



**LITERATURA Y PINTURA. LAS PALABRAS, LAS IMÁGENES
Y LA DISTINCIÓN ENTRE POESÍA Y PROSA**

Tesis defendida el 20 de mayo de 2004
para la obtención del grado de
Doctorado en Humanidades y Artes (mención literatura)
Escuela de Posgrado
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Doctoranda

Ana Lía Gabrieloni

Directora de tesis

María Teresa Gramuglio

Jurado

José Emilio Burucúa

Iván Hernández Larguía

Graciela Silvestri

Calificación

Sobresaliente 10, con recomendación de publicación

Referencia

[MLA] Gabrieloni, Ana Lía. *Literatura y pintura. Las palabras, las imágenes y la distinción entre poesía y prosa*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Rosario, 2004.

[APA] Gabrieloni, A. L. (2004). *Literatura y pintura. Las palabras, las imágenes y la distinción entre poesía y prosa*. [Tesis de doctorado]. Universidad Nacional de Rosario.

Esta tesis está disponible bajo una licencia Creative Commons Argentina.



ÍNDICE

Introducción, 1

Literatura y pintura. Aspectos históricos, teóricos y críticos de sus relaciones, 9

Tensiones interartísticas en la síntesis entre la poesía y la prosa en el siglo XIX, 149

Transformación modernista de la analogía interartística: *ut saltatio poesis*, 231

Apéndice I, 257

Bibliografía, 259

Erratas, 288

INTRODUCCIÓN

El tema de esta tesis es el espacio. Su desarrollo atraviesa el espacio divisible del sistema de las artes, el espacio poético y prosaico de la literatura, el espacio pictórico de las artes visuales, el espacio evolutivo del sistema de los géneros literarios, el espacio lingüístico de la imagen visual que desarrolla una frase, el espacio plano del color escrito en un texto, el espacio tridimensional para el vértigo y la quietud de la danza. En contraposición con la amplitud de los espacios que abarca, el propósito del estudio es muy preciso: observar los intersticios comunicantes entre dichos espacios. Esto significa que el tema, más precisamente, son los espacios dobles que, como explica Jean Paris al escribir sobre la representación pictórica de la mirada, se corresponden con un tipo de mirada doble.¹ Los escritores y los artistas cuyas obras me han guiado en este estudio poseían una mirada doble que estaba dirigida hacia la literatura y la pintura, hacia la poesía y los modos alternativos al verso para escribirla.

¹ *L'Espace et le regard*, Paris: Seuil, 1971, 256.

La primera parte de este trabajo reconstruye momentos de la historia de la relación entre la literatura y la pintura que fueron clave para la relativa aunque decisiva autonomía que la literatura logró a mediados del siglo XIX, con respecto a las esferas de la moral, la religión, la política y la economía. Esta tarea hubiese sido imposible con una intención de exhaustividad. Las observaciones sobre la Antigüedad clásica, el Renacimiento y el Neoclasicismo están sujetas a un criterio muy selectivo, exclusivamente, en función de articular el contexto histórico-teórico de la reinterpretación decimonónica del *ut pictura poesis*. Se privilegió asimismo, el análisis de la evolución y las consecuencias del *dictum* horaciano en Francia e Inglaterra, atendiendo, en ocasiones, a la repercusión teórica de algunos autores alemanes en la adaptación literaria del mismo en esos países. El recorrido aspira a reafirmar la centralidad que la tradición del *ut pictura poesis* merece tener en el campo de los estudios literarios -al que pertenece esta tesis-, aunque el tema se haya convertido en un coto privilegiado para los historiadores y los teóricos del arte. En desacuerdo con algunos autores clásicos como M. H. Abrams y otros contemporáneos, como Wendy Steiner, se comprueba la influencia prevaleciente de las comparaciones entre literatura y pintura durante la segunda mitad del siglo XIX. Tal confirmación de la vigencia de la tradición humanista hasta la modernidad conduce a investigar sus interpretaciones y adaptaciones ulteriores. A través de una lectura del canon teórico y crítico (desde Simónides de Ceos, pasando por Gotthold Efraim Lessing e Irving Babbitt, hasta Clement Greenberg y Joseph Frank), y de los aportes críticos de los últimos setenta años (W. J. T. Mitchell, David Scott y Bernard

Vouilloux, entre otros) se verifica que esas interpretaciones favorecieron el pasaje de una noción poética de la imagen pictórica a una noción pictórica de la imagen poética. Este proceso, intrínseco al espacio del sistema de las artes y que fue favorecido por la creciente importancia otorgada a los fenómenos, los dispositivos científicos, tecnológicos y las prácticas artísticas asociados con la mirada, afectó la conformación interna del espacio del sistema de los géneros literarios.

A partir de lo anterior, la segunda parte de la tesis propone que la modernidad ha sido el escenario de un proceso doble de erosión: de los límites entre las artes y de los límites genéricos. Este último caso se debe a la emergencia del poema en prosa. Una forma híbrida, cuya resistencia a las precisiones terminológicas de la teoría literaria sólo es comparable a la docilidad con la que absorbió la visualidad de la imaginería pictórica. La imagen, agente principal de la doble erosión, se constituyó como categoría estética y genéricamente transversal, dado que atravesó tanto poesía y prosa como literatura y artes plásticas. El origen y el desarrollo posterior del poema en prosa fueron tan marginales como lo ha sido y sigue siéndolo la crítica académica sobre este género. Marginales por sus posiciones periféricas con respecto a los cánones y a los circuitos de difusión respectivos pero, también, por situarse sobre los márgenes colindantes de dos espacios diferentes de producción estética y de investigación académica: el de las letras y el de las artes.

Las relaciones observables entre las formas y las prácticas de estos dos campos artísticos confirman que los estudios relativos al sistema de los géneros

literarios deberían considerar aspectos que exceden el plano meramente lingüístico, adoptando una perspectiva histórica que abarque diferentes aspectos del contexto cultural general. En el prefacio de *Les Frères voyants*, Paul Éluard sostiene que mientras “los artistas hacen ojos nuevos, los críticos hacen anteojos”.² En este sentido cabe aclarar que, al explorar los intercambios, préstamos y apropiaciones entre literatura/pintura y poesía/prosa, he privilegiado la consulta de un corpus bibliográfico crítico debido a poetas y pintores. Frente a los “hacedores” de anteojos perfectos porque ellos han sido, a la vez, los demiurgos de la mirada a la que esos anteojos estaban destinados, preferí adoptar una perspectiva histórica y teórica, útil para contextualizar las ideas de esos escritores y artistas en el cruce de las analogías mencionadas y poder, en consecuencia, deducir críticamente la dirección que sus aportes fueron imprimiendo en la polémica suscitada.

El análisis comparativo de las relaciones interartísticas y de la síntesis moderna entre prosa y poesía revela que fueron fenómenos vinculados entre sí y que las nuevas formas híbridas experimentadas por los escritores se inspiraron en los temas y los métodos de los pintores (lo que significó la inversión de la jerarquía clásica establecida por el *ut pictura poesis*), así como en la prosa utilizada por los traductores de poesía. La influencia de los traductores confirma que las transposiciones interartísticas e intergenéricas estuvieron vinculadas con los intercambios entre las literaturas de Francia e Inglaterra. La visión comparatista nos enfrenta, por un lado, a una práctica tardía y poco virtuosa del poema en prosa inglés

² *Les Frères voyants. Anthologie des écrits sur l'art*, Paris: Ganthier, 1952, 12.

con respecto al francés pero, por otro lado, al fuerte impacto de la danza en los círculos culturales de ambas orillas del Canal a principios del siglo XX. Dicho impacto incidió en poetas como Paul Valéry y T. S. Eliot, quienes resolvieron teóricamente la dicotomía lessingniana entre la temporalidad de la escritura y la espacialidad de las imágenes plásticas, por medio de la inclusión de un tercer elemento en la comparación humanista.

Las cosas del tiempo y del espacio secretas para la mirada, sobre las que habla Hugo von Hofmannsthal (1924) en el poema en prosa “Ressouvenir”, ignoradas por las poéticas anteriores a la segunda mitad del siglo XIX, se traducen en la analogía modernista entre la poesía y un arte donde tiempo y espacio se funden, la danza.³ Los escasos estudios que existen sobre este tema ignoran la filiación histórica y teórica de la comparación poesía/danza con la otra analogía de la que se desprende, la del *ut pictura poesis*. El vacío crítico sobre la dimensión de esta interpretación modernista de las “*sister arts*”, que comprobé en la última etapa de mi investigación, la convirtió en el objeto de estudio de mi nuevo proyecto de investigación: “Poesía,

³ “*L’œil, où il veut, se perd en un spectacle immense [...] les choses secrètes du temps et de l’espace, tout s’y trouve, ordonné en processions, dans une attente sans mesure.*” *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Jean-Claude Schneider y Albert Kohn (eds.), traducción de Jean-Claude Schneider, Saint Amand: Gallimard, 1999, 155-6.

pintura y danza. Transformación de la analogía poético-pictórica en el siglo XX en Francia e Inglaterra”.⁴

Entre las dificultades que debí afrontar mientras realizaba esta tesis deseo mencionar la concerniente a la controvertida objetividad del lenguaje crítico asociado al tema de las relaciones interartísticas. W. J. T. Mitchell afirma que el uso de un lenguaje excesivamente técnico dificulta el avance de los estudios.⁵ Por su parte, Leonard Diepeveen sostiene las ventajas de un lenguaje metafórico, cuyas *resonancias significativas permiten reconocer y expresar relaciones entre sistemas discretos*.⁶ En síntesis, todo lleva a admitir la imposibilidad de expulsar la analogía y la metáfora del lenguaje crítico que busca ser común a disciplinas o fenómenos de distinta naturaleza. La otra dificultad que se presentó ha sido la escasez de bibliografía sobre el tema de este trabajo en el ámbito nacional y, en este sentido, debo agradecer las dos becas de estudios de postgrado recibidas durante los últimos cinco años, otorgadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y

⁴ Este proyecto, supervisado por la directora de esta tesis, la Prof. Ma. Teresa Gramuglio, obtuvo por concurso una beca postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) cuya extensión alcanza dos años, a partir del mes de abril de 2004.

⁵ “Going too Far with the Sister Arts”, James A. W. Heffernan (ed.), *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*, New York: Peter Lang, 1987, 5.

⁶ "Shifting Metaphors: interarts comparisons and analogy", *Word & Image*, 5: 2, (April - June 1989), 206-13, 209.

Técnicas (CONICET) y la Comisión Fulbright. Estas becas me permitieron avanzar con la investigación en las bibliotecas de la *Université de Genève* (Suiza), de la *London University* (Inglaterra), de la *Université de Nantes* (Francia) y de la *Northern Illinois University* y el *New York College* (Estados Unidos).

En relación con el trabajo llevado a cabo en la Facultad de Letras de Ginebra, agradezco especialmente la recepción y disposición para hacerlo posible de parte de Valeria Wagner y Richard Waswo, director del Departamento de Lengua y Literatura Inglesas de esa facultad.

Los períodos de investigación en Europa hubiesen sido imposibles si no hubiese contado con la generosidad incondicional de Marta Laura Gabrieloni. Por el mismo motivo agradezco asimismo a Alfredo Spamer, Laura Calvet y César Baracca.

Deseo expresar mi gratitud también a Aurelio García porque, hace años, abrió frente a mí un camino singular del arte, a Ricardo Falcón, que hizo lo mismo con el de la investigación, y a Silvina Buffone, cuya visión de las formas y los colores siempre se traduce en comentarios esclarecedores durante nuestras conversaciones. De las conversaciones con Albert Freixa, agradezco que mis certezas y mi escritura sobre la literatura, el arte y el mundo sean objeto de sus adversativas llenas de fundamento.

Finalmente, un profundo agradecimiento a la profesora María Teresa Gramuglio, por sus lecturas a las que nada de lo dicho o de lo que no ha sido dicho en mis páginas se les escapa. De ella he aprendido el solitario oficio del investigador

y el compromiso que esta tarea nos exige asumir en compañía de los alumnos, a través de la enseñanza universitaria.

LITERATURA Y PINTURA. ASPECTOS HISTÓRICOS, TEÓRICOS Y CRÍTICOS DE SUS RELACIONES

"The Gordian nod need not be cut"
Marianne Moore⁷

(I)

En la Grecia antigua, el arte [*tekhnê*] estaba asociado a un saber especializado que requería cierta destreza en la producción de objetos, cuyo fin no era la originalidad sino la perfección, de acuerdo con cánones ya descubiertos y establecidos. Basado en la experiencia y en el razonamiento empírico, su carácter técnico lo diferenciaba de la poesía [*poiesis*] que, irracional e intuitiva, estaba asociada a la música y a la danza. Para la conciencia griega, según explica sucintamente Vladislav Tatarkiewicz, la poesía consistía en una actividad incomparablemente superior y separada del arte figurativo “por sus características de vaticinio; su significado metafísico; y sus

⁷ "Charity Overcoming Envy"

rasgos morales e instructivos”, siendo en estas diferencias “donde se origina la oposición entre la poesía y el arte que a nosotros nos es bastante extraña.”⁸

Oposición que no impuso una abstinencia de relaciones mutuas, en especial entre los siglos V y III a.C., cuando la práctica difundida de la escritura y la formulación consciente de una poética de la mimesis originaron una comparación entre artes y poesía, que arrastró a ésta hacia su desacralización definitiva y la consecuente adquisición de un carácter que, más tarde, se definiría como estético.⁹

Con respecto a cómo superar la extrañeza que puede provocar en la actualidad una oposición tan remota, Bruno Gentili nos recuerda en *Poesía y público en la Grecia Antigua*, que la literatura clásica debería ser estudiada considerando su realidad histórica. Esto implica descartar el análisis únicamente formal, que identifica las constantes intertextuales en las obras, para atender tanto a la articulación de sus contextos particulares como a la posición ideológica de sus autores. Sobre todo, implica plantear una pregunta inicial sobre qué niveles de realidad fueron los asumidos por determinado poeta a través de su discurso.¹⁰

Para la escritora Virginia Woolf éste es un interrogante prácticamente insoluble. En uno de sus célebres ensayos sobre la literatura clásica, sostiene que

⁸ *Historia de seis ideas*, Tecnos: Madrid, 1987, 132, 116.

⁹ Esto es, siguiendo la definición “lo más sincrética y tolerante posible” de Umberto Eco sobre los fenómenos y nociones que abarca una teoría estética: “fenómenos que atañen a la belleza, al arte y a las condiciones de producción y apreciación de la obra artística [...] las nociones de agradable, de ornamental, de estilo”, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona: Lumen, 1997, 9.

¹⁰ Barcelona: Quaderns Crema, 1996.

difícilmente se pueda acceder a algo más que a una imagen de esa realidad, mas no a la realidad en sí. Haciendo referencia al caso inglés, afirma que en medio del frío invierno del hemisferio norte, la representación textual de un día veraniego está destinada a ser apenas imaginada por los lectores.¹¹

Su posición explica en gran parte cómo la distancia, al menos temporal, con dicha literatura y su contexto siempre ha implicado un margen proporcional ocupado por las interpretaciones posteriores de cada palabra, frase, composición, producidas en esa época. La expresión que Plutarco adjudica a Simónides de Ceos (V a.C.), sobre que la poesía es pintura parlante y la pintura, poesía muda, no es una excepción a esta regla.¹² Tomada a lo largo de los siglos hasta la actualidad, tanto por artistas y escritores, así como por filósofos o teóricos, críticos e historiadores del arte y de la literatura, fue objeto de múltiples interpretaciones, cuyas consecuencias para una incipiente conformación del territorio literario en particular me propongo descifrar y exponer.

Simónides, a quien todos señalan como el fundador de la teoría interartística, fue además el mítico creador de un arte de la memoria, mientras que tenía lugar la transformación de la poesía hacia su “profesionalización”, en cuyo origen los

¹¹ “*Back and back, we are drawn to steep ourselves in what, perhaps is only an image of the reality, not the reality itself, a summer’s day imagined in the heart of a northern winter.*” “On Not Knowing Greek”, *The Common Reader*, London: Hogarth Press, 1933, 55.

¹² *De gloria Atheniensium*, III, 346f.

especialistas también reconocen la influencia del poeta de Ceos.¹³ Fue uno de los primeros en escribir por encargo y a cambio de dinero, promoviendo la disolución del carácter sagrado de la alianza entre poesía y memoria, que había dominado la sociedad helénica antes de que se extendiera la práctica de la escritura.¹⁴ Los recursos rítmicos y narrativos dejaron de ser imprescindibles como vehículos de transmisión y

¹³ Sobre las referencias clásicas a la invención de una técnica mnemónica adjudicada a Simónides, véase *Nat. Hist.* de Plinio VIII, 24, 89 y, especialmente, la anécdota en *De orat.* de Cicerón II, 86. 351-353. En la bibliografía contemporánea, fundamentalmente, véase Frances Yates, *The Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.

¹⁴ Cf. “la equivalencia de la poesía con la pintura sólo es posible en un mundo de escritura. La formulación del tópico *ut pictura poesis*, que representa un punto de inflexión fundamental en la concepción griega de la poesía, es impensable en una cultura de oralidad primaria: el *ut pictura poesis* es un *topos* de la escritura.” Ésta es una de las hipótesis centrales en el valioso libro de Neus Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona: El Acantilado, 1999. Se trata de uno de los escasos estudios disponibles en español dedicados al origen de la comparación entre las artes desde la perspectiva de los estudios clásicos y con una metodología acorde a la enunciada por Gentili, a través de la cual la autora busca reconstruir -utilizando los términos del subtítulo- “la invención del territorio artístico” desde Simónides a Platón, atendiendo a la emergencia de la escritura y a su incidencia en la expresión de la comparación en uno y otro autor.

Gentili, a su vez, define el lugar de Simónides y los alcances de su práctica mercantilista, describiendo la declinación que sufre hacia el siglo IV: “La venalidad de Simónides en el ejercicio del oficio de poeta no fue un caso aislado y sin continuación en la cultura del siglo V. [...] Simónides rompe con la tradición del poeta inspirado y con el modelo del poeta-maestro de verdad, dando inicio al proceso de secularización de la función poética por la cual sustituye a un modo de conocimiento excepcional y privilegiado un tipo de saber más político y laico.” La aparición de la escritura fomenta un nuevo tipo de cultura: la de la prosa científica, junto a la literaria. Así, hacia el siglo IV: “Se abre una grieta entre la experiencia poética y los grandes problemas de la vida en sociedad, que serán objeto de estudio para la filosofía y la historiografía. [...] Desde el punto de vista del encargo y la retribución, este diferente estatuto de la actividad del poeta no podía dejar de comportar mutaciones profundas.” Op. cit., 1996, 356.

preservación de la tradición. El espacio escritural dio origen al surgimiento de la prosa; la memoria escrita era capaz de absorber los detalles de una imagería que se multiplicaba; la palabra se visualizó y pasó de ser un suceso (oral) a ser un objeto (visible-legible).¹⁵ En ese contexto, donde la percepción de la palabra como imagen le otorgó a ésta un carácter discursivo material y físico, las formas de concebir y escribir la poesía que tenía Simónides se consideran el primer intento por pensar el valor y el estatuto de la práctica artística.¹⁶ Más aún, mientras que la comparación interartística lo convierte en el “primer testigo de la doctrina de *mimêsis*” (que es la base de dicha comparación), su papel dominante en el proceso de “cosificación” de

¹⁵ En este sentido, Galí afirma su intención de “especialmente remarcar la percepción objetualizada de la palabra con todo lo que conlleva, porque es justamente este rasgo el que posibilita la comparación simonídea entre dos prácticas tradicionalmente autónomas (e incluso, como veremos, en en ciertos aspectos opuestas) como la poesía y la pintura. [...] La palabra hablada es evento, suceso en el tiempo. La palabra escrita es imagen, objeto en el espacio. Simónides descubre el nuevo carácter material de la palabra que la escritura determina: palabra = imagen = objeto. El poema se hace objeto, se 'cosifica' a través de la escritura, que le confiere una corporeidad ausente de la palabra hablada. El nacimiento del concepto de imagen como representación mental se origina con el nuevo estatuto físico que la escritura confiere al lenguaje, con el paso de la percepción acústica del discurso a su percepción visual. Según esta teoría, en una sociedad de transmisión oral no puede existir la imagen en el sentido que nosotros le damos, es decir, como figuración que el 'ojo de la mente' percibe visualmente.”, Op. cit., 1999, 38 y 169-71.

¹⁶ Ibid., 175.

la palabra (a través de la escritura-visible) lo hacen, asimismo, el “primer testigo de la teoría de la imagen”.¹⁷

En síntesis, con Simónides la práctica poética se convierte por primera vez en un oficio y la poesía adquiere un rango autónomo similar al de las artes figurativas. Sin embargo, más allá de esta aparente equivalencia, la relación tiende desde su origen a configurarse de acuerdo con una jerarquía asimétrica. Las posturas tomadas en torno a la relación entre arte figurativo y poesía situaban a ésta lejos y por encima del primero, mas no en función de sus aspectos técnicos o intelectuales sino por el mayor alcance comunicativo que se asociaba a la palabra, dada su mayor capacidad de circulación por el espacio y de duración en el tiempo.¹⁸ Pero la mayor ventaja de la comparación sería que el poeta “profesional” pudo, de allí en más, separarse de la escritura y reflexionar sobre su tarea: las ideas de Simónides acerca de la naturaleza de la poesía, afirma Galí, lo convierten en el “padre de las teorías poéticas”.¹⁹

¹⁷ Estas dos últimas consideraciones son extraídas de *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* de M. Detienne (1967) y *Von Homer zur Lyrik* de M. Treu (1955), citados en Galí, *Ibid.*, 169 y 170.

¹⁸ En consecuencia, continúa explicando Gentili, aportando una hipótesis que alcanza a nuestros días: “el discurso sobre la relación entre arte figurativo y palabra tuvo, después de Píndaro, ulteriores e interesantes desarrollos, hasta convertirse en una verdadera teoría de la comunicación, en muchos aspectos aún hoy día actual.” *Op. cit.*, 1996, 348.

¹⁹ *Op. cit.*, 1999, 174.

(II)

Estas consideraciones y prácticas poéticas hallarían una expresión teórica y sistemática en Platón.²⁰ Aunque no llegó a elaborar una verdadera teoría estética, fue el primero -junto a Aristóteles- en pensar el arte más allá de la habilidad que exigía su producción y en relación con los efectos que provocaba en el observador u oyente. Como señala Claire Brunet, Platón llega a conocer y, en consecuencia, a intranquilizarse por el poder de las bellas artes, dando origen a una “tradicción de la inquietud” y, contrariamente a lo que afirmaba la opinión común de la época, sostiene que la poesía y la verdad pertenecen a dos esferas completamente separadas.²¹ Esto hace que la poesía se asemeje a la retórica, compartiendo sus defectos. Como el poeta es capaz de crear esas engañosas configuraciones del mundo que son asimiladas profundamente por quienes acceden a ellas, cuanto más grande sea el talento del poeta, mayor será el peligro que representa, lo cual legitima su expulsión de la polis para dejar lugar a quienes sí tienen una relación privilegiada con la verdad, los filósofos.

En el libro X de *La República*, una extensa analogía entre poesía y pintura afirma la incompatibilidad entre poesía y verdad implícita en la imitación y la reflexión que caracterizan, respectivamente, el hacer del poeta y del filósofo. Al reunir ambas prácticas en una misma teoría basada en la idea de *mimêsis*, Platón afirma que los pintores y los poetas son imitadores, “artesanos de apariencias” y no

²⁰ Gentili, Op. cit., 1996, 117.

²¹ “Art et poésie”, Denis Kamboucher (ed.), *Notions de Philosophie*, Saint Amand: Gallimard, 1995, 398.

de la única realidad verdadera, la de las Ideas.²² Es decir, imitadores de imágenes que son falsas desde un punto de vista cognoscitivo. Es precisamente este tipo de criterio y no el formal el que rige la comparación, cuyo único objetivo es llamar la atención sobre la diferencia entre una poesía fruto de la inspiración divina y otra, “artesanal”.²³ En cualquier caso, la poesía será desterrada del ámbito de la razón y, junto a la pintura, comenzará a ser juzgada con criterios estéticos y ya no morales. Sin embargo, lo que actualmente puede ser entendido como un avance del arte poética hacia su esencia, en el contexto de la época es un pasaje hacia su degradación:

Cuando Platón, en *La República*, compara y hace un paralelismo entre los poetas y los artistas visuales, no afirma simplemente una sabida y reconocida relación, sino que, al contrario, aproxima temas que se encuentran muy alejados entre sí; se trata de una de esas paradojas que tanto gustaban a Platón. La intención de la paradoja está clara: degrada a los poetas artesanos al nivel de los pintores para asestar a los primeros un golpe más aplastante, haciendo que asciendan al mismo tiempo los poetas inspirados. [...] la comparación de estos dos campos no fue algo común durante el siglo V a. De J. C., sino que se trató

²² La representación pictórica de un objeto sería una mimesis de segundo grado en la medida en que reproduce apenas la idea de dicho objeto mediante una técnica artesanal.

²³ “su proceder mimético está también dos grados separado de lo verdadero. [el poeta] no entiende de lo que es, sino de lo que parece, crea sólo semejanzas de las acciones, de las virtudes y de todo lo demás. Si tuviese conocimiento de la realidad, crearía antes que imitar, preferiría ser el objeto más que el autor de un elogio.”, Gentili, Op. cit., 1996, 84.

de una idea original de Platón: comparó un aspecto de la poesía con la pintura para degradar la primera.²⁴

Es muy probable que Platón utilizara la figura del pintor para minimizar la reacción negativa que podían suscitar sus apreciaciones.²⁵ Al hacerlo, pasó a ser el primero en proponer una comparación entre pintura y poesía desde una perspectiva teórica y, a su través, en aislar el fenómeno artístico de otras prácticas, el primero, por tanto, en establecer un concepto de arte.²⁶

Aristóteles, por su parte, es quien inaugura una “teoría de la obra” estética.²⁷ Autor del elogio a la mirada contenido en el párrafo inicial de su *Metafísica*: “de todos los sentidos, éste [la vista] es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias” (980 a), no debería sorprender que diera origen a la teoría

²⁴ Tatarkiewicz, Op. cit., 1987, 130,132.

²⁵ Galí, Op. cit., 1999, 365.

²⁶ “Estemos o no de acuerdo con su definición, lo cierto es que a partir de la obra de Platón el arte empieza a considerarse una disciplina separada, no sólo de la ciencia, sino de otras *tekhnai* de producción. [...] Platón, al considerar que la *tekhnê* del artesano no es similar a la *tekhnê* de poetas y pintores en razón de la falta de funcionalidad práctica de sus obra, independiza el fenómeno artístico, aísla un territorio que hasta entonces no estaba delimitado. Definiendo la pintura y la poesía como artes de imitación y separándolas del resto de las *tekhnai*, Platón traza una frontera teórica que ya nadie va a traspasar.” Ibid., 366. Tatarkiewicz aporta una hipótesis similar: “La primera aproximación de la poesía al arte visual que se realizó en la antigüedad fue el resultado de la separación que se llevó a cabo primero parcialmente y más tarde totalmente de la poesía como adivinación y de su tratamiento como arte. Platón fue el primero en hacerlo, y Aristóteles lo radicalizó.”, Op. cit., 1987, 135.

²⁷ “*Aristote inaugure une discipline au cœur du discours philosophique: la théorie de l'œuvre*”, en Kamboucher (ed.), Op. cit., 1995, 407.

Tatarkiewicz, Op. cit., 1987, 407.

literaria con una *Poética* donde se dan a leer repetidas analogías entre el arte de las palabras y el de las imágenes visuales: “Puesto que el poeta es un imitador, igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes, es preciso que imite siempre de uno de estos tres modos: o como las cosas eran o son, o como se dice y se supone que son, o como deben ser” (1460 b). Las comparaciones entre poesía y pintura se repiten en esta obra que, junto al libro VIII de la *Política* y el libro I de la *Retórica*, se ocupa de la naturaleza y de la función de la mimesis.

El estagirita enfatiza y reitera la asimilación de la poesía a la pintura para imponer una perspectiva que, distanciándose de la esencialmente política -basada en los valores de verdad y justicia- de Platón, relaciona entre sí los efectos estéticos, éticos y políticos del fenómeno artístico, fundamentalmente, de la tragedia. En palabras de Brunet, esta intención de la comparación es valiosa porque abre:

*la possibilité d'interroger les œuvres non plus du dehors (à partir des valeurs de la justice et de la vérité) mais au dedans d'un vaste champ: celui des formations esthétiques, celui des procédures et objets offerts au regard du spectateur, à l'écoute de l'auditeur... ou pratiques par la main du peintre, la langue de l'auteur.*²⁸

La “erosión semántica” entre imitación y representación que propició la *Poética* abrió un campo vastísimo, dominado por criterios estéticos y del gusto basados en la analogía interartística, cuya extensión a través del Renacimiento llegó

²⁸ Ibid., 408.

a alcanzar su máximo desarrollo durante el neoclasicismo, hasta la crisis de la representación propia del siglo XX.²⁹

Así como el origen de la teoría literaria está dado en Aristóteles, durante siglos se reconoció un gesto igualmente deliberado por enunciar una teoría de las relaciones interartísticas en Horacio. Su *Epistola ad Pisones*, ya concebida por Quintiliano como una verdadera *Ars Poetica* -la única que se conserva desde la Antigüedad junto a la de Aristóteles-, insiste en comparar poesía y pintura:

*Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes,
Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
Haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
ludicis argutum quae non formidat acumen;
Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.*³⁰

²⁹ “Cela en principe, car, au gré d’une érosion sémantique rendue inéluctable par l’histoire des formes et le développement des concepts, c’est à toute la littérature (au récit, à la poésie comme au théâtre) et à toute la peinture (portraits, batailles, scènes de genre, etc.) que l’imitation et la représentation ont été indifféremment annexées: à l’âge classique, et pour simplifier, l’une a valeur de fin et l’autre de moyen.” Vouilloux, Bernard, *La peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècles*, Paris: CNRS, 1994, 51.

La asociación que la *Poética* impone entre imitación y representación queda de manifiesto en las siguientes definiciones aristotélicas de tragedia: “Es, así, la tragedia *imitación de una acción elevada* y perfecta, de una determinada extensión [...] por medio de la acción y no de la narración” (1449 b), “la tragedia es *representación de una acción* perfecta y completa y dotada de cierta extensión” (1450 b) (las cursivas son mías).

³⁰ [La poesía es como la pintura: una cosa te gustará más, si la miras de más cerca; otra te gustará más si la miras de más lejos. Ésta requiere ser mirada a media luz; estotra no teme la luz plena y resiste al ojo penetrante de la crítica. Aquélla te agradó la primera vez; aquella otra te agradará mil veces que la veas.] vv. 361-365.

El lema de Horacio, *ut pictura poesis*, y la idea aristotélica de que la intriga de una tragedia se asemeja a una pintura, reglaron la constitución del sistema de las artes en el Renacimiento -basado en asimilar la pintura a la poesía- y hallarían, más tarde, su formulación más eminente en *Les Beaux Arts réduits à un même principe* del Abate Charles Batteux (1746). Esta obra provocó la reacción de Gotthold Efraim Lessing en contra del entusiasmo humanista por la migración de cualidades y poderes, tanto estéticos como pedagógicos, a través de dominios artísticos distintos. En definitiva, como concluye Bernard Vouilloux, Lessing no habría hecho más que responder al problema que había engendrado y ocultado, a la vez, el abuso interpretativo del *ut pictura poesis*.³¹

Antes de que se publicara el *Laocoonte* de Lessing (1766), el *Paragone* de Leonardo Da Vinci y las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* del Abate Jean-Baptiste Du Bos -escritos hacia fines del siglo XV y a principios del siglo XVIII, respectivamente- habían reclamado una distinción precisa entre las artes. Sin embargo, a diferencia del *Laocoonte* y a favor de un estatus autónomo de la pintura, en dichas obras se sostiene la superioridad de esta última con respecto a la poesía.

³¹ Op. cit., 1994, 51.

(III)

En el medio del debate renacentista sobre la nobleza de las diversas artes, el *Paragone* o *Parangón* de Da Vinci va más allá del marco de los humanistas y pintores de la época. Al afirmar que el pintor puede hacer visible una imagen de una sola vez, mientras que el poeta sólo puede hacerlo si recrea sucesivamente sus fragmentos (C.U. 18 r-19 r), Da Vinci consolida la inmediatez y simultaneidad como rasgos característicos de la imagen pictórica. Así, se adelanta doscientos siglos a Lessing en distinguir la naturaleza espacial de esta última por contraposición a la temporal de la poesía pero -a diferencia de aquél- invierte el principio *ut pictura poesis* y afirma: “la pintura es una poesía muda y la poesía, una pintura ciega” (C.U. 10 r). El valor de la pintura radica en que está al servicio de un sentido mejor y más noble que la poesía, dado que ¿acaso alguien preferiría la pérdida de la vista a la pérdida del oído o del tacto? (C.U. 15 r,v).³²

Desde la perspectiva de Rensselaer W. Lee, los argumentos vincianos tienden a ignorar las creaciones de los poetas, por la simple razón de que los recursos de la escritura no tienen un impacto directo en el órgano de la visión.³³ Pero es importante

³² [Le poète, qui décrit la beauté ou la laideur d'un corps, le fait paraître membre après membre à des moments successifs; le peintre le rend visible en une seule fois][La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture aveugle] [nous accorderons d'autant plus de valeur à la peinture par rapport à la poésie qu'elle est au service d'un sens meilleur et plus noble qu'elle. Cette noblesse est ainsi trois fois aussi grande que celle des autres sens, puisque la perte du sens de l'ouïe, de l'odorat ou du toucher a été choisie plutôt que celle de la vue], *Le Paragone. Le Parallèle des Arts*, Lauriane Fallay y Nathalie Bauer (eds.), Paris: Klincksieck, 1992, 71-3.

³³ *Ut Pictura Poesis*, Paris: Macula, 1998, 156.

destacar, como lo hace Valeriano Bozal, que la posición de Leonardo “va más allá de lo estrictamente óptico aunque se afirme sólo como óptico”, para llevar a cabo un cambio trascendente, en cuya base coexistía la creencia en una adecuación entre imagen y sensibilidad con la desconfianza hacia una adecuación comparable entre palabra y sensibilidad:

Al afirmar el carácter científico de la pintura, Leonardo ha roto con la limitada concepción de la imagen pictórica en cuanto representación o vehículo, la ha dotado de un carácter creador e investigador, capaz de presentarnos la verdad de las cosas, su esencia, en un “simulacro” de la visión normal que permite la aparición de las leyes, el número y la medida reales (para la visión). Leonardo abre un terreno que la teoría estética no había hasta ahora analizado: la mirada, la visualidad específicamente creadora.³⁴

La comparación interartística había sido útil a Platón y a Aristóteles para despojar a la poesía de misticismo y, secularizada, revestirla con un carácter paulatina y específicamente más artístico. En Da Vinci, promueve el estatuto liberal que las artes plásticas adoptaron hacia el Renacimiento. En uno y otro caso, verificamos una función incuestionable que, desde Simónides de Ceos, cumplió históricamente la comparación: influir en el proceso de aislamiento, diferenciación y definición de los fenómenos estéticos, es decir, en el proceso de autonomización de las obras literarias y plásticas, entre sí (dentro del sistema de las artes en general) y

³⁴ *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor, 1987, 122.

con respecto a las otras prácticas no estéticas (dentro del campo cultural y social en general).³⁵

Más tarde, durante el transcurso del período más activo de la *querelle des Anciens et des Modernes*, tuvo lugar otro de los momentos de la tradición del *ut pictura poesis* que, tan excepcionalmente como en el caso de Leonardo, benefició a la pintura otorgándole una jerarquía mayor que a la poesía. Su protagonista fue Jean-Baptiste du Bos y la lógica de su teoría responde a la naturaleza de los signos de cada una de las artes, dado que -según establece en *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719)- los pintores utilizan signos que no son arbitrarios e instituidos, como las palabras que utilizan los poetas.³⁶ Los signos naturales pictóricos, al presentar los múltiples componentes de una acción o de un escenario en forma simultánea a la mirada del receptor, son capaces de provocar un impacto

³⁵ Cf. Tatarkiewicz, Op. cit., 1987, 146.

³⁶ “Je crois que le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie et j’appuie mon sentiment sur deux raisons. La première est que la peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue. La seconde est que la peinture n’emploie pas de signes artificiels, ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels.” *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris: École national supérieure des Beaux-Arts, 1993, 133.

mayor en él que los signos artificiales lingüísticos, los cuales someten dichos componentes al orden secuencial de una descripción.³⁷

Sin embargo, más allá de estas epifanías reivindicatorias de los poderes de la imagen pictórica, la hipótesis que atraviesa el mencionado *Ut pictura poesis* de Lee nos impide olvidar que durante los dos siglos que separan a Leonardo de Du Bos, la pintura pierde su carácter esencial de arte visual y -subordinada a las abstracciones teóricas originadas a partir y en función de la literatura- queda atrapada en una analogía con la poesía, que restringe las condiciones necesarias para constituirse y desarrollarse como una práctica independiente. Estas condiciones tendrían lugar recién hacia mediados del siglo XIX, como resultado de la revolución romántica. Durante el período entre 1550 y 1750, los tratados de pintura y de literatura insistían en establecer una analogía entre ambas artes, a partir de lo postulado por Aristóteles y Horacio sobre la función imitativa común a las dos.

Hacia mediados del siglo XVI, la práctica concreta de la pintura en busca de conocimientos científico-técnicos, como lo hiciera Leonardo, cedió ante la pretensión teórica de “pintores críticos” que buscaban organizar y codificar los

³⁷ Sylvain Menant analiza los aspectos -verdad, ilusión, instrucción, pericia técnica, entre otros- que se habrían constituido como fines de la pintura para Du Bos e interroga el momento histórico en el cual éste escribe su célebre libro, es decir, entre 1710 y 1719, cuando llega el fin del reinado de Luis XIV y “*on assiste à la fois à la consécration de Rigaud et au développement de la carrière de Watteau*”: “*Enfin,*” -concluye- “*moment de progrès remarquables de l’analyse littéraire, à l’occasion d’une des phases les plus actives de la Querelle des Anciens et Modernes: le rapprochement entre poésie et peinture va bénéficier à la réflexion sur la peinture.*” “Les fins de la peinture selon l’Abbé du Bos”, René Démois (ed.), *Les fins de la peinture*, Paris: Dejonquères, 1990, 157-8.

conocimientos existentes. Así, para Tatarkiewicz, el pensamiento Renacentista llegó a concebir que:

el arte visual puede alcanzar las alturas que en otras épocas se había pensado que constituían el dominio exclusivo de la poesía. El arte visual y la poesía, que sólo recientemente se había pensado que estaban separadas por un abismo, se encontraban ahora al mismo nivel.³⁸

Durante dicha transición, desde el autor del *Paragone* hasta Lodovico Dolce y Giovanni Pietro Bellori, se cuestionaron la naturaleza, los contenidos y los fines de la pintura. Lee señala con acierto que el tipo de relación entre literatura y pintura que se vio favorecida en el Renacimiento, excedió las pretensiones que podrían haber tenido Aristóteles y Horacio.³⁹ Dolce fue uno de los que más radicalizó el pensamiento de

³⁸ Op. cit., 1987, 114.

³⁹ Tatarkiewicz afirma en el mismo sentido: “Pocas palabras han sido citadas tanto como estas palabras de Horacio (*De arte poëtica*, 361), y pocas han sido interpretadas de un modo tan falso e inconsistente de acuerdo con la intención que tenía su autor.” Op. cit., 1987, 139-40.

Con el título “La manipulación humanística del lema horaciano: historia de un abuso interpretativo”, Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández sostienen con respecto a la misma cuestión: “Éste es el caso del desplazamiento de sentido en la formulación tópica horaciana *ut pictura poesis*. No busquemos en la condición material de tal expresión nada que justifique el significado de su recuerdo más usual, activo y fecundísimo en la teoría del arte. Como en tantos otros casos, las palabras capricho o milagro son la única explicación; [...] Generalmente el caso de la comparación tenía por fundamento la glosa de los más fríos y remotos paralelos posibles entre ambas partes; o bien se trataba de aplicar mecánicamente el tópico sin demasiado enriquecimiento en contextos donde la vinculación resultaba obvia.” *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos, 1988, 17 y 20.

ambos, llegando a declarar que los escritores son pintores y que la poesía, la historia, todo lo que un “hombre cultivado” puede escribir, es pintura. En su *Dialogo della pittura intitolato l’Arentino* (1557), el primer gran tratado de la pintura humanista, predomina la idea de Horacio -cuya *Ars Poetica* Dolce había traducido siendo joven- sobre la conveniencia de crear a partir de formas y temas clásicos. Bellori (1664) reelabora la teoría de Dolce en los términos estrictos de la mimesis aristotélica. Su tratado *L’idea del pittore, dello scultore e dell’architetto* reconfirma la centralidad de la *Poética* en la teoría estética que, posteriormente, sería heredada por el neoclasicismo francés: la pintura y la poesía deben imitar acciones humanas en sus versiones más elevadas.⁴⁰

El proyecto de esos “*esprits enthousiastes de la Renaissance*” -una teoría que otorgue carácter liberal a la pintura- siguió el modelo instituido por los hombres de letras, es decir, buscar legitimación en fuentes clásicas. Dado que el campo del arte no ofrecía equivalentes a las poéticas de Aristóteles y de Horacio, los pintores críticos se apropiaron de las teorías literarias que, además, incluían numerosas

⁴⁰ La *Poética* (1454 b) establece claramente al respecto: “Puesto que la tragedia es una imitación de hombres mejores que nosotros, es necesario que imitemos a los buenos retratistas. Estos, al representar la forma particular [de los individuos] y hacerlos semejantes [a sus modelos], los pintan más bellos de lo que son. Eso mismo le sucede al poeta.”

referencias a la analogía interartística.⁴¹ En el medio de su entusiasmo, no se detuvieron para preguntarse si un arte que utiliza un medio diferente al de la literatura podría ser sometido a una “*esthétique d'emprunt*”.⁴²

⁴¹ John Dryden (1695) observó cómo el legado que los pintores habían recibido del arte clásico carecía asimismo de las obras más admirables que, en el caso del arte de las palabras, nunca habían dejado de ser una posesión para los poetas: *‘T’is true that Poetry has one advantage over Painting in these last Ages, that we have still the remaining Examples both of the Greek and Latine Poets: whereas the Painters have nothing left them from Apelles, Protogenes, Parrhasius, Xeuxis and the rest, but onely the testimonies which are given of their incomparable Works.*” “*De Arte Graphica*. Preface of the Translator, With a Parallel, of Poetry and Painting”, *The Works of John Dryden*, Wallace Maurer y Geroge Guffey (eds.), Berkeley, Los Angeles, etc.: University of California Press, 1989, XX, 57.

⁴² Lee, Op. cit., 1998, 13, 15-6.

(IV)

Dicha “estética del préstamo” se extendió hasta el siglo XVIII y fue imponiendo, en principio, las categorías discursivas de la poesía a las imágenes pictóricas: la retórica de la pintura, *ut rethorica pictura*, quedaría eclipsada por la retórica en la pintura: *ut pictura poesis*.⁴³

El imperativo neo-aristotélico sometía los signos naturales de la pintura al régimen narrativo-didáctico de las palabras, porque las acciones humanas se encontraban expresadas en su versión más ideal en los relatos épicos, bíblicos e históricos, de donde -en consecuencia- la pintura estaba obligada a extraer temas y métodos. A fines del siglo XVI, Sir Philip Sidney retomó el *dictum* de Simónides, adaptándolo a esta prerrogativa literaria en su célebre *An Apology for Poetry* (publicada en 1595): “*Poesie therefore is an arte of imitation, for so Aristotle termeth it in his word Mimesis, that is to say, a representing, counterfetting, or*

⁴³ “on applique à l’analyse de l’éloquence picturale les grilles d’une conception ‘poétique’ de l’image. Confondant la rhétorique de la peinture avec la rhétorique dans la peinture, une telle interprétation fait de l’*Ut rethorica pictura* un simple avatar de l’*Ut pictura poesis*.” Lichtenstein, Jacqueline, “Contre l’*Ut pictura poesis*: une conception rhétorique de la peinture”, *Word & Image*, 4: 1, (January-March 1988), 99-104, 99.

figuring fourth: to speake metaphorically, a speaking picture: with this end, to teach and deligth."⁴⁴

Como en Inglaterra, la continuidad de la tradición humanista estaba asegurada en Francia con el privilegio que la *Académie Royale de peinture et esculpture* -fundada en 1648- revestía al pintor de género histórico. Éste, según las palabras de Félibien (1669), debía: "*représenter de grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poëtes; et montant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes & les mystères les plus relevez.*"⁴⁵

Además de la aspiración común a la poesía y la pintura hacia una mimesis moralizante, que revela esta cita, el *ut pictura poesis* humanista enfatizaba la

⁴⁴ *Elizabethan Critical Essays*, G. Gregory Smith (ed.), London: Oxford University Press, 1937, I, 158. Asimismo se lee en *The Arte of English Poesie* de George Puttenham (1589): "*Poet is in the discreet vsing of his figures, as the skilfull painters is in the good conueyance of his coulours and shadowing traits of his pensill, with a delectable varietie, by all measure and iust proportion, and in places aptly to be bestowed.*" Ibid., 143, II.

Smith, al analizar en el prefacio de la edición aquí citada los intercambios entre las emergentes críticas inglesa e italiana, señala sobre la aparición del *locus classicus* en estos textos insulares: "*The notion of the speaking picture, though as old as Simonides, was discovered by English critics in Renaissance Italy.*" Ibid., lxxxvi.

Cf. "*he [Sidney] was one of the first Englishmen to have a knowledge of Renaissance painting and his Apology is an oration on the power of images*", Baker-Smith, Dominic, "Literature and the Visual Arts", M. Coyle, P. Garside, M. Kelsall y J. Peck (eds.), *Encyclopedia of Literature and Criticism*, London: 1991, Routledge, 999.

⁴⁵ Prefacio de *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, citado en Lee, Op. cit., 1998, 43. Es notorio que esta subordinación de la pintura a los textos literarios ocurre en el preciso momento en que la creación de la Academia suscita un discurso sobre la pintura que, con los años, sería decisivo para afirmar la especificidad de lo pictórico y la consecuente reivindicación de la autonomía de la pintura.

superioridad de las palabras, el medio con el que trabaja el poeta, en relación con los medios del pintor. Ambas ideas confluyen en “Elégie à Janet, peintre du roi” de Pierre de Ronsard (1555), donde el poeta solicita a Jean Clouet que pinte un cuadro, imitando el retrato que irán componiendo sus versos:

*Peins-moi, Janet, peins-moi, je te supplie
Dans ce tableau les beautés de m'amie
De la façon que je te les dirais*

Por medio de sinécdoques y de símiles que remiten al mundo mitológico, se despliega el retrato de una mujer, desde la cabeza en dirección hacia los pies; “*la grâce naturelle*” de los ojos descrita por el poeta, suscita el problema de las restricciones que afectan la capacidad representativa del arte del pintor:

*Mais las! mon Dieu, mon Dieu je ne sais pas
Par quel moyen, ni comment, tu peindras
(Voire eusses-tu l'artifice d'Apelle)
De ses beaux yeux la grâce naturelle,
Qui font vergogne aux étoiles des Cieux.*

Con la mención de Homero, el poeta refuerza la lógica del desaliento que transmite al artista en relación con la ejecución correcta de la boca del modelo, ya que:

*À peine Homère en ses vers te dirait
Quel vermillon égaler la pourrait,*

En un estudio sobre las implicancias estéticas e ideológicas de este poema de Ronsard, Dominique Moncond’huy confirma que se inscriben con claridad en la rivalidad que existía entre el poeta y el pintor, recreando así entre ellos la relación de dependencia que el pintor tenía con el comanditario. En sus palabras:

le poète reproduit le jeu social de la subordination du peintre au commanditaire –c’est-à-dire que, pour une raison tout extérieure à la nature même du matériau esthétique mis en œuvre, le poète domine le peintre. Il est clair qu’une telle structure a un effet obligé et sans doute souhaité: elle inscrit le peintre dans la dépendance du poète et le poème dans la perspective de la rivalité entre poésie et peinture, dans la perspective du paragone-⁴⁶

Un siglo más tarde, dicha rivalidad -en idénticos términos, poco ventajosos para el pintor- se expresa de forma aún más ostensible en la obra *Cabinet de Monsieur de Scudéry, gouverneur de Notre-Dame de la Garde*, cuya primera parte se publicó en París, en 1646. Su autor, un referente de la época, tanto en el plano político como en el estético, compone ciento diez poemas para ilustrar ciento diez cuadros, que no son necesariamente los que pudo haber observado a lo largo de su vida sino también aquellos que hubiera querido poder ver. El paseo de M. de

⁴⁶ “Le poète commande au peintre: enjeux et effets d’un modèle poétique (de Ronsard à Scudéry)”, Pascaline Mourier-Casile y Dominique Moncond’huy (eds.), *La Licorne*, “Lisible/Visible: problématiques”, (1992), 19-28, 20.

Scudéry transcurre por igual entre las formas poéticas y las estéticas con el propósito de reunir una colección de “pinturas parlantes”, de cuadros que se constituyen como tales en la imaginación del lector.⁴⁷ Moncound’huy -esta vez en la introducción que escribió junto a C. Bilt para acompañar la reedición contemporánea del *Cabinet-* sostiene que Scudéry, haciendo propia la doble autoridad de Horacio y de Plutarco, radicaliza la imposibilidad de la pintura para decir y su necesidad, en consecuencia, de tomar prestada la palabra a través de la intervención de los escritores.⁴⁸

Adoptar una perspectiva que atravesase rigurosamente las implicancias más complejas de la relación interartística entre los siglos XVI y XVIII, demuestra que fueron tres las reglas que continuaron gravitando sobre ésta: copiar “mejorando” la naturaleza, utilizar temas clásicos, y crear una imaginería destinada a ser percibida visualmente por el ojo orgánico o el “ojo de la mente”.⁴⁹ En síntesis, mientras que los pintores estaban obligados a extraer sus temas de fuentes literarias, se les exigían

⁴⁷ “*Il est certains tableaux dont le coloris est si vif et si riant qu’il surprend agréablement la vue de tous ceux qui les regardent, trompe la connaissance des plus savants en portraiture, et fait passer d’abord pour fort beau ce qui ne l’est point du tout. Mais lorsque cette douce illusion est dissipée, qu’on s’aperçoit de la tromperie qu’elle a faite au sens, et qu’enfin le jugement recouvre la liberté de ses fonctions, on ne voit plus ce qu’on croyait voir: on se moque de cet ouvrage et de soi-même; et cette estime si mal fondée se change en un juste mépris. Je ne sais [Lecteur] si cette peinture parlante que je t’offre n’aura point le même destin*”, “Au Lecteur” en su obra teatral *Andromire*, publicada en París en 1641.

⁴⁸ “*Le ton est donné d’emblée: la peinture, c’est une évidence, ne possède pas la parole, et c’est de la lui prêter, d’où l’intervention nécessaire des hommes de plume.*” C. Bilt y Dominique Moncound’huy (eds.), *Le Cabinet de M. de Scudéry*, Paris: Klicksiek, 1991, 21.

⁴⁹ Alderson, Simon, “*Ut pictura poesis and its discontents in late seventeenth- and early eighteenth- century. England and France*”, *Word & Image*, 11: 3, (July-September 1995), 256-63, 256.

obras con un estilo visual a los poetas, como si se tratase de componer cuadros con palabras.⁵⁰ La imposición “cruzada” de estas reglas revela que la comparación no estaba sujeta a una jeraquía estática e inmutable a favor de las composiciones literarias sino, más bien, expuesta a variaciones que reflejaban el cambiante contexto que iban construyendo los agentes sociales y culturales de la época.

En esa trama irregular, y en el marco de una crisis epistemológica radical, se destaca la influencia que tuvieron, en el plano de las teorías y producciones estéticas, aquellas posiciones desde las que científicos, filósofos y artistas defendieron o atacaron el sentido de la visión. Sólo atendiendo a las fluctuaciones que, en consecuencia, sufrió la relación interartística a lo largo del 1700, se llega a apreciar lo esencial de la poética que surgió hacia el final del período -su intención de dar a ver, tal como lo hace una imagen ejecutada plásticamente- y así, no incurrir en ese error tan extendido sobre el que advierte Lawrence Lipkin: “[to be] blind to eighteenth-century poetry”.⁵¹

La crisis científica y filosófica que se había producido en el siglo XVII fue descrita como central en el pasaje de la concepción de un “mundo cerrado” a la de

⁵⁰ Edmund Burke se convertirá en uno de los detractores más combativos de esta exigencia, al afirmar que no es posible formar un “cuadro verdadero” con palabras. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, London: Penguin, 1998, 194.

⁵¹ “Quick Poetic Eyes: Another Look at Literary Pictorialism”, Richard Wendorf (ed.), *Articulate Images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, Minneapolis University of Minnesota Press, 1983, 5.

un “universo infinito”.⁵² En dicho proceso cognitivo de *infinitización del universo* confluyeron experimentos científicos y artísticos orientados a cuestionar la vía considerada por excelencia al conocimiento: la mirada, así como las modalidades de representación del mundo por medio de las cuales se hace perceptible a ésta, junto con reflexiones filosóficas concernientes a la humanidad, a sus sistemas de representación social, es decir, de poder.⁵³

En el origen de la centralidad que tenía la mirada en la cultura occidental barroca y neoclásica, estaban los griegos.⁵⁴ Al inicio de la reconstrucción histórico-crítica de lo que denomina tradición “ocularcéntrica” de occidente, Martin Jay explica que Platón celebra en el *Timeo* (47 b) la mirada como un don incomparable en relación con los otros sentidos aunque, a la vez, exhorta a desconfiar de la

⁵² “Es posible describir aproximadamente esta revolución científica y filosófica [...] diciendo que conlleva la destrucción del Cosmos; es decir, la desaparición, en el campo de los conceptos filosófica y científicamente válidos, de la concepción del mundo como un todo finito, cerrado y jerárquicamente ordenado [...]. Además, ese Cosmos se ve sustituido por un universo indefinido y aun infinito que se mantiene unido por la identidad de sus leyes y componentes fundamentales y en el cual todos esos componentes están situados en un mismo nivel del ser.” Koyré, Alexandre, *Del mundo cerrado al universo infinito*, México: Siglo XXI, 1979, 8.

⁵³ “*The link between art and power, first systematically exploited in the Renaissance city-states and royal courts with their tournaments, fêtes, princely entries, firework displays, masques and water spectacles, reached new heights in the baroque*”, Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, etc.: University of California Press, 1994, 46.

⁵⁴ Véase para una lectura histórica de los sucesivos regímenes o discursos centrados en el poder de la mirada en Grecia y Roma, entre los siglos V a.C. y IV d.C., Simon Goldhill, “*Refracting Classical Vision: Changing Cultures of Viewing*”, Teresa Brennan y Martin Jay (eds.), *Vision in Context*, New York, London: Routledge, 1996.

percepción visual de una representación pictórica en el capítulo ya mencionado de su *República*: “Indeed, it might be argued that the very ambiguities that we’ve noted in Plato’s thought were instrumental in elevating the status of the visual in Western culture”.⁵⁵ En efecto, el ataque permanente y oscilante en contra de una mirada pura del ojo interior o de una impura pero inmediata del ojo real, permitieron que entre ambos términos, e incluso hasta la época contemporánea, “something called vision could still be accounted the noblest of the senses”.⁵⁶

Después de los argumentos emblemáticos de Leonne Battista Alberti y Leonardo durante el Renacimiento, a favor del poder insuperable de la mirada para captar la inmediatez y la simultaneidad características del arte más elevado, la pintura, la supremacía del principio visual continuaría vigente aunque expuesta a severos cuestionamientos.

Durante la crisis del siglo XVII, la idea central del *Paragone* se fortalecía con los aportes de la filosofía fenomenológica de John Locke y el formalismo plástico de Roger de Piles pero, al mismo tiempo, debía hacer frente a la hostilidad siempre renovada de la iconoclasia reformista, el resurgimiento de las concepciones platónicas y neoplatónicas, la expansión de la filosofía cartesiana y la práctica repetida de la anamorfosis por parte de los pintores. Es decir, resisitir los diferentes discursos que, emergentes desde campos ya en avanzado estado de diferenciación

⁵⁵ Op. cit., 1994, 28.

⁵⁶ Ibid., 29.

entre sí, como la religión, la filosofía, la ciencia y el arte, coincidían en interrogar y socavar el estatuto autoritario del sentido asociado al ojo físico.

