

El poema en prosa y las bellas artes

El poema en prosa, género surgido de la revolución que supuso el rechazo a la versificación tradicional por parte de los románticos, aparece, desde sus orígenes, estrechamente vinculado a algunas de las bellas artes, sobre todo, a la pintura y, en menor medida, a la música. Guillermo Díaz-Plaja (1956: 22) ya se hacía eco de esta cuestión:

El poema en prosa me parece inseparable del impresionismo. Y de un modo más concreto del impresionismo pictórico. La idea de que el poema en prosa está ligado a lo plástico me parece evidente.

Su íntima relación con la pintura se manifiesta ya de una manera clara en *Gaspard de la nuit*, subtítulo inequívocamente *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Las llamadas “técnicas pictóricas”, introducidas por su autor, Aloysius Bertrand, tienen, según Jesse Fernández (1994: 34), “una marcada influencia en los experimentos estéticos y formales que culminan en la fijación del poema en prosa moderno en la obra de Charles Baudelaire”.¹

El carácter discontinuo, autónomo, y descriptivo o anecdótico, del poema en prosa en sus comienzos facilitó que fuera susceptible de ser ilustrado y servir de soporte textual en álbumes de fotografías y catálogos de pintura.² Para Michel Beaujour (1983: 47), “is a sense the prose poem remained faithful to the old apodictic injunction, *ut pictura poesis*: the prose poem is «like a picture» (see Rimbaud’s *Illuminations*, Butor’s *Illustrations*)”.³

Esta estrecha conexión entre las artes visuales y el poema en prosa, añade Beaujour, explica por qué este último ha tendido a seguir siendo, por lo general, descriptivo, anecdótico y mimético: el poema en prosa ha de estar de alguna manera relacionado temáticamente con un cuadro.

La influencia de las artes visuales en la génesis del poema en prosa se deja sentir más en Bertrand y en Rimbaud que en el propio Baudelaire. El primer poema de *Gaspard de la nuit*, “Harlem”, es un perfecto muestrario de algunos aspectos de los pintores flamencos:

Harlem, cette admirable bambochade qui résume l’école flamande, Harlem peint par Jean Breughel, Peeter Neefs, David Teniers et Paul Rembrandt.

Et le canal où l’eau bleu tremble, et l’église où le vitrage d’or flamboie, et le stœl où sèche le ligne, au soleil, et les toits, verts de houblon.

Et les cigognes qui battent des ailes autour de l’horloge de la ville, tendant le col du haut des airs et recevant dans leur bec les gouttes de pluie.

Et le insouciant bourgmestre qui caresse de la main son double menton, et l’amoureux fleuriste qui maigrit, l’œil attaché à une tulipe.

Et la bohémienne qui se pâme sur sa mandoline, et le vieillard qui joue du Rommelpot, et l’enfant qui enfle une vesie.

*Et les buveurs qui fument dans l’estaminet borgne, et la servante de l’hôtelerie qui accroche à la fenêtre un faisán mort.*⁴

En cuanto a Rimbaud, todos los textos de *Illuminations* poseen elementos de expresión y de contenido que nos recuerdan continuamente las técnicas pictóricas. El poema en prosa “Ornières” es un ejemplo de estructuración temática y espacial muy influida por la pintura:

*A droit l’aube d’été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruit de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. En effet: des chards galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes étonnantes; - vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d’enfants attifés pour une pastorale suburbaine. - Même des cerueils sous leurs dais de nuit dressant les penches d’èbène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.*⁵

Cabe preguntarse cuál es la razón por la que los tres grandes poetas creadores del género fueron tan permeables al influjo de la pintura en la composición de sus poemas. David Scott (1984: 296) cree que lo que estos poetas se proponen “c’est de montrer comment la recherche d’une «esthétique de la discontinuité» entraînera une *spatialisation* de texte littéraire qui sera intimement liée à l’étude des arts visuels”.⁶ Parece como si la ausencia del impacto visual del verso en medio de la página se intentara sustituir por referencias y estructuras pictóricas. Scott (1984: 308) llega a la conclusión de que lo que



Bertrand y Rimbaud nos proponen en sus poemas es un texto de una espacialidad abstracta más que caligramática o ideográfica.

