

Poema en prosa y mundos especulativos: en torno a *Les Chasseurs du temps* de Daniel Walther

Mariano Martín Rodríguez

Investigador independiente (Bélgica)

martioa@yahoo.com

Resumen

Le poème en prose a traditionnellement été considéré avant tout un genre lyrique. Néanmoins, il y a des fictions courtes dont l'écriture montre les principales caractéristiques du poème en prose, à savoir, la brièveté, l'intensité, l'autonomie, l'importance de la connotation, le caractère visionnaire et, surtout, la prédominance de la description. Le poème en prose fictionnel donne forme à un monde imaginaire qui est décrit poétiquement, plutôt que raconté. La nature fictionnelle de ce genre de poème en prose est particulièrement claire lorsque ce qui est décrit est une réalité future, comme dans « Le Phénomène futur » de Stéphane Mallarmé et, plus tard, dans plusieurs séries de poèmes en prose qui créent des univers prospectifs. Parmi eux, la série recueillie par Daniel Walther en 2010 intitulée *Les Chasseurs du Temps* se distingue par sa force mystérieuse, sa cohérence fictionnelle et la beauté de ses images.

Mots-clé: Poème en prose. Fiction.

Abstract

The prose poem has traditionally been considered above all a lyrical genre. Nevertheless, there are short fictions showing the main features of the prose poem, such as brevity, intensity, autonomy, importance of connotation, visionary character and, above all, the dominance of description. The fictional prose poem gives shape to an imaginary world which is poetically described, rather than narrated. The fictional character of this kind of prose poem is especially clear when what is described is a future reality, as it is the case in Stéphane Mallarmé's «Le Phénomène futur» and in later series of prose poems which create prospective universes. Among them, the series collected by Daniel Walther in 2010 under the title of *Les Chasseurs du temps* stands out for its mysterious force, its fictional coherence and the beauty of its images.

Key words: Prose poem. Fiction. Imaginary World. Science fiction. Daniel Walther.

Monde imaginaire. Science-fiction. Daniel Walther.

0. Introducción sobre el poema en prosa

El poema en prosa se ha considerado tradicionalmente un género sobre todo lírico. El aparente oxímoron de su denominación se ha solido entender desde un punto de vista reductor, dependiente de la identificación de la poesía y del *poema* con el lirismo. Previo olvido de una historia literaria milenaria, se ha omitido el hecho obvio de que los textos narrativos en verso también son poemas. También se ha solido olvidar que la épica, género poético por excelencia desde los albores de la literatura, no precisa del verso para serlo. En el siglo XVIII, hubo grandes epopeyas en prosa, desde *Les Aventures de Télémaque* (1699), de Fénelon, hasta el prospectivo *Le Dernier Homme* (1805), de Jean-Baptiste Cousin de Granville, pasando por las obras del apócrifo bardo Ossian (a partir de 1760), de James Macpherson, cuya influencia se prolongó hasta bien entrado el siglo XIX, cuando vieron la luz epilios en prosa tan importantes como *Le Centaure* (1840), de Maurice de Guérin. Estas obras en prosa poética se consideran precursores del género del poema en prosa (Leroy, 2001), inventado por Aloysius Bertrand con *Gaspard de la Nuit* (1842) y consagrado por los *Petits poèmes en prose* (1859-1869), de Charles Baudelaire. Estos inspiraron, a su vez, colecciones similares de poemas en prosa publicadas por grandes poetas, tales como Arthur Rimbaud, Paul Claudel, Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez, Dino Campana y un largo etcétera, hasta nuestros días. Sin embargo, el poema en prosa no solo ha sido un medio de expresión abrazado por escritores conocidos sobre todo por su obra lírica, como los mencionados. Algunas de las colecciones clásicas del género son obras de autores con escasa o ninguna producción en verso, como José Antonio Ramos Sucre, o de novelistas, como Victor Segalen, Gertrude Stein o Federigo Tozzi. Esta observación podría haber hecho pensar que el poema en prosa no siempre es lírica prosificada al estilo surrealista, ni se ha de clasificar siempre entre las especies líricas. De hecho, el poema en prosa es un género esencialmente diverso. No hay que olvidar que su nacimiento se produjo en gran parte como reacción a las restricciones métricas, muy rigurosas en la tradición francesa en el momento de su surgimiento como modalidad literaria propia. El poema en prosa es un género libérrimo tanto en lo referente a sus temas como a su forma por lo siguiente:

[I]st das Prosagedicht keine Textsorte im linguistischen Sinne des Wortes mit exakt angebbaren Merkmalen bzw. Komponentensorten. [...] Was sie miteinander verbindet, ist zunächst ihre Kürze und damit der Umstand, dass sie sich gewissermaßen „unterhalb“ regelpoetischer Unterscheidungsgrenzen,

d.h. in einem textuellen Übergangsfeld zwischen den drei traditionellen Zuordnungsbereichen Epik, Dramatik und Lyrik bewegen. Erst im Zuge ihrer Assemblierung und ihrer deklarativen Zuschreibung verändert sich ihr Status¹ (Bunzel, 2005: 45).

Esta caracterización pragmática (sería poema en prosa lo que se presenta como tal) podría parecer poco satisfactoria para los amantes de las definiciones y las taxonomías claras. No obstante, el crítico citado se refiere a dos características que aparecen una y otra vez en los numerosos estudios sobre el tema², a saber, la brevedad y la delimitación³, que generan, juntas, la intensidad. A diferencia de la prosa poética empleada en las epopeyas no versificadas, desde la de Fénélon hasta *Les Guérillères* (1969), serie de poemas en prosa de Monique Wittig:

[E]l poema en prosa reclama una voluntad de construcción del poema, que necesariamente terminará con la elaboración de una forma cuidada y perfecta. El poema en prosa será, así pues, en lo relativo a su forma, conciso, cerrado sobre sí mismo, en la mayoría de los casos breve y, sobre todo, intenso (Mateos Mejorada, 1995: 60).

Ahí tenemos, pues, una caracterización retórica positiva, ya que se puede comprobar fácilmente atendiendo al estilo de los textos. El asunto del poema en prosa y la actitud misma del autor (lírica o no) no resultan pertinentes desde este punto de vista. El poema en prosa tanto puede expresar un sentimiento personal y subjetivo como representar poéticamente un paisaje geográfico o psicológico; igual puede transfigurar lingüísticamente el informe de una experiencia que sugerir el panorama de un

¹ «En el sentido lingüístico de la palabra, el poema en prosa no es un tipo de texto con unas características o clases de componentes que puedan atribuírsele con exactitud. [...] Lo que tienen en común es, en primer lugar, su brevedad y, con ello, el hecho de que se muevan, por así decirlo, por «debajo» de los límites distintivos regulares de la poesía, es decir, en un campo textual de transición entre los tres ámbitos clasificatorios tradicionales de la épica, el drama y la lírica. Su categoría cambia solo en el curso de su reunión y atribución declarativa». Nos hemos permitido traducir las citas en otros idiomas (salvo en francés e inglés, de más amplia difusión entre los estudiosos en la actualidad) para facilitar la comprensión.

² Entre ellos, destaca uno todavía sin superar (Bernard, 1959), aunque se han publicado otros interesantes panoramas del género en otras literaturas (Füger, 1973; Zamfir, 1981; Arenes i Sampera, 1998; Delville, 1998, y Nutini, 2012). Entre los estudios teóricos que acometen la difícil tarea de definir el poema en prosa, y limitándonos a los libros, se cuentan Sandras (1995); Vadé (1996), y Utrera Torremocha (1999).

