



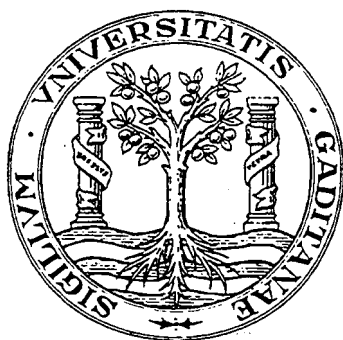
LITERATURA 2

LITERATURA - IMAGEN 2

LITERATURA-IMAGEN 2

L. BERMÚDEZ MEDINA
P. TORRES LÓPEZ

(Eds.)



UNIVERSIDAD DE CÁDIZ
SERVICIO DE PUBLICACIONES
1997

Esta publicación ha sido subvencionada con la ayuda concedida por la Junta de Andalucía al Grupo de Investigación "Literatura e Imagen".

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

I.S.B.N.: 84-7786-427-6

Diseño de portada: Rafael Galán.

Maquetación e impresión:

Servicio de Autoedición e Impresión

Universidad de Cádiz

El museo imaginario de Jean Lorrain

FERNANDO ÁLVAREZ GARCÍA

En el momento de iniciar este trabajo, tenemos en mente el decorado simbolista, preparado años atrás, al principio de la carrera literario-periodística de Jean Lorrain. Las fechas están ahí, bastante precisas. Él, va un tanto contra corriente en los años en que empieza a escribir. Nos situamos ya en plena euforia decadente a partir de 1884, año de la publicación de *A Rebours*. Las Escuelas Parnasiana y Simbolista han sido testigo de su propia eclosión con la potencia creadora e innovadora que suponen ambas escuelas para la poesía moderna. Los pasos han sido ya dados hacia la modernidad en lo que se refiere a la poesía. Maeterlinck publica en 1889 su colección de poemas *Serres chaudes*, climax simbolista por excelencia.

Así que nos situamos en los últimos años del siglo: una atmósfera degradante y decadente se apodera de casi todas las artes, incluida, por supuesto, la literatura. El método realista-naturalista es abandonado, una vez puesta en entredicho su validez, para intentar ver más allá, probar nuevos procedimientos estéticos.

En lo que respecta a la literatura, las coordenadas espacio-temporales no parecen ayudarnos gran cosa; los límites entre los distintos géneros, incluso entre las distintas escuelas se encuentran bastante diluídos. Se perciben distintos

movimientos de aproximación e interpretación incluso en la obra de un mismo autor. La mezcla de géneros está garantizada, las producciones se muestran generalmente exuberantes, llenas de nuevos juegos de artificios.

Ahora bien, tendremos que delimitar nuestro trabajo al ámbito no sólo de la literatura decadente sino más bien al de una cierta imaginería, si se quiere, dentro de esta escuela, para intentar demostrar el carácter totalmente pictórico que Lorrain imprime a sus descripciones. Sin embargo esta propuesta puede conducirnos, sin que nos percatemos, a descubrir una cierta visión, utilización de la imagen, podríamos decir incluso de la descripción, como evolución hacia un tipo de imaginería más, digamos, siglo veinte, más de acuerdo con las primeras transformaciones de la novela a principios del nuevo siglo. No sólo los temas, sino también y sobre todo, los procedimientos utilizados, el modo de contar apuntan a un movimiento muy adelantado en lo que respecta a su fecha de germinación.

Por ello es necesario desmontar todo el aparato de imaginería decadente para una vez desmontado ser capaz de detectar las nuevas aportaciones de esta corriente en la evolución general de la novela del siglo XX. En el caso de Lorrain, el carácter pictórico en sus descripciones, sus numerosas imágenes hechas o más bien descritas en relación estrecha con la pintura demuestran el carácter cada vez más subjetivo que adopta no solamente la imagen sino también la narración de cuyo hilo se apodera, a medida que la trama se construye, y luego se detiene, un poco al capricho, por lo menos a primera vista, de alguien que sobre todo mira y quiere ante todo restituirnos esa sensación visual.

A lo largo de sus diferentes obras, Lorrain se deja penetrar por Museos, Exposiciones Universales, Galerías, en donde las sensaciones visuales quedan completamente subordinadas a las novedades pictóricas de última hora. Infinitas galerías de cuadros, sobre todo retratos, en los que paisajes de ensueño y pesadilla se entremezclan, inundan numerosas páginas de la producción del escritor. Las hay

que sirven como excusa para iniciar el relato, como es el caso de la segunda versión de la tercera novela corta de Lorrain, *Sonyeuse* en la que una sensación de carácter visual, experimentada a través de la contemplación de tres retratos en el Champ de Mars desata inexorablemente la pluma del narrador. También los hay que, dispuestos en galerías de un Museo imaginario por el que el autor siente una especial devoción, se dejan contemplar a lo largo del relato. Podríamos citar a este respecto, novelas como *Monsieur de Bougrelon* y los capítulos titulados "Nostalgiques poupées", "Le Boudoir de morts" y sobre todo "Visions d'art", o como también es el caso de *Monsieur de Phocas* y, por ejemplo, los capítulos titulados "Séries d'eau-fortes" y "Le piège".

