

La investigación literaria

Problemas iniciales
de una práctica



Dalmaroni, Miguel

La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica / Miguel Dalmaroni;
dirigido por Miguel Dalmaroni. - 1a ed. - Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2009.
210 p.; 25x17 cm. - (Cátedra)

ISBN 978-987-657-024-4

1. Estudios Literarios. I. Dalmaroni, Miguel, dir. II. Título
CDD 801.95

ISBN 978-987-657-024-4

Coordinación editorial: *Ivana Tosti*

Corrección: *Daniela Gauna*

Diseño original de interiores: *Serena Montagna*

Diagramación de interiores: *Alina Hill*

© Gloria Chicote, Mercedes Rodríguez Temperley, Ana Lía Gabrielsoni,
Rossana Nofal, Analía Gerbaudo, Miguel Dalmaroni, 2009.



© ediciones **UNL**

Secretaría de Extensión,
Universidad Nacional del Litoral,
Santa Fe, Argentina, 2009.

9 de julio 3563, cp. 3000,

Santa Fe, Argentina.

tel: 0342-4571194

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

La investigación literaria

Problemas iniciales
de una práctica

Gloria Chicote
Mercedes Rodríguez Temperley
Ana Lía Gabrieloni
Rossana Nofal
Analía Gerbaudo

Director
Miguel Dalmaroni



4. Literatura y artes

Ana Lía Gabrieloni

1. Descripción del campo

La leyenda atribuye el nacimiento de la pintura a la joven hija de un alfarero que dibujó sobre un muro el contorno del amado que estaba a punto de partir. La ausencia ha formado parte de la naturaleza de la imagen visual desde sus orígenes y su fuerza ha residido, también desde sus orígenes, en el poder de restaurar esa ausencia. Por otra parte, es sabido que literatura no surgió en solitario, sino acompañada de la música y la danza, es decir, junto con la manifestación más abstracta y la expresión donde la presencia del cuerpo instala una máxima materialidad. Entre la suspensión de lo tangible y su dominio absoluto, la literatura ha mantenido una relación primaria con las palabras que, a su vez, la ha puesto en relación con el resto de las artes, dado que la historia, la teoría y la crítica de cada una de las manifestaciones artísticas encuentran su expresión, precisamente, en las palabras. Sin embargo, la literatura también experimenta una ausencia que anhela subsanar. De la misma manera que la imagen *–la figura hecha texto*, para decirlo en los términos de Louis Marin– es coexistente con la ausencia del referente al que representa, el texto literario será coexistente con la ausencia visual de las imágenes que describa. Wallace Stevens (171) afirmaba que la poesía y la pintura, como el resto de las artes, compensan lo perdido en cada una. Por lo tanto, no resulta sorprendente que la literatura haya ambicionado la capacidad de la pintura para producir imágenes, unas imágenes cuyas propiedades físicas (espacio, color, luz, textura) nunca saldrán naturalmente a su encuentro. Pero la literatura y la pintura no sólo están unidas por las respectivas carencias. Ambas comparten el hecho de tener una sola fuente de ejecución: la mano del artista o el escritor. Y ambas, a diferencia de la música y la danza, están destinadas a fijarse de un modo semejante sobre un soporte material. Quizá sean éstas las razones por las cuales la vinculación con la pintura salte tan a la vista en el mapa de las relaciones históricas entre la literatura y las artes. Esta vincula-

ción adquirió durante siglos la apariencia de una muralla inestable entre dos territorios distintos, caracterizada por los signos de sucesivos derribos y reconstrucciones, por la presencia de innumerables pasadizos y puentes que la atravesaban, por rotundas frases grabadas sobre sus paredes, entre las que sobresale la que la definió: *ut pictura poesis*. Semejante definición, que la pintura es como la poesía, le imprimió el carácter de una comparación, comparación que implicaba de por sí una jerarquía: la poesía era aquello a lo que la pintura debía aspirar. La muralla no separaba dos territorios con iguales derechos. Para descubrir las causas de los crímenes cometidos contra la imaginación de los pintores en nombre de la retórica clásica, parece imponerse el célebre adagio: *cherchez la femme!* Y la *femme* sería, en este caso, la poesía, esto es, la literatura. La superioridad que se arrogaron las palabras a lo largo de la historia de la relación entre la literatura y la pintura sólo fue comparable en ocasiones con el grado de servidumbre con la que la última se sometió a la primera. Con todo, dicha historia se constituyó también a través de fértiles cruces y préstamos, tal como lo expresa el símil de unos versos de Michael Fried (“Powers”, 1939): “*Our bodies are the closed eyes of a single animal, / Our states of mind so extreme they are the same. / Like the arts, we lend each other new powers.*” [Nuestros cuerpos son los ojos cerrados de un sólo animal, / Nuestros estados mentales tan extremos son los mismos / Como las artes, nos prestamos nuevos poderes].

Hallamos la primera evidencia de un préstamo semejante en el canto XVIII de la *Iliada* de Homero. Se trata de la descripción del escudo que Hefesto forjó para Aquiles a petición de Tetis. La narración de las múltiples escenas dispuestas como cuadros concéntricos en el escudo y la policromía que las reviste transmiten un efecto pictórico. Constatar este cruce entre lo verbal y lo visual en un texto homérico debería ser una razón más que suficiente para llevarnos a considerar las relaciones entre la literatura y las artes visuales en el estudio de la historia de la literatura. Pero, además, existen otras tres razones fundamentales de orden metodológico. La primera, siguiendo a James Hefferman (“Speaking for Pictures: the rhetoric of art criticism”), es que las descripciones de objetos artísticos en la literatura reflejan los conceptos dominantes de representación de la respectiva época. La segunda ha sido formulada por Wendy Steiner en *The Colors of Rhetoric* (16) cuando sostiene que las comparaciones entre la literatura y la pintura siempre terminan por revelar las normas estéticas de la época en cuyo marco se observen. Pierre Bourdieu (1992) desarrolló la tercera en *Les règles de l'art* al establecer las bases de un método de análisis sociológico que sería adoptado por la mayoría de estudios literarios sobre las relaciones interartísticas en el siglo XIX publicados durante las últimas décadas. Las alianzas entre los escritores y los pintores de la Francia decimonónica produjeron una estética que pretendía ser “pura” y, en consecuencia, rompía su vínculo tradicional con la ética, lo que permitió al campo literario alcanzar su autonomía, lejos de las esferas de la política, la religión y la economía. En síntesis, las investigaciones sobre literatura no deberían excluir *a priori* la historia de las relaciones

entre ésta y la pintura, dado que dichas relaciones intervinieron de manera activa en el marco general de las configuraciones estéticas y las ideas específicas de mimesis que alentaron a las mismas en diversos períodos, así como en la formación del ámbito donde confluyen las prácticas y las teorías literarias modernas.