El mundo dejaba de ser percibido según el orden cerrado y jerárquico concebido en la Edad Media para comenzar a ser percibido por algunos como un *trompe-l'œil* vasto y virtual, donde lo sensible se unía con lo inteligible.⁵⁷ En arte, mientras la perspectiva identificaba el punto central de una mirada unívoca y lineal, la anamorfosis operaba su descentramiento, en un mundo donde todos los centros de referencia habían sido desplazados.⁵⁸ A partir de esta operación pictórica que sumaba ambigüedad a la percepción visual, Dalia Judovitz observa -en un ensayo dedicado a

⁵⁷ “*L’image emblématique du monde comme vaste trompe-l’œil potentiel, qui fait peser le doute sur les apparences, est récurrente avec en particulier le topos de la fable des oiseaux de Zeuxis, qui connaît une grande faveur au XVIIe siècle. Zeuxis aurait, selon Pline l’Ancien, représenté une grappe de raisins avec un tel naturalisme que des oiseaux s’y seraient mépris. Cette fable est utilisée pour créer le vertige: et si les apparences n’étaient qu’un simulacre?*” Cottegnies, Line, *L’éclipse du regard. La poésie anglaise du baroque au classicisme*, Genève: Droz, 1997, 151. Claude Lévi-Strauss aporta esta definición general sobre la técnica plástica: “A su manera y en su terreno, el *trompe-l’œil* opera la unión de lo sensible y lo inteligible. [...] no representa, reconstruye. Supone a la vez un saber (incluso de lo que no muestra) y una reflexión.” *Mirar, escuchar, leer*, traducción de Emma Catalayud, Buenos Aires: Ariel, 1994, 32.

⁵⁸ “En la anamorfosis pictórica, uno de cuyos ejemplos celebrados pueda ser el cuadro de *Los embajadores* de Holbein el Joven, asistimos a la aplicación consciente de un proceso de desdoblamiento de lo figural por descomposición y manipulación de planos (de planos de cifrado o tela y técnica y planos de lectura, u ojo y posición del ojo): de la primera lectura que es posible practicar sobre la superficie pictórica, pasamos sin transición a otra u otras que se insinúan a la mirada. Un desplazamiento del ojo, una distancia mayor o menor impuesta, provoca la emergencia de este segundo sentido emboscado y cifrado en el primero. [...] Oxímoron perfecto, la anamorfosis desestabiliza el canon, rompe [...] la estructura donde se pone en representación una verdad, la cual es, de inmediato, destronada.” de la Flor, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza, 1995, 358-7.

analizar cómo Descartes menosprecia sistemáticamente el rol dominante de la visión- uno de los puntos de la confluencia entre discursos que, como decíamos, pertenecen a diferentes campos pero tienen una causa en común:

Defined as a technique for the manipulation of optical illusion, anamorphosis emerges as a device whose speculative impact lies in the conceptual redefinition of the visible. [...] Decarte's critique of illusion in general, and of visual semblance in particular, marks the convergence of his philosophical strategy to orchestrate the emergence of the discourse of truth with the technical and artistic experiments of his contemporaries with anamorphosis.⁵⁹

Mantener una visión unificada de la realidad se volvió una empresa imposible también para la poesía, cuyo universo se volvió fragmentario y discontinuo. Como el arte, la poesía “*se fait l'écho lointain des débats théologiques et scientifiques qui lui sont contemporains: la vue y est constamment présentée comme ambivalente.*”⁶⁰

La proliferación de metáforas y metamorfosis en poesía así como de anamorfosis en pintura durante gran parte del siglo XVII, traducen la confusión reinante en todos los ámbitos teóricos con respecto al concepto de representación. Este estado tan generalizado de confusión lleva a Line Cottegnies a señalar que “*il*

⁵⁹ “Vision, Representation and Technology in Descartes”, David Michael Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, etc.: University of California Press, 1993, 67.

⁶⁰ Cottegnies, Op. cit., 1997, 139-40.

est bien difficile de prendre au sérieux les références à la doctrine Ut Pictura Poesis”

de esa época.⁶¹

⁶¹ Ibid., 329.

(V)

A pesar de la advertencia anterior, a partir del siglo pasado, los especialistas concentraron su interés en los textos que contienen dichas referencias. Durante el barroco, escritores y artistas inventaron sus obras y teorías en una dimensión transterritorial, más allá de los límites de cada disciplina específica, y en la base de ese impulso estaba, en ocasiones, el deseo de liberar y potenciar la facultad imaginativa. Junto a las composiciones poéticas de un M. de Scudéry -verdaderos cuadros parlantes que competían con el estímulo directo de la pintura sobre la imaginación de receptor-, se encuentran los tratados de arte que alentaban la dinámica del sistema de diáspora y concentración de temas, técnicas y medios de cada práctica estética, tal como fue configurándose en la época.

De pictura veterum libri tres del holandés Franciscus Junius (1637), que según Dominic Baker-Smith “*summarizes the Renaissance basis for linking literary with visual images*”,⁶² renovó e impulsó la tradición del *ut pictura poesis* postulando una serie de propiedades comunes entre las artes: su origen (la inspiración), su fin (la imitación de cosas divinas y humanas), sus efectos (la ilusión de sentido, la emoción, la glorificación de los dioses y de los hombres), y sus medios (la imaginación).⁶³ Específicamente en el cuarto capítulo del primer libro, Junius establece una

⁶² "Literature and the Visual Arts", Coyle, etc. (eds.), *Encyclopædia of Literature and Criticism*, Op. cit., 1991, 998.

⁶³ “La comparaison entre la peinture et la poésie dans le *de Pictura Veterum* (1,4) de Franciscus Junius (1589-1677)”, *Word & Image*, 4: 1, (January-March 1988), 323-29, 328.

comparación entre pintura y poesía que confirma la vinculación interartística y, al mismo tiempo, remarca la distinción existente entre ambas por la correspondencia íntima de la pintura con la imaginación y la retórica. En términos de Colette Nativel, para Junius:

*si deux arts procèdent de l'image, la peinture, parce qu'elle s'adresse directement à la vue, est plus apte à exciter les passions et peut mêler l'utile à l'agréable. De plus, l'imagination picturale partage avec la rhétorique la faculté de pouvoir soumettre les âmes par la vérité et l'évidence de ses représentations. Ut poesis pictura, certes, mais aussi ut rhetorica pictura.*⁶⁴

La autora lee en la obra de Junius una reconciliación entre Aristóteles, Platón y los sofistas, que lo convierten en el inventor de una estética de “*l'élan créateur*”, es decir, de una estética que privilegia el encuentro entre la fuerza expresiva de las obras y la imaginación de sus receptores, como la que caracteriza al barroco.⁶⁵

Otro de los tratados de suma importancia para la continuidad de la tradición de las “*sister arts*”, *De Arte Graphica* de Charles Alphonse du Fresnoy (1667), se mantuvo fiel a los principios aristotélicos. En consecuencia, fue peligrosamente restrictivo con respecto a la creación artística al reivindicar los términos de la comparación de Simónides y del principio de Horacio, en adhesión a la función moralmente edificante de las artes: cada una refleja a su hermana, llegando a

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Esta hipótesis, según Nativel, debería llevarnos a “*tempérer [...] l'image de théoricien dogmatique qu'on a traditionnellement de Junius*”, Ibid.

intercambiar sus tareas y sus nombres; los poetas cantan lo que es agradable a los oídos, los pintores retratan lo que es bello a la vista; es decir que si algo es indigno de los versos de los poetas no merece tampoco que los pintores le consagren sus esfuerzos.⁶⁶

Al año de su aparición, *De Arte Graphica* fue traducida al francés por Roger de Piles (1668), un “crítico progresista” que, con ideas sobre la superioridad de la visión que se complementaban directamente con las de su contemporáneo el filósofo Locke - “*sight, the most comprehensive of all our senses*” -⁶⁷, aspiraba a una comprensión de aspectos esenciales de la pintura, ignorados por los académicos formados según la estricta tradición clásica y del *ut pictura poesis*. De Piles, un explorador de las posibilidades coloristas de la pintura, interesado más en la finalidad que en las modalidades de la mimesis pictórica, y capaz de reconocer al pintor que representa con inventiva e inteligencia “*ne fût-ce qu’une fleur, qu’un fruit, qu’une plante, ou qu’un insecte*”, contempla con beneplácito las naturalezas muertas y los

⁶⁶ “*Ut pictura erit; similisque Poesi / Sit Pictura; refert par aemula quaeque sororem,/ Alternantque vices et nomina; muta Poesis/ Dicitur haec, Pictura loquens solet illa vocari./ Quod fuit auditu gratum cecinere Poetae;/ Quod pulchrum aspectu Pictores pingere curant:/ Quaeque Poetarum Numeris indigna fuere,/ Non eadem Pictorum Operam Studiumque merentur.*” vv. 1-8.

⁶⁷ *An Essay Concerning Human Understanding*, II, 9, Oxford: Clarendon Press, 1960, 76.

paisajes, al mismo tiempo que interroga el género de historia, el cual -asegura- naturalmente, es del agrado de los hombres de letras.⁶⁸

Mientras que la *Académie Royale* de pintura y escultura estaba bajo la dirección de Félibien y Le Brun, quienes no dudaban en pensar sus teorías estéticas a la luz de las discusiones que tuvieron lugar entonces en el campo de la literatura y en reforzar fundamentalmente la unidad del aspecto temático de ambas artes, de Piles se concentró en observar las características formales de la pintura. Al hacerlo, afirmó que el potencial comunicativo de las imágenes visuales supera las deficiencias que tiene la comunicación lingüística -deficiencias a las que se refiere asimismo Locke- y que *la pintura no es muda sino un silencio elocuente*.⁶⁹

Poco era lo que podía quedar en pie del museo imaginario de M. de Scudéry frente a esta naturaleza elocuente de la pintura, según la entendía de Piles, cuyo correlato implícito es una poesía muda, dado que un gran cuadro se reconoce porque

⁶⁸ Véase Lee, Op. cit., 44, especialmente la nota 13.

“En attribuant à la peinture de nouvelles finalités, Roger de Piles est conduit à mettre en cause la hiérarchie traditionnelle des genres qui place à son sommet la peinture d’histoire.” Lichtenstein, "Contre l'*Ut pictura poesis*: une conception rhétorique de la peinture", Op. cit., 1988, 103.

⁶⁹ *“I am very sensible, that expressions may be attributed to words, which painting can but imperfectly imitate; but I know too, that poesy is very far from expressing, with so much truth and exactness as painting, the things which fall under sight. [...] The advantage which Painting possesses above Poesie is this; That amongst so great a Diversity of Languages, she makes her self understood by all the Nations of the World; and that she is necessary to all other Arts, because of the need which they have of demonstrative Figures, which often give more Light to the Understanding than the clearest discourses we can make.”* *The Principles of Painting*, London: J. Osborn, 1743, 272, 282-3. (Traducido de *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708.)

obliga a guardar silencio y no a hablar.⁷⁰ La pintura, de espaldas a la poesía, encuentra su fuerza expresiva en dos recursos ya anteriormente transpuestos desde las retóricas de Cicerón y Quintiliano a *De Pictura* de Alberti: la gestualidad y el color. Jacqueline Lichtenstein observa muy justamente que así, “*la peinture s’est tournée vers la rhétorique à un moment très précis de son histoire, celui de sa renaissance.*”⁷¹

A través de un original análisis que critica los estudios tradicionales sobre la comparación interartística hacia el siglo XVII, cuyas interpretaciones del *ut rhetorica pictura* -al ocuparse simplemente del funcionamiento de las categorías de la retórica

⁷⁰ Lichtenstein, Op. cit., 1988, 104.

⁷¹ *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique*, Paris: Flammarion: 1989, 219.

Es pertinente recordar aquí la advertencia de Oskar Batschmann: “*It appears to me rather dubious that a theoretical net can be constructed from reflections on rhetoric and art, or from the constant comparison of the arts, the paragone*”, y su propuesta de atender más a las *diferencias y conexiones* entre imágenes y palabras durante los siglos XV y XVI, que a sus posibles analogías. El hecho de que un texto nunca puede ser reconstruido a través de la composición pictórica que lo refiere conduce, según Batschmann, a dos hipótesis: es la situación comunicativa [*situation of speech*] y no los detalles de un acontecimiento lo que está reproducido en cuadros cuya base material es un relato textual, por ejemplo, bíblico. La reconstrucción pictórica de dicha situación, abarca una expresividad gestual que está naturalmente ausente en el texto, el cual da a leer las frases dichas [*speech*]. Aquí radica la diferencia entre estas representaciones con materiales y soportes diferentes, para cuyo análisis Batschman prefiere la moderna *teoría de los actos de habla* de John L. Austin (1955) y John R. Searle (1969) a la retórica, porque “*the invention of the artist over the text is primarily in illocutional acts*”. El artista crea *actos de habla ilocucionarios* en términos de la retórica clásica, orientados a persuadir por medio de la fórmula: *docere, delectare y movere* -a partir de los *actos locucionarios* [*speech*], pertenecientes a ese primer nivel de la comunicación que “*A text usually and primarily contains*”. “Text and image: some general problems”, *Word & Image*, 4: 1, (January-March 1988), 11-20, 15 y 17.

en el interior de la representación pictórica- suman, equívocamente, una nueva victoria del lenguaje a aquella que significa el *ut pictura poesis*, la autora propone, en cambio, que “*loin de s’inscrire dans la tradition de l’Ut pictura poesis, la comparaison avec la rhétorique vise au contraire à s’en écarter.*” Su verdadera finalidad, sostiene, sería reestablecer la superioridad de la pintura sobre el arte de las palabras:

La comparaison du peintre avec l’orateur n’est pas destinée à renforcer celle avec le poète mais à la contredire, en montrant que la peinture est infiniment supérieure à la poésie par sa capacité à susciter des effets que le langage est impuissant à produire ni même à décrire. Elle veut rendre manifeste cette évidence que, devant l’éloquence de la peinture, c’est au contraire la poésie qui devient muette. [...] Qualité persuasive de l’image, pouvoir d’illusion, instantanéité de l’effet et force de l’émotion qu’elle fait naître, par toutes ces propriétés l’image picturale surpasse infiniment la poésie.⁷²

El argumento a favor del valor de las propiedades formales de la pintura, basado en la concepción de una retórica del color, responde a la misma necesidad teórica y social que motivaba la analogía con la poesía: la conquista definitiva del carácter liberal de las artes plásticas.

En este sentido, como había ocurrido durante la Antigüedad y el Renacimiento, se comprueba que la imposición de la fórmula comparativa -ahora extensiva a la pintura y a la retórica para usurpar los privilegios de la poesía- es

⁷² Op. cit., 1989, 220.

funcional al proceso histórico de autonomía de las obras y de las prácticas estéticas, así como de sus agentes de producción. Lichtenstein distingue, muy acertadamente, que la ventaja del *ut rhetorica pictura* con respecto al *ut pictura poesis* humanista es que ofrecía legitimidad al arte de las imágenes sin poner en riesgo su autonomía, y en esto, concluye, consistía la *doble estrategia* que defendía la especificidad de la pintura a la vez que reclamaba su independencia.⁷³

⁷³ Ibid., 221.

(VI)

En términos de Simon Alderson, el aporte de los pintores Roger de Piles y de Jonathan Richardson -este último, además, el teórico inglés más prominente de su tiempo, dedicado a divulgar las ideas del primero- fue trasladar la polémica de la analogía interartística desde el campo temático, en el que había permanecido atrapada desde el siglo XVI, a un campo de carácter *semiótico* donde ganaron significación la construcción formal y la percepción de las obras. Alderson subraya que, así constituida, esta perspectiva formalista afectó la jerarquía interna de la analogía, lo cual tuvo consecuencias concretas para la poética de la época, tal como lo sugiere el “verso icónico” de la poesía descriptiva, cuya práctica se impone hacia

el siglo XVIII y sobre el que Jean Hagstrum afirma: “*for reading eighteenth-century neo-classical verse properly, more than seeing is required. We must see pictorially.*”⁷⁴

Las reflexiones de Alderson desafían la suposición, dominante en la crítica, de que los términos de la analogía permanecieron fijamente establecidos según el dictado de la doctrina humanista -que otorgaba superioridad a la poesía- hasta la

⁷⁴ Alderson, Op. cit., 1995. Jean Hagstrum (1958) analiza la influencia del *ut pictura poesis* en un grupo de poetas ingleses en su libro *The Sister Arts. The Tradition of Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958, que -comprometido con un enfoque exclusivamente desde la literatura- se propone como *pendant* a otro libro igualmente canónico de Helmut Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, New York: Oxford University Press, 1952. Éste estudia las relaciones entre las dos artes en Francia según el *Zeitgeist* y entrecruzando teoría e historia tanto de la literatura como de las artes plásticas. Sobre la influencia de la pintura en la poética del siglo XVIII, a la que hace alusión Alderson, Hagstrum afirma: “*there is often an intimate relationship between pictorial visualization and total poetic structure*”. A continuación de la cita sobre la necesidad de leer con una mirada pictórica, agrega: “*Our vision must be prepared by knowledge of pictorialist criticism, of the conventions of iconic verse, and of the masterpieces of the pictorial pantheon. All these elements constitute the visual context of the neoclassical poet, and it is no exaggeration to say that this context is fully as important as his philosophical and purely literary relationships.*” Op. cit., 1958, xviii y 318.

Delon explica que, en dicho período, la mirada deviene *semiológica* cuando se impone la *metáfora pictórica*, “*dès que l'écrivain insiste sur la capacité de l'écriture à saisir la complexité du réel*”. “L'Esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIIIe siècle”, Wolfgang Drost y Leroy Gerdali (eds.), *La lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne*, Heilderberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989, 29.

teoría de Lessing, a mediados del siglo XVIII.⁷⁵ Dicha suposición se encuentra en uno de los primeros artículos académicos dedicados a este tema, publicado en Cambridge, “*Ut pictura poesis*” de Cicely Davies (1935), donde la referencia a la tradición renacentista culmina con esta afirmación: “*The vital importance of the media was not realised. It was only recognised after a century of more or less detailed studies, that the difference of medium implied differences of conception and expression; and the necessary changes of thought do not unite and culminate until Lessing’s Laocoon.*”⁷⁶ También está presente en un ensayo del crítico John Middleton Murry, quien sostiene que “por difícil que sea creerlo”, no fue hasta después de Lessing que la analogía interartística sufrió un reajuste en sus términos. Afirma: “*Reading it [the Laocoon], one can hardly believe that ‘Ut pictura poesis’ had reigned unchallenged for a century before it, or that it would have been possible*

⁷⁵ A continuación, la hipótesis principal de Alderson: “*My aim has been to show that the ut pictura poesis doctrine did not rest as an unproblematic orthodoxy until the time of Lessing but that the sister-art relation was subject to a powerful new pressure towards the end of the seventeenth century, a pressure coming from attempts to define painting as an art independent of discourse and employing a unique mode of signification. This threat to assumptions of a sister-art relation within which poetry was the dominant sibling prompted certain developments within both poetic theory and poetic practice, including a much greater theoretical awareness and contemplation of the role of signification in the arts and a practical utilization of linguistic techniques like iconic versification for accomplishing ‘natural signification’ in poetry*”, Op. cit., 1995, 262.

⁷⁶ Reeditado en *Modern Language Review*, London: Dowson and Sons Ltd., 1965, 159-69, 162-3. Primera edición: *A Quarterly Journal Edited for the Modern Humanities Research Association*, 30: 2, (April 1935).

after it for the confusion to lift its head again.”⁷⁷ La misma posición se repite, en textos mucho más recientes, como el de Baker-Smith, al cual ya nos hemos referido, donde se lee: “*It is surprising how little of substance is said about the difference between the arts until the eighteenth century when Lessing attempted in his Laokoon (1766) to distinguish them in terms of their respective engagement with time and space.*”⁷⁸

El artículo pionero de Davies parte de la influencia que tuvo en Inglaterra, a lo largo de todo el siglo XVIII, el prefacio con el que John Dryden (1695) acompañó su propia traducción al inglés de *De Arte Graphica* de du Fresnoy. Dedicado especialmente a la posición que Sir Joshua Reynolds adoptó en el seno de la tradición humanista, el análisis de Davies excluye la trascendencia de las concepciones plásticas de Roger de Piles, lo cual -según se trató de explicar anteriormente- es equivalente a omitir la complejidad de los intercambios entre las artes del período de la Ilustración. Según lo había impuesto la práctica desde el Renacimiento, así como en el origen de las traducciones de Plutarco realizadas por Sir Thomas North había estado la versión de *Les Vies parallèles des hommes illustres* de Jacques Amyot, la fuente de la traducción de Dryden del tratado en latín de du Fresnoy, no había sido otra más que los versos en francés de Roger de Piles. Las

⁷⁷ “Lessing”, *Selected Criticism 1916-1957*, New York, Toronto: Oxford University Press, 1960, 100.

⁷⁸ “Literature and the Visual Arts”, *Encyclopædia of Literature and Criticism*, Coyle, etc. (eds), Op. cit., 1991, 1000.

lecturas que habían inspirado las concepciones estéticas de Reynolds abarcaban este tratado, así como las obras capitales del mismo de Piles. Además, Reynolds fue quien escribió las notas de la nueva edición de *De Arte Graphica* en 1783, traducida por William Mason. En síntesis, es inexplicable que Davies, más allá de su propósito de centrarse en la literatura y el arte ingleses, no considere las consecuencias que tuvieron para la tradición insular del *ut pictura poesis* las importaciones de ideas originadas en Francia. Ideas con las que Reynolds mantenía una familiaridad notable.

Los estudios sobre las relaciones interartísticas, en los planos práctico, teórico, histórico y crítico tienden, aún en la actualidad, a restringirse a las variables delimitadas por las fronteras de cada país, sin atender a que los préstamos y apropiaciones entre artes siempre responden a un fenómeno semejante de intercambios entre las tradiciones estéticas de países diferentes. Probablemente, debido a la existencia de lo que Aby Warburg denomina “guardianes de frontera” pidiendo las credenciales a quienes osan cruzar del campo de una disciplina o de una literatura nacional a otro, los estudios ingleses, franceses y norteamericanos -que constituyen la mayor parte de los aportes especializados sobre el tema de las relaciones entre las artes de la palabra y de la imagen- persisten en ignorar esa región fecunda para las hipótesis y el debate académico, que es la transnacional.⁷⁹

⁷⁹ Cf. Gombrich, E. H., “Investigación en humanidades: ideales e ídolos”, *Ideales e ídolos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981, 141.

(VII)

“Expression, and all that belongs to words, is that in a poem which colouring is in a picture”.⁸⁰ Estas palabras de Dryden en su prefacio “Parallel of Poetry and Painting”, proyectan la tendencia predominante durante el neoclasicismo hacia la continuidad de una práctica poética de la pintura, así como de una nueva concepción pictórica de la poesía.⁸¹ Esta última encontró en la descripción un método privilegiado de expresión. Y entre las descripciones poéticas más emblemáticas de la época se encuentran los versos de “Summer”, pertenecientes a la serie *The Seasons* de James Thomson (1726-1730).⁸² Los pentámetros, siguiendo una lógica agregativa que abarca los colores, las texturas y los brillos que componen el paisaje, presentan el advenimiento de un día veraniego que, refulgente, extiende su soberanía sobre la tierra, a través del agua y del aire. Se pretende que el lector pueda experimentar la sensación de un encadilamiento real, como si estuviera frente a la visión natural de la escena o de un cuadro que la contiene:

But yonder comes the powerful King of Day,

⁸⁰ “Parallel of Poetry and Painting”, Maurer y Guffrey (eds.), Op. cit., 1989, 71.

⁸¹ Con respecto a la trascendencia que este ensayo de Dryden le aseguró a la tradición del *ut pictura poesis* en la Europa insular, asegura Larry Silver: *“the humanistic theory of art had at last entered the English vernacular”*, “Step-Sister of the Muses”, Wendorf (ed.), Op. cit., 1983, 47.

⁸² J. M. W. Turner eligió algunos de estos versos para acompañar el título de una de sus obras en el catálogo de una exposición en la *Royal Academy* en 1798, *Norham Castle on the Tweed, Summer’s Morn* (en *The Trustees, The Cecil Higgins Art Gallery*, Bedford, Inglaterra).

culto se dedicaron plenamente los románticos.⁸⁴ Addison, sin renunciar al modelo clásico de mimesis clara y transparente, concibe los “placeres de la imaginación”, es decir, aquellos que se originan naturalmente a través de los ojos.⁸⁵ Accesibles por medio del sentido más útil al conocimiento, la vista, ocurren sin embargo en su expresión más elevada “*when Objects are not actually before the Eye, but are called up into our Memories, or formed into agreeable Visions of Things that are either Absent or Fictitious [...] when we call up their Ideas into our Minds by Paintings, Statues, Descriptions*”, es decir, a través de representaciones en las que interviene la imaginación, la creación libre del artista.⁸⁶ Llama a este tipo de placeres *secundarios* y, al explicarlos, presupone un lector familiarizado especialmente con el octavo capítulo del segundo libro de *Essay on Human Understanding* de Locke.⁸⁷

⁸⁴ Michel Delon interpreta dicho enfrentamiento en estos términos: “*La toute-puissance de la représentation et du savoir tabulaire est battue en brèche durant la seconde moitié du XVIIIe siècle. La définition de l’activité artistique comme imitation est concurrencée par une nouvelle définition comme création et expression.*” Drost y Leroy (eds.), Op. cit., 1989, 12.

Por su parte, Elizabeth Abel resume cómo el nuevo estatuto que los románticos le otorgaron a la imaginación definió los términos de la relación interartística hacia fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX: “*The change from the empiricist conception of the passive, picturing mind to a belief in the imagination’s active force affected the view of poetry and painting as nature’s daughters, and fostered a new conception of these arts as the analogous but different products of an imagination that could combine aspects of both in this creation of unity.*” “Redefining the Sister Arts: Baudelaire’s Response to the Art of Delacroix”, *Critical Inquiry*, 6: 3, (Spring 1980), 363-84, 366.

⁸⁵ Op. cit., 1963, 277.

⁸⁶ Ibid., 277.

⁸⁷ Ibid., 284.

Al igual que el gran teórico de la imaginación del siglo XIX, Charles Baudelaire, Addison encuentra mucho más estimulante la visión de una porción de cielo a través de un arco arquitectónico, que la de un espacio contemplado en toda su vastedad.⁸⁸ Sus ideas, por un lado, sobre una imaginación que corrige y perfecciona la naturaleza “agregándole más belleza” y, por el otro, sobre la maestría superior “en las pinceladas inexactas y descuidadas de la Naturaleza” en comparación con las delicadas pinceladas del arte, encierran tempranamente la contradicción que alentaría los experimentos impresionistas.⁸⁹

Si bien existe en este autor una cierta ambigüedad en relación con el paradigma de representación, oscilante entre una belleza ideal, perfectamente acabada, y otra, fiel a como las cosas son en la realidad, más valiosa si reclama ser resignificada a través de la imaginación del observador, la posición de Addison con respecto al *ut pictura poesis* es inequívoca. Se inscribe sin vacilaciones a favor de las palabras porque pueden transmitir ideas más complejas, más ricas para la

⁸⁸ Ibid., 290. Cf. “*Avez-vous observé qu’un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc., donnait une idée plus profonde de l’infini que le grand panorama vu du haut d’une montagne?*”, Carta de Baudelaire a Amand Fraisse (18 de febrero de 1860), *Baudelaire. Correspondance*, Claude Pichois (ed.), Paris: Gallimard, 1973, I, 676.

⁸⁹ Ibid., 299 y 284. El tipo de imagen que Addison concibe como “pastura” ideal para la imaginación -el término es de Baudelaire- lo acerca a las prácticas estéticas modernas, que valoran lo inacabado de las formas, y lo distancian de sus contemporáneos, para quienes una forma debía presentarse completamente acabada a la vista. Admite: “*I do not know whether I am singular in my Opinion, but, on my own part, I would rather look upon a Tree in all its Luxuriancy and Diffusion of Boughs and Branches, than when it is thus cut and trimmed into a Mathematical Figure; and cannot but fancy that an Orchard in Flower looks infinitely more delightful than all the little Labyrinths of the most finished Parterre.*” Ibid., 286.

imaginación, sobre un objeto: *“Description runs yet further from the things it represents than Painting; for a Picture bears a real Resemblance to its Original, which Letters and Syllables are wholly void of.”*⁹⁰ En cambio, los signos naturales -

⁹⁰ Ibid., 292 y 291.

como la observación directa de los objetos- no pueden transmitir más de dos o tres ideas simples sobre las cosas.⁹¹

⁹¹ Ibid., 292. Es necesario recordar que Addison, como después Edmund Burke, utiliza el mismo argumento que su contemporáneo el Abate J. B. Du Bos en las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), pero con fines contrarios, es decir, para sostener la superioridad del arte de las palabras sobre el de las imágenes. El carácter convencional de los signos lingüísticos, cuyos significados estarían arbitrariamente establecidos, y el “natural” de los signos pictóricos, que representarían directamente los objetos tal como se dan a la percepción visual, permaneció -junto con la distinción lessingniana entre artes espaciales y temporales- en el centro y al servicio de las disputas para establecer una jerarquía en el interior del sistema de las artes hasta mediados del siglo pasado. Fue entonces cuando Nelson Goodman (1976) dejó en suspenso cuestiones políticas y éticas para, desde los campos de la lógica, la lingüística y la epistemología, escapar a esa trampa consistente en creer que existe un “ojo inocente” que va descubriendo similitudes naturales entre las imágenes visuales y sus referentes: “*Pictures are no more immune than the rest of the world to the formative force of language even though they themselves, as symbols, also exert such a force upon the world, including language.*” Por medio de una gramática de los lenguajes artísticos basada en sistemas convencionales de símbolos notacionales y denotativos, Goodman demuestra en su obra *Languages of Art* que toda imagen, como toda palabra, sólo puede ser reconocida en su relación con un sistema dado, porque: “*Nothing is intrinsically a representation; status as representation is relative to symbol system*”. En consecuencia, hacia el final del libro, subestima la validez de la distinción entre los signos llamados “naturales” -que él, adoptando la terminología más moderna derivada de Charles Sander Peirce refiere como “icónicos”- y el resto de los signos: “*The often stressed distinction between iconic and other signs becomes transient and trivial; thus does heresy breed iconoclasm*”, Indianapolis: Kackett, 1976, 88, 227 y 231.

Sobre los aportes de Goodman a los estudios de las relaciones interartísticas, véase Heffernan, Prefacio de *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*, Heffernan (ed.), Op. cit., 1987, xiii. W. J. T. Mitchell, “How Good is Nelson Goodman?”, *Poetics Today*, 7: 1, (1986), 111-15. Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations trans esthétiques*, Paris: L'Éclat, 1997 (especialmente los primeros cuatro capítulos) y, del mismo autor, “Pour une théorie descriptiviste du style. Note sur deux propositions de Nelson Goodman”, *Poétique*, 29: 114, (Avril 1998), 233-254.

Norman Bryson, en cambio, observa las conexiones entre poder e imagen visual,

Addison, en sus artículos de 1712 para la publicación *The Spectator*, reestablece el *paragone* cuando afirma que todas las observaciones sobre las descripciones pueden aplicarse tanto a la pintura como a la escultura.⁹²

“*Descriptions*”, para el crítico, son las *ideas que suscitan las palabras* y éstas, naturalmente destinadas a ser percibidas por el oído, son verdaderamente agradables tanto a la imaginación como al gusto si adquieren propiedades que pueden ser percibidas por el ojo mental, propiedades visuales. Con este objetivo, las palabras aspiran a lograr efectos pictóricos y, en tanto que “*the Eye takes most Delight in Colours*”, es común que los poetas, a quienes les preocupa escribir para la imaginación recurran, sobre todo, a expresiones que los incluyan.⁹³ Las tonalidades superpuestas en estos versos de “Spring” de Thomson, se suman a las incontables variaciones de color que pueden encontrarse a lo largo del poema:

*The daisy, primrose, violet, darkly blue,
And polyanthus of unnumbered dyes;
The yellow wall-flower, stained with iron brown;*

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid., 281. A favor de las hipótesis de Jacqueline Lichtenstein (*La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Op. cit., 1989), Jacques Le Rider destaca cómo se afianza la unidad interartística durante el siglo XVIII, cuando los poetas intentan transponer a sus obras la fuerza persuasiva que tenía el color en la pintura, razón por lo que ésta había ido dejando de ser considerada “silenciosa”: “*De la peinture conçue comme une éloquence silencieuse aux couleurs de l'éloquence, l'unité discursive de la rhétorique picturale et scripturale ne faisait pas de doute.*” *Les couleurs et les mots*, Paris: PUF, 1997, 10.

*And lavish stock that scents the garden round.*⁹⁴

Inspirándose en los versos de Thomson, Jean François de Saint Lambert escribió en 1769, un extenso poema titulado *Les Saisons*, cuyos alejandrinos celebran reiteradas veces, todos los tonos de la naturaleza:

*L'automne a des couleurs qui manquaient à l'été.
Dans ces champs variés, l'or, le pourpre et l'opale,
Sur un fond vert encor brillent par intervalle,
Et couvrent la forêt, qui borde ces vallons,
D'un vaste amphitéâtre étendu sur les monts.
[...]
Quelles riches couleurs, quels fruits délicieux
Ces champs et ces vergers présentent à vos yeux!*⁹⁵

Sin embargo, como acierta a señalar Hagstrum, quizá los efectos pictóricos no resulten naturalmente accesibles a un arte con recursos verbales. En consecuencia: “*Good pictorialism represents the operation of the old critical principle of the difficulté vaincue -that is, the achievement of value by overcoming handicap and mastering obstacle*”.⁹⁶ “*Overcome*” [superar] es aquí una palabra clave para

⁹⁴ De hecho, la admiración que J. M. W. Turner tenía por Thomson, manifestada en las reiteradas citas que acompañaban su propia obra pictórica, se debía en gran parte a la calidad del tratamiento del color en esa poesía, donde advierte “*the utmost purity of glowing colour*”. Gage, John, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, New York: Praeger, 1969, 283.

⁹⁵ “L’automne”

⁹⁶ Op. cit., 1858, xxi.

comprender la marcada disparidad de la analogía interartística hacia fines del siglo XVIII.⁹⁷ El ejemplo de los pintores había estimulado a los poetas a experimentar nuevas técnicas para superar los obstáculos del medio verbal y del método narrativo, y poder -siguiendo a Thomson- regresar a la naturaleza sin abandonar los modelos clásicos. Pero la influencia, intelectual y humanista, de la poesía en pintura restringía la imaginación y propiciaba especialmente el *decoro*.

Todo indica que la interpretación decimonónica del *ut pictura poesis* no alentó la originalidad artística de los pintores; por el contrario, les impuso evitar lo

⁹⁷ El optimismo cronológico que le revela a Herbert Read (1936) numerosas coincidencias entre las expresiones más elevadas de la pintura y de la poesía inglesas -dado que, afirma: "*the higher we go in the scale of the arts, the more they have in common*"- deja a un lado esta disparidad y considera, en cambio, que durante el siglo XVIII "*Once more we can draw exact parallels*". En efecto, asegura que la poesía de Thomson logra reflejar las convenciones pictóricas de los paisajes del artista Richard Wilson, quien, confirma una vez más Russell Noyes, "*can truly be called the father of English landscape painting*". La tendencia del arte inglés que Read observa, y que encuentra completamente desarrollada durante el período romántico: una confusión entre las categorías de una y otra arte -"*to make painters poetic and poets painterly*"- no llega en ningún punto de su trabajo a escapar del muy limitado paralelismo temporal, que sólo analiza las relaciones entre movimientos, obras y autores que fueron contemporáneos. Pese a todo, la comparación entre Thomson y Wilson se vuelve interesante porque de ella se desprende un comentario que nos recuerda que las "*sister arts*", al mismo tiempo que fueron pautando prácticas artísticas, hicieron lo mismo con la terminología de la historia, la teoría y la crítica tanto literarias como del arte: "*The more one studies the minor poetry of the eighteenth century, the more conscious one becomes of the gradual growth of general state of sensibility, which merely culminated in Wordsworth. The backcloth is moved forward, and painted in livelier colours. The result is called 'picturesque', and once more painting and poetry have a terminology in common. Once more we can draw exact parallels.*" "Parallels in Painting and Poetry", *In Defence of Shelley and Other Essays*, London, Toronto: W. Heineman, 1936, 225, 241-2.

Noyes, Russell, *Wordsworth and the Art of Landscape*, Bloomington, London: Indiana University Press, 1968, 50.

fortuito y adherirse a temas y tratamientos que habían sido formalizados por la literatura y la historia. Mientras que la pintura permanecía confinada a las alegorías de los textos, la poesía necesitó desarrollar técnicas para reproducir cualidades propias de los cuadros, cualidades predispuestas a la visibilidad. Fue así que: “*C’est dans le duel corps à corps avec le peintre, son rival, que l’écrivain découvre des ressources nouvelles.*”⁹⁸

La búsqueda de recursos poéticos originales, de tipo visual, aseguró la vigencia de un topos clásico consistente en la “representación viva de las cosas”, denominado *enargeia*, y a cuyos efectos a través de una descripción escrita, Plutarco y Horacio sólo hallaban comparable a una pintura.⁹⁹ Su permanencia, más allá del período neoclásico, alcanzando las poéticas del siglo XIX, se verifica cuando leemos una de las popularmente celebradas reediciones de los versos apócrifos atribuidos a

⁹⁸ Delon, “L’Esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du XVIIIe siècle”, en Drost y Leroy (eds.), *La lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l’époque moderne*, Op. cit., 1989, 29.

⁹⁹ Hagstrum ofrece una explicación esclarecedora sobre la diferencia entre *enargeia* y *energeia*: “*Enargeia implies the achievement in verbal discourse of a natural quality or of a pictorial quality that is highly natural. Energeia refers to the actualization of potency, the realization of capacity or capability, the achievement in art and rhetoric of the dynamic and purposive life of nature. Poetry possesses [Aristotelian] energeia when it has achieved its final form and produces its proper pleasure, when it has achieved its own independent being quite apart from its analogies with nature or another art, and when it operates as an autonomous form with an effectual working power of its own. But Plutarch, Horace, and the later Hellenistic and Roman critics found poetry effective when it achieved verisimilitude - when it resembled nature or a pictorial representation of nature. For Plutarchian enargeia, the analogy with painting is important; for Aristotelian energeia, it is not.*” Op. cit., 1958, 12. Sobre la vigencia de la *energeia* en la literatura moderna, véase Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric*, Chicago, London: the University of Chicago Press, 1982, 10.

Ossian por su “traductor”, James Macpherson. La publicación de 1847 fue acompañada con un estudio introductorio de Hugh Blair, quien supone que las imágenes de los grandes poetas pueden ser copiadas por un pintor, porque -afirma- el verdadero poeta es aquél que logra atrapar el rasgo más intenso de una escena, comunicándole los colores de la vida y la realidad, de modo que el lector puede imaginarla con tanta claridad como si estuviera, en verdad, frente a sus ojos.¹⁰⁰ Louis Marin describe este fenómeno en términos de una “convertibilidad” entre el decir y el ver, consistente en el caso de la poética que propone Blair, en “*donner à voir la voix*”.¹⁰¹

¹⁰⁰ “A Critical Dissertation on the Poems of Ossian”, *The Poems of Ossian*, traducción de James Macpherson, Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1847, 89.

Cf. James Heffernan sobre la predilección del pintor Turner por la poesía de Thomson y su posterior comentario, en una conferencia pronunciada en la *Royal Academy en 1812*, cuando: “*he specifically cited Thomson’s passage as an example of poetry that could not be made to form a pictorial whole*”, Op. cit., 1991, 283.

¹⁰¹ Asimismo, se refiere a los *márgenes para la voz* en el caso de las representaciones pictóricas. “Aux marges de la peinture”, *De la représentation*, Paris: Gallimard/Seuil, 1994, 330 y 339.

(VIII)

En 1766, Lessing reaccionó en contra de los dos fenómenos mencionados anteriormente, definidos con sus propias palabras como una *excesiva manía por describir* en los poetas y un *afán por la alegoría* en los pintores.¹⁰² Con el *Laocoonte* se propuso poner fin a lo que juzgaba una verdadera confusión entre las artes, especialmente, tal como había quedado de manifiesto en *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* del Abate Charles de Batteaux (1746). Una obra que, como lo anuncia el título, bregaba por asemejar las artes entre sí, sobre la base de un principio que les asociaba compartido: la imitación de la “*belle nature*”.

La mayoría de los trabajos actuales dedicados a profundizar las causas y, sobre todo, los efectos posteriores del *Laocoonte*, no se detienen a observar la red intertextual de la que surgió y a través de la cual llegó a inscribirse indeleble en la tradición del *ut pictura poesis*. Ignorar el contexto que articulaban las teorías más destacadas de la época sobre el problema de las “*sister arts*” implica no advertir que las ideas de Lessing no eran nuevas, sino que “estaban en el aire”.¹⁰³

Dajando por un instante de lado a Lessing, comprobamos una preocupación similar a la del Abate de Batteaux y de Addison, por definir la naturaleza y la jerarquía de las relaciones interartísticas, en otras tres figuras emblemáticas en la consolidación de las bases de la estética, la historia y la crítica de arte modernas, que caracterizó al siglo XVIII: Denis Diderot, Edmund Burke y Joshua Reynolds.

¹⁰² *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona: Orbis, 1985, 39.

¹⁰³ Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Op. cit., 1987, 187.

En el siglo XVII, según Cottegnies, el precepto horaciano *ut pictura poesis* había sido utilizado para traducir teóricamente la confusión reinante sobre el concepto de representación.¹⁰⁴ Brunet asegura que en el siglo inmediatamente posterior se convirtió en una “ecuación” para resumir los intercambios -que se querían transparentes- entre lo visto y lo dicho.¹⁰⁵ En efecto, ver todo y no necesitar suponer nada -aspiración que puede leerse en el discurso preliminar de los editores de la Enciclopedia- era el ideal del racionalismo clásico. Una de las metáforas estéticas del siglo XVII había sido la del espejo; la del siglo siguiente fue el cuadro, “el proyecto, aun cuando sea lejano, de una puesta exhaustiva en orden; [...] presentación de los conocimientos en un sistema contemporáneo de sí mismo”.¹⁰⁶ A propósito de esto, Delon nos recuerda que junto al extenso artículo que la Enciclopedia dedica a “*Tableau (Peinture)*”, existe otro sobre “*Tableau (Littérature)*”. En el primero, la noción de cuadro se corresponde con el hacer de los artistas, que es representar; en el segundo, con el de los poetas, que es describir: “*Une fois posé ce principe*” -concluye Delon en su trabajo- “*le tableau de peinture devient un objet (espace délimité par un cadre) et le tableau littéraire un effet sur le lecteur (amuser ou étonner...)*”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Op. cit., 1997, 329.

¹⁰⁵ “Art et poésie”, en Kambucher (ed.), *Notions de Philosophie*, Op. cit., 1995, 414. Cf. Cottegnies, *Ibid.*, 338.

¹⁰⁶ “El centro del saber, en los siglos XVII y XVIII, es el *cuadro*.” Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 1985, 80-1.

¹⁰⁷ Drost y Leroy (eds.), Op. cit., 1989, 11.

Espacio material para una percepción o ámbito sensorial para una impresión, la metáfora pictórica implica, en sus dos acepciones, una traducción integral e instantánea entre lo visible y lo que puede ser dicho, entre las sensaciones, su expresión a través de signos lingüísticos o de otro tipo y sus efectos en el lector o espectador. Denis Diderot, a quien se le reprocha haber tenido ideas de pintor en materia literaria e ideas de escritor en materia artística,¹⁰⁸ sostiene que un observador de cuadros se asemeja a una persona sorda que examina un grupo de gente muda, entretenida con intercambios sobre temas que conocen y comparten.¹⁰⁹ Esta transparencia ideal -donde todos los significados se hacen visibles por medio de gestos significantes reconocibles- entre los objetos, las imágenes que un sujeto puede formarse de ellos, las palabras y las sensaciones que estas imágenes suscitan, es la ecuación clásica que, según Brunet, encerraba la interpretación dieciochesca del *ut pictura poesis*.

Pero, por otro lado, la ecuación más efectiva como principio teórico, ordenador del campo emergente de la estética -muy necesario, ya que esta última abarcaba el vasto sistema de todas las artes-, parecía ser la oposición que Lessing haría célebre, basándose en los métodos, contenidos y materiales de cada disciplina artística, para separar las espaciales de las temporales. Sin embargo, a pesar de las intenciones divisivas de la teoría, en la práctica, las imágenes y las palabras asistían a dos formas principales de reencuentro. Una de ellas, basada en el tipo de relación que

¹⁰⁸ Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México: FCE, 1993, 168.

¹⁰⁹ *Œuvres Complètes*, Paris: Le Club Français du Livre, 1971, 532, II.

Bernard Vouilloux denomina “heteroplásmica”, es decir, de coexistencia real o material sobre un plano, y cuya historia remite inexorablemente a los manuscritos iluminados de la antigüedad.¹¹⁰ Durante el siglo XVIII, esta relación fue favorecida por la evolución técnica de la imprenta que permitía producir ediciones ilustradas de novelas, como fue el caso de *La Nouvelle Héloïse* de Jean Jacques Rousseau con grabados de Gravelot.¹¹¹ El otro tipo de relación que tuvo lugar fue “homoplásmica”: las palabras componen por sí mismas una imagen que está ausente del texto y que el lector sólo *capta en la dimensión de lo inteligible*.¹¹² El antecedente más antiguo de esta práctica fue la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* (XVIII, 478-607) de Homero. Denis Diderot la implementa a partir de 1759 en la *Correspondance littéraire* de Grimm para presentar a los lectores los cuadros expuestos cada dos años en el *Salon Carré* del Louvre. La significativa distancia temporal, las diferencias en el estilo y los propósitos de las écfrasis de estos dos autores sugieren el alto grado de novedad con el que fueron recibidos los textos de Diderot. A través de ellos, que se

¹¹⁰ Op. cit., *La peinture dans le texte. XVIII^e - XX^e siècle*, 1994, 16.

¹¹¹ Cf. Ibid., 19.

¹¹² Ibid., 16-7.

constituyen como un género inédito, en el que la pintura nos enfrenta como nunca antes lo había hecho con su elocuencia, nació la crítica de arte moderna.¹¹³

La posición teórica que Diderot asume en relación con el *ut pictura poesis* queda completamente de manifiesto en éstas, sus palabras: “*Lisez Homère et Virgile, et ne regardez plus de tableaux. C’est que tout est dans ceux-ci; tout ce qu’on peut imaginer*”.¹¹⁴ Como Lessing, rechazaba las ideas del Abate de Batteux, a quien dirigió la *Lettre sur les sourds et muets* (1751).¹¹⁵ En este texto, al igual que en otros textos clásicos mencionados en este trabajo, comprobamos que el autor elige expresar sus principales ideas estéticas a través de una comparación entre la literatura, más específicamente la poesía, y la pintura. La carta es un ataque contra Batteux por medio de un argumento, que Diderot repite en “*Recherches philosophiques sur l’origine et la nature du beau*”, sobre la ausencia de un capítulo en *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* que explique con exactitud qué es lo que opera la unión entre las artes:

¹¹³ Véase Jean Starobinski, *Diderot et l’Art de Boucher à David* (catálogo de la Exposición por el bicentenario de la muerte de Diderot), Paris: RMN, 1984. Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris: Armand Colin, 1973. Hans Mølbjerg, *Aspects de l’esthétique de Diderot*, Copenhague: Schultz Forlag, 1964. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Valeriano Bozal (ed.), los capítulos “Orígenes de la estética moderna” de Valeriano Bozal, “Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte” y “El Salón” de Francisco Calvo Serraller, Madrid: Visor, 1996.

¹¹⁴ Op. cit., 1971, 429, V.

¹¹⁵ De hecho, Jean Sez nec define el texto de Diderot como el *Laocoonte* francés, “*Un Laocoon français*”, *Essais sur Diderot et sur l’Antiquité*, Oxford: Clarendon Press, 1957.

*rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique; en montrer les analogies; expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image; saisir les emblèmes fugitifs de leur expression; examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc., c'est ce qui reste à faire, et ce que je vous conseille d'ajouter à vos Beaux-arts réduits à un même principe.*¹¹⁶

Para Diderot, las artes no son idénticas sino complementarias y en su carta interroga la tradición del *ut pictura poesis* al proponerse demostrar la diferencia esencial que los “instrumentos” de cada arte -imagen y lenguaje- determinan entre ellas porque, mientras que la pintura muestra, la poesía describe.¹¹⁷ Afirma que, a través de los diferentes tratamientos artísticos del tema de una mujer moribunda, se comprueba que la fuerza mimética de las imágenes visuales no es comparable con la de las palabras. El poeta puede reunir y enumerar más rasgos descriptivos que el pintor para representar un estado de agonía. Pero, en revancha, el pintor llega a lograr un impacto mayor a través de sus imágenes.¹¹⁸ La diferencia entre ambas artes se desprende de una evidencia: lo mismo que desagrada a la vista en una pintura, no desagrada necesariamente a la imaginación del lector de una obra literaria porque *“l'image dans mon imagination n'est qu'une ombre passagère. La toile fixe l'objet sous mes yeux et m'en inculque la difformité. Il y a entre ceux deux imitations la*

¹¹⁶ Ibid., 560, II. Cf. “*Qu'est-ce donc qu'on entend, quand on dit à un artiste: Imitiez la belle nature?*”, “Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau”, *Œuvres Esthétiques*, Paris: Garnier, 1968, 406 y 421.

¹¹⁷ Op. cit., 1971, 577, II.

¹¹⁸ Ibid., 563, II.

differènce d'il peut être à il est."¹¹⁹ En consecuencia, y sin dejar de contradecir a Batteaux, Diderot sostiene que el "instante hermoso" -idea que inspira la de "instante pregnante" en el *Laocoonte* de Lessing- nunca puede ser el mismo para un poeta que para un pintor, dado que *nunca se toma una pluma o un pincel para decir o mostrar la misma cosa.*¹²⁰

¹¹⁹ "*Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie pour servir de suite aux Salons*", Ibid., 342, XI. Cf. Ibid., 561 y 577, II.

¹²⁰ "*quand on prend la plume ou le pinceau, ce n'est pas pour dire ou pour montrer une chose commune.*" "*Salon 1763*", Ibid., 758, V. Cf. "*Diderot, dans l'écriture même de cette Lettre [sur les sourds et muets], remet en cause les fondements de l'ut pictura poesis, car il démontre, en introduisant le langage au cœur de l'esthétique [...], que le langage, ou plutôt qu'une réflexion sur le langage esthétique -ce que j'appelle une poétique- est la condition première de toute esthétique. L'esthétique de la Lettre sur les sourds est ainsi mise en crise par l'écriture même du texte; l'écriture, le langage forment une méta-esthétique qui dépasse -'transcende'- la réflexion générale apparente. Autrement dit: il ne peut y avoir d'esthétique que poétique.*" Buchs, Arnaud, "Diderot: écrire la peinture. Poétique de la *Lettre sur les sourds et les muets*", *Poétique*, 121, (Février 2000), 115-24, 116.

(IX)

Burke avanza en una dirección similar cuando insiste en que es imposible formar cuadros con palabras.¹²¹ Argumenta que creer que la poesía se alimenta únicamente de su capacidad para producir imágenes sensibles, es reducir las dimensiones de su verdadero potencial.¹²² La quinta y última partes de *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful* (1757), desafían la “anatomía de la descripción” que había sido impuesta a las poéticas del siglo XVIII.¹²³

En contrapunto con el criterio cuantitativo del *ut pictura poesis* de Diderot, basado en que las palabras de una descripción poética pueden reunir más detalles que un cuadro, el criterio cualitativo de Burke rige la comparación interartística con una lógica compensatoria. Las palabras, signos arbitrarios, no guardan semejanza alguna con aquello que representan pero pueden transmitir una impresión mayor a la de una imagen sensible.¹²⁴ Como Addison, Burke cree que en la inexactitud o vaguedad de la idea que comunica una frase poética, reside el poder de sus efectos sobre la mente

¹²¹ *A Philosophical Inquiry into the Sublime and Beautiful*, Op. cit., 1998, 194.

¹²² Ibid., 193.

¹²³ La expresión pertenece a Samuel T. Coleridge, quien la aplica con intención peyorativa a la escuela “*picturesque*” en una de sus conferencias sobre William Shakespeare, publicada en *Coleridge's Essays & Lectures on Shakspeare & Some Other Old Poets & Dramatists*, London: J.M. Dent & Co., New York: E. P. Dutton & Co., s/f., 40.

¹²⁴ “*words undoubtedly have no sort of resemblance to the ideas for which it stands [...] but these words affect the mind more than the sensible image.*” Ibid., 96.7.

humana.¹²⁵ Concibe las palabras como si portaran en sí mismas la clave de acceso a una visión panorámica e inagotable del objeto o de la escena que nombran, mientras que una imagen sería apenas una promesa efímera de visualidad, tan breve como el instante que un individuo tarda en ver lo que está frente a sus ojos.

La clave que portan las palabras y que otorga el “pase” a la experiencia de sensaciones profundas y duraderas, donde la contemplación y la reflexión se mezclan hasta llegar, incluso, a un estado de ensoñación en el que las imágenes ven fortalecido su nexo -originalmente frágil- con la realidad, es la facultad que también suscitó el interés de Addison, la *imaginación*. Para Burke -como, más tarde, para uno de los críticos más influyentes del primer romanticismo inglés, Samuel Taylor Coleridge- la claridad de una idea corre paralela a la debilidad de su fuerza poética.

¹²⁵ Ibid., 97. “*The truth is, all verbal description, merely as naked description, though never so exact, conveys so poor and insufficient an idea of the thing described, that it could scarcely have the smallest effect, if the speaker did not call into his aid those modes of speech that mark a strong and lively feeling in himself. Then, by the contagion of our passions, we catch a fire already kindled in another, which probably might never have been struck out by the object described. Words, by strongly conveying the passions, by those means which we have already mentioned, fully compensate for their weakness in other respects.*” Ibid., 198.

Un cierto grado de opacidad, en cambio, sugiere sentimientos que se corresponden con un alto valor poético.¹²⁶

La imaginación hace posible ese “salto desde las cosas a las palabras”, que le preocupaba tanto a Burke, porque -retomando los términos de Diderot sobre la imprecisa a la vez que poderosa mimesis literaria- la imaginación no se limita a percepciones de lo que cada cosa “es” sino que penetra en la región de lo que cada cosa “puede ser”. Precisamente, ésta era la región a donde la pintura había tenido un acceso limitado por las restricciones que le imponía la tradición humanista, sobre todo, al haberla convertido en una hermana menor y servil de los temas y principios compositivos literarios que, en consecuencia, el arte del pincel siempre recibía de segunda mano, afianzados en lo que “eran” y poco dóciles a las interpretaciones de lo que “podían ser”.

¹²⁶ “For Coleridge as for Burke, a clear idea is synonymous with a little idea. Dimness and obscurity are the signs of depth of feelings.” Park, Roy, “‘Ut Pictura Poesis’: The Nineteenth-Century Aftermath”, *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 28: 2, (Winter 1969), 155-64, 159.

Hacia la segunda mitad del siglo XIX, esta tendencia se revierte por la importancia que se le otorga a una mirada más bien minuciosa, que se pretendía a la vez estética y científica. De acuerdo con la doctrina de John Ruskin y a la consecuente práctica de los Prerrafaelistas, los críticos comenzaron a insistir en la claridad de las imágenes: “*an artist produces an effect in virtue of the distinctness with which he sees the objects he represents, seeing them not vaguely as in vanishing apparitions, but steadily, and in their most characteristic relations. To this vision he adds artistic skill with which to make us see.*” Lewes, G. H., “Distinct Images Necessary”, *The Principles of Success in Literature* (1898), citado en P. N. Furbank, *Reflections on the Word Image*, London: Seeker and Warburg, 1970, 31. Dicha nitidez inspiró a las poéticas de principios del siglo XX, como las de Ezra Pound y el resto de los Imaginistas, o la de un poeta que no perteneció a este grupo, T. S. Eliot.

Hasta aquí, más allá de que por fin el arte y la literatura -como no deja de señalarlo Herbert Read- coincidieron para definir sus estilos y sus fines con un término, "*picturesque*", cuyo acervo visual parecería otorgar primacía al hacer de los pintores sobre las letras, no se comprueba que la extensa tradición de desventajas para el arte de las imágenes que había sido inaugurada con las interpretaciones de las palabras de Horacio: *ut pictura poesis*, manifestara algún signo definitivo de debilitamiento.¹²⁷ La misma posición de Burke sería asumida con posterioridad por escritores de la importancia de William Hazlitt, Percy B. Shelley, S. T. Coleridge y John Ruskin, conformando lo que lo que Roy Park denomina una corriente "*anti-pictorial*".¹²⁸

¹²⁷ En efecto, la mayor parte de la crítica coincide con lo que, en este caso, expresa Silver: "*Until its demise around 1800, however, the humanistic theory of painting dominated European art and fostered academies and visual narratives of this newest, adopted liberal art.*", Wendorf (ed.), Op. cit., 1983, 37.