En la versión original de la novela corta *Sonyeuse*, el relato se desencadenaba directamente a causa de un recuerdo de la infancia del supuesto narrador. Sin embargo en la nueva edición de 1903, Lorrain introduce otro recuerdo, esta vez de orden pictórico, para tejer maravillosamente el relato propiamente dicho.

Otra pista dejada a modo de descodificador podría ser el hecho de que la dedicatoria de esta nueva edición ha cambiado; en lugar de un tal Gérard, nos encontramos ahora con el pintor Antonio de La Gandara, amigo personal del autor.

En las líneas que seguirán, intentaremos poner en relieve la importancia dada a las imágenes dentro de una cierta práctica decadentista de la escritura, imágenes sobre todo íntimamente ligadas a la pintura, destiladas a partir de la pintura. Nuestros ejemplos serán tomados de un corpus previamente establecido. Luego, desenmascaremos una función narrativa predominante que situará a su vez a nuestro autor dentro de una cierta evolución de la novela finisecular. Sin embargo, nuestra intención no estará tan sólo centrada en detectar las imágenes, sino también en ver, a veces intuir hacia dónde nos conducen esas imágenes dentro de la evolución general de la novela en este cambio de siglo.

Asistimos a este fin-de-siglo¹ con el malestar de algo que se acaba y que, al mismo tiempo, vuelve inexorablemente. Los temores, los miedos, los terrores, la neurastenia son distintas facetas dentro de un mismo contexto. Los ámbitos artísticos sufren una insoportable sensación de estancamiento, los caminos a seguir apenas han sido esbozados, las interrogaciones son numerosas. Se tiene la sensación de proceder a tientas en la oscuridad; se utilizan unos procedimientos, para acto seguido, dejarlos a un lado. No se sabe muy bien donde se está. Pero la sensación de malestar es permanente. Uno de los medios para desembarazarse de ella es a través de la literatura o, de un modo más amplio, del arte.

Cabría preguntarse por las diferentes aproximaciones o mejor dicho los principales procedimientos en el momento de enfrentarse a la obra de arte. Habría que destacar varios, uno de ellos podría denominarse procedimiento de sabotaje por sobrecarga ya utilizado anteriormente por Flaubert, Baudelaire, Rimbaud, y cómo no, por Lautréamont.

En el caso de Lorrain, las influencias más claras son, por un lado, los hermanos Goncourt y su "artisterie", y, por otro, ese dandy maravilloso que es Barbey d'Aurevilly, inmortalizado en uno de los mejores retratos pintados por Lorrain: *Monsieur de Bougreton*.

Como ya hemos esbozado más arriba, el primer ejemplo del papel de primer orden jugado por la pintura en la obra de Lorrain es el de *Sonyeuse*. No llegamos a dilucidar cómo ha podido arreglárselas para engarzar, aparentemente sin apenas esfuerzo, esos tres retratos vistos en el Champ de Mars encabezando un relato sin conexión temática, doce años después de su primera publicación.

El resultado no puede más que dejarnos maravillados por su perfecta ejecución. En aquellos años, el procedimiento hubiera parecido sorprendente. A

¹Cf. "Littérature d'une fin-de-siècle" in *Europe* n° 751-742, novembre-décembre 1991.

través de la sensación visual impresa en la retina de nuestro autor por una obra maestra, el recuerdo que se demoraba en la memoria, se pone en marcha inconscientemente, como una especie de memoria aparentemente involuntaria, generadora de una fuerza narrativa. Una especie de manantial primario, núcleo en donde está todo, y al que le es necesario la colisión con algo externo, sobre todo, otra forma de energía generadora para finalmente poder llegar a existir. En este caso, una obra de arte engendra y da a luz, en otro ámbito de la creación artística, pero, en el mismo nivel, digamos, de existencia autónoma.

Por otro lado, destacar que ya no se trata de un trabajo sobre los diferentes medios o círculos artísticos de la época, un cierto panorama fin de siglo: intentar comprender la problemática planteada en la época acerca de un nuevo método en la creación artística, puesto que los límites entre pintura, escultura, literatura, música, incluso, se encuentran ya en vías de extinción, desde hace algunos años.

Recordemos, en este punto, los diferentes papeles desempeñados por escritores, músicos, pintores en el ámbito parisino de fin de siglo. Nos encontramos con un Huysmans, crítico de arte, años antes con un Baudelaire, ferviente admirador e introductor de Wagner en Francia, los hermanos Goncourt y su *Journal* en donde todas las últimas novedades en arte aparecían.