³ «Un texto en prosa será un poema si tiene un principio y un final perfectamente definidos. Es precisamente esta noción de unidad lo que distinguiría a un poema en prosa de la prosa poética fragmentaria que puede ocasionalmente encontrarse en una novela, un cuento o un ensayo» (León Felipe, 1999: 39).

mundo completamente imaginario de cualquier clase: ilusoriamente *realista* (por ejemplo, el de *Platero y yo* [1914], de Juan Ramón Jiménez), libre y arbitrariamente onírico (en muchas de *Les Illuminations*, de Rimbaud, publicadas en 1886), o incluso especulativo, cuando el poema en prosa construye una realidad alternativa y coherente, una realidad que puede ser la fabulosa de la *fantasy*, como en varios de los poemas en prosa de *Ebony and Cristal* (1922), de Clark Ashton Smith, o la razonada de la prospectiva, como «Le phénomène futur» (1876; *Album de vers et de prose*, 1887), de Stéphane Mallarmé.

Mediante la creación de un mundo posible dentro de la semiosfera literaria, el poema en prosa puede adquirir, pues, categoría ficcional y, en consecuencia, tender de la lírica a la épica, esto es, a la clase de poesía propia de la ficción, de la que no puede prescindir, a diferencia de la lírica⁴. Esto plantea un nuevo problema de delimitación, al que apenas se ha prestado atención fuera del mundo hispánico, quizá porque el género no se ha visto confrontado en la misma medida en otras regiones culturales con otro que también presenta las características esenciales del poema en prosa consistentes en la brevedad, la autonomía, el carácter cerrado y la intensidad, además de un carácter proteico análogo: el microrrelato. La diferencia entre ellos radicaría en la narratividad predominante en este último:

El microrrelato y el poema en prosa son géneros vecinos, pero no contiguos. Los acerca la común predilección por la extensión reducida, así como cierta comunidad de procedimientos compositivos que refuerzan los contactos argumentales. Los aleja, en cambio, la valla de la narratividad, aplicable a los microrrelatos pero pocas veces a los poemas (Lagmanovich, 2006: 122).

Esta narratividad del microrrelato se manifiesta mediante la temporalidad, mientras que el poema en prosa estaría «más involucrado con el instante que con el transcurso» (Lagmanovich, 2006: 122). En otras palabras, la oposición entre ambos géneros radicaría en el carácter narrativo del microrrelato frente al predominantemente descriptivo del poema en prosa. En este, la expresión de los procesos de cambio que dan la impresión de paso del tiempo es secundaria, cuando existe. Se trata más bien de dar cuenta de la percepción de un estado de cosas, lo que se manifiesta lingüísti-

⁴ «Da Lyrik bzw. das lyrische Gedicht wohl nur auf der formal-strukturalen Ebene plausibel zu bestimmen ist und solche Bestimmungen von denen der Fiktion unabhängig sind, gibt es weder einen Grund lyrischen Texten eine besondere Affinität zur Fiktion „anzudichten“ noch diese Texte als grundsätzlich nicht-fiktional anzusehen. Gedichte können sowohl fiktional als auch nicht-fiktional sein» [Puesto que la lírica o el poema lírico solo se puede definir plausiblemente en el plano formal-estructural, no hay motivos ni para atribuir a los textos líricos una afinidad particular con la ficción ni para considerarlos no ficcionales de modo general. Los poemas pueden ser tanto ficcionales como no serlo] (Zipfel, 2001: 304).

camente en la predilección por un presente atemporal (u omnitemporal), por los verbos en el modo impersonal y por el imperfecto, esto es, los tiempos verbales habituales en la descripción. Este contraste lingüístico, con sus consecuencias en el carácter narrativo o descriptivo de los textos, puede observarse con claridad en dos textos prospectivos breves (una página) del mismo período, país y tendencia literaria. «Le caillou mort d'amour» (1886), de Charles Cros, narra la imposible historia de amor de dos pedruscos en la Luna usando el pretérito narrativo para contar de forma sintética su tragedia irónico-erótica. Mallarmé, en «Le phénomène futur», usa sobre todo el presente en su mostración de una cosa del pasado, una mujer de antaño cuya hermosura se describe como contraste con la fealdad de una época que ha sobrevivido a la belleza. El primero parece ser uno de los primeros microrrelatos, al menos de lo que después se denominaría ciencia ficción, mientras que la anticipación de Mallarmé se ha recibido en general como poema en prosa⁵. No obstante, ambos son igualmente ficcionales, al ajustarse al criterio semántico de la ficción como literatura productora de mundos posibles imaginarios⁶.

El tenor de la descripción es lo que diferenciaría, por su parte, el poema en prosa de un universo de formas afines consistentes en instantáneas descriptivas de espacios imaginarios de tipo especulativo dotadas de autonomía, esto es, no incluidas de forma abierta, amorfa e incompleta en un texto mayor que, como en las novelas, las englobe sin diferenciarlas semióticamente de su contexto. Estas otras formas cercanas al poema en prosa, en las que también predomina el presente de indicativo, serían las series de descripciones fictogeográficas de espacios inventados, como las urbogonías de *Le città invisibili* (1972), de Italo Calvino, o fictoetnográficas de usos, costumbres y creencias de pueblos imaginarios, como las que constituyen el *Voyage en Grande Garabagne* (1936), de Henri Michaux, o las ordenadas alfabéticamente, a la manera enciclopédica, en *Un îlot temperé* (1977) y *Encyclopédie abrégée del l'Empire Vert* (1983), de Gilbert Lascault. De hecho, muchas de ellas se pueden leer como

⁵ El propio Mallarmé fue menos claro en su clasificación, porque «Le phénomène futur» se publicó dentro de una serie de «Anecdotes ou poèmes». En los albores de ambos géneros, las fronteras entre ellos eran todavía menos nítidas que hoy. Mallarmé pudo querer indicar así la combinación de lo anecdótico, que cabe interpretar como equivalente de ficcional, y de poesía o lirismo en los textos. Por lo demás, el doble carácter de la conjunción «o», que puede expresar una disyuntiva o una equivalencia, no despeja la ambigüedad, seguramente deliberada.

⁶ En ambos textos, igual que en cualquiera clasificable dentro de la ciencia ficción de cualquier forma (novela, drama, poema, etc.), la existencia de «solche Ereignisse oder Ereignisketten, die nach der allgemein anerkannten Wirklichkeitskonzeption kaum oder gar nicht hätten passieren können» [acontecimientos o sucesiones de acontecimientos del tipo que apenas o nunca habrían podido suceder de acuerdo con la concepción de la realidad generalmente reconocida] son «Fiktionssignale» [señales de la ficción] (Zipfel, 2014: 108). En consecuencia, son ficcionales por definición los poemas en prosa de tema prospectivo o especulativo en general.

otros tantos poemas en prosa, pero su adopción más o menos amplia y rigurosa del discurso de las ciencias humanas las separa de la retórica de nuestro género. Por muy fantásticos que nos parezcan las ciudades y países objeto de estas descripciones, la ilusión de objetividad que les presta ese discurso fictoacadémico es fundamentalmente distinta al efecto connotativo perseguido por el poema en prosa, que tiende a subrayar la función poética consistente, según Roman Jakobson, en que la lengua llama la atención sobre sí misma, de manera que la alteración de sus elementos lingüísticos afecta al significado y la función del poema, sea este en verso o en prosa⁷. En este sentido, «le poème en prose mise sur le pittoresque en soi des termes, en l'absence d'une démonstration idéatique. Paradoxalement, la grande dispersion des mots met l'accent sur les mots eux-mêmes, enfermés dans leur propre variété» (Zamfir, 1971: 730). A esto se añade que ese pintoresquismo, cuyo protagonismo en la fictoetnografía es evidente, responde a una lógica opuesta a la de la observación desapasionada que subyace al trabajo geográfico o etnográfico. En el poema en prosa, esa lógica es la del sueño o la visión, ya que «[l]e poème en prose note surtout les détails, fait défiler des images kaléidoscopiques. L'alogisme vise non seulement la construction du paragraphe entier, mais aussi la relation entre les phrases et entre leur membres» (Zamfir, 1971: 731). Asimismo, «[l]'espace du poème en prose se constitue du point de vue compositionnel selon la logique du rêve et possède les attributs de l'espace onirique, tels qu'ils ont été définis par Freud : des fragments isolés dans un flux» (Zamfir, 1971: 732).

