llamará “pequeño *poema en prosa rimada*”<sup>26</sup>, aduciendo además: “Está (...) calcado de ciertos preciosos y armoniosos juegos que Catulle Mendès publicó con el título de *Lieds de France*, a su vez, (...) imitado de los poemitas maravillosos de *Gaspar de la Nuit* de estribillos o refranes de rondas populares”<sup>27</sup>. Mendès juzgaría sus experimentos como «des stances de prose rythmée, ça et là assonante, avec des retours de phrases pareils à des refrains; et elles avaient la prétention d’être presque de vers»<sup>28</sup>. Como Baudelaire, Mendès (1841-1909) se siente deudor de la colección de textos que Aloysius Bertrand (1807-1841)<sup>29</sup>, considerado como el introductor en Europa del poema en prosa, escribe en seis partes, subdivididos a su vez en pequeños relatos, cuyo conjunto podría formar un gran *poema narrativo en prosa*, lo que viene a aumentar la confusión. De hecho, el poeta parnasiano Mendès se admira del éxito que aquel «menus jeux d’esprit, récréations entre les véritables poèmes, et qui n’aspiraient pas de tout à bouleverser l’art poétique»<sup>30</sup>. Y añade: «Qui m’eût dit qu’une école naîtrait d’une amulette?»<sup>31</sup>. Lo cierto es que tanto Aloysius (*Gaspar de la Nuit*, publicado en 1842 aunque escrito años antes) como Baudelaire (*Petit poèmes en prose*, 1869) intentaron crear un nuevo género poético por razones si no mercantiles al menos extraliterarias. Su pretensión radicaba en encontrar nuevas posibilidades de expresión en esta “era mundial de la prosa”, siguiendo la premisa vaticinadora de Hegel en sus *Lecciones de estética*. No hemos evolucionado mucho desde entonces y, en la actualidad, el fenómeno de la hibridación, no encuentro mejor forma de bautizar esta dispersión, ha cobrado una intensidad desmesurada. Rafael Gutiérrez Girardot lo expresa así:

Esta prosa poética (...) que poseía los elementos de la nueva poesía, esto es lo inesperado y lo insólito y la imaginación, era precisamente lo contrario de los valores que determinaban a la sociedad burguesa, de modo que el “nuevo género de prosa” no solamente buscaba po-

<sup>26</sup> La cursiva es mía.

<sup>27</sup> DARÍO, Rubén: *Historias de mis libros* (compilador Fidel COLOMA GONZÁLEZ). Editorial Nueva Nicaragua.

<sup>28</sup> MENDÈS, Catulle: *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*. Paris, Imprimerie Nationale, 1903, pág. 153.

<sup>29</sup> Es evidente que Darío avanzará en la mezcla del verso y la prosa sobre el innovador Bertrand, al que Rubén secunda hasta en los temas. Así recoge, para expresar su amargura, la frase latina *Nox et solitudo plenae sunt diavoli*, que el romántico francés Aloysius Bertrand (1809-1842) puso por lema de una de las estampas líricas de su *Gaspar de la Nuit* (1840).

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.



sibilidades de expresión sino que, de un modo implícito, constituía una forma de protesta contra la nueva era<sup>32</sup>.

En definitiva, esta reacción contra los modelos impuestos que ya había anticipado el movimiento romántico poniendo en entredicho el código clásico y la preceptiva neoclásica y, en situación concomitante, el derrumbamiento de fronteras entre los tres grandes géneros literarios, respondía a una necesidad de activar el papel del arte en una sociedad prosaica que había dejado de aceptar el valor estético como un espejo donde la verdad debía reflectarse.

Rubén Darío, el gran introductor de la poesía francesa, iniciaba con sus innovaciones un proceso de renovación inigualable que, en *Azul*, con sus claros subtítulos *I. Cuento en prosa. II. El año lírico*, refrendaba definitivamente los intentos, y hasta divertimentos, de conciliar verso y prosa, prestando una carga poética a la prosa que hasta entonces pretendía negársele y dotando al verso de una capacidad discursiva que tradicionalmente debía corresponder a la prosa<sup>33</sup>. El mérito de Rubén Darío no radicó tanto en la utilización de palabras altisonantes y aparatosos recursos retóricos sino, sobre todo, en el uso de la música de las palabras, en lo que —no demasiado afortunadamente— hemos dado en llamar “metricismos”, según Gutiérrez Girardot, el “instrumento para desentrañar la armonía o desarmonía que existe en las cosas, para hacer perceptible al oído interior el contenido intelectual y la tensiones que surgen de aquel descubrimiento por la poesía”<sup>34</sup>; en definitiva la sabiduría del escritor para crear secuencias musicales en la estructura de la prosa donde prime tanto la transmisión del pensamiento —la reflexión, según Hegel— como el poder estético del lenguaje. Porque Rubén Darío sigue avanzando en su aventura no canónica que habrá de definir un nuevo canon y así hallamos “La canción del oro” que podemos leer en *Azul*, con toda seguridad el libro más conocido y revelador de Rubén Darío que supone el más acrisolado ejemplo rubeniano de la amalgama entre verso y prosa:

Aquel día un harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás un poeta, llegó, bajo la sombra de los altos álamos, a la gran calle de los palacios, donde hay desafíos de soberbia entre el ónix y el pórvido, el ágata y el mármol; en donde las altas columnas, los hermosos frisos, las cúpulas doradas, reciben la caricia pálida del sol moribundo.

Había tras los vidrios de las ventanas, en los vastos edificios de la riqueza, rostros de mujeres gallardas y de niños encantadores. Tras las rejas se adivinaban extensos jardines, grandes verdores salpicados de rosas y ramas que se balanceaban acompasada y blandamente como bajo la ley de un ritmo. Y allá en los grandes salones, debía de estar el tapiz purpurado y lleno de oro, la blanca estatua, el bronce chino, el tabor cubierto de campos azules y de arrozales tupidos, la gran cortina recogida como una falda, ornada de flores opulentas, donde el ocre oriental hace vibrar la luz en la seda que resplandece. Luego las lunas venecianas, los palisandros y los cedros, los nácares y

<sup>32</sup> GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael: *Pensamiento hispanoamericano*. UNAM, Difusión cultural, 2006, pp. 96-99.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

los ébanos, y el piano negro y abierto, que ríe mostrando sus teclas como una linda dentadura; y las arañas cristalinas, donde alzan las velas profusas la aristocracia de su blanca cera. ¡Oh, y más allá! Más allá el cuadro valioso dorado por el tiempo, el retrato que firma Durand o Bonnat, y las preciosas acuarelas en que el tono rosado parece que emerge de un cielo puro y envuelve en una onda dulce desde el lejano horizonte hasta la yerba trémula y humilde. Y más allá...

\*\*\*

*(Muere la tarde. Llega a las puertas del palacio un break flamante y charolado, negro y rojo. Baja una pareja y entra con tal soberbia en la mansión, que el mendigo piensa: decididamente, el aguilucho y su hembra van al nido. El tronco, ruidoso y azogado, a un golpe de fusta arrastra el carruaje haciendo relampaguear las piedras. Noche).*

\*\*\*

Entonces, en aquel cerebro de loco, que ocultaba un sombrero raído, brotó como el germen de una idea que pasó al pecho y fue opresión y llegó a la boca hecho himno que le encendía la lengua y hacía entrechocar los dientes. Fue la visión de todos los mendigos, de todos los desamparados, de todos los miserables, de todos los suicidas, de todos los borrachos, del harapo y de la llega, de todos los que viven, ¡Dios mío! En perpetua noche, tanteando la sombra, cayendo al abismo, por no tener un mendrugo para llenar el estómago. Y después la turba feliz, el lecho blando, la trufa y el áureo vino que hierve, el raso y el moiré que con su roce ríen; el novio rubio y la novia morena cubierta de pedrería y blonda; y el gran reloj que la suerte tiene para medir la vida de los felices opulentos, que en vez de granos de arena, deja caer escudos de oro.

\*\*\*

Aquella especie de poeta sonrió; pero su faz tenía aire dantesco. Sacó de su bolsillo un pan moreno, comió, y dio viento su himno. Nada más cruel que aquel canto tras el mordisco.

\*\*\*

¡Cantemos el oro!

Cantemos el oro, rey del mundo, que lleva dicha y luz por donde va, como los fragmentos de un sol despedazado.

Cantemos el oro, que nace del vientre fecundo de la madre tierra; inmenso tesoro, leche rubia de esa ubre gigantesca.

Cantemos el oro, río caudaloso, fuente de la vida, que hace jóvenes y bellos a los que se bañan en sus corrientes maravillosas, y envejece a aquellos que no gozan de sus raudales.

