

ARTÍCULOS

Rocío Cerón: expandir el texto más allá del libro en *Imperio* (2009)

Rocío Cerón: expanding the text beyond the book in Imperio (2009)

Manuel Ernesto Parra Aguilar

[0000-0002-7898-5044](https://orcid.org/0000-0002-7898-5044) / manueleosmepa@gmail.com

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP)

RESUMEN

Este trabajo tiene como principal interés estudiar la forma en la que se hace uso de la intertextualidad e intermedialidad, así como la manera en la que ambas intervienen en la configuración del ritmo y la fluidez del poema en prosa, sin dejar de seguir una tradición primordial de esta forma de escritura poética en párrafo, como es el caso del aspecto plástico en un ambiente posmoderno. Para ello se propone un tipo de lectura del libro *Imperio* (2009), de la poeta mexicana Rocío Cerón. Por consiguiente, el método pretende resaltar aspectos intermediales y paratextuales de la mencionada obra de Cerón, con el objetivo de proporcionar continuidad a esta forma de escritura poética en párrafo.

PALABRAS CLAVE

poema en prosa, poesía mexicana, intertextualidad, intermedialidad

ABSTRACT

The main interest of this work is to study the way in which intertextuality and intermediality are used, and the way in which both intervene in the configuration of the rhythm and fluidity of the prose poem, while following a primordial tradition of this form of poetic writing in paragraph, as is the case of the plastic aspect in a postmodern environment. For this purpose, a type of reading of the book *Imperio* (2009), by the Mexican poet Rocío Cerón, is proposed. Therefore, the method aims to highlight intermediate and paratextual aspects of the mentioned work of Cerón, with the objective of providing continuity to this form of poetic writing in paragraph.

KEYWORDS

prose poem, Mexican poetry, intertextuality, intermediality

Introducción

El poema en prosa moderno nació con la publicación de los *Pequeños poemas en prosa* (1869) de Charles Baudelaire, pues en esta obra se halla una intención crítica de no utilizar el verso como vehículo de expresión poética, incluso una relación del ser con la ciudad. El poema en prosa de Baudelaire es un tipo de poesía que rompe con los patrones métricos y rítmicos neoclásicos, basado no sólo en una inspiración, sino también en la conciencia del trabajo, en el conocimiento de los alcances de esta poesía (Millán Alba, 1989).

El aspecto moderno del poema en prosa parte de un diálogo con otros textos, a la vez que plantea la independencia de un contexto generado previamente, es decir, busca elevarse sobre la propia referencia. Así lo plantea el mismo Baudelaire (2010a) con las relaciones inter e hipertextuales —en las menciones a los grabados y al arte plástico con la escuela flamenca de pintura—, además de la intención explícita de hacer poemas en prosa y no otra manifestación literaria mediante paratextos: “se me ocurrió intentar algo parecido” (Baudelaire, 2010b, p. 46). Por ello, es oportuno resaltar la transtextualidad a través de los paratextos.

El término *transtextual* se utiliza de acuerdo con la concepción de Gerard Genette (1989): es la trascendencia textual del texto, es decir, todo aquello que se relaciona implícita o explícitamente en un texto con otro (p. 10). El teórico francés plantea que esa relación no es exclusiva del libro, ya que puede sobrepasar a éste por medio de otros componentes. En otras palabras, los textos provocan una nueva experiencia a través de otras obras literarias, causan nuevas sensaciones o perspectivas mediante la mención o la sugerencia.

Desde la modernidad, la transtextualidad del poema en prosa no sólo se sostiene en el aspecto referencial de la cita o el reemplazo de una frase por otra, sino en el entramado de relaciones que se convierte en una invitación al lector para que sobrepase la lectura de la obra y desentrañe el contenido, explorando de esa forma la experiencia del autor en su obra con una forma poética distinta, el párrafo. Esta otra experiencia se afirma en una nueva construcción del pensamiento poético, a raíz de un referente establecido, como lo es un texto previo.

