

EL POEMA EN PROSA LATINOAMERICANO: UNA VISIÓN HISTORIOCRÍTICA

Rogelio Guedea

Universidad de Colima/Massey University, New Zealand

Orígenes, precursores

En 1886, el joven poeta cubano Julián del Casal era redactor del semanario *La Habana elegante* y había empezado a leer con perplejidad y a traducir con entusiasmo a muchos de los poetas franceses parnasianos y simbolistas de la época, entre los que destacaban Catulle Mendés y, principalmente, Charles Baudelaire, los cuales habían llegado a la Habana bajo el brazo de Aniceto Valdivia, compañero de redacción de Casal. En 1887, Casal publicó algunos poemas en prosa de Baudelaire, traducidos por él mismo, y en 1888 otros tantos de Catulle Mendés. Mientras esto sucedía en La Habana, en el otro extremo del continente, en Chile, también por 1886, el joven poeta nicaragüense Rubén Darío leía a los poetas franceses (románticos, parnasianos y simbolistas) que se hospedaban en la biblioteca de su amigo Pedro Balmaceda Toro, quien además recibía revistas literarias de Francia y de otros países. Entre los poetas que deslumbraron a Darío estaba, curiosamente, Catulle Mendés, a quien Casal había traducido para *La Habana Elegante*. No se tiene registrada con precisión la fecha en que Casal y Darío entran en contacto, pese a que en 1887 *La Habana Elegante* publicaba por primera vez un poema de Darío, pero el tiempo confirmaría que estos dos acontecimientos aislados iban a cambiar radicalmente el futuro de la poesía en Hispanoamérica, con la publicación de *Azul* en 1888, de Rubén Darío, y *Hojas del viento* en 1890, de Julián del Casal. Rubén Darío será el gran renovador de todo. Este es el momento, también, en el que inicia en Hispanoamérica la tradición del poema en prosa, que será más rica (e incluso más atrevida) que en la propia España, en aquel tiempo ensimismada en su propia historia literaria. El alejamiento de la tradición poética española (Campoamor, Bécquer, Núñez de Arce, Zorrilla, etcétera) y el acercamiento, por el contrario, a la francesa fue el detonante para el surgimiento de la nueva poesía que irrumpiría en la forma del

movimiento que hoy se conoce unánimemente como modernismo. Esta influencia de lo francés la corrobora Rubén Darío en un pasaje de su libro *Historia de mis libros* (1916), en el que pone de manifiesto la influencia determinante de esta tradición para la elaboración de *Azul*.¹

Si bien el surgimiento del poema en prosa en Hispanoamérica tuvo una relación directa con el arribo de la tradición poética francesa, en especial con autores como Charles Baudelaire o Catulle Mendés, primero, y Rimbaud, después, la propia tradición francesa recibió a su vez influencia de otras tradiciones literarias. La crítica ha advertido,² por ejemplo, que *Las canciones de Ossian*, del escocés James Macpherson, publicadas en 1760, son un tipo de prosa poética muy cercana a la balada que tuvieron una gran influencia en la tradición europea. Incluso, en la propia tradición francesa, el sedimento más lejano en el tiempo en cuanto a la práctica del poema en prosa se tiene en el *Gaspar de la noche*, de Aloysius Bertrand, publicado en 1942 y que es, en estricto sentido, la obra inaugural del poema en prosa, la cual sería redescubierta –después de un tiempo en el olvido– precisamente por Baudelaire y Mallarmé. El *Gaspar de la noche* está compuesto de seis partes y subdividido en varios relatos que tienen como características sus altas dosis de fantasía y sentido metafórico. Baudelaire admite su influjo en su propia obra.³

Por eso, en la tradición francesa, los tres poetas considerados fundacionales del poema en prosa son Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud. Antes de expandirse a otras usanzas literarias (como la inglesa, con Óscar Wilde y Ernest Dowson, sus mayores precursores), o la propia española e hispanoamericana (Con Darío y Casal), el poema en prosa buscó autodefinirse y reafirmarse en medio de escrituras arraigadas en el verso tradicional, aun cuando éste fuera de tipo narrativo, como en el caso de Walt Whitman en *Hojas de hierba*, libro que el poeta de West Hills empezó a publicar desde 1855 y hasta su muerte, en 1892. El poema en prosa resultó una liberación al

¹ Rubén Darío, *Historia de mis libros*, Textos.info, 2017, p. 3.

