

DESTILACIONES POÉTICAS EN LA PROSA. EFECTOS DE LA IMAGEN EN LA CONFORMACIÓN MODERNA DEL SISTEMA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.

Ana Lía Gabrieloni
UNR - CONICET

En este trabajo me propongo, a riesgo de ser imperdonablemente sintética, rescatar una porción de la densidad histórica en la que nace y evoluciona un género moderno: el de la prosa poética o poema en prosa. Pospongo fijar la delimitación entre ambas formas, así como el análisis de alguna obra o autor en particular para detenerme en la argumentación teórica de una hipótesis: la síntesis poesía-prosa se da a condición de que la escritura esté habitada por un poco de la paz de las imágenes plásticas. Los espacios dobles que Alejandra Pizarnik reclama a su estilo de poema en prosa, podrían ser interpretados, a la luz de esta hipótesis, como los espacios del silencio donde la escritura nos recuerda que, además de dar a leer, puede dar a ver.¹

Hacia fines de la década del treinta, aparece en Nueva York *Nightwood* de Djuna Barnes con un prólogo de T.S. Eliot, quien afirma que la prosa de esa novela podrá ser apreciada solamente por aquellos lectores con una sensibilidad entrenada en leer poesía.²

¹

Pizarnik escribe en su diario el 17 de julio de 1967: "Poemas en prosa: necesidad de espacios dobles. Al menos para mi 'estilo'".

²

Eliot, T.S. Introducción a Barnes, Djuna. *Nightwood*. New Book Directions, New York, 1949; p. xii.

La advertencia de Eliot puede ser traducida a los siguientes términos de una teoría literaria sociológica: esta prosa novelística que se da a leer como poesía, interrumpe el proceso de "continuidades" de las formas literarias sobre las que descansa la *teoría de los géneros literarios* en su totalidad. Teoría que, siguiendo las ideas de Raymond Williams, ha sido y es *el esfuerzo más sostenido por agrupar y organizar la multiplicidad de las convenciones* que permiten *compartir y comprender* la práctica transdividual de escritura literaria. Esfuerzo al que se suma el comentario del prólogo de Eliot.³

*Una prosa cuya arquitectura se vuelve ilusoria porque está cargada de poesía*⁴ traba la *continuidad* de la convención clásica que asocia ficción -es decir, novela, relato, progresión temporal- con un modo de escritura no poético. El análisis de este fenómeno, aplicando un criterio pancrónico -como el que propone la teoría de Eliot sobre la tradición en literatura-, remite a la prosa poética francesa a la que se tradujeron poemas ingleses en el siglo XVIII, y que convalidó la *independencia de la poesía con respecto al verso*.⁵ Remite, además, a la consolidación de la prosa poética como género a mediados del siglo XIX, con la publicación de los *Petits Poèmes en Prose* de Charles Baudelaire: "(le) *poème en prose, que n'ayant pas recours au pouvoir incantatoire des vers pour provoquer l'ébranlement poétique, doit agir par sa seule densité, par sa fulgurance sans défaut.*"⁶

³

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Península, Badalona, 1980; pp. 202 y 207.

⁴ Paz, Octavio. *El arco y la lira*. FCE, México, 1996; pp. 70 y 87.

⁵ En la tan citada introducción a su novedosa, para la época, *Anthologie du poème en prose*, Maurice Chapelain (1943) señala con acierto que en ese siglo: "*la poésie habite plus volontiers la prose que le vers*". René Julliard, Paris, 1946; p. xi.

⁶

Bernard, Suzanne. *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Nizet, Paris, 1994; p. 439.

(II)

Poesía y prosa, de más está aclararlo, 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 invariabilidad de su permanencia histórica como por su cambiante naturaleza interna.⁷ De esta doble constatación se desprenden tres aspectos esenciales a la existencia del sistema que la crítica contemporánea de géneros ha sabido distinguir y estudiar.

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*.⁸ La emergencia de nuevas formas, resultante de los cambios que afectan a su evolución, es independiente de la teoría dado que tiene lugar más allá de que exista un discurso crítico que recepcione, detecte y nomine tal emergencia.⁹ Finalmente, la relativa aunque constante inestabilidad de su distribución interna confirma las

⁷

Véase Combe, Dominique. "Un nouveau système des genres" en *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. José Corti, Paris, 1989.