Por otro lado, en la actualidad es necesario pensar en el poema escrito para expresarse de forma intermedial, entendiendo a ésta como la posibilidad de unir dos o más medios de expresión, por ejemplo, lo visual y lo auditivo en el *performance*. En este sentido, el texto visual se ve afectado por la escritura, debido a que los signos que emplea el poeta no son exclusivos. Esta relación intertextual utiliza el lenguaje escrito y el sonido de instrumentos musicales, además de la representación de los conceptos que se expresan en el contenido del poema, de modo que tanto el espectador como el lector puedan experimentar los distintos significados de una obra al fusionarse e incluso al aparecer de modo independiente.

El sentido del video y el audio se encuentra relacionado con el contenido del poema, no se trata solamente de signos aislados. Dick Higgins (2007) se refiere a la intermedialidad como “una fusión conceptual de escenario, visualidad y, a menudo, elementos de audio” (p. 30), y

resalta, en la actualidad, la herencia tanto del dadaísmo como del futurismo en este tipo de manifestaciones artísticas. Este interactuar con los movimientos de vanguardia tiende a re-tomar aspectos más o menos conocidos por los lectores e incluso por los espectadores, es decir, que aunado a las lecturas previas del espectador y del lector también interviene el conocimiento que se tenga del dadaísmo y del futurismo. El propio Higgins (2007) menciona:

En una obra con intermedia [...] hay una fusión conceptual. La poesía concreta y algunas de las otras propuestas poéticas visuales son intermedias; se encuentran entre la literatura y el arte visual, y hay una fusión entre estos, por lo que no podemos tratar solo uno de sus orígenes, sino que debemos tratar la obra como un arte visual y literario. Una canción artística tiene texto y música; es un medio mixto. Pero la poesía sonora tiene música que penetra hasta el núcleo mismo del ser del poema, o literatura en la médula de la experiencia escuchada; es un intermedio (p. 19).

La intermedia se encuentra muy cercana a la intertextualidad en el sentido de incorporar elementos de otras áreas. Por ello, Higgins plantea que la literatura, el arte, consiste en integrar discursos y recursos de otras áreas, no sólo del libro, con la finalidad de expandir la expresión poética. De esto es lo de que se valdrá Rocío Cerón en *Imperio* (2009):¹ deja de lado la idea de permanecer dentro de una página con ciertos caracteres que son el poema.

Plantear el poema en prosa en *Imperio*

En su obra, la poeta mexicana Rocío Cerón combina la experimentación del video y el audio con el texto, algo semejante a lo hecho por el movimiento artístico *fluxus*² en los años sesenta y setenta del siglo pasado. Al igual que *fluxus*, Cerón fusiona la música, las artes visuales y la literatura. En sus lecturas o, mejor dicho, *performance*,³ Cerón participa recitando de pie. Las presentaciones o representaciones que hace Cerón de sus poemas no se quedan en lo textual del libro, sino en las posibilidades que ofrece el cuerpo: lenguaje escrito, audio y video, en ese *expandir* el poema más allá del uso de las oraciones en un libro por medio de herramientas digitales. Se trata, pues, de intermedia, en el sentido en el que Higgins lo define.

¹ La primera edición de *Imperio* fue realizada por la editorial Monte Carmelo en 2008; la segunda fue publicada por Motín Poeta en 2009. En este trabajo se citará la segunda edición, debido a que la autora introdujo cambios significativos respecto a la primera, al agregar partes nuevas y ordenar elementos simbólicos, además de incluir piezas interdisciplinarias, como un disco compacto de acompañamiento de la obra.

² Movimiento de las artes visuales cuyo momento más activo ocurrió entre los años sesenta y setenta del siglo XX, el cual aspiraba a la interdisciplina y a la adopción de medios y materiales procedentes de distintos campos. Fue organizado en 1962 por el artista George Maciunas y contó entre sus integrantes con artistas como Yoko Ono, Joseph Beuys y John Cage (Fluxus, 2022). *N. del E.*

³ *Performance* en el sentido de combinar elementos artísticos, como el sonido, lo visual en lo plástico e incluso el movimiento del cuerpo. Este tipo de actividades tiene su origen en el dadaísmo.