Como se puede observar, las fronteras comienzan a volverse bastante difusas, no se sabe hacia dónde se va, pero, a pesar de ello, se camina hacia adelante, dejándose invadir por un cierto ambiente de corrupción, putrefacción que no tardará en dar sus frutos.

En la estela de *Sonyeuse*, publicada en 1891, seis años más tarde, nos encontramos frente a ese retrato maravilloso del encantador y admirable dandy, por lo que tiene de patriarca, "pope" de una iglesia ya en decadencia, figura altiva e irrespetuosa con los medios literarios de la época, después de Brummel, el dandy por excelencia, Barbey d'Aurevilly. Más bien podríamos decir, frente a ese fantasma

o espectro que después de la muerte, se le aparece a uno de sus discípulos bajo los andares distinguidos y extravagantes de Monsieur de Bougrelon. Él, será el encargado de conducir a nuestros viajeros a través de esas Holandas brumosas y llenas de misterio, de nuevo, espacio para innumerables galerías, museos en donde todo el pasado se amontona en series de cuadros que, en ciertos casos, como es el caso de *Sonyeuse*, representan un eje fundamental de ciertos capítulos de la novela.

Las digresiones a propósito de tal o cual retrato apuntan a un cambio, no sólo en la temática de la narración sino, de mayor calado, en la propia estructura de esa narración; la anécdota se nos antoja una pausa, que se demora a causa de las impresionantes descripciones que parecen no estar allí sino para entretener únicamente un cierto sentido de la visión. La vuelta a la narración parece, cada vez con más frecuencia, retardarse. Se podría incluso sospechar que por una falta de confianza en la narración misma por parte del autor.

Ahora bien, como hemos destacado hace un momento, cada vez con mayor frecuencia, la descripción toma la delantera a la ficción, con todo lo que ello puede generar. Las conexiones con las corrientes literarias del siglo XX, tales como el Roman-Cycle, incluso el Surrealismo o el Nouveau Roman, se hacen patentes.

Continuando con *Monsieur de Bougrelon*, numerosos capítulos van a servir sólo como excusa para digresiones o simplemente hipótesis sobre una cierta concepción del arte en general, sobre la pintura en particular que, además, dan la impresión de situarse allí sólo para mostrar a modo de escaparate todo el decorado agonizante del Amsterdam fin de siglo en donde los deseos de ver, de sentir al menos a través de la única salida que le queda al hombre, el arte, se imponen por encima de cualquier otra aspiración. Da igual que sea, en este caso, la literatura, la música, en otros, las únicas salidas ante el vértigo del vacío, de la nada. A falta de encontrar un medio más seguro para expresar un estado de espíritu turbado y turbador por medio de otros procedimientos utilizados por los predeceso-

res, Lorrain se zambulle en plena "artisterie", en plena euforia frenética que apunta a una intercomunicación entre los diferentes medios de expresión artística.

Nuestro próximo ejemplo nos viene dado por las numerosas *Histoires de Masques*, las cuales pueden ser decodificadas en casi todos los casos como tantos otros casos de retratos o cuadros de vicios y costumbres de finales del siglo XIX, sabiamente dosificados de éter, hachís y morfina, resumiendo, de terror.

Tan sólo los decorados han cambiado si lo relacionamos con *Monsieur de Bougrelon*. De la brumosa y enigmática Amsterdam pasamos a París, a ese París de casas frecuentadas por espíritus, espeluznantes espectros, seres y lugares en proceso de putrefacción. De lo que podríamos deducir que vamos a encontrarnos frente a frente con una especie de retrato de Dorian Gray que envejece, mientras el creador inmortaliza su nombre.

El espejo, ya que no podemos olvidar el filón realista en los relatos de Lorrain, se pasea a todo lo largo del camino que va del Tout Paris a las fortificaciones. Los cuadros de los diferentes lugares intermedios resultan sorprendentes por su vivacidad, naturalidad y sobrenaturalidad, los ingredientes más queridos de la cocina lorrainesca. Cuanto más se zambulle en el tipo de relato realista, más se da cuenta de la trampa tendida hacia lo sobrenatural horripilante que lo ahoga y lo aplasta. Desde esta perspectiva habría que considerar relatos como *Un Crime Inconnu, L'Impossible Alibi*² y casi todos los de la serie que componen los *Contes d'un buveur d'éther*³. En todos ellos aún el único modo de escapar de la pesadilla es exorcizándola a través de la creación literaria.

Los juegos de espejos van a ser situados a lo largo de los diferentes relatos, espejos que, como tales, devuelven la propia imagen sobre otros espejos y así hasta

² J. Lorrain, *Histoires des masques suivis de Contes d'un buveur d'éther et de textes inédits*. Saint-Cyr-sur-Loire, 1987.