En consecuencia, es una convención cultural y estética, que puede definirse empíricamente de acuerdo a criterios formales y temáticos, cuya presencia en la historia se traduce en la doble función señalada. Sobre género como institución y su presencia a lo largo de la historia, véase Wellek, René y Austin Warren. "Géneros literarios" en *Teoría literaria*. Gredos, Madrid, 1979; p. 273. Cap. XVII; Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros" en *Los géneros del discurso*. Monte Ávila, Caracas, 1991; pp. 51-6. Sobre "convención cultural y estética" véase Preminger, A. y Brogan T.V.F. (co-ed.) "Verse and Prose" en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, New Jersey, 1993. Sobre el carácter "empírico" de la definición, véase Combe, D., 1989. Op.cit.; p. 72. Sobre la dialéctica entre autor y lector en relación al sistema de géneros, también se refiere Jean Foyard en *Stylistique et Genres littéraires*. Ed. Universitaires de Dijon, 1991; p. 24:

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

Todorov (1991, 54) recalca, por su parte, la determinación ideológica que recae sobre el sistema:

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.⁹

Ésta es una de las hipótesis que desarrolla Nathalie Vincent-Munnia en su libro *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Honoré Champion, Paris, 1996.

relaciones significativas que el sistema de géneros mantiene no sólo con los otros componentes intrínsecos al campo literario sino también, con 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, dice Pierre Bourdieu, *está sobredeterminada y haciendo de sus "elecciones" "golpes dobles", estéticos y políticos a la vez, internos y externos*.¹⁰ *El sistema de los géneros perdura, lo que cambia es su distribución*; el hecho de que en esto incidan factores extraliterarios implica que las categorías genéricas no se constituyen en una dimensión esencialmente lingüística. En este sentido, afirma Todorov, el género es el "objeto privilegiado" de la teoría literaria, dado que en su estudio confluyen la poética general y la historia. Lo es además porque, considerando su mutabilidad, demanda constantes reformulaciones teórico-críticas que den cuenta de los *principios dinámicos* de su producción y conformación.¹¹

Una teoría contemporánea sobre géneros debe prestar especial atención, de entre todos los principios que pueden aislarse para ser estudiados, al de **síntesis**, dado que *un nuevo género suele resultar de la transformación por combinación con otro u otros anteriores*.¹²

(III)

La primera síntesis que intercomunicó la prosa con la poesía tuvo lugar durante el siglo XVIII. Poemas ingleses traducidos en prosa francesa y una epopeya carente de versificación, abrieron el camino de la poesía occidental hacia el *vers libre* de los

¹⁰

Las reglas del arte. Anagrama, Barcelona, 1991; p. 308.

¹¹

Todorov, T. Op.cit. 1991; p. 55.

¹²

Ibíd.; p. 50.

"modernos", muy a pesar de la insistencia de los *philosophes* en hacer de la distinción entre géneros un artículo general de fe neoclásica contenido en la *Encyclopedie*.¹³

La **crisis decimonónica del verso**, precipitada por el ejemplo de los traductores, sobrevino dada la necesidad de los poetas franceses de escapar al "chaleco de fuerza" de la versificación tradicional.¹⁴ A estos factores intrínsecos al campo literario debe sumársele uno que no lo es, el nacimiento de la conciencia historiográfica, de gran incidencia en la emergencia del "yo lírico" que desató la contaminación poética de la prosa, cuya contrapartida fue la disociación entre poesía y verso.¹⁵ El sistema clásico de géneros fijos, de tipo aristotélico y cartesiano, se reconfiguró. La prosa adquirió estatuto poético y la línea de demarcación se trasladó separando épica y drama en prosa por un lado, la lírica versificada por el otro: ésta fue la distribución del nuevo **sistema de géneros sintético polar**.¹⁶

La intervención de un desencadenante externo al campo literario en la formación interna del sistema se vuelve a verificar en el siglo XIX, también en Francia, en ocasión de la nueva síntesis entre géneros que operó con su emergencia el poema en prosa. Después de que Victor Hugo reconociera "*j'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose*", de que se editara el *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud escribiera las *Illuminations*, y Jules Laforgue implementara el uso del *vers libre*; cuando todos se

¹³

Se trataba de poemas de Ossian, idilios de Gessner y una epopeya, el *Télémaque* de Fénelon, escritos por vez primera sin versificación. Otro factor que promovió la intercomunicación fue la poesía de tipo popular, que se "*découvre ou redécouvre*" en el siglo XVIII, cuyo metro era, en algunos casos, tan irregular que tendía al límite con la prosa. Véase A.A.V.V. *La poésie en prose. Des lumières au romantisme (1760-1820)*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1993; p. 75.

