



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLOGICAS
CENTRO DE ESTUDIOS LITERARIOS
Circuito Mario de la Cueva
Ciudad Universitaria
04510 México, D.F. MEXICO
Tel.: 622-74-93 FAX: 665-78-74

DRA. ANA LÍA GABRIELONI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE RÍO NEGRO.
P R E S E N T E.

Apreciada Dra. Gabrieloni:

Comunico a usted la decisión del comité del portal *Amado Nervo: lecturas de una obra en el tiempo* <<http://amadonervo.net>> de publicar su artículo “Pinturas sin caballete. Poesía y arte en el origen del poema en prosa moderno”. Este trabajo es una aportación notable al tema de las relaciones interdiscursivas de la literatura latinoamericana de finales del siglo XIX, especialmente al tratar el estudio del poema en prosa, género que usted aborda de manera productiva desde los márgenes textuales y culturales del corpus seleccionado para tal fin.

Mucho lamento el retraso con el que editaremos su texto, recibido en febrero de 2012, en la sección *Transmigraciones y correspondencias* <http://amadonervo.net/transmigraciones/pral_trns.html>. Diversos problemas técnicos y presupuestales han incidido en la actualización y operación del personal. Resueltos hace poco, pronto tendremos el gusto de ofrecer su artículo a los visitantes de este portal.

A t e n t a m e n t e

Dr. Gustavo Jiménez Aguirre
gjimenezaguirre@yahoo.com.mx

PINTURAS SIN CABALLETE

POESÍA Y ARTE EN EL ORIGEN DEL POEMA EN PROSA MODERNO

ANA LÍA GABRIELONI

Universidad Nacional de Río Negro / UNRN

Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades / CIEHUM – UNR

Consejo Nacional de Investigaciones Científico Técnicas / CONICET

Argentina

I. POESÍA EN AUSENCIA DE VERSO

Frente a los miles de estudios disponibles sobre la historia y la evolución de la poesía, sólo existen unos pocos dedicados a la historia y la evolución de la prosa literaria. En uno de ellos, que se ocupa del caso francés, Jeffrey Kittay y Wlad Gozich subrayan que la teoría literaria nos ha proporcionado una terminología inadecuada para examinar el verso y la prosa, dado que son términos que excederían el alcance de una categoría tan amplia como la de género: de hecho, un mismo género puede estar escrito tanto en prosa como en verso.¹ T. S. Eliot también había observado las limitaciones que impone la terminología, dado que, según aseguraba, una de las dificultades insuperables para definir “prosa” y “poesía” sería que disponemos de tres vocablos cuando, en realidad, se necesitarían cuatro: por un lado, tendríamos “verso” y “poesía”; por el otro, sólo

¹ Kittay, Jeffrey y Wlad Gozich, *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

tendríamos “prosa”.² Kittay y Gozich prefieren, en consecuencia, definir la historia de la relaciones entre la poesía y la prosa como la de una alternancia entre “prácticas significativas”, alternancia que se basaría, más que en sustituciones, en periódicas restricciones del alcance de cada una.³

El problema de semejante definición radica en que excluye considerar las síntesis que habrían resultado en formas nuevas, como muestra Dominique Combe en su estudio sobre la poesía y el relato como “polos genéricos” a lo largo de la historia literaria.⁴ Aproximarse a la génesis del poema en prosa requiere dar cuenta de una primera síntesis entre la prosa y la poesía, síntesis que tuvo lugar en Francia entre 1760 y 1820, y que obedeció principalmente a tres factores. En primer lugar, a que el nexos entre la poesía y el verso comenzó a verse como un “conformismo anquilosado”, incompatible con el nuevo espíritu de la Ilustración.⁵ En segundo lugar, a la publicación en 1699 de *Les Aventures de Télémaque* de Fénélon, que había iniciado una prolífica tradición de épicas en prosa que socavaba el tradicional antagonismo entre la poesía y la prosa.⁶ Y, en tercer lugar, a algunas

² T. S. Eliot, Prefacio de Saint-John Perse, *Anabasis*, London: Faber & Faber, 1930, 8-9.

³ Kittay, Jeffrey y Wlad Gozich, *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, xii-xiii.

⁴ Combe, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris: Jose Corti, 1989.

⁵ El interés de los *philosophes* por distinguir con claridad cualquier entidad en todos los órdenes del saber no impidió que algunos colaboradores de la *Éncyclopedie* reconocieran que una forma híbrida como el poema en prosa constituía “una muy afortunada invención”. Véase “Poème en prose”, *Éncyclopedie*, Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag, 1967, 837, vol. XII (ed. facsimil de la 1^o ed. 1751-1780).

⁶ El antagonismo entre verso-poesía y prosa siguió incólume en los postulados conceptuales de algunos románticos en cuya escritura se daba más bien una disolución del mismo. Cabe mencionar a Chateaubriand, el autor de *Atala*, una de las novelas que abrió el camino al lirismo poético en la prosa de inicios del siglo XIX. Consciente del problema, Chateaubriand afirma en el prefacio de la obra que se trata de “una suerte de poema, descriptivo a medias y dramático a medias”. Sin embargo, su visión clásica se pone de manifiesto en una nota al pie, donde aclara que utiliza el término “poema” a falta de otro más adecuado, ya que él no es “uno de esos bárbaros que confunden la prosa y el verso” (*Atala – René. Les Aventures du dernier abencérage*, Paris: Garnier, 1958, 6).

polémicas traducciones en prosa de textos en verso —entre las que destaca tanto la de Anne Dacier de la *Iliada* de Homero (1711) como la pseudo-traducción de James Macpherson (1760) de los cantos de Ossian—, que terminaron torciendo con el tiempo el debate sobre las restricciones para asimilar entre sí poesía y prosa a favor de una liberación de lo poético.⁷ En 1762, se llegó incluso a publicar una versión de los cantos de Ossian en la que se suprimieron los pasajes narrativos y se conservaron solamente los más líricos y descriptivos.⁸ Este debilitamiento del carácter épico de la obra refleja el proceso de disolución de los temas heroicos que se advierte en las epopeyas prosificadas, mientras se

⁷ La traducción en prosa de Anne Dacier de la *Iliada* fue muy popular y se reeditó una decena de veces entre 1712 y 1826. Después de la publicación de la traducción de Dacier, Michel Huber y Anne-Robert Jacques Turgot tradujeron asimismo *Idyllen* y *Der Tod Abels*, de Samuel Gessner, a quien Ulrich Fülleborn atribuye los primeros “poemas en prosa” de la literatura alemana moderna (véase *Das deutsche Prosagedicht*, Munchen: W. Fink Verlag, 1970). A partir de 1760, mientras Turgot afirmaba que el estilo de sus versiones de Gessner correspondía a “un género intermedio entre el verso y la prosa común”, la pseudo-traducción de Macpherson originaría una ola de traducciones europeas, que alcanzó también Estados Unidos, a partir del texto que supuestamente recogía los versos del bardo gaélico: *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse Language*. Louis Aragon fue en su momento contundente sobre los efectos de la traducciones en el contexto aludido: “una poesía particular, nacida de versos traducidos en prosa, convenció a los poetas de que el verso no era toda la poesía” (véase “Chroniques de Bel Canto”, *Europe*, 10, octubre 1946, *Chroniques de la pluie et du Bon Temps*, Paris: Les Editeurs Français Réunis, 1979, 101).

Sobre la relevancia de los cantos de Ossian en la historia literaria europea, véanse Fiona Stafford, *The Sublime Savage. A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian*, Edinburgh: Edinburgh University, 1988 y Howard Gaskill (ed.), *The Reception of Ossian in Europe*, London: Thoemmes Continuum, 2004. Entre los estudios más recientes sobre la incidencia de la traducción en la difuminación de los límites entre la poesía y la prosa que originó el poema en prosa, véase sobre el caso español: Benigno León Felipe, “Influencia de la traducción”, *El poema en prosa en España (1940-1990)*, Universidad de la Laguna, Dto. de Filología Española, Facultad de Filología, 1999, vol. I [consultado el 20/11/ 2009, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=720&orden=121225&info=link>]; sobre el caso inglés: Niki Santilli, “De Quincey and Baudelaire”, *Such Rare Citings: the Prose Poem in English Literature*, Cranbury, London.: Associated University Presses, 2002; y sobre el caso francés: Fabianne Moore, “Translation to the Rescue”, *Prose poems of the French Enlightenment: Delimiting Genre*, Surrey & Burlington: Ashgate, 2009.