Cantemos el oro, porque de él se hacen las tiaras de los pontífices, las coronas de los reyes y los cetros imperiales; y porque se derrama por los mantos como un fuego sólido, e inunda las capas de los

arzobispos, y refulge en los altares y sostiene al Dios eterno en las custodias radiantes.

Cantemos el oro, porque podemos ser unos perdidos, y él nos pone mamparas para cubrir las locuras abyectas de la taberna, y las vergüenzas de las alcobas adúlteras.

Cantemos el oro, porque al saltar de cuño lleva en su disco el perfil soberbio de los césares; y va a repletar las cajas de sus vastos templos, los bancos y mueve las máquinas y da la vida y hace engordar los tocinos privilegiados.

Cantemos el oro, porque él da los palacios y los carruajes, los vestidos a la moda, y los frescos senos de las mujeres garridas; y las genuflexiones de espinazos aduladores y las muecas de los labios eternamente sonrientes.

Cantemos el oro, padre del pan.

Cantemos el oro, porque es en las orejas de las lindas damas sostenedor del rocío del diamante, al extremo de tan sonrosado y bello caracol; porque en los pechos siente el latido de los corazones, y en las manos a veces es símbolo de amor y de santa promesa.

Cantemos el oro, porque tapa las bocas que nos insultan; detiene las manos que nos amenazan, y pone vendas a los pillos que nos sirven.

Cantemos el oro, porque su voz es música encantada; porque es heroico y luce en las corazas de los héroes homéricos, y en las sandalias de las diosas y en los coturnos trágicos y en las manzanas del jardín de las Hespérides.

Cantemos el oro, porque de él son las cuerdas de las grandes liras, la cabellera de la más tiernas amadas, los granos de la espiga y el peplo que al levantarse viste la olímpica aurora.

Cantemos el oro, premio y gloria del trabajador y pasto del bandido.

Cantemos el oro, que cruza por el carnaval del mundo, disfrazado de papel, de plata, de cobre y hasta de plomo.

Cantemos el oro, amarillo como la muerta.

Cantemos el oro, calificado de vil por los hambrientos; hermano del carbón, oro negro que incuba el diamante; rey de la mina, donde el hombre lucha y la roca se desgarrar; poderoso en el poniente, donde se tiñe en sangre; carne de ídolo; tela de que Fidias hace el traje de Minerva.

Cantemos el oro, en el arnés del cabello, en el carro de guerra, en el puño de la espada, en el lauro que ciñe cabezas luminosas, en la copa del festín dionisiaco, en el alfiler que hierde el seno de la esclava, en el rayo del astro y en el champaña que burbujea, como una disolución de topacios hirvientes.

Cantemos el oro, porque nos hace gentiles, educados y pulcros.

Cantemos el oro, porque es la piedra de toque de toda amistad.

Cantemos el oro, purificado por el fuego, como el hombre por el sufragio; mordido por la lima, como el hombre por la envidia; golpeado por el martillo, como el hombre por la necesidad; realzado por el estuche de seda, como el hombre por el palacio de mármol.

Cantemos el oro, esclavo, despreciado por Jerónimo, arrojado por Antonio, vilipendiado por Macario, humillado por Hilarión, maldecido por Pablo el Ermitaño, quien tenía por alcazár una cueva bronca y por amigos las estrellas de la noche, los pájaros del alba y las fieras hirsutas y salvajes del yermo.

Cantemos el oro, dios becerro, tuétano de roca, misterioso y callado en su entraña, y bullicioso cuando brota a pleno sol y a toda vida, sonante como un coro de tímpanos; feto de astros, residuo de luz, encarnación de éter.

Cantemos el oro, hecho sol, enamorado de la noche, cuya camisa de crespón riega de estrellas brillantes, después del último beso, como una gran muchedumbre de libras esterlinas.

¡Eh, miserables, beodos, pobres de solemnidad, prostitutas, mendigos, vagos, rateros, bandidos, pordioseros, peregrinos, y vosotros los des-  
terrados, y vosotros los holgazanes, y sobre todo, vosotros, oh poetas!

¡Unámonos a los felices, a los poderosos, a los banqueros, a los se-  
midioses de la tierra!

¡Cantemos el oro!