¹⁴ Véase Breunig, Leroy. "Why France?" en Caws, Anne-Marie y Riffaterre, Hermine (comp.). *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Columbia University Press, New York, 1983; pp. 3-20.

¹⁵ Otro resultado no menos sustancial de la influencia de la conciencia histórica en la conformación del sistema es, como se sabe, la emergencia de un nuevo género: el de la escritura autobiográfica.

¹⁶ Combe, D. Op.cit. 1989; p. 70.

preguntaban qué quedaba por hacer para transgredir la distinción poesía-prosa, Mallarmé separó -por primera vez en la historia de la literatura occidental, con una intención plástica- la poesía de la voz y la dibujó espacialmente sobre las páginas de *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Llamaré al sistema de géneros que resultó de este proceso un **sistema sintético al margen de la literatura y de la pintura**, dado que, sostengo como hipótesis, en este caso la síntesis poesía-prosa estuvo asociada a un fenómeno propio de la modernidad: la emergencia de una estructura de mercado que favoreció el intercambio simbólico de imágenes entre escritores y pintores, y entre ellos y el público receptor de sus obras. Los hermanos Goncourt escriben en *Manette Salomon* (1867), obra contemporánea a estas circunstancias que luego serían analizadas y descritas por la crítica de nuestra época: "*de ce frottement aux idées, aux esthétiques, il était sorti des peintres de cerveau, des peintres poètes*".¹⁷ La imagen se fortalecía como discurso vinculante entre los campos de producción literaria y plástica; se puede afirmar que con la modernidad **se intensificaron dos procesos paralelos y complementarios de erosión: el que afecta a las distinciones del sistema clásico de géneros y a las del sistema de las artes**, derivado, este último, del modelo renacentista inspirado en la máxima horaciana, *ut pictura poesis*.

17

Citado en Cassagne, Albert (1906) *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Champ Vallon, Seyssel, 1997; p. 319. Sobre el intercambio entre los campos de producción literaria y artística, véase -además de las obras ya citadas de Bourdieu (1991) y Cassagne (1997)- Borrowitz, Helen Osterman. *The Impact of Art on French Literature. From de Scudéry to Proust*. University of Delaware Press, Newark; Associated University Presse, London and Toronto, 1985. Caramaschi, Enzo. *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'Impressionisme*. Fasano di Puglia, Schena-Nizet, 1985. Carrier, David. *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*. Pennsylvania University Press, University Park, Pennsylvania, 1996. Collier, Peter y Lethbridge, Robert. *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*. Yale University Press, New Heaven and London, 1994. Dalançon, Joël. "Le poète et le peintre (1870-1885). Les enjeux sociaux et culturels d'un face-à-face." en *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*. n°69, 1990, año 20. Folie de l'art, Mayenne; pp.61-73. Finke, Ulrich (comp.) *French 19th Century Painting and Literature. With special reference to the relevance of literary subject-matter to French painting*. Manchester University Press, London, 1972. Gamboni, Dario. *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*. de Minuit, Paris, 1989. Johnson, Lee Mc. Kay. *The Metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*. Umi Research Press, Michigan, 1980. Penny, Florence. *Mallarmé, Manet and Redon. Visual and aural signs and the generation of meaning*. Cambridge University Press, Cambridge, London, etc., 1986.