¹²⁸ Op. cit., 1969, 158. Según Park, la analogía entre la literatura y la pintura se había fortalecido tanto durante el siglo XVIII, que no hubiera podido desvanecerse hasta desaparecer en el siglo XIX. De hecho, entre cientos de ejemplos similares se puede recordar el de William Hazlitt, quien recurre a ella para alabar la prosa de su antecesor en la cruzada anti-pictórica: "*Burke's execution like that of all good prose, savours of the texture of what he describes, and his pen slides or drags over the ground of his subject, like the painter's pencil*", "On the Prose Style of Poets" (1822), *Selected Essays of William Hazlitt 1788-1830*, G. Keynes (ed.), New York: Random House, London: The Nonesuch Press, 1946, 493. Park sostiene que la comparación no desaparece y que, en cambio, sufre una *transfiguración* en la crítica literaria romántica, donde el ideal abstracto clásico se convierte en un ideal particular o individual. Sólo a través de un análisis de la actitud epocal hacia lo *picturesque*, que es en apariencia contradictoria, explica Park, "*we can appreciate the nature and extent of transformation of the traditional analogy between the two arts.*" Op. cit., 1969, 157.

(X)

Se ha afirmado que la teoría académica del siglo XIX en Inglaterra parecía tomar en serio dos libros solamente: el *Laocoonte* de Lessing y los *Discursos* que Sir Joshua Reynolds había pronunciado mientras era presidente de la *Royal Academy* entre 1769-1791.¹²⁹

La siguiente reflexión de Reynolds, dos décadas después de la publicación del tratado alemán, revela uno de los aspectos que compartían -además del lugar de privilegio en las bibliotecas inglesas- las estéticas de estos dos autores. Ambos le niegan legitimidad a las relaciones entre las artes, dado que no se comprueban materiales ni métodos comunes entre ellas:

*no Art can be engrafted with success on another art. For though they all profess the same origin, and to proceed from the same stock, yet each has its own peculiar modes both of imitation nature, and of deviating from it, each for the accomplishment of its own particular purpose. These deviations, more especially, will not bear transplantation to another soil.*¹³⁰

Sin embargo, diez años antes del discurso recién citado, Reynolds reconocía la “conexión íntima”, la “relación inseparable” entre las artes, que quedaba de manifiesto cada vez que un artista se veía obligado a explicar y probar los principios

¹²⁹ Meisel, Martin, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*: Princeton: Princeton University Press, 1983, 27.

¹³⁰ *Discourses on Art*, Robert R. Wark (ed.), New Haven, London: Yale University Press, 1997, (XIII, 1786, 355-60).

de su propia actividad con los de otra disciplina. Después de todo, las “*sister arts*” tenían en común la intención clásica de agradar al receptor y, en este sentido, “*it follows that their rules and principles must have as great affinity as the different materials and the different organs or vehicles by which they pass to the mind, will permit them to retain*”.¹³¹

Los remanentes posibles de dicha afinidad se traducen en las numerosas analogías entre poesía y pintura que se encuentran en los discursos de Reynolds. Analogías que están al servicio de su estética idealista y del hecho de que, a diferencia de Lessing, Addison, Diderot y Burke, Reynolds es un pintor. En consecuencia, sin desviarse de la norma dominante en la época, concerniente a la superioridad de las palabras sobre las imágenes para representar lo “bellamente correcto”, necesita legitimar su propia práctica artística.¹³²

Con esta intención, afirma que la pintura alcanza su verdadera dignidad cuando se le otorga el carácter de un “Arte Liberal” y se la eleva al rango de hermana

¹³¹ Ibid., (VII, 1776, 523-35).

¹³² Para otro crítico-artista inglés, Roger Fry, si Reynolds se hubiese animado a desafiar las normas generales del gusto de la época y no hubiese reprimido su vivo interés en los artistas medievales flamencos hubiese llegado, en consecuencia, al descubrimiento del arte primitivo. Esto lo hubiese convertido en un pionero en el campo de la crítica de arte. A pesar de la perspectiva limitada por las prescripciones neoclásicas que tenía Reynolds, Fry destaca que “[*he*] remains one of the few writers who have approached the subject [*artistic expression*] from the artists’ point of view”. “Introduction to Reynolds’s Discourses”, *A Roger Fry Reader*, Christopher Reed (ed.), Chicago, London: University Press of Chicago, 1996, 42, 47.

de la poesía.¹³³ En un ataque contra los pintores que se limitan a copiar un modelo, “porque un simple copista de la naturaleza nunca producirá gran cosa”,¹³⁴ Reynolds transpone un término literario, hábito muy frecuente en los críticos del siglo XIX, a la pintura de Miguel Ángel para demostrar que este artista, al trabajar con su imaginación, crea desde una inspiración “poética”.¹³⁵ Así como también puede ser “poético” el género pictórico más elevado de la época, el de historia.¹³⁶ Para Reynolds, el control que la poesía ejerce sobre las pasiones y la mente es más poderoso que el de la pintura. Por su naturaleza temporal *“Poetry operates by rising our curiosity, engaging the mind by degrees to take an interest in the event, keepig that event suspended, and surprising at last with an unexpected catastrophe”*.¹³⁷ El arte del pintor, en cambio, sólo dispone del instante que demanda la percepción de un cuadro para poder provocar los mismos efectos. Si pese a todo llega a lograrlos, la obra adquiere una cualidad que, en consecuencia, es *poética*.

¹³³ Ibid., (III, 1770, 298-301).

Nótese la vigencia del precepto más importante de la teoría humanista, la mayor capacidad mimética de la poesía en relación con la de la pintura, en los autores que, encabezados por Lessing, se rebelaron de una forma sin antecedentes contra el *ut pictura poesis*.

¹³⁴ Ibid., (III, 1770, 20-1)

¹³⁵ *“If we put these great artists in a light of comparison with each other, Raffaele had more Taste and Fancy, Michael Angelo more Genius and Imagination. The one excelled in beauty, the other in energy. Michael Angelo has more of the Poetical Inspiration; his ideas are vast and sublime;”* Ibid., (V, 1772, 203-8).

¹³⁶ Ibid., (IV, 1771, 107).

¹³⁷ Ibid., (VIII, 1778, 21-31).

Quizás, una de las mejores interpretaciones del pensamiento de Reynolds con respecto a la tradición del *ut pictura poesis*, se desprende del contraste que establecen las hipótesis de James A. W. Heffernan sobre otro artista de la misma época, pero que llegó a pintar sin atender demasiado a las prescripciones académicas del momento, J. M. W. Turner.

Turner también era autor de poemas que utilizaba como *pendants* de sus cuadros. El ejercicio de ambas artes de forma paralela, le permitió desafiar la supremacía del discurso poético -a la que responde Reynolds- e interrogar los flujos de autoridad del autor hacia el pintor, de la palabra hacia la imagen.¹³⁸

Heffernan resume la estrategia de Turner para intentar derrumbar las jerarquías impuestas por la teoría humanista de la pintura:

*Turner sets painting beside poetry to make the two compete before ours eyes. When he quotes the poetry of others with the titles of his pictures, he typically prompts us to see how his pictures reconstruct the poetry and thus generate new meanings of their own. When he quotes his own verse, he displaces the literature from which painting was traditionally expected to take its subject and creates a rival text that independently authorizes the painting.*¹³⁹

Además de someter la orientación de las apropiaciones, préstamos o intercambios entre ambas artes a sus propias reglas, Turner se anima a intervenir más

¹³⁸ “Painting against poetry: Reynolds’s *Discourses* and the discourse of Turner’s art”, *Word & Image*, 7: 3, (July-September 1991), 275-99, 287, 289.

¹³⁹ *Ibid.*, 277.

en dichas operaciones. En este sentido, se destaca la originalidad con la que representa pictóricamente temas clásicos, llegando a “reescribir por completo” una historia en un solo cuadro.¹⁴⁰

Todo lo anterior sitúa a la pintura de Turner en relación simultánea de yuxtaposición y oposición con respecto a la poesía y, en consecuencia, la convierte en lo que Heffernan define, aludiendo a los discursos de Reynolds *sobre* arte, en un discurso *del* arte. Discurso que no fue descifrado ni difundido hasta que John Ruskin asumiera con verdadero entusiasmo la tarea, a través de los cinco volúmenes de *Modern Painters*. Una obra sobre la que se asegura que tiene por único tema a la obra pictórica de Turner.

¹⁴⁰ Ibid., 295, 297

(XI)

Lessing, lógicamente, ajeno a los tardíos experimentos de Turner con el color de paisajes que, al igual que algunos autores modernistas han dicho sobre sus novelas, eran “sobre nada”, estaba preocupado por combatir la hegemonía de la alegoría en la pintura y del *picturesque* en poesía, por medio de una crítica a la doctrina que la engendraba, el *ut pictura poesis*.

Se adhiere a la misma idea que Pierre de Ronsard expresaba en su elegía: ninguna representación puede asemejarse pictóricamente a las descripciones de Homero.¹⁴¹ Pero, en lugar de aceptar la posición vicaria de la pintura, agrega: porque la literatura consiste en describir una sucesión de instantes, no los detalles de los objetos. El ejemplo clásico por excelencia, el estilo de Homero, legitima la distinción esencial que establece entre las artes. El fin de la poesía es representar acciones sucesivas en el tiempo, dominio ajeno a la pintura, que representa cuerpos visibles y coexistentes en el espacio. En palabras del mismo Lessing: “la sucesión temporal es el ámbito del poeta, la sucesión espacial es el ámbito del pintor.”¹⁴² De esta forma, se distinguen los medios expresivos de cada arte, es decir, los diversos signos y técnicas que les corresponden, así como los dos territorios donde deben emplearse. El de la pintura está limitado a la esfera de lo visible, el de la poesía es más vasto porque abarca tanto lo visible como lo invisible, pero, en cualquier caso, se trata de medios distintos con propósitos distintos.

¹⁴¹ Op. cit., 1985, 153-6.

¹⁴² Ibid., 120.

Dos siglos después de la publicación del *Laocoonte*, el método de Lessing para aclarar las diferencias entre las artes seguía vigente para un sector de la crítica literaria: "a really formal, stylistic, or æsthetic dependence of one art upon another is not possible [...] at least [...] it is not likely to be demonstrated".¹⁴³ Esta constatación basta, en principio, para admitir que la influencia del *Laocoonte* a lo largo de todo el siglo XIX y parte del XX es comparable a la de la tradición del *ut pictura poesis* contra la que se pronuncia, tanto en importancia como en permanencia.

W. J. T. Mitchell se ha interrogado sobre las condiciones históricas que llevaron a Lessing a establecer una teoría de los límites interartísticos fundada en las

¹⁴³ Wimsatt, W. R., "Laoköon: An Oracle Reconsulted", *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems*, New Heaven & London: Yale University Press, 1976, 50. Unas décadas antes, Helmut Hatzfeld, en *Literature through Art. A New Approach to French Literature* - una obra que fue central en el canon de los estudios sobre relaciones interartísticas durante varias décadas con posterioridad a su publicación- había sido más explícito: "Nevertheless, even these imitations and transpositions [literary techniques stemming from art] are limited by the laws that Lessing once established in his Laocoön about the boundaries between poetry and painting, laws that are still valid." Op. cit., 1952, 220 (el destacado es mío).

categorías de tiempo y espacio.¹⁴⁴ En su análisis extiende las correspondencias distintivas trazadas por Lessing al plano político de la Europa del siglo XVIII. Recuerda el calificativo que Gombrich empleó al hablar del *Laocoonte* de Lessing, un “torneo” jugado entre equipos europeos; destaca el doble carácter, religioso y político, de la simpatía de Lessing por Inglaterra y su aversión por Francia; y cómo Lessing sustituye la idea de traducción de los límites (entre las artes) por la de “frontera” [*border*].¹⁴⁵ Mitchell concluye: “*Lessing's metaphoric borders between the spatial and temporal arts have their literal analogue in the cultural map of Europe he draws in Laocoon.*”¹⁴⁶ En este contexto, es decir, la aproximación a la relación entre literatura y pintura como una confrontación ideológico-política, vale la pena

¹⁴⁴ Mitchell, autor de *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986) y *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation* (1994), ha orientado sus investigaciones hacia la redescipción de la problemática relación entre texto e imagen en el ámbito de los estudios culturales. A partir de su hipótesis sobre la función hegemónica de las imágenes en la cultura occidental, Mitchell ha estudiado las tensiones relacionadas con el género, la raza y la clase, implícitas en los cruces entre los discursos literario y visual. Dado que las relaciones entre textos e imágenes constituyen una zona de conflicto, “*a nexus where political, institutional, and social antagonisms play themselves out in the materiality of representation*”, el objetivo de su análisis es “*not to heal the split between words and images, but to see what interests and powers it serves.*” Chicago and London: University of Chicago Press, 1994, 91 y 44.

Véase asimismo Ian Heywood y Barry Sandywell (eds.), *Interpreting Visual Culture*, un libro que, entre otras cuestiones, analiza desde una perspectiva similar a la de Mitchell: “*The obsession with visual classifications, typologies and hierarchies as part of the modern ‘will-to-knowledge’, related in political life with the will to control and dominate the ‘other.’*” London, New York: Routledge, 1999, 246.

¹⁴⁵ “La diversidad de las artes. El lugar del ‘Laocoonte’ en la vida y obra de G. E. Lessing (1729-1781)”, *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, FCE, 1993, 34.

¹⁴⁶ Op. cit., 1986, 105.

mencionar que Lessing prefirió establecer como causa de los préstamos ocasionales entre artes una “recíproca indulgencia en los límites comunes, en compensación mutua de las pequeñas incursiones en el terreno o dominio del vecino”, más que un gesto amistoso de intercambio.¹⁴⁷

Mitchell apoya su análisis del método de Lessing para diferenciar entre géneros en dos versos de un artista como William Blake, en cuyas visiones se entrecruzaron palabras e imágenes visuales con una estética prodigiosa:

Time & Space are Real Beings
Time is a Man Space is Woman

A través del sutil contrapunto entre las nociones de *gender* y *genre* -un topos que goza de favor en la crítica literaria anglosajona y que no sobrevive en castellano, lengua que sólo cuenta con el vocablo “género”-, Mitchell asocia la distinción establecida en el *Laocoonte* a la retórica iconoclasta, de exclusión y dominación del otro, que habría alimentado la cultura occidental hasta la actualidad.¹⁴⁸ La teoría de Lessing, fundada en una “economía de los signos”, sería contraria al presupuesto clásico de la *difficulté vaincue* -a la que hacía alusión Hagstrum- y respondería así a la “economía política” que dictaba el cuadro de relaciones socio-culturales de su época. La relación entre géneros, como la que se da entre la poesía y la pintura, señala Mitchell, no se limita a un momento y a un lugar únicos, abarca distintos

¹⁴⁷ *Laocoonte*, Op. cit., 1985, 167.

¹⁴⁸ Op. cit., 1986, 113.

períodos y geografías.¹⁴⁹ No es un asunto de carácter exclusivamente formal, sino ideológico. Algo que la obra de Lessing confirmaría, puesto que Lessing, tal como sucede en esos dos versos de William Blake, definiría en términos de género -que son siempre valorativos- la poesía y la pintura; la primera por asociación a lo sublime masculino, de carácter temporal, y la segunda por asociación a lo bello femenino, de carácter espacial.¹⁵⁰ "Genres -asegura Mitchell- *are not technical definitions but acts of exclusion and appropriation which tend to reify some 'significant other.'*"¹⁵¹ Desde esta perspectiva, el modelo de Lessing se integraría a la doctrina del *ut pictura poesis* como una estrategia imperialista de apropiación por parte del arte más expansivo, la poesía.¹⁵²

¹⁴⁹ "The dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself. What varies is the precise nature of the weave, the relation of warp and woof. The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a 'nature' to which only it has access." Ibid., 43.

¹⁵⁰ Mitchell, Op. cit., 1985, xxiii-xxv.

¹⁵¹ Op. cit., 1986, 112.

¹⁵² Ibid., 107.

(XII)

En 1910, el crítico Irving Babbitt elaboró en *The New Laocoon* su propia teoría sobre los límites interartísticos, teoría que descansaba en la interpretación de la obra de Lessing y su aplicación a la evolución de las artes durante el siglo XIX. Sorprende encontrar enunciada en esta obra una parte de las conclusiones del trabajo de Mitchell sobre las implicaciones ideológicas del *Laocoonte*, que hemos apuntado en el apartado anterior. Babbitt proponía terminar con lo que él llamaba el “brebaje embriagador” de los románticos mediante una exaltación de los valores masculinos: *"The revival of the firm and masculine distinction can alone save us from the confusions that have crept into modern life and literature"*.¹⁵³ Las similitudes que Babbitt establece entre la acometida de Lessing contra el clasicismo francés y la de Lutero contra el papado anticipan otra de las deducciones de Mitchell: *"Lessing's alliance with the English against the French, then, is religious as well as political- a Protestant 'holly alliance' against Catholic idolatry"*.¹⁵⁴

En el plano estético, el ataque de Lessing tuvo como blanco inmediato la descripción y la alegoría neoclásicas. Babbitt ataca el primitivismo romántico como causa de la confusión entre las artes del siglo XIX, dado que, según él, el arte y la literatura se alejaban cada vez más del dominio de la acción hacia el “dominio del ensueño”.¹⁵⁵

¹⁵³ *The New Laocoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, London: Constable, 1910, 245.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 39. Mitchell, *Op. cit.*, 1986, 106.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, 1910, 82 y 129.

Desde este enfoque, Babbitt concluyó que la subjetividad romántica produjo una hipertrofia de la sensación y, por consiguiente, una atrofia de las ideas.¹⁵⁶ En una época en que James Joyce ya había comenzado a escribir con “*descriptive lust*” sus fragmentos anticipatorios de la gran revolución modernista que desencadenaron sus novelas, resulta un tanto extraño que Babbitt persistiera en impugnar a los románticos porque habían desarrollado “*the lust of the eye to its ultimate refinements*”.¹⁵⁷

No es ésta la única razón por la que el autor del *The New Laocoon* ha merecido comentarios peyorativos, como el de Enid Starkie, que lo calificaba de “crítico retrógrado y carente de iniciativa”.¹⁵⁸ El panegírico que Babbitt dedica a Lessing parece reducirse a tres puntos: considerarlo un aristotélico ortodoxo, compararlo con Lutero, y revivir sus categorías de análisis a través de una transposición mecánica -e inexacta- de las mismas a la situación moderna. Es cierto que los criterios formales que el *Laocoonte* buscaba instaurar estaban concebidos, como vimos, por otros pensadores de su época e incluso, estaban presentes en el pensamiento de la Antigüedad -cabría traer a colación a Dión Casio-¹⁵⁹ pero esto no lo exime a Babbitt de haber obviado un aspecto original de Lessing, su “aversión instintiva o intuitiva hacia los absolutos”, sobre la que se erige su método crítico,

¹⁵⁶ Ibid., 145.

¹⁵⁷ Ellman, Richard, *James Joyce*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1983, 342. Babbitt, , Op. cit., 1910, 142.

¹⁵⁸ *From Gautier to Eliot. The Influence of France on English Literature (1851-1939)*, London: Hutchinson University Library, 1962, 163.

¹⁵⁹ Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Op. cit., 1987, 139, 148.

para decirlo en palabras de John Middleton Murry.¹⁶⁰ Al insistir en la especificidad de los medios de expresión de cada una de las artes, Lessing dio a conocer la “endogénesis” de las obras, el hecho de que una obra se conforma según reglas que pertenecen exclusivamente a su campo estético.¹⁶¹

Thomas de Quincey afirmó que Lessing había sido el fundador de la crítica alemana y, en la actualidad, se lo considera el fundador de la estética moderna por su innovadora actitud hacia el fenómeno artístico, de manera exactamente opuesta al reductivo punto de vista de Babbitt.¹⁶² Según Gombrich, Lessing se adelantó a los postulados esteticistas de J. G. Herder al pronunciarse contra el didactismo en el arte poético y a favor de la belleza como único criterio de medida de la creación artística, y habría sido, pues, el primero en enunciar la teoría del *art pour l'art*.¹⁶³ Conceptualizada por el pensamiento estético de los primeros románticos alemanes, la teoría de *l'art pour l'art* alcanzaría su máximo desarrollo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, paradójicamente a través de autores que asimilaron las artes entre sí

¹⁶⁰ El mismo Middleton Murry sostiene que, dado que en el *Laocoonte* la búsqueda es tan importante como el descubrimiento y el método como el tema, su autor es "*Probably the greatest literary critic we have had in Europe.*" "Lessing", *Selected Criticism 1916-1957*, New York y Toronto: Oxford University Press, 1960, 97.

¹⁶¹ Todorov, Tzvetan, "‘Poiética’ y poética según Lessing", *Los géneros del discurso*, Caracas: Monte Avila, 1991, 32.

¹⁶² De Quincey, Thomas, "Lessing", *Speculations. Literary and Philosophic. De Quincey's Works*, Edimburgh: Adam and Charles Black, 1880, vol. XII, 231. Frank, Joseph, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick & London: Rutgers University Press, 1991. Todorov, Op. cit., 1991, 37.

¹⁶³ Op. cit., 1993, 36.

de manera intensa y continuada: Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Walter Pater y Oscar Wilde.

El ejemplo de Wilde es significativo en este sentido. El programa de Lessing respecto a un arte y una crítica sin ataduras morales ni religiosas es reconocible en los ensayos que Wilde compiló en 1891 bajo el título *Intentions*, en los que afirma que “el arte nunca expresa nada más que no sea a sí mismo”.¹⁶⁴ Parte de los parámetros que utiliza para comparar la literatura y la pintura en *The Critic as Artist* son en última instancia de filiación lessingniana. Gilbert, uno de los dos personajes que participan en el diálogo, cree que el dominio de la pintura es más reducido que el de la literatura, puesto que a ésta le corresponde representar acciones, y que el lenguaje y la técnica de los pintores son inferiores a los de los poetas. La literatura es un arte temporal “*that shows us the body in its swiftness and the soul in its unrest*”, los pintores no deben merodear “*upon the domain of the poets, marring their motives by clumsy treatment, and striving to render, by visible form or colour, the marvel of what is invisible, the splendour of what is not seen*”.¹⁶⁵ El mismo Wilde muestra cómo la “maravilla de lo que es invisible” sí puede ser expresada a través del lenguaje de la poesía:

*The flapping of the sail against the mast,
The ripple of the water on the side,
The ripple of the girls' laughter at the stern*

¹⁶⁴ *The Works of Oscar Wilde*, Londres: Collins, s/f, 1103.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 1162, 1169-70.

Al repetir el vocablo *ripple*, alude a lo que es irrepresentable sobre una tela, en un poema cuyo pictoricismo se anuncia desde el mismo título -“Impression de Voyage”, que evoca el impresionismo de James McNeill Whistler y Claude Monet- y las palabras que lo abren: un mar *sapphire coloured*, y un cielo *heated opal*. En la mencionada compilación, la descripción del cuadro *Céfalo y Procris* de un discípulo de Rafael, Julio Romano, sirve de excusa para que Wilde declare “*Much of the best modern literature springs from the same aim [pictures]*”.¹⁶⁶ Y, a continuación, admite una lógica de préstamos interartísticos, ya que en una época de fealdad y sensatez, según Wilde, “*the arts borrow, not from life, but from each other*”.¹⁶⁷

Dicha lógica reaparecería a mediados del siglo pasado en “Towards a New Laocoon” del crítico e historiador del arte norteamericano, Clement Greenberg.

¹⁶⁶ Ibid., 1119.

¹⁶⁷ Ibid.

(XIII)

La última tentativa importante para revisar exclusivamente los presupuestos de Lessing la encontramos en “Towards a Newer Laocoon”, un ensayo del crítico e historiador del arte estadounidense Clement Greenberg publicado en 1940, en el cual llevó a cabo un análisis de esta lógica de los préstamos interartísticos que Wilde ya señalaba. Greenberg sostenía en este ensayo, refiriéndose a la confusión entre las artes en el siglo XIX, que “*Each art would demonstrate its powers by capturing the effects of its sister arts or by taking a sister art for its subject*”.¹⁶⁸ En la medida que lo único que conservaba una vigencia intacta era el arte en sí mismo, asegura, los temas preferibles eran aquellos que ofrecían las demás disciplinas artísticas. Esta lógica fue un producto de la decadencia que afectaba a la noción renacentista de representación, subordinada a la imitación y a la perspectiva en el campo de las artes plásticas, decadencia que era manifiesta hacia mediados del siglo XIX. La crisis de la noción de representación alcanzó los demás campos artísticos e impuso la necesidad de inventar formas estéticas nuevas.

Para afrontar esta exigencia se dieron intercambios de procedimientos, temas y efectos entre las artes, con la finalidad de superar las limitaciones específicas de cada una, limitaciones que tenían que ver fundamentalmente con los medios expresivos, aquellos precisamente sobre los que el *Laocoonte* quiso establecer una distinción. Sin embargo, al compartir el entusiasmo característico del período

¹⁶⁸ "Towards a Newer Laocoon", O'Brian, John (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1988, vol. I, 30.

neoclásico por los valores formales de la escultura -que se debía en gran medida a la influencia de la obra de Johann Joachim Winckelmann, a la que Lessing alude con frecuencia-, el pensador alemán confundió el fin de la pintura con el de la escultura: representar cuerpos bellos. Su concepción purista, inspirada en los blancos mármoles clásicos, arrebató a los artistas del pincel la posibilidad de expresar contenidos emocionales. El *Laocoonte*, que recibe el nombre de un grupo escultórico, combate la hermandad entre la poesía y la pintura, pero la convierte a esta última en hermana menor de la escultura.¹⁶⁹

Para delimitar las prácticas de cada arte, Greenberg rescata la parte del pensamiento de Lessing centrada en el análisis formal de los medios de expresión: "*It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself. To restore the identity of an art the opacity of its medium must be emphasized.*"¹⁷⁰ Pretende así resaltar la emancipación de la pintura de su yugo neoclásico, el modelo escultórico, renovado y fortalecido a través del *Laocoonte*, al tiempo que explicar la diferenciación interartística.¹⁷¹ En lo que él mismo define como una "apología

¹⁶⁹ Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*, Op. cit., 1998, 52.

¹⁷⁰ Op. cit., 1988, 32.

¹⁷¹ Sobresale un antecedente de esta intención distintiva a mediados del siglo XIX y es el texto "Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts" de François Guizot, en el que la reescritura del subtítulo del *Laocoonte* traduce la reformulación de la teoría de Lessing. Guizot desestima el problema de las "artes hermanas" (literatura y pintura), que era dominante en su época, para concentrarse en la rivalidad que había existido entre pintores y escultores, desde el Renacimiento hasta el período neoclásico. *Études sur les Beaux-Arts en Général*, Paris: Didier, 1852, 106 y ss.

histórica del arte abstracto”, Greenberg recalca la importancia del espacio plano y la abstracción pura de la vanguardia pictórica del primer cuarto del siglo XX para conjurar la confusión entre pintura y escultura, predominante en Occidente desde que el arte bizantino ambicionó los pliegues y las profundidades estatuarias.¹⁷² Y considera que los efectos del naturalismo de Gustave Courbet en el siglo XIX, que llevaron a la eliminación de la hegemonía de la literatura sobre la pintura, son comparables a los del cubismo y la abstracción contemporáneas en lo que concierne a la separación entre pintura y escultura.¹⁷³ Estos movimientos establecen entre los distintos campos de las artes plásticas una diferenciación sin precedentes en la historia de la cultura.¹⁷⁴ La “pintura pura” de Pablo Picasso, que Paul Éluard evoca como “*D'étranges jarres sans liquide [...] / Inutilement faites pour des rapports simples*”; el “monismo naturalista” de Jackson Pollock, transformado en los versos contemporáneos de Nancy Sullivan en “*Trickles and valleys of paint [...] No similes here. Nothing/ But paint. Such purity [...]*”;¹⁷⁵ todos esos herederos del Cézanne a quien Corot y Courbet habían abierto la visión de un plano “sobrenatural” de la realidad, permiten sostener la conclusión de Greenberg en “Towards a Newer

¹⁷² Op. cit., 1988, 37.

¹⁷³ Otro crítico formalista, el inglés Roger Fry, señaló que Courbet fue el primer artista que intentó rebelarse contra la “dominación de la literatura”. *A Roger Fry Reader*, Reed (ed.), Op. cit., 1996, 383.

¹⁷⁴ Greenberg, Op. cit., 1988, 32.

¹⁷⁵ Éluard, Paul (1936), “A Pablo Picasso”. Sullivan, Nancy (1948), “Number 1 by Jackson Pollock”. Sobre los conceptos de “pintura pura” y “monismo naturalista” en Greenberg véase *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: Clarendon Press, 1961, 157.

Laocoon": *"arts lie safe now, each within its 'legitimate' boundaries, and free trade has been replaced by autarchy"*.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Op. cit., 1988, 32.

(XIV)

Entre los más conspicuos incitadores al “libre cambio” en la historia de las relaciones entre las artes estuvo el filósofo alemán August Wilhelm Schlegel. Escribió lo que puede ser considerado el programa más explícitamente antilessingniano del siglo XIX, un diálogo sobre la pintura, publicado en la revista orgánica del primer movimiento romántico, *Athenæum*, en 1799.¹⁷⁷ A través de extensas descripciones en prosa de cuadros que, hacia el final del texto, adoptan la forma de poemas, Schlegel enfatizó lo beneficioso que es para cualquiera de las artes tomar en préstamo las ideas y las imágenes de otra, porque “sin su mutua influencia se tornarían adocenadas y serviles”.¹⁷⁸ Los intercambios permiten a la pintura elevarse por encima de la realidad inmediata y que la poesía no sea un fantasma incorpóreo. Louise, uno

¹⁷⁷ Se asegura que todavía resuenan en el diálogo de Schlegel las discusiones sobre los cuadros que los miembros del círculo de Jena habían observado en la Galería de Dresde, durante un viaje a esa ciudad en 1798. Para leer una reivindicación de las analogías interartísticas tan orgánicamente explícita como las del texto de Schlegel hubo que esperar hasta el siglo XX. En 1945, no fueron las pinturas de una exposición sino las obras escritas por autores como Gustave Flaubert, T. S. Eliot, Djuna Barnes, James Joyce, Marcel Proust, que suscitaron *The Idea of Spatial Form in Literature*, de Joseph Frank. Reconociendo la trascendencia de la ruptura ocasionada por el método formalista de Lessing, aunque aclarando anticipadamente “*modern poetry advocates a poetic method in direct contradiction to Lessing's analysis of language*”, Frank se propone “*to trace the evolution of form in modern poetry and, more particularly, in the novel*”. Su hipótesis: “*the complete congruity of aesthetic [spatial] form in modern art with the form of modern literature*”, avanza hasta demoler el presupuesto central de la teoría de Lessing. Para Frank, la escritura literaria no es implícitamente temporal por oposición a la espacialidad que se asocia a la representación pictórica, por el contrario, “*contemporary literature is now striving to rival the spatial apprehension of the plastic arts in a moment of time*”. Op. cit., 1991, 7, 10-11, 61.

¹⁷⁸ “Las pinturas”, Paolo D'Angelo y Félix Duque (eds.), *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid: Akal, 1999, 90.

de los dos personajes del diálogo que impugnan la teoría del artista Reinhold sobre la imposibilidad del lenguaje para traducir imágenes pictóricas, dice: “si el artista sólo trabajara para el artista, una colección de pinturas se injertaría en otra, y el arte encontraría en su propio ámbito, como por desgracia ocurre a menudo, el origen y la meta de su existencia. No, amigo mío, lo principal es que haya relación y trato mutuos”.¹⁷⁹

Visto en retrospectiva, la noción de mimesis implícita en la lógica de intercambios expuesta por Wilde o Greenberg en relación con el siglo XIX encuentra en estas palabras su exégesis más completa. Cuando la escritura del poeta se abre a la mirada de la pintura y los cuadros del pintor a la poesía de los colores -antítesis de la línea y su nostalgia por la escultura clásica-, la relación mimética no se agota en una transposición literal del mundo, de su historia y sus creencias, al universo del arte; al contrario, se experimentan otros tipos de transposición -como las interartísticas- que liberan la *imaginación*. El acento que se había puesto tradicionalmente en la cosa representada se traslada entonces al proceso creativo en sí mismo, al fenómeno de la representación en cuanto tal. Uno de los fragmentos publicados en el *Athenæum* sugiere, auspiciando esta concepción, que no es extraño que en las obras de los más grandes poetas sople el espíritu de otras artes;¹⁸⁰ y es precisamente durante este período que se gesta la escuela de pintura romántica, futuro objeto de admiración e inspiración para aquellos que crearon las teorías estéticas más extendidas de la

¹⁷⁹ Ibid., 45.

¹⁸⁰ *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (eds.), Paris: du Seuil, 1978, §372, 159.

modernidad -tanto desde el punto de vista general de la cultura occidental como desde el punto de vista particular de la tradición del *ut pictura poesis*-, los escritores Charles Baudelaire y John Ruskin.¹⁸¹

A fin de que los intercambios gozaran de una prosperidad equitativa como la subyacente en la estrategia schlegeliana, basada en la endogénesis de temas, imágenes y métodos, y no se vieran arrastrados hacia la pobreza de una actividad asimétrica de apropiación -es decir, hacia la imitación y la copia, fruto de la doctrina humanista sobre la relación entre las artes-, fue necesario que la literatura y la pintura fijaran sus dominios en términos distintos a los propuestos por Lessing, y asumieran cada una el control de sus propios recursos. El mosaico de circunstancias políticas, socio-económicas y gnoseológicas del siglo XIX que determinó la configuración de campos artísticos autónomos de los poderes políticos o religiosos, así como las consiguientes nuevas variantes de relación entre escritores y pintores, y entre estos y el público, nos permite afirmar que este período, junto con el Renacimiento, se convierte en uno de los más fecundos de la historia en lo que concierne a las relaciones entre la literatura y la pintura.¹⁸²

Sorprende encontrar una opinión contraria en algunos especialistas de gran relevancia en el campo de los estudios literarios o sobre arte. En el célebre *El espejo*

¹⁸¹ Ambos sintieron una especial predilección por el tratamiento del color y la importancia que otorgaban al paisaje artistas que adherían a esta escuela, como Eugène Delacroix y J. M. W. Turner.

¹⁸² Scott, David, *Pictorialistic Poetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 37.

y la lámpara, M. H. Abrams (1953) privilegia el desarrollo de una serie de hipótesis que relacionan la literatura romántica con la música y olvida la influencia de las artes visuales en los escritores. Al orientar sus argumentos a favor del *ut musica poesis*, subestima la importancia que los fenómenos relativos a la mirada tuvieron en la época.¹⁸³ Menciona “el curioso enredo de la historia intelectual” por el que Anastasio Kircher había sido el inventor tanto de la cámara oscura como del arpa eolia, y reiteradas veces utiliza esta última como metáfora analógica de la “lámpara romántica”, mientras que la primera se presta más a dicha analogía por la naturaleza visual y la función en común que vincula a ambas figuras -la lámpara y la cámara oscura-, es decir, dar a ver. Una de las ventajas de considerar el componente visual, junto con el musical, de las poéticas decimonónicas, es que ayuda a esclarecer la polémica distinción entre el simbolismo, asociado sobre todo a la búsqueda de efectos eufónicos, del romanticismo.¹⁸⁴

El tercer capítulo de *Historia de Seis Ideas* de Tatarkiewicz está dedicado a las relaciones entre el arte y la poesía. Hacia el final del mismo, en relación con lo que el autor define como “una nueva separación entre la poesía y el arte”, se destaca que los experimentos creativos de los escritores y de los pintores potenciaban lo

¹⁸³ “La referencia a la pintura para esclarecer el carácter esencial de la poesía -*ut pictura poesis*- tan difundida en el siglo XVIII, casi desaparece en los críticos importantes del período romántico; las comparaciones entre poesía y pintura que sobreviven son casuales, o, como en el caso del espejo, muestran la tela del revés con miras a imaginar el ser íntimo del poeta. En lugar de la pintura, la música se convierte en el arte más frecuentemente señalado como de profunda afinidad con la poesía.” Barcelona: Barral, 1975, 92-5, 113-4.

¹⁸⁴ Los criterios de periodización de la historia de la literatura o del arte siempre son polémicos.

propio de cada disciplina (como si se tratara de “*ut pictura pictura*” y “*ut poësis poësis*”, en lugar de *ut pictura poesis*). En síntesis, se afirma que el siglo XIX fue “la antítesis extrema de los siglos pasados, especialmente del siglo XVII”, cuando la teoría humanista había tenido su momento de apogeo.¹⁸⁵

Para Wendy Steiner, una de las autoras contemporáneas más citadas en relación con los estudios sobre imágenes y palabras, fueron dos las causas de la marginalidad de la analogía pictórico-poética en el campo de la crítica decimonónica: por un lado, la prolongada vigencia de la distinción que Lessing había establecido entre las artes espaciales y las temporales, por el otro, la preocupación romántica por la capacidad expresiva del arte más que por su potencial mimético. Como Tatarkiewicz, opina que esta situación se revierte con el advenimiento del siglo XX, cuando la comparación -Tatarkiewicz sostiene que se trataba, más exactamente, de comparaciones múltiples entre todas las artes- recobra la importancia que había tenido hasta el siglo XVIII.¹⁸⁶

Finalmente, Jacques Le Rider, a quien debemos uno de los escasos estudios contemporáneos sobre cómo se inscribe el color en la literatura, coincide con Abrams al afirmar: “*En effet, le premier romantisme et le XIXe siècle ne reviendront plus sur ces distinctions établies entre les arts plastiques et la littérature. D’autres alliances paraîtront plus essentielles: celle de la littérature avec la musique, par exemple.*”¹⁸⁷

¹⁸⁵ Op. cit., 1976, 149.

¹⁸⁶ Op. cit., 1982, xii.

¹⁸⁷ *Les couleurs et les mots*, Op. cit., 1997, 37.

Siguiendo la hipótesis que consideramos más acertada, sostenida por autores como David Scott, Michael Moriarty, Peter Collier y Robert Lethbride, se impone abordar algunos aspectos sobresalientes de las relaciones entre la literatura y la pintura durante el siglo XIX. Pero, antes, es necesario aclarar -en desacuerdo con Steiner- que el significado que se había conferido tradicionalmente a los dos principios sobre los que se erigía la distinción del *Laocoonte*, la dimensión temporal de la poesía y la dimensión espacial de la pintura, fue diluyéndose por efecto de las conversiones semánticas derivadas de las prácticas sociales modernas. David Harvey, renovando argumentos clásicos en este sentido, sostiene que las categorías de tiempo y espacio dependen de un conjunto de prácticas y procesos sociales y que, con el advenimiento de la modernidad, surgieron “nuevos significados para el espacio y el tiempo en un mundo de lo efímero y la fragmentación”, diferentes del carácter

inmutable y absoluto que se les confería durante el Renacimiento y la Ilustración.¹⁸⁸

Por otra parte, a la transmutación de las categorías que fundamentaban la teoría de Lessing se sumaron otros factores que contribuyeron a aumentar el magnetismo entre

¹⁸⁸ *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 1998, 241, 280. Stephen Kern utiliza el término "transvaluation" para definir el borramiento de las antiguas distinciones, entre lo que se pensaba como primario y secundario, en la experiencia moderna de ambas nociones, tiempo y espacio. *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983, 153.

Entre las fuentes clásicas de los autores recién citados, identificamos las teorías de Pierre Francastel y Henri Lefèbvre. En *Sociología del arte*, Francastel demuestra cómo la concepción renacentista, "escenográfica", del *espacio plástico* fue reemplazada por otra, "aprehensiva", en la modernidad. En vinculación estrecha con la desaparición de los marcos sociales e intelectuales de la sociedad clásica, hacia 1870, sostiene que "un pequeño grupo de hombres, algunos de los artistas creadores de la Escuela de París, destruyeron definitivamente la posibilidad de una representación plástica del espacio conforme a la tradición." "Destrucción de un espacio plástico", Buenos Aires: Emecé, 1972, 189-221.

La production de l'espace de Henri Lefèbvre, nos presenta una historia del espacio y de sus representaciones en general, considerando las relaciones que guardan entre sí y con las otras prácticas sociales. Uno de los aportes más notables del libro concierne a lo que el autor denomina un "momento crucial" en la historia occidental de la producción del espacio. En sus términos, el pasaje de una "representación del espacio" (absoluto, del orden simbólico de las creencias y las concepciones, religioso y político) al "espacio de representación" (abstracto, relativo, histórico). En coincidencia con lo que expresaba Virginia Woolf (1924) en uno de sus ensayos más célebres, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", Lefèbvre sitúa este momento de ruptura a principios del siglo XX: "*vers 1910, l'espace commun au bon sens, au savoir, à la pratique sociale, au pouvoir politique, contenu du discours quotidien comme de la pensée abstraite, milieu et canal des messages, celui de la perspective classique et de la géométrie, élaboré depuis la Renaissance, à partir de l'héritage grec (Euclide et la logique), à travers l'art et la philosophie de l'Occident, incorporé dans la ville, cet espace s'ébranle. [...] L'espace euclidien et perspectif disparaît comme référentiel, avec les autres lieux communs (la ville, l'histoire, la paternité, le système tonal en musique, la morale traditionnelle, etc.). Moment crucial.*" Paris: Anthropos, 1974, 33-4, 60.

las artes. Por su importancia, cabe mencionar los avances científico-técnicos en relación con la comprensión de la percepción visual; la conformación de un mercado literario y artístico de bienes simbólicos, antagónico al de bienes de cambio de una burguesía juzgada “filistea”; el declinar de los salones de pintura oficiales, paralelo a la emergencia de los *salons des refusés* y de un circuito de galerías privadas; y la transformación de los poetas en críticos de arte.

(XV)

Durante el siglo XIX, mientras el mundo del arte vivía inmerso en la crisis del modelo renacentista de representación, la ciencia y la tecnología experimentaron un avance sin precedentes, y pronto se convirtieron en una gran acumulación de formas y contenidos que otorgaban legitimidad a las producciones de otros ámbitos de la cultura. *"Writing or painting -señala Moriarty- could be justified or condemned through comparison with technological processes."*¹⁸⁹

El interés por la investigación empírica sobre los fenómenos asociados con la percepción visual dio lugar a la invención de dispositivos como el estereoscopio, el diorama o el caleidoscopio, así como a la aparición de la fotografía. La potenciación de la producción y circulación de imágenes -imágenes que no siempre eran las que se daban en el mundo natural- provocó que se redefiniera la facultad de observación.¹⁹⁰ En palabras de Jonathan Crary, tuvo lugar un proceso de examen y

¹⁸⁹ "Structures of Cultural Production in Nineteenth Century France", Peter Collier y Robert Lethbridge (eds.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*, New Heaven and London: Yale University Press, 1994, 24.

¹⁹⁰ Los descubrimientos en torno a la verdadera naturaleza de la luz fueron decisivos para esta redefinición. El hecho de que consistiera en ondulaciones que se propagan invisiblemente de forma transversal [*lux*] y no en rayos rectilíneos [*lumen*], como se leía en los estudios griegos clásicos, confirmó que no todos los fenómenos del mundo pertenecen al plano de lo directamente observable, Jay, Op. cit., 1994, 29. Los avances en el conocimiento y la invención de tecnologías aplicadas a la reproducción de imágenes, llevaron a considerar que la visión puede proporcionar sensaciones que no dependen de un aquí y un ahora del referente. Véase el trabajo de Gillian Beer, "'Authentic Tidings of Invisible Things': Vision and the Invisible in the Later Nineteenth Century", en Brennan y Jay (eds.), Op. cit., 1996, el cual ofrece una lectura sobre la segunda mitad del siglo XIX, cuando *"The invisible thus became a site of debate and perturbation"*, 85.

desterritorialización del sentido clásico de la visión, cuyo estadio final fue la *emancipación de la mirada*.¹⁹¹

Es comprensible, pues, que los pintores impresionistas se apropiaran de las teorías científicas que indagaban sobre la visión, el sentido directamente vinculado con la creación y percepción de obras pictóricas.¹⁹² Sin embargo, parece más sorprendente que se diera una tendencia similar en muchos escritores. Victor Hugo, el “pintor en poesía”, definía a esta última como una cuestión de óptica: todo debía estar reflejado en ella.¹⁹³ Rémy de Gourmont, uno de los hombres de letras más célebres del *fin de siècle*, proponía distinguir entre dos tipos de estilos literarios: el de los escritores visuales y el de los escritores sentimentales, afectados por definición

¹⁹¹ "Au cours de mon exposé sur la modernisation et la nouvelle d'envisager la vision, je signale que le sens du toucher a fait partie intégrante des théories classiques de la vision aux XVII^e et XVIII^e siècles. La dissociation ultérieure de la vue et du toucher se produit dans le cadre très général d'une 'séparation des sens' et d'une redéfinition industrielle du corps au XIX^e siècle. Une fois que le toucher n'entre plus en compte dans la conception de la vision, l'œil se délie du réseau référentiel matérialisé dans le tactile et commence d'entretenir un rapport subjectif à l'espace perçu. Historiquement, l'autonomisation de la vue." *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994, 44.

¹⁹² Una hipótesis es que la técnica pictórica impresionista se basó en el "método experimental" de los "*cercles chromatiques*" que Eugène Chevreul (1864) desarrolló en *Des couleurs et de leurs application aux arts industriels*. Véase Mario Brusatin, *Historia de los colores*, Barcelona: Paidós, 1997.

¹⁹³ Hugo, Victor, Cromwell. *El manifiesto romántico*, Buenos Aires: Goncourt, 1979, 72, 80. La expresión sobre Hugo está extraída de los escritos estéticos de Charles Baudelaire, "De la couleur", *Écrits sur l'art*, Paris: Librairie Générale Française, 1992, 88.

de ceguera (mental).¹⁹⁴ Baudelaire tampoco fue indiferente a los experimentos ópticos. En su crítica del salón de 1846 utiliza el disco de Newton como metáfora de la síntesis transmutativa de los colores de un paisaje.¹⁹⁵

¿Es posible concebir esta adopción por parte de los escritores de una terminología asociada con la percepción visual sin el correspondiente intercambio de funciones con los pintores?¹⁹⁶

Este interés relacionado con la indagación sobre la percepción visual fue paralelo a la emancipación de las artes respecto a la tutela oficial y su creciente oposición al mundo burgués; emancipación y oposición que, en el caso particular de Francia, adquieren una gran intensidad durante el Segundo Imperio. Se debe a Édouard Manet el inicio de esa revolución simbólica del arte, que otros pintores continuaron por medio de una “política de independencia”, imitada después por los

¹⁹⁴ de Gourmont afirma sobre los escritores que practican el primer estilo: *"il y a des hommes en qui tout mot suscite une vision et qui n'ont jamais rédigé la plus imaginaire description sans en avoir le modèle exact sous leur regard intérieur"*, *Le problème du Style*, Paris: Mercure de France, 1922, 44, 53.

¹⁹⁵ Op. cit., *Écrits sur l'art*, 1992, 79.

¹⁹⁶ Cf. *"From Baudelaire to Valéry, it can be argued, the problem of how to conceive the relationship between language and optical experience is so uneasily resolved that it was perhaps inevitable that both poets and painters should use, however clumsily, the diction of the ontology and the epistemology of perception."* Moriarty, en Collier y Lethbridge (eds), Op. cit., 1994, 11.

escritores.¹⁹⁷ A lo largo del siglo XIX, la revolución simbólica de los pintores fue destronando la mera narración visual y, en consecuencia, rompió la relación de dependencia que los pintores habían mantenido históricamente con la literatura. Asimismo, la pintura fue adquiriendo cada vez mayor relevancia en el conjunto de la producción cultural. Es suficiente recordar que de las 485 obras expuestas en el salón de 1801 se pasó a las 5.180 que se expusieron en el salón de 1848. Pero este panorama sería incompleto sin dar otras cifras, las que revelan que el salón de 1859 fue acompañado de la publicación de 108 críticas o reseñas de escritores sobre las obras allí expuestas, mientras que en el salón inaugurado una década después, éstas

¹⁹⁷ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama, 1995, 107, 202.

Francastel había señalado en el mismo sentido, con un vocabulario más sugestivo, más equidad con la literatura -personificada en el gran Baudelaire-, y no sin algunas reservas: “*Manet, comme Baudelaire, éclaire la route; il rompt le voile des formules qui masquent la vie, mais sans s’abandonner pleinement au courant qui porte toute la jeunesse vers le culte de la sensation pure et vers le mirage du primitivisme.*” “Impressionisme et poésie”, *L’Impressionisme*, Paris: Denoël, 1974.

llegaron a sumar un total de 4.240.¹⁹⁸ Estos datos permiten hacerse una idea de la amplitud que había adquirido hacia 1870 la relación entre pintores y escritores.¹⁹⁹

Los desplazamientos se explican tanto por la afirmación de la autonomía de los primeros como por la redefinición del papel de los segundos en el nuevo mapa cultural de la modernidad. Por un lado, el reconocimiento público de los artistas plásticos se volvió cada vez más dependiente de la crítica de arte. Por otro, la crítica ofrecía a los poetas, con carreras muchas veces frustradas y sin medios de subsistencia ante el apogeo del teatro y la novela, la posibilidad de recuperar el ascendente perdido. El poeta critica y promueve las artes visuales, a la par que ofrece creaciones originales a través del medio que le pertenece, el lenguaje.²⁰⁰ Jöel Dalançon ha descrito de manera sucinta el sustrato que nutría el diálogo entre artistas y escritores a partir de la segunda mitad del siglo XIX:

¹⁹⁸ Véase Francisco Calvo Serraller "El Salón", en Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Op. cit., 1996, vol. I, 165-178 y *Connaissance des Arts*, (1995), 15, Número extraordinario en ocasión de la muestra *Origins of Impressionism* en el MMA de New York. Las dimensiones que adquirió el fenómeno referido se reflejan también en el comentario de Eric Hobsbawn sobre el número de visitantes a la exposición oficial de la *Royal Academy* de Londres: 90.000 asistentes en 1848, que se convirtieron en 400.000 en 1870, *La era del capital, 1848-1875*, Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1998, 295-6.

¹⁹⁹ Cf. "C'est, notons-le, beaucoup moins l'activité de spéculations critiques ou philosophiques qui, historiquement, détermine ce dynamisme des arts et de la littérature en France (d'abord au XIX^e puis au XX^e siècle), que la complicité des peintres et écrivains". Pleyner, Marcelin, "Art et littérature au XX^e siècle: roman", *L'Infini*, 64, (Hiver 1998), 50-67, 52-3.

²⁰⁰ Scott, David, "Writing the Arts: Aesthetics, Art Criticism and Literary Practice", en Collier y Lethbridge (eds.), Op. cit., 1994, 66.

ces voisinages ne suffisent pas à créer un véritable milieu de connaisseurs, c'est l'évidence [...] les relations que les poètes entretiennent avec les peintres, beaucoup plus qu'à une authentique culture picturale, sont redevables aux structurations du champ social et culturel [...] En se promouvant critique d'art, le poète entend jouir de tous les avantages de cette position clé: régénérant son pouvoir, redonnant du lustre à son image, il sera bientôt en mesure de faire profiter le Peintre de ses leçons.²⁰¹

Lo cierto es que la “democratización de la experiencia visual”,²⁰² fruto de la extensión de los medios artísticos y tecnológicos destinados a inventar y reproducir imágenes, alcanzó también a ese subproletariado que formaban los poetas.²⁰³ Si durante los siglos anteriores los pintores habían examinado y explotado las fuentes literarias, a mediados del siglo XIX los poetas empezaron a hacer lo mismo con el amplio espectro de fuentes visuales que tenían a su disposición: *“à partir de ce moment, la plastique commença à prendre sa revanche et ce fut au tour de la littérature d'être envahie et dominée”*, observa Albert Cassagne (1906) en un libro injustamente olvidado, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*.²⁰⁴

²⁰¹ "Le poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels d'un face-à-face", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 20: 69, (1990), 61-73.

²⁰² Jay, Op. cit., 1994, 113.

²⁰³ "Sa perte d'audience fait rentrer le poète dans une sorte de sous-prolétariat artistique, spoliation que seule peut pondérer la conviction hautaine de son génie ou l'acceptation devenue gratifiante de sa malédiction." Dalançon, Op. cit., 1990, 65.

²⁰⁴ Seyssel: Champ Vallon, 1997, 315.

(XVI)

En consonancia con el espíritu de su tiempo, descrito como el más visual de la historia occidental,²⁰⁵ Baudelaire proclamó: "*Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)*".²⁰⁶ El poeta -que a los diecisiete años escribía sobre una visita al Museo de Versalles "*Je ne sais si j'ai raison, puisque je ne sais rien en fait de peinture [...] Il est sans doute bien ridicule à moi de parler ainsi des peintres*"- inició su carrera literaria como crítico de arte con la publicación de una recensión sobre el salón de 1845.²⁰⁷ Un año después elevó una solicitud a la *Société des Gens des Lettres* "para participar de las ventajas" de las que gozan sus miembros en cuanto a la reproducción de obra. En la solicitud se presenta a sí mismo como colaborador de las revistas *L'Esprit Publique* y *Corsaire-Satan*, y "autor de dos folletos sobre los salones de 1845 y 1846".²⁰⁸ La sociedad lo admite en junio del mismo año. La elección de un camino literario que pasaba por las exposiciones de arte se había consumado, como en el caso de su maestro, Théophile Gautier.

Los textos críticos de ambos están impregnados de poéticas personales más que de fidelidad descriptiva a los objetos de arte. Ante el "requerimiento pictórico", los poetas-críticos crean y consolidan un discurso que está más al servicio de

²⁰⁵ Sypher, Wylie, *Literature and Technology: The Alien Vision*, New York, 1971, 74.

²⁰⁶ *L'art romantique*, Manchecourt: Flammarion, 1968, 432.

²⁰⁷ Carta al Coronel Aupick, 17 de julio de 1838. *Baudelaire. Correspondance*, Claude Pichois (ed.), Paris: Gallimard, 1993, vol. I, 58.

²⁰⁸ Abril de 1846. *Ibid.*, 137.

explorar sensaciones y sentimientos que de reconstruir idénticos a sus objetos;²⁰⁹ un discurso que se constituye como teoría estética y poética, como prosa de arte, un experimento del lenguaje "*capable de tout peindre [...] tout en fin, depuis le visible jusqu'à l'invisible*".²¹⁰ La obra de arte es más un pretexto que el objeto de la escritura.

El *Salon de 1846* de Baudelaire, además de ser el ensayo más elaborado sobre la teoría estética del poeta, contiene ya un temprano experimento de poema en prosa, "De la couleur", el género literario que inventó y empezaría a practicar de manera consciente a partir de 1855.²¹¹ En el comentario sobre la Exposición Universal que se inauguró el mismo año, las reflexiones estéticas se mezclan con la poesía inspirada en las artes visuales. Esta prosa alterna con una estrofa de "Les Phares", un poema que reúne varios nombres ilustres de la tradición pictórica y escultórica europea, pero que sobre todo celebra a Delacroix:

²⁰⁹ Vouilloux, *La peinture dans le texte. XVIII^e - XX^e siècle*, Op. cit., 1994, 119.

²¹⁰ Baudelaire, Op. cit., 1968, 308.

²¹¹ La primera referencia a los poemas como proyecto de escritura - "*un projet au panier*"- se lee en su correspondencia personal del año 1857 (Carta a Poulet-Malassis, 25 de abril), cuando se publicaron los "Poèmes nocturnes" en *Le Présent*. Pichois (ed.), Op. cit., 1993, 395.

Roger Shattuck sostiene que este pasaje, representativo de la "quintaesencia" de Baudelaire, debe ser considerado como el primer poema en prosa del autor de *Le Spleen de Paris*: "*I propose that the color text is not merely 'like' a prose poem half hidden in a critical essay. It actually is Baudelaire's attempt at the genre, partially set off as a separate whole, and reaffirming the early onset of his desire to develop a form of writing distinct from both formal verse and expository prose.*" "Vibratory Organism: Baudelaire's First Prose Poem", *The Innocent Eyes. On Modern Literature and Art*, New York: Farrar Straus Giroux, 1984, 139-42.

*Delacroix, lac de sang, hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.*

En el último salón, escrito en 1859, completa las ideas que había expuesto en el de 1846. Baudelaire reafirma que el verdadero espíritu crítico “debe estar abierto a todos los tipos de belleza”, en contraposición a la dictadura del gusto clásico, y reivindica la potestad interpretativa y creativa de la imaginación, una idea de clara filiación romántica.²¹² La conclusión a la que llega sobre los dominios y funciones del arte es la misma que la profesión de iconolatría en *Mon Cœur mis à nu*: “*Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer*”.²¹³ El poeta-crítico finaliza el texto revelando el objetivo que se había propuesto al iniciar su tarea: “buscar la imaginación a través del salón”.²¹⁴

A partir de un dato de la correspondencia personal del poeta, puede constatarse una asombrosa coincidencia entre la teoría formulada en el ensayo y su proceso de escritura. Baudelaire confiesa a Nadar que sólo ha asistido una vez al

²¹² Op. cit., 1992, 267.

²¹³ Ibid., 264.