Aunque no todos los poemas en prosa son de un carácter tan onírico como los de Rimbaud, el poema en prosa parece tener un carácter mucho más connotativo que denotativo. Sus descripciones no comunican, sino que sugieren. La figura retórica predominante en ellas es la metáfora, no el símil. De manera análoga a lo que ocurre en las *Illuminations*, abundan los «dream landscapes and journeys, visionary fragments, brilliant but discontinuous» (Lehman, 2003: 46). Las descripciones del poema en prosa son de tipo visionario. Su referente implícito se ofrece a través de la perspectiva de la voz poética. Desde este punto de vista, tiene sentido que la ficción construida en el poema en prosa se pueda considerar *lírica*, si entendemos esta palabra como un adjetivo que califica simplemente un tipo de textos en los que la ficcionalidad es, en cambio, sustantiva, incluso entre poetas tan *puros* como Mallarmé, cuyo ejemplo nos indica, además, que esa ficcionalidad fundamental del poema en prosa ha sido alguna vez la de la (proto)ciencia ficción.

⁷ «On pourrait analyser de nombreux poèmes en prose démontrant la poéticité de ces textes en dehors de toute versification [...]. Même rigueur de l'écriture ne permettant pas de permuter un seul élément du texte sans en changer le sens et la poéticité, tout comme dans les poèmes versifiés» (Lebon, 2010: 101).

1. Poema en prosa y ciencia ficción

El hecho de que se pueda aducir contra los críticos que aún consideran *paraliteratura* la ciencia ficción que el máximo representante de una literatura herméticamente *alta* hubiera cultivado de manera insigne la modalidad prospectiva es, sin duda, una observación interesante y quién sabe si también higiénica. Sin embargo, para quienes conocen el tema, no constituirá seguramente ninguna sorpresa. Entre las literaturas llamadas impropriamente *populares*, la ciencia ficción es una de las más abiertas a las innovaciones formales y a la hibridación genérica, tanto dentro como fuera de sus círculos de legitimación propios, operativos desde antes de mediar el siglo XX. La comunicación entre la ciencia ficción y el llamado *mainstream* o literatura general (esto es, legitimada por las instancias del poder cultural hegemónico en una sociedad dada, independientemente de su calidad intrínseca) ha sido constante, en ambos sentidos. De hecho, son raros los escritores del canon moderno con un mínimo de inquietudes propiamente intelectuales y con unos conocimientos y dotes mentales a la altura que no hayan hecho alguna que otra incursión en la literatura prospectiva, aunque solo fuera una vez, como lo hizo Mallarmé. Entre los escritores de ciencia ficción, son legión los que se han contentado en escribir novelas convencionales según los patrones de los productos a la moda y más vendidos, pero son muy numerosos también los que no han dudado en introducir técnicas narrativas novedosas y difíciles en sus libros o en tomar prestados discursos no novelísticos en su ficción (por ejemplo, el historiográfico en «The Man Who Made the 21st Century», texto de Isaac Asimov publicado en 1965), antes incluso de que el movimiento anglosajón de la *New Wave* y sus equivalentes en otras literaturas consiguieran difuminar casi por completo las diferencias entre los usos retóricos de la ciencia ficción y los de otras modalidades narrativas modern(ist)as en las décadas de 1960 y 1970. De hecho, el trasvase continuo y en los dos sentidos de innovaciones y de ideas de ficción ha sido bastante frecuente en la narrativa, breve o extensa, en prosa o en verso. Lo ha sido algo menos en el poema en prosa, entendido aquí en su vertiente de ficción breve, descriptiva, autónoma, cerrada, rigurosa, intensa, connotativa y visionaria.

Existen epopeyas modernas que han adoptado los temas fictocientíficos para renovarse, alcanzando a veces una calidad que no desmerece frente a los grandes poemas antiguos, como *Aniara* (1953/1956), de Harry Martinson. Hay también numerosas *acciones líricas* en verso, esto es, poemas narrativos en los que la narración corre por debajo de una expresión connotativa imitada de la poesía lírica, como «In Sobieski's Shield» [En el Escudo de Sobieski] (*The Second Life*, 1968), de Edwin Morgan. Tampoco faltan las narraciones extensas íntegramente en prosa poética, hasta el punto de que se podrían considerar epopeyas en prosa, como las magistrales protestas expresionistas y distópicas frente al maquinismo totalitario tituladas *Blokken*

(1931), de Ferdinand Bordewijk, y *Tuzub 37* (1935), de Paul Gurk⁸. Por su parte, el poema en prosa puede jactarse de un monumento como «Le phénomène futur», pero no parecen ser numerosos los ejemplos posteriores clasificables en la ciencia ficción. Podría mencionarse el de Pierre Mac Orlan titulado «La femme accumulateur» (publicado en 1926 en el volumen *Boutiques de la foire*, luego titulado *Fêtes foraines*), cuya imagen de la mujer capaz de generar electricidad mostrada en espectáculo puede recordar, en versión irónicamente utilitaria, a la de mujer como pura belleza también exhibida como una atracción de feria en aquella prosa de Mallarmé, con la importante diferencia de que Mac Orlan se limitó a introducir el *novum* fictocientífico como una especie de adorno en un ambiente contemporáneo, sin generar realmente un mundo imaginario como tal, mientras que «Le phénomène futur» lo emplea como elemento de contraste que contribuye a sugerir un mundo posible entero: el gris del futuro, cuando el arte ha muerto.

Esta creación de universos ficcionales prospectivos coherentes y suficientes en el marco mínimo del poema en prosa se puede observar, en cambio, en la serie de «Nouvelles de l'étranger» (1952), que su autor, Henri Michaux, reuniría definitivamente en 1967 en su volumen misceláneo (poemas en verso y prosa, aforismos, breves narraciones oníricas, etc.) titulado *Face aux verrous*. Cada una de esas *noticias* es una instantánea, en presente de indicativo, de un futuro lleno de extrañas invenciones y fenómenos sociales, entre la distopía y el humor negro. Aunque el autor finge adoptar mayormente el tono objetivo de la crónica periodística, su sarcasmo, conjugado con notas sugestivamente poéticas, se opone a tal discurso y orienta la recepción hacia su consideración como poemas en prosa, o al menos en la frontera del género, al constituir en conjunto una especie de equivalentes fictocientíficos de los textos de etnografía visionaria del *Voyage en Grande Garabagne*.