⁸ Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Nizet, 1994, 34, nota 80.

afirmaban otros que respondían más al creciente lirismo de la segunda mitad del siglo XVIII y el siglo XIX. Si se le suma a este desplazamiento el estímulo que proporcionaban las posibilidades estilísticas y expresivas de la prosa, es posible examinar cómo fueron configurándose los aspectos temáticos y formales que darían origen al poema en prosa y, con él, a una segunda síntesis en el interior del sistema de géneros, cuyas circunstancias retomaremos en las dos últimas partes de este trabajo.⁹

Asimismo, la hipótesis de Kittay y Gozich a la que hemos aludido al principio, basada en la periódica restricción del alcance de la poesía o la prosa, formalmente consideradas, a través de distintas prácticas, puede contrastarse con otra implícita en el *Traité du rythme* de Henri Meschonnic y Gérard Dessons, basada en la “extensión” del alcance de la poesía. Al abordar el modelo de prosa poética derivado de la traducción de la Biblia, Meschonnic y Dessons sostienen que la poesía, para decirlo de algún modo, alcanza un estado prosístico que le es propio con *la ligne*, con el versículo, como mostraría la conformación prosódico-rítmica particular del texto bíblico. De manera opuesta a la tradición según la cual la prosa sería lo contrario a la poesía por la identificación de esta última con el verso, y en consonancia con la misma etimología de la palabra “prosa”,¹⁰ Meschonnic y

⁹ Excluiremos la notoria influencia que los temas y modos compositivos orientales pudieron haber tenido en esta segunda síntesis de la que resulta el poema en prosa para centrar la atención, mediante algunos ejemplos, en las transposiciones de recursos plásticos elementales reconocibles en su origen, tales como el efecto de espacialidad. Para un estudio sobre la incidencia del orientalismo en el nacimiento del poema en prosa, véase Thomas Beebee, “The Birth of the Prose Poem from the Spirit of Japanery”, *The Ideology of Genre*, University Park: The Pennsylvania State UP, 1994.

¹⁰ La palabra “verso” deriva de *vertere*, que significa “girar”, “doblar”, “torcer” o “dar la vuelta”, mientras que la palabra “prosa” deriva de la expresión *prosa oratio*, que denota un “discurso que avanza en línea recta”. Para Barbara Johnson, el “tirso” al que se refiere el poema en prosa de Baudelaire del mismo título aludiría metafóricamente a la tensión provocada por el cruce de direcciones curvilíneas y rectilíneas del verso y de la prosa, respectivamente: un “tirso” es un bastón alrededor del cual se enrosca una guirnalda de flores. Véase “Selon un thyrses plus complexe”, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris: Flammarion, 1979.

Dessons afirman que “la poesía es su propia prosa cuando es su propio movimiento [rítmico, de la palabra] hacia adelante, su propia desconocida”.¹¹ Las interpretaciones que ensanchan la noción de poesía al territorio de la prosa, o a la inversa, han sido numerosas desde el siglo XIX. Para Nietzsche, que cultivó la fragmentación y el aforismo, la poesía se constituía como una especie de vanguardia a la conquista de lo propio (o, mejor dicho, reconquista) por medio de una “guerra cortés”: esta “guerra”, compuesta de “aproximaciones, reconciliaciones instantáneas, repentinos saltos atrás y carcajadas” entre la prosa y la poesía, daba lugar a la “buena prosa”, aquella que “sólo se escribe de cara a la poesía”.¹² Para Jean-Paul Sartre, la prosa era aquello que “tiende siempre a reconquistarse contra la poesía”. Y la reflexión del filósofo francés sobre la poesía como algo que “se encuentra sobrepasado, dominado en la prosa”, de modo que la última sería la “superación” de la primera,¹³ remite a una concepción que mereció una particular atención por parte de Walter Benjamin en su estudio sobre la crítica del primer romanticismo alemán.¹⁴ La “poesía consciente de sí misma”, la “conciencia de la poesía que es ella misma poesía”, habría alcanzado su expresión más sumaria a través de la prosa, puesto que, dice Benjamin glosando a Schlegel, “la idea de la poesía es la prosa”: para la teoría schlegeliana, la “novela romántica sería una *summa* de todo lo poético” y, añade Benjamin, la “idea de la poesía habría encontrado la individualidad buscada por Schlegel en la forma de la prosa”. Y esta concepción poética de la prosa habría impregnado “la totalidad de la filosofía

¹¹ Meschonnic, Henri y Gérard Dessons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris: Dunod, 1998, 109.

¹² Nietzsche, Friedrich, “Prosa y poesía”, *El gay saber*, Madrid: Austral, 1986, 128.

¹³ Sartre, Jean-Paul, “El escritor y su lenguaje”, *Situación IX. El escritor y su lenguaje*, Buenos Aires: Losada, 1973, 45.

¹⁴ Además, es interesante resaltar que el romanticismo fue el programa estético que concibió la fusión entre los géneros conjuntamente con la fusión entre las artes, lo que adquiere una especial relevancia en el marco de los intercambios que este trabajo se propone analizar entre el poema en prosa y las artes plásticas.

romántica del arte”.¹⁵ Si la reconstrucción del primer romanticismo que nos presenta Benjamin es correcta, ¿sería entonces el poema en prosa la forma fragmentaria, breve, que adquirió finalmente esa prosa romántica en permanente mutación, que nunca llegó a cristalizarse en una forma estable?¹⁶ ¿Sería una mera demostración de la imposibilidad de alcanzarla?

Sea cual fuere la perspectiva que se adopte, el poema en prosa es un género proteico, que se resiste a conceptualizaciones que lo definan y lo caractericen de manera acabada, empezando por el oxímoron que parece contener su mismo nombre.¹⁷ Entre los numerosos comentarios que ha suscitado esta resistencia a la definición y caracterización, cabe destacar el de Max Jacob, dado que fue uno de sus cultivadores y, pese a ello, reconoció en el prefacio de su obra *Le Cornet à dés* que, por más que se hubiera escrito al respecto, no conocía a ningún poeta que hubiera comprendido de qué se trataba o sacrificado sus ambiciones de autor para favorecer la constitución formal del género.¹⁸

En definitiva, la común preocupación de quienes se han propuesto definir el poema en prosa tendría que ver con lo que Karl Viëtor define como el “dilema” de la historia de los géneros, es decir, el problema de cómo decidir qué pertenece o no a un género sin determinar antes lo que es propio del género y, por lo tanto, cómo determinar lo que es propio del género sin reconocer que tal u otro elemento pertenecen a un género concreto. Ninguna norma genérica parece estar fijada de antemano, dado que todo nuevo género surge en el medio de un vacío crítico y, sin embargo, toda norma

¹⁵ Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona: Península, 1995, 138, 145, 146, 153.

¹⁶ “Fragmento §116”, *Athenaeum*, Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (eds.), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978, 112.

¹⁷ Riffaterre, Michel, “On the Prose Poem’s Formal Features”, Anne-Marie Caws y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1983, 117.

¹⁸ Jacob, Max, *Le Cornet à dés*, Paris: Gallimard, 1967, 21. La primera edición se publicó en 1916.

genérica parece exigir que se la enuncie con posterioridad al reconocimiento de conjunto de la masa de obras individuales que responden a la misma.¹⁹ Un verdadero dilema, sin duda.

Los intentos para resolver la definición del género en los primeros tiempos de la práctica del poema en prosa comprenden un canon crítico muy reducido. En Francia, abarcan el prefacio de Aloysius Bertrand para *Gaspard de la Nuit* (1836), la dedicatoria transformada en prefacio de Baudelaire para los *Petits Poèmes en Prose* (1862), y un prefacio de Sainte-Beuve (1842) para una reedición de la obra de Bertrand. La lengua inglesa ofrece solamente un texto crítico, apenas comparable con los mencionados: el prefacio de W. D. Howells a una serie de poemas en prosa de autores en su mayoría franceses, compilados y traducidos por Stuart Merrill en *Pastels in Prose* (1890).²⁰ Es improbable que existan antologías de poemas en prosa estrictamente ingleses antes de *The Prose Poem: An International Anthology*, editada por Michael Benedikt en 1976. Este mismo año, Ulrich Füllerborn editó conjuntamente con Klaus P. Dencker la antología *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts: Eine Textsammlung*, contribuyendo de este modo al establecimiento de un corpus en la literatura alemana contemporánea. En el ámbito hispanoamericano, el aislado precedente de la reciente *Antología del poema en prosa en español* (2005), de Benigno León Felipe, es *El poema en prosa en España*, de Guillermo Díaz-Plaja, publicado en 1956. La *Antología del poema en prosa en México* (1993), de Luis Ignacio Helguera, y *El poema en prosa hispanoamericano* (1994), de Jesse Fernández, aportan, al igual que la mayoría de las antologías citadas en este apartado, sendos estudios introductorios que parecen desprenderse

¹⁹ Viëtor, Karl, “L’histoire des genres littéraires” (1931), Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Théorie des Genres*, Paris: Seuil, 1986, 29.

²⁰ La recopilación de Stuart Merrill tiene el valor de ser muy anterior a la primera antología que se publicó en Francia, la de Maurice Chapelan, que apareció en 1946.

en lo esencial del breve pero insoslayable prefacio de Baudelaire al *Spleen de Paris*.²¹ Todo indicaría que tanto los esfuerzos de la crítica contemporánea al nacimiento del poema en prosa, como los esfuerzos ulteriores por delimitar un canon, han sido escasos en comparación con los dedicados a otros problemas literarios.

II. ALGUNOS CONSENSOS CRÍTICOS

Los estudios contemporáneos, que siguen concentrados en la conceptualización del género, coinciden en que el poema en prosa se originó en Europa durante el siglo XIX, aunque la gestación de algunas de sus características se remonte al siglo anterior,²² y en la brevedad como su único rasgo

²¹ Helguera y Fernández coinciden en señalar como rasgos peculiares del género la concentración temática y la brevedad, así como el uso de reiteraciones y repeticiones con el propósito de crear una prosa rítmica. Para una reseña comentada de las antologías de poemas en prosa y una parte sustancial de la bibliografía académica sobre el género, véase Carlos Jiménez Arribas, “Estudios sobre el poema en prosa”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14 (2005), 125-144.