²¹⁴ Ibid., 321.

evento: *"j'écris maintenant un Salon sans l'avoir vu"*, le escribe desde Honfleur.²¹⁵ La escritura queda librada así a la memoria, “excitada” por la lista de las obras en exposición, lo que equivale a decir que queda librada a la imaginación del autor; la memoria, almacén de imágenes, se convierte en sentido literal en un pastizal que la imaginación digiere y transforma. La búsqueda que Baudelaire se había propuesto llevar a cabo a través del salón no se orientó solamente a la imaginación de los artistas allí reunidos (y que halló “escasamente”), sino también y sobre todo hacia la imaginación propia con el fin “dar a ver sin haber visto”.

La crítica de arte, la poesía, la prosa poética y la pintura, territorios de la imaginación, eran para Baudelaire *“sorcelleries évocatoires”*.²¹⁶ Naturalmente, los pintores se rebelaron contra una crítica de sus obras subordinada a la invención de los escritores, por más que Baudelaire insistiera en sus ventajas: *"Sauf la fatigue de deviner les tableaux, c'est une excellente méthode, que je te recommande. On craint de trop louer et de trop blâmer; on arrive ainsi à l'impartialité"*.²¹⁷ Encontramos a Delacroix escribiéndole a Thoré hacia 1856: *"On nous juge toujours avec des idées de littérateurs, et ce sont elles que l'on a la sottise de nous demander. Je voudrais*

²¹⁵ *"Quant au Salon, hélas! Je t'ai un peu menti, mais si peu! J'ai fait une visite, UNE SEULE, consacrée à chercher les nouveautés, mais j'en ai trouvé bien peu; et pour tous les vieux noms, ou les noms simplement connus, je me confie à ma vieille mémoire, excitée par le livret."* (16 de mayo de 1859). Pichois (ed.), *Baudelaire. Correspondance*, 1999, vol. II, 578. Una carta anterior, del 14 de mayo de ese mismo año, confirma el dato.

²¹⁶ Op. cit., 1968, 250, 425. Op. cit., 1992, 170.

²¹⁷ Pichois (ed.), Op. cit., 1999, 575.

bien qu'il soit aussi vrai que vous le dites que je n'ai que des idées de peintre; je n'en demande pas davantage."²¹⁸

Una interpretación actual de esas “ideas de literatos” sería considerarlas un tipo de crítica estética que opera como un arte poético indirecto, porque *"En parlant de peinture, le poète se trahit, il parle aussi de poésie et son discours devient [...] discours pictural en tant que métadiscours poétique."*²¹⁹ La crítica de Baudelaire “inventó” el arte de Delacroix, transformando el hallazgo pictórico en búsqueda poética.²²⁰ El resultado más novedoso de dicha búsqueda fueron los *Petits Poèmes en prose*.

²¹⁸ Citado en Cassagne, Op. cit., 1997, 322.

²¹⁹ Kibedi Varga, A., "Un metadiscours indirect: le discours poétique sur la peinture", Leo H. Hoek (ed.), *La littérature et ses doubles*, Groingue: Institut des Langues Romanes, 1985, 19-34, 20.

²²⁰ Genet-Delacroix, Marie-Claude, "Écriture sur l'art et mythe de l'union des arts", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 19: 62, (1989), 15-27, 19.

Cf. *"Baudelaire has subtly appropriated the qualities in the painting of Delacroix which he so admired and translated these qualities into literary equivalents. The key to Baudelaire's originality is the fact that instead of using another writer as a model for his work, he found in Delacroix an example of the ideal artist, a 'poète peintre'"*, Johnson, Lee Mc. Kay, *The Metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*, Michigan: Umi Research Press, 1980, 13.

Cf. *"La peinture fournit le modèle de la pensée baudelairienne. Pas n'importe quelle peinture. [...] Baudelaire dérive écrire d'un voir. C'est-à-dire d'un imaginaire manifeste. L'image lui paraît fournir la clef du mot, et celui-ci se résoudre nécessairement dans le rapport qu'elle introduit"*. Grivel, Charles, "Baudelaire, Phénakistoscopie. La peinture et le mot", Guillermin, Jean-Pierre (ed.), *Des mots et des couleurs*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986, vol. 2, 178.

En 1861 Baudelaire abordó la definición del género, cuya historia -sobre la que trazaremos algunos lineamientos elementales en la segunda parte de este trabajo- abunda en transgresiones de los límites que parecen separar la literatura y las artes visuales.²²¹ El antecedente más inmediato del experimento baudelairiano, reconocido como tal en el prefacio de los *Petits Poèmes en prose*, fue *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand (1842); una obra que llevaba por subtítulo *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Los poemas en prosa de Arthur Rimbaud, que comienzan a publicarse en *La Vogue* en 1886, adoptaron el nombre de *Illuminations*. La analogía con las artes plásticas fue señalada ya por Paul Verlaine, quien aseguraba que eran “láminas iluminadas” o “ilustradas”.²²² Esta interpretación permanece en el centro de las lecturas críticas de las *Illuminations* que rescatan las vinculaciones del género poema en prosa con el arte de la pintura.²²³

La modernidad fue el escenario de un proceso doble de erosión que afectó los límites entre las artes y las distinciones de género. La imagen, agente principal de dicha erosión se constituyó como categoría estética y genéricamente transversal, dado que atravesó tanto poesía y prosa como literatura y artes plásticas. La síntesis

²²¹ En 1861, Baudelaire titula por primera vez "*Poèmes en prose*" a un conjunto de textos que fueron publicados en la *Revue Fantaisiste*.

Sobre este punto, me permito referir a mi trabajo "Efectos de la imagen en la conformación del sistema de géneros literarios", *Literatura Argentina. Perspectivas de fin de siglo*, María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (eds.), Buenos Aires: Eudeba, 2001.

²²² Carta a Charles de Sivry (27 octubre 1878), *Œuvres Complètes*, Paris: Club du meilleur livre, 1959, vol. I, 1143.

²²³ Véase la bibliografía consignada en la nota 428, 201.

entre poesía y prosa, que redefinió la configuración interna del sistema moderno de géneros literarios, se produjo sobre los márgenes entre la literatura y la pintura. Puede afirmarse, entonces, que esta configuración ha sido ontológicamente visual.

Desde la perspectiva de lo que puede ser denominado las estrategias inmanentes de la literatura, considerando que la doble erosión operada por la imagen se inscribió en la extensa tradición de las “*sister arts*”, puede afirmarse también, que la historia de esta relación ha sido la historia de los avances de las prácticas y de las formas literarias hacia la autonomía definitiva -alcanzada hacia la segunda mitad del siglo XIX- que les otorgaba, por contraste o asimilación de las prácticas y las formas de la pintura, el desarrollo de la especificidad de los propios materiales, temas, métodos y géneros.

En consecuencia, todo indica que la acción de la imagen como agente erosivo de los límites entre la literatura y la pintura y, en el interior de la primera, de los límites entre la poesía y la prosa adopta, a su vez, en cada caso, dos funciones: como *conocimiento crítico* de la literatura sobre sus límites externos (dentro del campo cultural en general y del sistema de las artes en particular) e internos (los del sistema genérico), y como *invención poética* que llegó a crear una forma nueva, el poema en prosa.²²⁴

²²⁴ Aquí han sido transpuestas las modalidades de acción que Jean Starobinski asocia a la imagen en la poética y la crítica baudelairianas, como acto de *conocimiento crítico* y como acto de *invención poética*. “de la critique à la poésie”, *Preuves*, 207, (Mai 1968), 16-23, 20. Estas funciones se comprueban, en consecuencia, transpuestas al género en cuya génesis interviene de modo decisivo la imagen, el poema en prosa.

(XVII)

Para Baudelaire y otros poetas del siglo XIX que se dedicaron a la crítica de arte, los salones fueron sólo un medio que permitía alcanzar metas literarias y crear sobre los márgenes de los dos campos artísticos implicados: el de las letras y el de la pintura. El *ut pictura poesis* tradicional podía llevar todavía a los pintores hacia un género con reminiscencias del tiempo narrativo literario, el histórico, y lo justificaba. En cambio, su correlato moderno, posromántico, la estética de la “consolación por las artes”,²²⁵ se concentraba en los experimentos de los poetas, en esas *hechicerías evocatorias* del espacio pictórico, en la intensidad con la que las imágenes se dan -en un solo instante- a la mirada.²²⁶ “*les arts*”, señalaba Gautier, “*moins séparés qu'ils n'étaient autre fois, voisinent les uns chez les autres et se livrent à des fréquentes transpositions*”.²²⁷

²²⁵ Baudelaire, Op. cit., 1968, 258.

²²⁶ Lee McKay Johnson describe las circunstancias y las consecuencias de dichos experimentos: “*writers challenged the painters, and created a variety of literary equivalents for the structure of a painting, forms which are organized around the ideal of totality and designed to operate with theoretical simultaneity. Throughout the long history of the sister arts as an aesthetic dictum, there had never been an explicit attempt to duplicate the structural aspects of painting in literature.*” Op. cit., 1980, 2. La noción de “simultaneidad teórica” aspira a describir el mismo fenómeno que Joseph Frank (1945) definió como “forma espacial en literatura”. David Scott reelabora después la noción de “textos literarios espaciales” en *Pictorialistic Poetics: “those [texts] which, in foregrounding the materiality of the word as a [visual] signifier, depend for their full impact on visual -as well as aural- attention. [...] in most cases, emerge from a literary tradition saturated with the visual arts, [...] the interrelationship of the various parts of the texts tends to be seized simultaneously or through multiple -and multidirectional- strategies of reading, of which the traditional linear, horizontal model is only one of a variety of options open to the reader.*” Op. cit., 1988, 123.

²²⁷ Baudelaire, Mayenne: Le Castor Astral, 1991, 10.

Él creó las suyas “con la obstinación de un pintor”.²²⁸ Pero "L'Art", "Les Néréides", "Symphonie en blanc majeur" no eran poemas en prosa, sino poemas métricos que surgieron en medio de una tradición de escritura efrástica ya establecida, cuyo origen último estaba en la descripción del escudo de Aquiles que hizo Homero (*Iliada* XVIII, 478-607) y que ya habían practicado los románticos, como sucede, por ejemplo, en "On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery" de P. B. Shelley (1819).²²⁹

El género denominado écfrasis, según lo definen estudios recientes, abarcaría las representaciones escritas de representaciones visuales.²³⁰ Las características que tenía en su etapa formativa se fueron transformando a través del tiempo. A partir de las *Descripciones de cuadros* de Filostrato (II d. C.), el plano referencial irrestricto - que admitía la descripción de cualquier tipo de objeto- se redujo al de las obras de arte. Un estudio de Leo Spitzer (1955) sobre otro célebre ejemplo efrástico, el poema de John Keats “Ode on a Grecian Urn”, analiza la ruptura definitiva de la écfrasis con su pasado retórico y reinterpreta la noción como un género poético, cuyo

²²⁸ Baudelaire, Op. cit., 1968, 245.

Véase Robert Snell, *Théophile Gautier: A Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford: Oxford University Press, 1989.

²²⁹ Véase Alain Montandon, “Écritures de l’image chez Théophile Gautier”, Peter Wagner (ed.), *Icons. Texts. Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, New York: de Gruyter, 1996.

²³⁰ Scott, Grant, "The rhetoric of dilation: ekphrasis and ideology", *Word & Image*, 7: 3, (July-September 1991), 301-13, 301. Heffernan, James, A. W., *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, 3. Mitchell, Op. cit., 1994, 151-2.

período de práctica más intensa se situaría precisamente a partir del siglo XIX.²³¹

Cuando Baudelaire diagnostica el *estado espiritual* de su época, recalca también en los efectos de la transposición: "*les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un à l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles*".²³²

La dinámica de los vínculos entre artistas, escritores y sus obras a partir del siglo XIX puede verse en la relación entre Baudelaire y Manet. En 1862, mientras Baudelaire elogiaba a Manet en "Peintres et Aquafortistes", por el método que este último tenía para reflejar la realidad moderna a través de la imaginación, Manet terminaba dos cuadros.²³³ En uno de ellos, *Musique aux Tulleries*, aparecía

²³¹ Para una historia resumida del género, véase Ruth Webb, "Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre", *Word & Image*, 15: 1, (January-March 1999), 7-18.

Transcribo la definición de ékfrasis de Spitzer en "The 'Ode on a Grecian Urn'" or content vrs. metagrammar": "*it [the Ode] belongs to the genre, known to Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the ekphrasis, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, 'une transposition d'art', the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible objets d'art ('ut pictura poesis')*." A. Hatcher (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962, 72.

Wendy Steiner observa que en el origen de la ékfrasis clásica existieron pinturas cuyas fuentes habían sido literarias. Esto destaca la evolución tridimensional del género -de los textos literarios a los cuadros y de estos a los poemas efrásticos- y, en consecuencia, su naturaleza mixta, donde se fusionan las categorías distintivas de Lessing, el tiempo y el espacio: "*Dependent as it is on literary sources, the pregnant moment in painting has in turn generated a literary topos in which poetry is to imitate the visual arts by stopping time, or more precisely, by referring to an action through a still moment that implies it. The technical term for this is ekphrasis, the concentration of action in a single moment of energy, and it is a direct borrowing from the visual arts.*" Op. cit., 1982, 41.

²³² Op. cit., 1992, 342.

²³³ Ibid., 334.

Baudelaire retratado en medio de una muchedumbre; el otro era *Lola de Valence*, la figura de una mujer española que, más tarde, circuló en forma de aguafuerte junto con un breve poema de Baudelaire. Vistos al lado de la firma y el título del pintor, los versos de Baudelaire sobre *Lola de Valence* establecen una región fronteriza, donde la diferencia entre ver y leer se vuelve borrosa, donde la figura se textualiza en el poema y lo textual se figura en la pintura.²³⁴

²³⁴ Véase Pascal Bonafoux, “Autour d’un bijou rose et noir”, *Magazine Littéraire*, 273, (Janvier 1990), 49-51.

(XVIII)

Una de las afirmaciones más notorias de Oscar Wilde fue sobre la existencia de un campo de intersección entre las artes literarias y las visuales: "*To know the principles of the highest art is to know the principles of all the arts*"; la expresión "más elevada" o "más noble" aludía a la literatura, puesto que el material verbal no tenía, según él, las limitaciones de las artes plásticas.²³⁵ Una consideración parecida sobre la interrelación entre las artes, aunque sin establecer ninguna prelación, figura también al final de la reflexión sobre el *Laocoonte* de Lessing que aparece en "The School of Giorgione" del crítico y teórico del arte Walter Pater:

*a just apprehension of the ultimate differences of the arts is the beginning of æsthetic criticism; yet is noticeable that, in its special mode of handling its given material, each art may be observed to pass into the condition of some other art [...] a partial alineation from its own limitations, through which the arts are able, not indeed to supply the place of each other, but reciprocally to lend each other new forces.*²³⁶

La simetría con la afirmación de Baudelaire relativa a las "nuevas fuerzas" que las artes se transmiten recíprocamente no es una mera coincidencia. Toda la teoría de Pater sobre una *prosa imaginativa* -esto es, una crítica sobre arte y literatura que por su poder poético se vuelve artística, una de las "bellas artes"- procedía de Baudelaire, que admiraba la poesía de Gautier porque "sólo se tiene a sí misma" y

²³⁵ *The Works of Oscar Wilde*, Op. cit., s/f, 1151.

²³⁶ *The Renaissance*, New York: Boni and Liveright, 1919, 110.

concebía el espíritu de un verdadero crítico como el espíritu de un verdadero poeta.²³⁷

Sin embargo, en el pensamiento de Pater se reconocen, además de la huella de Baudelaire, otras fuentes no francesas, en particular, las ideas de John Ruskin, un insuperable experto en trasponer imágenes visuales en prosa poética.²³⁸ Para decirlo retomando la cita de Pater, Ruskin poseía una percepción privilegiada de las diferencias y analogías últimas entre las artes, que lo condujo a afirmar: *"Painting is properly to be opposed to speaking and writing but not to poetry. Both painting and*

²³⁷ Op. cit., 1968, 246 y Op. cit., 1992, 267.

Sobre la influencia y las transformaciones de la teoría de Baudelaire en Walter Pater, véase David Carrier, *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1996, 70 y ss.

Jean Starobinski observa un carácter crítico indistinto en la prosa y en algunos poemas de Baudelaire, lo que hace a la crítica baudelairiana en su conjunto, según Wilde y Pater, "artística". Op. cit., 1968, 19.

La influencia de Baudelaire, que prefiere una crítica estética que no sea fría y algebraica sino divertida y poética, de modo que *"le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie"*, se advierte también en la siguiente nota que Odilon Redon registra en su diario (5 de agosto de 1879): *"Un tableaux ainsi conçu laissera dans l'esprit une impression durable que la parole ne pourra reproduire, à la seule exception d'un parole sous la forme d'art, un poème par exemple."* Vale aclarar que el cuadro "ideal" al que se refiere Redon, es aquél donde la "invención plástica" se impone a la "idea literaria". *À soi même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris: Corti, 2000, 81-2. La cita de Baudelaire, que tantas veces ha sido repetida por los críticos, pertenece al *Salon 1846*, Op. cit., 1992, 74.

²³⁸ Para John Rosenberg, con quien muchos podríamos estar de acuerdo en afirmar que *"Ruskin will assume the place in English prose that Shakespeare holds in our [English] poetry"*, su talento como escritor despertó junto con su agudeza para la observación, "Style and Sensibility in Ruskin's Prose", George Levine y William Madden (eds.), *The Art of Victorian Prose*, London, Toronto, etc.: Oxford University Press, 1968. 179, 181.

speaking are methods of expression. Poetry is the employment of either for the noblest purposes."²³⁹

Cuando describe las imágenes de un cuadro o un paisaje natural, Ruskin -que a lo largo de los cinco volúmenes de *Modern Painters* utiliza de manera indistinta los términos pintor y poeta- se esfuerza por imitar la mirada de un pintor y reproduce con palabras, estratégicamente dispuestas en los planos léxico y fonético del texto, los efectos propios de recursos menos literarios -o menos narrativos, si se atiende a la doctrina del *ut pictura poesis*-, como el color, sus complementariedades y contrastes. Aquí, un ejemplo, que culmina en una soberbia transformación del rojo en su color complementario:

*Purple, and crimson, and scarlet, like curtains of God's Tabernacle, the rejoicing trees sank into the valley in showers of light, every separate leaf quivering with buoyant and burning life; each, as it turned to reflect or to transmit the sunbeam, first a torch and then an emerald.*²⁴⁰

Si en las pinturas de J. M. W. Turner el color se independizó del dibujo y la línea -es decir, del relato-, en los cuadros verbales de Ruskin el poder poético de la metáfora y la imagen se liberó de la cristalización que le habían impuesto la alegoría y el emblema clásicos, como también de las constricciones de la poesía descriptiva

²³⁹ *The Complete Works*, London: Thomas Crowell & Co., 1885, vol. I, 12-3.

²⁴⁰ *Modern Painters*, London, New York: Routledge & Sons Lt. , E. P. Dutton, s/f., vol. I, Part II, Sec. II, Ch. II, § 2.

que la tradición de las “*sister arts*” había estimulado durante el siglo XVIII. Ruskin, como Gautier y Baudelaire, abrió los márgenes de la representación pictórica a una voz poética que se escribía en prosa, una “voz del decir” que se convertía en un “ver de la mirada”.²⁴¹ Lee McKay Johnson sugiere que la prosa óptica de Ruskin es “[a] *mental arrangement [as] a deliberate act of composition, so that the structure of the verbal rendering duplicates the process of visual perception*”.²⁴²

Esta idea se corresponde con un componente fundamental de toda écfrasis, la noción de *enargeia*, es decir, la intención implícita en el texto de transmitir la imagen al ojo mental del lector de manera tan viva como ésta se presenta al ojo físico de quien la describe, al observador en tiempo real de dicha imagen.²⁴³ El grado de saturación visual que alcanza la imagería textual de Ruskin -a menudo transposición de imagería pictórica o escultórica- confirma los préstamos espontáneos o las apropiaciones deliberadas entre la literatura y la pintura.

Los prerrafaelitas extendieron la práctica de la analogía presente en la obra ruskiniana. Dante Gabriel Rossetti, autor de numerosos poemas ecrásticos, también pintó numerosos cuadros que efectuaban transposiciones textuales tomando diversos géneros como fuente. Mientras que su obra pictórica, según prescribe la estética prerrafaelita, conjuga mimesis fotográfica y contenido narrativo, su poética, cargada

²⁴¹ Marin, *De la représentation*, Op. cit., 1994, 340.

²⁴² *The Metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*, Op. cit., 1980, 126.

²⁴³ Webb, “*Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre*”, Op. cit., 1999, 13.

de evocaciones y colores, provoca asociaciones que recuerdan el estilo impresionista de James A. McNeill Whistler:

*Dusk-haired and gold-robed o'er the golden wine
She stoops, wherein, distilled of death and shame,
Sink the black drops; while, lit with fragrant flame,
Round her spread board the golden sunflowers
/shine.*

Buscar total exactitud en la descripción del cuadro de Edward Burne-Jones del que hablan estos versos, *The Wine of Circe*, es tan inútil como la petición a Whistler de que explicara la historia de la oscura figura bajo la luz de un farol de su cuadro *Harmony in Grey and Gold*, sobre la cual advertía: "*I care nothing for the past, present or future of the black figure, placed there because the black was wanted at that spot. All I know is that the combination of grey and gold is the basis of the picture.*"²⁴⁴ Del mismo modo que Whistler otorgaba prioridad al aspecto formal de su pintura por encima del contenido, Rossetti estaba interesado en crear un efecto visual en el poema -a través del claroscuro entre negro y dorado-, aunque fuera en detrimento de la exactitud de la transposición. En ambos casos, la opacidad referencial está en función del efecto que ambos artistas querían provocar en el lector-observador.

El desinterés de los hombres de letras por ofrecer imágenes idénticas a las reales dominó la escritura efrástica del siglo XIX en adelante. Después de leer un

²⁴⁴ Hough, D., *The Last Romantics*, London: Gerald Duckworth & Co., 1949, 179.

soneto que Rossetti había escrito a partir de un cuadro, Whistler lo increpó: “¿Para qué tomarse el trabajo de pintar el cuadro? ¿por qué simplemente no enmarcamos el soneto?”²⁴⁵ La razón por la cual es imposible que un soneto -incluso enmarcado- sustituya un cuadro es obvia, la diferente materialidad del soporte y los signos: palabras sobre papel; líneas, colores y puntos sobre una tela. Pero, más allá de esta constatación, lo que revela el comentario de Whistler es que la transposición -como la traducción- siempre comporta una amenaza de traición al original.

²⁴⁵ Ibid., 178.

(XIX)

“*In both interlingual and intersemiotic translation, -afirma Claus Clüver- the meaning ascribed to the source text, whether a poem or painting, is the result of an interpretation.*”²⁴⁶ Sería la carencia de una “semiótica de las artes” la que obligaría a recurrir a conceptos de la teoría y la crítica literarias.²⁴⁷ Siguiendo algunas teorizaciones contemporáneas sobre la traducción, más funcionales que normativas, Clüver retoma un conocido trabajo de Roman Jakobson (1959) sobre la posibilidad de traducción, transmutación y transposición de mensajes-textos entre distintos sistemas de signos.²⁴⁸ Su punto de vista, “esencialmente conservador”,²⁴⁹ coincide básicamente con la estética comparada de Étienne Souriau en *La correspondance des arts*, donde se sostiene que “las distintas artes se parecen a lenguas distintas donde la imitación exige traducción”.²⁵⁰

Clüver señala que este tipo de transmutación reproduce las dificultades de la traducción interlingüística “en función de la semántica del sistema poético”, es decir, no en el nivel lingüístico sino en el literario.²⁵¹ Aunque admite que las mayores variaciones en las *transposiciones intersemióticas* ocurren en el plano de la

²⁴⁶ “On Intersemiotic Transposition”, *Poetics Today*, “Art and Literature I”, Wendy Steiner (ed.), 10: 1 (Spring 1989), 55-90, 61.

²⁴⁷ Ibid., 84.

²⁴⁸ “On Linguistic Aspects of Translation” (1959).

²⁴⁹ Clüver, Op. cit., 1989, 83.

²⁵⁰ *La correspondance des arts. Éléments d'une esthétique comparée*, Paris: Flammarion, 1947, 16.

²⁵¹ Op. cit., 1989, 61.

materialidad, su mayor preocupación es demostrar que *“meanings can be constructed from two texts in different sign systems.”*²⁵² Así pues, según Clüver, la transferencia de significado ocupa un papel central. Los fenómenos del orden de la materialidad, es decir, del orden de la inscripción de las palabras y de las figuras, se caracterizan por su naturaleza adversa a las transposiciones interartísticas: la inadecuación de la palabra para dar cuenta de lo visual y la violencia que el proceso ecrástico ejerce sobre la obra plástica, el “texto” visual.²⁵³

La última aseveración puede relativizarse si esta relevancia del significado, entendido por Clüver como una relación denotativa con una referencia fija, como una significación “casi idéntica” entre obras pertenecientes a distintos sistemas estéticos, se reformula en términos de la noción de sentido, entendida como construcción subjetiva y, en consecuencia, interpretativa, que se proyecta sobre el plano de la imaginación del autor y del lector-observador, manteniendo un compromiso de fidelidad con la obra original sujeto solamente a la intención creativa.

Desde esta perspectiva, los remanentes del original, para decirlo con palabras de Marcel Proust sobre sus propias traducciones metaecrásticas de Ruskin, se darían a leer *“comme à travers le verre grossier mais brusquement illuminé d'un*

²⁵² Ibid., 84.

²⁵³ Ibid., 83.

aquarium.²⁵⁴ Dado que el texto literario ecfástico nunca ofrece una representación calcada del cuadro o del objeto referentes, la conclusión de Souriau sobre las relaciones interartísticas, que “la imitación exige traducción”, podría reformularse como “la traducción implica interpretación”.

Michael Riffaterre no duda sobre que la interpretación del observador-escritor siempre antecede a la representación e impide que sea una reproducción exacta del original: *"c'est un sujet autre que le peintre qui s'inscrit dans l'objet pictural. Énoncé*

²⁵⁴ *Pastiches et Mélanges*, Paris: Gallimard, 1927, 190.

Es posible que una traducción de las descripciones de Ruskin se convierta en un texto metaecfástico, donde, como señala Mary Ann Caws sobre las estrategias cognitivas por las que se perciben las relaciones entre literatura y pintura: *"It is certainly not a question [...] of influence of one art upon the other, but rather of their meeting in the place of the mind's own reflection in its working"*. *The EYE in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1982, 5.

Véase sobre la poética del “vidrio de aumento” de Proust, Mieke Bal, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Montreal: XYZ, 1997.

También se pueden calificar como *metaecfásticas* las descripciones de Gautier sobre el estilo “crepuscular” de algunos poemas de Baudelaire: *"Ces rouges de cuivre, ces ors verts, ces tons de turquoise se fondant avec le saphir, toutes ces teintes qui brûlent et se décomposent dans le grand incendie final, des nuages aux formes étranges et monstrueuses que des jets de lumière pénètrent et qui semblent l'écroulement gigantesque d'une Babel aérienne"*; de sus transposiciones: *"Don Juan aux enfers. C'est un tableau d'une grandeur tragique et peint d'une couleur sobre et magistrale sur la flamme sombre des voûtes infernales."*; y hasta del aspecto formal de sus versos: *"Ces grands alexandrins dont nous parlions tout à l'heure, qui viennent, en temp d'accalmie, mourir sur la plage avec la tranquille et profonde ondulation de la houle arrivant du large, se brisent parfois en folle écume et lancent haut leur fumées blanches contre quelque récif sourcilleux et farouche pour retomber ensuite en pluie amère."* Baudelaire, Op. cit., 1991, 72, 83.

*pour l'historien, et le critique d'art, l'ekphrasis reste énonciation pour l'écrivain".*²⁵⁵

Eso revela el propósito de la escritura efrástica, que no es otro que construir una ilusión del objeto con elementos que el escritor inventa y no ser fiel a lo que el objeto es. El texto efrástico no descifra la obra de arte sino a quien la observa. No es imitación, es un fenómeno que pertenece al orden de la intertextualidad, un plano donde confluyen escritura, imágenes plásticas e imaginación poética. Así se cierra el “círculo mágico de la creación” que Gombrich analiza en *Arte e ilusión*, formado por el artista, su obra y la “participación del observador” que la contempla, es decir, el círculo formado por el escritor-descriptor, el texto y el lector que lo interpreta.²⁵⁶

La importancia de la interpretación y las semejanzas entre transposiciones pictórico-literarias y traducción permiten conjeturar que, del mismo modo que según Walter Benjamin una traducción roza al original en un punto infinitamente pequeño de la esfera del sentido, el texto efrástico toca tangencialmente a la obra de arte en algún punto de la esfera de su incompletud.²⁵⁷ La imaginación trabaja sobre lo que una obra ofrece de inacabado a la observación o el recuerdo del escritor.²⁵⁸

²⁵⁵ “L’Illusion d’ekphrasis”, en Giselle Mathieu-Castellani (ed.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1994, 220-1.

Ibid.

²⁵⁶ *Art and Illusion*, London: Phaidon, 1962, 169.

²⁵⁷ “La tarea del traductor”, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Sur, 1967, 87.

²⁵⁸ En los términos de Perrine Galand-Hallyn, se trataría “d’accentuer et de dénoncer simultanément l’illusion de présence, tout en privilégiant finalement la phantasia au détriment de la mimesis.” *Les Yeux de l’éloquence - Poétiques humanistes de l’évidence*, Orléans: Paradigme, 1995, 99-121.

Baudelaire era en teoría enemigo de las mezcolanzas artísticas y escribía: "*Est-ce par une fatalité des décadences qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin [...]?*", "*l'empiétement d'un art sur un autre, l'importation de la poésie, de l'esprit et du sentiment dans la peinture, toutes ces misères modernes sont des vices particuliers aux éclectiques*".²⁵⁹ Pero, como hemos visto, se revela devoto de las mismas en la práctica. ¿Cómo no iba a atravesar con avidez los umbrales de un territorio que es promesa de fertilidad para la imaginación poética?

Inacabadas sobre la tela de un cuadro o en los volúmenes de una escultura, las imágenes se completan al ser textualizadas. Quedan encapsuladas en la composición efrástica "*As the sights in a crystal ball*" del poema de Robert Browning, "Old Pictures in Florence". La escritura efrástica paraliza el paso del tiempo que diluye las imágenes al carcomer los materiales de las obras de arte originales.²⁶⁰ Écfrasis, cápsula, no es un relicario que guarda una parte, un trazo, de lo desaparecido.²⁶¹ Es la aparición en el poema de lo que existe de otro modo, con otra forma, en otra parte: una o varias imágenes, "*unalterable as the little paper flowers permanently visible inside the lumpy glass paper-weights*", tal como escribía Ezra Pound en una de sus

²⁵⁹ Op. cit., 1992, 131, 142.

²⁶⁰ Consecuencias destructivas del tiempo que Philip Larkin interpreta en "An Arundel Tomb", un poema sobre un grupo escultórico del interior de la catedral de Chichester: "*Their supine stationary voyage/ The air would change to soundless damage,*"

²⁶¹ Cf. "*The implications in the etymology [of ekphrasis] are thus myriad and fertile. Ekphrasis 'opens up' language to the objet d'art at the same time that it seeks to encapsulate that work in words (with overtones of enclose, freeze, immortalize).*" Scott, G., Op. cit., 1991, 301.

metáforas más bellas y, a la vez, eficaces, a la hora de hacernos comprender los efectos y los poderes de la imáginería visual literaria.²⁶²

²⁶² *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S. Eliot (ed.), London: Faber & Faber, 1963, 339.

*“The great divide between painting and poetry
-at least in critical circles-
remain as formidable today as it was in the eighteenth century”²⁶³*

(XX)

Escribir sobre la relación de la literatura con la pintura: una práctica en los márgenes de cada una de estas artes; en los márgenes de lo textual y lo visual; de los métodos de estudio sistemáticos e intuitivos; del ser psicológico y físico de la imaginaria; de la línea de confluencia entre el tiempo narrado y el espacio representado; donde todos estos terrenos, sin excepción, no cesan de reinventarse. Se trata, entonces, de escribir sobre un objeto que se constituye a condición de la inestabilidad de los bordes.

Es para hacer frente a esta inestabilidad que los trabajos de investigación sobre la analogía literatura/pintura parecen estar siempre obligados a *fixar* e incluir un *estado* de la cuestión.²⁶⁴ Esto también responde al hecho de que en una parte

²⁶³ Scott, G., Op. cit., 1991, 308.

²⁶⁴ Es inusual encontrar libros o artículos sobre este tema que no dediquen sus primeras páginas o líneas a un resumen de la historia, teoría y crítica del *ut pictura poesis*, lo que deriva en una -a la vez- inusual repetición de la información básica que en otros campos de estudio tiende a obviarse.

importante de los círculos académicos que se dedican al estudio de las letras y, quizás en una proporción menor, al de las artes, la relevancia histórico-teórica de la frase *ut pictura poesis* aún permanece siendo una incógnita.

El propósito de las páginas precedentes ha sido trazar una historia de los sucesivos reconocimientos de las correspondencias interartísticas y las formulaciones teóricas que de ellas han resultado, para demostrar sus relaciones con el proceso de autonomía de las prácticas artísticas, especialmente las literarias, de los agentes, las obras y los discursos teórico-críticos a ellas asociados.²⁶⁵ Esta perspectiva, que no se repite con la misma dimensión en otros trabajos sobre el tema, permite comprobar -resumiendo todo lo expuesto- que el famoso enunciado de Simónides de Ceos sobre la elocuencia de la poesía y el silencio de la pintura, promueve el surgimiento de las primeras teorías poéticas, así como el estatuto “profesional” del autor, que escribe por encargo y a cambio de dinero. En Platón y Aristóteles, el desarrollo teórico y sostenido de la comparación legitima el carácter secular y específicamente artístico de las obras literarias, separando la poesía y la pintura del resto de las *tekhnai*, lo que equivale a separar por primera vez el “fenómeno estético”. El *ut pictura poesis* sufre un revés con Da Vinci, para quien la poesía es ciega y, en consecuencia, dado que no puede competir con la potencia de la mirada de la pintura, ésta debe poder acceder al rango de arte liberal. El *dictum* horaciano tiene su época de apogeo durante el siglo XVIII, cuando la “estética del préstamo” entre poetas y pintores suscita una reacción

²⁶⁵ El trabajo descrito se orientó, en especial, hacia las reflexiones de los individuos directamente implicados: escritores y artistas.

negativa que lo convierte en la base de la estética y la crítica de arte modernas, que debemos a Lessing y a Diderot, respectivamente. Finalmente, el programa romántico de unión interartística prepara el camino para la autonomía definitiva de la creación estética hacia mediados del siglo XIX. Paralela a los experimentos pictórico-impresionistas (que rompen con la hegemonía clásica de la perspectiva y de la línea o el dibujo), la emergencia del poema en prosa, la prosa de arte y el *vers libre*, confirma la novedosa preponderancia de la forma sobre el contenido, de la imagen estática o espacializada sobre el relato temporal, del ritmo sobre la métrica, es decir, de las invenciones de una imaginación que atraviesa los límites de las artes y sus géneros sobre el modelo fijo de la mimesis y las “especies” aristotélicas, que había permanecido en el centro de la teoría humanista desde el siglo XVI hasta el XVIII. Joseph Frank en 1945, establece una categoría de análisis que define y legitima la poética que nutre las formas en prosa que se originaron en el siglo XIX o que se desprendieron de ellas, y la llama “forma espacial en literatura”.²⁶⁶

A más de cincuenta años de la publicación de la obra de Frank, al escribir hoy sobre la relación de la literatura con la pintura debe considerarse que, aunque lo que se pretende aquí es abarcar algunos momentos clave de su historia, sigue siendo

²⁶⁶ Véase *The Idea of Spatial Form in Literature*, Op. cit., 1991.

Con respecto a la relación entre las palabras y las imágenes, Anne-Marie Christin sostiene que la mutación originaria de la imagen en escritura confirma con claridad aunque, también enigmáticamente, algo muy simple: el espacio es el único elemento formal que permanece idéntico en cada una de ellas. Es decir que el espacio parece ser lo que constituye el principio común entre ambas y lo que permite la transformación de la figura en signo. *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, 1995, 17.

prácticamente ineludible *fixar un estado* de la cuestión. Por un lado, esta condición se impone a la escritura por la necesidad de legitimar las investigaciones sobre este tema en el ámbito académico debido a “nuestra inhabilidad para proporcionar pruebas lógicas satisfactorias” sobre las supuestas relaciones o, como opina W. R. Wimsatt, porque *"the possibility of demonstration is conceivable [but] the application proves very difficult"*.²⁶⁷ Por otro lado, dicha condición lleva a descubrir una profusión de estudios académicos, que demuestra la asidua centralidad que el reconocimiento de la analogía adquirió en las poéticas de todos los tiempos y en las teorías estético-críticas, fundamentalmente, de los últimos treinta años.

Yves Bonnefoy habla de una fractura entre la literatura y la pintura, que tanto los escritores como los pintores han intentado reparar.²⁶⁸ En la época contemporánea, los críticos comparten esta tarea con los artistas, debiendo, además, reparar otra fractura: la existente entre el plano práctico de las relaciones y el teórico de sus interpretaciones, simultáneo con el primero. Y otra más, la que separa todas las interpretaciones que provienen del campo de la literatura, de las que provienen del campo del arte. Fractura que adquiere mayor dimensión y complejidad, si se consideran las múltiples variaciones de dichas interpretaciones a través del tiempo, desde Simónides de Ceos hasta la actualidad. En síntesis, estudiar la zona de intersección entre la literatura y la pintura exige estar dispuestos a transitar un

²⁶⁷ Diepeveen, “Shifting Metaphors: interarts comparisons and analogy”, Op. cit., 209.

“*Laoköon: An Oracle Reconsulted*”, *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems*, New Heaven & London: Yale University Press, 1976, 50.

²⁶⁸ “*Peinture, Poésie: vertige, paix*”, *Le nuage Rouge*, Paris: Mercure de France, 1977, 325.

territorio que descansa sobre una especie de falla geológica. Las tesis -especialmente en el ámbito académico nacional- corren el riesgo de perderse dentro de alguna de las grietas antes de llegar a ser difundidas e integradas a un debate académico sustancial.

Por esta razón, se impone cierta urgencia por argumentar motivos que legitimen la importancia y aseguren la permanencia del tema en el campo de nuestras investigaciones literarias. En este sentido, es suficiente recordar el siguiente de Wendy Steiner:

*the interartistic comparison inevitably reveals the aesthetic norms of the period during which the question is asked. To answer the question is to define or at least describe one's contemporary aesthetics, and this is the value of entering once again the history of analogical insight and disappointment- that characterizes the painting-literature connection.*²⁶⁹

Dejando a un lado la hipótesis que vincula la tradición de las “*sister arts*” con los avances de ambas disciplinas hacia su autonomía, gran parte de la crítica especializada -cuya evolución durante el siglo XX se describirá a continuación- ha interpretado dichas normas según sus efectos en el concepto y la práctica de representación estética, dado que encuentra que en el centro de la relación literatura/pintura, cuando se produce en el campo textual, está el interés por descubrir el potencial mimético de la literatura.²⁷⁰

²⁶⁹ *The Colors of Rhetoric*, Op. cit., 1982, 16.

²⁷⁰ *Ibid.*, 2.

Esta conclusión se ha fortalecido objetivamente con la hipótesis de Martin Jay, sobre que la historia de Europa es la historia de una tradición centrada en el poder del sentido de la visión.²⁷¹ Los períodos durante los cuales la analogía se manifiesta intensamente: Renacimiento y Barroco, segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, coinciden con aquellos -siguiendo la idea de Jay- en los que dicha tradición centrada en el poder de la visión llega a los grados de mayor saturación con las artes visuales.²⁷² A la vez, es en estos momentos cuando tienen lugar las mayores exploraciones plásticas sobre el fenómeno de mimesis que, en consecuencia, los críticos consideran factible transponer con toda su centralidad, a la porción del campo literario que se comprueba en superposición con el de las artes.

Las modalidades de la representación estética, un problema que había atraído por igual a Platón, a Aristóteles y a Lessing, condujo a los investigadores contemporáneos no sólo a señalar la “omnipresencia” de las relaciones entre la literatura y las artes visuales en el siglo XIX en Francia e Inglaterra sino, además, que este siglo representa la etapa principal en su desarrollo.²⁷³ Son muchos los autores que se detienen en este período, cuando la relación de influencia se revierte, la pintura se libera de la literatura y, paradójicamente, la distancia entre las dos se

²⁷¹ *Downcast Eyes*, Op. cit., 1994.

²⁷² Scott, *Pictorialistic Poetics*, Op. cit., 1988, 123.

²⁷³ Seznek, Jean, *Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France. An inaugural lecture delivered at the University of Hull on Nov. 1 1962*, University of Hull Publications, 1963, 15.

reduce como nunca antes.²⁷⁴ La analogía se mantiene a comienzos del siglo XX y, además, se encuentra renovada por la significación intrínseca que le fuera transmitida por la tensión programática de la estética del período anterior, entre medio artístico y representación del mundo.²⁷⁵ En este contexto, la crítica observa que la versión vanguardista del paralelismo es sintomática, como las versiones anteriores, de la preocupación por hallar expresiones alternativas de referencialidad estética o mimesis. Asimismo, y este aspecto incide en el giro hacia los estudios culturales de la crítica de los últimos veinticinco años, lleva a los especialistas a pensar que: *“along with the borderlines separating art and life those making off the arts themselves are erased [...] The attempt to overreach the boundaries between one art and another is thus an attempt to dispel (or at least mask) the boundary between art and life, between sign and thing, between writing and dialogue.”*²⁷⁶

²⁷⁴ Laude, Jean, “On the Analysis of Poems and Paintings”, *Critical Enquiry*, 6: 3, (Spring 1980), 471-86, 474.

²⁷⁵ Stephen Spender percibe este momento en los siguientes términos sobre el caso francés: *“in the first decade of the present century, in Paris, there occurred a marriage between literature and painting [...] The marriage resulted in the mongrel painting and poetry of the Surrealists.”* “Painters as Writers”, *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*, J. D. Mc Clatchy (ed.), Berkeley, Los Angeles, etc: University of California Press, 1988, 148. Sobre el caso inglés hacia la misma época, cuando surge la poética imagista, Spender afirma: *“Modern poetry presses at a barrier beyond which words might shed their meanings and become things [...] The poetic image may have a meaning which cannot be paraphrased or explained any more than can a painter’s image.”* *The Struggle of the Modern*, London: Hamish Hamilton, 1963, 192, 197.

²⁷⁶ Kotte, Wouter, “Word / time and image / space: reflections on a theme central to early twentieth-century painting”, *Word & Image*, 4: 1, (January-March 1988), 439-52, 445. Cf. Steiner, Op. cit., 1982, 15.

Sostener que cuando se atraviesa el límite literatura/pintura, se atraviesa el de arte/vida o el de programa teórico/práctica artística, permite observar la manifestación de la analogía evitando una perspectiva esencialista. Así, es posible considerar los sistemas de poder y cánones de valor que fomentan o restringen su conformación como proyecto, alimentado por un deseo ideológico. Ésta es la dimensión que se encuentra significativamente reflejada en las siguientes palabras de W. J. T. Mitchell en *Iconology. Image, Text, Ideology*: “*the history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs.*”²⁷⁷ La realidad así entendida esclarece dos características con las que emergen las correspondencias a finales del siglo XIX y principios del XX. La primera es relativa a la contradicción que mantienen con el discurso teórico y crítico dominante, lo que produce la ausencia de un discurso que legitime el nuevo género o nueva experiencia poética (en prosa). La segunda característica es la manifestación de estas formas como una práctica puramente creativa que rehúye las concepciones teóricas establecidas y difundidas, razón por la que se vuelve imprescindible atender al discurso de los escritores-productores de imágenes, como se hace en la parte inicial de este trabajo.

A principios del siglo pasado, la controversia en torno a la relación entre las artes es para algunos, como en el caso de Irving Babbitt (1910), una mera curiosidad histórica que requiere de alguna definición. Para otros, como para el filósofo Benedetto Croce, es un pretexto para poder reflexionar y presentar una teoría que

²⁷⁷ Op. cit., 1986, 43.

“puede ser aplicada tanto a la poesía como a las otras artes”, sobre la fuerza expresiva de formas estéticas que no pueden ser diferenciadas entre sí, más que por sus características meramente técnicas o físicas. En todo caso, se trata de características accesorias a la función primaria de cualquier obra, que es la “comunicación de imágenes artísticas”, según Croce, expresivas “*not according to the technical conceptions of the several arts, but according to the infinite variety of artistic personalities and their states of mind*”.²⁷⁸

En 1931, John Dewey dictó una serie de conferencias sobre filosofía del arte en la Universidad de Harvard, que fueron publicadas tres años más tarde con el título *Art as Experience*. A partir de la noción de arte como una experiencia interactiva entre el individuo y el medio ambiente, Dewey define la naturaleza artística como puramente adjetival, dado que no es más que cualidad, reduplicación de la experiencia, que no admite divisiones esenciales sino solamente modales.²⁷⁹ La rígida lógica lessingniana se desarticula una vez más cuando el autor reconoce que, si bien el tiempo y el espacio son las dos coordenadas de la experiencia vital en general, que es paralela a la específicamente artística, la “infinita diversidad de las cualidades” de estas dos categorías impide una asociación exclusiva y excluyente de cada una de

²⁷⁸ El aporte más célebre de Croce concerniente al tema de la analogía, se encuentra en el texto que escribió sobre “Estética” para la décimocuarta edición de la *Enciclopedia Británica* de 1929. Reeditado en Lawrence Lipkin y A. Walton Litz (eds.), “Aesthetics and Literature”, *Modern Literary Criticism. 1900-1970*, New York: Atheneum, 1972, 398-9.

²⁷⁹ “*we cannot divide and subdivide it [art]. We can only follow the differentiation of the [artistic] activity into different modes as it impinges on different material and employs different media.*” *Art and Experience*, New York: Capricorn, 1958, 214, 231.

ellas con un arte en particular.²⁸⁰ La sustancialidad que Dewey asocia en común a todas las artes parece suficiente para pensarlas a éstas manteniendo relaciones equitativas entre sí, lo que nos presenta su teoría como un temprano intento de subversión del orden jerárquico que -aunque oscilante- había predominado en las interpretaciones sobre la relación entre la literatura y la pintura desde la Antigüedad. Sin embargo, no se puede dejar de advertir que el fin comunicativo que -acercándose en este sentido a la estética de Croce- Dewey asigna al arte, lo lleva a afirmar: “*common to all the arts, [communicative force] is most fully manifested in literature*”.²⁸¹ La locuacidad de la escritura se asegura así, una vez más, su tradicional superioridad sobre el silencio de las imágenes.

Hacia los años cincuenta, el desarrollo de los estudios comparativos estimula un aumento progresivo en el interés por la afinidad entre la literatura y la pintura. El formalismo puro de Susan Langer encuentra su expresión más completa en la obra *The Problems of Art*, donde se lee: “*There are no happy marriages in art -only successful rape*”.²⁸² En todo caso, según la autora, de esto último no resultan obras híbridas y es por eso que, para despejar los aspectos “engañosos” de las analogías, la “interrelación” debe sobreponerse afirmativamente a la “falsa identidad”.²⁸³ La primera se manifiesta a través de los intercambios entre lo que Langer define como

²⁸⁰ Ibid., 208.

²⁸¹ Ibid., 244.

²⁸² “Deceptive Analogies: Species and Real Relationships Among the Arts”, *Problems of Art*, New York: Scribner’s Sons, 1957, 88.

²⁸³ Cf. “*to say two things are distinct is not to say they are unrelated*”, Ibid., 80, 82.

las “apariciones primarias” y “secundarias” de ciertos aspectos de la forma que se asocia -en un momento único e irrepetible- a un material. Así, el espacio tiene una aparición primaria en la pintura, que puede transformarse en secundaria al intervenir en una obra literaria.²⁸⁴ La exclusividad que caracteriza el intercambio de propiedades formales entre las obras, no permite la existencia de reglas que puedan ser aplicadas para controlar o provocar este fenómeno.²⁸⁵ En consecuencia, se puede afirmar que otra de las características de tal intercambio es su valiosa originalidad. En *Problems of Art* reaparece consolidado por completo el criterio formalista de Lessing, aplicado a lo que para Langer, dos siglos después de la aparición del *Laocoonte*, no ha dejado de ser uno de los “problemas” del arte.

Preocupación compartida por muchos, la revolución crítica que suscitan los análisis estructuralistas y semiológicos de la época, dispone las bases para un estudio organizado de la relación. Pintores y escritores, críticos e historiadores del arte y de la literatura, filósofos de estética e historia, historiadores de las ideas, llevan a un nivel consciente el concepto de semejanza. A partir de ese momento, lo importante será determinar su naturaleza, con qué métodos estudiarla y el lenguaje con el que expresar las relaciones por ella fundadas.

Parte de ese discurso teórico-crítico, que no proviene como en los casos citados anteriormente de especulaciones estético-filosóficas y, en cambio, recurre a la

²⁸⁴ Ibid., 83.

²⁸⁵ Ibid., 88.

historia, propone una analogía en términos fundamentalmente periodocistas.²⁸⁶ Concentrándose en las manifestaciones del *Zeitgeist*, atiende solamente a las coincidencias cronológicas entre temas, obras y artistas, lo que vuelve los términos de la comparación homonímicos y la analogía inválida.²⁸⁷ Antes de tener en cuenta la etapa estructuralista, es necesario dedicar una referencia a dos obras, publicadas durante los años cuarenta, cuyas características las vuelven excepcionales y únicas para la época.

La obra *The Idea of Spatial Form* de Frank es rápidamente asimilada -aunque por negación- a la tradición del pensamiento del *ut pictura poesis* por G. Giovannini, en “Method in the Study of Literature and its Relation to Other Fine Arts”.²⁸⁸ El libro de Frank suma al mérito de haber originado un debate teórico sobre el paralelismo de la literatura con la pintura que se mantiene hasta la actualidad, el de haber provocado como crítica de parte de Frank Kermode (1966) -aunque según dijo el mismo Frank, “ambos habían desarrollado aspectos de una misma teoría”- la

²⁸⁶ Se destacan entre las obras con esta orientación: Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, Op. cit., 1952. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Op. cit., 1958. Seznek, *Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*, Op. cit., 1963.

²⁸⁷ Cf. “the appeal to period criteria as the link between the arts is an argument inevitably dependent upon some other mode of comparison. No matter how convinced we are that interartistic correspondences are time- and hence culture-bound, the correspondence itself must be sought in some factor other than chronological coincidence.” Steiner, Op. cit. 1982, 2, 14.

²⁸⁸ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8: 1, (September, 1949). Reedición, New York: AMS Reprint Company, 1963, 185-95.

escritura del magnífico *The Sense of an Ending*.²⁸⁹ El otro libro se publica en 1947 y pretende ser el primer intento científico de “confrontar obras *específicamente* diferentes a fin de trazar correspondencias”. *La correspondance des Arts. Éléments d'esthétique comparée* de Étienne Souriau propone un método comparativo que se basa en “traducir” la variedad lingüística que implica el sistema de todas las artes.

A partir de los sesenta, el estructuralismo y el desarrollo de los estudios semiológicos atentan directamente contra el principio básico del método comparatista de Souriau, que consiste en sostener que las artes son como lenguajes diferentes.²⁹⁰ La afirmación estructuralista acerca de un fin común a todo el sistema de las artes origina una suerte de teleología estética que hace de la “*unsatisfactory machinery of structuralist analysis -a philosophy one might think was invented specifically to deal with the situation of the arts at present*”.²⁹¹

En *Mnemosine. Paralelo entre la Literatura y las Artes Visuales*, Mario Praz funda analogías por medio de la identificación de “modos y expresiones que implican una afinidad estructural profunda, un orden fundamental en las artes y

²⁸⁹ Frank, Op.cit., 1991, 99.

Sobre el debate de mayor envergadura concerniente a la teoría de Frank, véase Jeffrey R. Smitten y Ann Daghistany (eds.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca y London: Cornell University Press, 1981.

²⁹⁰ “Les différents arts sont comme des langues différentes, entre lesquelles l'imitation exige traduction, repensement dans un matériel expressif tout autre, invention d'effets artistiques parallèles plutôt que littéralement semblables.”, Op. cit., 1947, 16.

²⁹¹ Alpers, Svetlana y Paul, “*Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History*”, *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, 3: 3, (Spring 1972), 437-70, 438.

letras”.²⁹² Método basado en establecer paralelismos a partir de “*a huge game of aesthetic free association with a good sense of chronology providing the only side lines to limit the play*”, contra el que se pronuncian los argumentos del doble artículo de James Merriman, “The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation”.²⁹³ Debemos a Merriman el aporte de pautas que ayudan a delimitar el objeto de estudio, a plantear las hipótesis y llevar adelante una investigación sistemática, que se sobreponga a la idea de que el lenguaje disponible para una crítica sobre las relaciones entre artes nunca prescinde completamente de la metáfora. Es él quien, por primera vez, enuncia una pregunta imprescindible al emprender cualquier estudio sobre las relaciones entre literatura y arte: ¿en qué tipo o tipos de relación estamos pensando?²⁹⁴

Ya hacia el último cuarto de la última década, Pierre Dufour repasa las “deudas” que cada arte tiene con la otra. En su artículo, “La relation peinture/

²⁹² En este libro, que abre una década de inigualable fecundidad en estudios sobre el aspecto metodológico de los estudios interartísticos, Praz nos remonta a la obra de Souriau cuando se pregunta si por “análisis estricto”, se entiende el de “base científica que trata de establecer una serie de correspondencias ya vagamente indicadas por el humanista Gregorio Comanini” y que está desarrollado en *La correspondance des Arts. Véase Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Caracas: Monte Avila, 1976, 21, 143.

²⁹³ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20: 2, (Winter 1972), 155 I.

²⁹⁴ Una hipótesis de Merriman es que la noción de Gregorio Comanini, “todas las artes forman sus imágenes de acuerdo con las mismas reglas”, subyace en obras como la de Souriau, Praz o cualquier otra donde la observación no distingue adecuadamente entre lo que es *relevante y analizable* de lo que simplemente está sugerido a la comparación (es obvia la influencia de Giovannini en parte de esta afirmación). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 21: 3, (Spring 1973), 309-21, 314, II.

littérature. Notes pour une méthode d'analyse comparative interdisciplinaire”, es Dufour quien -antes que Clüver hiciera algo semejante con la semiótica- asume una gran deuda con la lingüística, cuando se sirve de la terminología de Hjelmslev para “escapar al empirismo de un comparativismo puramente descriptivo”. La “realidad contemporánea, el conjunto de las formas intrínsecas a cada arte, anteriores y contemporáneas, y el conjunto de otras artes (reservas en común transferibles de un arte al otro)”, conforman el “triple horizonte de referencia de cada arte” para Eikhenbaum, a quien Dufour cita para concluir que *“La relation entre peinture et littérature peut dès lors être envisagée comme un cas particulier de ce phénomène d'intercommunion des arts ou de melting pot culturel. [...] Tels sont les concepts et notions générales qui nous paraissent susceptibles d'orienter un comparativisme interdisciplinaire.”*²⁹⁵

La influencia de la reflexión de todos estos autores, en torno al método de estudio de las correspondencias entre la literatura y la pintura, es notoria en los trabajos que se publicarían posteriormente. Articulados por un nuevo punto de vista, con mayor o menor grado de rigor en el análisis o de acierto en las conclusiones, colaborarán a prefigurar la nueva concepción sobre el tema que prevalecería en los estudios del último fin de siglo. Al buscar la combinación de *“some of the rigour of*

²⁹⁵ El artículo de Dufour se publica en la revista *Nohelicon. Acta Comparationis Literarum Universarum. Letterae et Artes*, 1, (1977), 125-90, 177, conjuntamente con “Comparative Investigation in Literature and Art” de Dionyz Durišyn, quien propone que una teoría sobre la relación literatura-pintura debe ser parte integral de la ciencia literaria. Ambos autores anuncian, en estos ensayos, el rumbo que los estudios comparativos tomarían en el futuro. 1, (1977), 125-90, 177.

structuralist analysis with the flexibility of treatment the diverse semiotic mixes of pictorialistic poetry invite”,²⁹⁶ se animan a desprender el análisis desde el campo de la literatura y atienden a los cambios que sufre la naturaleza de las relaciones, de acuerdo con las coordenadas históricas que las motivan. Así, se dan los primeros pasos en dirección contraria a los estudios de tipo yuxtaposicionales o periodicistas, que descansaban en una porción mínima de todos los aspectos que confluyen en la generación de analogías. Éstas comienzan a ser definidas y analizadas como parte de *programas interartísticos*, atendiendo a la advertencia de Mitchell sobre que no se trata de suturar el quiebre entre palabras e imágenes, sino de identificar a qué intereses y poderes este quiebre es útil.²⁹⁷

El discurso crítico de los últimos veinticinco años abre la comparación a múltiples horizontes teóricos.²⁹⁸ La teoría literaria, asociada a los llamados estudios culturales y a las fenomenologías de la visión, depone un argumento central de los

²⁹⁶ Scott, Op. cit., 1988, 4.

