

Terceto (2016), una apuesta por la ambigüedad genérica literaria

Terceto (2016), a commitment to literary generic ambiguity

Manuel Ernesto Parra Aguilar ^a mparra@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7898-5044>
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Recibido: **Mayo / 05/2022** • Aceptado: **Junio/15/2022** • Publicado: **Agosto /30/2022**

RESUMEN

En este trabajo se tiene el interés de estudiar el sentido genérico de una obra. Se pone como ejemplo el libro Terceto (2016), del escritor colombiano Pablo Montoya, el cual sostiene un tipo de lectura que aproveche la ambigüedad del poema en prosa y el microrrelato. El objetivo es determinar la adscripción genérica de una obra con fines literarios, para ello se acude a la propuesta del poema en prosa moderno, con sus relaciones intertextuales y paratextuales, además de la voluntad consciente de escribir poesía y no otra manifestación literaria. El método consiste en exponer textos claves que determinen la presencia de un poema en prosa o un microrrelato, analizando diversos escritos.

Palabras clave: Poema en prosa, intertextualidad, microrrelato, poesía hispanoamericana, Pablo Montoya.

ABSTRACT

In this article, the interest of studying is the generic value of a literary work. The book Terceto (2016), by the Colombian writer Pablo Montoya, is given as an example, which supports a type of reading that takes advantage of the ambiguity of prose poem and flash fiction. The objective is to determine the generic ascription of a work with literary purposes, for which the proposal of the poem in modern prose is used, with its intertextual and paratextual relationships, in addition to the conscious will to write poetry and not another literary manifestation. The method consists of exposing key texts that determine the presence of a prose poem or a flash fiction story, by analyzing several texts.

Key words: Prose poem, intertextuality, flash fiction, Latin American poetry, Pablo Montoya.



INTRODUCCIÓN

Para Octavio Paz, en la prosa el lenguaje busca la rectitud, limita, pues intenta adherir el significado a uno de los tantos posibles al no admitir ambigüedad; la poesía abre las posibilidades a distintos sentidos, es lo polivalente: “La palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones [...] El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona” (1973, p. 27). Lo que se halla en la poesía es eso ambiguo que no se encuentra en la prosa, es tensar el lenguaje por medio de imágenes, símbolos, formas, ritmo, elementos que componen el poema, el cual es una construcción verbal de signos y sonidos. El mismo Octavio Paz se refiere al poema como “una indivisible constelación de imágenes, mundo verbal poblado de visiones heterogéneas o contrarias y que resuelven su discordancia en un sistema solar de correspondencias” (2018, p. 25). Estos signos y sonidos, ese mundo verbal, no se emite de modo exclusivo en líneas cortadas, sino también en líneas poéticas que llegan al margen de la hoja. Esto es lo que se propone el poeta desde la concepción moderna del poema en prosa, iniciada con la publicación póstuma de los *Pequeños poemas en prosa* (1869), de Charles Baudelaire.

El poema en prosa moderno nace con la mencionada obra de Baudelaire, donde se encuentra, además de una teoría, una intención crítica de no emplear el verso como vehículo de expresión poética, además de una relación del ser con la ciudad. Al hablar del poema en prosa, Baudelaire se refiere a este (en una carta al novelista Arsène Houssaye, carta que fue publicada en el periódico *La presse* en 1862) con lo que lo caracterizará: la autonomía y con ella la fragmentación: “todo es en ella pies y cabeza”, “podemos cortar por donde queramos” (2010, p. 45), las relaciones inter e hipertextuales (las menciones a los grabados y al arte plástico con la escuela flamenca de pintura, lo cual resalta el interés descriptivo), la intención explícita de hacer poemas en prosa y no otra manifestación literaria: “se me ocurrió intentar algo parecido” (2010, p. 46) y el resaltar los acontecimientos de la época: “una vida moderna y más abstracta” (2010, p. 46) con una forma de ruptura de lo que se entendía por poesía.