²² Los ensayos de Alfred Athys, “A propos du Poème en prose”, publicado en la *Revue Blanche* del 15 de mayo de 1857 (578-92), y el mencionado de Williams D. Howells, incluido en la antología *Pastels in Prose*, sobresalen por haberse adelantado en establecer las coordenadas temporales y espaciales del nacimiento del género.

formal comprobable.²³ Muy poco. En relación con el primer punto, cabe agregar que el poema en prosa tuvo un desarrollo inicial notable en Francia, desarrollo que fue menor en los países de tradición sajona.²⁴ Una metáfora de John Simon lo expresa con mucha claridad: la producción de poemas en prosa se asemejaría a un cuerpo de grandes y bellas proporciones en Francia, un torso delgado en Alemania, y algunas extremidades desarticuladas y dispersas en Inglaterra.²⁵ Quizá la

²³ Entre los estudios contemporáneos publicados en inglés, francés y castellano, cabe mencionar los de Suzanne Bernard, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Nizet, 1959; Anne-Marie Caws y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1983; Jonathan Monroe, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1987; David Scott, *Pictorialistic Poetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988; Margueritte Murphy, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1992; Hana Jechova et al., *La poésie en prose. Des lumières au romantisme (1760-1820)*, Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1993; Michel Sandras, *Lire le Poème en prose*, Paris: Gauthier Villars, 1995; Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris: Honoré Champion, 1996; John Simon, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth Century European Literature*, New York & London: Garland, 1997; Michel Deville, *The American Prose Poem. Poetic Form and the Boundaries of a Genre*, Gainesville, Tallahassee, etc.: University Press of Florida, 1998; Benigno León Felipe, *El poema en prosa en España (1940-1990)*, Universidad de la Laguna, Dto. de Filología Española, Facultad de Filología, 1999, 2 vols.; María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999; Steven Monte, *Invisible Fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2000; Christian Leroy, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*, Paris: Champion, 2001; y Nikki Santilli, *Such Rare Citings: the Prose Poem in English Literature*, Cranbury, London, etc.: Associated University Presses, 2002.

²⁴ Nikki Santilli desafía el consenso mayoritario al cuestionar el origen francófono del género y proponer una influencia anglófona. Sostiene que el precedente del *Spleen de Paris* de Baudelaire serían los textos autobiográficos de Thomas De Quincey, a cuya traducción se abocó el autor de *Les Fleurs du mal*: “El punto de partida para examinar el poema en prosa, *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, implica considerar el efecto directo ejercido por su trabajo con las *Confessions* de De Quincey en la elaboración de los primeros poemas en prosa legítimos” (*Such Rare Citings: the Prose Poem in English Literature*, Cranbury, London, etc.: Associated University Presses, 2002, 94).

²⁵ Simon, John, “The Prose Poem in England: Glimmerings in the Fog”, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth Century European Literature*, New York & London: Garland, 1997, 622.

explicación más original de esta asimetría entre la literatura francesa y la inglesa sea la propuesta por Margueritte Murphy a partir de un hecho histórico: durante el juicio que condenó a Oscar Wilde al encierro en la cárcel de Reading, en 1895, una famosa carta que el poeta dirigió a Lord Alfred Douglas fue comparada con un poema en prosa. Asimilado a la literatura decadentista por parte del gran público, la suerte del poema en prosa se habría visto afectada por la reacción homofóbica en contra de Wilde.²⁶ En cualquier caso, LeRoy Breunig resume la razón que se aduce con mayor frecuencia para explicar el éxito inicial del poema en prosa en Francia: las escasas libertades que permitían los modelos prosódicos y métricos franceses en contraste con los ingleses.²⁷ Los poetas franceses se liberaron de la camisa de fuerza que representaba tales modelos y exploraron nuevas

²⁶ Murphy, Margueritte, “The Prose Poem on Trial: 1895”, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1992, 43-51.

²⁷ Respecto a las exigencias que planteaba una poética que tenía como centro el cuerpo embalsamado de los preceptos de Boileau, el “legislador del Parnaso”, Saintsbury señalaba poco antes de la Gran Guerra: “sin duda, el versificador francés se encuentra en la situación de un hombre que tiene una de sus manos atada a la espalda y la otra con tres dedos de la mano inutilizados” (*A History of English Prose Rhythm*, London: McMillan & Co, 1912, 513).

formas como el poema en prosa y el *vers libre*, es decir, las posibilidades poéticas de la prosa y la ductilidad de la poesía para absorber elementos prosísticos.²⁸

El enorme influjo que ejercieron los poetas franceses sobre el modernismo hispanoamericano repercutió en la génesis vernácula del género, génesis en la cual la traducción desempeñó asimismo un papel fundamental. Ahí están las versiones en castellano de algunos textos del *Spleen* de Baudelaire que Julián del Casal publicó en *La Discusión* y *La Habana Elegante* hacia el último cuarto del siglo XIX, alternándolos con una serie de poemas en prosa de su autoría. El poeta que ruega tener por mortaja el “largo velo de gasa pálida, guarnecido de encajes” que perteneció a su amada, o que habla de una niebla con apariencia de “un sudario de gasa agujereado a trechos” y de gardenias que “agonizan” en un “frasco japonés”, revela una mirada entrenada no sólo en la lectura de textos literarios, sino también en la observación de pinturas y esculturas. Esta mirada comprende escritores y artistas simbolistas, naturalistas, románticos y orientalistas, clasicistas: además del mismo Baudelaire, de Joris-Karl Huysmans y Catulle Mendès, o de Maupassant y los Goncourt, cabe añadir a Gustave Moreau o Puvis de Chavannes, entre otros. Esta incipiente expresión del género que

²⁸ “Why France?”, Anne-Marie Caws y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1983, 12. Cf. Denis Keene sostiene, en el estudio que acompaña a *The Modern Japanese Prose Poem*, que el poema en prosa no prosperó en Inglaterra por estar asociado a una visión de la figura del poeta que era inaceptable en un contexto inglés: considerarlo un “trabajador científico”, un “técnico”, “dedicado a la investigación” (*The Modern Japanese Prose Poem*, New Jersey: Princeton University Press, 1980, 14). Sobre las filiaciones entre el poema en prosa y la estética decadentista, véase asimismo Steven Monte, *Invisible Fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2000, 110.

Las filiaciones entre el *vers libre* y el poema en prosa no pasaron desapercibidas hacia fines del siglo XIX. En el célebre prefacio a sus *Premiers poèmes*, una suerte de manifiesto del *vers libre*, Gustave Kahn sintió la necesidad de reivindicar los alcances poéticos del mismo contra quienes sostenían que “el *vers libre* será la culminación del poema en prosa, creando poesía al margen de las prosas solemnes y los cánticos, de la ley y las liturgias”, es decir, al margen de las composiciones que requerían (supuestamente) el verso alejandrino “para abordar los grandes temas, para celebrar los ritos fundamentales de la vida y la inteligencia” (*Premiers poèmes avec une préface sur le vers libre*, Paris: Mercure de France, 1897, 87).

son las contribuciones de Casal a las publicaciones literarias cubanas finiseculares se complementó en “madrugadora fecha”, según señala Díaz Plaja, con algunos textos incluidos en el libro que fijaría la senda del modernismo hispanoamericano: *Azul...* (1888) de Rubén Darío.²⁹ Es sabido que el mismo Darío se ocupó de afirmar la precedencia cronológica, equivalente en este caso a “originalidad”, del ciclo de textos de “En Chile” respecto a las “transposiciones pictóricas” de José Asunción Silva.³⁰

Zanjar la prelación cronológica en torno al origen del poema en prosa en España, en cambio, no es tan sencillo. Benigno Felipe examina las dos posiciones enfrentadas al respecto. Por un lado, las hipótesis que enfatizan la importancia de las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer, tomando en consideración tanto las influencias que pudieron haber gravitado sobre Bécquer como las que ejerció con ulterioridad sobre otras obras. Por el otro, las que ponen el acento en el retraso con el que el romanticismo recaló en España y destacan así la inestimable intervención del modernismo de cuño latinoamericano en la renovación de las oxidadas poéticas peninsulares. Si se sostiene que “la aparición efectiva del poema en prosa español se cumple con el impulso modernista latinoamericano”,³¹ como hace María Victoria Utrera, cabe pensar que algunos escritores españoles

²⁹ Díaz Plaja, Guillermo, *El poema en prosa en España*, Barcelona: Gustavo Gili, 1956, 53.

Según Ma. Victoria Utrera Torremocha, “la vinculación con la literatura francesa demuestra hasta qué punto ésta se erige en modelo de renovación literaria que amenaza el orden tradicional del relato” (*Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, 213).

³⁰ Darío, Rubén, “Historia de mis libros”, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas: Ayacucho, 1991, 139.