³ *Ibid.*

el infinito. Por ello, es preciso desconfiar de una aproximación rápida y clara cuando abordamos este tipo de relatos. El autor parece desdoblarse como previamente ha desdoblado la narración. Las relaciones entre los diversos círculos artísticos se muestran abiertamente, desde el momento en que encontramos un conjunto cerrado de dedicatorias referidas a tal o tal pintor, a tal o tal artista, sea escritor, escultor, o actor.

Los cuadros se superponen, añadiéndose unos a otros, formando parte de un todo heteróclito, deforme, especie de caleidoscopio que necesita de un descodificador a fin de que lleguemos a una cierta comprensión.

Por otro lado, es necesario también recordar que la mayor parte de los decadentistas trabajan recargando el texto hasta la hipertrofia, por acumulación, como una especie de huída metafórica y frenética, hacia quién sabe dónde, pero, por lo menos, siempre mejor que la morosa espera, el descanso, el aburrimiento.

Pasamos a la novela, obra maestra por excelencia de Lorrain: *Monsieur de Phocas*, segunda versión ampliada de un anterior intento titulado *Un Démoniaque*, aparecido en la prensa, seis años atrás. Nos encontramos en Niza, en 1901. Lorrain se exilia a la Riviera. La obra se encuentra imbuída no sólo temáticamente sino sobre todo y, precisamente, desde el punto de vista narrativo, por los procedimientos empleados por esta especie de patente de corso decadente, la cual nos empuja a zambullirnos en un círculo cerrado y restringido donde todo ser se abandona en la contemplación morosa hablando continuamente y sin tregua de arte, como único modo de sentir un cierto bienestar que haga soportable el día a día de la realidad histórica finisecular.

De nuevo, las galerías del Museo Imaginario se abren ante nuestros ojos para dejarnos espiar a tal o a tal pintor, en el caso que nos ocupa, podría tratarse de una casualidad, nos encontramos en el taller de un pintor inglés, Claudius Ethal, el cual,

como en la novela de Oscar Wilde, sirve como encarnación diabólica de las aspiraciones creativas de bastantes artistas de la época.

Pero, no solamente el hecho de que haya elegido Lorrain a un pintor entre los profesionales del arte como alter ego del personaje del Duque de Fréneuse, índice a no perder de vista, sino que además, el papel otorgado a este personaje, por otro lado, motor de la acción, pervertidor del protagonista, apunta a la naturaleza podrida y, al mismo tiempo, saludable que debe haber existir en todo creador. Ethal es elevado a la categoría de brujo hechizador y hechizante, el cual, en un primer momento intenta poner remedio a la enfermedad que se ha apoderado del Duque para, tras numerosas peripecias, terminar siendo víctima de su propio remedio. Él, es el que inicia a Phocas en la teoría decadente del arte, en general, y de la pintura en particular. De su taller hasta las Galerías de Holanda, pasando por el Prado, el Ermitage, las galerías londinenses, van a ir emergiendo todos los tipos, prototipos y subtipos de imaginерías decadentes, antecedentes incluidos. Las diferentes escuelas europeas surgen unas tras otras, a medida que los dos, Ethal y el Duque de Fréneuse se pasean a través de espacios reales tales como el taller de éste o el Museo legado por Moreau o no tan reales como los del Museo Imaginario evocado, unas veces por Ethal, otras por Fréneuse.

Por el momento, hemos trazado los temas generales a través de los cuales un cierto Lorrain pictórico se mueve. Ahora destacaremos en el corpus un relato corto, *Sonyeuse*, y luego, dos novelas de mayor envergadura dentro de la producción lorrainesca *Monsieur de Bougreton* y *Monsieur de Phocas*.

Empecemos siguiendo un orden cronológico que nos ayude a percibir una cierta evolución no solamente a nivel temático, sino también narrativo.

A diferencia del resto del corpus, *Sonyeuse* presenta si no temáticamente, al menos en su armazón narrativa, una particularidad: el narrador parece coincidir con el escritor mismo que, al cabo de un período de tiempo, cuenta aquello que le fue

dado presenciar cuando era un niño de doce años. No existe, pues, un personaje intradiegtico que cuente la historia de la cual el mismo ha surgido, como en el caso de numerosas de las *Histoires de Masques*, en *Monsieur de Bougreton* o en *Monsieur de Phocas*, en las cuales los personajes que intervienen en la propia acción cuentan las historias, con mayor o menor riesgo para ellos mismos.