(IV)

Experimentar, desde el campo de la teoría y crítica literaria, la sustitución de una perspectiva de estudio fonocéntrica -cuyo dominio en la tradición de pensamiento occidental analiza Jacques Derrida (1971) en *De la grammatologie*- por una de carácter oculocéntrico -como la descrita por Martin Jay (1993) en *Downcast Eyes*- permite situar el fenómeno de la permeabilidad poética de la prosa en el "*environnement sensoriel multiforme et saturé*" del siglo XIX,¹⁸ y enriquecer, aún más, enfoques como el de Octavio Paz en "Prosa y verso" -de su libro *El arco y la lira*- según el cual, la *negación que la prosa hace de sí misma está intercedida por el triunfo de la imagen sobre el concepto, de las analogías sobre los silogismos.*¹⁹

Durante el siglo XIX, afirma Albert Cassagne:

*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.*²⁰

Este período invita a reunir interrogantes del tipo: ¿qué hace a lo poético de un texto? ¿cómo se efectiviza la amenaza poética a la prosa? ¿es posible separar lo poético de la voz? con otros de naturaleza diferente aunque complementaria: ¿existe un paralelismo entre forma espacial en literatura y en las artes visuales? ¿los "colores de la retórica" son asimilables a los colores de una obra de arte plástico? ¿cuáles son las implicancias

¹⁸

Crary, Jonathan. *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994; p. 49.

¹⁹

Paz, O. Op.cit. 1996; pp. 68 y 74.

²⁰

Cassagne, A. Op.cit. 1997; p. 330.

de la integración de los sentidos a la que aspiran las técnicas sinestésicas de composición poética?.

Desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, el criterio para clasificar géneros literarios y pictóricos estuvo subordinado a la creencia en una retórica común a ambas artes. Creencia derivada, en parte, de las siete analogías que el primer tratado sobre géneros - la *Poética* de Aristóteles- establece entre literatura y pintura, luego condensadas por Horacio en el verso de su *Arte Poética* que dio pie a la prolongada subordinación de la pintura a la literatura: *ut pictura poesis*.²¹ En consecuencia, fueron dos los procesos liberatorios que despuntaron en el siglo XVIII: el de la poesía con respecto al verso y el de la pintura con respecto a lo que era su "chaleco de fuerza", el imperativo de narrar con temas y una retórica literarios; luego, atravesaron hondamente el siglo XIX y la literatura se convirtió en "*littérature à images*", los escritores en "*peintres à images*"; el cuadro en "*poème avec ses accessoires plein d'espace et de rêverie*" y los coloristas en "*poètes en peinture*".²²

En nuestro país, el arte fue acontecimiento público y comercial -mostrado y observado de forma colectiva- por primera vez en una exposición en 1817; doce años después apareció la primera crítica de arte en la prensa nacional con motivo de una exposición de 400 obras.²³ Hacia la misma época, los salones de París contaban con más de tres mil obras en exposición e iban en camino a provocar las 4240 reseñas críticas sobre el Salón

²¹

Véase Lee, Rensselaer, W. (1967). *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. XVe-XVIIIe siècles*. Macula, Paris, 1998.

²²

Baudelaire, Charles. "*Salon 1846*" en *Écrits sur l'art*. Librairie Générale Française, Paris, 1992; pp. 122 y 88.

²³

Véase Burucúa, José Emilio (comp.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Sudamericana, Buenos Aires, 1999; vol. I. Sobre la primera exposición y la primera crítica (una crónica en el diario *El Tiempo*, en ocasión de una exposición en el Colegio de Ciencias Morales -San Ignacio- que tuvo lugar en 1829) véase el capítulo "Siglo XIX: 1810-1870" de Munilla Lacasa, María Lía; p. 198 y 119; II.

de 1869.²⁴ Buenos Aires no contaría con un salón de pintura, ese ordenador jerárquico de las estructuras que van conformando el campo artístico, antes de la última década del siglo pasado.²⁵ Mauricio Rugendas pintó *El rapto de la cautiva* a partir del poema *La Cautiva* de Esteban Echeverría, el mismo año en que Baudelaire escribía su primer Salón (1845), donde la cualidad de contenido histórico y literario comenzaba a ver transpuesto, por parte de la crítica, su preciosismo al color y a la cualidad formal de cuadro incacabado.²⁶ A pesar de que se tenía acceso a publicaciones francesas como *L'Artiste*, desde donde Théophile Gautier -su director desde 1856- hacía frente y neutralizaba el designio literario sobre la pintura,²⁷ la primera voz en reclamar que debía emanciparse "el *métier* de la pintura de sus poderosos pero invasivos aliados: los

²⁴

Véase Calvo Serraller, Francisco. "El Salón" en Bozal, Valeriano (comp.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 1996; pp. 165-178, vol. I y Rev. *Connaissance des Arts*, París, 1995. Número extraordinario en ocasión de la muestra *Origins of Impressionism* en el MMA de New York; p.15.