En *Imperio* abundan las relaciones intertextuales bíblicas en un contexto bélico cuando se usa el párrafo por la estrofa: "No han de borrar mi nombre del libro de la vida ni esconder a Su oído el hambre de mi duda" (Cerón, 2009, p. 32). El mencionado libro de la vida se encuentra en otros pasajes bíblicos. Aunque se hallen otras referencias, la Biblia será la obra con la que más se dialogue en *Imperio*. Este diálogo propone un cuestionamiento al orden bíblico establecido, pero también una crisis acerca de en qué creer: "Estoy amparado por un cielo que no se desploma, un cielo que refugia y adquiere el título de Padre" (Cerón, 2009, p. 25).

En Cerón, esta relación en la prosa se debe, en gran medida, al sentido de mirar y actuar sobre lo que sucede, rearticulando el discurso bíblico dentro de un contexto que no es precisamente el esplendor de una ciudad, sino la violencia, la guerra. Así, aunque *Imperio* incluya poemas tanto en verso como en prosa, será en estos últimos donde los referentes religiosos se desarrollen de manera más amplia, con un fluir más en la idea.

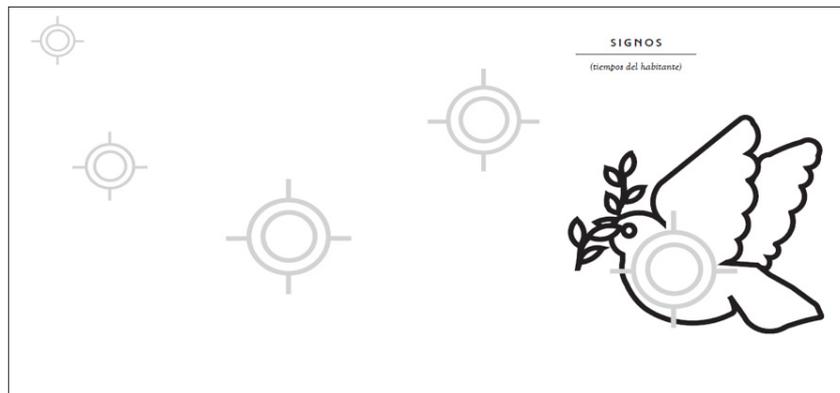
La violencia, los conflictos bélicos y el desarraigo son temas que se encuentran en *Imperio*. En una relación paratextual, se agregan imágenes al interior de este libro-objeto, que se propone como tal en tanto que ha sido intervenido por otros elementos. Esto incluye la colaboración de otros artistas, tanto en la parte visual como en el audio incluido en el disco compacto de la obra, es decir, los hipertextos. En *Imperio*, Cerón participa en una relación con el *performance*, así como con los elementos visuales y auditivos en el disco, además de los símbolos en el libro, como la paloma, ejemplo que se verá más adelante.

Todo lo anterior coincide con lo expuesto por Higgins (2007), cuando subraya que "la intermedialidad siempre ha sido una posibilidad desde los tiempos más antiguos, y aunque algún comisario bien intencionado podría tratar de legislarla como formalista y, por lo tanto, antipopular, sigue siendo una posibilidad donde existe el deseo de fusionar dos o más medios existentes" (p. 28). De este modo, el libro objeto que incluye representaciones visuales en su interior expande la manera de comunicar una idea, utiliza otro lenguaje.

Al abrir el libro, el lector se encuentra con las imágenes que se proyectan en el video incluido en el libro, el cual contiene aspectos visuales y auditivos: bombas con corazones que caen, contenedores radioactivos, granadas, una paloma que vuela y permanece en la mirilla de un cazador, y concluye con una explosión. Paratextos como los anteriores son "señales accesorias, autógrafas o alógrafas" (Genette, 1989, p. 11). Estas imágenes paratextuales tendrán una relación visual con el contenido en esta sección, ya que anticipan lo que se abordará en el interior.