En *Monsieur de Bougreton*, encontramos a ese personaje intradiegtico, Monsieur de Bougreton, el cual cuenta a dos personajes, aparentemente también sacados de la acción como meros depositarios de esa historia, de la cual sólo uno de ellos es el auténtico narrador. Los ejemplos de Imaginería Decadentista recorren bastantes páginas de la novela:

Ah! les sourires du Vinci, Messieurs, quel poème de férocité perverse et royale, des baisers de ventouse où s'engouffraient nos âmes, Moi, la Mona Lisa m'inspirait tout. Et les femmes du Botticelli doncques, la grâce de leur nudité fuyante et gracie, le piment de leur maigreur, la Primavera surtout!⁴

El capítulo titulado "Nostalgiques Poupées" parece encajar perfectamente dentro de la temática propia de los decadentistas con sus ejemplos pictóricos más notables. A lo largo del capítulo irán apareciendo las distintas escuelas, como tomadas de un libro de anotaciones, de apuntes museísticos:

L'École flamande, c'est l'étal de la poissonnerie, quand ce ne sont pas les quartiers de viande fraîche aux crocs des boucheries de Rubens... Parlez-moi des Vélasquez, à la bonne heure! [...] Ce Vélasquez, est-il assez le peintre des vieilles aristocraties! le vois-là, l'historien fastueux d'une fin de race de rois. [...] L'École Espagnole! Et Goya, Messieurs, le fantastique dans la réalité! et Coelo! et Antonio Moro! et le plus merveilleux de tous, peut-être le sublime dans l'horrible, El Greco!⁵

⁴J. Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, Paris, Éditions du Passage du Marais, 1993, p.40.

⁵*Id.*, pp. 41-42.

Aún en el mismo capítulo, las preferencias se inclinan del lado de la escuela española, sobre todo del lado de Velázquez:

Et puis, osez-moi comparer ces bonnes colichemardes hollandaises aux fines épées damasquinées or et fer niellées de la Reddition des lances de Bréda! Velasquez, Messieurs, celui-là c'est mon peintre!⁶

Más tarde, en el capítulo titulado "Visions d'art", Lorrain, a través de Bougreton, expresa lo que puede ser considerado su credo pictórico:

Parfaitement, des conserves, car ici les conserves, Messieurs, sont des vraies visions d'art. Je sais de bocaux de chinois et d'abricots, Messieurs, qui font pâlir les Van Ostade. Rubens, seul, mieux, seul Van Dick peut lutter avec les roses de chair et les luisants d'argent de certains flacons d'anchois.⁷

Parece que se está operando una curiosa transposición; de la materia pictórica pasamos al objeto cotidiano, y cómo no, a su observación como materia artística. Algo que podría ser explicado o más bien relacionado con la boga del Art Nouveau, pero que intuimos va por otros derroteros.

De nuevo, ruptura con la tradición como único modo de esquivarla y saltar hacia la modernidad:

Tous les Sabbats de Goya, ces flacons d'huîtres les contiennent.[...] Vous souvenez-vous au Musée de Bruxelles, de Hyéronimus Bosch, tâchez de rappeler vos souvenirs, d'évoquer le tableau représentant le grand combat des anges et des démons.⁸

Así, llegamos a un ejemplo mayor de este tipo de estética post-baudeleriana que cobra forma en el siguiente capítulo "L'âme d'Atala":

⁶ *Id.*, p. 44.

⁷ *Id.*, p. 77.

⁸ *Id.*, pp. 77-78.

C'était je ne sais quelle vision transparente et verte trempée d'ombre et de soleil, vision ressouvenue traversée d'algues mouvantes, mâtues effondrées et reflets perdus, les profondeurs de la mer, je vous l'ai déjà dit.⁹

Pero, el itinerario a través de Museos y Galerías de Holanda no se acaba, una vez el espectro desaparecido, el narrador y su compañero de viaje se dejan llevar:

Oh! Ces trois jours d'errances desemparées et mornes dans des collections particulières, ces siècles d'heures passées, l'oeil collé sur des loupes, à détailler des maîtres inconnus et des joyaux de vitrines dans la fade atmosphère de poivre et d'encaustique de galeries d'amateurs.¹⁰

Como podemos comprobar, este viaje a Holanda, además de detallarnos, a grandes rasgos, fisionomías de ciudades visitadas, sirve como excusa para deslizarnos suavemente de Museo en Museo, sólo por el mero placer de contemplar tal o tal cuadro y para, en todo caso, discutir sobre nociones estéticas. Vemos pues, una cierta evolución desde la vena fantástica de *Sonyeuse* a un tipo de novela, nos atreveríamos a denominarla, simbolista, en tanto en cuanto este movimiento es el abanderado del "Arte por el Arte", y de su inutilidad como divisa. El relato, si se quiere, va dejando paso a otras muchas interrogantes, en ocasiones más importantes que la propia historia que se pretende contar. Ésta podría ser una simple excusa.

Pero una vez llegados a este punto, es su siguiente novela, obra maestra por excelencia, *Monsieur de Phocas*, donde toda la fuerza de esa hipotética Imaginería Decadentista irrumpe de un modo avasallador, erigiéndose como Biblia Negra del espíritu Fin de Siglo.

El protagonista del relato lo inicia con una entrevista con el presunto narrador al que le hace entrega de un manuscrito que contiene el diario de sus experiencias.