Atendiendo a su clasificación autorial, son poemas en prosa de ciencia ficción los siete textos reunidos por el poeta rumano George Suru en la serie titulada *Ulise și alte poeme științifico-fantastice* (1968), que «se diseminează în microschițe cu aspect de poem în proză [...]: notații sensibile, atmosferă sugestivă, cioburi de imagini în care

⁸ También hay ejemplos de ficciones especulativas breves en prosa poética, que se podrían considerar también cuentos líricos, tales como «El fin de un mundo» (1901) de Azorín; «La terra chi brucia. Fantasia in tempo di marzo torbido» (1919), de Ernesto Ragazzoni; «Où? (Document)» (*L'Autre Côté*, 1928), de Claude Farrère; «Cătălina» (1962), de Gheorghe Săsărman, o «El papiro de Ptah» (*Amoroso planeta*, 1983), de Daína Chaviano, además de pastiches del estilo de los libros mitológicos de la Biblia hebrea, como la utopía *Marcel, premier dialogue de la cité harmonique* (1898), de Charles Péguy, o los «Fragmentos del Libro Sagrado de Ktoh», de asunto paleoastronáutico e incluidos por Juan G. Atienza en su relato «Balada de la luz perdida» (1971).

sclipește reținut, ca într-o evocare nostalgică, motivul SF»⁹ (Opriță, 2007: 402-403). En este caso, el argumento pragmático dicta tal vez que sean considerados verdaderamente poemas en prosa en vez de microrrelatos, como indica su aspecto narrativo, aunque con imágenes claramente líricas. El mismo argumento vale para los tres «Prosemas en forma de ciencia ficción» de Manuel Pacheco Conejo, publicados en sendos números del diario extremeño *Hoy* en 1990 y reunidos en 1995 por el autor como serie en su *Obra en prosa (1949-1995)*. Estos breves *prosemas* (manera personal de designar el poema en prosa) son visiones poéticas en primera persona de la experiencia (o el sueño) de la otredad de las condiciones de existencia en otros cuerpos planetarios, aquí Marte, la Luna y Venus, respectivamente.

Pese al interés de todos estos textos y a la belleza de algunos de ellos, hay que esperar al tercer milenio para encontrar una serie de poemas en prosa especulativos comparables en calidad al de Mallarmé, al que superan quizás, al menos en lo que respecta a la amplitud y detalle de los mundos ficcionales que construyen. El conjunto de veintiún «poèmes»¹⁰ de Daniel Walther titulado *Les Chasseurs du temps* demuestra y explota exhaustivamente las potencialidades ficcionales y retóricas del género. De ahí que merezca seguramente un análisis algo más detallado.

2. Un universo visionario: *Les Chasseurs du temps*

Los autores recordados que escribieron poemas en prosa de ciencia ficción, declarándolo así o no en el paratexto, no dejan de ser poetas que, ocasionalmente, han adoptado los cronotopos de la ciencia ficción como manera de ampliar el ámbito temático del género elegido. Además, su trayectoria y recepción se han producido fuera del *fandom* o comunidad de aficionados a la ciencia ficción y de sus círculos de legitimación. Aunque sus poemas en prosa pudieran aparecer en una publicación especializada en la ciencia ficción, como lo hicieron los de Suru, nunca se ha considerado que estuvieran fuera del canon, en el que la poesía sigue ocupando un lugar principal, ni se ha encasillado a sus autores como escritores *populares*. En cambio, Daniel Walther no ha merecido demasiada consideración fuera de la semiosfera ficto-científica, lo que se ha traducido en una recepción anómala. La crítica general no le ha prestado apenas atención y la universitaria, que solo hace poco ha comenzado a superar en Francia los viejos prejuicios contra la literatura especulativa, tampoco se ha esforzado gran cosa por analizar su obra, que ha sido casi pasada por alto en varios

⁹ Nuestra traducción: «se disemina en microesbozos con aire de poema en prosa [...]: apuntes sensibles, atmósfera sugestiva, fragmentos de imágenes en que fulgura contenidamente retenidos, como en una evocación nostálgica, el motivo CF».

¹⁰ Así se denominan en la dedicatoria: «Ces poèmes sont dédiés amicalement à Raymond Urié» (Walther, 2010: 251).

panoramas académicos recientes sobre la ciencia ficción francesa de su tiempo (Bréan, 2012; Vas-Deyres, 2013).

Por su parte, la crítica del *fandom* ha homenajeado en varias ocasiones a Daniel Walther mediante números monográficos de revistas especializadas¹¹, en general acompañando entrevistas y textos escogidos suyos, pero estos homenajes suelen tener una finalidad laudatoria que no resulta demasiado propicia al análisis ponderado de los méritos y deméritos del escritor. Al menos, estas publicaciones pueden servir para calibrar el lugar de Walther en el campo de la ciencia ficción francesa, en su calidad de uno de los protagonistas reconocidos de la *New Wave* en ese país, donde también contribuyó a colmar la brecha entre la literatura fictocientífica y la canónica. De forma análoga a Daniel Drode, Alain Dorémieux, Michel Jeury, Pierre Pelot y Jean-Pierre Andrevon, entre otros, Walther se propuso desde sus primeras obras¹² enriquecer retóricamente la ciencia ficción en francés mediante el recurso a técnicas literarias innovadoras, como el multiperspectivismo, el monólogo interior, la experimentación con el lenguaje hasta los límites de la inteligibilidad, el juego con la tipografía (uso expresivo de las mayúsculas, introducción de pasajes de diálogo teatral o en verso, etc.) y, en especial, la sustitución más o menos amplia de una escritura funcional, al servicio de la narración, por otra que supeditaba el placer de la historia al placer poético del discurso ornado y vuelto hacia sí mismo, como un medio de expresar las posibilidades del lenguaje y de multiplicar su valor connotativo y emocional.

De esta forma, la narrativa de Walther adquiere con frecuencia un subido tono poético, incluso en los casos en que la temática es altamente erótica, como es el caso de una de sus colecciones de relatos más apreciadas, *Sept femmes de mes autres vies* (1985). Este erotismo, decididamente heteronormativo, resulta hasta cierto punto equivalente, por su celebración de la sexualidad como interés supremo de los personajes, al lesbianismo extremo de Monique Wittig, autora también alsaciana. En ambos autores, lo que podría haberse considerado una exhibición obscena de fantasías eróticas personales se presenta con un estilo de una poesía exaltada y enorme riqueza de vocabulario e imágenes, cuya carga emocional contribuye a sortear el posible escollo de la pornografía. Sin embargo, Wittig tenía la ventaja meramente socioliteraria de haber sido recibida por la crítica como representante del hipercanónico *Nouveau roman* y, especialmente, como símbolo de un feminismo intelectual en un momento en el que este estaba consiguiendo imponer sus tesis en el mundo académico norteamericano y, por ende, mundial. A este respecto, la actitud exhibida por los personajes de Walther no era de la clase que pudiera concitar simpatías en los círculos intelectuales

¹¹ Sobre todo, *Phénix*, 17 (1989); *Bifrost*, 48 (2007); *Lunatique*, spécial Daniel Walther (2008), y *Galaxies science-fiction*, 21 (2013).

¹² Daniel Walther es un autor excepcionalmente fecundo. Para un panorama de su obra, que no podemos acometer aquí, se puede consultar Comballot, 2013.

hegemónicos postmodernos, que hubieran debido de ser los mejor situados para apreciar la ostentosa literariedad de su escritura, así como su preferencia por historias y personajes que negaban a cada paso la querencia popular por los sobrehumanos héroes sin tacha ocupados en una acción trepidante, con final feliz.