³¹ Utrera Torremocha, Ma. Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, 343. Según Gil de Biedma, “es en el fin de siglo cuando el poema en prosa llega a España, en el baúl de dudosas novedades francesas que Rubén Darío trae consigo, y su aparición se asocia a la del Modernismo” (citado por Benigno León Felipe, “Influencia de la traducción”, *El poema en prosa en España (1940-1990)*, Universidad de la Laguna, Dto. de Filología Española, Facultad de Filología, 1999, vol. I [consultado el 20/11/2009, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=720&orden=121225&info=link>]).

finiseculares prefirieron el “*poème en prose*” del Nuevo Mundo más que el “*poème en prose*” de los franceses,³² en términos parecidos a los asombrosos y sinceros versos de Darío: “Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia”.

La génesis del poema en prosa en otros países latinoamericanos, por otra parte, presenta una impronta igualmente francesa. En una carta fechada en 1892, Casal le confesó a Moreau que él vivía de adoraciones como otros vivían de desdenes. Fueron estos últimos los que convertirían el pozo de una estancia llamada “La Porteña” en un insólito repositorio de las primeras prosas experimentales del género debidas a un escritor argentino, Ricardo Güiraldes. En 1915, Güiraldes compiló un conjunto de breves textos escritos en prosa poética (en ocasiones, tan breves que sólo la larga extensión de los pocos renglones que los componen impide leerlos como poemas en verso libre) en un libro titulado significativamente *El cencerro de cristal*, libro que fue objeto de críticas tan despectivas que el autor decidió evitar la circulación de los volúmenes que poseía arrojándolos al fondo del pozo de su casa de campo.³³ El propio Güiraldes señaló el influjo que ejerció la lectura de Jules Laforgue en la redacción de algunos de estos poemas y, en una carta muy posterior a Guillermo de la Torre, ofreció una mezcla ecléctica para explicar las filiaciones y las derivaciones lectoras de *El cencerro de cristal*: “Después que Flaubert me sugiriera el poema en prosa, Baudelaire, Bertrand y Oscar Wilde me mostraron que ellos lo hacían. Tal vez la forma de hacerlos que más me gustaba

³² Fuera del contexto hispanoamericano, Monte sostiene al respecto que el “*prose poem*” no adquirió su sentido moderno en inglés hasta que los escritores en lengua inglesa tomaron conciencia del *poème en prose*, y pone como ejemplos de ello a Oscar Wilde y Emma Lazarus (*Invisible Fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2000, 123).

³³ Véase el prefacio de *El cencerro de cristal*, Buenos Aires: Losada, 1952.

entonces era la de Oscar Wilde. Pero, ¿no anticipaba el poema en prosa la lectura de *La Biblia* y de Nietzsche?”³⁴

Si dejamos de lado las discrepancias de la crítica en el caso hispánico y retomamos las coincidencias generales, al acuerdo unánime sobre el origen francés y decimonónico del poema en prosa se le suma, tal como mencionamos, la certeza sobre la brevedad como el único rasgo formal comprobable del género, desde “La Chambre gothique” de Bertrand hasta “La Bougie” de Francis Ponge, publicada un siglo más tarde, pasando por “Naturaleza muerta” de Rubén Darío, “Frío” de Julián del Casal o “Siesta” de Ricardo Güiraldes. Uno de los críticos ingleses que mayor empeño puso en difundir las letras francesas en el período comprendido entre 1880 y 1930, George Saintsbury, fue asimismo uno de los primeros en destacar este rasgo específico al describir el poema en prosa como “la presentación de una imagen, un pensamiento o un relato definitivos y concretos en una forma definida, completa y, sobre todo, breve”.³⁵

Sin embargo, la dificultad para establecer un repertorio de rasgos formales con los que identificar el género es tanta que un crítico como Jonathan Monroe se pregunta si, en la medida que el arte se asocia con una morfología específica, las carencias en este sentido del poema en prosa no amenazarían su naturaleza artística.³⁶ Para Murphy, la dificultad y el carácter marginal del poema en

³⁴ Güiraldes, Ricardo, “A modo de autobiografía” (1925), *Obras completas de Ricardo Güiraldes*, Juan José Güiraldes y Augusto Mario Delfino (eds), Buenos Aires: Emecé, 1962.

³⁵ La admiración de Saintsbury por las letras francesas lo llevó en ocasiones a desdeñar la tradición literaria inglesa. Un ejemplo de eso es la afirmación de que la prosa de arte se había elevado hasta alcanzar rango literario en Francia mientras que no había ocurrido lo mismo en Inglaterra (“Charles Baudelaire”, *Fortnightly Review*, 18, October 1875, 500-18 y 515. La definición de “poema en prosa” aparece en la pág. 504).

³⁶ Monroe, Jonathan, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1987, 67.

prosa obedecerían a su “amorfismo” y “heterogeneidad”.³⁷ Y esta última cualidad, según Max Milner, sería un componente necesario de la definición de un género que no descansa sobre rasgos formales estables.³⁸

Frente a la resistencia que el poema en prosa opone a los esfuerzos teórico-críticos para conceptualizarlo, conviene volver a las palabras de Saintsbury, ya que “presentar” una “imagen, pensamiento o relato”, que sea “definitivo y concreto”, en una “forma definida, completa y breve” constituya quizá la mejor y más concisa definición del género propuesta hasta la fecha; Saintsbury, al que se ignora por lo general en los estudios contemporáneos, fue el autor, entre otros textos, de *A History of English Prose Rhythm* (1912), una obra singular en su tiempo y que sigue siendo valiosa para comprender la relevancia de los segmentos rítmicos en la formación del poema en prosa. La paradoja de esta “presentación de una imagen, un pensamiento o un relato” es que se formula con un texto dispuesto gráficamente como prosa, pero se percibe como poético en la lectura, con lo que se produce una aparente discordancia. La multiplicidad de recursos empleados para la consecución de este efecto poético invita a atravesar la frontera de lo estrictamente literario.

III. UN GÉNERO EN LOS MÁRGENES

³⁷ Murphy, Margueritte, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1992, 7.

³⁸ Prefacio de Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en Prose*, Paris: Imprimerie Nationale, 1979, 4.

Con independencia de las diferencias nacionales, de la historia particular de cada literatura, la definición del poema en prosa parece estar en una región que la mayor parte de la crítica sitúa en los márgenes del espacio literario, allí “donde la obra existe en libertad”, según una expresión de Luc Decaunes en el prefacio de la segunda gran antología del género publicada en Francia.³⁹ El poema en prosa se habría originado, como observa Natalie Vincent-Munnia, como un “arte del margen, que metaforiza sus propias condiciones de elaboración, su propia marginalidad literaria” y, pese a ello, “puesto que abre nuevas perspectivas poéticas, produce una alteración que no es periférica, sino en profundidad: una alteración de lo poético y la poesía a través de sus márgenes.”⁴⁰ Con esta “metaforización de sus propias condiciones de elaboración”, el género habría transgredido los márgenes de la poesía y la prosa, difuminado los márgenes del relato y la expresión lírica, y empujado el avance de lo visual sobre los márgenes de la literatura. Lugar donde habita lo discontinuo, el poema en prosa se asienta, sin embargo, en una coherencia que es, cuando menos, conjetural.⁴¹

Según Baudelaire, la conjetura era aquello que definía el “carácter extracientífico” de la verdadera poesía; ¿y acaso la verdadera poesía no era la única que resistía estar escrita en prosa sin dejar de ser poética? Esta “extracientificidad”, con la cual vindicaba la imaginación y la experiencia artísticas, se ajusta a la heterogeneidad del género. Para Baudelaire, no se trataba de “narrar en versos”, como se había hecho desde los tiempos de Homero, sino de “abandonarse a todos los

³⁹ Decaunes, Luc (ed.), *Le poème en prose. Anthologie*, Paris : Seghers, 1984, 14.

⁴⁰ Vincent-Munnia, Natalie, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris: Honoré Champion, 1996, 312.

⁴¹ Labarthe, Patrick (ed.), *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris: Gallimard, 2000, 22-24.

ensueños sugeridos”.⁴² De manera consistente, proponía tanto desnarrativizar la poesía como ampliar todas sus posibilidades formales y expresivas.

La sola regla general que Aloysius Bertrand transmitió al editor de *Gaspard de la Nuit: fantaisies a la manière de Rembrandt et Callot* fue la necesidad de dejar espacios en blanco “como si el texto fuese una poesía”.⁴³ En su prefacio de 1842, Sainte-Beuve comparó la sucesión de textos de la obra de Bertrand con la sucesión de fragmentos coloreados del gran vitral circular de una roseta de la fachada principal de una catedral. Saintsbury la juzgó como uno de los más maravillosos *tours de force* entre la palabra y la imagen pintada.⁴⁴ Baudelaire, en un conocido pasaje del prefacio de sus *Petits poèmes en prose*, habló de “el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, las ondulaciones del ensueño y los sobresaltos de la conciencia”, pasaje que Théophile Gautier se ocupó luego de reproducir en su ensayo dedicado al mismo Baudelaire para referirse, en los términos de su poética “*au four de l’émailleur*”, a “esa forma híbrida, flotante entre verso y la prosa”, cuyas breves “composiciones” tendrían una existencia como la de los “cuadros, medallones, bajorrelieves, estatuas, esmaltes, pasteles, camafeos”, y serían “superiores, por la intensidad, la concentración, la profundidad y la gracia, a las amables fantasías de *Gaspard de la Nuit* que Baudelaire se había

⁴² Baudelaire, Charles, *L’Art romantique*, Manchecourt: Flammarion, 1968, 312.