² Adriana Rodríguez Barraza, “La búsqueda romántica de la identidad: Macpherson y Herder”. *Thémata. Revista de Filosofía*, n. 40, 2008, p. 230.

³ *El spleen de Paris*. [http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf](http://www.dominiopublico.es/libros/B/Charles%20Baudelaire/Charles%20Baudelaire%20%20El%20Spleen%20de%20Par%C3%ADs.pdf) p. 3. Fecha de última consulta: 27 de septiembre de 2016, p. 3.

encorsetamiento impuesto por la poesía rimada y medida que impedía abordar temas que bullían en la nueva realidad, sobre todo en las grandes metrópolis, como París, Londres, Dublín o Nueva York. Los teóricos del poema en prosa (Utrera Torremocha, Caws, Bernard, etc) advierten en el naciente género características como la brevedad, la concentración, la reproducción del ritmo y lenguaje poético a través de la prosa, su carácter intertextual, su sentido dialógico que rompe con la pulsión monológica que caracterizaba a la poesía imperante y su hibridismo (debido a su contacto con otros géneros). Por su carácter elusivo, no se ha logrado una definición categórica. Por eso, en su libro *Teoría del poema en prosa*, uno de los estudios más completos sobre el poema en prosa en lengua española, Utrera Torremocha, su autora, es cauta a la hora de pretender decir la última palabra al respecto, ello en virtud del componente plural y versátil que envuelve al poema en prosa.

Es precisamente esa conjunción del elemento prosaico y del elemento lírico lo que caracteriza el poema en prosa como tal. La continua tensión entre ambos polos, síntoma de su modernidad, es, al mismo tiempo, la dificultad mayor para definir el género y distinguirlo de otras modalidades afines, dificultad que se ve acentuada por la diversidad de los tipos de poema en prosa existentes, hasta el punto de que se ha hablado del mismo como una “formulle individuelle par definition”.⁴

Sin embargo, en la actualidad no es difícil identificar que, en términos llanos, cuando una prosa se rinde más a la metáfora o a la imagen poética que a los aspectos narrativos o fabulísticos, y se adhiere a un ritmo o a una musicalidad determinada, entonces estamos frente a un poema en prosa. De lo contrario, nos enfrentaríamos a un microrrelato o una minificción, ese modelo literario tan en boga en nuestros días que tiende más a contar (ficción) que a cantar (lírica).

Modernistas

⁴ María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, 1999, p. 12.

Hechas las precisiones anteriores, luego de que Casal y Darío *desestabilizaron* las normas poéticas de su tiempo con este nuevo molde expresivo, los poetas coetáneos y los posteriores no harían sino irle dando carta de identidad al mismo, convirtiéndolo en poco tiempo en una forma literaria de uso común, habiendo sido antes una escritura de los márgenes. El éxodo formal del poema en prosa a Hispanoamérica no significó un éxodo temático. Baudelaire habló de lo feo, lo banal e incluso lo grotesco que emergía en su vida cotidiana moderna, Darío y los modernistas, por el contrario, continuaron en su mundo de mitologías y simbología parnasiana, su aburguesamiento intelectual y su elitismo léxico. Esta preceptiva la confirma el propio Lugones, otro de los ilustres modernistas de la época, quien en el prólogo a su *Lunario sentimental* afirma que “el lenguaje es un conjunto de imágenes comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo”.⁵