Las narraciones de Walther rara vez corresponden a estas expectativas populares, por lo que tampoco podía aspirar probablemente a contarse entre los escritores de la ciencia ficción más vendida, una ciencia ficción que nuestro autor también subvertía sin cesar al conjugar los *nova* y la ambientación típicas de la enciclopedia ficcional de esta modalidad literaria (el cariz de la sociedad futura, la exploración galáctica, lo alienígena, etc.) con elementos fantásticos e incluso mágicos. Los motivos racionales se matizan en su obra mediante la presencia continua del misterio y de la maravilla, hasta el punto de que sus temas presentan un abigarramiento y una inestabilidad deliberada acordes con el abigarramiento y el desequilibrio voluntarios de su estilo. En novelas como *Mais l'espace... Mais le temps* (1972), que se puede considerar el primer libro de calidad de la tendencia *New Wave* dentro de la ciencia ficción francesa, y *L'Épouvante* (1979), su narración más famosa y traducida (al inglés y al alemán, por lo menos), fenómenos inexplicables de índole irracional se producen en espacios típicos de la ciencia ficción, tales como otros planetas o la Tierra en un futuro lejano, tan lejano y sometido al declive entre spengleriano y existencial que el mundo parece haber regresado a un nivel tecnológico y cultural arcaico. Por lo demás, sus personajes, sometidos a pulsiones instintivas (sobre todo el sexo y la violencia), dan muestras de un primitivismo que contrasta con la alta tecnología que los rodea (naves espaciales, ciudades hipertecnificadas, etc.), intensificando la impresión de que esta última es sobre todo un decorado, porque el progreso material acaba siendo irrelevante frente a una humanidad psicológicamente en retroceso. Desde este punto de vista, el hecho de que el llamado pensamiento mágico tenga tanto peso en estas novelas es profundamente coherente con la pesimista filosofía que las sustenta y temple la posible disonancia de géneros y estilos, al englobar sus contradicciones en universos ficcionales que las superan mediante síntesis emocionales de aire lírico y, por lo tanto, ajeno a la pura razón. A este respecto, no hay que olvidar que Walther no solo fue novelista y muy fecundo autor de novelas cortas y cuentos. Su escritura personalísima también se ha manifestado en poemas líricos en verso, a veces también de temática fictocientífica, como los recogidos en *Hologrammes coloriés* (1980), aunque Walther es sobre todo un poeta en prosa.

Entre las colecciones de relatos de Walther, *Requiem pour demain* (1976) es, junto con *Le Rêve du scorpion et autres cauchemars* (1987), una de las más experimentales y, por ende, aquella en la que quizás mejor acertó a dar rienda suelta a su personalidad lírica. Algunos de los cuentos del volumen no tienen apenas hilo narrativo, o este queda disimulado bajo su escritura visionaria, que se traduce en una sucesión de

escenas que se presentan como filtradas por un punto de vista subjetivo y alterado, al tiempo que las acciones contadas apenas si pesan frente a las descripciones en estilo muy cargado de imágenes, que dibujan paisajes de destrucción dignos de una pesadilla surrealista. Así ocurre, por ejemplo, en «Maskakrass» y «Des lunes endouillées pour veiller la planète mourante», textos que se podrían denominar acciones líricas en prosa poética más que narraciones propiamente dichas. De hecho, la tensión poética de su escritura se corresponde con el registro del poema en prosa, aunque su mayor extensión y la pervivencia, con todo, de la trama las distingue de este, lo que no impide considerarlas precursoras de *Les Chasseurs du temps*. Y no solo por su lenguaje, ya que en ambas figuran unos caballeros cazadores de seres humanos, entre otras coincidencias.

Pese a la duración de la carrera de Walther, su personalidad literaria se caracteriza por la constancia, por lo que no es extraño que unos motivos determinados reaparezcan muchos años después. Esto no obsta para que existan también diferencias notables. *Les Chasseurs du temps* se publicó como obra autónoma en *La Musique de la chair* junto con «Le Roman de la rose du temps» y dos series de relatos protagonizados por sendos (anti)héroes erótico-galácticos, Betali Svön y Grant Wyr. En estas narraciones ha remitido el experimentalismo formal de su primera época, de manera que las osadías de la escritura no suponen mayor obstáculo para leer esas ficciones como novelas *grosso modo* convencionales. Por otra parte, esta mayor legibilidad hace resaltar lo que la antigua manera exuberante tendía a ocultar, haciéndolo hasta cierto punto irrelevante, a saber: la delgadez de la intriga y la escasa complejidad y credibilidad de los personajes, especialmente de los femeninos, como se ha señalado en alguna ocasión¹³. En cambio, el carácter de poema en prosa de los textos de *Les Chasseurs du temps* quita toda pertinencia a esos posibles defectos, porque este tipo de poesía no precisa ni de trama ni de la misma clase de verosimilitud psicológica que se suele buscar en la narrativa y que rebajaba hasta cierto punto la intensidad de la visión alucinada en las ficciones líricas precursoras de *Requiem pour le temps*. En los poemas en prosa, lo que hace resaltar la decantación del discurso experimental propio de Walther a lo largo de muchos años de escritura¹⁴ es el singular efecto sugestivo de su atmósfera, de sus paisajes visionarios, habitados o no.

¹³ «Les femmes, chez Walther, sont interchangeableables d'un texte à l'autre. Superbes et physiques, réduites à n'être qu'un objet du désir masculin, tout en restant mentalement inaccessibles» (Darteville, 1989).

¹⁴ Aunque *Les Chasseurs du temps* solo se publicaron en 2010, su redacción remonta a años antes. Varios de los poemas de *Les Chasseurs du temps* habían aparecido intercalados, esto es, sin autonomía, en una trilogía de *fantasy* ambientada en un futuro lejano de la Tierra, formada por *Le Livre de Swa* (1982), *Le Destin de Swa* (1982) y *La Légende de Swa* (1983), luego reunida en único volumen titulado *Le Livre de Swa* (2006). Según declaró el autor en una entrevista hecha en 1988, «j'ai truffé quelques-uns de mes livres de poèmes. Par exemple, *Krysnak ou le complot*, *L'Épouvante*. Mais, plus caractéris-

Esta atmósfera no es la indeterminada del poema en prosa hegemónico al menos desde las iluminaciones rimbaldianas. Walther forma parte más bien de una tradición paralela y apenas estudiada, pese al hecho de que su origen remonta a la colección fundadora del género del poema en prosa, las románticas «Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot» de Aloisius Bertrand. Este se propuso un equivalente literario de los grabados de esos dos artistas al ofrecer cada uno de sus poemas en prosa una visión de un espacio y tiempo específicos, cuyos detalles subrayaban su concreción, al tiempo que la elección de esos mismos detalles se oponía al mero descriptivismo realista y a su ilusión documental. El poema basaba su fuerza en la tensión constante y equilibrada entre la fidelidad a una imagen pictórica subyacente y la alternativa fantástica a que invitaba un lenguaje en que el predominio de la connotación se manifestaba mediante la riqueza adjetival y metafórica. Frente a la metonimia de la descripción novelística, la realidad pintada adquiría, mediante la aplicación de la metáfora al objeto, una dimensión simbólica, cuya interpretación se confiaba a la imaginación de los lectores.