⁴³ Bertrand, Aloysius, “Instructions à M. le metteur en pages”, *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Saint Amand: Gallimard, 1995, 301-302.

⁴⁴ Sainte-Beuve, Prefacio de *Gaspard de la Nuit*, Paris: Payot, 1925, xv. La observación de Saintsbury debe entenderse en el contexto de su afirmación sobre lo forzadas que terminan siendo las relaciones entre las artes cuando se pretende identificarlas entre sí en una obra, dado que “lo que se constituye como provincia de un arte no es *ipso facto* la provincia de otro ” (“Charles Baudelaire”, *Fortnightly Review*, 18 n.s. October 1875, 500-518, 515). Por su parte, Maurice Chapelan se sintió tan cautivado por las mezclas interartísticas que llegó a escribir sobre *Gaspard de la Nuit*: “este poema, este cuadro (la pintura y la poesía son solidarias aquí)” (*Anthologie du poème en prose*, Paris: René Julliard, 1946, xxi).

propuesto como modelo”.⁴⁵ Más interesante todavía es la apreciación de Gautier de que el poema en prosa baudelairiano permite “ver” los objetos que parecían resistir cualquier tipo de descripción y que, hasta la aparición de los *Petits Poèmes en prose*, “no habían sido reducidos por el verbo”.⁴⁶

El carácter visual de tales comparaciones adquiere una especial significación en el contexto “multiforme y saturado” de la imaginería del siglo XIX, propiciada por los adelantos científico-tecnológicos en el campo de la óptica, que dieron origen a una industria en permanente expansión de dispositivos para la reproducción y difusión masiva de imágenes, tales como las linternas mágicas, los caleidoscopios y las máquinas fotográficas, para mencionar sólo algunos ejemplos.⁴⁷ El creciente poder de las imágenes en todos los órdenes de la vida social permite considerar que el poema en prosa se constituyó sobre un horizonte que sobrepasaba ampliamente los aspectos lingüísticos. La producción a gran escala de dispositivos visuales y la reproducción masiva de imágenes a través de la impresión, con un enorme aumento de la circulación de publicaciones, así como la extraordinaria acumulación de cuadros en los salones y las nuevas galerías privadas, a los que tenía acceso un importante segmento de la población urbana, que abarcaba desde la aristocracia a la pequeña burguesía y sectores “desclasados”, habrían sido consustanciales a la emergencia de un género donde lo imaginario “conspira” con la mirada de la que deriva la “escritura”.⁴⁸ Tanto es así que, a partir del

⁴⁵ Gautier afirma también que “proponerse separar el verso de la poesía es una locura moderna que no tiende a otra cosa más que a la extinción del arte mismo”, lo que parecería contradictorio con sus alabanzas a los poemas en prosa de Baudelaire y el exultante lirismo de las metáforas a través de las cuales interpreta la poética del autor de *Les Fleurs du mal* a lo largo del ensayo. El contexto de la frase se refiere a la importancia que, según Gautier, daba también Baudelaire a la cuestión métrica en la poesía en general (*Baudelaire*, Mayenne: Le Castor Astral, 1991, 77, 119).

⁴⁶ Gautier, Théophile, *Baudelaire*, Mayenne: Le Castor Astral, 1991, 115-116.

⁴⁷ Véase Jonathan Crary, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994, 49.

⁴⁸ Grivel, Charles, “Baudelaire, Phénakistiscopie. La peinture et le mot”, Jean-Pierre Guillermin (ed.), *Des mots et des couleurs*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986, 179.

último tercio del siglo XIX, el género sería una pantalla para la proyección de imágenes inéditas en la literatura.⁴⁹ En consecuencia, conviene extrapolar su análisis desde el espacio de la literatura (donde se dibuja el mapa genérico) al espacio fronterizo entre la literatura y las artes visuales (donde dicho mapa se reconfigura).

Durante el siglo XIX, se operó una segunda síntesis en el interior del sistema de los géneros literarios, en la medida que cedió el modelo aristotélico y su clásica distinción tripartita –épica, drama y lírica–, y el auge de la narración y de la estética lírica en prosa instaló en su lugar otra distinción binaria o polar, la ficción y la lírica, que concluye el proceso de resquebrajamiento de la oposición entre poesía y prosa que ya se había iniciado durante la segunda mitad del siglo XVIII y el primer romanticismo con el surgimiento de la prosa poética, la primera síntesis a la que nos referimos al principio. El trayecto de la transformación decimonónica del sistema de géneros es mucho más complejo cuando se analiza en términos generales, ya que implicó cambios de gran envergadura, como el reemplazo de la epopeya por la novela o la prosificación del teatro, pero el cambio que nos interesa aquí es la emergencia, como reconfiguración sintética, de este género híbrido que sería el poema en prosa. Si atendemos a esta reconfiguración, las vinculaciones práctico-teóricas del poema en prosa con el arte de la pintura pueden articularse de manera más general, dado que la erosión de los límites entre los géneros (entre sus modalidades de escritura, la poesía y la prosa) fue paralela a la erosión que afectó los límites entre las “*sister arts*”, en especial durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. A nuestro entender, la reconfiguración sintética que implica la emergencia del poema en prosa se habría producido asimismo sobre los márgenes entre la literatura y la pintura en la medida que la imagen visual se constituyó en el punto de partida de una poética espacializada, donde priman los recorridos a través de detalles visuales,

⁴⁹ Tal como Gautier se había adelantado a afirmar en relación con los poemas en prosa de Baudelaire, véase nota 46.

asociadas con impresiones subjetivas, más que el encadenamiento de acciones constitutivas de algún tipo de relato. El relato se atenúa y a veces casi desaparece. La confrontación baudelairiana con el paisaje de la ciudad, que traduce *Le Spleen de Paris*, inscribió de modo inaugural, con una prosa poética, el problema de este pasaje entre lo visible y lo legible, resuelto a través de una exacerbada visualidad. El poeta cumplía así su aspiración de ser un “pintor de la vida moderna”.⁵⁰ Y, puesto que la emergencia del poema en prosa se cristalizó a través de comparaciones con las artes visuales, no es arriesgado decir que la evolución del género permaneció sujeta a la condición apodíctica del *ut pictura poesis*: el poema en prosa era “como un cuadro”.⁵¹

IV. LA FIGURA QUE DIBUJA EL TEXTO

Desde las analogías en *Gaspard de la nuit* de Bertrand con las aguafuertes de Rembrandt y Callot, con el programa pictórico que se advierte en su primer poema, “Harlem”, hasta textos como “Paisaje”, “Naturaleza muerta” o “Acuarela”, de Rubén Darío, con su obvia pretensión pictórica, o las “Transposiciones” de José Asunción Silva, escritas para que “las palabras digan algunas impresiones visuales”,⁵² la difuminación de los límites entre poesía y prosa parece haberse concebido en numerosas ocasiones para apelar a lo visual, a la “mirada”, tal como apunta el crítico y poeta

⁵⁰ Sobre la aspiración de Baudelaire a convertirse en “el pintor de la vida moderna”, véase Sima Godfrey, “Baudelaire's Windows”, *L'Esprit Createur*, 22: 4, (Spring 1982), 83-100, 83.

⁵¹ Beaujour, Michel, “Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem”, Anne-Marie Caws y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1983, 47.

⁵² Asunción Silva, José, *Obras completas de José Asunción Silva*, Héctor H. Orjuela (ed.), Nanterre Cedex: ALLCA XX, Université Paris X, 1996, 680.

Jean-Luc Steinmetz a propósito de la elección de Rimbaud de la palabra *Illuminations* como título.⁵³ La presencia de esta visualidad, tal como la esbozaron los *Petits Poèmes en prose* de Baudelaire a principios de la década de 1860, se consolidaría estéticamente a través de la “inercia” que presentan las imágenes de las *Illuminations* de Rimbaud a principios de la década siguiente o las estampas y los colores que impregnan muchos textos de *Le Drageoir aux épices*, el primer libro publicado por Joris-Karl Huysmans en 1874, al lado de los cuales podría mencionarse una larga serie de textos de parnasianos, simbolistas o decadentistas sólo para el período que llega hasta el cambio de siglo.⁵⁴

Para conseguir que la percepción de los poemas en prosa estuviera dotada de las cualidades plásticas asociadas con los cuadros, los poetas se propusieron explorar el potencial “espacial” de la escritura, fundamentalmente a través dos niveles textuales: la presentación gráfica, con la disposición del texto y los espacios en blanco como componentes estructurales del poema, y la imaginería visual. Un ejemplo indudable del primer caso son los dobles espacios en blanco con los que Bertrand separa algunas partes de sus textos, transformándolos en bloques de escritura enmarcados (como cuadros) por el efecto de la composición tipográfica de la página.⁵⁵ Las distintas estrategias empleadas en esta

⁵³ “Por sí solo, el término *Illuminations* indica [...] una forma de estilo y composición y, en consecuencia, una percepción de un texto que se ha concebido para que tenga como destino la mirada” (Rimbaud, Arthur, *Œuvres. Illuminations suivi de Correspondance (1873-1891)*, Jean-Luc Steinmetz (ed.), Paris: Flammarion, 1989, 13). Recordemos que la obra debía llevar, por sugerencia de Verlaine, un subtítulo que al final Rimbaud no incluyó: “*assiettes colorées*”, es decir, “láminas coloreadas”.