El conjunto de imágenes y sonidos amplía la experiencia lectora mediante señales, las cuales ofrecen una relación visual del texto, como sucede con los títulos de las secciones. *Imperio*, pues, es un libro que busca otra organización a partir de la representación del contenido, aunque en este cambio se halle la violencia, la ruptura con ese pasado. Esta ruptura también se encuentra en el reemplazo de la oración por el verso. Al usar el párrafo la pausa es mucho

Figura 1
Imagen de una paloma que lleva en su pico una rama de olivo



Fuente: Cerón, 2009, pp. 68-69.

más larga, lo cual estimula el pensamiento de movilidad y duración, como el ver lo que sucede, el pensar en lo que sucede, sin exigir la irrupción de la idea.

El disco compacto que acompaña al libro es una extensión más de la obra. Se aprecia, entonces, la propuesta de la autora en experimentar: *performance*, video, audio, libro-objeto. Todas estas señales alógrafas participan con el fin de beneficiar a ambas escrituras: los códigos lingüísticos en el libro y lo que sucede en el video, de modo que se pone en diálogo la idea del lenguaje artístico, el lenguaje poético en la prosa, subvirtiéndolo que caracteriza a la prosa, como la denotación que hay en ella.

Anteriormente se dijo que estas señales ofrecen un mayor significado del texto, como se observa en las secciones, divididas en cinco: "Buan", "Mirador (latitud norte 31°, longitud este 34°)", "Jabalya mon amor", "Signos (tiempos del habitante)" y "Vistas de un paisaje". Si bien el libro aborda temáticamente la violencia, las referencias cumplen el papel de ubicar al lector sobre un tema no exclusivo de las regiones mencionadas, sino de un origen común: la diferencia de pensamiento, sobre todo en cuestiones religiosas. Por otro lado, se resalta la conexión del poema en prosa con lo urbano. La imagen, como recreación verbal de los sentidos, es una parte importante del poema en prosa, pues se toma como la descripción de la vida moderna, esa vida dentro de la ciudad propuesta por Baudelaire en sus poemas en prosa.

Es pertinente resaltar que el ideal del artista de Baudelaire se materializa dentro de la ciudad, donde se cambia la naturaleza por algo artificial: un hombre atento a estas modificaciones en las cuales se halla inmerso junto con la multitud, pues él también es parte de la multitud, como lo expone en *El pintor de la vida moderna* (2010a), al resaltar que "ya no se trata de los terrenos desgarrados de Crimea, ni de las teatrales orillas del Bósforo; encontramos esos

paisajes familiares e íntimos que forman el adorno circular de una gran ciudad, y donde la luz arroja efectos que un artista verdaderamente romántico no puede desdeñar” (p. 54). Para Cerón, las ciudades en general, no sólo las modernas, reclaman del observador que realice tal o cual acción a favor de sus semejantes.

En este contexto, estas señales proporcionan puntos referenciales, es decir, desde dónde propone la autora que se lea su libro. La cuarta sección abre con una imagen de una paloma que lleva en su pico una rama de olivo (figura 1).

Esta imagen de la paloma tiene sus orígenes en la Biblia; se trata de la paloma que Noé envía fuera del arca y regresa con una rama de olivo. Uno de los primeros poemas de esta sección abre con una reunión en la cocina, donde la voz que enuncia recuerda una situación de la infancia, y se extiende en la reflexión mediante la acumulación semántica:

Mi madre entraba a la cocina, en busca siempre del comino, una pierna de cerdo esplendía entre el estanque dorado del vinagre, entre comisura y comisura esta mujer (pecho, amor y leche tierna) susurraba una frase:

—“La guerra nace del hambre. No importa de qué. La guerra nace del hambre. No importa de qué. La guerra.”