Desde el punto de vista de la historia de los textos, las descripciones de escudos contenidas en los poemas épicos de Homero (*Ilíada*, XVIII, 478-608) y Virgilio (*Eneida*, VIII, 626-731), así como la atribuida a Hesíodo (*Hes. Scut.* 139-317), constituyen las primeras transposiciones verbales conocidas con carácter pictórico. Desde el punto de vista de la elaboración conceptual, las relaciones entre la literatura y la pintura encontraron su primer intérprete en Simónides de Ceos (siglo VI aC), según el testimonio de un apartado de *De gloria Atheniensium* (III, 346f) sobre la *enargeia* –término retórico que se refiere precisamente al poder de representación visual de las palabras–, donde Plutarco recoge la comparación con la que el poeta lírico fundó la tradición teórica de mayor espesor sobre las correspondencias interartísticas: la poesía es pintura parlante y la pintura es poesía muda. Se ha afirmado que el uso que Simónides hacía del color en sus propios versos apunta hacia la concepción predominantemente visual que tenía de la poesía. Sin embargo, en uno de los escasos libros publicados en castellano sobre el origen de las analogías interartísticas, Neus Galí (*Poesía silenciosa, pintura que habla*) demuestra que la comparación de Simónides hubiese sido impensable en una cultura oral donde la escritura no otorgara a la palabra una visibilidad semejante a la de la pintura y, en consecuencia, fijara el poema a cierta distancia del autor para favorecer reflexiones como la de Simónides sobre la poesía en relación con la pintura, es decir, donde fueran posibles formulaciones propias de lo que más tarde se considerara teoría literaria. Para ser exactos, fueron Platón (*República*, cap. X) y Aristóteles (*Poética*) quienes efectuaron un primer desarrollo teórico de la comparación para legitimar el carácter secular y específicamente artístico de las obras literarias, separando de este modo la poesía y la pintura del resto de las *tekhnai*, lo que comportaba asimismo separar el fenómeno estético de otros. Dicho desarrollo alcanzó su máxima expresión durante el Renacimiento bajo el auspicio del *dictum* emanado del verso 361 de la *Epistola ad Pisones* de Horacio, que compara la pintura con la poesía [*ut pictura poesis*]. Los múltiples sentidos que se asociaron con esta expresión le confirieron una historia independiente de la fuente textual en la que aparece, una historia que ha sido calificada de “abuso interpretativo” (A. García Berrio y T. Hernández Fernández 17, 20). Algunos filólogos, tras observar que la *Epistola ad Pisones*, la famosa *Ars poetica*, carece de los marcadores discursivos propios del género epistolar y presenta similitudes estilísticas con las *Odas* del mismo Horacio, han señalado que la obra transgrede en el plano práctico de la escritura la pureza genérica en la que insiste una y otra vez en el plano teórico, fiel a los preceptos aristotélicos. Esta duda sobre la identidad genérica del texto invocado para las comparaciones entre las dos artes revela de forma elocuente la intrincada relación que siempre unió la teoría del *ut pictura poesis* con la teoría de los géneros literarios

y artísticos, razón por la cual Michael Fried (“Toward a Supreme Fiction”) termina llamándolas “teorías hermanas”, en clara alusión a la expresión sajona “*sister arts*”, que designa la poesía y la pintura en el contexto de sus intercambios. Es necesario dejar claro, sin extendernos al respecto, que el ascendente ejercido por el *dictum* horaciano y la analogía aristotélica entre la tragedia y la pintura (*Poética* 1449b, 1450b) sobre el sistema de las artes del Renacimiento subordinó la pintura tanto a los poderes miméticos y retóricos como a las funciones narrativas y moralmente edificantes de la poesía clásica. La lógica de esta jerarquía entre las artes fue impuesta a los géneros pictóricos, entre los que el género histórico gozaba de un estatuto superior.

Los estudios más valiosos sobre este período pertenecen a historiadores del arte, entre los que cabe destacar el magnífico *Giotto and the Orators* de Michael Baxandall, que explora las distintas formas en que el uso del latín –cuyo vocabulario y gramática los humanistas se preocuparon por recuperar– incidió en la crítica de los artistas entre 1350 y 1450. A partir de la hipótesis de que la disponibilidad o la carencia de expresiones latinas determinaban la apreciación de los objetos artísticos, Baxandall investiga los efectos que la experiencia lingüística tuvo en la experiencia visual de la pintura y la escultura humanistas. Para los estudios literarios, destaca el minucioso trabajo filológico del capítulo dedicado a Petrarca. Se trata de un Petrarca que los análisis literarios tradicionales esquivan, el Petrarca a quien se le atribuyen algunos dibujos sobre los márgenes de sus textos, sensible a la pintura de Simone Martini y el Giotto, y a quien el humanismo debe una parte de su peculiar retórica al hablar de arte. La “febril actividad comparativa” entre la poesía y la pintura que se dio durante el *Trecento* y el *Quattrocento* italianos, actividad que ocupa al análisis de Baxandall, deviene la “estética del préstamo” entre escritores y pintores característica del período 1550-1750, tema al que Rensselaer W. Lee dedica un estudio seminal sobre la historia de las relaciones interartísticas, “*Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*”. Lee examina con profundidad los efectos del *paragone* establecido por Leonardo Da Vinci al sostener que “si la pintura es poesía muda, la poesía es pintura ciega”, y concluye que se anticipó en dos siglos y medio a la distinción entre la poesía y la pintura defendida por Gotthold Ephraim Lessing, dado que Leonardo revirtió los términos de la comparación tal como hasta entonces había aparecido en los tratados de pintura.

La conclusión de Lee relativiza el supuesto, dominante en la crítica, de que los términos de la analogía habrían permanecido inalterables hasta la teoría del *Laocoonte* de Lessing (1766) de acuerdo con lo que había dictado la doctrina humanista, que otorgaba la superioridad a la poesía. Y, sobre todo, invita a recordar que la pintura fue aquel otro con una identidad irreductible, un otro frente al cual la literatura ganaría conciencia sobre su propia especificidad y en torno al cual articularía una considerable parte de los discursos y las prácticas que extenderían o limitarían sus alcances. La marcada disparidad con que los términos del *ut pictura poesis* se conjugaron durante el siglo XVIII se pone de manifiesto si se considera que, mientras la crítica de arte de

Denis Diderot abría un nuevo espacio de yuxtaposiciones entre la pintura y la literatura, o las composiciones de James Thomson alcanzaban la intensidad visual exigida por la poética iconológica a la que se adscribían (reflejando así –según explica Herbert Read (242)– las convenciones plásticas de los paisajes de Richard Wilson), Lessing decidía poner fin a las comparaciones originadas por el precepto horaciano, y la fascinación que había engendrado en escritores y pintores por la poesía descriptiva y la alegoría respectivamente. Con el *Laocoonte*, Lessing establece una distinción entre el territorio de lo visible, donde el pintor articula los cuerpos en una sucesión espacial, y el territorio más vasto, visible e invisible a la vez, donde el poeta dispone las acciones en una sucesión temporal. De esta forma, separa los medios expresivos de cada arte, es decir, los diversos signos y las técnicas que les corresponden, así como las esferas donde deben emplearse: los cuerpos de la pintura coexisten en el espacio, las acciones de los poetas transcurren en el tiempo. Al desplazar el problema planteado por las comparaciones interartísticas del plano temático al plano formal de las obras de arte, Lessing se convierte, según Ernst Gombrich (36), en el fundador de la estética moderna. Esta afirmación remite a nuestro comentario inicial sobre el hecho de que conocer las vicisitudes de la tradición del *ut pictura poesis* permite una mejor comprensión del cuadro general de los fenómenos literarios y artísticos de la época moderna.

En tal sentido, resulta imprescindible constatar que la influencia del *Laocoonte* a lo largo del siglo XIX y parte del XX en la teoría y la crítica literarias, así como la teoría y la crítica del arte, ha sido comparable a la de la tradición del *ut pictura poesis* contra la que se pronunció, tanto en importancia como en permanencia. Durante el siglo pasado, un sector de la crítica literaria continuó repitiendo con aquiescencia sus postulados, pese a que el romanticismo había embestido con dureza contra ellos. Uno de los documentos más elocuentes al respecto es el texto “Las pinturas” de August y Caroline Schlegel (1799), que reúne los comentarios de un grupo de personajes a partir de las impresiones que experimentan al observar la colección de cuadros del museo de Dresde. El programa divisor de Lessing encuentra aquí su antagonista: se postula una disolución de los límites entre las artes, disolución que arrastra consigo los límites entre los géneros distintivos de formas literarias o pictóricas, entre la poesía, la prosa y la crítica de arte, y entre el poeta, el artista y el crítico. Para un análisis más extenso de estas transformaciones me permito remitir al lector a mi trabajo “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”.

Con el romanticismo, la lógica territorial de la Ilustración empieza a quebrarse, el lirismo se libera del poema versificado y penetra la prosa, el color se libera de la línea y penetra la pintura de paisajes, a la par que las imágenes visuales penetran la literatura, la vida penetra en las artes y éstas, como leíamos en los versos de Fried, se prestan nuevos poderes entre sí para atravesar con renovada creatividad las abolidas fronteras. Sólo tenemos que pensar en la prosa poética de Chateaubriand, los cuadros de Caspar

Friedrich y J. M. W. Turner, o el ambicioso proyecto operístico de Richard Wagner, para reconocer cómo lo anterior se llevaba a cabo en la práctica.