⁵⁴ Bernard observa que el universo de Rimbaud se ofrece “con la inercia de los grabados” (*Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Nizet, 1994, 198). Para David Scott, “los escritores y poetas del siglo XIX se abocaron cada vez más a probar y absorber en sus textos literarios el vívido impacto sensual y algunas cualidades plásticas de la imagen pintada” (*Pictorialistic Poetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, 36).

⁵⁵ “De hecho, la apariencia de bloque sugiere una totalidad en sí misma, y alienta a establecer comparaciones con la pintura, como si el poema en prosa fuera una tela o, incluso, un ‘objeto’ estético, enmarcado por los blancos márgenes de la página” (Murphy, Margueritte, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1992, 66).

dirección, sin embargo, no difirieron mucho en última instancia de las que se observan en el versolibrismo.⁵⁶ La plasmación literaria de la imaginaria visual merece un análisis mucho más pormenorizado para el que utilizaremos como ejemplos, en el caso francés, algunos de los poemas en prosa de Huysmans fieles al credo decadentista, que muestran una particular habilidad en cuanto a “captar la ilusión del espacio” propia de las obras plásticas,⁵⁷ y, en el caso hispanoamericano, “Naturaleza muerta”, de Rubén Darío, un texto peculiar por su tratamiento

A principios del siglo pasado, Albert Cassagne, un renombrado crítico francés, se refería, no sin un dejo de ironía, a la conversión que habían sufrido los títulos de las obras literarias en el último tercio del siglo XIX, algo totalmente verificable en relación con el mismo título de la colección de poemas en prosa de Huysmans, *Le Drageoir aux épices*:

Los Esmaltes, los Camafeos, las Cariátides, las Guirnaldas, los Astrágalos, las Amatistas, las cosas pintadas, grabadas, esculpidas, dibujadas, remplazan en los títulos de las obras poéticas a las Voces, los Cantos, las Meditaciones, las Armonías, las Consolaciones, los Pensamientos y todos los desahogos del alma. Todo es plástico y pintoresco.⁵⁸

Los títulos de cada uno de los textos reunidos en el libro de Huysmans, no menos “plásticos y pintorescos” que el título principal, preceden una plétora de formas, luces, sombras y colores, transformados como “signos visibles de una sutileza tomada en préstamo a otro arte”, tal como lo había llamado Baudelaire, y son un resultado de esta inversión interpretativa del *ut pictura poesis* de

⁵⁶ Véase H. T. Kirby-Smith, “Ideogrammatology”, *The Origins of Free Verse*, Michigan: Michigan University Press, 1998.

⁵⁷ Frank, Joseph, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick & London: Rutgers University Press, 1991, 58.

⁵⁸ Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel: Champ Vallon, 1997, 330.

la época.⁵⁹ En “Le hareng saur”, esta sutileza se reviste con la apariencia de una naturaleza muerta, al estilo de las que pintaban los grandes maestros flamencos y, bajo la invocación final de un Rembrandt, llega a sublimar estéticamente la trivialidad o el absurdo que amenaza el tratamiento del tema. En “Ballade en l’honneur de ma tant douce tourmente” y “Variation sur un air connu”, la sutileza traduce poéticamente la condición sinóptica del espacio por medio de una prosa donde se acumulan las referencias a objetos y se liberan las resonancias del color, con tanto abigarramiento e intensidad que parece borrarse la distinción establecida por Gotthold Ephraim Lessing entre la temporalidad de la literatura y la espacialidad de la pintura.⁶⁰ “Camaïeu Rouge” parece abrirse como un espacio para cuerpos en reposo, cuerpos que el autor del *Laocoonte* reconocía contenidos solamente en el interior de cuadros: se trata de una habitación poblada de objetos de arte y de refinadas telas y muebles. Retrata así una escena íntima, un *boudoir* con una diosa tendida en un diván, escena que, al final del texto, se revelara como un mero recuerdo suscitado por la “nostalgia de rojo”, nostalgia que parece experimentar un “descriptor” más que un narrador. En el recuerdo, la minuciosidad visual de la descripción se entreteje con la precisión de una filigrana, y fusiona el interior y el exterior con un despliegue cromático en el que participan sanguinas de François Boucher y cobres repujados del Renacimiento colgados de los muros. A través de una paleta de rojos cálidos, la policromía “*de fulgurants incendies*”, “*d’une intensité furieuse*”, causada por la irrupción de la

⁵⁹ Baudelaire, Charles, *L’Art romantique*, Manchecourt: Flammarion, 1968, 338.

⁶⁰ “Los objetos o sus partes que existen unos al lado de otros en el espacio se llaman cuerpos; por consiguiente, los cuerpos, con sus propiedades visibles, son los objetos propios de la pintura. Los objetos o sus partes que se suceden unos a otros, se llaman en general acciones; por consiguiente, las acciones son los objetos propios de la poesía” (*Laocoonte o Sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona: Orbis, 1952). Cf. “Llegamos a la sorprendente conclusión de que cualquier entidad organizada, a fin de ser aprehendida por la mente como una totalidad, debe traducirse a la condición sinóptica del espacio” (Arnheim, Rudolf, “Space as an Image of Time”, Karl Kroeber y Walling, William (eds.), *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, New Haven, London: Yale University Press, 1978, 2).

luz del sol en el *boudoir*, se convierte en una “*fanfare de rouge*”, que aturde y enceguece al observador.

En este punto es necesario recordar que, en un texto de crítica de arte sobre la Exposición de los Independientes del año 1881, Huysmans reaccionaba en contra de la composición de algunos cuadros impresionistas, composición que buscó reproducir en la primera parte de la prosa de “*Camaïeu Rouge*”. Al autor de *À Rebours* le desagradaban “el estado de irritación” de la retina y “el malestar” provocado por “la tensión de la vista” que producían las “impresiones exacerbadas” de esas pinturas, mostradas por primera vez en el estudio de Nadar y promocionadas luego por el coleccionista Durant-Ruel. Los cuadros podían sumergir al observador en un “estado de afasia” debido a la aplicación impresionista del color. Sin embargo, el observador del *boudoir* envuelto en intensos matices rojizos de su poema en prosa supera este estado cuando cierra los ojos y, al reabrirlos, se encuentra con que “*la teinte éblouissante s’était évanouie*.”⁶¹

Paradójicamente, el desenlace de esta mínima acción, subordinada a la descripción, parece tener un sesgo didáctico al transmitir una enseñanza sobre la pintura a través de un artilugio literario, pese a que la estética decadentista de Huysmans era refractaria por completo al didactismo y los apriorismos con los que solían fijarse juicios de valor sobre las obras artísticas en épocas anteriores o en la academia contemporánea. Una lectura en paralelo de “*Camaïeu rouge*” y la crítica de arte del mismo autor pone de manifiesto que su poema en prosa, a diferencia del cuadro impresionista, sería superador del “estado de afasia” producido por la invasión masiva del color. En otras palabras, contra todos los pronósticos que anunciaban su final a mediados del siglo XIX, estamos frente a la presuposición más elemental de la teoría humanista de la pintura: por su elocuencia, la literatura es

⁶¹ Huysmans, Joris-Karl, “L’Exposition des Indépendents (1880)”, “L’Exposition des Indépendents (1881)”, *L’Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg, 1969, 89, 252-253.

superior a la pintura muda. Huysmans parece subscribir al principio más clásico del *ut pictura poesis*.⁶²

La suposición general de la que se nutre este principio, es decir, la subordinación del arte a la retórica literaria, está presente también en el carácter alegórico y escultórico que reviste la imagen constitutiva de “Naturaleza muerta” de Rubén Darío, con la que tropieza Ricardo, el personaje que va “en busca de cuadros” del ciclo “En Chile” de *Azul*.⁶³ Lily Litvak ha realizado un minucioso análisis iconográfico de esta imagen y destaca las omisiones de la crítica respecto del texto.⁶⁴ Más allá de que Litvak prefiere definirlo como una “corta prosa”, de acuerdo con una tradición crítica que ha dedicado poco más que escauceos al poema en prosa en la literatura latinoamericana, la exhaustividad con la que interpreta la significación implícita en cada uno de los elementos de esta “composición tan preñada de símbolos” exime de mayores comentarios sobre la proyección alegórica del conjunto.⁶⁵ En cambio, sí cabe agregar una reflexión sobre lo que hemos definido como

⁶² El pionero estudio de Rensselaer W. Lee, “*Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*”, *The Art Bulletin*, 22: 4 (1940), 197-269, sigue siendo una obra de lectura obligada para conocer las implicaciones históricas y teórico-críticas de la tradición denominada según el *dictum* de Horacio. Asimismo, me permito remitir al lector a nuestro ensayo “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1 (2001-2004) [<http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>, consultado el 22 /11/ 2009]

⁶³ En tanto que el culto a la escultura, la preeminencia en la representación de un punto de vista único y de un contenido narrativo, en ocasiones, alegórico, conformaron el erario de las estéticas classicistas que animaron los intercambios más asimétricos entre la literatura y el arte.