Mientras yo recorría con la mirada los pliegues de su falda

/ la promesa de sus piernas
su cuerpo

mundo
patria

/ el regreso hacia

y en las calles dormitaba una ciudad —presagio de la furia— sumida en el asalto de una líquida modernidad donde todo se figura y nada toma forma. (Cerón, 2009, p. 72)

El contenido del poema se encuentra en relación conceptual: mientras que la paloma está en la mira, la violencia se halla presente en un espacio de convivio entre las personas, pues es un lugar íntimo, donde se preparan los alimentos, el cual es violentado por la percepción de un niño (“leche tierna”), violencia que gira hacia la destrucción y el hablante no puede hacer nada sino huir: “Mientras yo recorría con la mirada los pliegues de su falda”. Por ello, la paloma implica una esperanza, una promesa.

A su vez, el poema emplea oraciones compuestas y coordinadas en dos campos semánticos, como la cocina y la ciudad, unidos por una serie de repeticiones: “La guerra nace del hambre”. Esta repetición de palabras y sonidos dentro de una autonomía provoca una transferencia de relaciones semánticas abordadas desde las pausas y lo visual de la imagen. En las lecturas escenificadas de la autora leyendo *Imperio* el escenario es oscuro; unos artistas rea-

lizan actividades a un costado de Cerón, quien lee de pie. Al fondo se proyecta una imagen. Cerón recita, modula la voz, entona. El texto no sólo es el que se encuentra en el libro; el texto complementa lo visual, lo sonoro al momento de las lecturas de la autora.

Por otro lado, se crea la sensación de saturación en el campo semántico, estimulado por la parataxis: “Preguntarse cada mañana cuántas balas, cuántos muertos, qué motivo, cuándo ser el perseguidor, cuándo el vencido, cuándo ir a la ofensiva” (Cerón, 2009, p. 73). Estas relaciones paratáticas brindan el aspecto de *collage* en el contenido, porque existe una ilación de elementos en un campo semántico que incita a una saturación, estimulada por la extensión de la idea que la autora quiere expresar.

Asimismo, las líneas permanecen conectadas en distintas ideas a lo largo del párrafo, sin ruptura en las oraciones coordinadas: “y en las calles dormitaba una ciudad —presagio de la furia— sumida en el asalto de una líquida modernidad donde todo se figura y nada toma forma” (Cerón, 2009, p. 72), donde la voz se detiene y da lugar a un discurso reflexivo por medio de lo que ve: la ciudad era un adelanto de la furia. Al emplear oraciones simples, la autora permite que el poema fluya más lento en sus enumeraciones. Los vacíos o saltos de una idea a otra están marcados por accesorios, las diagonales que separan, visualmente, una unidad de otras:

/ quiero del cuerpo tuyo un gesto un espacio de asueto no un arma balanceando sobre el pecho su filo para cambiar la historia / quiero de ti una mirada que acontezca sin cautiverio sin esa oscuridad que es un rasguño en la retina / quiero un cuerpo no los restos de una huida para existir: una presencia vestida de ceniza y polvo / quiero que emerjas al primer día al tercero que emerjas por segundos que emerjas en tanto callen las baterías aéreas: quiero que nuestros nombres se graben en la tierra / (Cerón, 2009, p. 66)

En el contexto que plantea la autora del poema anterior se halla el bombardeo, por lo que es viable la huida hacia otra región más fértil. Dentro de esos espacios saturados de caracteres, una oración aislada y marcada en cursivas divide el poema: “*¿Contra quién este golpe infectado de fe?*” (Cerón, 2009, p. 66). Si en el fragmento anterior se plantea la idea de la ceniza y el polvo en el contexto del bombardeo y la huida, esta pregunta retórica vincula la pérdida con la estabilidad emocional, afectiva: se ve (un gesto, no un arma), lo cual abre la oportunidad para actuar.