A mediados del siglo XIX, los principios sobre los que se erigía la distinción del *Laocoonte* –la dimensión temporal de la poesía y la dimensión espacial de la pintura– fueron diluyéndose por efecto de las conversiones semánticas de las categorías de tiempo y espacio derivadas de las prácticas sociales modernas, tal como lo explica David Harvey (*The Condition of Postmodernity*, 1989) renovando los clásicos argumentos en este sentido de Pierre Francastel (*Peinture et société*, 1951) y Henri Lefèbvre (*La production de l'espace*, 1974). Asimismo, se reconocen diversos factores que estimulaban la atracción entre escritores y artistas, entre escritura y pintura: los avances de la ciencia y la tecnología para comprender y explotar los mecanismos de visualidad humana; la conformación de un mercado literario y artístico de bienes simbólicos que otorgaba algún grado de libertad frente a los circuitos de consumo de la burguesía; o el declinar de los salones de pintura oficiales, que favorecía la apertura de circuitos privados de exposición y convertía a los escritores más destacados de la época en críticos de arte. Si hasta aquel momento habían sido los pintores quienes acudían a la literatura para extraer temas y criterios compositivos, fueron los poetas quienes acudieron a partir de entonces a los cuadros para elaborar sus versos y críticas. En palabras de Jonathan Crary (4), tuvo lugar un proceso de examen y desterritorialización del sentido clásico de la visión, cuyo estadio final fue la emancipación y democratización de la mirada. O, para decirlo en las de Martin Jay (2), se produjo una “desnarrativización de lo ocular”, es decir, un debilitamiento del compromiso de lo figural con lo textual. La autonomía alcanzada por los artistas intervino en la redefinición del papel de los poetas en el nuevo mapa cultural de la modernidad: los primeros, a medida que se independizaban del poder instituido, necesitaban cada vez más de la crítica de arte de los segundos, y la práctica de esta crítica permitía a sus autores la posibilidad de recuperar el ascendente público que habían perdido debido a la popularidad creciente del teatro y la novela en perjuicio de la poesía.

La compleja trama de aspiraciones y frustraciones implícitas a la red de alianzas tejidas en el seno de esta “sociedad de artistas” nos permite comprender aparentes paradojas como la que representa el caso de Charles Baudelaire (131, 142), quien insistía en condenar teóricamente los intercambios entre la literatura, la pintura y el resto de las artes asociándolos con la decadencia de su tiempo, pero que se entregaba en la práctica sin reparos a provocarlos, tal como lo revelan sus poemas sobre artistas y cuadros, así como el extraordinario conjunto de sus escritos estéticos. Para la historia de la literatura y en el marco de los efectos de la tradición comparativa con la pintura, cobra máxima importancia el género del poema en prosa, que Baudelaire canonizó en 1862 con su *Spleen de Paris*. Se trata de una forma literaria que cristalizó a través de intersecciones con las artes visuales y por medio del lenguaje tan altamente permeable a la visualidad que dominaba la segunda mitad del siglo XIX, para expresarlo en palabras

de Jay. Es asombroso advertir que apenas existen trabajos sobre el poema en prosa –en su mayoría, restringidos a la génesis y evolución del género– y son casi inexistentes en castellano. La mayoría repara en las filiaciones del género con las artes visuales, aunque tiende a considerarlas extrapoladas del contexto histórico de la tradición del *ut pictura poesis*: *Le Poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzanne Bernard (1959); "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem" de Michael Boujour (1984); *Pictorialistic Poetics* de David Scott (1984); "Baudelaire, Phénakistoscopie. La peinture et le mot" de Jacques Grivel (1986); *Lire le poème en prose* de Michel Sandras (1995); "Le poème en prose généré par l'image (Baudelaire et Banville)" de Philippe Ortel (1996); y *La poésie en prose française du XVIIIe siècle à nos jours* de Christian Leroy (2001).

Tal como ya hemos apuntado, en oposición a la convicción con la que el romanticismo había prefigurado el frondoso mapa de las relaciones interartísticas que acabamos de describir con extrema brevedad –y que, de continuar, abarcaría las vanguardias del siglo pasado–, el *Laocoonte* contaría todavía con reaseguros. Nos referimos al libro *The New Laocoon* de Irving Babbitt (1910) y al ensayo "Towards a New Laocoon" de Clement Greenberg (1940). El primero quiso asestar un golpe contra el desborde de emociones propiciado por el romanticismo, la "hipertrofia de la sensación a costa de la atrofia de las ideas" que, según este autor, originaba la confusión entre las artes y los géneros literarios. La teoría contraria a las analogías interartísticas de Babbitt estaba al servicio de reivindicar los ideales de una "cultura elevada" en contraposición con los experimentos vanguardistas, mientras que la de Greenberg convalidaba la emancipación de la pintura del primer cuarto del siglo XX de su yugo neoclásico, el modelo escultórico (predominante en Occidente desde que el arte bizantino ambicionó los pliegues y las profundidades estatuarias), e inspiraba lo que él mismo definía como una "apología histórica del arte abstracto". Pocos años después, Helmut Hatzfeld reafirmaba de nuevo las leyes del *Laocoonte* al sostener que seguían siendo suficientemente válidas y restrictivas con respecto a las imitaciones y las transposiciones literarias inspiradas en las artes visuales. Es preciso recordar que la obra de Hatzfeld, *Literature through Art. A New Approach to French Literature* (1952), es una de las que ha conformado el canon de los primeros estudios literarios con criterio metodológico sobre las relaciones interartísticas, junto con *The Sister Arts. The Tradition of Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* de Jean Hagstrum (1958) y *Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France* de Jean Seznec (1963). Los avances de los estudios comparatistas (la Asociación Internacional de Literaturas Comparadas se fundó en 1954 y organizó su primer congreso al año siguiente) constituyeron un estímulo para las analogías elaboradas por estos autores, analogías que se organizan en términos de periodización y que, concentrándose en las manifestaciones del *Zeitgeist*, atienden con exclusividad a las coincidencias cronológicas entre movimientos, temas, obras y artistas de la literatura y las artes visuales.

Sin embargo, el estudio literario de las relaciones interartísticas empieza con anterioridad al avance del comparatismo. La pregunta sobre en qué momento la tradición del *ut pictura poesis* se convirtió en objeto de investigación literaria en ámbitos académicos nos remite a comienzos del siglo pasado. El concienzudo artículo de William Howard "Ut pictura poesis", publicado en 1909, comienza sabiamente por el principio: se propone reconstruir la "extensa y noble genealogía" del *Laocoonte* de Lessing (desde Alberti hasta Du Fresnoy, pasando por Dolce, Junius y Bellori, entre otros). Asimismo, plantea uno de los interrogantes más interesantes en relación con la historia de las "artes hermanas", pese a lo cual no ha sido retomado suficientes veces desde entonces: ¿en qué tipo de poesía pensaban los artistas-críticos que la incluyeron en una comparación con la pintura durante siglos? La necesidad de definir los términos implícitos en la analogía, así como la dinámica y los objetos de sus intercambios, y los procedimientos para analizarlos con una perspectiva literaria, produjo algunas reflexiones excepcionales en la década del 40: "The Parallelism between Literature and the Arts" de René Wellek (1942), "Spatial Form in Modern Literature" de Joseph Frank (1945), *La correspondance des Arts. Éléments d'esthétique comparée* de Étienne Souriau (1947), "Method in the Study of Literature and its Relation to Other Fine Arts" de G. Giovannini (1949), y *The Arts and its Interrelations* de Thomas Munro (1949). La influencia del conjunto de estos autores, a excepción de Frank (por motivos que expondremos más adelante), no trascendió más allá de la década de 1960 debido a la irrupción y despliegue de los estudios estructuralistas y semiológicos. La atención que acapararon en general las obras publicadas entre los años 60 y 70 por Michel Foucault y Roland Barthes sobre el problema de las filiaciones deseadas y forzadas entre las palabras y las imágenes condenó también al olvido la polémica entre *Mnemosine: parallelo tra la letteratura e le arti visive* de Mario Praz (1971) y "The Parallel of the Arts: Some Misgivings and a Faint Affirmation" de James Merriman (1972-1973). Debemos al doble artículo de Merriman el aporte de pautas para sistematizar la delimitación del objeto de estudio, así como el planteamiento de hipótesis y el desarrollo de investigaciones que superaran la idea, predominante en Praz y otros autores precedentes, de que las analogías entre las artes responden exclusivamente a las influencias mutuas en el contexto de un período histórico específico. Merriman analiza de igual modo las probabilidades de que el lenguaje disponible para una crítica sobre las relaciones entre las artes pueda escapar a la metáfora. Estas dos últimas aproximaciones, que obligan a cuestionar tanto la validez de la aplicación de un mismo esquema de periodización a la historia de dos artes diferentes (premisa propia de los enfoques basados en la idea de *Zeitgeist*) como el carácter metafórico del vocabulario con el que describir y comprender los fenómenos que conforman la tradición del *ut pictura poesis*, han sido desarrollados de manera encomiable en "Periods in the Arts: Sketches and Speculations" de Lawrence Lipking (1970), "Periodization and Interart Analogies" de Alastair Fowler (1972) y, más tarde, en "Shifting Metaphors: interarts comparisons and analogy" de Leonard Diepeveen (1989). Antes de pasar a considerar los