Una vez que el género adquirió su propia residencia en las prosodias hispanoamericanas, poetas como el mencionado Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Pedro Prado, Ramón López Velarde, Gabriela Mistral, Julio Torri y José Antonio Ramos Sucre fueron, en esta primera etapa, quienes ayudaron a consolidar y a diversificar los modos de decir que podían ser utilizados a través de un modelo flexible y aglutinador, que le abría al verso territorios antes inexplorados. No cambió el lenguaje en sí mismo, ni tampoco los temas, la marca del modernismo seguía visible en estas escrituras donde se imponían exotismo, exuberancia verbal (que incluye la propia elección del vocabulario), aburguesamiento en temas y cierto recargamiento sintáctico, de afán renovador. Sigue prevaleciendo, pues, una suerte de elitismo intelectual, la imagen del poeta culto que demuestra en cada entrega su orfebrería verbal, así se trate de temas frívolos y vulgares. Recuérdese la “Oda a la desnudez”, del propio Lugones: “Pan dice los maitines de la vida en su rústico pífano de roble, y Canidia compone en su redoma los filtros del pecado, con el polen de rosas ultrajadas, con el zumo de fogosas cantáridas”. López Velarde sigue también, aunque con mayor sobriedad, este matiz de estilo, pero Ramos Sucre lo acentúa. En “El Político”, el poeta venezolano escribe: “El mandarín, azar de su

⁵ Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoza Teles, *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 161.

niñez, recibió de su maestro, un peregrino tunante, el apólogo de la calavera nihilista, en el sitio del vendaval. Un astrólogo señalaba ese día el equilibrio de los elementos.” En este mismo grupo de poetas se desmarca otro rasgo de estilo en una poesía más sencilla, más transparente en su mensaje y con menos virtuosismo frástico, como en el caso de Gabriela Mistral, Pedro Prado o el mismo Julio Torri, autor de uno de los libros más finos del género: *Ensayos y poemas*, de 1917.

Vanguardistas

Cuando aparecen las vanguardias poéticas (en una etapa de radical experimentación con el lenguaje que coincidía además con cambios en la vida social y política a nivel mundial, la Gran Guerra de 1914 y la Revolución Rusa de 1917), el poema en prosa en Hispanoamérica volvió a sufrir una sedición interior, aun cuando ya era un género consolidado. Seis fueron los poetas que destacaron en el nuevo escenario no sólo como los más representativos de la vanguardia, sino como los fundacionales de la nueva poesía hispanoamericana: Oliverio Girondo, Vicente Huidobro, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Octavio Paz. Todos eran, en mayor o menor medida, practicantes del poema en prosa, lo habían adherido a sus propias dicciones de manera natural. En esta nueva etapa, lo más significativo que le sucedió al género fue haber aterrizado a la realidad, fue haberse encarnado hombre, ciudad, calle, pueblo. No perdería el virtuosismo que marcaban las vanguardias, como en el caso de *Temblor del cielo*, de Huidobro, inventor mismo del creacionismo, o *Espantapájaros*, de Girondo, que hizo de la ironía una escuela, tampoco de esta consigna de Huidobro de que “el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento de la realidad”,⁶ pero tampoco se alejaría de los tormentos que el nuevo escenario social y político le hacía sufrir al ciudadano de a pie.

Considerando que ni Neruda ni Borges publicaron un libro de poemas en prosa como tal, más bien oficiaron el género como una ruta alternativa al conjunto de su obra (Neruda incluyó algunos poemas en prosa, por ejemplo, en *Residencia en la tierra* y Borges los desperdigó

⁶ *Ibid.*, p. 65.

en libros como *Historia de la noche*, *La cifra* o *Los conjurados*), podría decirse que los libros de poemas en prosa emblemáticos de esta generación son *Temblor del cielo* (1931), de Huidobro, *Espantapájaros* (1932), de Girondo, *Poemas en prosa* (1939), de Vallejo, publicados póstumamente, y *¿Águila o sol?* (1951), de Paz. Son cuatro libros distintos e, incluso, algunos de ellos distantes, por las fechas en que se publicaron cada uno. El de Huidobro es un libro experimental, creacionista en toda la extensión de la palabra, el poeta se asume mago o Pequeño Dios, y crea un universo de metáforas delirantes que, a su vez, crean un mundo nuevo, siendo la base la radicalización de las potencialidades del lenguaje, la ráfaga metafórica, que tanto absorbió a Huidobro: “Y piensa que yo podría entrar en Dios como el buzo en el mar”. El de Girondo es un libro lúdico, cargado de ironía y de imaginación, a su vez irreverente e innovador, espontáneo, incluso juvenil, que va pintando el fresco, digámoslo así, de un antihéroe. El antihéroe Girondo. “¿Verdad que no hay una diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo?”. Los poemas en prosa de Vallejo, por el contrario, son los propios acordes de un poeta atormentado, desgarrado por la vida. Su mayor énfasis está en la arborescencia de su fraseo ríspido y un pesimismo que, como lo escribió Mariátegui, “condensa la actitud espiritual de una raza, de un pueblo”.⁷ Los de Paz son poemas en prosa que se mueven en varias pistas: lo personal, lo mítico, lo surrealista, lo cotidiano, la actitud del poeta frente al lenguaje. El propio Paz confiesa en una entrevista que casi todos los poemas de este libro “son un descenso al subsuelo psíquico y mítico de México” y, finalmente, también “un descenso dentro de mí mismo”.⁸