Roger Shattuck (1983: 33-34) confiesa que durante años ha creído que “the nineteenth and twentieth centuries music and painting were ahead of literature in their explorations of the potentialities of human thought. All poetry could do was to try to recover its rightful place”.⁷ Sin embargo, añade, la lectura y análisis de textos como “De la couleur”, “oblige one to suspend judgment and see the great artistic race as more evenly matched than one had thought”.⁸

El motivo por el que el poema en prosa se configura con bastante frecuencia en torno a la relación entre pintura y literatura, se debe, según apunta Mateos Mejorada (1995: 59), a “la eliminación casi completa de la estructura fónica”, lo que provoca que se construya “de manera exclusiva sobre la estructuración metafórica, esto es, sobre las imágenes analógicas”.

En el ámbito español, Aurora de Albornoz (1984: 198) destaca que gran parte de la obra juanramoniana está estrechamente ligada a la pintura. Concretamente, en “Espacio” se encuentran referencias y comentarios al mundo de la pintura y a otras artes plásticas. Y Gómez Bedate (1998: 21) señala que los poemas en prosa de Ángel Crespo de *No sé cómo decirlo* (1965):

muestran su estrecha unión al mundo de la pintura y su intención de ser pequeñas estampas rurales que no tienen nada que ver con el pintoresquismo sino con el cubismo, el expresionismo y el mundo onírico.

En relación con la música, la situación es más compleja, pues nos encontramos con piezas musicales que han influido decisivamente en la composición de poemas en prosa, o el fenómeno de signo contrario: la música no influye en el proceso de formación del poema, sino que, con bastante frecuencia, los compositores “han musicado” poemas en prosa.

De este último hecho tenemos en la historia de la música algunos ejemplos significativos. Claude Debussy (1862-1918) compuso en 1898 la música para *Tres canciones de Bilitis* (“La flûte de Pan”, “La chevelure” y “Le tombeau des

Naïdes”), inspiradas en los breves poemas en prosa recopilados en *Les chansons de Bilitis* (1894), de Pierre Louys (1870-1925). Maurice Ravel (1875-1938) hizo lo mismo en 1906 con cinco prosas (“Le paon”, “Le grillon”, “Le cygne”, “Le martin pêcheur” y “La pintade”) de *Histoires naturelles* (1896) de Jules Renard (1864-1910). Ravel también puso música a *Schéherezade* (1903), tríptico para soprano y orquesta de Tristan Kingsor, influidas por Aloysius Bertrand, y, en 1926, a *Chansons madécasses* (1887) de Evariste Parny (1753-1814), conjunto de textos que imitan muy libremente cantos populares de Madagascar, y a los que Suzanne Bernard (1959: 36) considera pseudo-traducciones, ya muy cerca de los verdaderos poemas en prosa. Pero la adaptación más interesante es la que hizo de tres poemas de la obra, *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand (1807-1842), que se considera, según hemos visto, el inicio del poema en prosa en Francia, publicada póstumamente en 1942 por los amigos del autor. Ravel compuso concretamente tres piezas para piano: “Ondine”, “Le gibet” y “Scarbo”, que Helguera (1993: 70) cataloga como su obra maestra para piano.

Otros casos más recientes son *La primavera al fondo del mar* (1920), composición para soprano e instrumentos de viento de Louis Durey, hecha a partir del poema en prosa del mismo nombre de Jean Cocteau; e *Iluminaciones* (1939), musicadas por el inglés Benjamin Britten sobre los poemas homónimos de Arthur Rimbaud (1854-1891).

En el ámbito germano, Alban Berg (1885-1935) compuso *Altenberg lieder* o *Cinco canciones orquestales sobre textos de tarjetas postales de Peter Altenberg* (1912), inspiradas en los poemas de Altenberg (Richard Engländer, 1859-1919), introductor, según Helguera (*ibid.*: 71), del poema en prosa en lengua alemana. No olvidemos que el origen del poema en prosa está en Novalis y sus *Himnos a la noche*, obra de marcado carácter musical, cuya prosa rítmica está llevada al límite, y que también ha servido de inspiración a algunos compositores, como es el caso de Wagner (1813-1883) en el “Himno de la noche” del segundo acto de *Tristan e Isolda* (1865), o el “Canto de medianoche” de *Así habló Zaratustra* de Richard Strauss (1864-1949).

Luis Ignacio Helguera (1993) apunta como razón que explicaría este hecho la mayor “maleabilidad prosódica” del poema en prosa, pues el compositor disfruta de una mayor libertad para adaptar el ritmo del texto poético al ritmo y a “sintaxis” musicales.