Y el eco se llevó aquel himno, mezcla de gemido, ditrambo y carca-  
jada; y como ya la noche oscura y fría había entrado, el eco resonaba  
en las tinieblas. Pasó una vieja y pidió limosna. Y aquella especie de  
harapiento, por las trazas un mendigo, tal vez un peregrino, quizás  
un poeta, le dio su último mendrugo de pan petrificado, y se mar-  
chó por la terrible sombra, rezongando entre dientes.

El texto podría perfectamente encuadrarse en el subgénero narrativo del cuento; pero igualmente podría clasificarse como poema en prosa esta agridul-  
ce imprecación de *Azul* en la que un pobre poeta bohemio entona un amargo  
himno al oro, metonimia del dinero; poema que flanquea como introducción  
y cierre el núcleo temático de la canción del mendigo<sup>35</sup>, que llega a alcanzar  
el vigor lírico del poema esproncediano “La canción del pirata”. En ambos la  
denuncia de la injusticia social se eleva a primer término sin que esto mancille  
la calidad de la forma. De aquí la anfractuosa línea que dirime la prosa poética  
y el poema en prosa, deslavazada entre la extensión y la intensidad, o ese versátil  
fiel de la balanza que discierne la naturaleza lírica de la narración. Pensemos en  
que Rubén Darío se arroga ser el iniciador del poema en prosa en castellano  
con “El velo de la reina Mab” (1888) que aparecerá inserto en la obra antológica  
*Los mejores cuentos*, ocupando la segunda posición de un total de veintisiete que

<sup>35</sup> Cf. PARAÍSO DE LEAL, Isabel: *op. cit.*, pág. 109.

pertenecen a sus diferentes libros (1990)<sup>36</sup>: “El deslumbramiento shakesperiano me poseyó, y realicé por primera vez el poema en prosa. Más que ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces (...) desconocida en la prosa castellana (...)”<sup>37</sup>.

Resulta ahora poco creíble su postulada creencia de “no haber inventado nada”<sup>38</sup>. Tendremos que confrontar juicios para discernir la validez de lo pensado y de lo escrito aunque no sean, en todo caso, más que posibles aproximaciones. El profesor Mariano Baquero Goyanes propone la siguiente fórmula para distinguir entre cuento poético y poema en prosa: si podemos contar el argumento, estamos ante un cuento, y si es difícil reducir a palabras el contenido, nos hallamos ante un poema en prosa<sup>39</sup>.

La reina Mab, en su carro hecho de una sola perla, tirado por cuatro coleópteros de petos dorados y alas de pedrería, caminando sobre un rayo de sol, se coló por la ventana de una buhardilla donde estaban cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes, lamentándose como unos desdichados.

Por aquel tiempo, las hadas habían repartido sus dones a los mortales. A unos habían dado las varitas misteriosas que llenan de oro las pesadas cajas del comercio; a otros unas espigas maravillosas que al desgranarlas colmaban las trojes de riqueza; a otros unos cristales que hacían ver en el riñón de la madre tierra, oro y piedras preciosas; a quiénes cabelleras espesas y músculos de Goliat, y mazas enormes para machacar el hierro encendido; y a quiénes talones fuertes y piernas ágiles para montar en las rápidas caballerías que se beben el viento y que tienen las crines en la carrera.

Los cuatro hombres se quejaban. Al uno le había tocado en suerte una cantera, al otro el iris, al otro el ritmo, al otro el cielo azul.

\*\*\*

La reina Mab oyó sus palabras. Decía el primero:

—¡Y bien! ¡Heme aquí en la gran lucha de mis sueños de mármol!  
Yo he arrancado el bloque y tengo el cincel. Todos tenéis, unos el oro, otros la armonía, otros la luz; yo pienso en la blanca y divina Venus que muestra su desnudez bajo el plafond color de cielo. Yo quiero dar a la masa la línea y la hermosura plástica; y que circule por las venas de la estatua una sangre incolora como la de los dioses. Yo tengo el espíritu de Grecia en el cerebro, y amo los desnudos

<sup>36</sup> DARÍO, Rubén: *Los mejores cuentos*. Barcelona, Ediciones Río Negro, colección narrativa, 1990, págs. 19-21.

<sup>37</sup> DARÍO, Rubén: *Historia de mis libros*, op. cit., págs. 203-204.

<sup>38</sup> Rubén Darío confesará en el prólogo de *El canto errante (Poesías completas)*; ed. de Alonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevos poemas y adiciones por Antonio Oliver Belmás. Madrid, Aguilar, 1968, 1309 páginas: “Yo no creía haber inventado nada (...) No gusto de moldes nuevos ni viejos (...) Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma (...) y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo”.