estudios que dan los primeros pasos en dirección contraria al método yuxtaposicional o periodocista, resulta necesario destacar que Merriman fue el primero en enunciar un interrogante tan simple como imprescindible al emprender cualquier estudio sobre las relaciones entre literatura y arte: ¿en qué tipo o tipos de relación estamos pensando?

No será hasta mediados de la década del 80, con la obra de W. J. T. Mitchell, que se criticará la incapacidad de la semiótica para dejar de creer que la imagen constituye un “signo natural” y se enfatizarán las limitaciones de la comparación historicista para analizar las relaciones entre las palabras y las imágenes. Desde la perspectiva de este académico de la Universidad de Chicago, que dedicó su tesis doctoral a William Blake, el mencionado interrogante debe ser reformulado, puesto que lo importante, más que cualquier relación interartística en sí misma, consiste en descubrir a qué intereses, poderes e ideologías obedece. La hipótesis que predomina en sus ensayos *Iconology* (1986) y *Picture Theory* (1994) es la de una lucha de tintes iconoclastas entre los signos lingüísticos y los signos pictóricos que reproduce los antagonismos de clase, raza y género –es decir, las estrategias de dominación del otro– implícitos en la respectiva cultura. Mitchell se propone redescubrir la compleja relación entre texto e imagen como un “dominio específico de investigación, cuyos principios fundamentales y problemas están articulándose en la actualidad” (“Showing Seeing: a critique of visual culture” 179): los estudios visuales. Los estudios visuales se originarían en torno a lo que Mitchell llama “giro pictórico”, en contrapartida a la noción de “giro lingüístico” con la que Richard Rorty (*The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, 1967) definió la modernidad filosófica, caracterizada por la hegemonía de los problemas relacionados con el discurso verbal. El “giro pictórico” no se correspondería exclusivamente con una época sino que sería un *topos* que se repite a lo largo de la historia, en coincidencia con los momentos de “pánico o euforia” que lo visual provoca en una cultura. Dos de los presupuestos principales de los estudios visuales son que la mirada es una construcción social y que la imagen no es un signo natural que debe ser percibido, sino un signo cultural que debe ser reconocido (Bryson 65). En consecuencia, asume que su objeto de estudio es tanto la construcción social de lo visual como la construcción visual de lo social. En términos generales, los estudios visuales ofrecen un campo pródigo para la consolidación (o creación) de nuevos métodos y procedimientos de análisis de las prácticas que abren un hueco para lo visual en el dominio verbal de la literatura, más allá del negro sobre el blanco que compone un texto. Parafraseando lo que Francis Haskell llama “el impacto de la imagen en la imaginación histórica”, podemos afirmar que los estudios visuales proporcionan métodos críticos para analizar, en un contexto cultural específico, el impacto de la imagen en la imaginación literaria de autores y lectores.

Hasta hace poco más de una década, Mitchell (“Interdisciplinarity and Visual Culture”) integraba la literatura al campo transdisciplinar de los estudios visuales y, por esta razón, sorprende que la haya excluido del mismo en un artículo aparecido hace seis

años, donde explica que en la investigación sobre la cultura visual confluyen la historia del arte, la estética, la teoría sobre los medios audiovisuales y el cine, la filosofía, la semiología, el psicoanálisis, el amplio espectro de los estudios sobre los aspectos orgánicos y mentales de la visión, la sociología del espectáculo, la antropología visual, etcétera (“Showing Seeing: a critique of visual cultura” 167). La polémica que existe entre los estudios visuales y la teoría y la historia del arte es comparable con la que los estudios culturales instalaron en relación con los estudios literarios unos años atrás. Los estudios culturales y visuales asumen una democratización de los textos y las imágenes, mientras que las disciplinas tradicionales –los estudios de literatura, la teoría e historia del arte– pretenden resguardar la respectiva esencialidad literaria o artística de los textos y las imágenes como cualidades intrínsecas de sus objetos de estudio. Suprimir la literatura del horizonte transdisciplinar de los estudios visuales –del modo en que Mitchell lo hace– sería una medida para evitar la remisión de los mismos a los estudios culturales de los que se desprendieron y, en consecuencia, de los que tendrían que mantenerse alejados para diferenciarse. El último capítulo de la primera parte de un libro muy reciente de Nelly Richard (2007) esclarece la legitimidad de los reclamos que el “arte crítico” (productor de imágenes que se niegan a ser absorbidas por la cotidianidad de la globalización capitalista) dirige a los estudios visuales y alerta sobre los riesgos de que la “saludable” relativización de la trascendencia universal de lo estético termine confinando las expresiones artísticas a los lenguajes uniformes y dóciles del diseño, la publicidad y los medios de comunicación de masas. La investigación sobre las relaciones entre la literatura y el arte podría encontrar, frente a los estudios culturales y visuales, una alternativa semejante en el comparatismo a la que argumenta Richard, es decir, que atienda a la especificidad literaria (la “literariedad”) de sus objetos de estudio. En un trabajo que termina reflexionando, precisamente, sobre los alcances y los límites de la aplicación de los estudios de literatura comparada a la tradición del *ut pictura poesis*, María Teresa Gramuglio (“Tres problemas para el comparatismo” 5) advierte con lucidez que las sucesivas reformulaciones de dichos estudios, subordinadas en todos los casos a las corrientes críticas dominantes, “se ven acechadas por la pérdida de la especificidad de lo literario y el desdibujamiento de sus límites, aunque en algunos casos se lo deplora y en otros se lo celebre”, con los consiguientes resquemores por la virtual indefinición del objeto y los métodos empleados. Pese al “marco incómodo” en el que se inscribe, tal como destaca Gramuglio, el comparatismo permite reorientar la historia de la literatura en dos dimensiones, la interdisciplinaria y la transnacional. Ahora bien, se advierten bastantes resistencias en los estudios literarios tradicionales hacia la primera y en los estudios interdisciplinarios sobre la tradición del *ut pictura poesis* hacia la segunda. Consideremos –de manera muy esquemática– en qué consistiría el estudio de un tipo de relación interartística que supere dichas resistencias. Si se analizaran, por ejemplo, los poemas de “Mi museo ideal” sobre los cuadros de Gustave Moreau en *Nieve* de Julián del Casal, no sólo habría que tener en cuenta los intercambios –en

principio, epistolares— entre el poeta y el artista, sino también la relación (“constitutiva”, según Gramuglio) de la literatura argentina con la literatura europea e insertarla en el contexto de la tradición comparativa con la pintura, más allá del ámbito latinoamericano. Antes de continuar, cabe señalar que uno de los aportes de mayor trascendencia sobre la tradición del *ut pictura poesis* desde el comparatismo ha sido el de Leo Spitzer (“The ‘Ode on a Grecian Urn’ or content vrs. Metagrammar”). La relevancia de este artículo se debe a que proporciona la definición de écfrasis más extendida hasta nuestros días: “la descripción de un objeto de arte por medio de palabras”, y en función de la cual la noción de écfrasis ha dejado de ser un asunto exclusivo de la retórica para incorporarse al vasto campo de la teoría literaria (Gabrieloni “Écfrasis”).