En el polo opuesto, un caso claro de influencia de una pieza musical en un poema en prosa lo encontramos entre *Tristán e Isolda* de Wagner y el extenso poema *Temblor de cielo* (1931) de Vicente Huidobro. René de Costa (1981: 41) lo señala claramente: “En *Temblor de cielo* tenemos una versión literaturizada de la ópera, o más exactamente, de ciertas escenas de ella: una libre re-escritura poética de un espectáculo visto, oído... y vivido”. Las referencias y alusiones a la ópera en este texto son muy variadas, desde la nominación en el poema del personaje femenino, llamado Isolda, hasta cierto paralelismo argumental y temático. Además, como también señala René de Costa (*ibid.*: 40), Huidobro “mezcla el discurso lírico con la escenificación de la ópera”, como puede verse en el fragmento siguiente del primer apartado, que se correspondería, en el motivo argumental, con el final del primer acto:

-Isolda, Isolda, en la época glacial los osos eran flores. Cuando vino el deshielo se libertaron de sí mismos y salieron corriendo en todas direcciones.

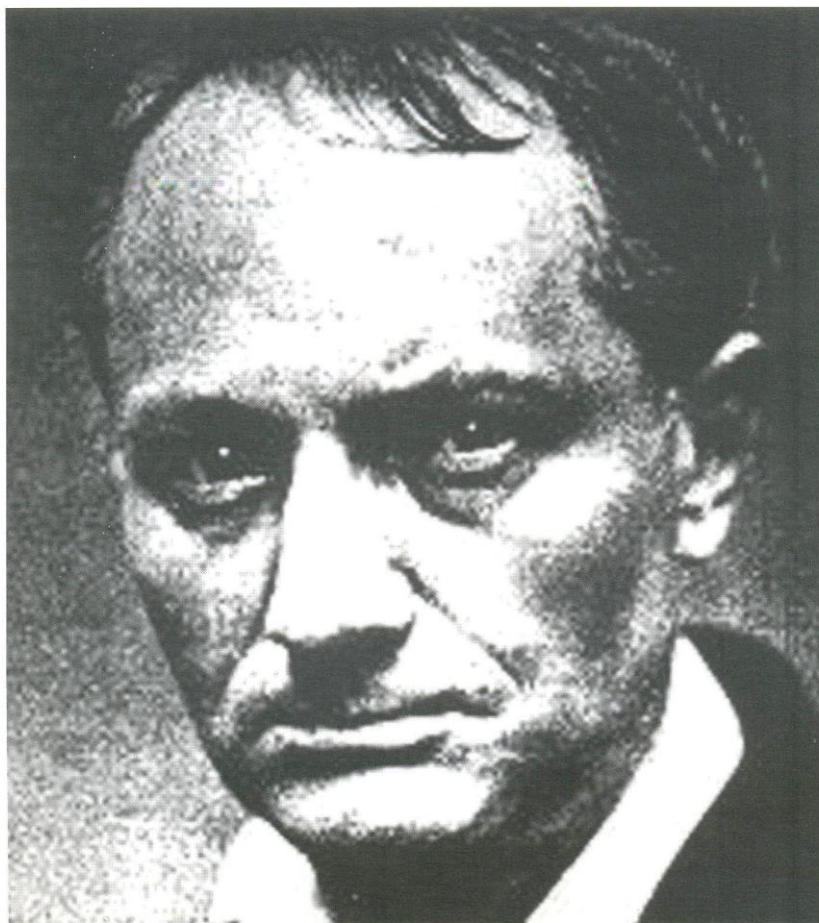
Piensa en la resurrección.

Sólo tú conoces el milagro. Tú has visto ejecutarse el milagro ante cien arpas maravilladas y todos los cañones apuntando al horizonte.

Había entonces un desfile de marineros ante un rey en un país lejano. Las olas esperaban impacientes la vuelta de los suyos. Entretanto el mar aplaudía.

El también extenso poema “Tiempo” de Juan Ramón Jiménez incorpora la música como un elemento compositivo fundamental. En algunas partes se identifica la música con la naturaleza y la poesía:

Luego, la tarde buena, blanca y negra, y un concierto de Bruckner, su Octava sinfonía, y dirigiendo la Sinfónica de N[ueva] Y[ork], Bruno Walter. Hora grande de música, también, como la naturaleza esta mañana, diferente; como esta música de otra. Y qué lirismo, qué sonido el de la orquesta con Bruno Walter. Llena



de luz el mismo día de sol. Por la noche, la carta de Alejandro a Darío III, vencido ya por él, y la de San Pablo a los Corintios, sobre la caridad especialmente. Dos cartas inolvidables, cada una en lo suyo. En español, sólo Santa Teresa puede compararse en las cartas a San Pablo. Qué relación entre ellas, la sinfonía de Bruckner y el mar esta mañana.