<sup>39</sup> BAQUERO GOYANES, Mariano: *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Columba, 1967, cap. IV.

en que la ninfa huye y el fauno tiende los brazos. ¡Oh Fidiás! Tú eres para mí soberbio y augusto como un semi-dios, en el recinto de la eterna belleza, rey ante un ejército de hermosuras que a tus ojos arrojan el magnífico chitón, mostrando la esplendidez de la forma, en sus cuerpos de rosa y de nieve. Tú golpeas, hieres y domas el mármol, y suena el golpe armónico como un verso, y te adula la cigarra, amante del sol, oculta entre los pámpanos de la viña virgen. Para ti son los Apolos rubios y luminosos, las Minervas severas y soberanas. Tú, como un mago, conviertes la roca en simulacro y el colmillo del elefante en copa del festín. Y al ver tu grandeza siento el martirio de mi pequeñez. Porque pasaron los tiempos gloriosos. Porque tiemblo ante las miradas de hoy. Porque contemplo el ideal inmenso y las fuerzas exhaustas. Porque a medida que cincelo el bloque me ataraza el desaliento.

\*\*\*

Y decía el otro:

-Lo que es hoy romperé mis pinceles. ¿Para qué quiero el iris, y esta gran paleta del campo florido, si a la postre mi cuadro no será admitido en el salón? ¿Qué abordaré? He recorrido todas las escuelas, todas las inspiraciones artísticas. He pintado el torso de Diana y el rostro de la Madona. He pedido a las campiñas sus colores, sus matices; he adulado a la luz como a una amada, y la he abrazado como a una querida. He sido adorador del desnudo, con sus magnificencias, con los tonos de sus carnaciones y con sus fugaces medias tintas. He trazado en mis lienzos los nimbos de los santos y las alas de los querubines. ¡Ah, pero siempre el terrible desencanto! ¡El porvenir! ¡Vender una Cleopatra en dos pesetas para poder almorzar!

¡Y yo, que podría en el estremecimiento de mi inspiración, trazar el gran cuadro que tengo aquí adentro...!

\*\*\*

Y decía el otro:

-Perdida mi alma en la gran ilusión de mis sinfonías, temo todas las decepciones. Yo escucho todas las armonías, desde la lira de Terpandro hasta las fantasías orquestales de Wagner. Mis ideales, brillan en medio de mis audacias de inspirado. Yo tengo la percepción del filósofo que oyó la música de los astros. Todos los ruidos pueden aprisionarse, todos los ecos son susceptibles de combinaciones. Todo cabe en la línea de mis escalas cromáticas.

La luz vibrante es himno, y la melodía de la selva halla un eco en mi corazón. Desde el ruido de la tempestad hasta el canto del pájaro, todo se confunde y enlaza en la infinita cadencia. Entre tanto, no diviso sino la muchedumbre que befa y la celda del manicomio.

\*\*\*

Y el último:

-Todos bebemos del agua clara de la fuente de Jonia. Pero el ideal flota en el azul; y para que los espíritus gocen de su luz suprema, es preciso que asciendan. Yo tengo el verso que es de miel y el que es de oro, y el que es de hierro candente. Yo soy el ánfora del celeste perfume: tengo el amor. Paloma, estrella, nido, lirio, vosotros conocéis mi morada. Para los vuelos incommensurables tengo alas de águila que parten a golpes mágicos el huracán. Y para hallar consonantes, los busco en dos bocas que se juntan; y estalla el beso, y escribo la estrofa, y entonces si veis mi alma, conoceréis a mi Musa. Amo las epopeyas, porque de ellas brota el soplo heroico que agita las banderas que ondean sobre las lanzas y los penachos que tiemblan sobre los cascos; los cantos líricos, porque hablan de las diosas y de los amores; y las églogas, porque son olorosas a verbena y a to-millo, y al sano aliento del buey coronado de rosas. Yo escribiría algo inmortal; mas me abruma un porvenir de miseria y de hambre...

\*\*\*

Entonces la reina Mab, del fondo de su carro hecho de una sola perla, tomó un velo azul, casi impalpable, como formado de suspiros, o de miradas de ángeles rubios y pensativos. Y aquel velo era el velo de los sueños, de los dulces sueños que hacen ver la vida de color de rosa. Y con él envolvió a los cuatro hombres flacos, barbudos e impertinentes. Los cuales cesaron de estar tristes, porque penetró en su pecho la esperanza, y en su cabeza el sol alegre, con el diablillo de la vanidad, que consuela en sus profundas decepciones a los pobres artistas.