²⁹⁷ Steiner, Op. cit., 1982, xiii. Mitchell, Op. cit., 1986, 44.

²⁹⁸ Algunos ejemplos de obras que siguen esta perspectiva y que no han sido citadas con anterioridad: Burwick, Frederick y Jürgen Klein (eds.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996. Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, 1995. Delaveaux, Philippe (ed.), *Écrire la peinture*, Belgique, Ed. Universitaires, 1991. Steiner, Wendy, *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*, Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Además, debe destacarse el aporte teórico en este campo de la *International Association of Word & Image Studies*, a través de sus publicaciones, congresos y artículos bibliográficos que difunden obras de edición reciente en inglés y francés. La organización agrupa a conocidos especialistas que cubren una amplia variedad disciplinaria y temática en relación con las relaciones entre palabras e imágenes. Véase <http://www.iawis.org>

análisis comparativos tradicionales. La relación entre la literatura y la pintura *no es simplementement una cuestión de influencias*. Al llegar a esta conclusión, es fundamental entrecruzar la teoría de Pierre Bourdieu, que reflexiona sobre el grado de autonomía que guardan entre sí los campos de producción cultural, con la propuesta metodológica de Bernard Vouilloux acerca de “*sustituer à la logique territorialisante des champs et des disciplines qui se les donne pour acquises une attention au travail du symbolique qui les produit*”.²⁹⁹ Lo que opera la emergencia de lo visible en lo textual así como de lo inteligible en lo pictórico que, en definitiva, son manifestaciones de dos formas posibles de experiencia visual -la imaginaria y la física- es la imagen. Dispositivo simbólico que determina espacios de evocación, la imagen puede abrir un poema a la lógica plástica de la mirada o un cuadro a la lógica discursiva de lo textual.

Fuente de “simulación de una percepción” o de una “visualidad imaginada”,³⁰⁰ intentar reconocer la imagen textual, su naturaleza -en función de la imagen pictórico-visual- despierta dos interrogantes: ¿en qué medida el lenguaje puede simular o imitar los procesos de la visión? y ¿cómo y en qué medida interviene para mediar imágenes mentales? Estudios realizados a partir de los sesenta, sobre la compatibilidad y colaboración entre la imaginería visual y el

²⁹⁹ Véase Bourdieu, *Las reglas del arte*, Op. cit., 1992, y Bernard Vouilloux, “Le texte et l'image: où commence et comment finit une interdiscipline?”, *Littérature*, 87, 1992, 91-5 93.

³⁰⁰ Collins, Christopher, *The Poetics of the Mind's Eye. Literature and the Psychology of Imagination*, Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1991, 26. Noudelmann, François, *Image et absence, Essai sur le regard*, Paris, Montreal: L'Harmattan, 1998, 8.

lenguaje proposicional, suministraron pruebas de que ciertos fenómenos físico-orgánicos que son imprescindibles para la existencia y permanencia de una percepción visual, se repiten de forma similar en los procesos mentales de producción de imágenes.³⁰¹ La dificultad de llegar a una conclusión acerca de si la capacidad para visualizar algo depende de la habilidad para describirlo verbalmente, da lugar a reconsiderar la importancia del lenguaje en la formación y organización de las imágenes mentales.

En cuanto a la literatura, la certeza de que es el lenguaje el que crea y organiza las imágenes escritas o textuales, induce a pensar en la importancia de la intervención de una gramática de tipo plástica para que la organización formal de los significantes provoque la *visualización intensa* que hace de una palabra, frase o complejo de palabras o frases, una imagen literaria.³⁰² Considerar la incidencia histórica en esto de su “*sister art*”, la pintura, se presenta como el más tentador punto de comienzo a partir del cual, a la vez, el interés se traslada de una gramática de tal sistema a una poética de las obras.

Es decir, que la imagen textual, frecuentemente originada en el “ojo de la mente” y siempre destinada a ser percibida por él, tiene derecho a reclamar que la pensemos entre lo psicológico y lo físico, entre la descripción deíctica y la

³⁰¹ Véase Franklin Rogers, *Painting and Poetry. Form, Metaphor and the Language of Literature*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1985. Collins, Op. cit., 1991. Ellen J. Esrock, *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

³⁰² Scott, Op.cit., 1988, 2.

representación material, entre la narración escenográfica y la figuración pintada. En tanto que imagen literaria también tiene derecho a reclamar una *poética* que reduzca la distancia entre lo verbal y lo visual, y que sea capaz de describir cómo la ingerencia profunda de imágenes plástico-visuales en textos literarios, afecta la distinción tradicional entre los géneros de poesía y prosa. Recordemos que, como se puede comprobar, fundamentalmente durante la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX, la permeabilidad pictórica del lenguaje literario está asociada a la emergencia de nuevas experiencias o géneros “poéticos”, cuya característica ha sido carecer de un discurso teórico de legitimación.

Una poética con estas características, debe ser la pantalla donde se proyecte el desestabilizante punto de encuentro entre lo verbal y lo físico de la imagería que encontramos, por ejemplo, en un episodio del *Ulysses* que transcurre en la Biblioteca Nacional de Dublín. Joyce lleva al lector perplejo a *leer-ver-reconocer* lo que traza el recorrido en el aire de la mano del bibliotecario, Mr. Best, mientras recuerda el anuncio de la representación de Hamlet referida por Mallarmé en uno de sus textos y:

“His free hand graciously wrote tiny signs in air.

HAMLET

ou

LE DISTRAIT

Pièce de Shakespeare”.³⁰³

³⁰³ Se intenta reproducir una disposición de la caligrafía sobre la página idéntica a la que se puede leer-ver en la novela. St. Ives plc., Penguin, 1992, 239.

**TENSIONES INTERARTÍSTICAS EN LA SÍNTESIS ENTRE LA POESÍA Y
LA PROSA EN EL SIGLO XIX**

*“Toute couleur, toute vie
naît d’où le regard s’arrête*

*Ce monde n’est que la crête
d’un invisible incendie.”*

Philippe Jaccottet³⁰⁴

(XXI)

Uno de los personajes principales del *Ulysses* de Joyce dice -en un párrafo célebre- pensar con los ojos. El mundo, el real, reinventado y transpuesto a la novela, es una acumulación de colores que no se puede evitar ver. Lo visible, medita Stephen Daedalus, se ofrece de forma ineluctable a través de los colores que invaden el espacio de una transparencia que, de otro modo, podría ser absoluta. Estos colores, una vez nombrados, hacen imposible también la transparencia del espacio personal e individual del pensamiento. Si los ojos piensan, pensar o imaginar con los ojos cerrados es mirar:

³⁰⁴ *“Toute fleur n’est que de la nuit...”*, *Airs*.

*una cosa es el verde en la naturaleza y, otra cosa, el verde en la literatura.*³⁰⁷ Entre todas las inquietudes posibles, la más crítica es la que provoca una constatación paralela a la anterior, según Bonnefoy, sobre que “escribir” no es más que una palabra y que, sin embargo, instala un idioma por completo, con sus ambigüedades y subterfugios. El escritor jamás dispone de “lo inmediato”, aún si permanece “apasionadamente atento” a lo que espera -allí, en la “nada etérea” de Shakespeare o en “el límite de lo diáfano” de Stephen Daedalus- un nombre o una figura que lo defina.³⁰⁸

La expresión exacta de la falta de transparencia del mundo o, en otros términos, de la conflagración de la opacidad de los colores que lo habitan a través de fenómenos y objetos que son o no naturales, demanda una escritura transparente. Esto instala la pregunta concerniente a la relación referencial entre el *espacio de la realidad* y el *espacio textual*. Una pregunta tan antigua como múltiples han sido e insuficientes parecen ser aún sus respuestas.³⁰⁹ También fueron múltiples los modos de sus sucesivas enunciaciones por parte de escritores, artistas y críticos.

En un ensayo sobre Walter Sickert, en el que Woolf sostiene que “la pintura y la escritura tienen mucho para contarse entre sí: tienen mucho en común”, también menciona que el novelista siempre está preguntándose: “*how can I bring the sun on*

³⁰⁷ “*Green in nature is one thing, green in literature another.*” Orlando, London: Penguin, 1993, 13.

³⁰⁸ Op. cit., 1977, 19.

³⁰⁹ Véase Bozal, Op. cit., 1987.

to my page? How can I show the night and the moon rising?”.³¹⁰ Es decir, se pregunta cómo lograr un efecto máximo por medio de recursos mínimos, tal como le sucede a Charles Steele, el pintor de *Jacob’s Room*, quien con una sola pincelada de negro violáceo cambia el tono general del paisaje que acaba de componer sobre una tela. Lo mismo se observa en Lily Briscoe, la pintora de *To the Lighthouse*, a quien Woolf muestra sumergida en serias cavilaciones sobre cómo continuar sus cuadros pero, al mismo tiempo, en posesión del recurso tan rápido como efectivo del trazado de una línea única llena de sentido.³¹¹ Otro miembro del grupo de Bloomsbury y amigo íntimo de la escritora, Roger Fry, hubiese respondido al candor de la confianza de ella en la fuerza representativa de la pintura, que el gran problema de esta última ha sido, precisamente: “*how is one to represent the outside world in such a way that it enters completely into the pictorial unity [...] “.*³¹²

Louis Marin aborda el problema en un valioso ensayo que se inspira en Poussin, sobre la voluntad de pintar, de representar, de hacer visible lo que se niega a intenciones semejantes. Éste es el caso, por citar el ejemplo de Marin, de una tempestad frente a la que un pintor se ve obligado a “reunir y concentrar las fuerzas de la mimesis” para contrarrestar las “fuerzas en dispersión” de tal escena. Hacia el final del texto, el autor postula “la pregunta de la pintura en general” y que sirve para

³¹⁰ “Walter Sickert”, *Collected Essays*, London: Hogarth Press, 1966, vol. II, 241.

³¹¹ Cf. “*At the beginning of the present century, certain poets, more or less unconsciously, looked to painters for salvation for some of their problems in writing*”, Spender, en J. D. Mc. Clotchy (ed.), *Op. cit.*, 1988, 140.

³¹² *Op. cit.*, 1996, 381.

sintetizar las inquietudes de Woolf y de Fry, porque es extensiva también a la literatura. Dicha pregunta, inventada con una maestría comparable a la del pintor que hace converger una tormenta dentro del reducido marco de un cuadro -en este caso, lo que converge en ella son todas las preguntas precedentes sobre el mismo tema-, es “¿cómo pintar la luz de la noche?”.³¹³

Ver, explica Charles Tomlinson acercándose tanto a los versos de Shakespeare, que sus palabras parecen ser una paráfrasis en prosa de aquellos, es “[to] give point and place to an otherwise naked and homeless impression. It is the mind sees.”³¹⁴ Haber sido un pintor antes que escritor confiere a las reflexiones de Tomlinson sobre la inquietud que lo visual provoca en los hombres de letras, un valor especial para ser tenidas en cuenta aquí. Utilizando una expresión que toma de Wallace Stevens, opina que la materialidad de la pintura -a través de una reconciliación entre la forma y la sensación que es más difícil de lograr con las palabras- favorece captar la “poesía física” del mundo en el que vivimos, es decir, formalizar estéticamente una impresión visual con cierta exactitud.³¹⁵

³¹³ “La description du tableau et le sublime en peinture. A propos d’un paysage de Poussin et de son sujet”, *Communications*, 34, (1981), 61-84, 62, 64, 66.

El efecto de mimesis como resultado de la reunión de fuerzas en dispersión está en el centro de la *teoría vorticista* de Ezra Pound y Henri Gaudier-Brzeska, que concibe la obra artística como un conjunto de formas organizado a fin de expresar una confluencia de fuerzas. Pound, Ezra, “Vorticism”, J. D. Mc. Clotchy (ed.), Op. cit., 1988, 17.

³¹⁴ “The Poet as Painter”, *Ibid.*, 284.

³¹⁵ *Ibid.*, 267, 271. Dicha exactitud puede ser también un objetivo de la representación abstracta o más metafórica, que refleja una impresión mental, no necesariamente regida por una referencialidad con el objeto o la escena de tipo figurativa o calcada.

La inquietud de todos estos autores -en la que resuena una preocupación similar de artistas y escritores de siglos anteriores y posteriores a ellos- debería confluir en el alivio que puede significarles otra idea del mismo Stevens. En el ensayo “The Relations between Poetry and Painting”, afirma que ese mundo exterior cuya transposición estética es motivo de perturbación, sería desolador excepto por el mundo interior que cada hombre lleva dentro de sí.³¹⁶ Con respecto a este mundo interior, Stevens agrega que puede ser explorado y revelado por medio de una herramienta que es común a todas las artes, la imaginación y que, en consecuencia, sería una tragedia para el hombre ignorar la dependencia que mantiene con las artes en su conjunto, dado que ellas constituyen la fuente de su “concepción de la realidad”.³¹⁷ No sorprende entonces descubrir que, para Stevens, la existencia de la poesía descansa sobre la noción de semejanza con la realidad.³¹⁸ Comprendida esta noción de tal modo que, retomando el planteo de Orlando, el color verde en la literatura puede asemejarse al de la naturaleza, porque cualquier verde singular de la realidad se abre a la imaginación del poeta o del pintor como una amalgama de “posibilidades” de verde, entre las que puede seleccionar una para fijarla en la obra

³¹⁶ *The Necessary Angel. Essays on Reality and Imagination*, London: Faber & Faber, 1984, 169.

³¹⁷ *Ibid.*, 176.

³¹⁸ “Three Academic Pieces”, *Ibid.*, 77.

de arte.³¹⁹ Esta lógica polivalente del color de los objetos en general, está potenciada en aquellos que están especialmente concebidos para provocar múltiples interpretaciones o representaciones mentales: los estéticos. Un poema como “The Man of the Blue Guitar” de Stevens, al ofrecerse como una écfrasis del cuadro “El hombre de la guitarra” de Pablo Picasso, instala una serie de sucesivas representaciones que comienzan con la del modelo vivo que observó el pintor y terminan con la de nuestra lectura de los versos sobre esa “forma, descripta pero difícil”. Todos, el artista, el poeta y los lectores del poema, somos “los hacedores de la cosa aún por ser hecha”, a la que se refiere el poema, es decir, los intérpretes o compositores de una representación latente.

El recorrido precedente a través de quienes comparten la misma inquietud, sobre cómo transponer el espacio de lo real al espacio textual o pictórico, con las técnicas y los medios específicos de cada arte, no pretende dar respuesta a un problema de tan larga data sino más bien, presentar unos pocos ejemplos entre los autores modernos que plantean con mayor originalidad dicho problema. En cuanto a las respuestas que éste merece, se podría intentar aportar con esta tesis una más a todas las que abarca la historia del arte. Allí están, al comienzo de la inquietud, las anécdotas debidas a Plinio sobre las uvas de Zeuxis, o sobre la contienda entre

³¹⁹ Stevens se refiere con los siguientes términos a la relación complementaria entre la imaginación y la multiplicidad de las posibilidades que encierra la existencia de cada objeto: “*The imagination is the power of the mind over the possibilities of things; but if this constitutes a certain single characteristic, it is the source not of a certain single value but of as many values as reside in the possibilities of things.*” “Imagination as Value”, *Ibid.*, 136.

Apeles y Protógenes, que culmina en un cuadro tan asombroso para la época como lo sería el del maestro Frenhofer para la suya -según lo relata Honoré de Balzac en “*Un chef d’œuvre inconnue*”- dado que, en ambos casos, se trata de lo que se llama arte abstracto en nuestros días.³²⁰ Se privilegiará, en cambio, en función de la hipótesis principal de esta tesis sobre los efectos de las analogías con la pintura en la autonomía y la reconfiguración del campo literario moderno, el estudio de la relación entre el *espacio literario*, ordenado como un sistema de géneros, y el *espacio de las artes* en general, ordenado según diversas disciplinas. Es necesario destacar que la modalidad de los intercambios entre los espacios literario y pictórico afecta la configuración genérica de cada uno de ellos, lo que tiene consecuencias en la lógica referencial-representativa que rige las vinculaciones entre el espacio inherente de la obra y el de lo real, sobre cuyos horizontes socio-culturales ésta se escribe-inscribe.

³²⁰ Plinio, *Textos de Historia del Arte*, Esperanza Torrego (ed.), Madrid: Visor, 1987.

(XXII)

La dependencia dinámica entre el sistema de géneros y el sistema de disciplinas que ordenan el espacio literario y el espacio de las artes, respectivamente, parece no haber pasado desapercibida a William Wordsworth. El prefacio de la segunda edición de *Lyrical Ballads* en el año 1800, contiene reflexiones sobre la poesía y la prosa que sitúan a su autor en una perspectiva esencialista y contraria a quienes afirmaban que existían diferencias entre ambos estilos o técnicas de escritura.³²¹ En este texto -de máxima importancia para la historia literaria dado que, junto con el primer prefacio de la obra, constituyen el programa original del romanticismo inglés- Wordsworth señala: “*We are fond of tracing the resemblance between Poetry and Painting, and, accordingly, we call them Sisters: but where shall we find bonds of connection sufficiently strict to typify the affinity betwixt metrical and prose composition?*”³²²

Esta pregunta sobre las similitudes, a pesar de las diferencias, entre la poesía y la prosa expresa una inquietud que, como la relativa a la representación en literatura y pintura, y a la consecuente aceptación de relaciones necesarias entre ambas, estuvo presente en los escritores a través del tiempo. Más de un siglo después de que Wordsworth revelara su propia inquietud, Woolf escribe sobre el mismo dilema en una carta a Vita Sackville-West: “otra vez De Quincey porque estoy en la mitad de un artículo sobre él [*Impassioned Prose*] y, mi buena Vita, si por

³²¹ Edmund Wilson propone que la poesía y la prosa son “técnicas” de expresión literaria. “Is Verse a Dying Technique?”, *The Triple Thinkers*, London: John Lehman, 1952, 22.

³²² Wordsworth, William, “Preface”, *The Poetical Works*, London, New York, etc.: Ward Lock & Co., s/f., 538.

casualidad lo sabes, telegrafíame cuál es la diferencia esencial entre prosa y poesía...

Pensar en eso me destroza el cerebro.”³²³

A mediados del siglo XX, el especialista en las relaciones interartísticas Leo Stein, sostiene en “Of Poetry and Prose” que nunca nadie ha ofrecido una definición satisfactoria de poesía basada en sus diferencias con respecto a la prosa y que no cree que alguna vez alguien pueda hacerlo. Stein reconoce que el último en decir algo de importancia en ese sentido fue Coleridge.³²⁴

El autor de “The Blossoming of the Solitary Tree” y *The Wanderings of Cain* -dos textos breves, publicados en 1828, escritos con una prosa poética que revela el interés de Coleridge en la dialéctica entre poesía/prosa más allá de las formulaciones

³²³ 19? de julio de 1926, *Cartas a mujeres*, Nora Catelli (ed.), Barcelona: Lumen, 1991, 100.

³²⁴ *Appreciation: Painting, Poetry and Prose*, New York: Crown, 1947, 43-44.

teóricas- concluye, sin embargo: “*a true poet will never confound verse and prose [though] our great poets have been good prose writers*”.³²⁵

El capítulo XVIII de la *Biographia Literaria* (1817), “Origins and Elements of Metre”, es una crítica a ese esencialismo de Wordsworth que niega sobredeterminaciones métricas o léxicas en la poesía.³²⁶ Asociando el metro con el verso y a éste con la poesía, Coleridge explica en dicho capítulo que cuando se

³²⁵ “Lecture XIV”, *Coleridge’s Essays & Lectures on Shakspeare & Some Other Old Poets & Dramatists*, London: J.M. Dent & Co., New York: E. P. Dutton & Co., s/f., 324.

“The Blossoming of the Solitary Tree” fue escrito entre 1804 y 1805. *The Wanderings of Cain* resulta de una serie de borradores escritos entre 1797 y 1828; su publicación con el subtítulo de “Canto II” incluía un prefacio donde Coleridge explica que el proyecto de la obra -que se propone como una imitación de *Der Tod Abels* de Samuel Gessner- incluía en un principio a Wordsworth. Observa Nicola Santilli sobre la versión de Coleridge: “*The verse is thus condemned together with its protagonist, Cain, to eternal exile and substitution*”. *The Problem of the Prose Poem in English Literature: Towards a Definition*, London: King’s College London, 1998, 43. (Las citas de esta autora serán de ahora en más extraídas de esta versión inédita de su tesis doctoral, que consulté en la biblioteca de la *London University*, Inglaterra, antes de que fuera publicada como libro en el año 2002, con el título *Such Rare Citings: The Prose Poem in English Literature*.)

Véase la edición electrónica de *The Wanderings of Cain* a cargo de Santilli en <http://pages.britishlibrary.net/nsantilli/scripts/aboutcain.html>.

³²⁶ “*it may be safely affirmed, that there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition.*” Wordsworth, *Poetical Works*, Op. cit., s/f, 538. Para Coleridge, en cambio, la prosa no tiene correspondencias con la poesía, dado que ésta, al ser un “espontáneo desborde de poderosas emociones”, exige una medida como la que impone el metro. El metro es lo que marca la diferencia entre el discurso poético y el de la prosa: “*not only the language of a large portion of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to the metre, in no respect differ from that of good prose, but likewise that some of the most interesting parts of prose, when prose is well written.*” *Biographia Literaria*, London: J.M. Dent & Co., New York: E. P. Dutton & Co., 1906, 194.

utiliza un lenguaje diferente al de la prosa debe aplicarse un patrón métrico, dado que “puede existir, existe y debe existir una diferencia esencial entre el lenguaje de la prosa y el de la composición métrica.”³²⁷ La preocupación por fijar una diferencia “esencial” entre ambos estilos de escritura lo sitúa, paradójicamente, en una perspectiva formalista que contradice el esencialismo de Wordsworth, cuyos primeros antecedentes fueron Platón, Aristóteles, Horacio, Sidney y una de sus reformulaciones más recientes se encuentra en *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*.³²⁸

Hacia la misma época de la publicación de la *Biographia Literaria*, William Hazlitt dictaba conferencias sobre diversos temas literarios, de las que se depende un concepto de poesía basado en las ideas centrales de los dos autores del manifiesto del romanticismo inglés: “*Poetry is in all its shapes the language of the imagination and the passions, of fancy and will. Nothing, therefore, can be more absurd than the*

³²⁷ “I write in metre, because I am about to use a language different from that of prose. [...] metre [is] the proper form of poetry, and poetry [is] imperfect and defective without metre.” Ibid., 199, 200.

³²⁸ “The ‘modes’ [verse and prose], however, are not merely forms of writing, but rather forms of structure, since rhythm manifests itself in a linguistic sequence regardless of whether spoken or read. The distinction between verse and prose is not once between media and essences, precisely, but between structures and effects.” A. Preminger y T. V. F. Bogan (eds.), New Jersey: Princeton University Press, 1993, s/p.

outcry which has been sometimes raised by frigid and pedantic critics for reducing the language of poetry to the standard of common sense and reason."³²⁹

Imaginación, pasión y emociones que escapan a la razón son los tres componentes que separan a la poesía del sentido común y de la argumentación metódica que caracterizan a la prosa, históricamente asociada al discurso de la historia, la filosofía y la ciencia. Incluso si se trata de una prosa como la de Edmund Burke o la de Jeremy Taylor, que logra elevarse hasta las alturas propias de la expresión poética, el desenlace final es un regreso descendente "a tierra". Así representa Hazlitt el recorrido metafórico de la escritura de Burke, a través de un paisaje imaginario que conjuga los altos picos del sentimiento y la imaginación, donde sobrevuela la poesía sin ser nunca alcanzada por la prosa, con los puntos fijos y llanos de la razón, donde aquella última termina posándose: "*It clings to an almost equal height [to poetry], touches upon a cloud, overlooks a precipice, is picturesque, sublime -but all the while, instead of soaring through the air, it stands upon a rocky cliff, clambers up by abrupt and intricate ways, and browzes on the roughest bark, or crops the tender flower.*"³³⁰

³²⁹ "On Poetry in General" (1818), *Selected Essays of William Hazlitt*, Geoffrey Keynes (ed.), New York: The Nonesuch Press, London: Random House Co., 1946, 396.

³³⁰ Ibid. Lo opuesto a una prosa como la de Burke, que sigue los pasos de la poesía, sería aquella con "[an] incoherent undetermined, shuffling style, made up of 'unpleasing flats and sharps', of unaccountable starts and pauses, of doubtful odds and ends, flirted about like straws in a gust of wind." "On the Prose Style of Poets" (1822), Ibid., 483.

Hazlitt retoma la idea de Wordsworth sobre la inexistencia de una diferencia esencial entre la prosa y la poesía para, finalmente, enfrentarse con Coleridge al afirmar que el verso no es un sinónimo absoluto de la poesía, dado que “*All is not poetry that passes for such: nor does verse make the whole difference between poetry and prose*”.³³¹

Como lo señala Stein, con posterioridad a Coleridge se tiende a definir la poesía con términos no necesariamente diferenciales de los de la prosa, a medida que se admite una posible escisión entre la poesía y el verso. Así lo hace Gerard Manley Hopkins, según las notas que utilizó para unas conferencias que dictó entre 1873 y 1874. Hopkins, creador de una poética donde la forma y el contenido se construyen sobre la base de las nociones de “*inscape*” y de “*sprung rhythm*”- es decir, “*the nearest to the rhythm of prose, that is the native and natural rhythm of speech, the least forced, [...] that is rhythm’s self*”- se pregunta: “¿Toda la poesía está en verso? ¿Toda la poesía está en verso o todo verso es poético?”.³³² Acercándose a Wordsworth, a Hazlitt, como también a ese Victor Hugo que anunciaba la naturaleza del verso poético que, como Proteo, puede tomar mil formas sin cambiar de tipo ni de carácter, Hopkins declara: “*all poetry is not verse but all poetry is either verse or falls under this or some still further development of what verse is*”.³³³

³³¹ “On Poetry in General”, *Ibid.*, 396.

³³² Carta a Robert Bridges (21 de agosto de 1877), *Hopkins. Poems and Prose*, Peter Washington (ed.), New York, Toronto: Alfred A. Knopf, 1995, 139.

³³³ “Selected Prose. Poetry and Verse”, *Ibid.*, 123-4.

Hugo, *Prefacio de Cromwell*, Op. cit., 1979, 80.

La novedad de esta afirmación podría ser relativa si se consideran menos sus efectos en el “desarrollo posterior” del verso -fundamentalmente, la metamorfosis en “*vers libre*”- que el hecho de que a mediados del siglo XVI, Sir Philip Sidney ya concebía una poesía sin verso ni rima.³³⁴ Sin embargo, de acuerdo con la información que proporciona el *OED*, se llega a la conclusión de que en Inglaterra durante cinco siglos (desde aproximadamente 1330 hasta 1880), poesía y verso permanecieron asociados -al menos en la teoría-, junto con la rima y el metro, en contraposición con la prosa.³³⁵

Para Margueritte Murphy, el borramiento de las distinciones genéricas coincidió con la reconsideración de lo que el arte es en sí mismo, implícita en el esteticismo de 1880.³³⁶ Fue entonces cuando Pater ejercitaba y difundía las ventajas estéticas de practicar una “prosa imaginativa”, por medio de la cual la prosa se reafirmaría como la facultad artística más “exclusiva y privilegiada” de su época, con un estatus concebido por primera vez como similar al de la poesía, es decir, como

³³⁴ “*verse being but an ornament and no cause to Poetry, sith there heue beene many most excellent Poets that neuer versified [...] it is not riming an versing that maketh a Poet*”, “An Apology for Poetry”, Gregory Smith (ed.), Op. cit., 1937, 158-60.

³³⁵ *Oxford English Dictionary*, Second Edition (1989) with additions (1993, 1997) [Electronic Edition (2002, v. 3.0)], Oxford University Press.

Véase para una breve pero muy completa reseña sobre las continuidades y los cambios prosódicos que tuvieron lugar a través de los tres estadios evolutivos de la lengua inglesa (*Anglo-Saxon English, Middle English y Modern English*), William Harmon, “English Versification: Fifteen Hundred Years of Continuity and Change”, *Studies in Philology*, 94: 1, (Winter, 1997), 1-37.

³³⁶ *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1992, 10.

una “*fine art*”.³³⁷ Es probable que la aspiración de Pater no se viera cumplida por completo hasta que él se convirtiera en el autor que abre la colección de poemas del *Oxford Modern Book of English Verse*, cuya edición de 1937 estuvo a cargo de William Butler Yeats. La antología -en cuyo prefacio Yeats reanima el *dictum* clásico de la poesía como pintura parlante al establecer comparaciones entre los poemas de Robert Bridges y los cuadros de McNeill Whistler, así como entre los efectos que provoca la lectura de *The Waste Land* de T. S. Eliot y los que causa la visión de un cuadro de Édouard Manet- comienza con un fragmento de prosa efrástica sobre la Gioconda de Da Vinci, extraído de uno de los ensayos de *The Renaissance* de Pater (1873), que el mismo Yeats transcribe como un poema de versos libres.³³⁸ Así, el poeta irlandés -que no dejó de observar la cualidad pictórica de los poemas en prosa de Oscar Wilde- presenta a la poesía y a la pintura manteniendo entre sí una relación tal, que parece inspirar intercambios comparables entre la poesía y la prosa, más allá de los que implica, específicamente, el género de la prosa o la crítica de arte.³³⁹

³³⁷ “*in all literature as a fine art, as there are many beauties of poetry so the beauties of prose are many, and it is the business of criticism to estimate them as such*”, “Style” (1888), *Appreciations*, London: Mc. Millan & Co, 1918, 6.

En una carta dirigida a Arthur Symons el 8 de enero de 1888, Pater expresa su concepción analógica entre el valor poético de un texto versificado y otro escrito con “prosa imaginativa”: “*You know I give a high place to the literature of prose as a fine art, and therefore hope you won’t think me brutal in saying that the admirable qualities of your verse are those also of imaginative prose; as I think is the case also with much of Browning’s finest verse.*” Citada en el prefacio de Symons a *The Renaissance* de Pater, Op. cit., 1919, xviii.

³³⁸ Clarendon Press, Oxford, 1941, xix.

³³⁹ Introducción de W. B. Yeats a *The Complete Works of Oscar Wilde*, citado en Murphy, Op. cit., 1992, 56.

Se comprueba que, en Inglaterra, dicho género acaparó la práctica decimonónica de escritura en prosa que interroga el límite que la separa a ésta de la escritura poética. Práctica cuyo mayor exponente no ha sido Pater sino Ruskin, quien por no detenerse como el primero a exponer las ventajas de su estilo, terminó -en consecuencia- cediéndole a aquél un amplio margen para trascender como teórico del tema. En todo caso, es evidente que la emergencia y la historia de la prosa poética inglesa invitan a reconsiderar los límites entre el arte de la literatura y las artes plásticas³⁴⁰

En contraposición con esta última conclusión, sorprende encontrar un artículo de George Saintsbury sobre Baudelaire, publicado en un ejemplar de 1875 de la *Fortnightly Review*, donde el autor comenta haber constatado que los franceses habían elevado la prosa de arte hasta convertirla en literaria, mientras que no puede comprobarse lo mismo en Inglaterra.³⁴¹ Algunos años más tarde, Symons opina sobre los componentes esenciales de este fenómeno de intercambios que nos ocupa: “*It seems to me that prose, just because it is prose, and not poetry -an art of vaguer, more indeterminate form, of more wandering cadences- can never restrict itself within these limits which give the precision of its charm to verse, without losing charm, precision, and all the finer qualities of its own freedom.*”³⁴²

³⁴⁰ Stange, Robert, “Art Criticism as a Prose Genre”, George Levine y William Modden (eds.), *The Art of Victorian Prose*, Op. cit, 1968, 49.

³⁴¹ “Charles Baudelaire”, *Fortnightly Review*, 18 n.s., (October 1875), 500-18, 504.

³⁴² “Impressionist Writing”, *Dramatis Personae*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1923, 346-7.

Con estas palabras sobre la imprecisión de la forma prosaica, el descendiente directo de la estética decadentista de Pater se acerca paradójicamente al criterio del último exponente del clasicismo francés, Théodore de Banville, quien defiende a ultranza el carácter acabado del poema por oposición al texto en prosa, que siempre admite nuevas variaciones, estableciendo una barrera infranqueable entre ambas formas:

Le mot Poésie, en grec Ποησις, action de faire, fabrication, vient du verbe Ποιειν, faire, fabriquer, façonner; un Poëme, Ποημα, est donc ce qui est fait et qui para conséquent n'est plus à faire; -c'est-à-dire une composition dont l'expression soit si absolue, si parfaite et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement, quel qu'il soit, sans le rendre moins bonne et sans en atténuer le sens. [...] Ceci tranche une question bien souvent controversée: Peut-il y avoir des poèmes en prose? Non, il ne peut pas y en avoir [...] car il est impossible d'imaginer une prose, si parfaite qu'elle soit, à laquelle on ne puisse, avec un effort surhumain, rien ajouter ou rien retrancher; elle est donc toujours à faire, et par conséquent n'est jamais la chose faite, le Ποημα.³⁴³

³⁴³ *Petit Traité de Poésie Française*, Paris: Charpentier, 1891, 5-7.

La cita de Banville invita a recordar las diferencias que la etimología establece entre los dos términos que la estética neoclásica enfrentaba: verso, deriva de *vertere* y significa “doblar”; prosa, de *prosa oratio*, denota un “discurso que avanza en línea recta”. Barbara Johnson encuentra que el tirso al que refiere el poema en prosa de Baudelaire con el mismo nombre, es una figura -consistente en un bastón alrededor del cual se enrosca una guirnalda de flores- que representa metafóricamente esa tensión entre las direcciones curvilíneas y rectilíneas del verso y de la prosa, respectivamente. *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris: Flammarion, 1979.

Coherente con su idea sobre las diferencias entre la poesía y la prosa, que hacen inadmisibles una obra que combine los dos estilos, Banville reacciona con adversidad a los primeros poemas en prosa de Baudelaire, aunque fueron ellos los que fijarían con la publicación de los *Petits Poèmes en prose*, la definición genérica de una forma literaria que había estado practicándose desde principios del siglo XIX.³⁴⁴

Las opiniones de estos tres autores recientemente comentadas, revelan la distancia que existía entre las prácticas de quienes se atrevían a experimentar con las posibilidades poéticas de la prosa, y la recepción de la crítica que, en ocasiones, como en el caso de Banville y Symons, provenía de quienes además de ser críticos, eran poetas.

³⁴⁴ “*Que seriez-vous sans le vers, sans le rythme, sans la rime, sans ces enchantements tout matériels qui, tout d’abord, vous assurent la complicité de nos sens, bercent l’âme dans une ivresse musicale et dissimulent sous les richesses de leurs broderies l’indigente simplicité de vos pensées? Eh bien! les poèmes en prose de Charles Baudelaire répondent à cela encore*”, *Le Boulevard* (31 de agosto de 1862), citado en Michel Sandras, *Lire le Poème en prose*, Paris: Gauthier Villars, 1995, 64.

(XXIII)

Lo dicho hasta aquí, hace pensar que la teoría crítica literaria permanecía aferrada a distinciones rígidas entre la prosa y la poesía, mientras que De Quincey, Charles Lamb, Thomas Lowell Beddoes, Ruskin, Ernest Dowson, Oscar Wilde y el mismo Pater, no dejaban de atravesar una y otra vez el límite entre ambas formas de escritura, siempre en la búsqueda de una expresión poética independiente de las prescripciones de la versificación clásica.³⁴⁵

Este desencuentro puede explicarse por la incidencia que tuvo la afirmación de Thomas de Quincey hacia 1828, sobre la desaparición de la retórica, en el inicio de dos procesos decisivos para la evolución de la prosa inglesa durante el siglo XIX.³⁴⁶ Por un lado, el de la redefinición del vínculo entre la forma y el contenido de los textos. Un tema que Pater (1877) desarrolla en “The School of Giorgione”, donde expone una de las conclusiones más trascendentales de su teoría estética: “todo arte aspira a la condición de la música”, es decir, a una fusión entre la forma y el contenido de las obras.³⁴⁷ Por otro lado, el del aumento en el estímulo al potencial

³⁴⁵ La prosa poética de Ruskin se encuentra dispersa como fragmentos, en especial, en las siguientes obras: *Modern Painters* (1843-1860), *The Seven Lamps of Architecture* (1849), *The Stones of Venice* (1853), *Praeterita* (1885-1889). La prosa poética de los otros autores está en los siguientes textos: “Levana and Our Ladies of Sorrow” y “Savannah-la-Mar” (1821) de De Quincey, *The Ivory Gate* de Thomas Lowell Beddoes (1833-1835), *Prose Poems* de Oscar Wilde (1894), y *Decorations in Prose* de Ernest Dowson (1899).

³⁴⁶ Se trata del artículo “Rethoric”, publicado en la *Blackwood’s Edimburgh Magazine*. *The Collected Writings of Thomas de Quincey*, David Masson (ed.), Edinburgh, 1890, X, 96-9.

³⁴⁷ Op. cit., 1919, 111.

estético de la prosa, que había permanecido eclipsado por el mandato racionalista sobre comunicar con claridad y convicción los argumentos. Ambos procesos confluyeron en una tendencia bipolar: la creencia tradicional en la inferioridad del lenguaje racional de la prosa con respecto al de la poesía y, coexistiendo con estos remanentes del clasicismo en la teoría crítica literaria, la práctica de una crítica de arte que -no sin gran esfuerzo pero mucha efectividad- hacía reales y apreciables las cualidades estéticas de la prosa.³⁴⁸

A principios del siglo XX, Saintsbury publicó una historia muy exhaustiva del ritmo en la prosa literaria inglesa que no tiene equivalentes, por ejemplo, en Francia. En ella, el autor denomina al resultado de la estetización decimonónica de la prosa, aludida anteriormente: “*hybrid verse-prose*”, es decir, lo que no es ni verso ni prosa o que es verso y prosa, a la vez. Un estilo que, obedeciendo a la “ley universal de la prosa”, consiste en una escritura fluida, continua e ininterrumpida.³⁴⁹ Esta ley, que -según aclara Saintsbury- rige tanto la continuidad entre las oraciones como entre los párrafos, sólo pudo ser concebida en el marco de una literatura como la inglesa, que ya contaba con el antecedente de un verso sin las restricciones léxico-semánticas que impone la rima, el *blank verse*, y las transgresiones a la prosodia que esta forma facilitaba a la poesía dramática isabelina, sobre todo, por medio de los

³⁴⁸ Véase Travis R. Merritt, “Taste, Opinion, and Theory in the Rise of Victorian Prose Stylism”, en George Levine y William Modden (eds.), Op. cit, 1968.

³⁴⁹ *A History of English Prose Rhythm*, London: Mc Millan & Co, 1912, 343, 346. Cf. del mismo autor, *A History of English Prosody*, London: McMillan, 1923, vol. III, 46.

encabalgamientos.³⁵⁰ Este recurso, la prescindencia de rimas fijas y el efecto aglutinante del sentido que tiene el ritmo -trabajado minuciosamente a fin de compensar la ausencia de los otros mecanismos prosódicos que dan unidad al poema- ofrecen a las ideas del poeta un espacio de expresión que se extiende más allá de la línea del verso y le garantizan poderosos efectos en el lector.

En contraste con las libertades que podía tomarse un poeta inglés, el mismo Saintsbury opinaba acertadamente sobre las comparativamente escasas libertades que otorgaba la rígida prosodia francesa: “*The French versifier is in fact very much in the position of a man with one hand tied behind his back, and three fingers of the other hand disabled.*”³⁵¹ El estilo que resultó de la reacción de estos poetas en contra de la separación tradicional entre la poesía y la prosa, reacción necesariamente más radical que la de los poetas en la otra orilla del Canal, dado que se trataba de subvertir reglas más anquilosadas, configuró un género que estaría débilmente representado en la literatura inglesa, sin duda alguna novedoso en relación con el de la crítica de arte y el ecrástico (que se remontan a la antigüedad clásica) -aunque no menos determinado que estos por las fuentes de visualidad de la época, que eran el arte y los

³⁵⁰ Cf. “*Our Blank Verse possesses great advantages and is indeed a noble, bold, and disencumbered species of Versification. The principal defect in rhyme, is the full close which it forces upon the ear, at the end of every couplet. Blank Verse is freed from this; and allows the lines to run into each other with as great liberty as the Latin hexameter permits, perhaps with greater.*” Blair, Hugh, “Lectures”, citado en A.A.V.V., *La poésie en prose. Des lumières au romantisme (1760-1820)*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993, 45.

³⁵¹ Op. cit., 1875, 513.

modernos dispositivos tecnológicos para reproducir y difundir imágenes-, el género del *poema en prosa*.

La potente reacción anti-formalista del poema en prosa, que permitía concebir un texto escrito en prosa que se da a leer como poético, cuestionó profundamente aspectos de diversos órdenes, tanto del espacio textual como del estético general. Órdenes como, por ejemplo, los relativos a las modalidades de representación, a la configuración del sistema genérico, y la producción, distribución y recepción de las obras literarias, que son vinculantes entre el espacio artístico y el espacio socio-cultural más general.

Obviamente, lo que el poema en prosa cuestionó en primer lugar es lo que Michel Deville llama “binarismos metagenéricos”, es decir, las oposiciones entre la poesía y la prosa o entre la lírica y la narración.³⁵² También cuestionó las marcas rítmicas, fraseológicas, tipográficas, y formales en general, de la prosa, la poesía y el verso.³⁵³ Finalmente, comprometiendo la relación del espacio puramente artístico

³⁵² *The American Prose Poem. Poetic Form and the Boundaries of a Genre*, Gainesville, Tallahassee, etc.: University Press of Florida, 1998, 228.

³⁵³ Vincent-Munnia, Nathalie, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris: Honoré Champion, 1996, 229.

con el de la realidad, cuestionó la función mimética del lenguaje, como lo hacían las obras pictóricas de la misma época, a mediados del siglo XIX.³⁵⁴

En síntesis, utilizando los términos de Raymond Williams, el poema en prosa problematizó las “continuidades” de las formas literarias sobre las que descansaba la teoría de los géneros literarios en su totalidad. Teoría que Williams define como el *esfuerzo más sostenido por agrupar y organizar la multiplicidad de convenciones* que permiten compartir y comprender una práctica *transindividual* de escritura, como la del mismo poema en prosa.³⁵⁵ Conviene entonces, antes de pasar al tema de su emergencia en Francia como resultado de los polémicos intercambios entre la poesía y la prosa -que, en Inglaterra, favorecieron sobre todo la aparición de una prosa de arte con imágenes y ritmos exquisitos-, detenernos en algunas precisiones sobre el sistema moderno de los géneros literarios. Pues en él, como ha escrito Friedrich Nietzsche, es donde ha tenido lugar la “guerra cortés con la poesía”, consistente en *aproximaciones, reconciliaciones instantáneas, repentinos saltos atrás y carcajadas*, que ha dado origen a la “buena prosa”, aquella que “sólo se escribe de cara a la poesía”.³⁵⁶ Muchos años después, Jean-Paul Sartre (1965) se adhiere a una

³⁵⁴ Como en el caso de la pintura, esto se produjo principalmente a través de un debilitamiento del carácter narrativo de las obras, Cf. Murphy, Op. cit., 1992: 75. Más que tratarse de una escritura no mimética, como la que practicarían algunas corrientes posteriores vanguardistas, se trataba de experimentar modalidades de representación textual que tendían a la síntesis de la imagen en beneficio de su fuerza semántica y visual.

³⁵⁵ *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 1980, 202-07.

³⁵⁶ “Prosa y poesía”, *El gay saber*, Madrid: Austral, 128.

idea similar cuando afirma que la prosa “tiende siempre a reconquistarse contra la poesía”.³⁵⁷

Guerras, reconquistas... en cualquiera de los casos, investigar las contiendas entre la prosa y la poesía exige un reconocimiento del terreno donde éstas se llevan a cabo: el sistema de los géneros literarios.³⁵⁸

Las precisiones sobre este tema deben desprenderse de la siguiente confirmación: la poesía y la prosa no son géneros literarios pero sí los dos modos de escritura que configuran la identidad y la distribución de estos en el interior de un sistema que, desde la *Poética* de Aristóteles en adelante, se caracterizó tanto por la

³⁵⁷ “El escritor y su lenguaje”, *Situación IX. El escritor y su lenguaje*, Buenos Aires: Losada, 1973, 45.

³⁵⁸ Si la importancia de estudiar las relaciones interartísticas radica en que de ellas se desprenden las normas estéticas de un período determinado (Steiner, Op. cit., 1982, 16, nota 270 de este trabajo), es probable que la importancia de profundizar histórica y conceptualmente en un género se deba, sobre todo, a que esto permite acceder al “microcosmos” de la poética de un autor y de su época. Los conceptos de género, sostiene Heather Dubrow, “carry with them so many general implications about literature that they regularly reflect in microcosm the poetics of their author and of his age. If one knew nothing about a given writer save his pronouncements on genre, one could predict many of his other aesthetic principles, and predict them with great accuracy”. *Genre*, London, New York: Methuen, 1982, 45.

invariabilidad de su permanencia histórica como por su cambiante naturaleza interna.³⁵⁹

A partir de esta aclaración, es posible establecer tres aspectos esenciales de la existencia “dual” del sistema:

1. La permanencia a través del tiempo induce a concebir su carácter *institucional*: como modelo de escritura para los autores y como horizonte de expectativas para los lectores. Así entiende Jean Foyard la incidencia del género en la relación autor-lector:

Le genre intervient à deux moments essentiels dans l'histoire du texte littéraire: du côté de la production du texte, il limite les combinaisons théoriquement possibles en langue des structures linguistiques; du côté du processus d'interprétation qu'est la lecture, il indique au lecteur ce à quoi il peut s'attendre dans un

³⁵⁹ Combe, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris: Jose Corti, 1989, 31, 72.

Este principio, al que responde la teoría sobre las “continuidades” de William, anima el “doble modo de existencia” de los géneros literarios, sobre los que explica Jean Molino: “ils résultent, [...] de la dialectique décrite entre continuité et innovation, et en même temps il font toujours référence aux genres canoniques des littératures classiques.” “Les genres littéraires”, *Poétique*, 24:93 (février 1993), 3-28, 23. Para Gérard Genette, esta dialéctica entre novedad y tradición, que impide la desaparición del sistema mas no su transformación, es posible por la “reserva de virtualidad genérica”. “Introduction à l’architexte”, Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Théorie des Genres*, Paris: du Seuil, 1986, 154. El concepto de Genette remite al de Geoffrey Hartman, sobre la “reserva” que se usa sin saberlo pero que “en tiempos de crisis es una posesión consciente y discutida”. *Lectura y creación*, Madrid: Tecnos, 1992, 181.

*texte donné et quels peuvent être les principaux modes de son fonctionnement.*³⁶⁰

Una consecuencia del carácter institucional del sistema genérico es la posibilidad de concebirlo como una convención cultural y estética -que puede definirse según criterios formales y temáticos- cuya permanencia a través del tiempo ocurre como se ha señalado, y sujeta a una importante determinación ideológica, sobre la que Todorov sostiene: “Como cualquier otra institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la cual pertenecen [...] una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más o menos a su ideología [...] cada una de estas elecciones depende del cuadro ideológico en el seno del cual se llevan a cabo.”³⁶¹

En relación con la variabilidad interna característica del sistema, debe aclararse que la emergencia de formas nuevas por los cambios que afectan la evolución del mismo, es *independiente de la teoría* dado que tiene lugar aunque no exista un discurso crítico que reciba, detecte y conceptualice tal

³⁶⁰ *Stylistique et genres littéraires*, Dijon: Ed. Universitaires de Dijon, 1991, 24.

³⁶¹ Op. cit., 1991, 54.

Sobre género como institución y su presencia a lo largo de la historia, véase R. Wellek y A. Warren, “Los géneros literarios”, *Teoría Literaria*, Madrid: Gredos, 1979. Sobre su carácter de “convención cultural y estética”, véase “Verse and Prose” en A. Preminger y T.V.F. Brogan (eds.), Op. cit., 1993. Sobre el carácter “empírico” de una definición sobre género, véase Combe, Op. cit., 1989, 72.

emergencia.³⁶² Pensando en el vacío crítico en el que surge un género nuevo, Robert Stage observa que los practicantes de la prosa del siglo XIX, a diferencia de los poetas, no tenían la ventaja de un cuerpo de formulaciones teóricas y, por la misma naturaleza de la prosa, los cambios formales tendieron a ser más acumulativos que sustitutivos.³⁶³ Es inevitable establecer un paralelismo con los pintores humanistas que, carentes de tratados sobre su arte, tuvieron que recurrir a esas fuentes eminentemente literarias que eran las poéticas clásicas, consolidando la tradición del *ut pictura poesis*. Ambos casos sugieren, por un lado, que tanto la prosa como la pintura se vieron sometidas a la hegemonía de los privilegios estéticos acaparados por la poesía. Por otro lado, es más sencillo comprender por qué la prosa alcanza junto a la pintura, por medio de la prosa de arte y del poema en prosa (cuyo carácter pictórico ya se ha mencionado), un estatus que se le había negado, el poético.³⁶⁴

2. La relativa aunque constante inestabilidad de la distribución interna del sistema genérico, nos confronta con las *relaciones* significativas que éste mantiene, no sólo con los otros componentes intrínsecos al campo literario sino también, con

³⁶² Ésta es una de las hipótesis más interesantes de las que desarrolla el libro de Nathalie Vincent-Munnia, Op. cit., 1996, 11.

³⁶³ en George Levine y William Modden (eds.), Op. cit., 1968.

³⁶⁴ Cf. “*La prose d’art entretient des liens étroits, historiques et esthétiques, avec les poèmes en prose, dont certains décrivent volontiers des objets, des paysages, souvent déjà constitués comme d’œuvres d’art*”, Sandras, Op. cit., 1995: 36.

los del *campo artístico y social en su conjunto*. En este sentido, estaría respondiendo a una estrategia literaria que, como la mayoría de este tipo de estrategias, está sobredeterminada y haciendo de sus elecciones, “golpes dobles”, estéticos y políticos a la vez, internos y externos.³⁶⁵ Jean-Pierre Bobillot demuestra que -por ejemplo- los cambios en la prosodia y la métrica francesas durante el Segundo Imperio no dependieron de la evolución de la lengua sino de una subjetividad más trascendente, que abarcaba al campo socio-político en su conjunto.³⁶⁶ Dubrow, por su parte, nos recuerda que la recepción crítica de un género está bajo determinaciones ideológico-estéticas tan importantes como las que recaen sobre la creación literaria del mismo:

*The way a critic chooses to describe and define genres -whether in terms of, say, their linguistic patterns of their underlying assumptions about time or their effects on the reader- reveals his presuppositions about the very nature of art. Indeed, genre criticism may embody responses not only to aesthetic problems but also to many social issues: concepts of generic evolution for instance, often reflect attitudes about social and political change.*³⁶⁷

³⁶⁵ Bourdieu, Op. cit., 1991, 308. En el mismo sentido, Combe señala que el estudio de los géneros debe descansar sobre el “horizonte coyuntural” donde confluyen la historia y la teoría literarias. Op. cit., 1989, 64. Según Todorov, el género se convierte en un “objeto privilegiado” de estudio, por este encuentro que provoca entre la *teoría poética general* y la *historia literaria*. Op. cit., 1991, 55.

³⁶⁶ "Vers, prose, langue. Quelques propositions", *Poétique*, 89, (février 1992), 71-91, 78.

³⁶⁷ Op. cit., 1982, 45.

3. La reflexión de Dubrow excluye la incidencia que pueden tener en la recepción crítica de un género literario, extensiva a la creación artística del mismo, los cambios epistemológicos (que no dejan de estar vinculados con los sociales y los políticos). Sería muy interesante situar el fenómeno de la permeabilidad poética de la prosa aprovechando el terreno contextual, tan fértil en ese sentido, del “*environnement sensoriel multiforme et saturé*” del siglo XIX.³⁶⁸ El cambio más importante, verificable en el interior del sistema genérico de este período, la aparición del poema en prosa, confirma que *las categorías genéricas no se constituyen en una dimensión esencialmente lingüística*. En consecuencia, deben considerarse factores constituyentes extraliterarios, y esto implica observar las relaciones entre el espacio de la literatura -donde se ubica el mapa genérico- y el espacio de las artes y cultural en general, que participa de la reconfiguración cartográfica del mismo. Según lo expuesto en la primera parte de esta tesis, dichas relaciones estuvieron profundamente determinadas por el examen y la desterritorialización del sentido clásico de la visión, así como por la invención de dispositivos tecnológicos para la creación y la circulación masiva de imágenes, es decir, por factores asociados primariamente al campo epistemológico.

Para que dichos factores no queden excluidos del análisis, conviene sustituir la perspectiva tradicional de tipo fonocéntrica -cuyo dominio en la tradición de pensamiento occidental analiza Jacques Derrida (1971) en *De la grammatologie*- por una de carácter “*oculocentric*”, es decir, centrada en el poder de la visión o de

³⁶⁸ Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Op. cit., 1994, 49.

la mirada, como la que atraviesa *Downcast Eyes* de Martin Jay. Esta perspectiva se fortalece con los argumentos de Octavio Paz sobre la distinción entre la prosa y la poesía, quien sostiene que la negación que la prosa hace de sí misma -lo que Sartre consideraba, por el contrario, como una “reconquista” de sí misma- está intercedida por el *triunfo de la imagen sobre el concepto*, de las analogías sobre los silogismos.³⁶⁹

La imagen ofrece un modelo de análisis de la estética y, en consecuencia, de la reconfiguración del sistema de géneros del siglo XIX que, a diferencia de los modelos teóricos tradicionales sobre el tema, no reduce los cambios observados a sus aspectos meramente temáticos o retóricos, sino que les restituye toda su novedad genérica.³⁷⁰

Novedad que, por sus características ontológicas, siempre aconteció asociada a una noción, la de *síntesis*.

³⁶⁹ *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996, 68, 74.

³⁷⁰ Ortel, Philippe, "Le poème en prose généré par l'image (Baudelaire et Banville)", *La Licorne*, "L'image génératrice de textes de fiction", Poitiers: UFR, 1996, 63-75, 63.

(XXIV)

La primera síntesis entre la prosa y la poesía tuvo lugar en Francia entre 1760 y 1820, cuando el nexos entre la poesía y el verso comenzaba a ser visto como un “conformismo esclerosado” incompatible con el espíritu de la Ilustración y “la noción de poesía dejaba de ser sentida como extraña a la prosa”.³⁷¹ Según Christian Leroy, Fénelon resume todos los reproches dirigidos a las limitaciones del

³⁷¹ El interés de los *philosophes* por discernir con claridad entidades categoriales en todos los órdenes del saber, no les impide a algunos de los colaboradores de la *Éncyclopedie* reconocer que una forma híbrida como el poema en prosa “*c’est une invention fort heureuse*”. Véase “Poème en prose”, *Éncyclopedie*, Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag, 1967, vol. XII, 837 (ed. facsimil de la 1º ed. 1751-1780)

Sin embargo, otros reflejan en sus colaboraciones el resultado de la combinación de la analogía entre la poesía y el verso con la oposición entre el verso y la prosa, es decir, una “negación” del poema en prosa. A.A.V.V., *La poésie en prose. Des lumières au romantisme (1760-1820)*, Paris: Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1993, 14. La definición de prosa escrita por el Abate Du Bos se basa en una distinción con el verso. Un poema en prosa reproduce el dibujo más no el colorido de la poesía, como un grabado en comparación con un cuadro: “*la prose & la poésie ont eu de tout tems des caracteres distingués, que la traduction en prose d’un poème n’est à ce poème que ce que’une stampe est à un tableau, elle en rend bien le dessein, mais elle n’en exprime pas le coloris*”. Ibid., vol. XIII, 495.

Las citas sobre lo que ocurría en Francia entre 1760 y 1820 están extraídas de Christian Leroy, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*, Paris: Champion, 2001, 52-53. Esta obra se suma a una muy sucinta producción de libros de historia y de teoría, más que de crítica, del poema en prosa en Francia (cabe aclarar que existen, además, numerosos artículos de crítica y algunas obras dedicadas, en su mayoría, al caso particular de los poemas en prosa de Baudelaire y Rimbaud): *Das französische Prosagedicht* de Franz Rauhut (1929), *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century* de Vista Clayton (1936), *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours* de Suzanne Bernard (1959), *La poésie en prose. Des lumières au romantisme (1760-1820)*, una obra colectiva y editada por *Presses de l’Université de Paris-Sorbonne* en 1993, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d’un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français* de Nathalie Vincent-Munnia (1996).

alejandrino francés entre los siglos XVII y XVIII.³⁷² En 1699, publica *Les Aventures de Télémaque* que, convalidando su prestigio como una continuación del canto IV de la *Odisea* de Homero, se convierte en la primera epopeya escrita en prosa.