Por su semejanza, el poema en prosa coincide con muchos aspectos del microrrelato,¹⁸ tales como la brevedad y la existencia de un personaje o guía que conduce el texto, además de un desarrollo más o menos narrativo. David Lehman

¹⁸ A lo largo de la presente investigación se utilizará el término “microrrelato” según la definición de Guillermo Siles, pues “al utilizar este término se incluye el vocablo *relato*, de acuerdo con los postulados de Mignolo, estaríamos cubriendo un campo mucho más extenso del que admitiría cualquier otra designación” (2007, p. 30).



menciona que “los escritores no tienen la obligación de clasificar sus escritos para nosotros” (2003, p. 15), lo cual resalta el hecho de que, en esa confusión del lector, los autores son partícipes al descartar el uso paratextual de la voluntad del autor o del editor de clasificar una obra, por lo que en textos límites es común que al momento de la lectura se cree una ambigüedad acerca del texto. Esta ambigüedad se produce en autores cuya obra permanece en los límites de un género literario con otro, incluso con obras que se enuncian como poemas o cuentos. Tales son los casos de *Ensayos y poemas* (Julio Torri, 1917), *Suenan timbres* (Luis Vidales, 1926) y *Autobiography of Red: A Novel in Verse* (Anne Carson, 1998), por mencionar algunos. Esto coincide con cierta confusión que se tiene al abordar una obra adscrita a un género literario, como si este permaneciera atado a una definición absoluta.

La idea de un texto que comparte semejanzas con otro favorece la transición, entendida a esta última como un modo de apreciar la obra desde distintas aristas. Por ejemplo, Jean-Michel Maulpoix indica: “Al lado del ya clásico, pero siempre mal definido poema en prosa, vimos desarrollarse, desde hace medio siglo, todo tipo de textos inclasificables” (2020, párr. 13). Por lo que los límites entre una escritura y otra no siempre están claros, sobre todo si los autores de estas escrituras destacan más en un género literario que en otro, como sucede con algunos narradores como Gabriel García Márquez, incluido como poeta en la *Antología crítica de la poesía colombiana* (1974), por Andrés Holguín, bajo la siguiente premisa: “su obra, en prosa, está tan impregnada de poesía que sería un error, en nuestra opinión, no incluirlo” (1979, p. 325). Visto de este modo, la línea entre un poema en prosa y un microrrelato no está del todo clara, puesto que autores como García Márquez aprovechan la capacidad de la poesía en la narrativa.

En el mayor de los casos, tanto en el poema en prosa como en el microrrelato interviene la relación intertextual, ya que a través de esta se ofrece un referente más o menos conocido por el lector. Incluso, desde su concepción moderna, el poema en prosa se relaciona con otros textos: Aloysius Bertrand y sus poemas motivados por los grabados de Rembrandt y Callot, Baudelaire y sus intenciones de hacer algo semejante a Bertrand. En todo esto se encuentra la transtextualidad. El término transtextual se utiliza de acuerdo con la concepción de Gerard Genette, es decir, como la trascendencia textual del texto, todo aquello que se relaciona implícita o explícitamente en un texto con otro (1989, p. 10). Genette se ocupa en estudiar cómo sucede esa relación, la cual no es exclusiva del libro, sino que puede sobrepasar a este por medio de otros



componentes. Los textos crean una nueva experiencia a través de otras obras literarias, generan nuevas sensaciones o perspectivas mediante la mención o la sugerencia. El aspecto moderno del poema en prosa parte desde el diálogo con otros textos y, a su vez, plantea la independencia de un contexto generado previamente, busca trascender la misma referencia. Por ello, es oportuno resaltar la transtextualidad por medio de los paratextos, incluso es necesario subrayar cómo intervienen estos al momento de la *intención* del autor de escribir poemas bajo la forma de párrafo, y cómo dicha intención en ciertos casos suele estar subrayada por el editor o la colección a la cual pertenece la obra. Se plantea, pues, resaltar cómo es que cada autor utiliza sus estrategias para la composición de su obra, y cómo espera que esta sea recibida.