Lo que hemos dicho demuestra que, a diferencia de lo que ocurre con otros temas propios de la teoría literaria (como el de representación o el de los géneros, que Aristóteles aborda muy tempranamente en la *Poética*), existe un abismo temporal entre las prácticas de los poetas que iniciaron la tradición del *ut pictura poesis* y las reflexiones que fueron otorgando a las mismas algún grado de unidad a través de su interpretación teórica. Dicho en otras palabras, la tradición de estudios sobre la dilatada historia de los fenómenos suscitados por las analogías entre la literatura y la pintura es muy breve en relación con esta misma historia. La progresiva unificación teórica que acabamos de mencionar, en la medida que ha avanzado satisfaciendo exigencias epistemológicas, gravita en la actualidad sobre prácticas y objetos de estudio bien definidos. Tales prácticas y objetos configuran modalidades muy variadas de literatura pictórica —que van desde el poema descriptivo o la interpretación poética de cuadros, estilos y técnicas artísticas hasta la composición de textos visuales—, modalidades entre las cuales la écfrasis ocupa un lugar tan privilegiado como restringido a pequeños círculos de especialistas. Mitchell (*Picture Theory* 151-2), Heffernan (*Museum of Words* 3) y Grant Scott (301) proporcionan la definición más reciente y menos restrictiva de la noción de écfrasis: la representación verbal de una representación visual. Spitzer hizo célebre la “Ode on a Grecian Urn” de John Keats como ejemplo paradigmático de écfrasis versificada. Entre las écfrasis en prosa, hallamos cualidades poéticas y visuales difícilmente superables en los fragmentos de John Ruskin sobre la pintura de paisaje de W. J. M. Turner, para citar a un autor entre la plétora de los posibles. En relación con otros objetos o prácticas asociadas con la tradición del *ut pictura poesis* y susceptibles de estudio, reviste una natural importancia la obra de escritores-artistas o artistas-escritores, cuya nómina abarcaría desde Miguel Ángel y William Blake hasta Elsa von Freytag-Loringhoven y Mina Loy, pasando por Victor Hugo, Dante Gabriel Rossetti o Edgar Degas, entre muchísimos otros. También la revisten las innumerables colaboraciones e intercambios entre escritores y artistas en la formación de grupos que encarnan un movimiento, como los prominentes casos del surrealismo en Francia y el grupo de Bloomsbury en Inglaterra. De tales alianzas resultó la publicación de obras mixtas, como la *Prose du transsibérien* de Blaise Cendrars (1913) ilustrada por Sonia Delaunay o las novelas de

Virginia Woolf con tapas diseñadas por su hermana, la pintora Vanessa Bell. La literatura panegírica debida al interés de los escritores por determinadas obras y artistas abarca fenómenos extraordinarios como las descripciones de obras imaginarias del *Cabinet de Monsieur de Scudéry* (1646), así como los retratos de artistas contemporáneos de poetas, tal como lo reflejan “A Goya” de Rubén Darío o las numerosas composiciones que Paul Éluard y Louis Aragon dedicaron a Pablo Picasso, Marc Chagall y Fernand Léger, entre otros, en la primera mitad del siglo pasado. Asimismo, los retratos de artistas en torno a los que se construyen ficciones literarias, entre los que la crítica ha consagrado al Frenhofer de “Le Chef d’œuvre inconnu” de Honoré de Balzac, el Claude Lantier de *L’Œuvre* de Émile Zola y el Elstir de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. La crítica o prosa de arte, iniciada por Denis Diderot hacia la segunda mitad del siglo XVIII, entre cuyos exponentes latinoamericanos sobresale Octavio Paz, constituye otra de las prácticas de interés. La misma traslada los estudios sobre las relaciones interartísticas a un ámbito lindante con el que ocupan los estudios sobre las transformaciones del sistema de los géneros literarios. En este aspecto adquieren relevancia como objeto de análisis los efectos que las cualidades propias de las artes plásticas, el espacio y la visualidad, tienen en los procedimientos constructivos de las artes verbales. Por una parte, más allá de la génesis y la evolución del poema en prosa, a la que ya hemos aludido, se impone considerar la poesía visual. La misma invita a recorrer una historia que va desde Simias de Rodas (c. 300 aC) y los *carmina figurata* latinos hasta los caligramas, *collages*, *tableaux-poèmes* y la poesía concreta de nuestros días, pasando por los emblemas, acrósticos y laberintos, es decir, los artificios visuales que, en parte, la *Metamétrica* de Juan Caramuel ordena y difunde durante el Barroco. La historia de la poesía visual moderna cuenta con autores tan diversos como Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, Gerardo Diego o Henri Michaux. Por otra parte, la construcción del espacio en la literatura constituye de por sí un tema merecedor de atención –y uno de los más arduos de estudiar dada la difícil adecuación entre los medios lógicos de interpretación y la elaboración de hipótesis verificables– y alienta las investigaciones sobre las transposiciones formales desde la pintura a la literatura que se desprenden, por ejemplo, del impresionismo.

Nos ocuparemos más adelante de la espacialidad literaria e intentaremos resumir a continuación algunos aportes en torno al último tema mencionado, el impresionismo en la literatura. La condición sinóptica con la que el espacio se inscribe en las novelas de Alphonse Daudet –en quien “se mezclan el escritor y el pintor”– condujo a Ferdinand Brunetière (83) a establecer, no sin reticencias, las primeras analogías entre la literatura y el impresionismo pictórico. Las ideas que secundarían estas tempranas consideraciones provinieron del nieto del pintor prerrafaelista Ford Madox Brown, el novelista Ford Madox Ford, quien elaboró en “On Impressionism” (1914) una “guía” del impresionismo como método literario, donde sugiere a los escritores emplear “todos los recursos propios de una prostituta” para mantener viva la atención del lector. Entre dichos recur-

sos se destaca el uso de impresiones e imágenes que sugieran un episodio en lugar de la narración directa del mismo. Otro poeta y crítico inglés, Arthur Symons (343), también insistió en demostrar que el impresionismo literario requería la “unión de múltiples cualidades”, entre las que distinguía mirar con un ojo que todo lo vea, como si la única ocupación del escritor fuera ver. Con todo, en “L’Impressionisme littéraire: une révision”, Bernard Vouilloux (66) recuerda que las interpretaciones críticas de las transposiciones impresionistas en la literatura estuvieron subordinadas a las categorías descriptivas concebidas por la primera recepción del impresionismo pictórico alrededor de 1874, antes que las mismas fueran relativizadas y reformuladas por la historia del arte contemporáneo. En consecuencia, sugiere no desdeñar la importancia que la ruptura impresionista con el espacio euclidiano clásico adquirió sobre la espontaneidad del “ojo inocente”, ruptura ponderada por las primeras reflexiones críticas. En el marco que proporciona esta interpretación del impresionismo pictórico, el impresionismo literario no equivaldría a riqueza y abundancia de descripciones visuales, sino que estaría constituido por el “efecto de espacio” resultante de la “simultaneidad teórica” de los componentes textuales (Johnson 3), una simultaneidad semejante a los puntos de vista múltiples que desplazan el punto de vista único de la perspectiva clásica en la pintura posterior a la segunda mitad del siglo XIX.