La gran diferencia entre este tipo de poema en prosa y el de Rimbaud o Pierre Reverdy es, entre otras cosas, que las metáforas no anulan su referente, hasta el punto de poner en peligro la posibilidad misma de la interpretación y de la búsqueda de sentido, ya que la acumulación de tropos acaba enterrando el objeto de la descripción poética bajo los sedimentos de una mitología personal, cuando no de una escritura de aire automático y, por ende, mecánico. En Bertrand, igual que en Smith o Walther, las imágenes no diluyen el referente, sino que lo enriquecen, confiriéndole un mayor valor de sugerencia, al tiempo que le permiten generar mundos posibles ficcionales. En el *Gaspard de la Nuit* bertrandiano, esos mundos suelen ser de carácter histórico,

tique en la matière est la trilogie de *Swa ! J'y ai éparpillé tout ou presque tout un recueil de petits poèmes fantastiques intitulés *Les Chasseurs du temps** (Lamart, 1989: 33-34). Concretamente, en el primer volumen de la trilogía se recogen en la sección «Trois épisodes de la Guerre de Cristal», siempre sin título, los siguientes: «La Plaine de Cristal», «Supernova» y «Cendres du monde». En el segundo volumen, los incluidos en la sección «Nouveaux épisodes de la Guerre de Cristal» son «Coruscation», «Apparition dans le désert», «Fange-du-Soleil», a los que se añade, aparte y el único con su título, «*Ausklang*»; además, figura una versión fragmentaria en prosa poética de un poema narrativo escrito por uno de los personajes y titulado «Souvenirs de la Guerre de Cristal». En el tercero se publicaron, como «Épisodes de la guerre de cristal», «Vampyres du Rêve», «Les Seigneurs endormis», «Les Cheveux rouges de la nuit» y «Les Rabatteurs du Temps»; además, en la sección «Trains de nuit» se intercala, como una anécdota en un libro de poemas, «Le Tunnel». A continuación, «Cité n° 12» y «Le Navire-Soleil» vieron la luz, respectivamente, en los números 2 y 3 de *Revue alsacienne de littérature* en 1983 y «Les Démons» y «Les Pourpres Archers des villes» lo hicieron en el número monográfico que le dedicó la revista belga *Phénix* en 1989. Los de 1983 fueron reeditados por Pierre Ferran en su antología poética de la ciencia ficción (1986), que incluye también tres poemas en prosa de François Dodat titulados «Le convive», «Les avatars du soleil» y «La fin du temps». Además, existe traducción española de la serie entera (Walther, 2015).

como evocaciones vivas de las pinturas de los grandes maestros del pasado que lo habían inspirado; en Smith, revisten un aspecto maravilloso, de regiones fabulosas y mágicas, como fuera de la cronología; en Walther, corresponden a su particular preferencia por unos territorios especulativos reconocibles como propios del campo de juego ficcional, pero desbordados por fuerzas ajenas a la razón, que difuminan sus contornos y señalan su alteridad integral, sujeta a una ley que no coincide completamente con las del universo conocido. No obstante, tampoco se puede afirmar que Walther cree un mundo totalmente mágico en los poemas de *Les Chasseurs du temps*, porque también su tenor viene determinado por los *novae* de tipo tecnocientífico que exige la ciencia ficción como elementos estructuradores de la trama de sus mundos especulativos. De hecho, su misma ambientación alude al cronotopo del planeta fantástico en el que impera un orden que es a la vez arcaico, por su ordenación imperial y feudal, y futurista, por el nivel de la tecnología utilizada, cuyo nivel de desarrollo es tal que, en ocasiones, apenas se puede distinguir de la magia, especialmente si se describen sus efectos, pero no se explica cómo funcionan ni se especifica su origen.

Cada poema de *Les Chasseurs du temps* constituye una escena en la que la tecnología y la magia parecen subyacer, en efecto, a una construcción ficticia que recrea, subvirtiéndolos, los tópicos de la *space opera* y la *fantasy* al uso, en la medida en que Walther rechaza también en sus poemas la exaltación del héroe, pueblo, género o ideología salvadores. El conjunto deniega toda lectura consolatoria, como se desprende de la configuración del mundo imaginado y de su trayectoria histórica a través de las diversas estampas que constituyen la colección. Entre ellas, la más informativa a este respecto es quizás la penúltima, «Fange-du-Soleil», que nos enteramos del nombre del planeta, con dos lunas¹⁵. En él se habían sucedido naciones y monarcas, con sus magos y nigromantes, sus fortalezas y sus ciudades. Frente a este pasado pintoresco se alza un presente y un porvenir entregados a la potencia de la noche, dominado por los invencibles *cazadores del tiempo*, que dan título a la colección, y víctima de un brutal retroceso tecnológico, como sugiere la oxidación de los rieles entre la hierba cortante. El último poema, «*Ausklang*», insiste en el carácter mortuorio de Fango del Sol, sustituyendo el resumen descriptivo más o menos claro por una construcción metafórica articulada en torno a la imagen de un artista enfermo que tañe, en su arpa

¹⁵ Este detalle excluiría que se trate de la Tierra. Sin embargo, el hecho de que muchos de los poemas se hubieran publicado primero en el marco de la trilogía de Swa indica que se trata más bien de nuestro planeta, en un futuro muy lejano, con una tecnología arcaica, pero con restos arruinados e incomprensibles de los antiguos avances, tales como las vías de tren o la gigantesca ciudad espacial que constituye la segunda luna de Fango del Sol. La civilización tecnológica se habría extinguido tras la llamada Guerra de Cristal, a la que hacen referencia varios poemas de *Les Chasseurs du temps*. Sin embargo, al editarse esta colección en 2010 como obra autónoma no se hizo mención alguna a los libros de Swa. Por lo tanto, *Les Chasseurs du temps* pueden y quizá deben leerse sin remitirse a ese ciclo.

electrónica, una música que se pierde en la nada gris, en un desierto de cristal que representa el destino mineralizado de una civilización a manos de los cazadores del tiempo, que cabe interpretar como símbolos de una entropía universal, comunicada mediante la estética de las ruinas. Esta se manifiesta con especial expresividad en poemas como «L'Épave», esto es, los restos de una nave de acero y su habitante robótico que se corrompen en un planeta donde ha dejado de regir el tiempo, esto es, donde su flecha se ha detenido al triunfar la entropía. Solo ha quedado un mundo desierto, cubierto de océanos de mercurio y tierras minerales, tal como se describe en «Océan, océan, matrice des sortilèges». En este mar se hunde «Le Navire-soleil», una nave extraplanetaria atrapada por el agujero negro temporal en que se ha convertido Fango del Sol tras el paso de los cazadores, los caballeros del tiempo. El final del planeta, como la muerte o la entropía, es irreversible; ninguna ayuda es posible para revertir el proceso de extinción.

Walther evoca esta situación mediante una profusión de imágenes herederas tanto de la estética de la decadencia de entre los siglos XIX y XX como de la escritura macabra y *viscosa* de los relatos H. P. Lovecraft. En contraste, el pasado de Fango del Sol se presenta en otros poemas con los matices pintorescos de una arcaica sociedad fabulosa de aspecto medieval, aunque con un nivel tecnológico suficiente como para que haya ferrocarriles. En ella, «Lord Rhynn» se intenta oponer desde la ciudad de Assûr-Sagh al peligro de los caballeros del tiempo, ayudado por «Les Pourpres Archers des villes», que forman ante él un vistoso ejército, pura presencia marcial y promesa de una futura ebriedad de heroísmo. Por desgracia, las fuerzas que rodean la civilización de Fango del Sol son superiores a las que se podrían vencer con las armas. Seres preternaturales van penetrando por los intersticios de las construcciones humanas. Unos «Vampyres du Rêve» que acechan como íncubos a las mujeres dormidas de la Ciudad de Cristal parecen salidos de las pesadillas pictóricas de Johann Heinrich Füssli. «Les Démons», asimismo vampíricas, invaden el palacio de Lord Rhynn, anunciando futuros cataclismos mediante su mera llegada, antes de que las repriman los arqueros. La mujer apodada «Les Cheveux rouges de la nuit» es una Reina Loca de hielo que envía, desde un territorio ya entregado al no-tiempo, a los cazadores (¿del tiempo?) a la fortaleza de Lleryn, donde acechan el momento dictado por un azar favorable para superar los sortilegios del Mago Negro y apoderarse de «Les Anneaux de Lleryn» o anillos-espejo del Tiempo y, posiblemente también, liberar a «Les seigneurs endormis», que sueñan con despertar y salir de su ciudadela polar para atacar las llanuras fértiles en que se desarrolla la frágil civilización defendida por Lord Rhynn. Esta civilización ya no tiene la fuerza siquiera de apoderarse y repoblar la «Cité n° 12», alucinante imagen lovecraftiana de una ciudad antiquísima abandonada a unos reptiles devoradores de tiempo, que la tenían ocupada desde hacía menos de medio siglo. Este dato nos revela que el proceso de descomposición de la sociedad