²⁵ El Ateneo convocó salones regulares de pintura entre 1893 y 1896; véase Malosetti Costa, Laura. "Las artes plásticas entre el ochenta y el centenario" en Burucúa, J.E. (comp.) Op.cit. 1999; p. 198; cap. III. Sobre la importancia del salón en la conformación del campo artístico, véase Bourdieu, P. Op.cit. 1991; pp. 82-86.

²⁶ Munilla Lacasa, Ma. L. en Burucúa, J.E. (comp.) Op.cit. 1999; p.135. Malosetti Costa hace referencia a otra obra enmarcada en la tradición del *ut pictura poesis*: *La vuelta del malón*, que cobró igual importancia y que había sido pintada por Ángel Della Valle (1882):

El cuadro ponía en imágenes una escena largamente frecuentada en la literatura y el teatro y recordada por muchos como parte de su historia personal o familiar: el malón de indios que robaba la hacienda y los bienes más preciados del hombre blanco: sus mujeres. (p. 193)

Baudelaire escribe sobre la obra de Corot:

(...) *il y a une grande différence entre un morceau fait et un morceau fini -qu'en général ce qui est fait n'est pas fini, et qu'une chose très finie peut n'être pas faite du tout -que la valeur d'une touche spirituelle, importante et bien placée est énorme.*

Y arriesga esta opinión sobre la de uno de los pintores de género histórico de mayor notoriedad en la época, Horace Vernet: "(...) *vraiment c'est une douleur que de voir un homme d'esprit patauger dans l'horrible. - M. Horace Vernet n'a donc jamais vu les Rubens, les Véronèse, les Tintoret, les Jouvenet, morbleu!...*" En Op.cit. 1992; pp. 45 y 14.

²⁷ Cassagne, A. Op.cit. 1997; p. 326. Hay registros de que uno de los objetivos iniciales de Estímulo para las Artes (1878) -futura Academia Nacional de Bellas Artes (1905)- era la suscripción a esta publicación. Malosetti Costa, L. en Burucúa, J.E. (comp.) Op.cit. 1999; p. 175.

literatos" recién se hizo oír en un artículo de *La Nación* en 1894.²⁸ El proceso de disolución del Salón oficial en Francia comenzó con el primer *contrasalón* o Salón de los Rechazados en 1863, lo que aquí no ocurrió antes del inicio del siglo XX.²⁹ Pero este estado de discordancia temporal en lo relativo al 'estado' de la pintura, se superpuso con una coincidencia notable entre Buenos Aires y París, en lo que a importación de tecnología para la producción y circulación de imágenes se refiere: la litografía, el daguerrotipo y la fotografía, así como otros mecanismos por los que el régimen escópico y fragmentario de la modernidad se afianzaba llegaron aquí casi al mismo tiempo de su divulgación en Europa.³⁰

En síntesis, se puede afirmar que la dinámica de repartición entre lo enunciado y lo visible, así como de circulación simbólica y material de imagería dentro del cuerpo social nacional es comparable a la dinámica de estos aspectos del campo artístico francés; lo que confirmaría procesos asimilables de *formación visual de la subjetividad*, es decir, la formación de un contexto favorable para la creación de poéticas cargadas de pictoricismo con consecuencias para la distribución del sistema moderno de los géneros literarios.

²⁸

"(...) (*los escritores*) llegaban, en las palabras de Obligado, a reclamar a los pintores la representación de ciertos efectos de luz (las famosas "brillazones" de la pampa) en las que podrían encontrar las bellezas del 'paisaje de la patria'". El autor de esta "agudísima pieza de oratoria" fue Eduardo Schiaffino, quien luego escribiría la primera obra historiográfica sobre arte nacional, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910). Véase Malosetti Costa, L. en Burucúa, J.E. (comp.) Op.cit. 1999; p. 197. En 1856 el pintor Eugène Delacroix había escrito al crítico Thoré estas palabras, en la misma línea de pensamiento de Gautier: "*On nous juge toujours avec des idées de littérateurs, et ce sont elles que l'on a la sottise de nous demander. Je voudrais 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.*" Citado en Cassagne, A. Op.cit. 1997; p. 322.

²⁹ Véase Wechsler, Diana. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes" en *ibid.*; p. 277.