Y desde entonces, en las buhardillas de los brillantes infelices, donde flota el sueño azul, se piensa en el porvenir como en la aurora, y se oyen risas que quitan la tristeza, y se bailan extrañas farándolas alrededor de un blanco Apolo, de un lindo paisaje, de un violín viejo, de un amarillento manuscrito.

Hagan la prueba, divídanlo en versos y tendrán sin duda un bello poema en verso no estrófico. Pero Rubén Darío va a más y su particular manera de acomodarlo todo a su discurso lo lleva a prosificar lo que nació siendo un poema estrófico: Así encontramos publicado el soneto “Cleopompo y Heliodemo”:

Cleopompo y Heliodemo, cuya filosofía es idéntica, gustan dialogar bajo el verde palio del platanar. Allí Cleopompo muerde la manzana epicúrea y Heliodemo fía al aire su confianza en la eterna armonía. Mal haya quien las Parcas inhumano recuerde: Si una sonora perla de la clepsidra pierde, no volverá a ofrecerla la mano que la envía. Una vaca aparece, crepuscular. Es hora en que el grillo en su lira hace halagos a Flora, y en el azul florece un diamante supremo: y en la pupila enorme de la bestia apacible miran como que rueda en un ritmo visible la música del mundo, Cleopompo y Heliodemo.

Inicialmente incluido, con el número XXI, en *Cantos de vida y esperanza*, mostrando en su versión original la estructura canónica:

Cleopompo y Heliodemo, cuya filosofía  
 Es idéntica, gustan dialogar bajo el verde  
 Palio del platanar. Allí Cleopompo muerde  
 La manzana epicúrea y Heliodemo fía  
 Al aire su confianza en la eterna armonía.  
 Mal haya quien las Parcas inhumano recuerde:  
 Si una sonora perla de la clepsidra pierde,  
 No volverá a ofrecerla la mano que la envía.  
 Una vaca aparece, crepuscular. Es hora  
 En que el grillo en su lira hace halagos a Flora,  
 Y en el azul florece un diamante supremo:  
 Y en la pupila enorme de la bestia apacible  
 Miran como que rueda en un ritmo visible  
 La música del mundo, Cleopompo y Heliodemo.

¿Dejó de ser poético por haber sido escrito en el soporte de la prosa? Sería absurdo suponer que dejó de serlo. Pero lo que sí parece cierto es el distinto ritmo que hemos impregnado en su lectura y crea una atmósfera distinta según leamos el texto extendido o fraccionado en versos.

Considerado como el más grande artífice del ritmo poético, Rubén Darío aleará el verso —con todas las innovaciones rítmicas y métricas, conscientes o no, que infundió a su palabra lírica<sup>40</sup>— con la prosa en sus libros de cuentos y poemas, abriendo en su dinámica transgresora nuevos foros de discusión crítica y un canon cuyo influjo perdura activo en pleno siglo XXI, cien años después de su muerte. Aunque partimos de la premisa esencial que presupone un conocimiento exacto de verso y prosa como formas de expresión diferentes y la concreción de sus caracteres singulares, Rubén Darío vierte opiniones tornadizas —y no me cabe la menor duda que intencionadas— acerca de las líneas que separan ambos modos de expresión poética. Cuando el nicaragüense manifiesta, en las “palabras liminares” de *Prosas profanas* que “hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal”, abre la senda, aún no cerrada, de los que Amado Alonso y otros investigadores han llamado el “ritmo del pensamiento”<sup>41</sup>, aunque no podemos olvidar que el filólogo se refirió siempre al ritmo de la prosa, por lo que cualquier asimilación podría ser al menos discutible<sup>42</sup>. Pero lo indudable es la existencia de un ritmo en la escritura que, probablemente, no refrende la teoría juanramoniana del ciego pero nos avisa de un elemento crucial que sigue siendo piedra de toque de toda ambición investigadora.

<sup>40</sup> Rubén Darío confesará en el prólogo de *El canto errante (Poesías completas)*; ed. de Alonso Méndez Plancarte, aumentada con nuevos poemas y adiciones por Antonio Oliver Belmás. Madrid, Aguilar, 1968, 1309 páginas): “Yo no creía haber inventado nada (...) No gusto de moldes nuevos ni viejos (...) Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma (...) y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música —música de las ideas, música del verbo”.