humana de Fango del Sol es relativamente reciente. Por lo demás, la gran crisis se abate como una catástrofe relativamente rápida, a manos de una fuerza exterior. A este respecto, a la lectura simbólica de un apagamiento entrópico se puede superponer un conflicto interpretable en los términos de los argumentos de la *fantasy* y la *space opera* de lucha entre seres de una otredad recíproca irreductible, además de poder serlo en los términos épicos de la oposición entre civilización y barbarie, aquí una barbarie radical por tratarse de una amenaza de destrucción completa, de expulsión del universo regido por las leyes naturales, incluida la de la sucesión temporal.

Los representantes de la barbarie son los misteriosos caballeros del tiempo. El hecho de que protagonicen ya el primer poema pone de manifiesto su importancia en la economía ficcional del conjunto. «Les Cavaliers» se presentan ante las murallas de la Ciudad de Cristal, como una horda anacrónica de bárbaros a caballo, de cosacos. Sin embargo, no se trata de figuras de narrativa histórica. Sus poderes son extrahumanos. Se sugiere que son capaces de detener el tiempo y su mirada abarca tanto el pasado como el futuro. Su aparición se traduce en tragedias inexplicables de aire fantástico, como ocurre en «Le tunnel», un poema en prosa semejante ahí al microrrelato por su carácter predominantemente narrativo y su conclusión sorpresiva que da un giro impresionante (y macabro) a la historia. Aunque no figuran los caballeros del tiempo, cabe pensar que el mismo convoy que penetra en un túnel mortal tras la larga travesía de la extensión desolada sea el mismo que había sufrido precisamente la «Apparition dans le désert», esto es, la cabalgata a su lado de los caballeros-cazadores espectrales. En esas condiciones, no es dudoso su triunfo, pero otros poemas nos confirman que, de hecho, el viejo mundo no se había dejado rendir sin combate. Es la llamada Guerra de Cristal, que se libra con una tecnología ante la cual son inmunes las corazas de los arqueros. Como se describe en «Coruscation», las bombas de cristal caen sobre los soldados en un diluvio de llamas, con la consiguiente derrota de la civilización del planeta. El poema «Supernova» describe, por su parte, los efectos de tales bombas, cómo destruyen las ciudades y masacran las hordas de ciudadanos en fuga, cómo el cristal líquido quema sus carnes. El lugar de batalla queda convertido en «La Plaine de Cristal», una extensión mineral donde solo quedan los rieles del ferrocarril como recuerdo oxidado. Fango del Sol parece ahora una sucesión de desiertos, por los que vagan asustadas caravanas entre cadáveres sin enterrar, sobre las «Cendres du monde». En lo alto, las vigilan «Les Rabatteurs du temps», cuando estos no se dedican a dar literalmente caza a jóvenes desnudas entre las hierbas cortantes, probable legado de las bombas de cristal. El destino posterior de los habitantes de Fango del Sol no es objeto de poemas en *Les Chasseurs du temps*, pero ya vimos cómo el planeta presenta al cosmos la imagen de una desolación irremediable.

A diferencia de lo que ocurre en las novelas más famosas de Frank Herbert o J. R. R. Tolkien, el orden es impotente ante el desorden; la lucha misma resulta im-

posible. Lo preternatural fantástico y la alta tecnología fictocientífica se alían para aplastar una civilización, pese a la voluntad y el odio constructivo de su héroe Lord Rhynn, cuyos medios son irrisorios frente a unos enviados del tiempo, cuyo anacronismo aparente en una época futura es engañoso. Su aspecto no hace sino realzar el espanto que produce su aparición apocalíptica, metáfora de la muerte. De manera análoga a los de la revelación juanina, estos caballeros anuncian los del tiempo, cuya amenaza ominosa unifica *Les Chasseurs du temps* como una especie de *leit-motiv* reiterado también al nivel del significante, pues *tiempo* es la palabra más repetida, junto con otras como *desierto* o *hielo*. Estas también sugieren la angustia difusa que baña todos estos poemas, más allá de los destellos y los colores que oponen inútilmente su vivacidad al gris y el blanco minerales que terminan imponiéndose, como imágenes de la muerte o, más bien, de la nivelación entrópica a que conduce el paso del tiempo, al que nada se puede oponer. Desde la perspectiva de esa nivelación final, tiene sentido en *Les Chasseurs du temps* la convivencia, racionalmente conflictiva, de elementos de horizontes históricos distintos, ya que el decoro histórico no tiene mayor pertinencia en un contexto entrópico, a-temporal. Análogamente, la organización de la serie de poemas, libre desde el punto de vista cronológico, se ajusta perfectamente a la situación última desde la que se presenta lo ocurrido, pues su desorden aparente sirve para dar mejor idea del propio desorden temporal en el que ha desembocado la victoria de quienes han detenido el curso de la Historia, de manera que el proceso de causalidad narrativa, o histórica, se torna en paisaje, contemplable en cualquier orden. Como los «miroirs brumeux, qui reflètent les fondrières du passé, les océans du futur» (Walther, 2010: 253), de los caballeros del tiempo, la voz del poeta se ajusta a un universo sin cronología y, por ende, también sin acción¹⁶. Para la mirada paisajística adoptada, no existe un hilo narrativo, sino solo escenas o, mejor dicho, vistas de momentos libremente dispuestos y contemplados. Es el territorio del poema en prosa, no de la novela.

Cada componente textual autónomo de *Les Chasseurs du temps* facilita una perspectiva propia y suficiente de Fango del Sol en un momento determinado. Es la yuxtaposición de cada perspectiva la que dibuja el cuadro entero, como las piezas de un rompecabezas. La serie se presenta sin orden aparente; como en numerosos libros de poemas líricos, su colocación en el libro responde a una motivación que podríamos llamar *poética*. Se diría que se persigue el extrañamiento, para que los lectores,

¹⁶ Un mundo ficcional semejante presenta un poema en prosa aislado de un autor rumano, Ovidiu Petcu, cuya escritura guarda paralelos con la de Walther. «Nomazii» [Nómadas] (escrito en 1986 y publicado en *Chipul pământului* [La faz de la tierra], 1999) describe lírica y ornadamente el planeta Onibbad y sus habitantes resistentes a la entropía, esto es, al tiempo y, en consecuencia, a la narración. Igual que en *Les Chasseurs du temps*, el poema en prosa parece un género muy adecuado para expresar ese tipo de universos ficcionales.

quizá desconcertados, adopten una postura activa, de participación en la configuración del universo ficcional propuesto como acumulación de piezas diseminadas. Así se postula en el nivel sintáctico la colaboración creativa del receptor, que ha de descifrar los posibles significados de los elementos de realidad ficticia presentados en los distintos poemas a través de los procedimientos metafóricos utilizados en ellos. Esta colaboración exige una atención mayor que la que se prestaría a una ficción narrativa convencional, pero la recompensa es semejante a la que proporciona un poema lírico en cuya creación se ha participado emotiva e intelectualmente durante la audición o la lectura. Esto reafirma, a su vez, el interés de este tipo de poemas en prosa como manifestación combinada de ficción y lirismo, especialmente cuando ambos términos de la ecuación se suman en lugar de anularse. En *Les Chasseurs du temps*, esta suma se opera tanto al nivel de cada poema como a escala de la serie, cuyo orden aparentemente caprichoso intensifica el efecto de su explotación de la función poética y de la capacidad connotativa del lenguaje, al sustraerlo a la racionalidad de una intriga recatemente delineada. Por supuesto, esto no excluye que se pueda proceder a una descripción *ordenada* de este universo, en cuya plasmación discursiva alternan tiempos y lugares, mientras que personajes, ciudades y actantes anónimos aparecen y desaparecen según se suceden los textos, habiéndose de espigar aquí y allá las informaciones necesarias para hacerse una idea global del cariz de ese mundo, cuya ficcionalidad no plantea dudas.