⁹ *Id.*, p. 81.

¹⁰ *Id.*, p. 90.

Podríamos pensar que, como en el caso del *Monsieur de Bougrelon*, se trata de un nuevo personaje intradiegético que va a irnos relatando la historia. Sin embargo, esta vez, va a ser por medio de un presunto narrador que sólo interviene como depositario de la historia. Así, pues, el esquema ha variado con respecto a la anterior novela.

Destacar también, que, como en el caso de no pocas de las *Histoires de Masques*, nos encontramos sumergidos en el ambiente opresivo de un círculo de amistades masculinas que se deleitan en la contemplación morosa del vicio y la degeneración ajena, dando por sentada la propia. Pero, ésto dura apenas el tiempo de enfrentarnos a las páginas devastadoras, desencantadas y crueles de la experiencia, en primera persona siempre, del protagonista. Él mismo, en persona, es el encargado de dirigir esta nueva misa negra:

Aujourd'hui, vendredi saint, un désir d'émotion d'enfance, une habitude ressouvenue d'ancienne pitié m'a fait suivre les offices à Notre-Dame.¹¹

Enseguida vienen los versos incendiariamente blasfemos de Remy de Gourmont.

Junto al Duque de Fréneuse, encontramos ¿otro desdoblamiento del autor?, ¿quizá imitación descarada de la novela de ese otro decadentista "Outre-Manche", *The Picture of Dorian Gray*?, a Claudius Ethal. Éste, como ya hemos apuntado más arriba, le iniciará en la teoría decadente en pintura. Ejemplos no le faltan. Rápidamente la pluma de De Fréneuse se encargará de dibujarnos cuadros, sesiones de Imaginería Decadente:

Toorop, Jean Toorop, je connais ce nom; il est fameux en Hollande.
Les Trois Fiancées.

¹¹ J. Lorrain, *Monsieur de Phocas*. Paris, La Table Ronde. 1992, p. 30.

C'est une sorte de diablerie quasi-monastique: dans un paysage peuplé de larves, des larves fluentes, ondulantes et vomies, tel un flot de sangsues, par de battantes cloches, se dressent, fantômales, trois figures de femmes enlinceulées de gaze à la façon des madones d'Espagne: les trois fiancées, la fiancée du ciel, la fiancée de la Terre et celle de l'Enfer... Surtout: Et la fiancée de l'Enfer, avec ses deux serpents se tordant sur ses tempes et retenant son voile, a le masque le plus attirant, les yeux les plus profonds, le sourire le plus vertigineux qu'on puisse avoir.¹²

En el capítulo siguiente, uno de los grandes maestros de lo espeluznante se presenta, a través de la descripción de uno de sus aguafuertes:

[...] l'absolue calvitie du front fait de cette tête un glabre et fantastique crâne sous lequel le triste s'écrase museau: et l'ivoire poli de ce crâne prodigieux fume, ondule et moutonne. Le crâne bout et fume, comme couvercle d'une chaudière, et ces errantes et pâles fumées deviennent, dans le noir de l'eau-forte, des mufles et des becs, autant de bêtes grimaçantes, autant des larves et de vénéneuse nudités. L'anormal cerveau peuple la nuit de rictus et de menaces.¹³

No podía tratarse más que de:

Et, en marge, soulignant le cauchemar abominable, cette pensée de Goya, en français et en espagnol:
Le génie dénué de la raison enfante des monstres.¹⁴

Ethal es el encargado de hacer subir, dentro de una escala ascendente, el tono del discurso sobre la Imaginería Decadente. Próximo nivel: aguafuerte, de nuevo, del pintor de origen belga James Ensor y su "Luxure". Tratamiento narrativo y pictórico convergentes:

¹² *Id.*, pp. 73-74.

¹³ *Id.*, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*

Une scène, on dirait, à première vue, d'hôtel garni: les quatre murs d'une triste chambre de joie; là le fauteil de velours capitonné; ici, la comode d'acajou: un décor de vice banal et bourgeois.¹⁵

La descripción de la escena va a dar paso a la narración de esa descripción, previa presentación de protagonistas y argumento, para terminar con la dedicatoria por parte del autor al Duque de Fréneuse.

Podríamos pensar en el mismo procedimiento utilizado para la reedición de *Sonyeuse* en 1903. En aquella ocasión, la contemplación de los cuadros parecía, a primera vista, generar y, al mismo tiempo, condicionar de un modo decisivo el alumbramiento de todo el relato. Ahora, nos situamos en un nivel inferior, por cuanto que genera una pequeña narración a partir de lo que el cuadro representa y, además no tiene más repercusión en el resto de la narración.