Más adelante menciona el mismo poema: “De levante iremos hacia otra casa —canto— donde seremos guarida de palabras de un campo fértil de una piedra que funda consuelo y zarzas tejidas de sangre” (Cerón, 2009, p. 66), es decir, la promesa de otro suelo y de otro espacio privado. El poema es una relación intertextual con el libro del *Éxodo*, en su capítulo 3, en donde Dios llama a Moisés y le promete que sacará de Egipto a los hijos de Israel, además

Figura 2
Imagen alusiva al bombardeo de una ciudad



Fuente: Cerón, 2009, pp. 82-83.

de una referencia a Jabalya, ciudad de Palestina.⁴ En el video de lectura de este poema, Cerón lee y detrás de ella unos actores acomodan bloques de cemento, lo cual indica que para construir hay que destruir algo distinto: destrucción y construcción, lo cual, a su vez, plantea la idea de la poesía escrita a través de la intermedia: se construye con ideas reescribiendo otras escrituras, ampliando la experiencia de lo poético. La imagen de la paloma que abre la cuarta sección, entonces, implica la esperanza en una promesa, aunque esa promesa se encuentre en la mira de tiro.

Los poemas en prosa de la sección “Vistas de un paisaje” se hallan divididos en un lapso de una hora y cuarenta minutos, pues inician a las 8:45 am y terminan a las 10:25 am, como en un *collage*, y utilizan en gran medida la parataxis en la acumulación. Este mismo *collage* es al que la autora recurre en la apertura del video que acompaña al libro. Dice el poema:

10:01 am

Oscuridad de día. Oscuridad que entumece / aturde / al oído. No hay figuras ni formas,
hay tierra, piedras, plomo. Oscuridad de voces y rumores. Y un hombre en fuga se aferra

⁴ Producto de la disputa árabe-israelí, Jabalya tiene un centro de refugiados del conflicto, el cual se ha extendido a aspectos religiosos y propiedad de territorios. Esto también tiene antecedentes bíblicos en el apoderamiento de la tierra prometida en el Antiguo Testamento: “Oye, Israel: tú vas hoy a pasar el Jordán, para entrar a desposeer a naciones más numerosas y más poderosas que tú, ciudades grandes y amuralladas hasta el cielo” (Deuteronomio 9:1, *New International Version*). La tierra prometida se encuentra en conflicto constante.

a cualquier cosa. En el umbral —una madre un padre la familia toda— cuentan / balbucean / el secreto de los cuerpos en tierra.

Clara es la noche cuando llega el vuelo. (Cerón, p. 87)

El campo semántico se forma por una cantidad mínima de luz: oscuridad, umbral, la noche que cae justo al iniciar el día. Los tres elementos se repiten en las unidades de significado del poema, en el bombardeo a la ciudad. La figura 2 es la imagen que abre esta sección.

Dice Cerón: “No hay figuras ni formas, hay tierra, piedras, plomo” (Cerón, 2009, p. 87), con lo cual se establece una relación gráfica-visual de lo que expresa la voz que enuncia en el poema: el conflicto, las consecuencias de éste. De aquí la relevancia en el paratexto del título del libro, *Imperio*, como una organización política o territorial que domina a otra. Por extensión, para la autora, la soberanía de la oración sobre el verso; la superioridad de la pausa y la reflexión que permite el párrafo ante la rapidez del verso.

El disco compacto añade aspectos auditivos y visuales. A éstos hay que agregar el referente de espacio, desde dónde quiere la autora que se inicie la lectura: desde un campo de refugiados. Para realizar la descripción, Cerón utiliza pequeñas unidades sintácticas, como en un fragmento, algo roto a propósito, como el *collage* que abre el video, el cual presenta una fusión visual, auditiva y de lenguaje escrito: “arde la ciudad en fuga. Pesan las palabras. Ni piedad ni destino salvan. Arde la ciudad en fuga. Toda fe es humareda, grito que se pierde en la ciudad de arena” (Cerón, 2009, p. 86).