Sin duda, con estos poetas el poema en prosa adquiere toda su madurez, se incorpora al centro del canon y se abre paso entre las nuevas vértebras escriturales, por eso se verá cómo en la generación posterior la

⁷ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Red Ediciones S.L., 2009, p. 267.

⁸ Anthony Stanton. “Libertad bajo palabra: la genealogía de un libro y de un poeta. Entrevista con Octavio Paz”. *América: Cahiers du CRICCAL*, n°6, 1989, pp. 139-156, p. 151.

práctica del poema en prosa tendrá la misma disposición que cualesquiera de las formas poéticas ya canonizadas.

Coloquialistas

El núcleo de la generación que continuó a los poetas vanguardistas la constituyó una hornada de autores ligados abiertamente a causas sociales, algunos de ellos tomando partido en ellas, principalmente del lado de la izquierda, como Juan Gelman o Roque Dalton. Algunos otros (como Jaime Sabines, Rafael Cadenas, Arnaldo Calveyra y José Emilio Pacheco) si bien no mostraron una beligerancia abierta y definida, sí hicieron notar una posición ética que intentaba modificar, al menos, la percepción social sobre la realidad, desde una postura crítica. Sabines dedicó, por ejemplo, un poema largo a la Revolución Cubana, después de su visita a la isla. Era la etapa de la exaltación y el poema responde a este júbilo que precedería a la etapa autocrática de Fidel Castro. Pacheco usó su poesía para reflexionar sobre sí mismo, sobre el tiempo, sobre su lugar en la sociedad y sobre la historia a la que pertenecía, como en “Crónicas de la conquista”, en donde evidencia el absurdo de celebrar una fecha de la cual más bien valdría mejor olvidarse.

En general, estos poetas fueron más proclives al poema en prosa por varias razones. En primer lugar, porque para ellos la poesía constituye un testimonio y el poeta un testigo fiel de su tiempo. El poema comunica un agravio o crítica el estado de cosas. El poeta evidencia una mentira y desvela una verdad. Para ello, el poeta se impone un lenguaje que igualmente comunique: un lenguaje sencillo, claro, coloquial, sin retoricismos ni erudiciones. Así inquieran sobre temas filosóficos o metafísicos, los límites de su lenguaje no saldrán de este marco estilístico, preceptivo y semántico. Aunque cada uno tiene propuestas muy diferenciadas y originales, estos ejes estéticos y éticos los unen. El poema en prosa les viene a quedar como un saco cortado a la medida, en él pueden profundizar en su intimidad (como Jaime Sabines en su *Diario semanario y poemas en prosa*), pueden reflexionar sobre su sociedad (como Gelman en *Bajo la lluvia ajena*), pueden protestar con sarcasmo o ironía contra la injusticia latinoamericana (como Roque Dalton en *Los testimonios, Taberna y otros lugares, Poemas clandestinos*), pueden

analizar un pasado y criticar un presente (como en el poema “Crónicas de la conquista”, de Pacheco), etcétera. El poema en prosa ya no es usado propiamente como un territorio para la experimentación lingüística, el cultivo de la fantasía o la imaginación, la reflexión metapoética, el truco verbal, sino como una herramienta para cambiar la sociedad o al individuo, y una herramienta para establecer una comunicación más efectiva con los demás. Importa el conocimiento, sí, pero más la comunicación. Importo yo, sí, pero siempre que mi interlocutor no quede fuera.