Pero volviendo a ese viaje a través de Museos y Galerías, nos dirigimos hacia el final de la obra, no sin antes haber visitado otros talleres, Exposiciones, en donde el tiempo parece detenerse, extasiado el ojo del observador. Es el capítulo titulado "Le Piège". A los ruegos de Ethal y su compatriota Thomas Welcôme de ir a visitar el Museo legado por Gustave Moreau al Estado, De Fréneuse cede. Llegamos, quizá, al último peldaño en esa escala in crescendo que se nos ha servido a lo largo de la novela, para, como el observador, rendirnos extasiados delante de:

[...] l'homme des sveltes Salomés ruisselantes de pierreries, des Muses porteuses de têtes coupées et des Hélènes aux robes maillées d'or vif, s'érigeant, un lis à la main, pareilles elles-mêmes à de grands lis fleuris, sur un fumier saignant de cadavres!¹⁶

El homenaje al maestro indiscutible y adorado por los poetas del Parnaso y por los Simbolistas no se hace esperar:

¹⁵ *Id.*, p. 79.

¹⁶ *Id.*, p. 212.

Sous le rayonnement de sa peinture, toute une génération de jeunes hommes s'est formée, douloureuse et alanguie, les yeux obstinément tournés vers la splendeur et la magie de jadis, toute une génération de littérateurs et de poètes, surtout nostalgiquement épris, eux aussi, des longues nudités et des yeux d'épouvante et de volupté morte de ses sorcières de rêve.¹⁷

Todo ello, digamos, ayuda a modo de presentación de lo que es la más rotunda afirmación del credo decadentista en el ámbito pictórico, que además, no limitándose sólo a eso, articula el eje de la narración en casi la totalidad del capítulo. Primero, el cuadro "Les Sirènes":

Les Sirènes diadémées de perles et de madrépores de la fameuse aquarelle [...], dans leur groupe implacable et triste, à quelque monstrueux corail blanc dont les branches seraient mortes et vivraient!¹⁸

Luego, la enorme descripción del "Triomphe d'Alexandre". Y entre esta tela y la descripción final de "Les Prétendants", toda la galería iconográfica decadentista del Maestro, todas las Salomé, Helenas, Mesalinas, Hidras, Semeles, Esfinges se precipitan en un vertiginoso remolino que hace perder pie al propio Phocas y hundirlo en la locura sádica e implacable de una mente asesina.

Quizá, hayamos señalado los puntos culminantes donde cristalizan los fantasmas pictóricos más queridos de Lorrain, o en todo caso, algunos de ellos, sin habernos detenido en las numerosas citas de cuadros, apuntes sobre escuelas, sacadas de algún cuaderno de anotaciones. La razón es que nos ha parecido más revelador señalar los momentos en tanto que desencadenantes de narraciones paralelas a la principal y no como simples anécdotas. Ya que nuestro propósito era intentar demostrar cómo esa Imaginería Decadentista trata de transformar el esquema tradicional de la narración en otra forma que, en esos momentos, no se

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Id.*, p. 213.

sabía muy bien en qué estado de evolución se encontraba. El caso, raras veces repetido, de *Sonyeuse* es revelador, como Jean de Palacio destaca:

Il faut insister sur cet aspect pictural de *Sonyeuse*. Lorrain veut constamment présenter la nouvelle comme une composition en vert et en or, ordonnée comme un tableau. [...] il souhaite définitivement associer la démarche littéraire et la démarche picturale.¹⁹

Nos encontramos con un tipo de relato, y no sólo en el caso de *Sonyeuse*, que no se sitúa en las coordenadas ni del Realismo ni mucho menos del Naturalismo, pero tampoco todavía dentro de la estética Simbolista. El caso de *Monsieur de Phocas* podría asociarse a la vena abierta dieciseis años antes por *A Rebours*. Pero, ¿y *Monsieur de Bougreton* en donde se mezclan procedimientos empleados por el Realismo, y otros propios del relato fantástico, todo ello resucitado por medio del lenguaje suntuoso y extravagante, a veces arcaico hasta llegar a un cierto preciosismo del estrafalario *Monsieur de Bougreton*?

La temática, apenas si ha variado, son los procedimientos narrativos los que van a ir viéndose afectados, marcando la evolución que sirve de eslabón de enlace entre la novela finisecular y la de los primeros decenios del siglo XX.

¹⁹ J. Lorrain. *Sonyeuse*. Présentation de Jean de Palacio, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1993, p.19.

Les éclipses de la perspective. Littérature et peinture chez Proust.