Ahora bien, la brevedad entre el poema en prosa y el microrrelato radica en la intención del autor. A diferencia del microrrelato, cuya brevedad implica la disminución de la cantidad de palabras, en el poema en prosa no hay una cantidad determinada, por lo que lo breve posibilita los múltiples significados de lo que el autor quiere expresar. Jeremy Noel-Tod reduce esta brevedad al aspecto metonímico, al resaltar que “la metonimia es el tropo preferido del escritor en prosa porque es discreto y eficiente, es una taquigrafía que asume la comprensión del lector de un significado abreviado” (2018, p. 41). Aunque más que el abreviar el significado, este radica en la posibilidad de explorar las distintas relaciones metonímicas. Además, Noel-Tod resalta esta metonimia como si no existiera en poesía.

Otro aspecto es que tanto el poema en prosa como el microrrelato se apropian de distintas formas de escritura. Dice Lehman: “En el poema en prosa el poeta puede apropiarse de modelos tan inverosímiles como el artículo periodístico, el memorándum, la lista, la parábola, el discurso, el diálogo” (2003, p. 13). Pero lo que menciona Lehman también se aplica a otros géneros literarios, como la novela poética o incluso las notas periodísticas con ciertos juegos de lenguaje. Así, se destacan más las similitudes del poema en prosa que las diferencias. Sin embargo, el poema en prosa el autor busca estar sujeto a la poesía, al fluir de las ideas e imágenes. En el microrrelato se busca un desarrollo narrativo de acciones.

Siguiendo este mismo punto, Javier Perucho subraya que el microrrelato “es una obra de ficción cuyo soporte más idóneo se acoge a la prosa, que tiene como cometido inmediato, sometido a ciertas normas de composición, plantear un conflicto humano del que, por efecto epifánico, un lector extrae de la realidad literaria el sustento que reafirma



su verdadera condición (2008, p. 25). Al resultar un tanto ambigua la definición de Perucho acerca del microrrelato, se reafirma la idea de un lector participativo con términos acordados sobre lo que es un poema en prosa y otra expresión literaria, considerando que las formas cambian.

Por otro lado, Lauro Zavala señala la dificultad de clasificar algunas narraciones de Oliverio Girondo y Macedonio Fernández, al igual que otros autores (2002, p. 542). Zavala reconoce que, en todo caso, la diferencia entre un microrrelato y un poema en prosa depende de cómo es que ese texto se lea, de aquí que algunos textos de Julio Torri están considerados como poemas en prosa, mientras que esos mismos suelen ser antologados como microrrelatos: “en el caso del cuento muy breve encontramos [...] una gran proximidad con el poema en prosa y, en algunos casos, una apropiación paródica de las reglas genéricas de la parábola o la fábula, o incluso del aforismo” (2002, p. 549). Por lo tanto, depende de cómo se aborde una expresión literaria de otra. Así, se insiste en pensar en la intención del autor y los paratextos que indiquen que se trata de poemas, pero no son los únicos medios, pues hace falta considerar al lector, ya que debe ser alguien (el editor, el autor, el compilador, el antologador, el lector) el que ejerza cierta voluntad para catalogar la obra, pactando previamente qué es un poema en prosa.

En cuanto a esta última manifestación literaria, el poema en prosa como un tipo de escritura breve que busca la condensación alrededor de una o varias ideas en donde predomina lo poético a través de la tensión del signo lingüístico, ello por medio de ciertos símbolos, juegos verbales y acumulación semántica que utilice el autor. El poema en prosa es una escritura poética que utiliza una serie de encadenamientos metafóricos e incluso metonímicos con la finalidad de resaltar la connotación en el lenguaje. Al emplear el poema en prosa, el poeta busca hacer poesía mediante la tensión de su idea, por lo que se ocupa más en el decir, en el avanzar de su pensamiento que en la ruptura.