Sin embargo, cabe preguntarse cuáles son los mecanismos por los cuales un escritor construye al escribir y un lector reconstruye al leer un efecto de espacio semejante. Responder esta cuestión exige atender al fenómeno de la imaginación visual, un objeto de estudio fronterizo entre diversas disciplinas, que abordan sus aspectos físicos, poéticos, comunicativos y psicológicos (Mitchell, *Iconology* 10). Los psicológicos son, con toda probabilidad, los más frecuentados por los especialistas en educación y los menos frecuentados por los especialistas en literatura, motivo por el que cabe destacar la existencia de estudios donde la teoría literaria y la psicología cognitiva confluyen para tratar de explicar cómo la información espacial contenida en las imágenes se representa en la mente en ausencia de cualquier otra percepción visual que no sea la de las meras letras dispuestas en frases sobre una página. *The Poetics of the Mind's Eye. Literature and the Psychology of Imagination* de Christopher Collins (1991) es un ensayo que desarrolla las hipótesis formuladas por Stephen Kosslyn en *Image and Mind* (1980) y propone explorar las relaciones entre el lenguaje, la imaginación mental y la percepción visual con el fin de elaborar una “teoría poética de la visualización”. Es particularmente interesante el capítulo que examina las equivalencias entre el “ojo de la vista” y el “ojo de la mente”, es decir, entre ver e imaginar. Ellen Esrock, por su parte, ha publicado *Reader's Eye: Visual Imaging as Reader Response* (1994), donde ofrece una reconstrucción de los avatares experimentados por la imagen visual en la teoría literaria y la psicología cognitiva durante la segunda mitad del siglo XX. Esrock consigue formular argumentos convincentes sobre las limitaciones que presentan los modelos tradicionales de análisis literario, cuya

orientación es exclusivamente lingüística, frente a los textos donde abundan las imágenes y que, en consecuencia, exigen ser analizados desde una perspectiva visual.

En comparación con los estudios de la historia del arte, los estudios de historia, teoría y crítica literarias parecen tener por lo general tan poca predisposición a adoptar dicha perspectiva como interés hacia la tradición del *ut pictura poesis* y su influencia. Esta situación se acentúa todavía más en el ámbito hispanoamericano. Hay que señalar que la gran mayoría de los trabajos de investigadores argentinos publicados en los últimos diez años que han explorado los intercambios, las apropiaciones y las transposiciones entre la literatura y el arte o entre escritores y pintores con una perspectiva interdisciplinaria de análisis y crítica cultural pertenecen a historiadores del arte. La notoriedad que ha ganado por su erudición y rigurosidad vuelve casi innecesario insistir en los aportes de José Emilio Burucúa para consolidar un espacio de investigación y transmisión de marcos teóricos y herramientas metodológicas más allá de los límites tradicionales de la historia del arte y los que imponen las manifestaciones artísticas contemporáneas a nivel local, y abordar así el casi inabarcable horizonte de entrecruzamientos del arte con la literatura, la música y la ciencia en el curso de la historia latinoamericana y europea moderna. Ello representa una preocupación mayor en la obra en dos volúmenes *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, dirigida por Burucúa (1999). Las uniones entre cuadros y textos, y entre artistas y escritores, que Laura Malossetti Costa analiza en esta obra en torno al centenario de la República Argentina son presentadas más extensamente por la misma autora en la posterior *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2002). Asimismo, su colaboración incluida en un número de la *Revista de crítica literaria latinoamericana* (2002) pone de manifiesto, en el dossier “Lo visible y lo legible. Imágenes y textos como problemas” contenido en la publicación, la carestía de estudios literarios latinoamericanos sobre temas que remitan a la tradición del *ut pictura poesis* en comparación con los suministrados desde la historia del arte. Este conjunto de trabajos, a los que podríamos sumar “Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la posdictadura argentina” de Viviana Usubiaga (2005), penetra en el universo de la cultura atendiendo a la doble naturaleza verbal y visual de sus manifestaciones por la vía que abrió en su momento la iconografía de Aby Warburg y la iconología de Erwin Panofsky.

La escasez de trabajos relacionados con la tradición del *ut pictura poesis* en investigaciones literarias de ámbitos argentinos es pasmosa. Hasta donde tenemos conocimiento, la primera jornada en la que investigadores del campo de la literatura y el arte se reunieron con poetas y artistas con la exclusiva intención de intercambiar sus visiones sobre el tema fue el Seminario abierto “Ut pictura poesis” que tuvo lugar en el Centro Cultural Parque de España de Rosario en noviembre del 2006 en el marco de la celebración del 20º aniversario del *Diario de Poesía*. La publicación de los trabajos allí compartidos (*Diario de Poesía*, 34, mayo-julio de 2007) se sumó a una serie muy exigua de publicaciones literarias anteriores sobre algún aspecto de las relaciones entre la

literatura y la pintura. En dicha serie, destacan los estudios de Héctor Ciocchini (1960), donde la “razón aurea” de la poesía de Góngora se inserta en el seno de la tradición emblemática y la imaginería de Quevedo se compara con la del Bosco. Asimismo, constituyen un caso excepcional los ejemplares 6 y 7 de la revista cordobesa *Escrita* (1984, 1985) dedicados por entero a traducciones en su mayoría inéditas de textos de escritores sobre cuadros y artistas que van desde Mallarmé y Hugo von Kleist hasta René Char, Jean Genet y Lezama Lima, entre otros. Con participación argentina, aunque dentro de una publicación de ámbito hispánico mucho más extenso, en la revista electrónica de literatura y traducción *Saltana* (2004, 2008) –creada por sus actuales directores Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix–, sobresale una ambiciosa y rigurosa recopilación de más de doscientos textos literarios y críticos en edición bilingüe que abarcan desde los griegos hasta la poesía contemporánea francesa, inglesa y alemana, en la que participaron destacados traductores aportando versiones inéditas. Más recientemente, la lectura de Miguel Dalmaroni (*Otra parte. Revista de letras y artes* 10, 2006-07) de la prosa de Juan José Saer examina el universo artístico en el que gravita la obra y la biografía de este novelista, tal como lo sugieren con fuerza las pinturas que abren y cierran como motivos *La grande* (2005). En las “Notas de un profano en pintura (a propósito de *La grande* de Saer)”, Dalmaroni invita a considerar que, en realidad, toda la obra literaria de Saer transcurre entre estas últimas pinturas contenidas en su última novela y el cuadro que aparece en uno de sus primeros relatos, “Transgresión” (*En la zona*, 1960).

En un ensayo sobre el pintor Fernando Espino, Saer (44) aseguraba que lo que otorgaba singularidad a una obra no era “el cálculo pedante y laborioso, sino el gesto intransferible que cada artista ejecuta aun sin proponérselo, y hasta a pesar suyo, con la totalidad de su ser”. Cuando este gesto lleva a un escritor hacia la pintura, debería existir la voluntad de interpretarlo en el contexto histórico y teórico de la tradición de los intercambios interartísticos para superar el gesto pedante y laborioso de interpretarlo exclusivamente en términos literarios.

2. Reseña de dos casos ejemplares

Se han seleccionado dos trabajos publicados con cinco años de diferencia que, en muchos aspectos, resultan seminales para el estudio de las relaciones entre literatura y artes. Uno de ellos, escrito por un historiador del arte, fue el primero en analizar con una perspectiva histórica las causas y las consecuencias de las asociaciones entre la poesía y la pintura relacionadas con la preeminencia de la tradición del *ut pictura poesis* en la estética clasicista. El otro, escrito por un teórico y crítico literario, explora el potencial simbólico y visual de una parte de la literatura de fines del siglo XIX y principios del XX con el fin de demostrar que ésta adquiere características espaciales y, en consecuencia, no adopta la filiación exclusiva con el tiempo que había establecido Lessing.

2.1. Lee, Rensselaer W. “*Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*”. *The Art Bulletin*. 22/4 (1940): 197-269. (Edición en castellano: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid: Cátedra, 1982).