Las referencias a la música son constantes a lo largo del poema. En el fragmento 2 leemos: "No se me van del oído, fijadas en él como en un disco, las espléndidas altisonancias de la *Heroica* de Bethoven, tocada ayer por Bruno Walter." En el fragmento 5, y después de manifestar su desprecio por Sibelius y Ricardo Strauss, se extraña de la admiración que sentía Mallarmé por Wagner:

También parece inconcebible que Mallarmé, tan agudo, tuviera a Wagner por un talismán, y que el grupo simbolista fundara la *Revista Wagneriana*. Qué confusión tenemos que sortear los deseos y entusiastas de la belleza verdadera. La

música, la pintura, la poesía "se hacen" por deleite, como el amor.

Más abajo (fragmento 6), y después de oír un concierto de Toscanini, exclama: "Qué paisaje la música. Cuánto paisaje fuera de la llamada naturaleza." La fusión entre la música, la pintura y la poesía alcanzan en este poema de Juan Ramón una expresión total. A una conclusión similar llega Aurora de Albornoz (1984: 199) de otras textos de Juan Ramón:

Nunca como ahora se ha cumplido el precepto de Pauvre Lelian: "De la musique avant toute chose...". En Espacio aquella antigua aspiración del creador se cumple totalmente. En este texto -culminación y recapitulación- alcanzan, pues, su plenitud todas las aspiraciones de J.R.J. de todas las etapas sucesivas.

Otro dato evidente de la influencia musical en la composición de sus poemas lo vemos en el hecho de que al frente de cada una de las partes en que aparecen divididos los libros *Arias tristes*, *Jardines*

lejanos y *Pastorales*, el poeta incluye partituras musicales.

Ana Balakian (1969: 84-85) señala tres modos diferentes de fusión de la poesía y la música:

*El primero, como hemos visto en Baudelaire, encuentra en las palabras las mismas propiedades inherentes a las notas musicales: evocadoras de un sentimiento, pero sin ningún sentido específico que comunicar. En la poesía de Verlaine no es la palabra aislada la que pone en movimiento asociaciones de imágenes en la mente del lector, o provoca vagas emociones como la música, sino que las asociaciones de combinaciones especiales de palabras, que contiene inflexiones de sonido, como *Il pleure dans mon coeur*, suenan en efecto como música. La poesía se convierte en música porque se dirige al oído y no por su función inherente o por su efecto sobre las asociaciones mentales. Mallarmé introducirá un tercer concepto simulando en la poesía la misma composición de la obra musical: tema y variaciones, orquestación sinfónica de la frase, pausas -espacios en blanco- entre imágenes igual que entre notas, con la imagen verbal sustituyendo la frase musical, forma que adoptan poemas tan diferentes como "L'après-midi d'un faune" y "Un coup de dés jamais n'abolirá le hasard".*

A modo de conclusión, conviene señalar que no debemos olvidar la ineludible influencia de Wagner (1813-1883) sobre el movimiento simbolista. El nuevo lenguaje musical creado por Wagner se fundamenta en los mismos principios de libertad creativa y expresiva de la poesía en prosa. Mallarmé fue el autor que más se acercó a sus teorías estéticas, y trató de aunar ambas artes:

On sait que Mallarmé, sous la double influence de la musique wagnérienne et des nouvelles formes poétiques: vers livre et poème en prose, fera en 1897 une tentative en ce sens dans le Coup de Dés, essayant, dit Poizat, "de transporter en littérature l'une des opérations les plus subtiles de la musique moderne et qui consistait à insérer une phrase motif dans une compositions d'orchestre" (Suzanne Bernard, 1959: 386).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORNOZ, Aurora de (1982): "Introducción" a Juan Ramón Jiménez, *Espacio*, Madrid, Editora Nacional, pp. 90-101.
- BALAKIAN, Anna (1969): *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama.
- BEAUJOUR, Michel (1983): "Short Epiphanies: Two Contextual Approches to the French Prose Poem", en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, pp. 39-59.
- BERNARD, Suzanne (1959): *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Librairie Nizet.
- COSTA, René de (1981): "Introducción" a Vicente Aleixandre, *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 11-45.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1956): *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- FERNÁNDEZ, Jesse (1994): *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia (Estudio crítico y antología)*, Madrid, Hiperión.
- GÓMEZ BEDATE, Pilar (1998): "El poema en prosa de Ángel Crespo", introducción a Ángel Crespo, *Poemas en prosa. 1965-1994*, Tarragona, Ediciones Igitur, pp. 17-24.
- HELGUERA, Luis Ignacio (1993): "El poema en prosa y la música", *Vuelta*, núm. 196, pp. 68-71.
- MATEOS MEJORADA, Santiago (1995), "Prosa poética vs. poema en prosa", *Barcarola*, núm. 49, pp. 51-60.
- SCOTT, David (1984): "La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud", *Poétique*, núm. 59, pp. 295-308.
- SHATTUCK, Roger (1983): "Vibratory Organisme: Crise de la prose", en Mary Ann CAWS y Hermine RIFFATERRE (eds.), *ibid*, pp. 21-35.

NOTAS

1. Sobre el caso concreto de Baudelaire, resulta muy interesante el artículo de Roger Shattuck (1983: 21-35). En este trabajo se analiza detenidamente el texto "De la couleur", del Salon de 1846, que Shattuck considera el primer poema en prosa compuesto por Baudelaire, concebido como una pintura impresionista.
2. Baudelaire, en la famosa carta a Houssaye, dejó escrito lo siguiente: "Me inclino a pensar que Hetzel encontrará aquí material para su álbum romántico".
3. "en cierto modo el poema en prosa permaneció fiel al antiguo precepto apodíctico, ut pictura poesis: el poema en prosa es «como un cuadro» (véase *Illuminations*, de Rimbaud, o *Illustrations*, de Butor)".
4. Harlem, esta admirable bambochada que resume la escuela flamenca, Harlem pintado por Jean Breughel, Peeter Neefs, David Teniers y Paul Rembrandt.

Y el canal donde el agua azul tiembla, y la iglesia donde la vidriera de oro flama, y el balcón de piedra donde seca la línea, al sol, y los tejados, verdes de lúpulo.
Y las cigüeñas que baten las alas alrededor del reloj de la villa, estirando el cuello hacia arriba y recibiendo en su pico las gotas de lluvia.
Y el indiferente burgomaestre que acaricia con la mano su doble mentón, y el amoroso florista que adelgaza el ojo pegado a un tulipán.
Y la bohemia que se desmaya sobre su mandolina, y el viejo que juega a Rommelpot, y el niño que infla una vejiga.
Y los bebedores que fuman en la taberna sospechosa, y la sirvienta de la hospedería que cuelga en la ventana un faisán muerto.
5. "A la derecha el alba de verano despierta las hojas y los vapores y los ruidos de este rincón del parque, y los declives de la izquierda mantienen en su sombra violácea los mil carriles de la carretera húmeda. Desfile de fantasmagorías. En efecto: carros cargados de madera dorada, mástiles y telas abigarradas, al gran galope de veinte caballos de circo jaspeados, y los niños y los hombres sobre sus bestias sorprendentes; -veinte vehículos gibosos, empavesados y floridos como carrozas antiguas o de cuentos, llenos de niños emperifollados para una pastoral suburbana. -Incluso ataúdes bajo su dosel de noche levantando los penachos de ébano, desfilando al trote de grandes yeguas azules y negras".
6. "es mostrar cómo la búsqueda de una «estética de la discontinuidad» supone una espacialización del texto literario que estará íntimamente ligado al estudio de las artes visuales".
7. "en los siglos XIX y XX la música y la pintura han ido por delante de la literatura en la búsqueda de la potencialidad del pensamiento humano. Lo único que podía hacer la poesía era tratar de recuperar el lugar que le correspondía".
8. "nos obliga a abandonar el juicio y ver la gran carrera del arte como más igualada de lo que hubiéramos pensado".
9. "Se sabe que Mallarmé, bajo la doble influencia de la música wagneriana y las nuevas formas poéticas: verso libre y poema en prosa, hará en 1897 una tentativa en este sentido en el Coup de Dés, tratando, dice Poizat, «de trasladar a la literatura una de las operaciones más sutiles de la música moderna y que consiste en insertar una frase motivo en una composición de orquesta»".