La apuesta de ambigüedad literaria de Pablo Montoya en *Terceto*

Terceto reúne tres libros publicados de modo independiente: *Viajeros* (1999), *Trazos* (2007) y *Programa de mano* (2014). Este es un libro que propone una unión entre el poema en prosa y el microrrelato. Así lo expone su autor al incluir una “Nota”, es decir un paratexto, al mencionar que “podría tal vez leerse como un amplio abanico de poemas en prosa o de minificciones. Narraciones breves en las que la poesía, el ensayo y el cuento intentan abrazarse” (2016, pp. 269-270). Más que “intentar



abrazarse”, *Terceto* incluye poemas en prosa, prosas poéticas y microrrelatos, como “Walter Raleigh”, el cual dice:

En esas regiones también hallarás el oro. Podrás ir hasta los límites de las sábanas de Rupununi y alcanzar la isla de Monoripana. En ambos sitios el oro se arrodillará a tus pies. Y bajo las cataratas de Caroni y a lo largo del lago Casipagoto, tocarás la suave textura de una arena amarilla [...] Raleigh está impaciente. Da vueltas en un mismo sitio. Pisotea. Asegura que El Dorado existe y como sea lo encontrará (2016, pp. 61-62).

El autor contrapone el desarrollo inminente de acciones; a la idea del viaje expedicionario, compara la destrucción mediante acumulaciones semánticas. Por un lado, se aprecia una ambigüedad genérica incidental, por otro lado, esa ambigüedad es sistemática, debido a recursos propios de la poesía, como las repeticiones tanto anafóricas como temáticas, además del fraseo con oraciones breves en atmósferas donde predomina el aspecto poético. Esto es algo común en el poema en prosa, lo narrativo que sucede es un girar hacia dentro o hacia fuera bajo un mismo concepto, de modo que las variaciones de unidades semánticas funcionan como refuerzo de ese concepto. En “Walter Raleigh” el desarrollo de acciones es más o menos lógico, en avanzar hacia un objetivo. El poema en prosa se compone de oraciones sin ruptura visual, se encuentra la posibilidad de encontrar lo poético mediante lo prosístico por medio de lo connotativo del lenguaje sin ruptura alguna, como menciona Paz al referir al poema como “una indivisible constelación de imágenes” (2008, p. 25). Así se aprecia en el poema “Ovidio”:

En el exilio la nostalgia nos ilumina y nos consume. En el exilio un diálogo persistente con nuestra sombra quieta. En el exilio el primer y el último crepúsculo reflejan el aparente paso de los días. En el exilio el eco de los hallazgos se difumina y su opacidad es inmensa. En el exilio la tierra acosa en su ineluctable distancia. En el exilio tu fuga, amor, es definitiva (2016, p. 34).

Al terminar una idea completa, se abre otra que insiste en el exilio, esa sombra quieta que a donde se vaya, será la misma, porque el destierro está presente. La reiteración crea una insistencia sobre el hecho o, mejor dicho, sobre la idea del ostracismo: todo es nuevo y, si no está el otro, es opaco en el anhelo de volver. Así mismo, temáticamente el texto aborda aspectos biográficos de Ovidio, por lo cual la brevedad se sostiene en aspectos más o menos conocidos por el lector, haciendo una



especie de intertextualidad. Las ideas, al ser expresadas mediante repeticiones con poca variación, resaltan un dominio del aspecto narrativo, mediante un eje semántico en el que se intenta comparar la luz y la oscuridad. Así mismo, la insistencia invita a conectar la idea principal con otras, se le suman elementos sin un aparente avance de lo que se cuenta, pues se comprimen las sensaciones de estar fuera a la vez que la anáfora refiere el persistir. Este efecto se realiza en gran parte del libro, en un ir y regresar a la idea principal, como se aprecia en distintas ocasiones: “Con las manos atrapamos el pájaro [...] Con las manos recogemos el grano [...] Con las manos tallamos el sílex [...] Con las manos tomamos el aire” (2016, p. 100), “He pintado el rocío [...] He pintado con el rojo [...] He pintado el continuo rezo” (2016, p. 102), lo cual plantea que poco a poco se van sumando elementos a la idea inicial. Por otro lado, estos datos referenciales son semejantes a los que emplea el microrrelato con la finalidad de reducir la cantidad de palabras. En Montoya, esta reducción se asemeja mucho el efecto al crear un pequeño texto biográfico, pues se crea cierta expectativa partiendo desde el título de varios de sus poemas, los cuales tienen nombres personales de pintores y músicos.