⁶⁴ Lily Litvak, “Una ‘Naturaleza muerta’. Rubén Darío derrota a Zeuxis y Parrasio”, *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998, 35.

⁶⁵ El carácter alegórico de esta imagen implica correspondencias con el estilo flamenco más que con los estilos italiano o francés de representación de bodegones, ya que en el italiano y el francés prevalece la descripción objetiva desprovista de cualquier simbología. Véase Nobert Schneider, *Still Life*, Köln: Taschen, 2003, 122.

su carácter escultórico, en la que reside uno de los mayores logros de su aprehensión de la visualidad.

En el texto, el arreglo con flores y frutas, dispuesto sobre un tiesto y una copa que, a su vez, reposan sobre un trípode, visible a través de una ventana, conformaría en el plano textual el equivalente a lo que el pintor artista Joshua Reynolds, en su revisión de la estética clasicista del siglo XVIII, había denominado “forma central” de la pintura.⁶⁶ Como si estuviera emplazada en un cuadro dieciochesco, esta “forma central” constituiría el tema de la “naturaleza muerta” de Darío, donde se produce una concentración sincrónica, en una imagen única, del cruce y la tensión entre la extensa tradición de la que gozaba la representación pictórica de bodegones y el naciente esteticismo finisecular, que impulsa la transfiguración de los elementos que aparece al final de la descripción: “Acerqueme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado y las uvas de cristal.” Lo sorprendente de la transfiguración es que el tratamiento de Darío parece ajustarse al consejo de Reynolds a los pintores sobre esta “forma central”: que debían imitar el arte de los escultores para alcanzarla.⁶⁷ Los materiales enumerados en el tercer párrafo infunden a la composición un volumen que identificamos con la escultura más que con la pintura, con un efecto desconcertante, ya que, en principio, contradeciría la exclusiva atribución pictórica del título.

Es oportuno señalar que, a diferencia de lo que ocurre en el poema de Huysmans que acabamos de comentar, en “Naturaleza muerta” el color no se desborda a través de las líneas que dibujan los contornos de las figuras descritas. La descripción de Darío se ajusta al apotegma del

⁶⁶ Véase especialmente el Discurso III, Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, Robert R. Wark (ed.), New Haven, London: Yale University Press, 1997.

⁶⁷ Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, Robert R. Wark (ed.), New Haven, London: Yale University Press, 1997, 134.

naturalismo en el arte. En consecuencia, difícilmente puede sostenerse la analogía del texto de Darío con un cuadro “casi impresionista”, como hacen algunos críticos, un equívoco bastante frecuente que Díaz Plaja extendió al conjunto del género cuando, en el prólogo a la primera antología del poema en prosa español, afirmó que le parecía inseparable del impresionismo pictórico.⁶⁸ Desde las primeras frases del texto, la figura central que conforman las flores, las frutas y los recipientes se recorta y se destaca con claridad sobre el cortinaje amarillo del fondo de la imagen, lo que sugiere una estructura ortogonal que la distingue de las composiciones experimentales de los artistas de la época, como Paul Cézanne, así como de las imágenes ornamentales propias de la estética del modernismo, con sus espacios de color con filamentos, pétalos y sépalos en arabesco que exhiben sin disimulo su bidimensionalidad. La imagen dariana, en su precipitada mutación de un reino natural a otro artificial, está formada por los relieves y los huecos constructivos de un espacio interior tridimensional, habitado por objetos tallados, engarzados, modelados, cincelados y laqueados. Una crítica centrada en los aspectos parnasianos y esteticistas de la poética del escritor nicaragüense hallaría un objeto privilegiado en el estudio de esta mutación. Desde una perspectiva interdisciplinaria atenta a las “transposiciones” entre literatura y artes plásticas en el poema en prosa del último tercio del siglo XIX, lo que resulta singular es que, por medio de la misma, el texto se

⁶⁸ Guillermo Díaz Plaja, “El poema en prosa me parece inseparable del impresionismo. Y de un modo más concreto del impresionismo pictórico” (*El poema en prosa en España*, Barcelona: Gustavo Gili, 1956, 22).

convierta en una prosa de arte, dado que la descripción inicial del supuesto conjunto de flores y frutas se constituye en una écfrasis, es decir, en la descripción de una obra de arte.⁶⁹

Ciertamente, la crítica ha prestado suficiente atención a la dependencia de éste y otros textos de Darío de la teoría de *l'art pour l'art*. Sin embargo, no la ha recibido ni su carácter ecfrástico ni la evidente dislocación entre el título de la écfrasis, que alude a un género pictórico, y el objeto de la misma, de orden escultórico, dislocación que se produce por la coexistencia textual de elementos propios del repertorio clásico de los recursos pictóricos para crear una ilusión de realidad (una ventana, su marco y un cortinaje) con objetos trabajados en materiales sólidos (la cerámica, el metal, la cera, el vidrio y el mármol). El título pierde su sentido pictórico literal cuando, más allá del efecto provocado por la transformación de la imagen, el observador exclama enfáticamente frente al conjunto de frutas y flores inorgánicas: “¡Naturaleza muerta!”. La imagen se cierra con un abrupto contrapunto entre el género de menor prestigio dentro de la pintura, la naturaleza muerta, y la

⁶⁹ Se trataría de un tipo de écfrasis que John Hollander denomina “nocional”, que se corresponde con objetos cuya existencia sólo reside en la imagen mental creada por medio de la ficción literaria. Según el autor, la écfrasis “nocional” sería el paradigma precursor de los modelos retóricos y las estrategias interpretativas propios de la poesía ecfrástica moderna” (*Word & Image*, 4: 1, 1988, 209-217) La definición de écfrasis como descripción de una obra de arte aparece formulada por primera vez en “The ‘Ode on a Grecian Urn’ or Content vrs. Metagrammar” de Leo Spitzer (*Comparative Literature*, 7: 3, 1955, 203-225, 218). En las dos últimas décadas, las restricciones referenciales de la descripción ecfrástica se han ampliado gracias a los aportes teóricos de un grupo de especialistas entre los que destacan James W. Heffernan y W. J. T. Mitchell. Para un estudio crítico sobre la historia conceptual de la écfrasis, véase Ana Lía Gabrieloni, “Écfrasis”, *Eadem utraque Europa*, 6 (2008), 83-108.

disciplina de mayor jerarquía dentro del sistema de las artes, la escultura, de acuerdo con la escala académica de géneros y prácticas artísticas imperante desde el siglo XVII.⁷⁰

“Naturaleza muerta” corroboraría la tesis que las vinculaciones entre el poema en prosa y la pintura en la Francia decimonónica tienen equivalentes en el modernismo literario latinoamericano y, al igual que “Camaïeu rouge”, documentaría la poética espacializada del poema de prosa. En ambos casos, además, las intersecciones entre literatura y arte son evidentes. Sabemos que al menos cuatro de las dieciocho composiciones de *Le Drageoir* de Huysmans están inspiradas en pinturas holandesas y flamencas que había visto en el Louvre. “Camaïeu rouge” se ha interpretado incluso como una trasposición, como una recreación verbal de una obra pictórica, de un cuadro preciso, que no se nombra, y se evoca gracias al recuerdo del narrador.⁷¹ Por su parte, la écfrasis dariana, al erigirse sobre un conjunto de objetos modelados, tallados y cincelados basado en el efecto exclusivo de mimesis de la escultura, funcional a su vez al efecto de *enargeia* que late en el núcleo de toda écfrasis, se inscribe en el conjunto más inestable de tales intersecciones. Exploraría e interrogaría los alcances de la prosa poética en relación con los límites que separan a la literatura de la pintura,⁷² pero también los que separan esta última de la escultura, insertándose de este modo en los dos frentes del

⁷⁰ Según Norman Bryson: “de Plinio en adelante, la pintura sobre temas que se consideran ‘triviales’ o ‘sórdidos’ ha sido recibida con gran ambivalencia en la cultura occidental. El arte, la academia y la crítica aceptan la naturaleza muerta; ésta se inserta en el mercado y participa de encargos a un elevado precio; encuentra a sus admiradores y sus *connoisseurs*. Sin embargo, se la admite sólo para terminar relegándola al rango más inferior [...] en la institución de la crítica. La naturaleza muerta no suele ser objeto de discusión ni siquiera en la actualidad” (*Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Chicago: University of Chicago, 1990, 136).

⁷¹ *Huysmans : une esthétique de la décadence. Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6, et 7 septembre 1984*, Robert Kopp, Christian Heck, André Guyaux (eds.), Genève : Slatkine, 1987, 129-132.