Con posterioridad a esta obra, se observa una proliferación de prosas épicas que se legitiman con alusiones comparables a Homero y que, junto con los cambios formales del verso, introducen cambios temáticos. El contexto racionalista de la época influye en el abandono paulatino de los motivos heroicos, lo que facilita la transición del estilo de la epopeya al de la novela moderna, porque parecía que “*la langue des Dieux -le vers- soit abandonnée au profit du ‘langage des hommes’ -la prose*”.³⁷³

En el centro del debate sobre las restricciones para establecer analogías entre la poesía y la prosa durante el siglo XVIII, estaban las polémicas traducciones en prosa de textos versificados. El mismo Fénelon tradujo con este método un fragmento de *Edipo* de Sófocles. M. Huber y Anne Robert Jacques Turgot tradujeron *Idyllen* y *Der Tod Abels* de Samuel Gessner, respectivamente, durante la segunda mitad del siglo. Hacia 1760, cuando Turgot asociaba el estilo de sus versiones de Gessner con un “género intermedio entre el verso y la prosa común”, se desató la ola europea -que alcanzó también a los Estados Unidos- de traducciones de los versos

³⁷² Ibid., 20.

³⁷³ Ibid., 75.

apócrifos del supuesto bardo gaélico Ossian, cuya célebre versión en inglés se debe a James Macpherson.³⁷⁴

Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse Language es una colección de textos “asombrosamente” escritos en prosa rítmica, con vocabulario y sintaxis sencillos, rica en nuevas metáforas.³⁷⁵ Para Saintsbury, se trata de “*measured prose*”.³⁷⁶ Hugh Blair encuentra las descripciones de Ossian superiores a las de Homero, siempre y cuando se observen los poemas homéricos en la “simplicidad de una traducción en prosa”, como la de Macpherson.³⁷⁷ Es decir, que la prosificación podía ser, además del mejor vehículo de expresión de lo poético, el mejor método para la apreciación crítica de un texto poético.³⁷⁸ Entre 1760 y 1888, la obra fue reeditada más de una

³⁷⁴ Véase sobre la historia de su creación, edición y polémica recepción, Fiona Stafford, *The Sublime Savage. A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh: Edimburgh University, 1988.

³⁷⁵ Paz, Op. cit., 1996, 9.

³⁷⁶ Saintsbury proporciona más detalles sobre el estilo fluido de la prosa de Macpherson: “*There is hardly anywhere, in verse or prose, a style so resolutely cumulative, while maintaining such complete want of connection between the constituents of the heap [...] the effect is best when these definite crystallisations of metre are avoided and the prose is left to run merely rhythmically*”. Op. cit., 1923, 44, 45-6.

³⁷⁷ “A Critical Dissertation on the Poems of Ossian”, *The Poems of Ossian*, Op. cit., 1847, 101.

³⁷⁸ Esta idea se adelanta a la presuposición romántica sobre que la prosa es el discurso a través del cual la poesía expresa su propia crítica; una idea que será considerada más adelante en estas páginas.

decena de veces, lo cual confirma la presencia preponderante de Ossian antes, durante y después del romanticismo, en tanto que *“For readers who were not entirely satisfied by the prevailing attitudes of the Enlightenment, Macpherson offered emotional and imaginative release”*.³⁷⁹ El rescate de este mítico poeta coincidió, de hecho, con el interés romántico en las literaturas folclóricas, que remitían a mundos primitivos en los que el individuo hallaba vías de escape del mundo civilizado. A pesar de la feroz polémica sobre la validez de las fuentes ossiánicas, la mayoría de los poetas ingleses sufrieron el “hechizo” de Macpherson, que influyó en el verso libre y en algunos temas de William Blake, inspiró a Coleridge la composición de dos imitaciones y afectó significativamente la poesía de Byron, así como el gusto de Hazlitt.³⁸⁰

Francia conoció la obra de Macpherson durante el mismo año de su edición en Inglaterra, y la adoptó con rapidez como un modelo paradigmático de “prosa poética”. En 1762 se llegó a publicar una versión de Ossian en la que se suprimieron los pasajes narrativos, conservándose solamente los más líricos y descriptivos.³⁸¹ El consecuente borramiento del carácter épico de la obra influyó en el proceso de disolución de los temas heroicos de las epopeyas prosificadas -que había iniciado el *Télémaque* de Fénelon-, para dar lugar a temas que respondían más al creciente lirismo de la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX. Si se le suma a esto el

³⁷⁹ Sttaford, Op. cit., 1988, 177.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Bernard, Op. cit., 34, nota 80.

estímulo de las posibilidades estilísticas y expresivas de la prosa, se comprueba cómo iban configurándose los aspectos temáticos y formales que darían origen al poema en prosa. Así lo interpretaba un artículo aparecido en un ejemplar de la *Revue Blanche* de 1875:

Non seulement la plupart des instaurateurs du poème en prose sont familiers avec les représentants illustres de ces deux littératures, qu'ils goûtent dans leur langue; mais encore ces poèmes étrangers, lorsqu'ils les lisent en français, les ayant souvent traduits eux-mêmes, figurent, ainsi libérés du mètre et de la rime, de véritables poèmes en prose, et cette fois au propre sens du mot.³⁸²

El ejemplo de los traductores abría un abanico de posibilidades a los escritores que estaban dispuestos a experimentar formas poéticas alternativas a la del verso.³⁸³ Émile Deschamps pensaba en 1829, que la “verdadera poesía” de su siglo “había invadido Francia a través de la prosa”; también puede leerse en el prefacio de la primera antología del poema en prosa francés, publicada en 1946, que la poesía en francés del siglo XIX *habitaba con más entusiasmo la prosa que el verso*; y ese mismo año, el surrealista Louis Aragon comentaba asimismo: “una poesía particular,

³⁸² Athys, Alfred, “A propos du Poème en prose”, *Revue Blanche* (15 mai 1857), 578-92, 587.

³⁸³ Cf. “*La traduction en prose, miroir de la vérité; la traduction en prose, défaillance du traducteur; la traduction en prose, nouvelle forme d’expression poétique: quoi qu’il en soit, l’exemple de telles traductions, et la discussion critique qu’elles provoquent, donnent aux auteurs de la période une liberté plus grande et une sensibilité plus forte dans l’emploi des divers modes d’expression.*” A.A.V.V., Op. cit., 1993, 67.

nacida de versos traducidos en prosa, convenció a los poetas de que el verso no es toda la poesía”.³⁸⁴

Ya no en el ámbito de la crítica sino en el de la ficción literaria, uno de los protagonistas de *Corinne où l'Italie* de Mme. de Stäel, expresaba en consonancia con la renovada poética de su época: “*Enfin, je me sens poète, non pas seulement quand un heureux choix de rimes ou de syllabes harmonieuses, quand une heureuse réunion d'images éblouit les auditeurs*”.³⁸⁵

El estilo de las traducciones tuvo una influencia decisiva en la historia del verso francés que, por ser más normativo y constrictivo que el verso inglés, hizo de ella la historia de una lenta conquista del sonido sobre el sentido, de la frase sobre el metro.³⁸⁶ Los efectos eufónicos que irían obedeciendo a una prosodia cada vez más rítmica que métrica, y los fraseológicos que, según Gilbert Guisan, adoptarían como “ornamento” la simetría que dominaba la estética clásica, se hicieron especialmente apreciados desde la traducción y publicación del *Cours de poésie sacrée* del arzobispo Robert Lowth (1812), catedrático de poesía en Oxford.³⁸⁷ La obra era un

³⁸⁴ Prefacio de *Études Françaises et Etrangères*, Paris: Girard, 1923, 22. Chapelan, Maurice, Introducción de *Anthologie du poème en prose*, Paris: René Julliard, 1946, xi. Aragon, Louis, “Chroniques de Bel Canto, (*Europe*, 10, octubre 1946)”, *Chroniques de la pluie et du Bon Temps*, Paris: Les Editeurs Français Réunies, 1979, 101.

³⁸⁵ Saint-Amand-Montrond: Editions des Femmes, 1979, vol. I, 77-8.

³⁸⁶ Bernard, Op. cit., 1994, 19.

³⁸⁷ Guisan, Gilbert, “Prose et poésie d’après les ‘Petits poèmes en prose’”, *Études de Lettres*, 21: 3 (Février 1948), 87-107, 102.

tratado que reunía las conferencias de Lowth sobre el estilo de la Biblia; estilo que llevó a algunos a considerar este texto como un “poema en prosa”.³⁸⁸

De Sacra Poesi Hebraeorum había sido traducido al inglés el mismo año de su aparición, en 1753. Como los textos de Ossian, no tardó en ser traducido a otros idiomas y muy valorado en diversos países de Europa. Entre 1812 y 1839 fue reeditado varias veces en Francia, donde se sumó a la gran influencia que tenían las traducciones literarias en el emergente estilo de la prosa poética. La Biblia -cuya traducción más canónica había sido realizada por 54 eruditos a lo largo de siete años y aprobada por James I en 1611- sirvió en los países protestantes para descubrir, más tempranamente que en Francia, que la poesía no depende necesariamente del verso.

Para hacer frente a la amenaza en la que se iba transformando la poesía contra la preponderancia normativa de la prosa durante el siglo XVIII, Lowth expuso la hipótesis de que la forma original de los textos bíblicos había sido en versos métricos y que, en consecuencia, la prosa de sus sucesivas traducciones, podía ser considerada la forma ideal de la poesía moderna. Cuando Lowth -que llegó a traducir el libro de Isaías con una prosa de líneas cortadas para transmitir el mismo efecto del texto en poesía hebrea- intentó reconstruir la forma métrica original cuya existencia él sostenía, solamente llegó a comprobar el predominio de paralelismos. Sin embargo, no renunció a establecer una comparación funcional entre la puntuación de los mismos y la cesura del verso poético. La hipótesis de Lowth demostró que el

³⁸⁸ “*In a measure the whole Bible is a prose poem in our version*”, Howells, W. D., Prefacio de *Pastels in Prose*, Stuart Merrill (ed.), New York: Happer and Brothers, 1890, v.

Antiguo Testamento era poesía y alentó la rendición de su estilo al de la prosa.³⁸⁹ Emparentados ambos modos de escritura, se relajaron las diferencias entre ellos y la poesía se liberó de las restricciones -sobre todo, métricas- de la prosodia inglesa.

La siguiente cita de la tesis doctoral de Santilli expresa de forma sintética lo referido hasta aquí, sobre los intercambios entre las literaturas inglesa y francesa, alentados por el factor en común de las traducciones, y cómo influyeron en la evolución de la prosa poética y del poema en prosa, según el caso de una y otra literatura:

The popular success and confused authenticity of Macpherson's largely invented Ossian ballads, for example, can be attributed in part to its Lowthian influence. The Ossianic primitive fragment marks another link between England and France and their otherwise separate but contemporaneous steps towards a prose poetic genre. Lowth's treatise did not appear in France until 1812 but the success of the translated excerpts from Ossian did much to introduce the fashion for the primitive in Europe already in the late eighteenth century. More importantly, Macpherson's parallelistic prose was published as abridged passages providing French readers with the coupling of parallelism and fragmented prose pieces. However, the objections raised fairly swiftly in France to the question of Ossian's authenticity led away from the possible transference of his biblical style. Instead, the focus was redirected to a current debate on the legitimacy of the prose poem and poetic prose. Lowth's parallelism, then, occupies a pivotal place in the development of a literary prose style, drawing together

³⁸⁹ Santilli, Op. cit., 1998, 172.

*as it does the similarities involved in both Hebrew and Anglo-Saxon prose.*³⁹⁰

Al considerar la aparición de Lowth en la escena literaria francesa, la noción de paralelismo adquiere mayor propiedad que la de simetría, aplicada por Guissan a la disposición del plano fraseológico del poema en prosa. Paralelismo que, si en lugar de comprobarse en el nivel constructivo de la frase, como en los siguientes ejemplos:

“Il n’est pas d’objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu’une fenêtre éclairée d’une chandelle. Ce qu’on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie”

(“Les fenêtres”, *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire)

”Des pièces d’or jaune semées sur l’agate, des piliers d’acajou supportant un dôme d’émeraudes, des bouquets de satin blanc et de fines verges de rubis entourent la rose d’eau.”

(“Les fleurs”, *Illuminations* de Rimbaud)

se comprueba en el nivel de la construcción global del texto, como en “La Chambre double” de *Les Petits Poèmes en prose*, transmite más bien un efecto de claroscuro o,

³⁹⁰ Ibid., 176.

manteniendo el término, un paralelismo de contrastes basado en detalles visuales. En todo caso, para el célebre historiador de la literatura Gustave Lanson, el arte es la *clave* de la prosa del siglo XIX, porque ésta puede definirse por “el predominio de las asociaciones estéticas sobre las relaciones lógicas y la subordinación de la exactitud gramatical a la intensidad *pittoresque* o poética”.³⁹¹

La “estética del lirismo en la prosa”, con la que Leroy identifica el género referido por Lanson, surgió asociada a otro factor que se suma a los ya mencionados.³⁹² Junto con el debate neoclásico sobre las diferencias entre prosa/poesía, las traducciones en prosa de textos versificados y el descubrimiento de la poesía contenida en una prosa como la bíblica, se produjo la emergencia de la conciencia historiográfica y sus correlatos literarios: el yo lírico, el surgimiento del género autobiográfico donde se inscribe el mismo y la consolidación del género de la novela moderna. Sus antecedentes franceses: *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau, *Atala* de François René de Chateaubriand (1801), o los alemanes: *Lucinde* de Friedrich Schlegel (1799), *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (1802), se caracterizan por haber incorporado en detrimento del relato, formas

³⁹¹ *L'art de la prose*, Paris: La Table Ronde, 1996, 309.

³⁹² Leroy, Op. cit., 2001, 136. La noción de Leroy, como puede verificarse en relación con la mayoría de las precisiones críticas contemporáneas sobre el poema en prosa, se desprende de la dedicatoria de Baudelaire a Arsène Houssaye: “*n’avez-vous tenté de traduire en une chanson le cri strident du Vitrier, et d’exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestiosn que ce crie envoie jusqu’aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue?*”, *Petits Poèmes en Prose (Le Spleen de Paris)*, Paris: Imprimerie Nationales, 1979, 22. (el destacado es mío)

tradicionalmente destinadas a la función lírica de la poesía versificada, como el idilio, la elegía, himnos e, incluso, poemas estróficos tradicionales.³⁹³ En Francia, la confluencia de estos factores precipitó la disociación entre el verso y la poesía que avaló la hibridación entre esta última y la prosa. Según el poeta emblemático de ese país, Victor Hugo, el “poeta libre” *podía escribir en prosa o en verso*, ya que “*la poésie n’est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes*”.³⁹⁴

Éste fue el contexto de la segunda *síntesis* en el interior del sistema de los géneros literarios, ante la que cede el modelo genérico aristotélico, y su clásica distinción tripartita -épica, drama y lírica- se ve sustituida. El auge de la narración y de la estética lírica de la prosa instala en su lugar otra distinción binaria o polar, cuyos modos estaban representados por la ficción y la lírica.

³⁹³ Es interesante el lenguaje con el que Marie-Jeanne Durry se refiere a la genealogía del poema en prosa: “*Et par Fénelon, par Rousseau (par certain Diderot aussi), la prose se gonflait d’une poésie languide, puis toujours plus lyrique et plus pressante. Un besoin inassouvi de rythmes et d’eaux vives, d’une pulpe de mots, d’une volupté qui fût au delà des paroles, tel est le secret qui empêche ce siècle de se satisfaire tout entier avec la prose dépouillée, analytique, avec les couperets de lumière qui sont sa possession inégalable. [...] Ainsi commençait à sinuer les sentiers qui, élargis en voie royale par Rousseau et par Chateaubriand, aboutirent chez Maurice de Guérin, et autrement chez Aloysius Bertrand, autrement chez Baudelaire, à ce que nous appelons aujourd’hui poème en prose. Ainsi assyait-on de faire surgir un jardin vierge pour se dédommager des paradis perdus.*” “Autour du poème en prose”, *Mercure de France*, 278: 927, (1 février 1937), 495-505, 501-2.

³⁹⁴ Prefacio de la primera edición de *Les Orientales* (enero 1829). Prefacio de la primera edición de *Odes et Ballades* (1822), *Œuvres poétiques complètes*, Genève: Edito-Service, s/f, 97, 5.

La reconfiguración sintética fue provocada, fundamentalmente, por la emergencia del poema en prosa, en razón de cuyas vinculaciones práctico-teóricas con el arte de la pintura, se comprueba que la erosión de los límites entre los géneros -entre sus modalidades de escritura, la poesía y la prosa- fue paralela a la erosión que afectó los límites entre las “*sister arts*” durante el siglo XIX. La síntesis entre poesía y prosa fue, en consecuencia, un fenómeno que se produjo sobre los márgenes entre la literatura y la pintura. Márgenes donde la imagen visual inscribió las bases de una poética espacializada, consistente en recorridos a través de detalles visuales, indijados con las impresiones subjetivas a ellos asociadas, más que en un encadenamiento de acciones constitutivas de algún tipo de relato.

La presencia indiciaria de esta visualidad en los *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, se consolidaría estéticamente a través de la “inercia” que las imágenes de las *Illuminations* de Rimbaud comparten con los grabados y del color que, hacia el *fin-de-siècle*, impregna los textos de *Le Drageoir aux épices* de Joris-Karl Huysmans.³⁹⁵

En el centro de la síntesis entre la poesía y la prosa, bajo los efectos de una inversión de los presupuestos tradicionales del *ut pictura poesis*, estaba en crisis la dicotomía entre la temporalidad de las palabras y la espacialidad de las imágenes que había planteado Lessing. El conflicto espacio-temporal que habían suscitado las

³⁹⁵ Bernard observa que el universo de Rimbaud se ofrece “*avec le inertie des gravures*”, Op. cit., 1994, 198. Para Scott, “*nineteenth-century writers and poets were increasingly to try and absorb into their literary texts some of the vivid sensual impact, the plastic qualities of the painterly image.*” Op. cit., 1988, 36.

comparaciones e intercambios entre la literatura y la pintura no alcanzaría una resolución teórica hasta principios del siglo XX, cuando la analogía entre estas artes se transformó con la incorporación de un tercer término, un arte donde el tiempo y el espacio se funden: la danza.

(XXV)

Asombra comprobar que frente a los miles de estudios disponibles sobre poesía sólo se encuentran unos pocos dedicados a la prosa literaria. En uno de ellos, que es sobre el caso francés, Jeffrey Kittay y Wlad Gozich aseguran que la poética nos ha proporcionado una terminología inadecuada para designar el verso y la prosa, dado que son términos que exceden el alcance de la categoría literaria más amplia, la de género, ¿o acaso no es posible encontrar un mismo género escrito tanto en prosa como en verso?³⁹⁶ Proponen, en cambio, la noción de “prácticas significativas” y, aplicando este criterio, definen la historia de las relaciones entre la poesía y la prosa como la de una alternancia entre prácticas significativas que se basa, más que en sustituciones, en periódicas restricciones del alcance de cada una.³⁹⁷

Pensar, como estos autores, que el mapa genérico se ha ido configurando a través de alternancias, excluye la posibilidad de las *síntesis* que han sido esenciales para la concepción de formas nuevas. Más acertadamente, Henri Meschonnic y Gérard Dessons -aludiendo a ese modelo que fue la prosa poética de Biblia- oponen a la idea de “restricción” del alcance de estas prácticas, la de *extensión* del alcance de la poesía:

³⁹⁶ También T. S. Eliot observó las limitaciones que impone la terminología disponible para resolver el problema: “*There are two very simple but insuperable difficulties in any definition of ‘prose’ and ‘poetry’. Once is that we have three terms where we need four: we have ‘verse’ and ‘poetry’ on the one side, and only ‘prose’ on the other.*” Prefacio de *Anabasis* de Saint-John Perse, London: Faber & Faber, 1930, 8-9.

³⁹⁷ *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, xii-xiii.

*Avec la ligne, le verset, la poésie atteint sa propre prose: en jouant justement sur l'étymologie du mot "prose", contrairement à ce qu'y a compris la tradition, qui l'oppose à la poésie parce qu'elle l'identifie au vers: la poésie est sa propre prose quand elle est son propre mouvement en avant, son propre inconnu.*³⁹⁸

Con las palabras de Walter Benjamin sobre el primer romanticismo alemán - el programa estético que concibió conjuntamente la fusión entre las artes y la fusión entre los géneros- se trataría de una poesía “consciente de sí misma”, que se expone como crítica de sí misma a través de la “explosión de su núcleo prosaico”, porque “la idea de la poesía es la prosa”.³⁹⁹ Sartre llegaría a una conclusión que puede leerse en una dirección semejante: “la poesía es lo que se encuentra sobrepasado, dominado en la prosa [...] la prosa es la superación de la poesía”.⁴⁰⁰

Uno de los aspectos más interesantes de observar en el poema en prosa del siglo XIX es la dimensión política, a la que aluden las reflexiones anteriores, del gesto revolucionario por el que esta práctica surge como una invención poética y, a la vez, como conocimiento crítico de sí misma.⁴⁰¹ La literatura, señala Jonathan Monroe, asumió su propia auto-crítica al desplazar el motivo de la contienda de la

³⁹⁸ *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris: Dunod, 1998, 109.

³⁹⁹ Benjamin llega a sostener que “la concepción de la idea de poesía como prosa impregna la totalidad de la filosofía romántica del arte.” *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona: Península, 1995, 138, 145, 146, 153.

⁴⁰⁰ "El escritor y su lenguaje", *Situación IX. El escritor y su lenguaje*, Op. cit., 1973, 45.

⁴⁰¹ Aspecto que, como se ha señalado, es intrínseco también a un componente esencial de la poeticidad de estos textos en prosa, la imagen.

poesía concebida como verso al de la poesía concebida como prosa.⁴⁰² Ocurrió algo similar con la pintura -que estaba atravesando la crisis más profunda desde el Renacimiento, concerniente a sus modalidades de representación y al uso de los

⁴⁰² *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1987, 68.

En esta obra -una de las más valiosas sobre el tema, no sólo por sus aportes sino también, por la extensión de su enfoque (que abarca la prosa de F. Schlegel, Novalis, Baudelaire, Rimbaud, Jacob, G. Stein, E. Bloch, F. Ponge, R. Bly, etc.)-, la perspectiva del autor se acerca a la del análisis de Mitchell sobre las relaciones entre las palabras y las imágenes. A partir de la teoría bakhtiniana sobre géneros literarios, Monroe sostiene el carácter *dialogico* del poema en prosa y transpone el modelo de conflictos de clase y de género a las distinciones discursivas que se ven amenazadas por este tipo de práctica de escritura, lo cual obliga a considerar la distancia y la confluencia entre la cultura alta y la cultura popular, correlativas respectivamente, a lo “poético” y lo “prosaico”. Santilli retoma una de las ideas fundamentales del trabajo de Monroe -“*The first substantial prose poetic forms emerge in the Romantic period with the appearance of the German critical fragment*” (Op. cit., 1998, 23)- y la desarrolla a través de un análisis sobre la influencia que, asegura su original hipótesis, tuvo la prosa poética de De Quincey traducida por Baudelaire a partir de 1857, en la concepción de *Le Spleen de Paris*. Así, Santilli invierte la dirección de la evolución del género que traza la mayor parte de la crítica, que reconoce las primeras manifestaciones del mismo en Francia.

Sin embargo, no parece existir desacuerdo alguno entre los críticos sobre la doble dimensión -creativa y crítica- del poema en prosa, que convierte a sus autores en críticos-artistas. Esta consideración ha conservado su centralidad en los estudios sobre el poema en prosa, aún en aquellos que estudian sus manifestaciones más recientes como, por ejemplo, el de Deville sobre el llamado “*New American Prose Poem*” del siglo XX: “*Besides questioning accepted notions prose, poetry, narrative, the lyric, and a number of other literary genres and metagenres, the celebration by Language poetry of “writing itself” also contributes to blurring traditional boundaries between theory and poetry. The highly theorized and self-reflexive works discussed so far indeed suggest that such a focus on the activity of writing paradoxically leads to a situation in which the poets become their own critics and in which theory even tends to precede poetry and define it into being, thereby inverting the usual relationship between criticism and creative writing.*” Op. cit., 1998, 230.

materiales- al subvertir la jerarquía tradicional entre la palabra y la imagen, con el respaldo de los poetas convertidos en críticos de arte. La imagen fue el agente principal de los intercambios entre los poetas ávidos de explorar las posibilidades de la prosa -que antes habían seguido el ejemplo de los traductores- y los pintores que, ahora, eran vistos como los que experimentaban con los temas, técnicas y formas más actuales y novedosos.

Si a estas consideraciones sobre el proceso de poetización de la prosa en Francia e Inglaterra, se agregaran las relativas al mismo proceso en la literatura alemana, se llega a la conclusión que Monroe expone en su valioso análisis comparativo entre el fragmento romántico alemán y el poema en prosa francés. El autor demuestra que la dimensión política de los fragmentos publicados en la revista orgánica del primer movimiento romántico, el *Athenaeum*, y de los *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire, se expresó a través de una reinscripción socio-histórica del yo lírico, que se había estado consolidando desde el siglo XVIII. Dicho con los términos de Monroe:

*[Friedrich] Schlegel anticipates the more concrete sociohistorical reinscription of the lyric which Baudelaire will later accommodate, shifting poetry's terrain of struggle from verse to prose, from the intrasubjectively "poetic" to the intersubjectively "prosaic", or in Bakhtin's terms, from the monological to the dialogical.*⁴⁰³

⁴⁰³ Ibid., 67

Profundizar las correspondencias entre el fragmento alemán y el poema en prosa francés conduce, inevitablemente, a la idea programática de los románticos sobre una “poesía universal y progresiva”, donde *la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica, la poesía del arte y la poesía natural se mezclan y multiplican al infinito como una serie de espejos*.⁴⁰⁴ ¿Fue el poema en prosa la forma que adquiriría finalmente esa prosa romántica en permanente devenir, sin llegar nunca a cristalizarse en una forma fija? Quizá, no haya sido su forma final sino, más bien, la forma emblemática de su imposibilidad para alcanzarla. El poema en prosa es un género proteico que, ya desde su nombre que es un *oxímoron*, se resiste a conceptualizaciones que lo definan y lo caractericen acabadamente.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ “Fragmento §116”, *Athenaeum*, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (eds.), Op. cit., 1978, 112.

⁴⁰⁵ Riffaterre, Michel, “On the Prose Poem’s Formal Features”, Anne-Marie Caws y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1983, 117.

Entre los numerosos comentarios sobre dicha resistencia, vale rescatar el de Max Jacob, dado que él mismo fue uno de los que adoptó la forma y, sin embargo, escribe en el prefacio de su obra *Le cornet à dés*: “*On a beaucoup écrit de poèmes en prose depuis trente ou quarante ans; je ne connais guère de poète qui ait compris de quoi il s’agissait et qui ait su sacrifier ses ambitions d’auteur à la constitution formelle du poème en prose.*” Paris: Gallimard, 1967, 21. (1^o edición 1916). En la actualidad sigue vigente la misma preocupación, como puede constatarse a través de la siguiente reflexión del ensayista Félix de Azúa: “Baudelaire añade su punta de confusión al derrumbamiento de lo que Foucault llama el ‘armario’ neoclásico o archivo ilustrado, con los *Petits poèmes en prose*. No se trata de “prosa poética”, sino de poemas en prosa, otra paradoja y una novedad -según Blin ‘un comienzo absoluto’- *que todavía hoy resulta francamente difícil de definir.*” *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona: Anagrama, 1999, 111. (las cursivas son mías)

Por esta razón, se convierte en un objeto de estudio inagotable y, en consecuencia, fascinante porque -como sostiene Nathalie Vincent-Munnia- una teoría sobre el poema en prosa debe enfrentar la misma coincidencia que tuvo que enfrentar el género durante su formación, aquella entre su necesidad y su imposibilidad.⁴⁰⁶

El mismo Friedrich Schlegel escribía en 1797: “¡Existen ya tantas teorías sobre los géneros poéticos! ¿Por qué no existe entonces todavía un concepto del género? Si éste existiera, se estaría entonces obligado tal vez a contentarse con una sola teoría de los géneros.”⁴⁰⁷ La dificultad para llegar a una clara conceptualización empírica y restringida del género del poema en prosa está reflejada en el siguiente comentario de Aragon:

⁴⁰⁶ Op. cit., 1996, 42. En el campo de los estudios literarios, el poema en prosa quizá sea, en este sentido, solamente comparable con la otra invención del siglo XIX -también asociada sobre todo a Francia-, que interrogó las prescripciones poéticas y prosódicas con una fuerza comparable, me refiero al *vers libre*. Sobre el origen y la evolución de esta forma de “naturaleza anticonvencional”, lo que obstaculiza categorizar sus características y manifestaciones, véase *The Origins of Free Verse*, Kirby-Smith, H. T., University of Michigan Press: Michigan, 1998.

La hipótesis de Graham Hough sobre el origen del verso libre: “*the phenomenon of free verse is simply an instance of the general fusion between verse and imaginative prose that has been characteristic of our century*”, adquiere especial resonancia en el marco de una teoría que vincula la poetización de la prosa (cuya versión principal en Inglaterra fue la *prosa imaginativa* de Pater, que estaba asociada a la crítica de arte) con la tradición de las relaciones entre la literatura y las artes visuales. *Image and Experience*, London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1960, 107.

⁴⁰⁷ Citado en Szondi, Peter, “La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel”, *Eco*, 27: 6, 561-91, 563.

*Qu'est-ce qui vaut l'isolement de ce morceau de prose, y a-t-il une règle qui permette de reconnaître un morceau de prose isolé (qui n'était pas jusque-là poème, un article ou un fragment d'article) d'un poème en prose imaginé tel? Peut-on d'une façon claire expliquer pourquoi certains textes qui ont tout l'aspect physique du poème en prose, comme les Histoires naturelles de Jules Renard, n'ont jamais été regardés, et ne peuvent être regardés comme des poèmes en prose?*⁴⁰⁸

En definitiva, la preocupación que comparten los autores citados -a pesar de las diferencias que los separan, comenzando por la temporal- es lo que Karl Viëtor define como el “dilema” de la historia de los géneros, es decir, el problema sobre cómo decidir qué es lo que pertenece a un género, sin saber antes lo que es genérico y, por lo tanto, cómo saber lo que es genérico sin reconocer que tal u otro elemento pertenecen a un género determinado. Ninguna norma del género parece estar fijada previamente, dado que todo nuevo género surge en el medio de un vacío crítico y, sin embargo, toda norma genérica parece exigir ser enunciada con posterioridad a una visión del conjunto de la masa de obras individuales que responden a la misma.⁴⁰⁹ Sin dudas, se está frente a un verdadero dilema.

Los intentos por parte de escritores y especialistas del siglo XIX para resolverlo, constituyeron un canon crítico muy reducido. En Francia, abarca el

⁴⁰⁸ “Europe, 10, octubre de 1946”, Op. cit., 1978, 103-04.

⁴⁰⁹ “L’histoire des genres littéraires” (1931), Genette y Todorov (eds.), Op. cit., 1986, 29.

prefacio de Aloysius Bertrand (1836) para *Gaspard de la Nuit*, la dedicatoria transformada en prefacio de Baudelaire (1862) para los *Petits Poèmes en Prose*, y un prefacio de Sainte-Beuve (1842) para una reedición de la obra de Bertrand. La lengua inglesa ofrece solamente un ejemplo y apenas comparable con los textos mencionados, el prefacio de W. D. Howells a una serie de poemas en prosa de autores en su mayoría franceses, compilados por Stuart Merrill (1890) en *Pastels in Prose*. Esta colección sí tiene el valor de haberse adelantado en muchos años a la primera que se publicó en Francia, a cargo de Maurice Chapelan en 1946. Con respecto a la producción en inglés, se desconocían antologías de poemas en prosa antes de *Models of the Universe: An Anthology of the Prose Poem*, una obra editada por Stuart Frieber y David Young en 1995.⁴¹⁰ Los aportes contemporáneos sobre la historia, teoría y crítica del poema en prosa, que pueden reconocerse a través de las citas y las referencias bibliográficas reunidas en estas páginas, no dejan de ser muy escasos en comparación con los concernientes a otros temas literarios.

⁴¹⁰ De publicación muy reciente (2003), *Great American Prose Poems: From Poe to the Present* a cargo de David Lehman y *No Boundaries: Prose Poems by 24 American Poets* a cargo de Ray Gonzalez, revelan un renacimiento del interés en el género en los Estados Unidos.

(XXVI)

Los estudios actuales, concentrando los esfuerzos para lograr una conceptualización del género, coinciden en reconocer que el poema en prosa se originó durante el siglo XIX y que tuvo un desarrollo notable especialmente en Francia, y menor en Inglaterra. Johh Simons es muy claro sobre esta diferencia:

If the prose poem in France presents itself as a large and beautiful body, and the prose poem in Germany as a slender but fine torso, the English prose poem of the nineteenth century is not much more than a few scattered limbs. It might seem curious that this should be the case in a language in which poetic prose has

*had such a distinguished tradition, such stunning successes.*⁴¹¹

Otra coincidencia, tan inquietante como estimulante para las nuevas investigaciones, refleja la imposibilidad de fijar rasgos formales a fin de identificar

⁴¹¹ “The Prose Poem in England: Glimmerings in the Fog”, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth Century European Literature*, New York & London: Garland, 1997, 622.

Se comprueba que los críticos de finales del siglo XIX, como Athys o Howells, y los contemporáneos como Monroe, entre otros, coinciden en el origen decimonónico del género. Athys, Op. cit., 1857, 587. Howells en Merrill (ed.), Op. cit., 1890, viii. Monroe, Op. cit., 1980, 58.

La hipótesis más original para explicar la disparidad entre las prácticas del poema en prosa en Francia e Inglaterra la aporta Margueritte Murphy desde la perspectiva de los estudios sobre género. La autora nos recuerda que una carta de Oscar Wilde dirigida a Lord Alfred Douglas, luego adaptada como soneto en francés por Pierre Louÿs, fue comparada con un poema en prosa durante el juicio que condenó al poeta al encierro en *Reading Goal*. Al ser utilizado como evidencia, el poema en prosa se vio afectado por la reacción homofóbica de la polémica en contra de Wilde que, en la gran masa de lectores de clase media inglesa, se extendió al decadentismo francés en general. “The Prose Poem on Trial: 1895”, Op. cit., 1992, 43-51.

Por su parte, Le Roy C. Breunig resume la hipótesis más tradicional sobre los efectos debidos al contraste entre las exigencias de la prosodia francesa y la inglesa: “*Already at the beginning of the century the avant-garde poets felt free to choose whatever form of verse or prose they wished. It is conceivable that this very freedom might have impeded any further development of the prose poem. Presumably the relative absence of the genre in English until the recent efforts of a number of American poets can be traced to the traditional freedom of English verse. There was no strait jacket to pull out of.*” en Caws y Riffaterre (eds.), Op. cit., 1983, 12.

los textos que pertenecen a este género.⁴¹² Monroe llega al extremo de asegurar que si el arte está asociado con una morfología específica, la carencia en este sentido del poema en prosa amenaza su naturaleza artística.⁴¹³ Para Murphy, la dificultad y la marginalidad del poema en prosa se deben a su “amorfismo” y “heterogeneidad”.⁴¹⁴ Esta última cualidad, según Max Milner, es un componente necesario de la definición de un género que no descansa sobre rasgos formales estables.⁴¹⁵

La definición, más allá de las geografías nacionales y de la historia particular de las literaturas correspondientes, parece permanecer fijada a una región que la mayor parte de la crítica identifica con los márgenes del espacio literario, ya que “*l’important, c’est la marge où l’œuvre existe en liberté*”, según leemos en el

⁴¹² El único rasgo formal comprobable desde *Gaspard de la Nuit* de Bertrand hasta *Parti pris des choses* de Francis Ponge (1965) es la brevedad de los textos. Saintsbury ha sido enfático con respecto a este rasgo cuando define el poema en prosa: “*the presentation of a definitive and complete image, thought, or a story in a definite, complete, and above all, brief form*”. Op. cit., 1875, 515. El valor universal que esta definición, a pesar de ser simple y concisa, adquiere en el ámbito del género del poema en prosa, dado que afirma el único rasgo genérico estable y los tres contenidos posibles -imagen, reflexión, relato-, la convierten en la más exacta que se haya escrito, excepto porque no contempla un aspecto que Baudelaire no dejó de señalar en el prefacio de los *Petits Poèmes en Prose*: el carácter fragmentario de la obra, por el que cada texto -como observa Saintsbury- es una pieza acabada y completa en sí misma pero, a la vez, dependiente del resto de los otros textos que componen la obra.

⁴¹³ Op. cit., 1980, 67.

⁴¹⁴ Op. cit., 1992, 7.

⁴¹⁵ Prefacio de Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en Prose*, Paris: Imprimerie Nationales, 1979, 4.

prefacio de Luc Decaunes a la segunda antología del género que se ha publicado en Francia.⁴¹⁶ Vincent-Munnia observa al respecto:

*Le poème en prose se révèle donc comme un art de la marge qui métaphorise ses propres conditions d'élaboration, sa propre marginalité littéraire. Mais celle-ci, parce qu'elle ouvre de nouvelles perspectives poétiques, opère un bouleversement, non pas simplement périphérique, mais en profondeur: un bouleversement, par ses marges, du poétique et de la poésie.*⁴¹⁷

Quizá sea más apropiado utilizar la figura de la alegoría que la de la metáfora, en tanto que la primera delata la constante oscilación entre el texto que se da a leer y el sentido subyacente al mismo, cuyo sentido histórico y trans-literario debe ser descifrado. Alegorización de la transgresión del margen entre la prosa y la poesía. Alegorización de la confusión entre los márgenes del relato y los de la expresión lírica. Alegorización del avance de la pintura sobre los márgenes de la literatura. “*Lieu d'accueil du discontinu, le poème en prose recrée le tissu d'une cohérence.*”⁴¹⁸

Es una coherencia de naturaleza *conjetural* que, de acuerdo con Baudelaire, es la

⁴¹⁶ *Le poème en prose. Anthologie*, Seghers: Paris, 1984, 14.

⁴¹⁷ Op. cit., 1993, 312. La analogía de Monroe entre los poemas en prosa de Baudelaire y los fragmentos de los primeros románticos, también se basa en que ambos tipos de textos existieron sobre los márgenes del espacio literario, donde, sin embargo, ocupaban un lugar privilegiado, una especie de *centralidad periférica*. Op. cit., 1980, 71.

⁴¹⁸ Labarthe, Patrick, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris: Gallimard, 2000, 24.

Véase del mismo autor, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève: Droz, 1999.

única naturaleza que define el carácter extra-científico de la verdadera poesía y, acaso, ¿no es la verdadera poesía la única que resiste estar escrita en prosa sin dejar de ser poética?⁴¹⁹

El “extra-cientificismo” del poema en prosa ha permitido una profusión ilimitada de concepciones sobre el género. La regla general que su inventor, Aloysius Bertrand, transmitió a los editores de *Gaspard de la Nuit* fue sobre la necesidad de dejar espacios en blanco “*comme si le texte était de la poésie*”.⁴²⁰ Sainte-Beuve comparaba cada uno de los textos de esa obra con el fragmento coloreado de la gran roseta en *vitreaux* del frente de una catedral y, en Inglaterra, Saintsbury consideraba que era uno de los más maravillosos *tours de force* entre la palabra y la imagen pintada.⁴²¹ “*le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience*” (según la definición inaugural de Baudelaire que todos reconocemos de inmediato), se convierte en la forma literaria preferida del exquisito protagonista de la novela decadentista de

⁴¹⁹ Op. cit., 1968, 312.

⁴²⁰ "Instructions à M. le metteur en pages", *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Saint Amand: Gallimard, 1995, 301-02.

⁴²¹ Bertrand, Op. cit., 1925, xv.

La observación de Saintsbury debe entenderse en el marco de su afirmación sobre lo forzadas que terminan siendo las relaciones entre las artes cuando se buscan a través de una obra, dado que “*What is the province of one art is ipso facto not the province of another art*”, Op. cit., 1875, 515. En cambio, Chapelan es un entusiasta de las mezclas interartísticas, que llega a escribir sobre *Gaspard de la Nuit*: “*ce poème, ce tableau, (peinture et poésie sont ici solidaires)*”, Op. cit., 1946, xxi.

Huysmans, *À rebours*. En el capítulo décimocuarto de esta obra, des Esseintes la nombra “*l’osmazôme*” de la literatura.⁴²² Gautier, a pesar de ser contrario a la separación entre el verso y la poesía, no renuncia a buscar una “idea justa” sobre las composiciones de Baudelaire y -de acuerdo con su propia poética, “*Au four de l’émailleur*”- les aplica términos tales como “*tableaux, médaillons, bas-reliefs, statuettes, émaux, pastels, camées*”.⁴²³ En contrapunto con la gravedad de la materialidad de estos objetos, Gautier agrega que se trata de una forma híbrida “*flottant entre le vers et la prose*”.⁴²⁴ Pero más interesante es su apreciación sobre que el poema en prosa baudelairiano hace ver los objetos que parecían resistir cualquier tipo de descripción y que, hasta la aparición de los *Petits Poèmes en prose*, “*n’avaient pas été réduits par le verbe.*”⁴²⁵

Los “sortilegios” de la palabra hecha imagen trascienden los meros objetos para llegar a “evocar” expresiones en los individuos:

“*ce reflet de la joie du riche au fond de l’œil du pauvre*” (“Les Veuves”)

⁴²² Prefacio de *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Saint-Amand: Gallimard, 1973, 22.

⁴²³ Cf. “*Vouloir séparer le vers de la poésie, c’est une folie moderne qui ne tend à rien de moins que l’anéantissement de l’art lui-même.*” Op. cit., 1991, 77, 119.
“*Peintre, fuis l’aquarelle, / et fixe la couleur / Trop frêle / Au four de l’émailleur*”, “*L’Art*” de Gautier.

⁴²⁴ Ibid., 115.

⁴²⁵ Ibid., 116.

así como escenarios o rincones colectivos y urbanos:

“un café neuf qui formait le coin d’un boulevard neuf, encore tout plein de gravois et montrant déjà glorieusement ses splendeurs inachevées” (“Les Yeux de Pauvres”)

“la lumière et la chaleur y faisaient rage, et l’on eût dit que le soleil ivre se vautrait tout de son long sur un tapis de fleurs magnifiques engraisées par la destruction” (“Le Tir et le Cimetière”).

La intensidad de estas imágenes se debe a que resuelven la problemática combinación entre la sutileza del detallismo visual y la fuerte connotación emocional con la que sus referentes resisten una descripción exacta con palabras. Esta intensidad, reforzada aquí por medio de aliteraciones (*“le soleil ivre se vautrait tout de son long sur un tapis”*) y paralelismos (*“la joie du riche au fond de l’œil du pauvre”*; *“un café neuf qui formait le coin d’un boulevard neuf”*), sería superada en las imágenes de Rimbaud. Los textos de *Illuminations*, que para Jean-Luc Steinmetz han sido concebidos para ser vistos, someten los objetos en su conjunto al “arobo

conventual de una mirada”.⁴²⁶ Por medio de una especie de metempsicosis entre la pintura y la literatura, las transmigraciones de las imágenes entre el espacio pictórico y el literario arrastran consigo las modalidades de percepción y de representación de los artistas plásticos, caracterizadas por la composición estética de un espacio con líneas, puntos y colores:

“Des ciels gris de cristal. Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d’autres descendant ou obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes s’abaissent et s’amoindrissent.” (“Le Ponts”)

“Des girandoles prolongent, dans les vergers et les allées visions du Méandre, -les verts et les rouges du couchant” (“Fête d’hiver”)

“Tout se fit ombre et aquarium ardent” (“Bottom”).

⁴²⁶ “À lui seul, le terme d’*Illuminations* indique donc, si on doit le conserver, une forme de style, de composition et, de ce fait, une perception du texte véritablement conçu pour le regard”, Rimbaud, Arthur, *Œuvres. Illuminations suivi de Correspondance (1873-1891)*, Jean-Luc Steinmetz (ed.), Paris: Flammarion, 1989, 13.

La expresión “arrobó conventual de una mirada” se encuentra en “Siesta”, uno de los poemas en prosa del primer libro en reunir textos de este tipo de la literatura argentina, *El cencerro de cristal* de Ricardo Güiraldes (1915). Buenos Aires: Losada, 1952, 20.

La dinámica de los intercambios e influencias interartísticas respondía, en parte, a los efectos de una industria expansiva de dispositivos para la reproducción y difusión masivas de imágenes, tales como las linternas mágicas, los caleidoscopios o las máquinas fotográficas. Philippe Ortel, uno de los autores que analiza la imagen visual como una instancia generadora esencial del poema en prosa, sostiene:

*le passage de la prose poétique du XVIIIe siècle au poème en prose, qui marque la soumission de l'imaginaire au cadre symbolique d'un genre nouveau, serait comparable au processus para lequel les industries visuelles intègrent l'imaginaire optique de l'époque dans le cadre symbolique de techniques nouvelles ou rajeunies*⁴²⁷

La producción a escala industrial de dispositivos visuales, así como la inmensa acumulación de cuadros en los salones y las nuevas galerías privadas, a los que tenía acceso la gran masa de población urbana, fueron consustanciales a la

⁴²⁷ Op. cit., 1996, 67.

Otras obras cuyos autores se detienen a observar la importancia de la imaginería textual en la constitución y evolución del género son: Beaujour, Michel, "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem", Anne-Marie Caws y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1983. Ferran, André, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris: Nizet, 1933. Leakey, F. W., *Baudelaire and Nature*, New York: Barnes and Noble, 1969. Shattuck, Roger, *The Innocent Eyes. On Modern Literature and Art*, New York: Farrar Straus Giroux, 1984. Scott, David, "La Structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, 15, (1984), 294-308 y *Pictorialistic Poetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Starkie, Enid, *Baudelaire*, New York: New Directions, 1958. Szegedy-Maszaek, "La structure du poème en prose entre les Lumières et le Romantisme", *Neohelicon* 7: 1 (1979), 269-309. *Salon de 1846*, David Kelley (ed.), London: Oxford University Press, 1975.

emergencia de un género, como el poema en prosa, donde lo imaginario *conspira* con la mirada de la que *deriva* la escritura.⁴²⁸ La confrontación baudelairiana con el paisaje de la ciudad, que traduce *Le Spleen de Paris*, inscribió de modo inaugural con una prosa poética el problema del pasaje entre lo visible y lo legible, sobre un

⁴²⁸ Grivel, “Baudelaire, Phénakistiscopie. La peinture et le mot”, en Guillerm (ed.), Op. cit., 1986, 179.

horizonte de exacerbada visualidad. El poeta cumplía así su aspiración de ser un “pintor de la vida moderna”.⁴²⁹

La consecuencia de que la historia del poema en prosa haya cristalizado a través de comparaciones con las artes visuales, es que la evolución del género

⁴²⁹ “It is my thesis that Baudelaire’s experience of visual art, which initiated his career as a writer and continued to preoccupy his imagination until death, mediates the translation of his perception of modern experience into language. The *Petits Poèmes en prose* represent the subjective aestheticization of Paris into a gallery of anecdotal scenes; having mediated his sense of modern urban life through a series of pictorial tableaux, framed in the literal and metaphorical windows of his imagination, Baudelaire proceeds through his aesthetic plan of Paris as he does through the Salons of which he wrote. The poet of la modernité aspires to become a “*peintre de la vie moderne*”. Godfrey, Sima, “Baudelaire’s Windows”, *L’Esprit Createur*, 22: 4, (Spring 1982), 83-100, 83.

Cf. “This pictorial concern of the nineteenth-century prose poem is something which needs to be stressed. Bertrand’s *Gaspard de la Nuit* was a quite deliberate attempt to create paintings in words, and Baudelaire’s own profound interest in painting makes it reasonable to assume that the basic impulse behind the making of *Le Spleen de Paris* was the wish to be the kind of “painter of modern life” he so admired in *Constantin Guys*. It is the motionless quality of these images which is so like that of the painting; surprising in prose which does not naturally achieve any kind of static moment as the painting does, but continually moves forward”, Keene, Dennis (ed.), Prefacio de *The Modern Japanese Prose Poem*, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 26.

Cf. “Pour Baudelaire, l’écriture, étant description, est en concordance essentielle avec la peinture: décrire c’est prendre en vue ‘le tout’ sur une des orbites qu’il ‘décrit’. Or cette opération est comme facilitée, médiatisée, para l’intermédiaire ‘optique’ d’une autre œuvre, d’une peinture.” Michel Deguy, “L’Esthétique de Baudelaire”, *Critique*, 23, (août-septembre 1967), 696-717, 700.

Cf. “Al estudiar por separado cada una de las actividades de Baudelaire, se impone una irritante monotonía. Fuere cual fuese el medio utilizado, poesía, prosa o crítica, los principios y consecuencias se repiten machaconamente. Lo cual no hace sino confirmar la unidad de pensamiento del poeta, y también una cierta limitación en sus intereses. Pero indica algo más: sugiere la consciente aceptación de una esencial unidad en todas las artes.” de Azúa, Op. cit., 1999, 115.

permaneció sujeta a la condición apodíctica del *ut pictura poesis*: el poema en prosa es “como un cuadro”.⁴³⁰

⁴³⁰ Beaujour en Caws y Riffaterre (eds.), Op. cit., 1983, 47.

(XXVII)

Para promover la percepción de los poemas en prosa con las cualidades pictóricas que estaban asociadas a los cuadros, los poetas franceses del siglo XIX se propusieron explorar el potencial “espacial” de la escritura, fundamentalmente, en dos niveles textuales: en el de las estructuras prosódicas tales como la rima, el verso, las formas estróficas, y en el de la imaginería visual. Un ejemplo indiscutible del primer caso son los dobles espacios en blanco con los que Bertrand separa entre ellas algunas partes de sus textos, transformándolas en bloques de escritura enmarcados - como cuadros- por el efecto de la composición tipográfica de la página.⁴³¹ En el nivel de la imaginería textual, podría decirse que algunos poemas en prosa escritos por Huysmans, fieles al canon estético decadentista, son insuperables en “captar la ilusión del espacio” propia de las obras plásticas.⁴³² La conversión que sufrieron los títulos de las obras literarias decimonónicas, según lo describe Cassagne, y que consideramos que fue un resultado de la inversión interpretativa del *ut pictura poesis* en la época:

⁴³¹ Para un estudio excelente sobre las transformaciones “plásticas” en los rasgos prosódicos de la obra en prosa de Bertrand, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, véase *Pictorialistic Poetics* de Scott, Op. cit., 1988, 116.

Cf. “*Yet its blocklike appearance seems to imply some wholeness unto itself, and encouraged comparisons with painting, as if the prose poem were a canvas and hence an aesthetic “object”, framed by the white margins of the page.*” Murphy, Op. cit., 1992, 66.

⁴³² Frank, Op. cit., 1991, 58.

*Les Émaux, les Camées, les Cariatides, les Festons, les Astragales, les Améthystes, les choses peintes, gravées, sculptées, dessinées, remplacent dans les titres des recueils poétiques les Voix, les Chants, Les Méditations, les Harmonies, les Consolations, les Pensées, et tous les épanchements, de l'âme. Tout est plastique et pittoresque.*⁴³³

se verifica en relación con el título de la colección de poemas en prosa de Huysmans, *Le Drageoir aux épices*. Los títulos de cada uno de los textos allí reunidos, no menos “plásticos y pintorescos” que el título principal, preceden una plétora de formas, luces, sombras y colores, que se transforman en lo que Baudelaire llamaba los “signos visibles de una sutileza tomada en préstamo a otro arte”.⁴³⁴ A veces, esta sutileza se reviste con la apariencia de una naturaleza muerta al estilo de las que pintaban los grandes maestros flamencos, y llega a sublimar estéticamente el peligro con que la trivialidad o el absurdo amenazan el tratamiento de algunos temas, como el de “Le Hareng saur”:

Ta robe, ô hareng, c'est la palette des soleils couchants, la patine du vieux cuivre, le ton d'or bruni des cuirs de Cordoue, les teintes de santal et de safran des feuillages d'automne ! [...]

Toutes les nuances tristes et mornes, toutes les nuances rayonnantes et gaies amortissent et illuminent tour à tour ta robe d'écailles. [...]

⁴³³ *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Op.cit., 1997, 330.

⁴³⁴ *L'art romantique*, Op. cit., 1968, 338.

*O miroitant et terne enfumé, quand je contemple ta
cotte de mailles, je pense aux tableaux de Rembrandt,
je revois ses têtes superbes, ses chairs ensoleillées, ses
scintillements de bijoux sur le velours noir; je revois
ses jets de lumière dans la nuit, ses traînées de poudre
d'or dans l'ombre, ses éclosions de soleils sous les
noirs arceaux !*

En otros casos, la sutileza traduce poéticamente la condición sinóptica del espacio, por medio de una prosa donde los objetos se acumulan y el color libera resonancias en tal medida, que parecen borrar la distinción establecida por Lessing, entre la temporalidad de la literatura y la espacialidad de la pintura.⁴³⁵ El poema en prosa parece abrirse como un espacio para los *cuerpos en reposo*, que el autor del *Laocoonte* reconocía contenidos solamente en el interior de cuadros. “Camaïeu Rouge” consiste en la descripción de una escena íntima que, hacia el final del texto, se revela como un mero recuerdo provocado por la “nostalgia de rojo” que experimenta el *descriptor* (más que narrador). En el recuerdo, una minuciosidad visual y rítmica que se entreteje con la precisión de una filigrana, fusiona el interior y el exterior de la escena:

*La chambre était tendue de satin rose broché de
ramages cramoisés, les rideaux tombaient amplement
des fenêtres, cassant sur un tapis à fleurs de pourpre*

⁴³⁵ Cf. "We are led to the startling conclusion that any organized entity, in order to be grasped as a whole by the mind, must be translated into de synoptic condition of space." "Space as an Image of Time", Karl Kroeber y Walling, William (eds.), *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, New Heaven, London: Yale University Press, 1978, 2.

*leurs grands plis de velours grenat. Aux murs étaient
appendus des sanguines de Boucher et des plats ronds
en cuivre fleuronnés et niellés par un artiste de la
Renaissance.*

*Le divan, les fauteuils, les chaises, étaient couverts
d'étoffe pareille aux tentures, avec crépines incarnates,
et sur la cheminée que surmontait une glace sans tain,
découvrant un ciel d'automne tout empourpré par un
soleil couchant et des forêts aux feuillages lie de vin,
s'épanouissait, dans une vaste jardinière, un énorme
bouquet d'azaléas carminées, de sauges, de digitales et
d'amarantes.*

Este poema en prosa, del que sólo se han transcritos aquí sus dos primeras “estrofas”, es un cuadro creado con una paleta de rojos cálidos, cuya monocromía “*de fulgurants incendies*”, “*d’une intensité furieuse*”, termina convirtiéndose en una “*fanfare de rouge*” que aturde y enceguece al observador. En un texto de crítica de arte sobre la *Exposición de los Independientes* del año 1881, Huysmans reaccionaba en contra de la composición de algunos cuadros impresionistas, que buscó reproducir en la primera parte de la prosa de “*Camaïeu Rouge*”. Al autor de *À rebours*, le desagradaba el “estado de irritación” de la retina, “*la maladie rapidement amenée par la tension de l’œil*”, que provocaban las “impresiones exacerbadas” de esas pinturas mostradas por primera vez en el estudio de Nadar y promovidas, luego, por el coleccionista Durant-Ruel. Ciertos cuadros podían sumergirse en un “estado de afasia” provocado por la aplicación impresionista del color, que el poema en prosa de Huysmans, en cambio, supera cuando el observador de la escena impregnada con

matices rojizos cierra los ojos y, al reabrirlos, encuentra que “*la teinte éblouissante s’était évanouie*”.⁴³⁶

¿Acaso este desenlace de la descripción no responde al único tipo de didactismo que podía permitirse un poeta tan representativo del *fin-de-siècle* como Huysmans, es decir, de tipo estético?⁴³⁷ Así parece confirmarlo la correspondencia señalada entre sus ideas críticas sobre arte y su práctica poética a través de una prosa que, en consecuencia, aspira a la condición plástica de la pintura en las dos direcciones que ya se han mencionado. Una es la de la invención artística, por medio de la reproducción con objetos y colores del efecto espacial de un cuadro. La otra es la de la reflexión crítica, por medio de la reproducción con palabras de fenómenos visuales que interrogaban y, por consiguiente, en alguna medida ayudaban a consolidar la identidad e independencia de cada una de las “*sister arts*”.⁴³⁸

El estudio de este último aspecto obliga a considerar los intercambios, préstamos y apropiaciones en el interior del sistema de las artes y en el de los géneros que configuran formal, temática y pragmáticamente las disciplinas artísticas que nos interesan del primero, la literatura y la pintura. Esto implica, también atender

⁴³⁶ “L’Exposition des Indépendents (1880)”, “L’Exposition des Indépendents (1881)”, *L’Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg, 1969, 89, 252-3.