En la primera edición de *Trazos* las referencias visuales, las pinturas, retratos y cuadros, están incluidas en el libro, pero en la edición de *Terceto* solo se encuentra la mención de estas, señaladas al final del texto. Son, pues, esas señales alógrafas que, según Genette, “procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende” (1989, p. 11). Estas señales estimulan el sentido del poema, amplían el significado y resaltan el punto de partida del texto, el yo que enuncia en el poema, en donde abunda la exaltación, como en el poema “Tebas”:

He pintado el rocío, el cauce y el océano. He pintado el barro, la arena, la piedra. He pintado las estrellas, el sol y la luna. He pintado las panteras al acecho, las liebres en fuga, los camellos con sus cargas, los bueyes y el arado [...] El rezo. He pintado el continuo rezo. Y la alegría. La breve alegría (2016. p. 102).

A la carga simbólica del eje semántico del rocío, el cauce y el océano, lo sutil y la fuerza, se contrapone lo abstracto, el rezo y la imagen de este por medio de símbolos que llevan a una representación visual por la referencia de los murales en Tebas. De



aquí que la relación paratextual resalte la información de la cual se valió su autor, en este caso una tumba en Tebas.

De *Trazos*, Montoya menciona que “es una breve y poética historia de la pintura” (2016, p. 269). Incluso desde el título se menciona a los referentes de este arte, lo mismo que los títulos de los textos referenciales. El autor se enfoca de modo cronológico en algunos pintores y obras particulares, como el poema “Leonardo”, donde se aprecia una repetición con elementos añadidos al primero, además de una acumulación, distribuyendo los objetos que la voz dice observar:

Mi ojo ve catástrofes. Torrentes desbordados que parecen cabellos. Temblores de árboles como manos entrelazadas. Mi ojo ve valles, montañas, nubes. Y en ellos ve la naciente geografía de un sueño. O el sueño de un geógrafo que yo mismo he creado. Mi ojo ve mantos, velos, filigranas que son trozos de escoria, escupas y otras secreciones. Mi ojo ve en la mancha de pintura un pájaro, el lagarto, la babosa, un rayo de luz en la noche que dura más que la luz definida en un instante por mi ojo. En el ojo del otro el mío se detiene (2016, p. 116).

Repeticiones tanto temáticas como léxicas, además de una atmósfera fantástica donde destaca lo polivalente del significado, además de la descripción lírica en mayor medida sobre el desarrollo narrativo. Stamos Metzidakis menciona la phrasal intratextual repetition (1986, p. 72), la cual consiste en repeticiones tanto lexicales como sintácticas en este tipo de escritura poética, resaltando el efecto mediante la referencia: el autorretrato de Leonardo. Este mecanismo de repetición intratextual es el que tiene mayor dominio en *Terceto*. Por otro lado, al omitir las imágenes referenciales, aquellos textos que provocaron estos otros textos, el poema conserva el aspecto referencial en los títulos, así como las notas al final de los poemas, resaltando el hipertexto. En el autorretrato de Leonardo que omite Montoya se observan los rasgos del artista, como en una actitud pensativa o en meditación que le ocupa. Se trata, entonces, de una idea que el propio Leonardo tiene de sí. Esto se aprecia en la mirada y los labios apretados. Mi ojo ve esto y esto otro, dice Montoya en su poema, creando un efecto dramático al suprimir la imagen y resaltar la sensación por medio de palabras, lo que invita al lector a valorar los referenciado.

Existen otros textos que conservan cierta resistencia al momento de incluirlos como poemáticos. Este es el caso de “Débora Arango”. En el cuadro referencial al



poema, la pintora expone la violencia de género. Hay una mujer que se prostituye. Dos hombres la acosan, la rodean, la fuerzan, mientras que un tercero se aleja indiferente. En su poema, dice Montoya:

La justicia es una mujer de grandes senos. De ellos maman todos. Una pausa entre el aguardiente y la cerveza. Y ella se acicala. Una pausa entre el chicharrón y las papas criollas. Y ella se contonea. Una pausa entre discurso, elogio y prebenda. Y ella se levanta la falda. Una pausa entre homilía, bendición y comunión. Y ella se echa incienso en los sobacos. Una pausa entre el polvo blanco y el profundo golpe de nariz. Y los acordeones retumban eufóricos. Afuera, una ráfaga penetra el aire como si escupiera semen de plomo. La justicia la oye y se excita. Mientras tanto todos siguen mamando de sus senos. Arriba, el cielo de Medellín es tan estrellado que parece una pesadilla (2016, p. 184).