En 1940, Rensselaer W. Lee, un discípulo de Erwin Panofsky y Walter Friedlander, dedicó un extenso trabajo a “esbozar el desarrollo de la teoría humanista de la pintura en la crítica europea de los siglos XVI y XVII, y observar cómo fue estimulada por la comparación directa o implícita entre la pintura y la poesía”. El trabajo en cuestión, “*Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*”, se publicó por primera vez en *The Art Bulletin*, fue reeditado como libro por la editorial Norton en 1967 y traducido con posterioridad al francés, el italiano y el castellano. Antes de la publicación del trabajo de Lee, la tradición originada a partir del *locus* horaciano apenas contaba con estudios en el mundo académico sajón, salvo excepciones como “*Ut pictura poesis*” de William Howard (*PMLA*, 1909). El libro constituye un estudio imprescindible sobre el arte del Renacimiento y se articula en torno a tres hipótesis principales. La primera, que los tratados de pintura que aparecieron en Italia, Francia e Inglaterra entre 1550 y 1750 carecían de una tradición de textos antiguos sobre arte a los cuales recurrir en busca de fuentes autorizadas sobre la materia. La segunda, que lo anterior condujo a los artistas-críticos que elaboraron dichos tratados (desde Lodovico Dolce y Giovanni Bellori, pasando por Roger de Piles, hasta Joshua Reynolds) a adoptar los principios fundamentales de la *Poética* de Aristóteles y el *Arte poética* de Horacio, sin cuestionar la validez del procedimiento consistente en imponer a un arte visual una teoría que, en realidad, era sobre literatura. Y la tercera, que tal adopción comportó la aparición en los mismos tratados de innumerables comparaciones entre la pintura y la poesía, así como entre los pintores y los poetas, los colores y las palabras, o los cuadros y los poemas, que subordinaban la pintura a la retórica clásica. El valor que la obra ha adquirido en la historiografía de las relaciones entre la literatura y la pintura se debe a que se adelantó en definir y analizar, por un lado, los componentes de la tradición del *ut pictura poesis* que se desprenden de la tradición clásica –cuyo origen más lejano es la comparación de Simónides recogida por Plutarco– y, por el otro, tres aspectos constitutivos a los que los especialistas volvieron una y otra vez con posterioridad a Lee. Entre tales componentes de la tradición clásica, hallamos el de la imitación, la invención relativa al tema y la composición de las obras, la expresión prevaleciente en las figuras del género histórico, el decoro, la finalidad pedagógica del arte que busca provocar placer y la figura del pintor erudito que remite a la del *doctus poeta* de la Antigüedad. En cuanto a los aspectos constitutivos de la tradición del *ut pictura poesis* en sí, el primero tiene ver con el hecho de que el principio aristotélico de que todas las artes persiguen un mismo fin mimético propició el *paragone*; el segundo, con el hecho de que la apropiación de la máxima horaciana a la que condujo lo anterior se produjo en términos muy distintos a los que el poeta latino había querido expresar a través de ella; y el tercero, con el hecho

de que las comparaciones en cuestión, pese a resultar perjudiciales para la libertad creativa de los artistas, le otorgaron a la pintura un estatuto semejante al que gozaba la poesía, elevándola a la categoría de un arte liberal. El acierto del conjunto de los mencionados aportes determinó la permanencia de esta obra a través del tiempo y la convierten en una herramienta de consulta obligatoria para los especialistas así como en una muy recomendable introducción al tema de las relaciones interartísticas para los no especialistas.

2.2. Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature", *The Swanee Review* 7/1 (1945): 221-40. Part I; 7/2 (1945): 433-56. Part II; 7/4 (1945): 643-653. Part III.

En 1945, el poeta norteamericano John Peale Bishop ("Poetry and Painting") destacó que era más difícil discernir el componente temporal de una pintura que descubrir "por qué los poetas nunca fueron capaces de desprenderse del concepto de espacio". La constatación de este fenómeno en las obras de Gustave Flaubert, Marcel Proust, James Joyce y Djuna Barnes inspiraron a Joseph Frank las ideas reunidas en "Spatial Form in Modern Literature". El ensayo se publicó en tres partes –la segunda de ellas junto con el texto de Bishop– en la *Swanee Review*, revista a la que T. S. Eliot otorgaría un "valor institucional" en el mundo de la crítica literaria de la época, y tuvo una temprana recepción en el mundo hispánico: en el mismo año de su aparición, se publicó una traducción al castellano en *La revista belga* (2/9, Sep. 1945, 1-12). Frank, actualmente profesor emérito de la Universidad de Stanford y autor de una célebre biografía en tres volúmenes sobre Fedor Dostoievski, proponía en el ensayo que la evolución de la "forma" en la poesía y la novela modernas estaba determinada por la aspiración de los escritores a crear una ilusión de espacio semejante a la de las artes visuales. Una literatura semejante, rica en imágenes como epifanías –tal como el círculo de Pound las pensaba, en términos de "complejo entramado intelectual y emocional en un instante de tiempo"–, parecía exigir, según Frank, lectores que prescindieran de la narración tradicional y críticos cuyas interpretaciones trascendieran los límites que el *Laocoonte* había impuesto a la literatura al enajenarle el espacio. Concebido en el marco de la teoría formalista del historiador del arte Wilhelm Worringer siguiendo la interpretación que había realizado de la misma el poeta imagista T. E. Hulme, el ensayo de Frank representó la primera formulación contemporánea de una teoría heterodoxa opuesta a la doctrina divisora de Lessing. Pero éste no fue el único motivo que determinó la inclusión de "Spatial Form in Modern Literature" en el canon de la teoría literaria. Tras ser ampliado por el autor y reeditado en seis ocasiones entre 1948 y 1991, suscitó una extensa polémica que puede seguirse en *The Spatial Form in Literature* (con edición a cargo de Jeffrey Smitteny y Ann Daghistany, 1981), a la cual Frank respondió desde la célebre revista de la Universidad de Chicago *Critical Enquiry* por medio de los artículos "Spatial Form: An Answer to Critics" (1977) y

"Spatial Form: Some Further Reflections" (1978). Entre los críticos más destacados que intervinieron en dicha polémica estuvieron Frank Kermode y W. J. T. Mitchell. Kermode escribió *The Sense of an Ending* (1965) para advertir sobre el riesgo de que la "forma espacial" hubiera provocado en los relatos modernos un "vacío sin tiempo ni realidad" en el que se habrían instalado los discursos míticos y ahistóricos de los sistemas de poder totalitarios, con los que Pound y algunos otros escritores habían mantenido una alarmante proximidad durante la primera mitad del siglo XX. Mitchell, en "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" (1980), se preguntó a su vez si era posible que un texto careciera de espacialidad, dado que la forma espacial sería un aspecto insoslayable tanto de la producción como de la recepción de la literatura en todas las épocas y las culturas. Con el propósito de superar las negativas connotaciones ideológicas con las que Kermode abordaba la "forma espacial" de Frank, Mitchell sustituyó el concepto por el de "forma tectónica". Con él aspiraba a representar el principio constructivo de la narrativa literaria moderna, donde los episodios, más que existir a través del tiempo, parecen coexistir dispuestos en una dimensión espacial. Esta característica sería, según Gérard Genette (*Figures* 1966), una prerrogativa del lenguaje literario y se activaría en ese "intervalo variable, con frecuencia imperceptible pero siempre activo, entre la letra y el espíritu, que la retórica llamaba *figura*".

3. Algunos otros casos ejemplares

La presente selección busca ofrecer un repertorio de trabajos que transmita, en alguna medida, la variedad tanto de temas como de puntos de vista a los que se abre el estudio de las relaciones entre la literatura y el arte. Sin pretensiones de exhaustividad, los autores y obras reunidos a continuación complementan la bibliografía citada en los apartados anteriores.

3.1. Cassagne, Albert. "L'art pour l'art et les arts plastiques". *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Seysel: Champ Vallon, 1997.

Un libro anticipatorio e injustamente olvidado que se publicó en 1906 y no fue reeditado hasta casi un siglo después, al que Pierre Bourdieu califica de "magnífico" en su obra *Les règles de l'art* (1992).

3.2. Bartsch, Shadi y Jàs Elsner, editores. *Classical Philology* 102 (2007): 1-109.

Una recopilación de ocho ensayos realizados por prestigiosos clasicistas donde se aborda con nuevos enfoques la ékfrasis en el mundo antiguo y la tradición clásica. Proporciona una excelente bibliografía sobre el tema.

3.3. Huizinga, Johan, "La imagen y la palabra, I", "La imagen y la palabra, II". *El otoño de la Edad Media*, versión de José Gaos, Madrid: Alianza, 2004.