³⁰ Véase "Dialectic of EnLIGHTenment" en Jay, M. Op.cit. 1993; cap. 2. Munilla Lacasa señala la dimensión histórica de la importancia que tuvo la aparición de la fotografía en nuestro país: "Y así como la pintura al óleo había acompañado los cincuenta años del siglo, con la fotografía sobre papel -que pronto reemplazó a la toma daguerreana- nació también un nuevo proceso histórico." en Op.cit. 1999; p. 132. Sobre panorama en rotonda véase Malosetti Costa, *ibid.*; p. 189.

(V)

Las conclusiones a las que conduce este punto de vista teórico oscilante, entre historia de la visualidad e historia de los géneros y estado de campo, entre poesía y prosa, entre imagen y poesía, entre literatura y pintura, son las siguientes.

La imagen es una categoría histórica, estética y genéricamente transversal, en tanto que se comprueba que atraviesa tanto la poesía y la prosa como la literatura y las artes plásticas, en períodos y contextos diferentes. La modernidad implicó un proceso estético doble de erosión - de las distinciones genéricas y de la separación entre las artes- que justifica la definición del sistema moderno de géneros como una **síntesis al margen de la literatura y de la pintura**. Las nuevas formas literarias, síntesis de prosa y poesía, configuran un cuadro ambivalente porque a la síntesis precede una experiencia de profusión: de traducciones, adaptaciones o imitaciones de poemas en el siglo XVIII, de imaginería y técnicas de difusión de la misma en el siglo XIX. Finalmente, la inversión entre géneros pictóricos y literarios que se dio durante el período neoclásico y la modernidad, es relevante para la hipótesis sobre una naturaleza visual de la síntesis prosa-poesía originada en esas épocas. La Academia decimonónica otorgaba al género de historia la mayor jerarquía -ya que su ideal era imitar la literatura: el cuadro debía dar a leer un relato-, y a la naturaleza muerta la de menor valor, pero la modernidad desacreditó el primero. La pintura se desnarrativizó, la escritura fue materializando una imaginería que atrajo lo pictórico hacia el campo de la literatura, favoreciendo la emergencia de un género como la prosa poética o el poema en prosa, que está contaminado por el silencio de las imágenes del tipo "*still life*", literalmente: vida sin movimiento, texto sin gravedad, dilación del tiempo y dilatación de una espacialidad en

la que la subjetividad del poeta se vuelve coreógrafa de una creación verbal que no corre el riesgo de chocar contra la arista final de una línea en verso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A.A.V.V. *La poésie en prose. Des lumières au romantisme (1760-1820)*. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1993.
- Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*. Librairie Générale Française, Paris, 1992.
- Bernard, Suzanne. *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Nizet, Paris, 1994.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Anagrama, Barcelona, 1991.
- Breunig, Leroy. "Why France?" en Caws, Anne-Marie y Riffaterre, Hermine (comp.). *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Columbia University Press, New York, 1983.
- Burucúa, José Emilio (comp.) *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Sudamericana, Buenos Aires, 1999. Vol. 1.
- Calvo Serraller, Francisco. "El Salón" en Bozal, Valeriano (comp.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Visor, Madrid, 1996.
- Cassagne, Albert (1906) *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Champ Vallon, Seyssel, 1997.
- Combe, Dominique. "Un nouveau système des genres" en *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*. José Corti, Paris, 1989.
- Connaissance des Arts*, París, 1995. Número extraordinario en ocasión de la muestra *Origins of Impressionism* en el MMA de New York.
- Crary, Jonathan. *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1994.
- Eliot, T.S. Introducción a Barnes, Djuna. *Nightwood*. New Book Directions, New York, 1949.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, etc., 1993.
- Jean Foyard en *Stylistique et Genres littéraires*. Ed. Universitaires de Dijon, 1991.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. FCE, México, 1996.
- Preminger, A. y Brogan T.V.F. (co-ed.) "Verse and Prose" en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, New Jersey, 1993.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros" en *Los géneros del discurso*. Monte Ávila, Caracas, 1991.
- Vincent-Munnia, Nathalie. *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*. Honoré Champion, Paris, 1996.
- Wellek, René y Austin Warren. "Géneros literarios" en *Teoría literaria*. Gredos, Madrid, 1979.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Península, Badalona, 1980.