Se crea un efecto pausado en ese fraseo por medio de la reiteración “y ella”. En el párrafo se destacan acciones mediante oraciones copulativas a las cuales se van secuenciando otras que dependen de las primeras: de la justicia se abusa y se aprovecha de ella, según se le requiere. Al hablar de la relación con el microrrelato y el poema en prosa, Hetherington y Atherton señalan que el primero enfatiza el movimiento a través del tiempo, resaltando lo que sucede, mientras que el poema en prosa tiende a enfatizar lo que ha sucedido y estará sucediendo (2020, p. 26). Esto es algo a considerar en textos límites como los que propone Montoya. Ello porque su autor utiliza técnicas como el desarrollar el tiempo o destacar aspectos narrativos, mientras que en otros textos prioriza aspectos poéticos mediante lo simbólico que exista en el poema.

Para Montoya, el uso de la prosa puede ofrecerle una experiencia más desarrollada que lo que supone el verso. El autor expone una historia, retoma aspectos biográficos y autobiográficos, como sucede en “Vermeer”, el cual insiste sobre una idea principal:

Verte ensimismada frente a la ventana. Ver tus manos crear el ámbito de la pieza. Verte abrir la carta donde yo digo que verte es sentir el agua, el viento, la luz. Verte en las tardes de Delft y creer que no existen otras tardes. Ver crecer la vida en ti, lenta y ardorosa, como si fueras la primavera. Ver la música de tu noche que cae y acaricia al mundo. Ver cómo la felicidad es este instante (2016, p. 146).



Destacan las reiteraciones, pero estas se encuentran vinculadas a un desarrollo temporal, en el cual aparentemente suceden cosas, pero estas están supeditadas a la poesía: la sensación de la carta amada, la iluminación del espacio con la presencia, es decir, los detalles. A su vez, el modo de organizar los elementos plantea una gradación, a modo de indicación, así es como suceden estas cosas. A su vez, el paratexto del título del cuadro indica cuál es el referente, en este caso “La carta”, cuadro de Vermeer.

En la sección titulada Programa de mano, el punto de partida es la idea conceptual del infograma, es decir, la sinopsis del evento. Si bien el uso referencial no parte de la idea total de informar, sino más bien contener los poemas con las relaciones musicales, esta misma referencialidad ofrece otro tipo de sentido: exponer a todos aquellos músicos que, para Montoya, merecen mención, en donde se incluye información, como quiénes son los músicos, cuál es la semblanza de estos y los comentarios a incluir en el programa. Por ello, la hipertextualidad surge como una especie de écfrasis atributiva, la cual es relacionada con nombrar, aludir o encontrar ciertas marcas indeterminadas en el texto. Así, las referencias tanto al músico como a los instrumentos y obras particulares y en general son las que destacan en estos hipertextos, pues se establecen vínculos con piezas musicales y sus compositores, los cuales dan título a los poemas, como Josquin Des Prés, Marin Marais, Couperin, Vivaldi, Rameau, Franz Gruberg, Mendelssohn, entre otros, como se aprecia en el poema “Arvo Párt”:

El silencio. En las fisuras que dejan los instantes. En el ámbito húmedo de las iglesias. Inmiscuido en el sueño de los pájaros y los peces. Sosteniendo la caída de las grandes aguas. Con la paciencia de un monje lo persigo. Hasta que logro capturarlo. Mi pequeña inmortalidad resuena entonces (2016, p. 265).