Dentro de recursos rítmicos, Cerón emplea las repeticiones en oraciones cortas. La autora emplea este recurso sistemáticamente: “Callada. El soldado que vino a preguntar cuántos hombres vivían en casa. Callada. El día en que partimos, su hijo menor y yo, hacia el cuartel. Callada. La muerte de mi hermano a manos de un francotirador. Callada. Su propia muerte, callada” (Cerón, 2009, p. 74). Es con oraciones coordinadas que se reitera el campo semántico: “Oscuridad de día. Oscuridad que entumece / aturde / al oído. No hay figuras ni formas, hay tierra, piedras, plomo. Oscuridad de voces y rumores” (Cerón, 2009, p. 87).

A modo de conclusión

La idea de cuestionamiento también se observa en la forma utilizada: un cajón visual que irrumpe en la construcción del verso libre empleado, las relaciones intertextuales y paratextuales con la postal al interior del libro-objeto, los videos, la parte visual. En las imágenes del video, el espectador se integra a la escena con lo que ve, con lo que experimenta por lo dicho en palabras de la poeta al entonar: concepto-representación de éste. Esto invita a detenerse un poco en la experiencia que se adquiere con la combinación de *performance* y poesía. En *Imperio*, Cerón aborda el tema del conflicto en diversos campos, como la familia, lo político y la sociedad. Si el hogar pareciera ser un sitio de acogimiento y resguardo, Cerón plantea

que incluso éste es destruido y destructor. En esa destrucción se hace uso del verso cuando se busca una fluidez, y cuando lo que se pretende es una mayor reflexión emplea la oración.

Por lo anterior, se percibe la forma en que Cerón aprovecha no sólo las características de esta forma de expresión poética, con el uso de la oración y el párrafo de un margen a otro de la página, sino también los dispositivos actuales; realiza lo que ella misma denomina *poesía expandida*, es decir, en otros medios, más allá del libro, con una propuesta intermedia. Con el propósito de ampliar la experiencia en el fluir del pensamiento, los poemas en prosa complementan la idea de un nuevo orden en el contenido de esta obra.

Las relaciones transtextuales (visuales, auditivas, textuales) completan el reemplazo del imperio por otro distinto, partiendo de la forma utilizada en su mensaje: dentro del orden que se busca en el contenido se halla el uso tanto del verso como de la oración, siguiendo un tema a lo largo de éste, como la violencia, a partir de una idea de ruptura con el verso. El poema en prosa en México utiliza en gran medida esta forma poética, tanto en su soporte de libro como en el *performance*, e incluso en la lectura de obra, en sus relaciones transtextuales e intermediales, incluidos ciertos aspectos que van más allá de lo escrito en el libro, los cuales, debido a su naturaleza, se hallan cercanos a la representación visual.

El poema en prosa en Rocío Cerón es una apuesta por acercarse a medios visuales, e incluirlos dentro de sus obras, es decir, existe una apuesta por ir más allá de la experiencia del texto. Cerón centra su trabajo de reflexión en textos de índole religiosa, con lo cual las imágenes incluidas dentro de su libro funcionan como un refuerzo simbólico: la paloma con la rama de olivo, por ejemplo, se utiliza cuando se habla del conflicto bélico.

Por ello, la experiencia cotidiana de la religión se manifiesta en un contexto no tan cotidiano en el cual lo que se busca es salir de modo inmediato. De aquí el uso de la parataxis, la cual, además de dar la sensación de fluidez, brinda la oportunidad de escapar de todo ese presente que se vive en el poema. En este sentido, en Cerón, el uso del poema en prosa funciona como un observar y actuar porque, por medio del lenguaje, al hacer las cosas es que se puede dejar todo atrás.

Referencias

- Baudelaire, C. (2010a). *Le peintre de la vie moderne*. Mille et une nuits.
- Baudelaire, C. (2010b). *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*. Cátedra.
- Cerón, R. (2009). *Imperio*. Motín Poeta.
- Fluxus (19 de agosto de 2022). En *Wikipedia*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Fluxus>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Higgins, D. (1984). *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. Southern Illinois University Press.
- Millán Alba, J. A. (1989). Algunos aspectos del poema en prosa y las categorías del lirismo contemporáneo. En F. Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* (pp. 29-36). Promociones y Publicaciones Universitarias. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqt620>