Neobarrocos

El desgaste que llegó a tener la poesía a manos de los coloquialistas, muchos de los cuales rayaron en lo panfletario o lo propagandístico, fue motivo para que surgiera una generación que, si bien no se distanciaba del todo de los niveles de comunicación a los que estos habían accedido, sí volvieron a centrar su atención en el lenguaje. La poesía neobarroca apareció a mediados de la década del setenta, y casi por los mismos motivos que surgió la vertiente coloquialista: la convulsa realidad (marcada ya por la Guerra Fría en todo su esplendor) había hecho su marca en poetas que no tenían una conciencia de grupo, aunque algunos se conocieran entre sí, pero sí una relación intestina con su propio hábitat. No lucharon por causas sociales, sino por causas individuales que aspiraban a una dimensión colectiva. Fueron politizados de una manera distinta, por eso su poesía no puede considerarse de matiz social, político o revolucionario (a la manera de Gelman, Dalton, Cardenal, etcétera), sino más bien neobarroca, un término que en su primera acepción (la barroca española) daba la idea de patentizar la crisis de una época, que fue lo que significó originariamente en España. Estas escrituras neobarrocas (como la de Néstor Perlongher o Raúl Zurita) no salen a la calle a protestar o a lanzar consignas en contra del mal gobierno o del sistema impune, más bien se soterran en casa, padecen en soledad esta injusticia y escriben sobre ella de una forma casi neurótica. Saúl Yurkievich, citado por Juan Gustavo Cobo Borda en su *Antología de la poesía hispanoamericana*, define con estos atributos esta nueva era poética:

Crisis del idealismo romántico, conciencia crítica conflictiva, desacralización humorística, irrupción de la realidad acuciante, politización, transición del psicologismo al sociologismo, de acuerdo con el impacto de la urbanización y el proceso de modernización parcial de nuestro continente, agresiva libertad de expresión, avance del coloquialismo y el prosaísmo, pluralidad estilística, discontinuidad, ruptura, y apertura, inestabilidad, cosmopolitismo.⁹

Es el caso mismo de Zurita, quien escribió *Zurita* para exorcizar el sufrimiento dejado por el dictador Pinochet unas horas previas al golpe de estado que desoló a la sociedad chilena, y que ocasionó el suicidio de Salvador Allende, el adalid comunista. También es el caso de Perlongher, quien inoculó en su poesía (a la que llamó “neobarrosa”) todo el malestar que le produjo la sociedad intolerante en la que creció, siendo él gay y habiendo estado detenido durante las primeras horas de la dictadura militar de Videla. No hay rastros de militancia política o belicosidad revolucionaria en estos autores, pero sí un lenguaje poético desasosegado, afectado por la injusticia y hastiado de tanta impunidad, un lenguaje no fracasado pero sí que muestra el fracaso y la incertidumbre del mundo postutópico que le tocó vivir. Hay mucho, en unos más y en otros menos, de lo que dice Yurkievich en esta nueva poesía, pero aparece en distintos planos y aparece en otros, en ciertos poemas se borran estas huellas y en otros reaparecen, alternándose, entremezclándose, muchas veces contradiciéndose. Para muchos de estos poetas la práctica del poema en prosa es una forma de conocimiento, un mero autoconocimiento. Mientras los poetas coloquialistas salieron a la calle en busca de oyentes a los cuales persuadir de las injusticias del sistema, los neobarrocos se encerraron en sus habitaciones para reflexionar sobre las consecuencias de estas atrocidades en su propia individualidad, que al final no era ajena a representar la de toda una sociedad. Eso es, por ejemplo, el referido *Zurita*.

⁹ Juan Gustavo Cobo Borda, *Antología de la poesía hispanoamericana*, México, FCE, 1985, p. 51.