⁴³⁷ A la vez, este didactismo ¿no subscribe al principio más clásico del *ut pictura poesis*? Una lectura paralela de “Camaïeu rouge” y la crítica de arte del mismo autor, revela que el poema en prosa supera el estado de “afasia” al que puede sucumbir un cuadro impresionista. Es decir, una vez más y a fines del siglo XIX, estamos frente a la presuposición más elemental de la teoría humanista: por su elocuencia, la literatura es superior a la pintura muda.

⁴³⁸ Cf. nota 224.

a las vinculaciones que dichos conjuntos de relaciones en el interior de los dos sistemas mencionados mantuvieron entre sí durante el siglo XIX. El primer aspecto, por su parte, exige que profundicemos algunas consideraciones sobre el color en literatura. Sin dudas, el color es un componente vital de la imagería que opera la espacialización de la temporalidad de un texto y, en consecuencia, puede decirse que interviene activamente en la poetización de un texto en prosa. Así pues, puede decirse que el color es un catalizador de la poesía en la prosa.⁴³⁹

⁴³⁹ Grivel escribe sobre el color en relación con la imagen visual literaria: “*deux démultiplicatifs sensoriels essentiels: la couleur et l’image, substances mêmes ou moteur privilégiés des perceptions dans l’ordre de la modernité*”; “*La couleur est ce par quoi l’image arrive*” en Guillerm (ed.), Op. cit., 1986, 176, 187.

(XXVIII)

La obra que da a ver su disposición sobre la página como prosa pero que, sin embargo, al ser leída se percibe como poética es, evidentemente, el espacio literario donde tiene lugar una aparente discordancia. Hemos comprobado que su interpretación suscita preguntas que abren los límites textuales y los de la literatura misma, porque conducen a una zona de reflexión que atraviesa la frontera de lo estrictamente literario hacia los dominios de otras artes, como la pintura pero también, la música. Por su recurrencia y efectividad a lo largo de la historia de la literatura, así como por las teorías que ha ido originando, el tratamiento escrito del color y del ritmo tiene un lugar de privilegio entre los recursos poetizantes de la prosa.

De los dos, el color es el que ofrece mayor resistencia a una lectura orientada a elaborar una teoría literaria que lo constituya en su centro, y en esto se asemeja a la imagen (de la que siempre es un recurso formativo).⁴⁴⁰ Una poética del color en literatura es impensable más que en relación con una poética de la imagen literaria visual. Ambas, al remitir a campos de investigación tan vastos y complejos -el del *lenguaje*, sus usos, y el de la *percepción* visual en sus dos planos: el físico y el

⁴⁴⁰ Cf. “*Mais la couleur se tient à l'écart, réfractaire à toute définition comme à toute analyse; elle est une qualité irréductible, sui generis; un mot peut la désigner; mais les couleurs sont de variétés infinies et les qualificatifs de couleur sont en nombre très limités. Ils n'ont qu'un faible pouvoir d'évocation, d'autant moins efficace qu'ils s'adressent à des imaginations généralement peu exercées au discernement des nuances.*” Hourticq, Louis, *L'art et la littérature*, Paris: Flammarion, 1946, 10.

mental, es decir, también por medio del “ojo mental”, dependiente de la imaginación-
convierten la imagen y el color en objetos inagotables para el estudio.⁴⁴¹

Arthur Rimbaud, quien consolidó la posibilidad de lo poético en una prosa como la del *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire, se adelantó a algunas concepciones modernas sobre las imágenes, sobre cómo se disponen en un texto y se dan a la percepción del lector. En las *Illuminations* existen abundantes “superposiciones de imágenes” que -con términos que pertenecen a Francis Noudelmann- “descubren una amalgama de figuras inestables”.⁴⁴² Fragmentos inconcretos, en incesante movimiento, se pierden en espacios etéreos:

“coupes de frises, de bandes atmosphériques et d’accidences géologiques”

(“Veillées II”)

“espectres nouveaux roulant à travers l’épaisse et éternelle fumée de charbon” (“Ville”)

⁴⁴¹ Tan inagotables como se ha dicho que es también, el tema del poema en prosa.

La imagen en cuya composición escrita interviene el color puede ser asociada a la categoría que W.J.T. Mitchell define en relación con la “percepción”: “*perceptual images occupy a kind of border region where physiologists, neurologists, psychologists, art historians, and students of optics find themselves collaborating with philosophers and literary critics.*” *Iconology. Image, Text, Ideology*, Op. cit., 1986, 10.

⁴⁴² Op. cit., 1998, 150.

“nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel que se recoube, se recule et descend” (“Métropolitain”)

o se funden con fondos monocromáticos:

“Des pièces d’or jaune semées sur l’agate” (“Fleurs”)

Superpuestas, estas imágenes se presentan directamente como tiende a percibir las el ojo mental del lector, desafiando la estabilidad de los contornos de sus elementos.⁴⁴³

¿Acaso el blanco del infinito abstracto que refiere este verso de Rimbaud: *“L’infini roulé blanc de ta nuque à tes reins”* se fija en nuestra imaginación menos informe que el durazno a cuya materialidad concreta aspira la escritura de Francis Ponge: *“La couleur abricot qui d’abord nous contacte après s’être bouclée dans la forme du fruit, s’y retrouve en tous points de la pulpe homogène par miracle aussi fort que la saveur soutenue”*?⁴⁴⁴

A menos que se altere el tiempo real de lectura para, con los ojos cerrados y apartados en consecuencia del texto, se practique una visualización mental

⁴⁴³ Cf. *“dans l’univers rimbaldien, tous les objets sont frappés de vertige et instabilité - toujours prêts à se dissoudre, à se fondre les uns dans les autres, à s’écrouler ou à surgir”*; *“la composition poétique chez Rimbaud n’est pas linéaire et successive, mais au contraire synthétique et pour ainsi dire ‘agglomérante’*”. Bernard, Op. cit., 1959, 182, 191.

⁴⁴⁴ Las citas fueron extraídas del poema de Rimbaud *“L’étoile a pleuré rose”* y de *“La pratique de la littérature”* de Ponge, *Méthodes*, Saint-Amand: Gallimard, 1961, 228.

prolongada, la impresión del color avanza sobre los contornos de las figuras descriptas. El color escrito tiende a apoderarse de la imaginación del lector y a impregnarla, como mancha informe, en detrimento de los detalles formales de las imágenes que compone.⁴⁴⁵ Esto implica una suerte de economía para la visión imaginativa, tal como lo señala Gustave Lanson en relación con la prosa poética de Chateaubriand: “*l’œil ne se fatigue pas à voir ce que l’écrivain décrit, l’impression se forme spontanément*”.⁴⁴⁶

La comparación entre palabras y colores como metáfora de lo poético en literatura se había impuesto mucho antes de que Théophile Gautier definiera, por medio de una descripción ecrástica, la poesía de “*couleurs crepusculaires*” de Baudelaire en analogía con la “*palette de soleil couchant*” de Eugène Delacroix.⁴⁴⁷

El color como ornamento, por lo que luego sería asociado al verso y a los otros recursos formales de la poesía, inspiró a Cicerón (*De Oratoria* XIX, 65) la similitud entre la disposición de las palabras del sofista y la de los colores de un pintor. La “retórica del color” se impuso en las teorías estéticas del siglo XVIII.⁴⁴⁸ En

⁴⁴⁵ Cf. “*La couleur n’est pas d’un intérêt pratique égal à la forme; notre regard saisit le dessin des choses et notre mémoire le retien; mais leur aspect coloré s’efface vite de notre pensée sans que notre notion de la réalité en soit très appauvrie.*” Hourticq, Op. cit., 1946, 10.

⁴⁴⁶ *L’art de la prose*, Op. cit., 1996, 254.

⁴⁴⁷ *Baudelaire*, Op. cit., 1991, 61, 97.

Cf. Eigeldinger, Marc, “L’image du crepuscule chez Baudelaire”, *Du visible à l’invisible*, Stéphane Michaud (ed.), Paris: José Corti, 1988.

⁴⁴⁸ Véase Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique*, Op. cit., 1989.

el libro *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, el Abate du Bos recurre a una analogía con el color pictórico para demostrar la validez de una forma como el poema en prosa:

Je comparerois volontiers les estampes où l'on retrouve tout le tableau, à l'exception du coloris, aux Romans en prose, où l'on retrouve la fiction & le stile de la Poësie. Ils sont des Poëmes à la mesure & à la rime près. L'invention des Estampes & celle des Poëmes en prose sont également heureuses. [...] Les Auteurs de la Princesse de Cleves & de Télémaque ne nous auroient peut-estre donné jamais ces ouvrages s'il[s] avoient dû écrire en vers. Il est de beaux Poëmes sans vers, comme il est de beaux vers sans Poësie, & de beaux tableaux sans un riche coloris.⁴⁴⁹

Joshua Reynolds prolonga la metáfora clásica al identificar el ornamento de la poesía, el verso, con el de la pintura, el color.⁴⁵⁰ Entre los autores de cabecera de este artista y crítico inglés, para quien todas las artes comparten al menos, reglas y principios comunes, estaba Charles Alphonse du Fresnoy (1667) en cuyo *De Arte Graphica*, tal como lo señala su traductor al inglés John Dryden, propone una

⁴⁴⁹ “Des Estampes & Poëmes en Prose”, Op. cit., 1993, 286.

⁴⁵⁰ “*What separates and distinguishes poetry, is more particularly the ornament of verse [...] We may add likewise to the credit of ornaments, that it is by their means that art itself accomplishes its purpose. Fresnoy calls colouring, which is one of the chief ornaments of painting, l'ena sororis, that which procures lovers and admirers to the more valuable excellencies of the art.*”

Discourses on Art, Op. cit., 1997, (1776, VII), 136.

comparación citada en las páginas precedentes de este trabajo, entre la expresividad de un poema y los colores de un cuadro.⁴⁵¹

Durante el siglo XIX tuvieron lugar dos procesos paralelos: el de emancipación del color con respecto a la línea o el dibujo y el de la poesía con respecto al verso con metro y rima regulares. Esto se puede apreciar en la crítica ecfrástica de Gautier sobre la obra de Baudelaire, donde la relación entre color y poesía adquiere mayor profundidad que en la concepción del pensamiento clásico. A la luz de las ideas románticas sobre el color como fuente de una impresión y de la poesía como expresión independiente de la forma versificada, la analogía entre ambos términos sufrió una modificación. Se extendió más allá de la poesía -del verso y de los otros recursos formales a los que estaba asociada tradicionalmente- para alcanzar a lo poético, aun de un texto en prosa literaria.⁴⁵² Asimismo, su carácter pasó de ser metafórico a ser literal: los colores escritos y descriptos en una prosa literaria tienden a convertirla en poética.

Jules Laforgue ocupó un lugar central en los procesos mencionados, ya que fue uno de los primeros en usar el *vers libre* en Francia y, como Baudelaire, Gautier,

⁴⁵¹ Ibid., 133. Dryden en Maurer y Guffey (ed.), Op. cit., 1989, 71.

⁴⁵² Cf. “*Les vers perd donc la suprématie que lui conférait sa difficulté et le ‘poétique’ est à chercher ailleurs. Sa conception s’en trouve ainsi élargie: la poésie ne dépend plus désormais d’une forme linguistique unique, le vers rimé et mesuré et ses corollaires stylistiques et thématiques, mais devient plus largement -et plus vaguement aussi- un sentiment, un type d’émotion et d’effet particulier, une essence... La poésie n’est plus un ‘attribut’, elle devient, selon une conception toute moderne, une ‘substance’. Elle est donc réalisable dans de formes diverses, la prose notamment.*” Vincent-Munnia, Op. cit., 1996, 60.

Huysmans y la mayoría de los poetas de su época, escribió crítica tanto literaria como de arte, por lo que se comprueban transposiciones de conceptos e imágenes de un campo al otro. En medio de la disputa que sostenían los partidarios del dibujo o la línea y aquellos del color, Laforgue se pronunció a favor de “*la ligne mille fois brisée, pétillante d’écarts imprévus, [...] mille lignes brisées se colorant par leurs brisures vibrantes dans les masses ondulatoires de l’atmosphère.*”⁴⁵³ En pintura, opina que la amalgama de colores que se liberan entre las fisuras de los contornos provoca un “*spasme*” al ojo.⁴⁵⁴ Asimismo, afirma en relación con Tristan Corbière, la poesía liberada de la obsesión por la rima no retiene al ojo sobre el final de cada verso, y así, podemos pensar, le permite circular con libertad por el texto y descubrir otros aspectos constituyentes de lo poético. Las notas de este teórico del impresionismo sugieren que si el objeto de una poética del color textual tiende a ser percibido como informe, el tipo de mirada que reclama es una mirada estremecida. Una mirada que no permanezca fijada a cierto punto de cierta imagen sino que recorra los estratos múltiples que socavan la estabilidad formal de la misma.

Conviene recordar aquí la propuesta de Victor Hugo en su prefacio de *Les Rayons et les ombres* (1840) sobre una *mirada doble*, que actuara tanto a través de la

⁴⁵³ *Textes de critique d’art*, Lille: Presse Universitaire de Lille, 1988, 146.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, 159.

observación directa como de la imaginación, sin la cual parecerían imposibles la producción y la recepción del color por medio de la escritura.⁴⁵⁵

Ésta, como otras ideas románticas, había sido inspirada por las reflexiones de Mme. de Staël, fundamentalmente en su libro *Alemania* (1813). Aquí, la comparación entre poesía y color sirve para establecer una distinción: la poesía romántica es como la pintura, la poesía clásica es como la escultura. Esto es, la escultura cuyo modelo monocromático, blanco, había impuesto J. J. Winckelmann.⁴⁵⁶

En *Salon de 1846*, Baudelaire reflexionó sobre la *imposibilidad de color* y la *dificultad de movimiento* de la escultura, en contraste con el “*contour plus indécis, des lignes légères et flottantes*” del movimiento, el *color* y la *atmósfera* que produce la pincelada pictórica.⁴⁵⁷ Afirmaba que el colorista en pintura es un poeta y él mismo se convirtió en poeta del color al escribir sobre este tema.⁴⁵⁸ En el origen del carácter poético de una parte de su prosa está el fragmento dedicado al color, que incluye en este *Salon*, consistente en la descripción de un “espacio” de naturaleza donde los pigmentos “en vibración perpetua” de sus elementos van descomponiéndose y fundiéndose entre sí.⁴⁵⁹ Se puede hallar otra descripción similar en los escritos sobre

⁴⁵⁵ Cf. “*on ne regarde même pas une image: on l’imagine*”, Noudelmann, Op. cit., 1998, 39.

⁴⁵⁶ *Alemania*, Buenos Aires: Austral, 1947, 166.

⁴⁵⁷ Op. cit., 1992, 91.

⁴⁵⁸ Ibid., 83.

⁴⁵⁹ Ibid., 91.

el color de Denis Diderot aunque, en este caso, revelando cómo “se esfuman”, “se confunden” los tonos de un paisaje representado pictóricamente.⁴⁶⁰

La esencia expansiva de los colores y la dinámica de sus interrelaciones conducen a que ambos autores introduzcan como metáfora final de sus visiones, el fenómeno que provoca el círculo cromático. Escribe Diderot sobre lo que llama una “confusión” de colores: *“c’est le même effet que celui de la vitesse avec laquelle on tourne un globe tacheté de différentes couleurs [...] pour lier les taches et réduire leurs sensations particulières de rouge, de blanc, de noir, de bleu, de vert, à une sensation unique et simultanée.”*⁴⁶¹ Y Baudelaire, sobre su propia visión de una naturaleza donde los contornos de las cosas terminan siendo “engullidos”, afirma que *“ressemble à un toton qui, mû par une vitesse accélérée, nous apparaît gris, bien qu’il résume en lui toutes les couleurs.”*⁴⁶²

Reynolds, por el contrario, exhortaba a pintar composiciones donde los colores, simples y uniformes, se distinguieran entre sí con claridad.⁴⁶³ La alusión al disco en movimiento en la que coinciden Diderot y Baudelaire, desafía el modelo fijo de disposición y percepción del color de la estética clásica, la misma que, en literatura, sostenía su analogía con el verso, al cual se lo veía como el único vehículo formal posible de lo poético.

⁴⁶⁰ Op. cit., 1968, 78.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Op. cit., 1992, 79.

⁴⁶³ Op. cit., 1997, (1771, IV), 62, (1778, VIII), 152.

Es notable que sean los mismos autores de la prosa sobre arte que abrió el camino a la poesía para que -en el interior del sistema de géneros- alcanzara y se instalara en la prosa literaria, quienes crearan a través de palabras un paisaje cuyos colores se mezclan, atravesando las fronteras que los separan, al estilo pictórico de Turner y, con posterioridad, de los impresionistas.⁴⁶⁴

La mutación pictórica romántica, suscitada por la práctica del género paisajístico, se produjo a la par de una mutación de lo poético que, al publicarse los *Petits Poèmes en Prose* de Baudelaire, se integraba escrito en prosa, con una imagería y un ritmo intensos, al canon genérico. Estos dos procesos afectaron la comparación clásica de carácter formal entre el color y la palabra.

Así como “*la ligne n’est pas*” en pintura,⁴⁶⁵ el verso cesaría de imponer la tiranía de su medida y de su rima a la poesía, la cual se inscribiría en prosa por medio, entre otros, del recurso del color.

A principios del siglo pasado, Hugo von Hofmannsthal escribía en una de sus cartas de viaje: “*Les couleurs des choses, en des heures étranges, me tiennent en leur*

⁴⁶⁴ Véase sobre la ruptura de la estética de Turner con respecto a la tradición clásica, Heffernan, "Painting against poetry: Reynold's *Discourses* and the discourse of Turner's art", Op. cit., 1989. Sobre la teoría de fusión óptica en los escritos y la práctica de Turner, así como sobre la percepción del color en poetas románticos ingleses, James A. W. Heffernan, "The English Romantic Perception of Color", *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, K. Kroeber y William Walling (eds.), New Heaven and London: Yale University Press, 1978. Sobre la poetización "impresionista" de la prosa durante el siglo XIX, véase Dushan Bresky, "The Style of the Impressionistic Novel. A Study in Poetized Prose", *L'Esprit Créateur*, 13: 2 (Summer 1973), 298-309, Bernard Vouilloux, "L'Impressionnisme littéraire: une révision", *Poétique*, 121, (2000), 61-92.

⁴⁶⁵ Baudelaire, Op. cit., 1992, 91.

pouvoir: Mais que sont au juste les couleurs? [...] Il flotte pour moi autour de ces objects quelque chose d'inexplicable à moi-même, et qui ressemble à de l'amour".

Luego, se pregunta: "*peut-il y avoir un amour de l'informe, de l'inconsistant?*"⁴⁶⁶

Sí, y es lo que anima el carácter *progresivo y universal* de la poesía definida por Friedrich Schlegel en el célebre fragmento 116 del *Athenaeum*.⁴⁶⁷ Es decir, la poesía romántica que Mme. de Staël asociaba a la pintura. Poesía "elástica", "ilimitada", "dilatada" que -según Novalis- "parece abandonar el rigor de sus exigencias y hacerse dócil y maleable", adquiriendo una "apariencia prosaica".⁴⁶⁸ En fin, poesía en *perpetuo devenir*, que se *multiplica como una serie infinita de espejos*.⁴⁶⁹

Baudelaire aplicaría la misma idea a los colores de la naturaleza de su descripción que, *multiplicándose al infinito*, convierten la tarea del pintor colorista en un *proceso eterno*.⁴⁷⁰

Así, la vinculación entre la poesía y el color fue reinterpretada hacia el siglo XIX, en función del carácter "informe e inconsistente" asociado a ambos fenómenos y cuyo correlato natural fue la necesidad de una forma donde, usando las palabras de

⁴⁶⁶ "Lettres du voyageur à son retour" (mayo 1901), *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Schneider y Kohn (eds.), Op. cit., 1999, 155-6.

⁴⁶⁷ en Lacoue-Labarthe y Nancy (eds.), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Op. cit., 1978, 112.

⁴⁶⁸ Carta a A. W. Schlegel del 12 de enero de 1798 citada en Benjamin, Op. cit., 1985, 145.

⁴⁶⁹ Ibid., 112.

⁴⁷⁰ Op. cit., 1992, 79, 116.

Novalis, esas expresiones estéticas pudieran *coagular sus materias inflamables*.⁴⁷¹ Instante de “autolimitación” para los primeros románticos, de “cristalización” para Baudelaire; encontramos metáforas semejantes a las de esos grandes poetas en los teóricos contemporáneos sobre la imagen visual y sus modos de producción y percepción en un texto poético; como la de Wouter Kotte, para quien la imagen es una *coagulación del mundo como evento*.⁴⁷² En todos los casos, son intentos por definir lo que Maurice Merleau-Ponty sugiere como forma en la que se da a percibir el color y que, por lo dicho hasta aquí, puede ser transpuesta a la poesía: “*c’est un certain nœud dans la trame du simultané et du successif. [...] Ponctuation [...] une modulation éphémère de ce monde.*”⁴⁷³

⁴⁷¹ Citado en Benjamin, Op. cit., 1985, 145.

⁴⁷² Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos: Madrid, 1972, 72. Baudelaire, Op. cit., 1992, 79. Kotte, Op. cit., 1988, 441.

⁴⁷³ *Le visible et l’invisible*, Paris: Gallimard, 1964, 173.

TRANSFORMACIÓN MODERNISTA DE LA ANALOGÍA

INTERARTÍSTICA: *UT SALTATIO POESIS*

*“le silence,
seul luxe après les rimes [...]*
un silence palpité de crêpes de Chine”
Stéphane Mallarmé⁴⁷⁴

(XXVII)

Entendida por analogía con la definición de Merlau-Ponty sobre el color, la poesía se acerca a otro arte que también consiste en una serie de puntuaciones o modulaciones entre la simultaneidad espacial y la sucesión temporal, la danza.⁴⁷⁵

La analogía entre el color, la poesía y la danza se fortalece con las ideas de Olivia-Jeanne Cohen sobre que los movimientos de la danza contemporánea se

⁴⁷⁴ “Mimique”, “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d’après d’une indication récente”, *Œuvres complètes*, Henri Mador y G. Jean Aubry (eds.), Paris: Gallimard, 1945, 109, 110.

⁴⁷⁵ “ces ponctuations de la construction et de la déconstruction des sites orchestrés dans l’espace de la danse”, Cohen, Olivia-Jeanne, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*, Paris: Séguier, 2002, 88.

componen como “manchas de colores”, de tal modo que las geometrías coreográficas sugieren “movimientos pictóricos”, “*des sites chorégraphiques en reflets, en doucers, en lignes apaisées ou distantes et dissemblables les unes des autres [...] la fusion de espaces sur scène*”.⁴⁷⁶ Observar la emergencia de la comparación entre la poesía y la danza en el centro de las poéticas vanguardistas, permite apreciar la reinterpretación que afectó al *ut pictura poesis* con posterioridad al siglo XIX.

El origen de dicha comparación no fue otro que la necesidad de comprender la naturaleza de la poesía moderna, después de haberse comprobado que “lo poético” podía prescindir de los atributos prosódicos clásicos para adoptar formas poco ortodoxas, como el *vers libre* y el poema en prosa. La aparición de este género y las características de su evolución obligaban a considerar la injerencia de elementos poetizantes con una naturaleza híbrida, entre lo literario y lo pictórico. La nueva comparación entre la poesía y la danza se desprendió de esa otra comparación histórica a la que se vincula el poema en prosa, la del *ut pictura poesis*, pero no la desplazó sino que, más bien, se mantuvo ligada a ella y la enriqueció extendiendo sus alcances teóricos y prácticos. Por esta razón, sería imposible considerarla fuera del marco histórico, teórico y crítico de la adaptación decimonónica de la teoría humanista sobre las “*sister arts*”.

Con respecto a la renovación que significó para la analogía más antigua la inclusión de la danza, comprobamos que era imprescindible en una época en la que los escritores se referían a la controversia entre la poesía y la prosa, con términos

⁴⁷⁶ Ibid., 73-4.

como los de Fernando Pessoa, que amenazaban con revertir definitivamente la tendencia del pensamiento prevaleciente desde la Antigüedad. En menoscabo del mito poético en este sentido, Pessoa cree que el único arte de un mundo civilizado ideal será la prosa, dado que ésta abarca el arte en su totalidad. Así, destaca que la pintura no puede ofrecer los colores y las formas más que en sí misma, sin “dimensión interior”, mientras que la prosa los contiene y presenta por transposición, es decir en sí mismos.⁴⁷⁷ Estas palabras, al destacar la superioridad del poder de representación y del valor artístico de la prosa con respecto al de la pintura y al de la poesía, respectivamente, sugieren un punto de inflexión en la historia del cruce de las relaciones –ambas desiguales en sus términos– entre literatura/pintura y entre poesía/prosa, que se produjo durante el siglo XIX. Si la prosa se concebía como una superación de la poesía –una noción que constatamos también en Schlegel, Sartre y Meschonnic–, merecía el papel que se había asociado tradicionalmente a su contrincante, la poesía. Por consiguiente, la prosa reclamaba una jerarquía superior a la de la poesía y la pintura, dado que ella había sido el vehículo para superar la dicotomía lessingniana entre la temporalidad de las palabras y la espacialidad de las imágenes, que estaba en el centro del *ut pictura poesis*. Lo que obtuvo fue su consagración estética desde que, a partir del modernismo, ya no fue posible distinguir un tipo de lenguaje, un ritmo e imaginaria que no admitieran ser transpuestos del ámbito de la poesía al de la prosa y *vice versa*.

⁴⁷⁷ §227 (18 octubre 1931), *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, traducción de Françoise Laye, Paris: Christian Bourgois, 1999, 241.

La aparición de las vanguardias en la escena artística, a medida que produjo alianzas sin precedentes entre poetas y pintores, debilitó la capacidad del *dictum* horaciano para traducir teóricamente la nueva lógica del entramado de imágenes y frases que constituía la forma espacial de la literatura, un arte que había sido tradicionalmente concebido como de naturaleza temporal.⁴⁷⁸ La danza compartía la existencia “anfibia”, semejante a la de un “centauro”, de la poesía según la concebía Pound en un artículo donde afirmaba la imposibilidad de escribir con precisión científica sobre “prosa y verso”.⁴⁷⁹ El anhelo de las formas literarias híbridas en las que, como en la danza, el tiempo y el espacio juegan a fundirse sin restricciones, ya no sería alcanzar la cualidad plástica del estatismo de un cuadro, sino la que puede observarse sobre un escenario donde un bailarín ejecuta sus movimientos. En este sentido, puede afirmarse que la poesía moderna y la danza moderna se originaron en el mismo terreno y respondieron a los mismos impulsos. La eliminación del tutú, de las zapatillas de punta y el anhelo por representar sentimientos “abstractos” e

⁴⁷⁸ Frank, Op. cit., 1991, 52.

Cf. “Afirmar que *Nightwood* atraerá la atención sobre todo de los lectores de poesía no significa que no es una novela, sino que es una buena novela que sólo puede ser apreciada por aquellos cuya sensibilidad está entrenada poéticamente” Eliot, T. S., Prefacio de *Nightwood* (1936), New York: New Directions, 1961, xii.

⁴⁷⁹ Ezra Pound aplica estas metáforas a la poesía moderna en un artículo donde la define por comparación con la prosa, reconociendo que ambas son “extensiones del lenguaje”. “The Serious Artist III”, *The New Freewoman*, 1: 10, (November 1, 1913), 194-5, 195.

invisibles en la danza, acudieron al inicio del modernismo junto con la liberación de la poesía con respecto a la rigidez de las normas prosódicas clásicas.⁴⁸⁰

En Francia, a diferencia de lo que puede comprobarse en Inglaterra o en los Estados Unidos, los artistas habían creado un culto en torno a la danza. Desde Gustave Flaubert hasta Joris-Karl Huysmans, pasando por Jules Laforgue, los escritores dedicaron algunas de sus páginas a ese personaje en el que el deseo y la danza adquieren la función de una condena a muerte, Salomé. Asimismo, Gautier escribía crítica sobre ballet y tenía su *ballerina* favorita, Fanny Elssler; Toulouse-Lautrec, su (más profana) Jane Avril; Degas, decenas de bailarinas anónimas dispuestas a trascender a través de los pasteles, así como de los poemas, del pintor; Mallarmé, su Loïe Fuller, “*la enchanteresse*”.⁴⁸¹

A partir de las últimas décadas del siglo XIX, el interés de los hombres de letras y de los artistas en la danza reveló un aumento tan significativo como el de la fama que adquirirían las estrellas del ballet. Hacia 1890, Isadora Duncan se consagraba en una gira por las principales ciudades europeas y, dos décadas después, Vaslav Diaghilev hipnotizaba al público de Londres y París con su ballet encabezado por Nijinsky y, más tarde, por Léonide Massine.

⁴⁸⁰ Rodgers, Andrey, *The Universal Drum. Dance Imagery in the Poetry of Eliot, Crane, Roethke, and Williams*, University Park & London: The Pennsylvania State University Press, 1979, 8, 10.

⁴⁸¹ “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d’après d’une indication récente”, Op. cit., 1945, 309.

Ver bailar a la Fuller por primera vez hacia 1893 despertó en Mallarmé comparaciones sugestivas con un poema: “no es una mujer la que baila [...] poema desprovisto de todo aparato de escritura”, y entre el ballet y la poesía: “[el ballet] la representación plástica, en la escena, de la poesía” // “n’est pas une femme qui danse [...] *poëme dégagé de tout appareil du scribe*”; y entre el ballet y la poesía: “[*le Ballet*] *le rendu plastique, sur la scène, de la poésie*”.⁴⁸² Sus escritos fueron los primeros en aislar analogías de este tipo y tuvieron una influencia notable en su discípulo, Paul Valéry, quien los retomaría y extendería en ensayos propios que se hicieron célebres. A pesar de la disputa entre los especialistas sobre el lugar que le corresponde a la danza en la obra de Mallarmé, es indudable que ésta representaba de forma emblemática su ideal poético.

Una lectura de las reflexiones mallarmeanas sobre la danza, revelan que dicho ideal encierra la expresión de una idea, a través del espacio puro en danza, y del espacio del silencio en poesía.⁴⁸³ Para Mallarmé, la construcción poética ideal con el lenguaje se asemejaría a los modos impersonales de construcción con el cuerpo silencioso, el ritmo de la música y el espacio vacío que se abre, como la página en blanco a la caligrafía de las palabras, a los movimientos de la danza.

⁴⁸² Ibid., 304, 312.

⁴⁸³ Kravis, Judy, “The Space of Dance”, *The Prose of Mallarmé. The Evolution of Literary Language*, Cambridge, etc: Cambridge University Press, 1976, 154-61.

Kermode, Frank, “Poet and Dancer Before Diaghilev”, Roger Copeland y Marshall Cohen (eds.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1983, 159.

Si Mallarmé hubiese expresado su entusiasmo por este arte en Inglaterra, no hubiese causado tanto asombro como con el de sus conferencias en Oxford sobre el hallazgo del *vers libre*, frente a un auditorio en posesión de un canon poético que admitía la supresión de la rima desde hacía varios siglos atrás.⁴⁸⁴ Las diferentes nociones sobre poesía y prosa que determinaron evoluciones divergentes del poema en prosa en Francia e Inglaterra son claras. También es clara la gran repercusión que alcanzó a tener simultáneamente en ambos lados del Canal, la aparición en escena de Isadora Duncan, Loïe Fuller y, sobre todo, de Nijinsky en la compañía rusa de Sergei Diaghilev, durante la última década del siglo XIX y las primeras del XX. Frank Kermode define este fenómeno como “balletmanía” y confirma que, sin dudas, se trató de un período caracterizado por estrechas relaciones entre Londres y París.⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ Asombro que, en realidad, estuvo repartido entre el *vers libre* y los dibujos de Manet para la traducción de Mallarmé de *The Raven* de Edgar Allan Poe, cuando el pintor no era célebre aún, tal como lo recuerda a modo de anécdota una reseña sobre la exposición neo-impresionista organizada por Roger Fry en las Grafton Galleries de Londres, en 1910. Ross, Robert, “The Post-Impressionists at the Grafton: The Twilight of the Idols”, J. B. Bullen (ed.), *Post-Impressionists in England. The Critical Reception*, 100.

⁴⁸⁵ Ibid.

El ballet ruso ejerció una atracción significativa en muchos artistas de la época. Sobre su influencia en la obra de Virginia Woolf, véase Evely Haller, “Her Quill Drawn from the Firebird: Virginia Woolf and the Russian Ballet”, Diane Gillespie (ed.), *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, Columbia, London: University of Missouri Press, 1993. Y en la de W. B. Yeats, Frank Kermode, “Poet and Dancer Before Diaghilev”, Copeland y Cohen (eds.), *Op. cit.*, 1983 y “The Dancer”, *The Romantic Image*, London: Routledge & Kegan Paul, 1957. Se puede consultar una antología de poemas inspirados en el tema de la danza, Edward Kickson (ed.), *Poems of the Dance. An Anthology* (1500 B.C. - 1920 A.C.), New York, A. A. Knopf, 1921.

Estas relaciones y la fuerte presencia que el ballet fue adquiriendo en los círculos culturales tanto ingleses como franceses, constituyen un marco posible a través del cual observar la última etapa de la evolución de la tradición de relaciones interartísticas. En pleno apogeo modernista del ballet, poetas como Valéry y Eliot transforman los remanentes teóricos del último gran ideólogo del *ut pictura poesis*, Lessing, para resolver la dicotomía poesía/prosa a través de la inclusión de la danza en la analogía tradicional entre la literatura y la pintura.⁴⁸⁶

En los escasos estudios sobre el impacto de la danza en la práctica y la teoría poética de Eliot, los críticos dejan de lado esta filiación con la tradición del *ut pictura poesis* y, en cambio, analizan la afinidad que el poeta estableció entre la poesía y la danza a través de la metáfora del “*still point*”, destacando sus determinaciones filosóficas e ideológicas.⁴⁸⁷ Las mismas se apoyan en dos nociones. Por un lado, la noción de “centro finito” de Francis Herbert Bradley al que Eliot interpreta en la tesis que escribió hacia 1916 sobre el pensamiento del filósofo: el mundo es una construcción a partir de centros finitos y, en consecuencia, sólo es cognoscible a

⁴⁸⁶ Tiene sentido aquí recordar que Eliot fue alumno en Harvard del apologista moderno del *Laocoonte*, Irving Babbitt. Véase Russell Kirk, “Harvard, Babbitt, and Paris”, *Eliot and his Age. Eliot’s Moral Imagination in the Twentieth Century*, New York: Random House, 1971.

⁴⁸⁷ Kermode, Frank, “Poet and Dancer Before Diaghilev”, Copeland y Cohen (eds.), Op. cit., 1983 y “The Dancer”, *The Romantic Image*, Op. cit., 1957. Mester, Terri, “T. S. Eliot: A Dancer Before God”, *Movement and Modernism*, Fayetteville: University of Arkansas Press, 1997, Rodgers, Andrey, “Follow the Dance: T. S. Eliot”, *The Universal Drum. Dance Imagery in the Poetry of Eliot, Crane, Roethke, and Williams*, Op. cit., 1979.

través de la experiencia de los de los centros finitos, los “puntos fijos”.⁴⁸⁸ Por otro lado, la segunda concepción se corresponde con la revisión del mito, que dominó la estética modernista y cuyas tendencias ideológicas despertó innumerables polémicas. Una de ellas se lee en *The Sense of an Ending*, cuyo autor, Frank Kermode, reacciona en contra de la conclusión que cierra el ensayo de Frank sobre que la forma espacial literaria otorga una expresión estética apropiada al mundo intemporal del mito que, según Frank, compone gran parte del contenido de la literatura moderna.⁴⁸⁹ Desde la perspectiva de Kermode, las palabras de Frank sirven de epílogo a lo que, más recientemente, David Harvey llamó la "verdadera tragedia del modernismo": los mitos suscitados por las políticas estetizadas que, siempre implícitas en los nacionalismos, son inexorablemente reaccionarias.⁴⁹⁰ La crítica de Frank se concentra en el punto de vista espacial de los estudios y análisis literarios, argumentando que lo que escapa al movimiento rectilíneo del relato es "un vacío sin tiempo y realidad", que genera los discursos míticos y ahistóricos asociados a los sistemas de gobierno totalitarios.⁴⁹¹

Si bien estas dos nociones, cuya influencia en la práctica y la teoría poética de Eliot es innegable, no se intenta discutir aquí, sí es discutible la omisión por parte de la crítica de la dimensión histórica de la analogía poesía/danza, que lleva a considerar

⁴⁸⁸ Aunque nunca llegó a defenderla, dicha tesis fue publicada en 1964 con el título *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*. London: Faber & Faber, 1964, 167-8.

⁴⁸⁹ Op. cit., 1991, 64.

⁴⁹⁰ Op. cit., 1998, 312.

⁴⁹¹ Barcelona: Gedisa, 1983, 49-57.

cómo ésta se entronca en la extensa tradición del *ut pictura poesis*. La danza fue el tercer término por medio del cual la analogía entre la poesía y la pintura alcanzó la apariencia de síntesis más completa, desde que Simónides se pronunciara sobre la elocuencia de las palabras y el silencio de las imágenes. No es de menor importancia, recordar que dicha síntesis se produjo cuando –gracias a la intervención de N. Goncharova, P. Picasso, H. Matisse, Juan Gris, G. Braque, E. Rouault, J. Miró, F. Léger, entre otros artistas– las escenografías se convirtieron, por primera vez en la historia del ballet, en parte de la historia de las artes visuales.⁴⁹²

⁴⁹² Véase “The Russian Ballet”, Fry, Op. cit, 1996. Se pueden mencionar a modo de ejemplo entre las numerosas colaboraciones entre artistas y coreógrafos/bailarines, la de Goncharova para *L'Oiseau de Feu* de Fokine, la escenografía de Picasso en *Parade, El sombrero de tres picos*, y la supervisión del vestuario de *Divertissement*, para Massine. En Inglaterra, Vanessa Bell creó el decorado de *Fête Galante* para Ethel Smyth.

(XXVII)

Unas gotas de tinta y una hoja de papel son materiales más que suficientes para permitir la acumulación coordinada de actos e instantes, afirmaba Paul Valéry en el ensayo sobre Degas, la danza y el dibujo.⁴⁹³ En relación con la escritura, crea un paralelismo basado en dos estilos de coordinación del movimiento: afirma que la prosa es comparable al caminar y la poesía a la danza.⁴⁹⁴ Esta analogía que Valéry remite a Malherbe, sugiere otra procedencia, la teoría estética del *Laocoonte*, donde la poesía es temporal por oposición a la pintura que es espacial, de acuerdo con los objetos que cada una imita y a la manera en la que los imita:

Los objetos o sus partes que existen unos al lado de otros en el espacio se llaman cuerpos; por consiguiente, los cuerpos, con sus propiedades visibles, son los objetos propios de la pintura. Los objetos o sus partes que se suceden unos a otros, se llaman en general acciones; por consiguiente, las acciones son los objetos propios de la poesía.⁴⁹⁵

El principio de la "poesía pura" conduce a Valéry más lejos que Lessing, a defender el carácter intransitivo, autorreferencial de las obras poéticas modernas y a proponer, en consecuencia, que éstas son acciones en sí mismas.⁴⁹⁶ Mientras que las

⁴⁹³ *Degas Danse Dessin*, Paris: Gallimard, 1946, 107.

⁴⁹⁴ Dicha comparación está desarrollada en "Poésie et pensée abstraite", una conferencia de Valéry en Oxford -publicada en *Variété V* (1944)-, donde la crítica coincide en encontrar la exposición más acabada de la teoría poética del autor.

⁴⁹⁵ *Laocoonte*, Op. cit., 1985, 152.

⁴⁹⁶ *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor, 1990, 81.

obras en prosa dependen, como el caminar, de un "objeto concreto", de un "término finito", la poesía es un fin en sí misma.⁴⁹⁷ Al igual que la danza, consiste en la "generalización de la fórmula de su movimiento" y lo propio a ese movimiento es que "puede ejecutarse en el lugar", que "permite una infinidad de creaciones y de variaciones y figuras".⁴⁹⁸

El estudio de la distinción entre poesía y prosa en la práctica de T. S. Eliot como crítico y como artista nos enfrenta a más de una dificultad inicial, debido en gran parte a la ausencia de precisiones teóricas definitivas. Ausencia que él hace en ocasiones explícita, como al principio del artículo incluido en el ejemplar de *The Chapbook* dedicado a la poesía en prosa: "No tengo nada que decir sobre el tema de prosa-poesía".⁴⁹⁹ Ausencia, podríamos afirmar, en todos los casos deliberada, que se inspira en el método del filósofo Bradley, el cual –de acuerdo con Eliot– sugiere al crítico evitar escrupulosamente las fórmulas en tanto que:

no encuentra hechos en ningún sitio sino siempre aproximaciones. Sus verdades son las verdades de la experiencia más que las del cálculo.

Mas estas verdades existentes son parciales y fragmentarias, ya que el tacto más fino puede ofrecernos apenas una interpretación, y cada interpretación, junto quizá con alguna otra interpretación completamente contradictoria, tiene que

⁴⁹⁷ Ibid., 91.

⁴⁹⁸ Ibid., 90.

⁴⁹⁹ "Prose and Verse", *The Chapbook*, 22, (April 1921), 3-10, 3.

ser tomada y reinterpretada por cada mente pensante y cada civilización.⁵⁰⁰

De Valéry, Eliot admira precisamente la lucidez de esa inteligencia que lo diferencia del filósofo no bradleyano “sólo capaz de construir por su habilidad de no ver otros puntos de vista”.⁵⁰¹ Y en esas "verdades" provenientes de la experiencia a las que alude en la cita, no es difícil reconocer la idea de Valéry sobre que todo poeta verdadero es necesariamente un crítico de primer orden porque, naturalmente, dichas verdades –aunque "parciales y fragmentarias"– son revelaciones que se ofrecen al crítico que es artista, al crítico que vive como escritor la experiencia de ser poeta.⁵⁰² Eliot admite al respecto su mayor interés por lo que han escrito otros poetas más que los críticos que no son poetas sobre poesía, dado que está convencido de que la crítica debida a artistas sobre sus obras reúne mayor intensidad y autoridad.⁵⁰³ Si los principios de su poética se constituyen a través de una “interacción entre la prosa y el verso” que, según el mismo Eliot, al igual que la “interacción del lenguaje con el lenguaje”, es una condición de la vitalidad de la literatura, está claro que esos principios deben ser estudiados en sus transmigraciones de la prosa a la poesía y de ésta a la prosa.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Op. cit., 1964, 164.

⁵⁰¹ “Leçon de Valéry”, *The Listener*, 27: 939, (1947), 74-81, 72.

⁵⁰² Op. cit., 1990, 98.

⁵⁰³ *To Criticize the Critic and other Writings*, Kent: Faber & Faber, 1988, 152.

⁵⁰⁴ *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, St. Ives Plc.: Faber & Faber, 1964, 152.

Al interrogante sobre qué es la poesía –indispensable para reconocer lo otro, la prosa– Eliot responde que la crítica nunca acierta a definirla y, a la vez, se pregunta qué sentido tendría que pudiera llegar a hacerlo.⁵⁰⁵ En efecto, la definición de poesía más contundente y condensada escrita por él, no se encuentra en el campo textual de sus ensayos críticos sino en el de sus poemas. En unos versos de "Burnt Norton", Eliot, como Valéry, retoma las categorías de Lessing que asocian la temporalidad de las acciones a la literatura y a la música, y la espacialidad de los cuerpos en reposo a las artes plásticas:

*Words move, music moves
Only in time; [...]*

para, de inmediato, subvertir la distinción clásica con una metáfora que abre –por medio de la *forma*, del *diseño*– la literatura, la poesía, a la quietud silenciosa de la espacialidad de los objetos plásticos:

*[...] Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.*

Paul Claudel escribe sobre el jarrón chino que su esencia es estar vacío, y que dicho vacío es lo que impide que su forma se solidifique esquemáticamente para ser, en

⁵⁰⁵ Ibid., 16.

cambio, "exquisitamente elástica".⁵⁰⁶ Elasticidad similar a la del movimiento, y sus infinitas variaciones, que un bailarín ejecuta en el mismo lugar; movimiento que como se observa en relación con un jarrón oriental, abarca y enmarca el vacío, es decir, provoca la consustanciación fija y a la vez dinámica entre la forma y el contenido que Eliot, acercándose a Valéry, sugiere asociada a la poesía:

*At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from
nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.*

Según estas figuras, sólo podría existir poesía en el punto fijo aunque dinámico de un mundo en incesante movimiento. Así, el aspecto dinámico de la poesía determina su afinidad con la danza; la quietud que participa de ambas parece sustraída alegóricamente a la espacialidad del jarrón oriental y de las artes plásticas

⁵⁰⁶ "L'essence du vase chinois est d'être vide. [...] réalisant la thèse d'Aristote que l'âme est la forme du corps... [ce vase] C'est l'âme en silence qui célèbre son opération. C'est le souffle en acte, la poitrine à pleins poumons qui s'approprie l'esprit, l'être délicieusement élastique qui se tend et qui s'épanouit vers Dieu. [n'est pas] solidifié sous sa forme schématique [...] L'éternel est inclus dans le passager. Quelqu'un à la fois évident et occulte." Claudel, Paul, *L'Œil écoute*, Paris: Gallimard, 1946, 106-7.

en general.⁵⁰⁷ La poesía, como la danza, consiste en un movimiento que puede ejecutarse en un “punto fijo” [*still point*], sin que esto limite su capacidad de variaciones o, como escribe T. H. Hulme, de “decoraciones” y “transformaciones”.

La teoría poética de este integrante emblemático del Imaginismo fue pródiga en comparaciones similares a las de Valéry y Eliot. Sus ideas parecen inspirarse en el objetivismo de Simónides de Ceos cuando dejan de lado por un instante la metafísica de Henri Bergson. Para Hulme, la palabra poética debe tener una consistencia sólida y constituir una “imagen plástica”, un cuadro que se convierte en una “sucesión” de cuadros: “*poetry always being a solid thing*”.⁵⁰⁸ No sólo la poesía sino también toda la literatura, llega a asegurar Hulme, es el arte de permanecer en estado de suspensión en un mismo lugar:

*Dancing as the art of prolonging an idea, lingering on
a point. [...] Dwelling on a point in poetry. [...]*

⁵⁰⁷ Murray Krieger analiza dicha quietud desde la teoría del género efrástico y sobre la base de lo que llama la “doctrina de la circularidad”. Después de destacar que Eliot toma la idea del “*still point*” del poema efrástico de Keats “Ode on a Grecian Urn”, Krieger elabora una poética de la forma plástica, espacial, que no está determinada por el objeto que representa un poema sino por la *gestalt* de su existencia como tal: “*the ekphrastic dimension of literature reveals itself wherever the poem takes on the ‘still’ elements of plastic form which we normally attribute to the spatial arts [...] Ekphrasis, no longer a narrow kind of poem defined by its object of imitation, broadens to become a general principle of poetics, asserted by every poem in the asertion of its integrity. [...] Through pattern, through context, it has the unique power to celebrate time’s movement as well as to arrest it, to arrest it in the very act of celebrating it.*” “The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laoköon* Revisited”, *The Play and Place of Criticism*, Baltimore: John Hopkins Press, 1967,

⁵⁰⁸ *Further Speculations*, Sam Hynes (ed.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1955, 75, 79, 80, 83.

*Gradually one learns the art of dwelling on a point, of decorating it, of transforming it, until it produces in the reader the sense of novelty. [...] Literature as entirely the deliberate standing still, hovering and thinking oneself into an artificial view.*⁵⁰⁹

Valéry nos explica que la poesía y la danza comparten el mismo fin, que es crear un estado, un estado donde el *tiempo adquiere una forma*, es decir, se espacializa. En consecuencia, la noción de tiempo que sostiene la relación lessingniana entre poesía y acción -dado que esta última, por analogía con la danza, pasa a ser interpretada como una acción plástica que (en función de dicha analogía) podríamos llamar acción "coreográfica"- debería ser redefinida según los términos que Gaëtan Picon aplica al tiempo de un cuadro de Goya:

*Car le temps n'est pas toujours représenté par l'encombrement d'une mémoire, la mise en ordre d'une expérience: il est autrement, mais très intensément perceptible dans la signification d'un regard, la charge particulière d'une image, mieux: dans l'espace invisible qui met l'image à distance.*⁵¹⁰

Más adelante, esta idea será considerada auxiliar a la de Eliot sobre la diferencia entre la poesía y la prosa. Leer los ensayos del poeta para hallar los

⁵⁰⁹ Ibid., 92-5.

“Philosophie de la danse”, *Œuvres*, Jean Hytier (ed.), Paris: Gallimard, 1957, I, 1396, 1400. La bailarina y coreógrafa venezolana Sonia Sanoja escribe sobre este tema: “La danza engendra un tiempo dentro del tiempo”, “Un tiempo volviéndose visible: la danza”, *A través de la danza*, Caracas: Monte Ávila, 1973, 97, 113.

⁵¹⁰ *Admirable tremblement du temps*, Genève: Skira, 1970, 34.

criterios que construyen el límite entre ambas formas lleva a considerar, fundamentalmente, los artículos que fueron publicados en revistas literarias o compilados en libros, así como sus introducciones a obras de otros autores durante los años 1917 y 1942. En coincidencia con el William Wordsworth del segundo prefacio de *Lyrical Ballads*, Eliot niega que existan diferencias esenciales entre ambos estilos de escritura y reconoce, en cambio, las de orden técnico. Reivindicando la independencia que la poesía logró con respecto a la versificación en el siglo XVIII, señala que se puede prescindir de la rima pero nunca del ritmo,⁵¹¹ y que éste asume un carácter para la poesía y otro para la prosa.⁵¹² Según lo argumenta su teoría y lo demuestra su práctica poética, lo prosaico puede abrir y ocupar espacios en el campo de la poesía.⁵¹³ Poesía es todo lo que se escribe entre dos límites: el del verso y el de la prosa.⁵¹⁴

Por un lado, según Eliot, las distinciones no están marcadas por la ausencia del verso, del ritmo o por factores que deban ser presentidos a nivel de lo esencial a un estilo u otro de escritura. Por el otro, los rasgos que pueden ser compartidos no implican una fusión entre poesía y prosa sino alternancia, pasajes: "*transitions*

⁵¹¹ Op. cit., 1988, 188.

⁵¹² "The Borderline of Prose", *The New Statesman* 9 (May 19 1917), 157-59, 158.

⁵¹³ *The Chapbook*, Op. cit., 1921, 5.

⁵¹⁴ Prefacio de *Anabasis*, Op. cit., 1930, 9.

*between passages of greater and less intensity [...] and the passages of less intensity will be, in relation to the level on which the total poem operates, prosaic".*⁵¹⁵

La diferencia entre poesía y prosa depende entonces de esa "carga", a la que refiere la reflexión de Picon sobre el tiempo espacializado de una pintura, con la cual algunas imágenes se forman imponiendo distancia. En términos de Eliot, dicha "carga" es el "grado de saturación" que alcanza una imagen textual a través de los distintos usos que le dan distintos escritores, en distintas épocas.⁵¹⁶ A mayor saturación, mayor *intensidad*, que es el rasgo distintivo de lo poético. A una mayor saturación, le corresponde una mayor cantidad de usos: la *imagen cargada, saturada*, impone a nuestra interpretación la distancia del espacio que abarcan todos sus usos en el plano de la historia literaria.

Sin duda que esta serie de contrastes entre la poesía y la prosa exige ser considerada en relación con los cuatro conceptos sobre los que gravita la teoría y la práctica literaria de Eliot: tradición, impersonalidad, correlato objetivo e imaginación

⁵¹⁵ "The Music of Poetry", *Selected Prose of T.S. Eliot*, Frank Kermode (ed.), New York: Harcourt Brace Jovanovich Farrar, Strauss and Giroux, 1975, 112.

Hulme extiende la analogía con la danza que Eliot utiliza en relación con la poesía a toda la literatura. Hace lo mismo con la noción de "pasaje": "*The art of literature consists in this passage from the Eye to the Voice*", Hulme, Op. cit., 1955, 86.

Cf. Coleridge sobre poesía: "First, there is mere gesticulation; then rosaries of wampun; then picture-language; then hieroglyphics, and finally alphabetic letters. These all consist of a translation of man into nature, of a *substitution of the visible for the audible*." "*Lecture XIII. On Poesy or Art*", Coleridge's *Essays & Lectures on Shakspeare & Some Other Old Poets & Dramatists*, Op. cit., s/f., 311. (el destacado en redondas es mío)

⁵¹⁶ *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Op. cit., 1964, 146-7.

auditiva.⁵¹⁷ En todos ellos prevalece una idea que, en consecuencia, domina la definición de lo poético por oposición a lo prosaico que, de manera asistemática, se configura en los ensayos y en los poemas de Eliot alrededor de nociones -nunca explicadas más que de forma casi accidental, en brevísimas líneas- como “intensidad” y “saturación”.⁵¹⁸ La idea dominante es la habilidad del poeta para crear “*new wholes*” a partir de diversos elementos de la experiencia.⁵¹⁹ Si la poesía es el arte de unión de la disparidad, se puede agregar un tercer término a la analogía ya

⁵¹⁷ Todos ellos han sido interpretados a la luz de la relación con la danza que propone Eliot. Véase sobre “tradición”, Rodgers, Op. cit., 1979, 79, Linda B. Salamon, “A Gloss on ‘Daunsinge’: Sir Thomas Eliot and T. S. Eliot’s *Four Quartets*”, ELH, 40: 4, (Winter 1973), 584-605; sobre “impersonalidad” y la noción que le está asociada, “correlato objetivo”, Kermode, Op. cit., 1983, 159; sobre “imaginación auditiva”, Mester, Op. cit., 1997, 79.

⁵¹⁸ Los ensayos críticos de Eliot contienen muy pocas reflexiones explícitas sobre la imagen literaria: “Ezra Pound: His Metric and Poetry” (1917), en Kermode (ed.), Op. cit., 1975, 171, Prefacio de *Anabasis*, Op. cit., 1930, “Wordsworth and Coleridge” (1933) y “Conclusion”, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Op. cit., 1964, 78-9 y 146-7.

Esto, sumado a la insistencia de Eliot en nociones como “música de la poesía” e “imaginación auditiva” ha llevado a la crítica a desestimar el aspecto visual más plástico y concreto, menos filosófico, de su poética. Entre las menos elogiadas de las excepciones véase Jacob Korg, “Modern Art Techniques in *The Waste Land*”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18: 4, (June 1960), 456-63; entre las más elogiadas, Max Nány, “Functions of Visual Form in T. S. Eliot’s Poetry”, Sena, Vinod y Rajiva Verma (eds.), *The Fire and The Rose. New Essays on T. S. Eliot*, Delhi: Oxford University Press, 1992.

⁵¹⁹ “The Metaphysical Poets”, Kermode (ed.), Op. cit., 1975, 64.

Cf. “*there is no disagreement from the fundamental principle that dance is the most primitive, non-discursive art, offering a pre-scientific image of life, an intuitive truth. Thus it is the emblem of the Romantic image. Dance belongs to a period before the self and the world were divided, and so achieves naturally that “original unity” which, according to Barfield for instance, modern poetry can produce only by a great and exhausting effort of fusion.*” “*Poet and Dancer Before Diaghilev*” en Copeland y Cohen (eds.), Op. cit., 1983, 147-8

explícita entre poesía e intensidad, y éste consiste en la combinación de lo aparentemente incongruente.

No es otro el aspecto que llama, sobre todo, la atención de Eliot en una obra de Rimbaud, donde la prosa pasó a ser un mero calificativo formal de la poesía con la que se identifican los textos, canonizados como "poemas en prosa": "*The Illuminations attain their effect by an instant and simple impression, a unity all the more convincing because of the apparent incongruity of images*".⁵²⁰

Eliot escribió tres obras cuya prosa se nos presenta básicamente como un vehículo formal de lo poético. ¿Poemas en prosa?, la desconfianza del autor hacia este género nos impide precipitarnos a dar por cierta la hipótesis que plantea el interrogante.⁵²¹ Sin embargo, en la composición de "Introspection", "The Engine I - II" y "Hysteria" podemos observar la amalgama de imágenes inconexas que, según Eliot, consuma la cualidad poética de la escritura, en este caso, en prosa.⁵²² Además, en dos de estos textos encontramos enunciado el principio eliotiano de la hibridación entre la poesía y la prosa. Hacia el final de la imagería agregativa y fragmentaria que los constituye, se inscribe la intención de disolver su incongruencia: "*I decided that [...] some of the fragments of the afternoon might be collected, and I*

⁵²⁰ Op. cit., 1917, 158.

⁵²¹ "*The prose poem is an aberration which is only justified by absolute success*", *The Athenaeum* (11 April 1919), citado en T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare*, London: Faber & Faber, 1996, 217.

⁵²² El año de composición de "Hysteria" es 1915. Los especialistas no han llegado a un acuerdo sobre la fecha en la que Eliot escribió "The Engine I-II" e "Introspection".