Al utilizar oraciones simples, Montoya organiza todo con orden en un campo semántico que se extiende con las oraciones independientes una de otra, en el arreglo que implica el utilizar un solo párrafo. En las referencias de diálogo con la obra del compositor, en el caso de Párt, este destaca por la vinculación por los ritmos sacros, lo mismo que por la intensidad de su música. Montoya, al exponer las ideas, intenta conseguir el mismo efecto que logra Párt en sus composiciones: el silencio, las fisuras del instante. La humedad de las iglesias, la caída de las aguas, entre otros, son elementos que dan solo fragmentos de una gran idea en el poema: el consuelo que Párt quiere exponer en sus composiciones, el mismo que Montoya expone en el contenido, el capturar el silencio que existe en la inmortalidad.



Montoya acude a la fórmula del hipertexto, al referir los cuadros que motivan la creación literaria. Así, pintores, músicos y otros personajes de la historia de la humanidad y del arte se ven incluidos en *Terceto*. El autor propone que su obra se lea tanto como microrrelato como poema en prosa, pues se apropia de distintos modos de escritura. Sin embargo, en el poema en prosa el autor mantiene una fórmula de repetición sintáctica y temática, y al emplear la prosa con fines narrativos, son precisamente estos los que destacan, desarrollando una historia mediante acciones cronológicas.

CONCLUSIÓN

El autor propone una experiencia que parte desde la pintura y los vínculos a otros lenguajes, como las referencias musicales y personajes tanto históricos como de ficción. Los recursos que Montoya utiliza son pragmáticos, en el sentido de acudir a una fórmula de ékfrasis referencial que amplíe el sentido, desarrolla una serie de ideas con elementos de la prosa, como un narrador que coordina las acciones dentro de una trama, haciendo uso en mayor medida del monólogo dramático, pero estas ideas se hallan vinculadas semánticamente a una atmósfera poética, a las sensaciones y emociones. Al hacer uso de oraciones breves se genera un efecto de lectura pausada por medio de las impresiones, vinculando la imagen referencial con el texto poético.

Terceto es un libro en el cual su autor pretende una ambigüedad en lo semántico de su contenido, lo cual plantea la idea de lo fragmentado: oraciones dispersas, reunidas en un párrafo. Sin embargo, en la obra destaca más una continuidad en las características del poema en prosa, mediante el uso de unidades breves de significado. Aunado a lo anterior se encuentra la labor editorial, cómo quiere el editor que se lea determinada obra. En el caso de Montoya, la propuesta es que la asignación a determinado género literario quede a disposición del lector, que sea este el que decida si lo que lee es poesía o microrrelato. Como se ha mencionado, más allá de las pertenencias taxonómicas como la mención paratextual de *poemas*, *libros de poemas* u otro género literario, lo que se propone es resaltar el contenido poético en párrafo en ciertas escrituras que colindan con expresiones literarias afines, expresiones que pueden mutar, pero aun así debe predominar la parte poética.

REFERENCIAS

Baudelaire, C. (2010). *Pequeños poemas en prosa – Los paraísos artificiales*. Ed. José A. Millán Alba. Madrid: Cátedra.



- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hetherington, P. y Atherton C. (2020). *Prose Poetry: An Introduction*. New Jersey: Princeton University Press.
- Holguín, A. (1979). *Antología crítica de la poesía colombiana*. Bogotá: Banco de la República.
- Lehman, D. (2003). *Great American Prose Poems*. New York: Scribner Poetry.
- Maulpoix, J-M. (2020). La poesía francesa desde 1950: diversidad y perspectivas. Tomado de <https://circulodepoesia.com/2020/11/la-poesia-francesa-desde-1950-diversidad-y-perspectivas/>
- Montoya. P. (2016). *Terceto*. Ciudad de México: Random House Mondadori.
- Metzidakis, S. (1986). *Repetition and Semiotics: Interpreting Prose Poems*. Birmingham: Summa Publications.
- Paz, O. (1973). *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2018). *Las peras del olmo*. Ciudad de México: Booket.
- Perucho, J. (2008). *Poéticas de la brevedad. El cuento brevísimo en México*. Ciudad de México: Verdehalago.
- Siles, G. (2007). *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- Tod, J. N. (2018). *The Penguin Book of the Prose Poem. From Baudelaire to Anne Carson*. Londres: Penguin Books.
- Zavala, L. (2002). El cuento ultracorto bajo el microscopio. *Revista de literatura*. 539-553.