Pese a sus paradojas y contradicciones aparentes, Fango del Sol se constituye a través de los poemas como un lugar ficticio plenamente cuajado, visual y sensorialmente intenso. Casi cada palabra comunica una imagen mental con fuerza suficiente para grabarse en el recuerdo y dar pie a nuevas imágenes, a nuevas escenas que rellenen los huecos, los espacios no mostrados de su paisaje geográfico e histórico. En vez de dar la impresión, como demasiadas narraciones de la era posttelevisiva, de que lo ofrecido es una mala copia lingüística de un producto audiovisual potencial y frustrado, Walther consigue en *Les Chasseurs du temps* aprovechar de manera sobresaliente la aportación connotativa de la poesía a la ficción mediante el trasvase a esta del efecto sugestivo de la metáfora y otros tropos. Esto, que es común en la poesía épica como producto de la fusión de retórica poética y de narración ficcional, lo realiza el poema en prosa mediante una fusión paralela de retórica poética y de descripción, siendo esta igualmente ficcional. Desde este punto de vista, el tipo de poema en prosa de Walther, como el de Aloysius Bertrand, tiene bastante que ver con la epopeya mínima de ejemplos tales como las evocaciones históricas de los sonetos de *Les Trophées* (1893), de José-Maria de Hérédia, y de *Aubes crueles: Poèmes sur les temps préhistoriques* (1942), de Henri-Jacques Proumen, cuyo carácter descriptivo es también esencial. Sin embargo, el poema en prosa suele explotar la mayor libertad discursiva de la escritura no secuenciada y de la propia plasticidad genérica de la especie a la hora de

afrontar la creación ficcional, sin dejarse atar por las exigencias de la acción, ni tampoco por las diversas supersticiones que aquejan a la lírica moderna. A este respecto, se entiende que Walther, que ha declarado sentirse principalmente poeta¹⁷ sin dejar de ser un extraordinario fabulador, haya encontrado en este género una expresión de su libérrima personalidad literaria quizá más idónea que en sus novelas o relatos, por lo que cabe opinar que *Les Chasseurs du temps* es su obra maestra. También es un monumento mayor del poema en prosa de asunto fictocientífico en sentido amplio, un monumento que hace realidad los deseos¹⁸ de su creador de una ciencia ficción abierta a la universalidad de la elevación poética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENES I SAMPERA, Paulí (1998): *Una aventura poètica moderna. El poema en prosa en la literatura catalana*. Barcelona, Curial – Abadia de Montserrat.
- BERNARD, Suzanne (1959): *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. París, Nizet.
- BREAN, Simon (2012): *La Science-fiction en France : théorie et histoire d'une littérature*. París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- BUNZEL, Wolfgang (2005): *Das deutschsprachige Prosagedicht: Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne*. Tubinga, Max Niemeyer.
- COMBALLOT, Richard (2013): «Daniel Walther: Une trajectoire à contre-courant». *Galaxies, Galaxies science-fiction* 21, 85-116.
- DARTEVELLE, Alain (1989): «Le sexe féminin S.F. façon Walther». *Phénix* 17, 85-92.
- DELVILLE, Michel (1998): *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*. Gainesville (FL), University Press of Florida.
- FERRAN, Pierre (1986): *La Terre est bleue comme une orange: Anthologie poétique de science-fiction*. París, Enfance heureuse.
- FÜGER, Wilhelm (1973): *Das englische Prosagedicht: Grundlagen, Vorgeschichte, Hauptphasen*. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto.

¹⁷ Walther declaró lo siguiente en una entrevista: «La poésie est indispensable à mon équilibre. Quand je n'en écris pas en vers, j'en truffe, subrepticement, des passages entiers de mes nouvelles mes romans. Je la mêle intimement, sensuellement, à la prose» (Lamart, 1989: 34).

¹⁸ Según declaraciones del autor: «Certains critiques et éditeurs ont voulu voir en moi le poète de la science-fiction française. J'accepte cette appellation. Parce que la S.-F. est un genre qui permettrait de vastes envolées lyriques si les écrivains qui s'en sont emparés prenaient réellement conscience de l'universalité de l'outil qu'ils ont entre les mains et dont il font si souvent peu de chose» (Lamart, 1989: 34).

- LAMART, Michel (1989): «Walther ego ou le jeu du double, entretien avec Daniel Walther». *Phénix* 17, 13-38.
- LEBON, Stéphanie (2010): «Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne». *Revista de Lenguas Modernas* 13, 95-109.
- LEHMAN, David (2003): «The Prose Poem: An Alternative to Verse». *The American Poetry Review* 32/2, 45-49.
- LEÓN FELIPE, Benigno (1999): «Características formales y modalidades de la poesía en prosa». *Estudios Humanísticos. Filología* 21, 33-45.
- LEROY, Christian (2001): *La Poésie en prose française du XVII^e siècle à nos jours: Histoire d'un genre*. París, Honoré Champion.
- MATEOS MEJORADA, Santiago (1995): «Prosa poética vs. Poema en prosa. De la efusión lírica a una poesía semántica». *Barcarola* 49, 51-60.
- NUTINI, Carolina (2012): *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco. Poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*. Florencia, Firenze University Press.
- OPRIȚĂ, Mircea (2007): *Istoria anticipației românești: Un capitol de istorie literară*. Yasi, Feed Back.
- SANDRAS, Michel (1995): *Lire le poème en prose*. París, Dunod.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- VADE, Yves (1996): *Le Poème en prose*. París, Belin.
- VAS-DEYRES, Natacha (2013): *Ces Français qui ont écrit demain : Utopie, anticipation et science-fiction au XX^e siècle*. París, Honoré Champion.
- WALTHER, Daniel (2010): «Les Chasseurs du temps», in *La Musique de la chair*. Encino (CA), Black Coat Press, 251-273.
- WALTHER, Daniel (2015): «Los cazadores del tiempo». *Delirio* 16, 71-76.
- ZAMFIR, Mihai (1971): «La rhétorique du poème en prose», in Alexandru Rosetti (ed.), *Actele celui de-al XII-lea Congres Internațional de Lingvistică și Filologie Romanică*, II. Bucarest, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 729-733.
- ZAMFIR, Mihai (1981): *Poemul românesc în prosă*. București, Minerva.
- ZIPFEL, Frank (2001): *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlín, Erich Schmidt.
- ZIPFEL, Frank (2014): «Fiktionssignale», in Tobias Klauk y Tilmann Köppe (eds.), *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlín – Boston (MA), De Gruyter, 97-124.