Un trabajo de valor inestimable publicado por primera vez en 1927 y traducido al castellano en 1930, que explora en los capítulos 20 y 21 las analogías entre las expresiones literarias y pictóricas del siglo XV.

3.4. 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.

Si Spitzer transpuso en los años 50 el término ékfrasis del territorio de la retórica al más vasto de la crítica, Krieger lo introdujo definitivamente con este artículo en el de la teoría literaria.

3.5. Monegal, Antonio, editor. *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros, 2000.

Una colección de textos teórico-críticos sobre la tradición del *ut pictura poesis* que abarca destacados autores como M. Krieger, M. Riffaterre, W. J. T. Mitchell, W. Steiner y Kibedi-Varga, entre otros. Para muchos textos, es la única traducción castellana disponible.

3.6. Mc. Clatchy, J. D., editor. *Poets on Painters. Essays on the Art of Painting by Twentieth-Century Poets*. Berkeley, Los Angeles, etc.: University of California Press, 1988.

Textos de E. Pound, W. C. Williams, M. Moore, W. Stevens, W. H. Auden, E. E. Cummings, Ch. Tomlinson y J. Hollander, entre otros escritores, cuyas reflexiones estéticas complementan sus poéticas.

3.7. Molas, Joaquim y Enric Mou. *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Edicions 62, 2003.

Una muy completa antología multilingüe, ordenada históricamente, que comienza con las formas griegas y cristianas, sigue con la renovación formal del barroco y dedica una gran atención a las vanguardias. Destaca la introducción y la cuidada edición de las reproducciones.

3.8. Pichois, Claude. *Album Baudelaire, iconographie réunie et commentée par Claude Pichois*. Paris: Gallimard, 1974.

El mundo de las imágenes por el que transitó Charles Baudelaire, reconstruido y comentado por uno de los mayores especialistas en el poeta francés. El libro puede

complementarse con dos obras publicadas conjuntamente con Jean-Paul Avice, *Les dessins de Baudelaire* (Paris: Textuel, 2003) y *Passion Baudelaire: L'ivresse des images* (Paris: Textuel, 2003).

3.9. Rodríguez de la Flor, Fernando. *Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.

Un riguroso estudio con criterio historicista sobre las alianzas entre los sistemas de signos (la "logoiconosfera", según este catedrático de la Universidad de Salamanca) subyacentes a la *Emblemata Hispanica* entre los siglos XVI y XVIII.

3.10. Wagner, Peter, editor. *Icons. Texts. Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin and New York: D. Gruyter, 1996.

Wagner desarrolla las nociones de "iconotexto" e "intermedialidad", y reúne trabajos de reconocidos especialistas que estudian dichos fenómenos en los siglos XVIII y XIX.

4. Algunas de las principales revistas

Estudios visuales

<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

CENDEAC. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (Murcia, España).

Image [&] Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative

<http://www.imageandnarrative.be/index.htm>

Universidad Católica de Lovaina (Bélgica).

Images re-vues

<http://www.imagesrevues.org/index.php>

INHA. Instituto Nacional de Historia del Arte (París, Francia).

Interactions. IAWIS/AIERTI Association Bulletin

<http://www.iawis.org/>

Asociación internacional de estudios sobre las relaciones entre la palabra y la imagen (París, Hamburgo y Michigan).

Journal of the Warburg and Courtauld Institute

<http://warburg.sas.ac.uk/journal/>

Instituto Warburg. Universidad de Londres (Inglaterra).

Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image

<http://www.revue-textimage.com/intro1.htm>

Universidad Jean Moulin Lyon 3 (Francia).

Word & Image Journal

<http://www.tandf.co.uk/journals/titles/02666286.asp>

Director: John Dixon Hunt.

Taylor & Francis Group (Londres, Inglaterra).

Bibliografía citada

- Baudelaire, Charles.** *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1992.
- Bryson, Norman, M. Holly y K. Maxey, editores.** "Semiotics and Visual Interpretation". *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Oxford: Polity Press, Blackwell, 1991.
- Brunetière, Ferdinand.** "L'Impressionisme dans le roman". *Le Roman naturaliste*. Paris: C. Lévy, 1883.
- Burucúa, José Emilio, director.** *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*. Tomo I. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Ciocchini, Héctor.** *Góngora y la tradición de los emblemas*. Bahía Blanca: Cuadernos del Sur, 1960.
- Crory, Jonathan.** *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*. Traducción de Frédéric Maurin. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.
- Dalmaroni, Miguel.** "Notas de un profano en pintura (a propósito de *La grande de Saer*)". *Otra parte. Revista de letras y artes* 10 (2006-07): 6-9. *Diario de Poesía* 74 (mayo-julio de 2007). *Escrita* 6 (julio de 1984) y 7 (junio de 1985).
- Ford, Madox Ford.** "On Impressionism". *The Good Soldier*. Keweth Womock y William Baker, editores. Ontario: Broadview, 2003.
- Fried, Michael.** "Toward a Supreme Fiction: Genre Beholder in the Art Criticism of Diderot and His Contemporaries". *New Literary History* 6/3 (1975): 543-585.
- Gabrieloni, Ana Lía.** "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad". *Saltana. Revista de Literatura y Traducción* 1 (2004). En: <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> (22/02/08).
- Gabrieloni, Ana Lía.** "Écrasis", *Eadem utraque Europa* 4/6 (2008), 83-108.
- Galí, Neus.** *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El Acantilado, 1999.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández.** *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos, 1988.
- Gola, Hugo, Juan José Saer y Hugo Padeletti.** *La trama bajo las apariencias*. México: Artes de México, 2000.
- Gombrich, Ernst.** "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.
- Gramuglio, María Teresa,** "Tres problemas para el comparatismo". *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria* 12 (2006). En: <http://163.10.30.203:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/2-gramuglio.pdf>, (24/02/08).
- Heffernan, James. A. W.** *Museum of Words: the Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Heffernan, James. A. W.** "Speaking for Pictures: the rhetoric of art criticism". *Word & Image*, 15/ 1 (1999): 19-33.
- Jay, Martin.** *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley, Los Angeles, etc.: University of California Press, 1994.
- Johnson, Lee McKay.** *The Metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*. Michigan: Umi Research Press, 1980.
- Mitchell, W. J. T.** *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1986.
- Mitchell, W. J. T.** *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell, W. J. T.** "Interdisciplinarity and Visual Culture". *The Art Bulletin*. 77/ 4 (1995): 540-544.

Índice general

- 5 **Agradecimientos**

- 7 **Introducción - Miguel Dalmaroni**
- 7 1. Cómo y para qué usar este libro
- 13 2. La investigación es una moral
- 15 3. Normas de citación

- 17 **I. El proyecto de investigación - Miguel Dalmaroni**
- 20 1. La retórica del género
- 23 2. La planificación del proyecto
- 25 3. El título y la elección del tema
- 30 4. Los objetivos
- 33 5. Un horizonte de debates
- 34 6. El estado de la cuestión
- 40 7. Las hipótesis
- 49 8. La metodología y el cronograma
- 50 9. La bibliografía
- 56 10. Director, lugar de trabajo y comunicación
- 60 Bibliografía citada

- 61 **II. Algunos campos de investigación**
- 63 1. Discusiones preliminares:
el campo clásico y el corpus - *Miguel Dalmaroni*
- 81 2. Literatura y culturas populares - *Gloria Chicote*
- 105 3. Literatura y crítica textual - *Mercedes Rodríguez Temperley*
- 125 4. Literatura y artes - *Ana Lía Gabrieloni*
- 147 5. Literatura y testimonio - *Rossana Nofal*
- 165 6. Literatura y enseñanza - *Analía Gerbaudo*

195	Anexo - <i>Miguel Dalmaroni</i>
	Libros sobre investigación y géneros académicos
197	1. Sobre el oficio y las prácticas
199	2. Sobre géneros académicos y tipologías discursivas
200	3. Los dueños de la ciencia y otros clásicos
203	Sobre los autores

La investigación literaria
se diagramó y compuso en Ediciones UNL
y se terminó de imprimir en Gea impresiones, Iturraspe 3481,
Santa Fe, Argentina, febrero de 2008.