⁷² Sobre el concepto de *enargeia*, puede consultarse la entrada correspondiente en *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger y T. V. F. Brogan (eds.), Princeton: Princeton University Press, 1993.

paragone que la pintura experimentó a partir de la Modernidad: por un lado, la rivalidad con la literatura y, por el otro, la rivalidad con la escultura.⁷³

Tanto “Naturaleza muerta” de Darío como “Camaïeu rouge” de Huysmans parecen exigir una interpretación que no esté al margen de la recuperación de cuáles fueron los orígenes del poema en prosa, es decir, del arte como una de sus fuentes. Presunciones teórico-críticas muy extendidas en el ámbito de los estudios literarios abordan las relaciones interartísticas, pero rehúyen profundizar en la vasta proyección histórica de las mismas. Hemos apuntado que ambos poemas refutarían al menos dos de esas presunciones. En primer lugar, la completa ruptura de las poéticas finiseculares con los principios básicos de la tradición clásica del *ut pictura poesis*, fundados en la superioridad de la literatura sobre la pintura. En segundo lugar, la recurrente asociación del poema en prosa decimonónico y el impresionismo pictórico sin mayores distinciones, si bien el naturalismo de “Naturaleza muerta” así como las reticencias de Huysmans respecto de los efectos impresionistas del color duplicados en la escritura, sugieren otras filiaciones poético-pictóricas.

⁷³ Sobre el *paragone* original que enfrentó a las artes liberales (poesía) con las mecánicas (pintura) a partir del Renacimiento, se consignan estudios en la nota 62. Sobre la polémica en torno a las ambiciones de la pintura por imitar el volumen de la escultura, se sugiere consultar Mosche Barasch, “The Artist and the Medium: Some Facets of the High Renaissance”, *Theories of Art from Plato to Winckelmann*, New York: Routledge, 2000. Asimismo, vale considerar las opiniones fundamentales al respecto de Leonardo Da Vinci y Giorgio Vasari, recogidas en *Tratado de la pintura* y en el prefacio de *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori, e architettori*, respectivamente. La contienda entre la pintura y la escultura constituiría el centro argumental del ensayo “Towards a Newer Laocoon” (1940) del crítico estadounidense Clement Greenberg, quien vindicaba la pintura plana, es decir, disociada de los efectos tridimensionales propios de la escultura, a partir del expresionismo abstracto de artistas como Jackson Pollock. El título del ensayo refiere tanto al *Laocoonte* de Lessing como a “The New Laokoön: an Essay on the Confusion of the Arts” (1910) de Irving Babbitt, conformando así una trilogía célebre en la tradición teórica del *ut pictura poesis*. De los tres textos, que llevan por título el nombre de una escultura, sólo el de Greenberg se detiene en el *paragone* que tiene a esta última como protagonista.

En el campo artístico, han sido innumerables a lo largo de la historia las disputas en torno a la legitimidad o la conveniencia de que determinados temas pudieran ser representados en el arte, así como a la mayor o menor aptitud respectiva de la pintura y la escultura para representarlos y el grado de perfección mimética con el que lo hacían. En el campo literario, problemas semejantes se tradujeron en disquisiciones y polémicas sobre la pertinencia de la poesía, una determinada versificación o la prosa para tratar determinados temas, a la vez que sobre la naturaleza idónea de los objetos para ser representados en la literatura o las artes visuales. No ha de ser otro el denso trasfondo histórico y teórico sobre el que deben darse cita las interpretaciones de los fenómenos literarios que, como el poema en prosa, se desprenden en parte de las transposiciones artísticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV, *Éncyclopedie*, Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag, 1967, vol. XII.

Aragon, Louis, “Chroniques de Bel Canto, (*Europe*, 10, octubre 1946)”, *Chroniques de la pluie et du Bon Temps*, Paris: Les Editeurs Français Réunies, 1979.

Arnheim, Rudolf, “Space as an Image of Time”, Karl Kroeber y Walling, William (eds.), *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, New Heaven, London: Yale University Press, 1978.

Asunción Silva, José, *Obras completas de José Asunción Silva*, Héctor H. Orjuela (ed.), Nanterre Cedex: ALLCA XX, Université Paris X, 1996.

Baudelaire, Charles, *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*, Saint-Amand: Gallimard, 1973.

- ; *L'Art romantique*, Manchecourt: Flammarion, 1968.
- Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona: Península, 1995.
- Bernard, Suzanne, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris: Nizet, 1994.
- Bertrand, Aloysius, *Gaspard de la Nuit*, Saint-Amand: Gallimard, 1980.
- Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked: four Essays on Still Life Painting*, Chicago: University of Chicago, 1990.
- Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel: Champ Vallon, 1997.
- Caws, Anne-Marie y Hermine Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York: Columbia University Press, 1983.
- Combe, Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris: Jose Corti, 1989.
- Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994.
- Chapelan, Maurice, *Anthologie du poème en prose*, Paris: René Julliard, 1946.
- Darío, Rubén, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas: Ayacucho, 1991.
- ; *Azul.../Cantos de vida y esperanza*, Madrid: Cátedra, 2000.
- Decaunes, Luc (ed.), *Le poème en prose. Anthologie*, Seghers: Paris, 1984.
- Díaz Plaja, Guillermo, *El poema en prosa en España*, Barcelona: Gustavo Gili, 1956.
- Eliot, T. S., Prefacio de *Anabasis* de Saint-John Perse, London: Faber & Faber, 1930.
- ; *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, St. Ives Plc.: Faber & Faber, 1964.
- Felipe, Benigno León, *El poema en prosa en España (1940-1990)*, Universidad de la Laguna, Dto. de Filología Española, Facultad de Filología, 1999, vol. I [consultado el 20 de noviembre de 2009, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=720&orden=121225&info=link>].
- Fernández, Jesse, *El poema en prosa en Hispanoamérica*, Madrid: Hiperión, 1994.
- Frank, Joseph, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick & London: Rutgers University Press, 1991.
- Gabrieloni, Ana Lía, “Interpretaciones teóricas y poéticas de las relaciones entre literatura y pintura. Breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad”, *Saltana. Revista de literatura y traducción*, 1, (2001-2004), <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> [22 de noviembre de 2009].

- ; “Écfrasis”, *Eadem utraque Europa*, 6 (2008), 83-108.
- Gautier, Théophile, *Baudelaire*, Mayenne: Le Castor Astral, 1991.
- Grivel, Charles, “Baudelaire, Phénakistiscopie. La peinture et le mot”, Jean-Pierre Guillermin (ed.), *Des mots et des couleurs*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986.
- Güiraldes, Ricardo, *El cencerro de cristal*, Buenos Aires: Losada, 1952.
- Helguera, Luis, *Antología del poema en prosa en México*, México: FCE, 1993.
- Hollander, John, “The Poetics of Ekphrasis”, *Word & Image*, 4: 1, 1988, 209-17.
- Huyssmans, Joris-Karl, *L’Art moderne*, Westmead, etc.: Gregg, 1969.
- ; *Le Drageoir aux épices*, Paris: Champion, 2003.
- Jacob, Max, *Le Cornet à dés*, Paris: Gallimard, 1967.
- Johnson, Barbara, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris: Flammarion, 1979.
- Kahn, Gustave, *Premiers poèmes avec une préface sur le vers libre*, Paris: Mercure de France, 1897.
- Keene, Denis, *The Modern Japanese Prose Poem*, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Kittay, Jeffrey y Wlad Gozich, *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Kopp, Robert, Christian Heck, André Guyaux (eds.), *Huysmans : une esthétique de la décadence. Actes du Colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6, et 7 septembre 1984*, Genève : Slatkine, 1987.
- Labarthe, Patrick, *Petits Poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Paris: Gallimard, 2000.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (eds.), *L’absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris: Seuil, 1978.
- Lee, Rensselaer W., “*Ut Pictura Poesis*. The Humanistic Theory of Painting”, *The Art Bulletin*, 22: 4 (1940), 197-269.
- Litvak, Lily, *Imágenes y textos: estudios sobre literatura y pintura*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998.
- Meschonnic, Henri y Gérard Dessons, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris: Dunod, 1998.
- Milner, Max, Prefacio de Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en Prose*, Paris: Imprimerie Nationales, 1979.

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

Monte, Steven, *Invisible Fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2000.

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

Nietzsche, Friedrich, "Prosa y poesía", *El gay saber*, Madrid: Austral, 1986.

Santilli, Nikki, *Such Rare Citings: the Prose Poem in English Literature*, Cranbury, London, etc.: Associated University Presses, 2002.

Schneider, Norbert, *Still Life*, Köln: Taschen, 2003.

Spitzer, Leo, "The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vrs. Metagrammar", *Comparative Literature*, 7: 3 (1955), 203-225.

Reynolds, Joshua, *Discourses on Art*, Robert R. Wark (ed.), New Haven, London: Yale University Press, 1997.

Rimbaud, Arthur, *Œuvres. Illuminations suivi de Correspondance (1873-1891)*, Jean-Luc Steinmetz (ed.), Paris: Flammarion, 1989.

Sainte-Beuve, Prefacio de Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit*, Paris: Payot, 1925.

Saintsbury, George, "Charles Baudelaire", *Fortnightly Review*, 18 n.s. (October 1875), 500-18.
 ---- ; *A History of English Prose Rhythm*, London: Mc Millan & Co, 1912.

Sartre, Jean-Paul, "El escritor y su lenguaje", *Situación IX. El escritor y su lenguaje*, Buenos Aires: Losada, 1973.

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

Simon, John, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth Century European Literature*, New York & London: Garland, 1997.

Viëtor, Karl, "L'histoire des genres littéraires", Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Théorie des Genres*, Paris: Seuil, 1986.

Utrera Torremocha, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

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