Por mí se va a la ciudad doliente
Por mí se va a el eterno dolor
Por mí se va tras la perdida gente:¹⁰

De esta forma proyectaron, con un lenguaje delirante, el horror de sus propias realidades. Otros poetas dentro de esta línea, que no fueron seleccionados por no haber escrito o haber escrito de forma muy aislada poemas en prosa, son Eduardo Espina, Gonzalo Muñoz, José Kozer, etcétera, los cuales tuvieron como puntos de coincidencia los que en su artículo “Neobarrocos y neomodernistas en la poesía latinoamericana” bien ha señalado el crítico Jacobo Sefamí, con la advertencia siempre de que cada poeta tiene sus propias características individuales.¹¹

No clasificados

Se han dejado para esta sección a un grupo de poetas no sujetos a clasificación. Cada uno representa un ámbito de autenticidad que impide catalogarlos en una vertiente determinada. Estos poetas son Emilio Adolfo Westphalen, Juan José Arreola, Álvaro Mutis, Arnaldo Calveyra, Héctor Viel Temperley y Alejandra Pizarnik. Escribieron poemas en prosa de manera sistemática pero crearon una constelación lírica tan personal, un universo literario tan íntimo, que impidieron ser unidos a otros hemisferios líricos. El caso de Westphalen, por ejemplo, un poeta que escribió dos grandes libros a muy temprana edad (*Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*), luego tuvo un largo periodo de silencio, para después volver con varios libros raros, una especie de ejercicios del ingenio y de la inteligencia en los cuales la naturaleza representaba su papel protagónico, es un caso único entre su generación. Se le reconoce como uno de los poetas surrealistas más importante del Perú, junto con César Moro y Martín Adán, pero en realidad es su segunda etapa, la que va de *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* en adelante, la más interesante y la que realmente aporta novedades a la

¹⁰ Raúl Zurita, *Zurita*, México, Aldus, 2012, p. 8.

¹¹ Para mayores detalles de estas características, consúltese en línea el artículo de Sefamí: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_055.pdf Fecha de última consulta 10 de junio de 2020.

poesía hispanoamericana. Curiosamente, esta contribución se da desde el poema en prosa. Arreola, por su parte, es considerado el prosista poeta más importante de México. También es un raro. Escritor de finas prosas cargadas de lirismo, la de Arreola es una obra que responde a revelaciones, espasmos poéticos, fantasías líricas, un universo plétórico de onirismo, además de un prosista fragmentario, movido a base de fulgores. Su *Bestiario* es pura filigrana lírica. Álvaro Mutis, al igual que el resto de este grupo, se ensimismó en su propio universo literario. Desde *Los elementos del desastre* fincó su mundo poético personal, de la mano de su alter ego, Maqroll El Gaviero. Si bien su poesía es conservadora (nunca la sedujo la experimentación radical del lenguaje), sus referencias al mar y la naturaleza, a los elementos primigenios que conforman al hombre, a la banalidad y la vanidad de la vida, lo convierten en un islote dentro de la poesía hispanoamericana. Lo mismo le sucede a los tres argentinos siguientes: Arnaldo Calveyra, Hector Viel Temperley y Alejandra Pizarnik, quienes también son asiduos del poema en prosa. La de Calveyra es la de un poeta que queda atrapado en el jardín de su infancia, su pueblo en Mansilla, ese universo que lo dotará siempre de los rumores de la naturaleza, el sentido lúdico de la existencia y la inocencia del que descubre todo por primera vez. La de Hector Viel Temperley es la escritura límite: la escritura de la enfermedad. Hay que estar enfermo para entenderla. Más aún, hay que perder la cabeza, como lo dijo Tamara Kamenszain, para poder comprenderla en su total magnitud. Pizarnik va, en más de un sentido, en el mismo rumbo que Temperley, son poetas cuyos extremos se tocan. La de Pizarnik también es una poesía de los límites, en ella empezó y terminó toda una tradición porque ella misma la fundó y la sepultó con su suicidio. Cada palabra en Pizarnik contiene una verdad irrefutable, un mundo interior hondísimo que explora las zonas más oscuras de la mente humana. En ella el poema en prosa es aire fresco para su asfixia, le da extensión y flexibilidad a su escritura hecha a través de fisuras, espasmos, arrebatos. Esto mismo sucede con todos los poetas suicidas (Celan, Storni, Maiakovski, Trakl, Pavese): quiebran el lenguaje, desgarran su sentido y lo dislocan para que diga todo lo que cuerdaamente no pueden decir, incluso en sus silencios. Si estos poetas han roto sus propios límites, el poema en prosa –que también ha roto los límites de la poesía tradicional- les viene como el medio ideal para expresarse.