<sup>41</sup> Cf. PARAÍSO DE LEAL, Isabel: *op. cit.*, p. 104.

<sup>42</sup> Cf. GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos: “Pervivencia de un pensamiento literario”; en las *Jornadas de Homenaje a Amado Alonso* (Lerín y Pamplona, 17-19 de noviembre de 1996). Acto de presentación del número 599 de la revista *Insula* en el centenario de su nacimiento (1896-1996).



Partiendo de la premisa axial que sustenta mi discurso sobre la inexacta identificación entre poesía y prosa, cuya única posible alternancia es verso/prosa atendiendo a una larga tradición literaria que, en su versatilidad, era consciente de que algo fallaba en el engranaje, apostamos por afirmar que, en los grandes géneros, definidos estilísticamente por sus rasgos diferenciadores, es demostrable históricamente la transversalidad de las dos formas de expresión por excelencia: prosa y verso. La realidad que introduce en el panorama literario el canon modernista, con los antecedentes revisados, es la hibridación de estos modelos expresivos conformando formas que, en la actualidad, son referenciales. Toda reducción a mínimos en un tema tan controvertido y disperso sería insuficiente para explicar la complejidad que hoy abarca la disrupción e intersección de los géneros sobre lo que tanto se ha escrito y aún queda por escribir, pero la inteligibilidad nos obliga a la concreción, conscientes de que seguimos pisando un terreno quebrantado que no tiene por qué quebrarse.

No encuentro problema alguno en hablar de prosa poética, con la misma serenidad que argumentamos la presencia del teatro poético. En este sentido consideramos que no es patrimonio del verso ni la forma ni la esencia de la poeticidad cuando encontramos versos notoriamente apoéticos. Tampoco habría problema alguno en admitir el concepto “poema en prosa”, que Isabel Palacio considera como subgénero de la prosa poética por su mayor brevedad y el anhelo de conseguir los efectos emotivos del poema en verso<sup>43</sup>, teniendo en cuenta que, desde la antigüedad, ‘poema’ podía ser cualquier producto nacido de la literatura. Y podría consensuarse su afirmación si no fuera porque Palacio pone como ejemplos de poema en prosa los distintos capítulos de *Platero y yo*, cuando el propio Juan Ramón siempre habló de prosa poética para referirse a ellos. Habrá que pensar en un proceso de polarización diferente que permita entender que lo poético ya no tiene razón de ser reducido al verso como mero soporte. Aunque muestra perplejidad, Aleixandre es contundente cuando habla sobre los poemas en prosa de *Pasión de la tierra*:

Tengo entre manos un libro de poemas en prosa en el que vengo trabajando, a intervalos, desde el verano último. Esta poesía me está saliendo en prosa, pero es o quiere ser poesía, y si no, no es nada. Es decir que ni es prosa narrativa, ni está compuesta como prosa, sino con la intención, la tensión y hasta la técnica del verso (...) Mis poemas (...) siguen un implacable rigor, el de la lógica poética, que no es el externo de la realidad aparente. Creo que hay un hilo firme que pincha las palabras y las engrana. La unidad está en el poema<sup>44</sup>.

Tanta diversidad puede resumirse —y reconocemos los problemas de toda taxonomía— estableciendo que es la esencia más que la forma, aunque esta ya determina una clara actitud estética, el eje sobre el que gira lo poético; porque, aunque la confusión pueda radicar en los nombres (prosa, verso, poesía, narrativa), a nadie avezado se le escapa que toda esencia se construye sobre los moldes de la forma y solo en este tándem indisoluble se forja la autoridad de la obra

<sup>43</sup> PALACIO, Isabel: *op. cit.*, p. 110.

<sup>44</sup> MORELLI, Gabriele, 1998: *De Vicente Aleixandre a Juan Guerrero y a Jorge Guillén. Epistolario*. Universidad de Alcalá de Henares y Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1998, pág. 59. Vid. CABRERA MARTOS, José: “El poema en prosa en Antonio Carvajal”. Tesis doctoral inédita, Granada, 2016.

de arte que busca oxigenarse en el tiempo y, sobre todo, buscar cauces posibles para que el arte siga siendo, como afirmaba Hegel, “la forma más alta en que la verdad se manifiesta”.