Véase una copia de estos textos en el Apéndice I en la página 258.

concentrated my attention with careful subtlety to this end”, “*I tried to assemble these nebulae into one pattern*”. Junto con la disparidad de las imágenes se disolvería la alteridad entre la poesía y la prosa.

Hulme utiliza las cenizas como metáfora para representar el caos de la incongruencia del mundo, que se traduce en la imaginería aparentemente caótica de los experimentos más innovadores en la literatura y la pintura de las primeras décadas del siglo XX.⁵²³ A la inconsistencia de las cenizas opone la dureza, la definición, de la palabra personal, la palabra del poeta.⁵²⁴ Por su medio, el caos puede ser revertido. En “The Dancer”, Hulme agrega que el estado de orden de las cenizas cuando cesa el caos se ve reflejado en la danza.⁵²⁵

Estos pensamientos nos llevan a preguntarnos qué relación podemos establecer exactamente entre la condición poética de la escritura y la danza. Si, como explica Cohen, la poetización del espacio de la danza depende de la exteriorización de un paisaje “interior”, puede decirse que la poetización del espacio literario que constituye un texto depende de la “interiorización” de un paisaje

⁵²³ Esta noción que Hulme asocia en última instancia con la muerte: “*Death is a breaking up into cinders*”, responde a la afirmación bergsoniana sobre que la vida y el mundo transcurren como un flujo que reanima y reúne todas las cosas. Las cenizas de lo que se ha extinguido se reintegran y componen el mundo. Cf. “*There is an objective world (?), a chaos, a cinder-heap*”, “*The world only comprehensible on the cinder theory*”, “*Cinders*”, *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, Herbert Read (ed.), London & New York: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, Harcourt, Brace & Co., 1936, 220, 223-25.

⁵²⁴ “*Always seek the hard, definite, personal word*”, *Ibid.*, 231.

⁵²⁵ “*Dancing to express the organization of cinders, finally emancipated (cf. bird)*”, *Ibid.*, 235.

exterior. Esto, por medio de la memoria y la imaginación, genera el tipo de imagería visual que interviene poéticamente una obra escrita en prosa.⁵²⁶ La poesía y la danza tienen en común las “resonancias espaciales imaginarias” que, según Cohen, resultan de los procesos mencionados.⁵²⁷

Retomando el término que nos llevó a considerar en este trabajo la transformación de la analogía entre la literatura y la pintura por medio de la inclusión en ella de la danza, es preciso insistir en que el color es uno de los recursos más poderosos para crear esas resonancias imaginarias que espacializan y, en consecuencia, poetizan un texto literario.⁵²⁸ Esta idea fue desarrollada en un apartado anterior. El predominio de la analogía entre las “*sister arts*” en el período al que pertenecían los autores citados, nos obligó a pensar el espacio en literatura con una cualidad pictórica. Concebirlo en los términos que permite la analogía modernista, nos permite llevar más lejos las relaciones entre “lo poético”, el color y la danza. Así como Mallarmé y Valéry, entre otros, aseguran que la caligrafía de las palabras es en

⁵²⁶ Cf. “*Il s’établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l’habitude d’absorber vivement la couleur générale et la silhouette, l’arabesque du contour.*” Baudelaire, “L’art mnémonique”, *Écrits sur l’art*, Op. cit., 1992, 385.

⁵²⁷ Op. cit., 2001, 112-13.

⁵²⁸ Existen alusiones a la misma noción en las reflexiones de Fry sobre la poesía de Mallarmé, cuya traducción al inglés se convierte en un proyecto de por vida que comienza en 1918. Para Fry, consisten en el “aura imprecisa de asociaciones” de cada palabra, idea, imagen. El poeta debe crear auras lo más visibles posibles, lo que asegura una capacidad máxima de energía evocativa en las palabras. La presencia de auras, de resonancias, en un texto produciría una vibración poética, es decir, un efecto poetizante. “An Early Introduction” (1921), Op. cit., 1996, 297-8, 303.

poesía lo que el movimiento del bailarín es en la danza, se puede pensar que el plano donde el color textual se da a la lectura se corresponde con el espacio etéreo donde cada secuencia del movimiento interviene dibujando el contorno de una figura que, por tracción o extensión, se desvanece y da lugar a una nueva forma.

Rimbaud, el visionario, se adelantó a concebir lo anterior con la concisión que le otorgaba su genialidad poética. La determinación mutua y necesaria entre la poesía, el color y la danza que explotaron los poetas posteriores a él, puede leerse cifrada en una metáfora de “Being Beautous”: *“Les couleurs propres de la vie se foncent, dansent, et se dégagent autour de la Vision”*. En “Phrases”, El tendido de lazos comunicantes que culmina en baile: *“J’ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d’or d’étoile à étoile, et je danse”*, remite a la tarea del escritor tal como la entendía Eliot y que Hulme también asocia a la imagen ulterior de la danza.

A fin de reafirmar aquí la vinculación en la historia de las artes entre la literatura, la pintura y la danza, intentando reproducir la ligazón que aseguran las cuerdas, la guirnalda y las cadenas rimbaldianas, llevaré el final de la lectura de este trabajo al punto en el que comenzó. Para hacerlo, será suficiente con mencionar uno de los factores que favoreció la emergencia del ballet en el siglo XVI, el ballet clásico que, más tarde, en su época de apogeo y transformación durante las primeras décadas del siglo XX, inspiró la reinterpretación de la analogía tradicional entre la literatura y la pintura, a la que me he referido en las últimas páginas.

En el año 1570, Jean-Antoine Baïf creaba la academia de poesía y de música en Francia.⁵²⁹ Una de las ideas regentes de esta academia, que se mantenía ligada al movimiento de La Pléiade encabezado por Ronsard, era la función pedagógica de primer orden que la filosofía griega asociaba a la música. Otra de las ideas se desprendía de la creencia renacentista en una correspondencia entre el orden cósmico del universo, el cotidiano del mundo y el interior del hombre.⁵³⁰ La danza era un medio para alcanzar el equilibrio y la armonía sagradas entre el cielo y la tierra, así como entre ésta y el alma de cada individuo, por medio de movimientos simétricos y racionales.⁵³¹ Esta concepción del cuerpo danzante, con connotaciones políticas y éticas pero, sobre todo, religiosas, llevó al círculo de Baïf a apropiarse de la máxima de Simónides que cita Plutarco. Con muchas más cosas en común con la poesía que la pintura, la danza tenía el derecho de ser concebida como poesía muda.⁵³²

Lo anterior indica que en la misma época en la que el *ut pictura poesis* dominaba el horizonte de producción y recepción de las obras literarias y artísticas, el segundo término de la analogía se desdoblaba. La poesía participaba de comparaciones con la pintura y con la danza.

⁵²⁹ Yates, Frances, *Les Académies en France au XVI^e siècle*, Paris: PUF, 1996, 3.

⁵³⁰ Cf. “*En fait, l’harmonie des sphères, l’entrelacement des planètes errantes et des astres fixes, leur accord rythmé et leur concorde minutée, prouvent que la danse est primordiale.*” Lucio de Samosanta (I d. C.), Marie-Claude Pietragalla (ed.), *Écrire la danse*, Paris: Séguier, 2001, 65.

⁵³¹ Faure, Sylvia, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie du champ chorégraphique*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001, 26-29.

⁵³² McGowan, Margaret, *L’Art du Ballet de cour en France 1581-1643*, Paris: CRNS, 1963, 351.

En la Antigüedad clásica, la danza, junto con la música, estaban asociadas con un tipo de poesía lírica. La vertiente clásica modernista de las primeras décadas del siglo pasado se reapropió este origen de lo poético a través de la danza, recreada -después de varios siglos bajo la influencia del *ut pictura poesis*- como una metáfora plástica, en la que se disuelven el tiempo y el espacio asociados históricamente a la literatura y a la pintura, respectivamente.

En uno de los textos citados anteriormente, Valéry asegura que si se observan con detenimiento, las artes se abisman en problemas irresolubles. A esto se puede agregar que si las artes se observan con detenimiento, seguramente se comprobará también que están unidas por lazos indisolubles.

APÉNDICE I

Textos extraídos de T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare*, London: Faber & Faber, 1996.

The Engine

(I)

The engine hammered and hummed. Flat faces of American business men lay along the tiers of chairs in one plane, broken only by the salient of a brown cigar and the red angle of a six-penny magazine. The machine was hard, deliberate, and alert; having chosen with motives and ends unknown to cut through the fog it pursued its course; the life of the deck stirred and was silent like a restless scale on the smooth surface. The machine was certain and sufficient as a rose bush, indifferently justifying the aimless parasite.

(II)

After the engine stopped, I lay in bed listening while the wash subsided and scuffle of feet died out. The music ceased, but a mouth organ from the steerage picked up the tune, I switched on the light, only to see on the wall a spider taut as drumhead, the life of endless geological periods concentrated into a small spot of intense apathy at my feet. "And if the ship goes down" I thought drowsily "he is prepared and will somehow persist, for he is very old. but the flat faces..." I tried to assemble these nebulae into one pattern. Failing, I roused myself to hear the machine recommence, and then the music, and the feet upon the deck.

Hysteria

As she laughed I was aware of becoming involved in her laughter and being part of it, until her teeth were only accidental stars with a talent for squad-drill. I was drawn in by short gasps, inhaled at each momentary recovery, lost finally in the dark caverns of her throat, bruised by the ripple of unseen muscles. An elderly waiter with trembling hands was hurriedly spreading a pink and white checked cloth over the rusty green iron table, saying: 'If the lady and gentleman wish to take their tea in the garden, if the lady and gentleman wish to take their tea in the garden...' I decided that if the shaking of her breasts could be stopped, some of the fragments of the afternoon might be collected, and I concentrated my attention with careful subtlety to this end.

Introspection

The mind was six feet deep in a cistern and a brown snake with a triangular head having swallowed his tail was struggling like two fists interlocked. His head slipped along the brick wall, scraping at the cracks.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V., *La poésie en prose. Des lumières au romantisme (1760-1820)*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993.

Abel, Elizabeth, "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix", *Critical Enquiry*, 6:3, (Spring 1980), 363-84.

Abrams, M. H., *El espejo y la lámpara*, Barcelona: Barral, 1975.

Alderson, Simon, "Ut pictura poesis and its discontents in late seventeenth- and early eighteenth- century. England and France", *Word & Image*, 11: 3, (July-Sept. 1995), 256-63.

Aldington, Richard, "A Note on Poetry in Prose", *The Chapbook*, 21 (April 1922), 16-24.

Aliata, Fernando y Graciela Silvestri, *El paisaje como cifra de armonía*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2001.

Alpers, Svetlana y Paul, "Ut Pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History", *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation, "Literary and Art History"*, 3:3, (Spring 1972), 437-70.

Aragon, Louis, "Chroniques de Bel Canto", *Chroniques de la pluie et du Bon Temps*, Paris: Les Editeurs Français Réunies, 1979.

Aristóteles, *Poética*, traducción de Ángel Cappelletti, Caracas, Monte Ávila, 1998.

_____ ; *La Métaphysique*, Paris: Belles Lettres, 1976.

Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos: Madrid, 1972.

Arnheim, Rudolf, "Visual Aspects of Concrete Poetry", Joseph Strelka (ed.), *Yearbook of Literary Criticism. "Literary Criticism and Psychology"*, 7, (1976), 91-109.

Athys, Alfred, "A propos du Poème en prose", *Revue Blanche* (15 mai 1857), 578-92.

Azúa, Félix de, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona: Anagrama, 1999.

- Babbitt, Irving, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, London: Constable, 1910.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- Baker-Smith, Dominic, "Literature and the Visual Arts", Coyle, P. Garside, M. Kelsall, y J. Peck (eds.), *Encyclopædia of Literature and Criticism*, London: Routledge, 1991.
- Bal, Mieke, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Montreal: XYZ, 1997.
- Banville, Théodore de, *Petit Traité de Poésie Française*, Paris: Charpentier, 1891.
- Bätschmann, Oskar, "Text and image: some general problems", *Word & Image*, 4: 1, (Jan. - March 1988), 11-20.
- Baudelaire, Charles, *Écrits sur l'art*, Paris: Librairie Générale Française, 1992.
 _____ ; *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Saint-Amand: Gallimard, 1973.
 _____ ; *L'art romantique*, Manchecourt: Flammarion, 1968.
 _____ ; *Baudelaire. Correspondance*, Claude Pichois (ed.), Coll. La Pléiade, Paris: Gallimard, 1993, I.
 _____ ; *Baudelaire. Correspondance*, Claude Pichois (ed.), Coll. La Pléiade, Paris: Gallimard, 1999, II.
- Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, México: FCE, 1993.
- Benjamin, Walter, "La tarea del traductor", *Sur*, Buenos Aires: Sur, 1967.
 _____ ; *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona: Península, 1995.
- Bernard, Suzanne, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Nizet, 1994.
- Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la Nuit*, Saint-Amand: Gallimard, 1980.
- Bilt, C. y Dominique Moncound'huy (eds.), *Le Cabinet de M. de Scudéry*, Paris: Klicksiek, 1991.

- Bishop, John Peale, "Poetry and Painting", *The Sewanee Review*, 53 (1945), 247-58.
- Blair, Hugh, "A Critical Dissertation on the Poems of Ossian", *The Poems of Ossian*, traducción de James Macpherson, Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1847.
- Bobillot, Jean-Pierre, "Vers, prose, langue. Quelques propositions", *Poétique*, 89, (février 1992), 71-91.
- Bonafoux, Pascal, "Autour d'un bijou rose et noir", *Magazine Littéraire*, 273, (Janvier 1990), 49-51.
- Bonnefoy, Yves, "Peinture, Poésie: vertige, paix", *Le nuage Rouge*, Paris: Mercure de France, 1977.
- Borrowitz, Helen Osterman, *The Impact of Art on French Literature. From de Scudéry to Proust*, London and Toronto, Newark: University of Delaware Press, Associated University Press, 1985.
- Bourcier, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris: Seuil, 1978, I.
 _____; *Histoire de la danse en Occident*, Paris: Seuil, 1994, II.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bozal, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor, 1987.
 _____; (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 1996, 2 vol.
- Brennan, Teresa y Martin Jay (eds.), *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Sight*, New York, London: Routledge, 1996.
- Bresky, Dushan, "The Style of the Impressionistic Novel. A Study in Poetized Prose", *L'Esprit Créateur*, 13: 2, (Summer 1973), 298-309.
- Brunet, Claire, "Art et poésie", Denis Kamboucher (ed.), *Notions de Philosophie*, Saint Amand: Gallimard, 1995.

- Brusatin, Mario, *Historia de los colores*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Bryson, Norman, M. Holly y K. Maxey (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Oxford: Polity Press, Blackwell, 1991.
- Buchs, Arnaud, "Diderot: écrire la peinture. Poétique de la *Lettre sur les sourd et les muets*", *Poétique*, 121, (Février 2000), 115-24.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*, London: Penguin, 1998.
- Burwick, Frederick y Jürgen Klein (eds.), *The Romantic Imagination. Literature and Art in England and Germany*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1996.
- Carco, Francis, "Poètes en prose", *Revue de Paris*, 52: 6, (sept. 1945), 1-12.
- Carrier, David, *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*, Pennsylvania: Pennsylvania University Press, University Park, 1996.
- Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel: Champ Vallon, 1997.
- Caws, Mary-Ann, *The EYE in the Text. Essays on Perception, Mannerist to Modern*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- Caws, Anne-Marie y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1983.
- Claudel, Paul, *L'Œil écoute*, Paris: Gallimard, 1946.
- Clements, Patricia, *Baudelaire and the English Tradition*, Princeton: Princeton University Press, 1985.
- Cohen, Jean, "Poésie et redondance", *Poétique*, 28, (1976), 413-22.

Cohen, Olivia-Jeanne, *Comme un sublime esquif... Essai sur la danse contemporaine*, Paris: Séguier, 2002.

Colleen, Lamos, "Hysteria", *Deviant Modernism. Sexual and Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce and Marcel Proust*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Collier, Peter y Lethbridge, Robert (eds.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*, New Heaven and London: Yale University Press, 1994.

Collins, Christopher, *The Poetics of the Mind's Eye. Literature and the Psychology of Imagination*, Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1991.

Combe, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris: Jose Corti, 1989.
_____ ; *Les genres littéraires*, Paris: Hachette, 1992.

Collot, Michel (ed.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles: Ousia, 1997.

Cook, Albert, *Figural Choice in Poetry and Art*, Hanover & London: University Press of New England, 1985.

Copeland, Roger y Marshall Cohen (eds.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1983.

Cottegnies, Line, *L'éclipse du regard. La poésie anglaise du baroque au classicisme*, Genève: Droz, 1997.

Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.

Croce, Benedetto, "Aesthetics (from *Encyclopaedia Britannica*, 14th ed.; 1929)", Lawrence Lipkin y A. Walton Litz (eds.), *Modern Literary Criticism. 1900-1970*, New York: Atheneum, 1972.

Champigny, Robert, "For and Against Genre Labels", *Poetics*, 10, (1981), 145-174.

- Chapelan, Maurice, Introduction a *Anthologie du poème en prose*, Paris: René Julliard, 1946.
- Charpentier, John, "Écrire en vers, écrire en prose", *Mercur de France*, 274: 928, (15 février 1937), 9-18.
- Chesters, Graham, "Baudelaire and the limits of poetry", *French Studies* 32 (1978), 420-34.
- Chouillet, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris: Armand Colin, 1973.
- Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, 1995.
- Dalançon, Joël, "Le poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels d'un face-à-face", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 20: 69, (1990), 61-73.
- Davies, Cicely, "Ut Pictura Poesis", *Modern Language Review. A Quaterly Journal Edited for the Modern Humanities Research Association*, 30: 2, (April 1965), 159-169.
- Da Vinci, Leonardo, *Traité de la peinture*, Berger-Levrault, 1987.
- _____ ; "Le Paragone ou parallèle des arts", D'Este, Lauriane y Nathalie Bauer (eds.), *Le Paragone. Le Parallèle des Arts*, Paris: Klincksieck, 1992.
- Décaudin, Michel M., "Poésie impressionniste et poésie symboliste", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 12, (1960), 132-42.
- Decaunes, Luc, (ed.) *Le poème en prose. Anthologie*, Seghers: Paris, 1984.
- Deguy, Michel, "L'Esthétique de Baudelaire", *Critique*, 23, (août-septembre 1967), 696-717, 700.
- Delas, Daniel, "On a touché au vers! Note sur la fonction manifestaire du poème en prose au XIXe siècle", *Littérature*, 39, (oct. 1980), 54-60.
- Delaveau, Philippe (ed.), *Écrire la peinture*, Belgique: Ed. Universitaires, 1991.

De Quincey, Thomas, "Lessing", *Speculations. Literary and Philosophic. De Quinceys Works*, Edimburgh: Adam and Charles Black, 1880, XII.

_____ ; *The Collected Writings of Thomas de Quincey*, David Masson (ed.), Edinburgh, 1890.

Dessons, Gérard y Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris: Dunod, 1998.

De Stäel, Madame, *Alemania*, Buenos Aires: Austral, 1947.

_____ ; *Corinne où l'Italie*, Saint-Amand-Montrond, Editions des Femmes, 1979, 2 vol.

Deville, Michel, *The American Prose Poem. Poetic Form and the Bounderies of a Genre*, Gainesville, Tallahassee, etc.: University Press of Florida, 1998.

Diepeveen, Leonard, "Shifting Metaphors: interarts comparisons and analogy", *Word & Image*, 5: 2, (April - June 1989), 206-13.

Diderot, Denis, *Oeuvres Esthétiques*, Paris: Garnier, 1968.

_____ ; *Œuvres Complètes*, Paris: Le Club Français du Livre, 1971.

Diderot, Denis y D'Alembert (eds.), *Éncyclopedie*, Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag, 1967 (ed. facsimil de la 1^o ed. 1751-1780).

Drost, W. y G. Leroy (eds.), *La lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1989.

Drost, Wolfgang, "De la critique d'art Baudelairienne", *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Monaco: Les Belles Lettres, 1968, 79-88.

Dryden, John, "A Parallel, of Poetry and Painting", *The Works of John Dryden*, Maurer, Wallace y George Guffey (eds.), Berkeley, Los Angeles, etc.: University of California Press, 1989, XX.

du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris: École National Supérieure des Beaux-Arts, 1993.

Dubrow, Heather, *Genre*, London, New York: Methuen, 1982.

Dufour, Pierre, "La relation peinture/littérature", *Neohelicon*, 1, (1977), 125-90.

Durišin, Dionýz, "Comparative Investigation in Literature and in Art", *Neohelicon*, 1, (1977), 141-90.

Durry, Marie-Jeanne, "Autour du poème en prose", *Mercure de France*, 278: 927, (1 février 1937), 495-505.

Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona: Lumen, 1997.

Eliot, T.S., "The Borderline of Prose", *The New Statesman*, 9, (May 19 1917), 157-59.

_____ ; "Reflections on Contemporary Poetry", *The Egoist*, 4: 8 (September 1917), 118-9, (October 1917), 133-4, 4:10, (November 1917), 151, 4:9.

_____ ; "The Noh and the Image", *The Egoist*, 4: 7, (August 1917), 102-3.

_____ ; "Prose and Verse", *The Chapbook*, 22, (April 1921), 3-10.

_____ ; "Notes, The Classics in France and in England", *The Criterion*, 2: 5, (October 1923), 104-5.

_____ ; Prefacio de *Anabasis* de Saint-John Perse, London: Faber & Faber, 1930.

_____ ; Introducción de Djuna Barnes, *Nightwood*, New York: New Book Directions, 1937.

_____ ; "Leçon de Valéry", *The Listener*, 27: 939, (1947), 74-81

_____ ; *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, St. Ives Plc.: Faber & Faber, 1964.

_____ ; *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, London: Faber & Faber, 1964.

_____ ; *Four Quartets*, London: Faber & Faber, 1979.

_____ ; *To Criticize the Critic and other Writings*, Kent: Faber & Faber, 1988.

_____ ; *Inventions of the March Hare*, London: Faber & Faber, 1996.

_____ ; *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, Kent: Faber & Faber, 1997.

Elizabethan Critical Essays, G. Gregory Smith (ed.), London: Oxford University Press, 1937.

Éluard, Paul (ed.), *Les Frères Voyants. Anthologie des écrits sur l'art*, Paris: Ganthier, 1952.

Ellman, Richard, *James Joyce*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1983.

Esrock, Ellen J., "A proposal for integrating readerly visuality into literary studies: reflections on Italo Calvino", *Word & Image*, 9: 2, (April - June 1993), 114-121.

_____ ; *The Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1994.

Evans, Margery, *Baudelaire and Intertextuality. Poetry at the Crossroads*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Faure, Sylvia, *Corps, savoir et pouvoir. Sociologie du champ chorégraphique*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2001.

Ferran, André, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris: Nizet, 1933.

Finke, Ulrich (ed.), *French 19th Century Painting and Literature. With special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*, London: Manchester University Press, 1972.

Flint, F.S., "Verse", *The New Age*, 6: 10 (January 16 1910), 233-34.

_____ ; "Contemporary French Poetry", *Poetry Review*, 1: 8 (August 1912), 355-62.

Flor, Fernando de la, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza, 1995.

Fosca, François, *De Diderot à Valéry. Les écrivains et les arts visuels*, Paris: Albin Michel, 1960.

Foucault, Michel, *Esto no es una pipa*, Barcelona: Anagrama, 1999.

_____ ; *Las palabras y las cosas*, México: Siglo XXI, 1985.

Fowler, Alastair, "Periodization and Interart Analogies", *New Literary History*, 3:3 (Spring 1972), 487-509.

_____ ; "Genre and the Literary Canon", *New Literary History*, 4:1 (Autumn 1979), 97-119.

Fowlie, Wallace, "Baudelaire and Eliot: Interpreters of their Age", Allen Tate (ed.), *T. S. Eliot. The Man and his Work*, London: Chatto and Windus, 1967.

- Foyard, Jean, *Stylistique et genres littéraires*, Dijon: Ed. Universitaires de Dijon, 1991.
- Francastel, Pierre, *Peinture et société*, Lyon: Audin, 1951.
 _____ ; *L'Impressionisme*, Paris: Denoël, 1974.
 _____ ; *Sociología del arte*, Buenos Aires: Emecé, 1972.
- Frank, Joseph, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick & London: Rutgers University Press, 1991.
- Fry, Roger, *A Roger Fry Reader*, Christopher Reed (ed.), Chicago, London: The University of Chicago Press, 1996.
- Frye, Northrop, "Literature and the Visual Arts", *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988*, Robert Denham (ed.), London y Charlottesville: University Press of Virginia, 1990.
- Furbank, P. N. *Reflections on the Word Image*, London: Seeker and Warburg, 1970.
- Gage, John, *Colour in Turner: Poetry and Truth*, New York: Praeger, 1969.
- Galand-Hallyn, Perrine, *Les Yeux de l'éloquence - Poétiques humanistes de l'évidence*, Orléans: Paradigme, 1995.
- Galí, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona: El Acanalado, 1999.
- Gandelman, Claude, *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXe siècle*, Paris: Méridiens-Klincksieck, 1986.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo (eds.), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid: Cátedra, 1995.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández (eds.), *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos, 1988.
- Gautier, Théophile, *Baudelaire*, Mayenne: Le Castor Astral, 1991.
 _____ ; *Écrits sur la danse*, Paris: Actes du Sud, 1995.

Genet-Delacroix, Marie-Claude, "Écriture sur l'art et mythe de l'union des arts", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 19: 62, (1989), 15-27.

Genette, Gérard y Tzvetan Todorov (eds.), *Théorie des Genres*, Paris: Seuil, 1986.

Gentili, Bruno, *Poesía y público en la Grecia Antigua*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996.

George, Fernande M. de, "The Structure of Baudelaire's *Petits poèmes en prose*", *L'Esprit Créateur*, 13:2, (Summer 1973), 145-43.

Giovannini, G., "Method in the Study of Literature in its Relation to Other Fine Arts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8: 1, (Sept. 1949), New York: AMS Reprint Company, 1963, 185-95.

Godfrey, Sima, "Baudelaire's Windows", *L'Esprit Createur*, 22: 4, (Spring 1982), 83-100.

Gombrich, E.H., *Art and Illusion*, London: Phaidon, 1962.

_____ ; "La diversidad de las artes. El lugar del 'Laocoonte' en la vida y obra de G. E. Lessing (1729-1781)", *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, México, FCE, 1993.

Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Indianapolis, Cambridge: Hackett, 1976.

Gourmont, Rémy de, *Le problème du Style*, Paris: Mercure de France, 1922.

Grabar, Oleg, "History of Art and History of Literature: Some Random Thoughts", *New Literary History*, 3: 3, (Spring 1972), 559- 68.

Greenberg, Clement, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: Clarendon Press, 1961.

_____ ; "Towards a Newer Laocoon", O'Brian, John (ed.), *The Collected Essays and Criticism*, Chicago and London Chicago and London: The University of Chicago Press, 1988, I.

Guillerm, Jean-Pierre (ed.), *Des mots et des couleurs*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986.

_____ ; "Le journal de Delacroix: de la couleur au noir", *Word & Image*, 4: 1, (January-March 1988), 149-156.

_____ ; *Récits/tableaux*, Lille: Diffusion Presses Universitaires de Lille, 1994.

Guillespie, Diane (ed.), *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, Columbia, London: University of Missouri Press, 1993.

Guisan, Gilbert, "Prose et poésie d'après les 'Petits poèmes en prose'", *Études de Lettres*, 21: 3, (Février 1948), 87-107.

Guizot, François, "Essai sur les limites qui séparent et les liens qui unissent les Beaux-Arts", *Études sur les Beaux-Arts en Général*, Paris: Didier, 1852.

Guyaux, André, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchatel: La Baconnière, 1985.

Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

Harmon, William, "English Versification: Fifteen Hundred Years of Continuity and Change", *Studies in Philology*, 94: 1, (Winter, 1997), 1-37.

Hartman, Geoffrey H., *Lectura y creación*, Madrid: Tecnos, 1992.

Harvey, David, *La condición de la posmodernidad*, Buenos Aires: Amorrortu, 1998.

Hatzfeld, Helmut A., *Literature through Art. A New Approach to French Literature*, New York: Oxford University Press, 1952.

Heffernan, James A.W. (ed.), *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*, New York: Peter Lang, 1987.

_____ ; "Painting against poetry: Reynold's *Discourses* and the discourse of Turner's art" en *Word & Image*, 7: 3, (July - Sept. 1991), 275-99.

_____ ; *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

_____ ; "Speaking for pictures: the rhetoric of art criticism", 15: 1, *Word & Image*, (Jan. - March 1999), 19- 33.

Heywood, Ian y Barry Sandywell (eds.), *Interpreting Visual Culture*, London, New York: Routledge, 1999.

Hobsbawn, Eric, *La era del Imperio, 1875-1914*, Barcelona: Labor, 1990.

_____ ; *La era del capital, 1848-1875*, Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1998.

Hollander, John, "The Poetics of ekphrasis", *Word & Image*, 4: 1, (Jan.- March 1988), 209-217.

Hopkins, Gerard, *Hopkins. Poems and Prose*, Peter Washington (ed.), New York, Toronto: Alfred A. Knopf, 1995.

Hough, D., *The Last Romantics*, London: Gerald Duckworth & Co., 1949.

_____ ; *Image and Experience*, London: Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1960.

Hourticq, Louis, *L'art et la littérature*, Paris: Flammarion, 1946.

Hubert, Renée R., "La technique de la peinture dans le poème en prose", *Cahiers de l' Association Iternational des études françaises*, 18, (mars 1966), 169-78.

Hulme, T. H., *Speculations. Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, Herbert Read (ed.), London & New York: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, Harcourt, Brace & Co., 1936.

_____ ; *Further Speculations*, Sam Hynes (ed.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1955.

Hugo, Victor, Cromwell. *El manifiesto romántico*, Buenos Aires: Goncourt, 1979.

_____ ; *Œuvres poétiques complètes*, Genève: Edito-Service, s/f.

Huysmans, Joris-Karl, *L'Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg, 1969.

_____ ; *Le drageoir aux épices*, Paris: Champion, 2003.

Jacob, Max, *Cornet à dés*, Saint Amand: Gallimard, 1967.

Jay, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, etc.: University of California Press, 1994.

Johnson, Barbara, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris: Flammarion, 1979.

Johnson, J. Theodore, "Literary Impressionism in France: A Survey of Criticism", *L'Esprit Créateur*, 13: 2, (Summer 1973), 271-97.

Johnson, Lee Mc. Kay, *The Metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*, Michigan: Umi Research Press, 1980.

Keene, Dennis (ed.), *The Modern Japanese Prose Poem*, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

Kermode, Frank, *The Romantic Image*, London: Routledge & Kegan Paul, 1957.

_____ ; *El sentido de un final*, Barcelona: Gedisa, 1983.

Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1983.

Keynes, Geoffrey (ed.), *Selected Essays of William Hazlitt*, New York: The Nonesuch Press, London: Random House Co., 1946.

Kibedi Varga, A., "Un metadiscours indirect: le discours poétique sur la peinture", Leo H. Hoek (ed.), *La littérature et ses doubles*, Groingue, Institut des Langues Romanes, 1985, 19-34.

Kickson, Edward (ed.), *Poems of the Dance. An Anthology (1500 B.C. - 1920 A.C.)*, New York, A. A. Knopf, 1921.

Kirby-Smith, H. T., *The Origins of Free Verse*, University of Michigan Press: Michigan, 1998.

Kirk, Russell, "Harvard, Babbitt, and Paris", *Eliot and his Age. Eliot's Moral Imagination in the Twentieth Century*, New York: Random House, 1971.

Kittay, Jeffrey y Wlad Godzich, *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

Kopp, Robert, *Petits Poèmes en Prose*, Paris: José Corti, 1969.

Korg, Jacob, "Modern Art Techniques in *The Waste Land*", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18: 4, (June 1960), 456-63.

Kotte, Wouter, "Word / time and image / space: reflections on a theme central to early twentieth-century painting", 4: 1, *Word & Image*, (January - March 1988), 439-52.

Koyré, Alexandre, *Del mundo cerrado al universo infinito*, México: Siglo XXI, 1979.

Kravis, Judy, *The Prose of Mallarmé. The Evolution of Literary Language*, Cambridge, etc: Cambridge University Press, 1976.

Krieger, Murray, "The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laoköon* Revisited", *The Play and Place of Criticism*, Baltimore: John Hopkins Press, 1967.

_____ ; *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.

Kroeber, Karl y William Walling (eds.), *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, New Heaven and London: Yale University Press, 1978.

Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève: Droz, 1999.

_____ ; *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris: Gallimard, 2000.

Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (eds.), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978.

Laforgue, Jules, *Mélanges Posthumes*, Genève, Paris: Ressoruces, 1979.

_____ ; *Textes de critique d'art*, Lille: Presse Universitaire de Lille, 1988.

Langer, Susanne K., *Problems of Art*, New York: Scribner's, 1957.

Lanson, Gustave, *L'art de la prose*, Paris: La Table Ronde, 1996.

Laude, J., "On the Analysis of Poems and Paintings", *Critical Enquiry*, 6: 3, (Spring 1980), 471-86.

Leakey, F. W., *Baudelaire and Nature*, New York: Barnes and Noble, 1969

Le courrier du centre international d'études poétiques. "Poésie et Peinture", 193-4, (enero-junio 1992).

Lee, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*, Paris: Macula, Paris, 1998.

Lefèbvre, Henry, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

Le Rider, Jacques, *Les couleurs et les mots*, Paris: Puf, 1997.

Leroy, Christian, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*, Paris: Champion, 2001.

Lessing, G. E., *Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona: Orbis, 1985.

Levenson, Micahel, *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge, London, etc.: Cambridge University Press, 1986.

Levin, Michael (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, Los Angeles, etc.: University of California Press, 1993.

Levine, George y William Modden (eds.), *The Art of Victorian Prose*, London, Toronto, etc.: Oxford University Press, 1968.

Lévi-Strauss, Claude, *Mirar, escuchar, leer*, Buenos Aires: Ariel, 1994.

Lichtenstein, Jacqueline, "Contre l'*Ut pictura poesis*: une conception rhétorique de la peinture", 4: 1, *Word & Image*, (Jan.- March 1988), 99-104.

_____ ; *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris: Flammarion: 1989.

_____ ; *La peinture. Textes essentiels*, Paris: Larousse, 1995.

Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford: Clarendon Press, 1960.

Longaker, Mark, Introducción, *The Stories of Ernest Dowson*, New York: Barnes & Co., 1960.

Louvel, Liliane, *L'œil du texte*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Lyotard, Jean-François, *Discours-Figure*, Paris: Klincksieck, 1974.

Mackinnon, Lachlan, *Eliot, Auden, Lowell. Aspects of the Baudelairian Inheritance*, London: Macmillan, 1983.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Henri Mador y G. Jean Aubry (eds.), Coll. La Pléiade, Paris: Gallimard, 1945.

Mantz, Harold Elmer, "Types in Literature", *The Modern Language Review*, 12: 4, (October 1917), 469-79.

Marin, Louis, "Le discours de la figure. Jean-Louis Schefer", *Critique*, 270, (Nov. 1969), 253-71.

_____ ; "Textes en représentation", *Critique*, 282, (Nov. 1970), 909-934.

_____ ; *Estudios Semiológicos (La lectura de la imagen)*, Madrid: Comunicación, 1978.

_____ ; "La description du tableau et le sublime en peinture. A propos d'un paysage de Poussin et de son sujet", *Communications*, 34, (1981), 61-84.

_____ ; "Mimésis et description", *Word & Image*, 4: 1, (January - March 1988), 25-34.

_____ ; *Les pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris: Seuil, 1993.

_____ ; *De la représentation*, Paris: Gallimard / Seuil, 1994.

Mathews, Jackson, "Baudelaire in English", *The Sewanee Review*, 57 (1949), 293-303.

Mathieu-Castellani, Giselle (ed.), *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

Matoré, Georges, *L'espace humain*, Paris: La Colombe, 1962.

Matz, Jesse, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Maussaron, Jean-Pierre, *Limites des Beaux-Arts. À défaut- la littérature*, Paris: Galilée, 1999.

May, Jon y Thrift Nigel (eds.), *Timespace. Geographics of Temporality*, London & New York: Routledge, 2001.

McClatchy, J. D. (ed.), *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*, Berkeley, Los Angeles, etc: University of California Press, 1988.

McGowan, Margaret, *L'Art du Ballet de cour en France 1581-1643*, Paris: CRNS, 1963.

Menant, Sylvain, "Les fins de la peinture selon l'Abbé du Bos", René Démois (ed.), *Les fins de la peinture (Actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts Visuels)*, Paris: Desjonquères, 1990, 157-62.

Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard, 1964.

Merrill, Stuart (ed.), *Pastels in Prose*, New York: Happer and Brothers, 1890.

Merriman, J., "The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1^o parte: 2, (Winter 1972), 153-63, 2^o parte: 21: 3, (Spring 1973), 309-21.

Meschonnic, Henri, *Modernité. Modernité*, Saint-Amand: Gallimard, 1988.

Mester, Terri A., *Movement and Modernism*, Fayetteville: University of Arkansas Press, 1997.

Michaud, Stéphane, *Du visible à l'invisible*, Paris: José Corti, 1988.

Middleton Murry, John, "Baudelaire", *Countries of the Mind. Essays in Literary Criticism*, London: Oxford University Press, 1937.

_____ ; "Poetry and Prose", *The Problem of Style*, London: Oxford University Press, 1942.

_____ ; "Lessing", *Selected Criticism 1916-1957*, New York y Toronto: Oxford University Press, 1960.

Milner, Max, Prefacio de Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en Prose*, Paris: Imprimerie Nationales, 1979.

Mitchell, W. J. T., "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Enquiry*, 6: 3, (Spring 1980), 539-67.

_____ ; *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1986.

_____ ; "How good is Nelson Goodman?", *Poetics Today*, 7:1 (1986), 111-15.

_____ ; *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

Molino, Jean, "Les genres littéraires", *Poétique*, 24:93 (février 1993), 3-28.

Monroe, Jonathan, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

Monte, Steven, *Invisible Fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2000.

Mølbjerg, Hans, *Aspects de l'esthétique de Diderot*, Copenhague: Schultz Forlag, 1964.

Moreau, Pierre, "En marge du 'Spleen de Paris'", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 59: 4, (oct. - déc. 1959), 539-43.

Mourier-Casile, Pascaline y Dominique Moncond'huy (eds.), *La Licorne*, "Lisible/Visible: problématiques", 23, (1992), 183-90.

Munro, Thomas, *Les arts et leurs relations mutuelles*, Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

Murphy, Margueritte, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1992.

Nänny, Max, "Functions of Visual Form in T. S. Eliot's Poetry", Vinod Sena y Rajiva Verma (eds.), *The Fire and The Rose. New Essays on T. S. Eliot*, Delhi: Oxford University Press, 1992.

Nativel, Colette, "La comparaison entre la peinture et la poésie dans le *de Pictura Veterum* (1, 4) de Franciscus Junius (1589-1677)", *Word & Image*, 4: 1, (January-March 1988), 323-29.

Nemerov, Howard, "On Poetry and Painting, With a Thought of Music", W. J. T. Mitchell, *The Language of Images*, London: The University of Chicago Press, 1980.

Nietzsche, Friedrich, *El gay saber*, Madrid: Austral, 1986.

Noudelmann, François, *Image et absence. Essai sur le regard*, Paris, Montreal: L'Harmattan, 1998.

Noyes, Russell, *Wordsworth and the Art of Landscape*, Bloomington, London: Indiana University Press, 1968.

Ortel, Philippe, "Le poème en prose généré par l'image (Baudelaire et Banville)", *La Licorne*, "L'image génératrice de textes de fiction", Poitiers: UFR, 1996, 63-75.

Palacio, Jean de, "La postérité du *Gaspard de la nuit*: de Baudelaire à Max Jacob", *Autour du poème en prose. La revue des lettres modernes*, (1973), 156-89.

Parent, Monique, *Saint-John Perse et quelque devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris: Klincksieck, 1960.

Paris, Jean, *L'espace et le regard*, Paris: Seuil, 1971.

Passmore, John, "History of Art and History of Literature: A Commentary", *New Literary History*, 3:3 (Spring 1972), 575-87.

Pater, Walter, *Miscellaneous Studies. A Series of Essays*, London: Macmillan and Co., 1917.

_____ ; *Appreciations*, London: Macmillan and Co., 1918.

_____ ; *The Renaissance*, New York: Boni and Liveright, 1919.

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Penny, Florence, *Mallarmé, Manet and Redon. Visual and aural signs and the generation of meaning*, Cambridge, London, etc.: Cambridge University Press, 1986.

Pessoa, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Paris: Christian Bourgois, 1999.

Picon, Gaetan, "La qualité du present", *Preuves "Baudelaire critique d'art"*, 207, (Mai 1968), 24-6.

_____ ; *Admirable tremblement du temps*, Genève: Skira, 1970.

Pidoux, J. Y. (ed.), *La Danse, art du XXe siècle*, Lausanne: Payot, 1990.

Pietragalla, Marie-Claude (ed.), *Écrire la danse*, Paris: Séguier, 2001.

Piles, Roger de, *The Principles of Painting*, London: J. Osborn, 1743.

Platón, *Timeo*, Paris: Belles Lettres, 1920.

_____ ; *La République*, Paris: Belles Lettres, 1933.

Pleynet, Marcelin, *Art et littérature*, Paris: Seuil, 1977.

_____ ; "Art et littérature au XXe siècle: roman", *L'Infini*, 64, (Hiver 1998), 50-67.

Plinio, *Textos de Historia del Arte*, Esperanza Torrego (ed.), Madrid: Visor, 1987.

Plutarco, "On the Fame of the Athenians", *Loeb Classical Library*, Cambridge: Harvard University Press, London: W. Heinemann Ltd., 1957, vol. XI.

Ponge, Francis, *Méthodes*, Saint-Amand: Gallimard, 1961.

Pound, Ezra, "The Serious Artist I - II", *The New Freewoman*, 1: 9 (October 15 1913), 194-95.

_____ ; "The Serious Artist III", *The New Freewoman*, 1: 10 (November 1 1913), 194-95.

_____ ; "The Serious Artist IV", *The New Freewoman*, 1: 11 (November 15 1913), 213-214.

_____ ; "In Metre", *The New Freewoman*, 1: 7 (September 15 1913), 131-32.

_____ ; *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S. Eliot (ed.), London: Faber & Faber, 1963.

_____ ; *Memoria de Gaudier Brzeska*, Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

Praz, Mario, *Mnemosina, paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Caracas: Monte Ávila, 1976.

Preminger, A. y T. V. F. Brogan (eds.), "Ut pictura poesis", "Verse and Prose", *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Proust, Marcel, *Pastiches et Mélanges*, Paris: Gallimard, 1927.

Raser, Timothy, "Citation and narrative in Baudelaire's art criticism", *Word & Image*, 9: 4, (November - December 1993), 309-19.

Read, Herbert, *In Defence of Shelley and Other Essays*, London, Toronto: William Heineman Ltd., 1936.

_____ ; "The Poetry and Prose of Painting", *A Coat of Many Colours*, Folcroft Library, s/d.

Redon, Odilon, *A soi-même. Journal 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris: Corti, 2000.

Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, Robert R. Wark (ed.), New Haven, London: Yale University Press, 1997.

Riffaterre, Michael, "The Semiotics of a Genre: The Prose Poem", *Semiotics of Poetry*, London: Indiana University Press, 1978.

Rimbaud, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris: Gallimard, 1965.

Robb, Graham, "Les origines journalistiques de la prose poétique de Baudelaire", *Les Lettres Romanes*, 44: 1-2, (1990), 15-25.

Rodgers, Andrey, *The Universal Drum. Dance Imagery in the Poetry of Eliot, Crane, Roethke, and Williams*, University Park & London: The Pennsylvania State University Press, 1979.

Rogers, Franklin, *Painting and Poetry. Form, Metaphor and the Language of Literature*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *L'idée d'image*, Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

Roudaut, Jean, *Une ombre au tableau. Littérature et peinture*, Chavagne: Ubacs, 1988.

Ruff, Marcel A., "La filiation de Baudelaire a Rimbaud", *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Monaco: Les Belles Lettres, 1968, 193-200.

Ruskin, John, *Modern Painters*, London, New York: Routledge & Sons Lt. , E. P. Dutton, s/f. _____ ; *The Complete Works*, London: Thomas Crowell & Co., 1885.

Sainte-Beuve, "Aloisius Bertrand", Prefacio de Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la Nuit*, Paris: Payot, 1925.

Saintsbury, George, *A History of English Prose Rhythm*, London: Mc Millan & Co, 1912.

_____ ; "Charles Baudelaire", *Fortnightly Review*, 18 n.s. (October 1875), 500-18.

_____ ; *A History of English Prosody*, London: Mcmillan, 1923, III.

Sandras, Michel, *Lire le Poème en prose*, Paris: Gauthier Villars, 1995.

Sanoja, Sonia, *A través de la danza*, Caracas: Monte Ávila, 1973.

Santilli, Nicola Jane, *The Problem of the Prose Poem in English Literature: Towards a Definition*, King's College London, 1998. (versión de la tesis doctoral previa a su publicación en 2002)

Sartre, Jean-Paul, "El escritor y su lenguaje", *Situación IX. El escritor y su lenguaje.*, Buenos Aires: Losada, 1973.

_____ ; *Situations IV. Literatura y arte*, Buenos Aires: Losada, 1977.

Savy, Nicole, "Aut pictura, poesis: Baudelaire, Manet, Zola", *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 66, (1989), 41-50.

Schlegel, August Wilhelm, "Las pinturas", Paolo D'Angelo y Félix Duque (eds.), *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid: Akal, 1999.

Scott, David, "La structure spatiale du poème en prose d'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, 15, (1984), 294-308.

_____ ; *Pictorialistic Poetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

_____ ; "Epigraphic Structure in the Nineteenth-Century French Prose Poem", *Word & Image Interactions*, Basel: Wiese Verlag, 1993, 53-9.

Scott, Grant F., "The rhetoric of dilation: *ekphrasis* and ideology", *Word & Image*, 7: 3, (July - Sept. 1991), 301-13.

Seznec, Jean, *Essais sur Diderot et sur l'Antiquité*, Oxford: Clarendon Press, 1957.

_____ ; *Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France. An inaugural lecture delivered at the University of Hull on Nov. 1 1962*, University of Hull Publications, 1963.

_____ ; "Art and Literature: A Plea for Humility", *New Literary History*, 3: 3, (Spring 1972), 569-74.

Shaffer, E. S., "Laocoön and the Languages of the Arts", Shaffer, E. S. (ed.), *Comparative Criticism. A Yearbook*, Cambridge, London, etc.: Cambridge University Press, 1982, xi-xiii.

Shattuck, Roger, *The Innocent Eyes. On Modern Literature and Art*, New York: Farrar Straus Giroux, 1984.

Sheets-Johnstone, Maxine, *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*, Lewisburg: Bucknell, University Press, 1984.

Simon, John, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth Century European Literature*, New York & London: Garland, 1997.

Smitten, Jeffrey R. y Ann Daghistany (eds.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca y London: Cornell University Press, 1981.

Snell, Robert, *Théophile Gautier: A Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford: Oxford University Press, 1989.

Souriau, Étienne, *La correspondance des arts. Éléments d'une esthétique comparée*, Paris: Flammarion, 1947.

Spender, Stephen, *The Struggle of the Modern*, London: Hamish Hamilton, 1963.

Spitzer, Leo, "The 'Ode on a Grecian Urn'" or content vrs. metagrammar', A. Hatcher (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962.

Stafford, Fiona, *The Sublime Savage. A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh: Edimburgh University, 1988.

Starkie, Enid, *From Gautier to Eliot. The Influence of France on English Literature (1851-1939)*, London: Hutchinson University Library, 1962.

_____ ; "Baudelaire et l'Angleterre", *Baudelaire. Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Monaco: Les Belles Lettres, 1968, 201-208.

Starobinski, Jean, "De la critique à la poésie", *Preuves "Baudelaire critique d'art"*, 207, (Mai 1968), 16-23.

_____ ; *Diderot et l'Art de Boucher à David* (catálogo de la Exposición por el bicentenario de la muerte de Diderot), Paris: RMN, 1984.

Stein, Leo, "Of Poetry and Prose", *Appreciations: Painting, Poetry and Prose*, New York: Crown, 1947.

Steiner, Wendy (ed.), *Poetics Today*, "Art and Literature I", 10: 1, (Spring 1989).

_____ ; (ed.) *Poetics Today*, "Art and Literature II", 10: 2, (Summer 1989).

_____ ; *The Colors of Rhetoric*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982.

_____ ; *Pictures of Romance. Form against Context in Painting and Literature*, Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

Steinmetz, Jean-Luc, Prefacio de Arthur Rimbaud, *Œuvres. Illuminations suivi de Correspondance (1873-1891)*, Paris: Flammarion, 1989.

Stevens, Wallace, *The Necessary Angel. Essays on reality and imagination*, London: Faber & Faber, 1984.

- Svarny, Erik, *T. S. Eliot and Early Modernism*, Philadelphia: Open University Press, 1988.
- Symons, Arthur, "Charles Baudelaire", *English Review* 26 (January 1918), 49-55.
 _____ ; Prefacio de Charles Baudelaire, "*Les fleurs du mal, Petits Poèmes en prose, Les Paradis Artificiels*", London: E. J. Molyneux, 1925.
- Sypher, Wylie, *Literature and Technology: The Alien Vision*, New York, 1971.
- Szondi, Peter, "La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel", *Eco*, 27: 6, 561-91.
- Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos, 1987.
- Taupin, René, *L'influence du Symbolisme Français sur la poésie américaine (de 1910 à 1920)*, Genève: Slatkine Reprints, 1975.
- The Spectator, Addison & Steele and Others*, Gregory Smith (ed.), London, New York: Everyman's Library, 1963.
- Todorov, Tzvetan, *Los géneros del discurso*, Caracas: Monte Avila, 1991.
- Turquet- Milnes, G., *The Influence of Baudelaire in France and England*, London: Constable and Co. Ltd., 1913.
- Vadé, Yves, *Les Poèmes en prose et ses territoires*, Paris: Berlin, 1996.
- Valéry, Paul, *Degas Danse Dessin*, Paris: Gallimard, 1946.
 _____ ; *Oeuvres*, Jean Hytier (ed.), Coll. La Pléiade, Paris: Gallimard, 1957, I.
 _____ ; Jean Hytier (ed.), Coll. La Pléiade, Paris: Gallimard, 1960, II.
 _____ ; *Teoría poética y estética*, Madrid: Visor, 1990.
- Verlaine, Paul, *Œuvres Complètes*, Paris: Club du meilleur livre, 1959, I.
- Vincent-Munnia, Nathalie, "Premiers poèmes en prose: le spleen de la poésie", *Littérature*, 90, (oct. 1993), 3-11.
 _____ ; *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris: Honoré Champion, 1996.

von Hofmannsthal, Hugo, *Lettre de Lord Chandos et autres textes*, Jean -Claude Schneider y Albert Kohn (eds.), Saint Amand: Gallimard, 1999.

Vouilloux, Bernard, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève: Droz, 1989.

_____ ; "La description du tableau: la peinture et l'innommable", *Littérature*, 73, (févr. 1989), 61-82.

_____ ; "La description du tableau: l'échange", *Littérature*, 75, (oct. 1989), 21- 41.

_____ ; "Presque - ou du narratif en peinture (Apostrophe au *Chef-d'œuvre inconnu*)", *Littérature*, 81, (févr. 1991), 85-100.

_____ ; "Le texte et l'image: où commence et comment finit une interdiscipline?", *Littérature*, "La moire de l'image", 87, (1992), 91-5.

_____ ; *La peinture dans le texte. XVIII^e - XX^e siècle*, Paris: CNRS, 1994.

_____ ; *L'interstice figural. Discours. Histoire. Peinture*, Québec: PUG, 1994.

_____ ; *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris: L'Éclat, 1997.

_____ ; "Pour une théorie descriptiviste du style. Note sur deux propositions de Nelson Goodman", *Poétique*, 29: 114, (Avril 1998), 233-254.

_____ ; "L' 'Impressionnisme littéraire': une révision", *Poétique* 121 (Février 2000), 61-92.

Wagner, Peter (ed.), *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin & New York: de Gruyter, 1996.

Webb, Ruth, "Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre", *Word & Image*, 15: 1, (January-March 1999), 7-18.

Weinberg, Kerry, *T.S. Eliot and Charles Baudelaire*, Paris - The Hague: Mouton, 1969.

Wellek, René, "The Parallelism between Literature and the Arts", W. K. Wimsatt (ed.), *Literary Criticism. Idea and Act. The English Institute, 1939-1972. Selected Essays*, Berkeley, Los Angeles, etc.: University of California Press, 1974.

_____ ; y Austin Warren, "La literatura y las demás artes", "Géneros literarios", *Teoría Literaria*, Madrid: Gredos, 1979.

Wendorf, Richard (ed.), *Articulate Images. The Sister Arts form Hogarth to Tennyson*, Minneapolis University of Minnesota Press, 1983.

Wilde, Oscar, *The Works of Oscar Wilde*, Londres: Collins, s/f.

Wilson, Edmund, "Is Verse a Dying Technique?", *The Triple Thinkers*, London: John Lehman, 1952.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 1980.

Wimsatt, W. R., "Laoköon: An Oracle Reconsulted", *Day of the Leopards. Essays in Defense of Poems*, New Heaven & London: Yale University Press, 1976.

Wordsworth, William, Prefacio de *The Poetical Works*, London, New York, etc.: Ward Lock & Co., s/f.

Yates, Frances, *The Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.
_____ ; *Les Académies en France au XVI^e siècle*, Paris: PUF, 1996.

Woolf, Virginia, *The Common Reader*, London: Hogarth Press, 1933.
_____ ; *Collected Essays*, London: Hogarth Press, 1966, vol. II.
_____ ; *Orlando*, London: Penguin, 1993.

ERRATAS O ERRORES ADVERTIDOS

- páginas 1, nota 1, y 270, la referencia bibliográfica es: *L'espace et le regard*, Paris: Seuil, 1971.
- página 16, nota 27, dice: Op. cit., 1987, 407.
debe decir: Tatarkiewicz, Op. cit., 1987, 407.
- páginas 32, 96, 100, 129, la edición consultada de Martin Jay es la de 1994.
- página 32, dice: Teresa Brennan y Martin Jay (eds.), *Vision in Context*, New York, London, Routledge, 1994.
debe decir: Teresa Brennan y Martin Jay (eds.), *Vision in Context*, New York, London, Routledge, 1996.
- página 71, nota 132, debe decir: Para otro crítico-artista inglés, Roger Fry, si Reynolds se hubiese animado a desafiar las normas generales del gusto de la época y no hubiese reprimido su vivo interés en los artistas medievales flamencos hubiese llegado, en consecuencia, al descubrimiento del arte primitivo.
- página 87, nota 174, dice: Op. cit., 1988, 32.
debe decir: Greenberg, Op. cit., 1988, 32.
- página 93, nota 187, dice: Op. cit., *Les couleurs et les mots*, 1997, 37.
debe decir: *Les couleurs et les mots*, Op. cit., 1997, 37.
- página 110, dice: (Ilíada XVIII, 478-607)
debe decir: (Ilíada XVIII, 478-608)
- página 111, nota 231, dice: *borrowing form*
debe decir: *borrowing from*
- página 114, nota 238, dice: John Rosenberg, con quien muchos
debe decir: Para John Rosenberg, con quien muchos
- páginas 149-50, suprimir el párrafo que dice: Es necesario destacar que [...] diversas disciplinas. Es válido el párrafo que dice: Es necesario destacar que [...] se escribe-inscribe.
- página 153, dice: *neitehr*
debe decir: *neither*
- página 176, nota 378, dice: *ont eh*
debe decir: *on the*
- página 195, nota 414, dice: Ibid., 67.
debe decir: Op. cit., 1980, 67.
- página 202, nota 430, en la cita de Keene (1980) dice: *whcih*
debe decir: *which*
- página 214, en la cita dice: *etampes*
debe decir *estampes*
- página 215, nota 253, dice: *donce*
debe decir: *donc*
- páginas 245, nota 528, y 270, la referencia correcta es: Pietragalla, Marie-Claude (ed.), *Écrire la danse*, Paris: Séguier, 2001.
- página 255, se omite la referencia: Dewey, John, *Art and Experience*, New York: Capricorn, 1958.
- página 260, se omite la referencia: Gombrich, E. H., "Investigación en humanidades: ideales e ídolos", *Ideales e ídolos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- página 271, la referencia completa es: Plutarco, "On the Fame of the Athenians", *Loeb Classical Library*, Cambridge: Harvard University Press, London: W. Heinemann Ltd., 1957, vol. XI.
- página 278, se omiten las referencias:
Yates, Frances, *The Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1966.
Woolf, Virginia, *The Common Reader*, London: Hogarth Press, 1933.
_____ ; *Collected Essays*, London: Hogarth Press, 1966, vol. II.
_____ ; *Orlando*, London: Penguin, 1993.