L. BERMÚDEZ MEDINA

Universidad de Cádiz

La célébration de l'année Vermeer nous aura permis de revenir sur la question des rapports entre la littérature et la peinture chez Proust, non pas dans le sens d'un nouveau recensement des peintres apparaissant dans *A la Recherche du temps perdu*¹, ni dans le dessein d'apparenter les techniques proustiennes à tel ou tel mouvement ou technique picturale², voire même à des questions générales concernant l'esthétique proustienne³, mais dans l'intention de mettre en relief l'importance

¹ Cf. Y. Le Pichon, *Le musée retrouvé de Marcel Proust*, Stock, 1990; G. Nieto de Arias, *À la recherche des peintures du temps perdu/En busca de las pinturas del tiempo perdido*, Veritas, Bogotá, 1993. Pour ce qui est des peintures imaginaires, cf. M. Butor, "Les œuvres d'art imaginaires chez Proust", *Répertoire. II*, Minuit, 1964, 252-292; A. Eissen, "Les marines d'Elstir", *Art et littérature*, Actes du Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Aix-en-Provence 24-26 Septembre 1988, Université de Provence, 1988, 217-227.

² Cf. J. Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Droz, Genève, 1951; T. Uenishi, *Le style de Proust et la peinture*, CDU-SEDES, 1988.

³ Cf. E. Fiser, *L'esthétique de Marcel Proust*, [1933], Slatkine Reprints, 1990; M. Marín, *Visión versus estilo-técnica*, Thèse de Doctorat, Universidad de Sevilla, 1985; L. Fraisse, *L'esthétique de Marcel Proust*, SEDES, 1995.

capitale que le rapport lui-même joue au coeur de l'écriture proustienne⁴, notre but étant de considérer dans quelle mesure la peinture constitue un modèle d'écriture. Affirmation dont les fondements sont à rechercher du côté de la perspective qui, à mon avis, semble inspirer la conception proustienne de la métaphore où les impressions de formes, couleurs, parfums, rapprochées - quel que soit le moule de perspective choisi - par leur qualité commune, leveront le couvercle de leur essence, livrant ainsi leur secret. Secret qui n'en est pas un puisqu'il ne sera jamais révélé, puisqu'il est dans sa nature de rester dans le caché. De l'ordre du fantasme ou de l'impression-intuition, cette interpellation du plaisir ne peut trouver de réponse que dans l'analogon esthétique de l'écriture. Il ne peut trouver un semblant d'existence que par la parole. Interpellation qui n'est pas de l'ordre de la description du monde mais de l'interprétation du sujet.

Pour essayer de mettre en évidence la portée nettement symbolique de la perspective dans l'oeuvre proustienne, notre parcours devra s'effectuer en deux grands moments: l'attitude perspectivante entraîne la mise en cadre d'un certain type de composition qui se double - deuxième moment - d'une mise en abîme⁵ assurant par l'effet amplificateur de l'incrustation, la profondeur symbolique d'un "tableau" où le point de fuite nous ramène inlassablement à un foyer lumineux originaire, véritable matrice de l'oeuvre. Ainsi donc, la peinture ne jouerait pas dans l'univers de *La Recherche* un rôle périphérique, mais se situerait au centre même de la recherche stylistique articulant, par le contrepoint de deux modèles de perspectives

⁴ Pour l'analyse des aspects ponctuels concernant la peinture et certains personnages de *La Recherche*, cf. A. Mavrakis, "Les leçons de la peinture. Proust et *ut pictura poesis*", *Poétique*, 94, Avril 1993, 171-184.

⁵ Cf. P. Collier, "La mise en abîme chez Proust", in Ph. Delaveau (comp.), *Ecrire la peinture*, Editions Universitaires, 1991, 125-139.

différentes, l'utilisation des deux figures majeures de l'oeuvre proustienne, la métaphore et la métonymie⁶.

Si, comme affirme Barthes, les sèmes des noms sont des images, il est certain qu'elles se trouvent également à l'origine de l'écriture⁷ et que c'est justement en trébuchant (le mot est de Proust) sur certaines d'entre elles, soudain devenues muettes mais sollicitant la parole du narrateur bien que se refusant à livrer leur énigme, que Proust - tel Oedipe - bute sur le mystère de l'existence:

En constatant, en notant la forme de leur flèche [les clochers de Martinville et celui de Vieuxvicq], le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois. (I, 176)⁸

L'appel de la perception ne peut trouver de réponse que dans la vocation de représentation⁹, ce que nous voyons - pour reprendre le titre d'un livre de G. Didi-Huberman¹⁰ - a partie liée avec ce qui nous regarde, dans tous les sens des termes. La question de l'objet perçu, opaque, impénétrable - les arbres d'Hudimesnil - doit se déplacer - même si l'expérience est antérieure - vers une autre scène où le sujet, doué de mobilité, est capable d'assumer, par cette mainmise de la perspective, sa propre représentation qui est toute littéraire (*sous la forme des mots*): exemple, les

⁶ Cf. Gaëtan Picon, "Les révélations de la métaphore" in *Lecture de Proust*, [1963], Gallimard, Folio Essais, 1995.

⁷ "Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu [...]", I, 180.

⁸ Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, 3 vols, Edition établie et présentée par P. Clarac et A. Ferré, Gallimard, La Pléiade, 1954. Les pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

⁹ Cf. A. De Latre, *La doctrine de la réalité chez Proust*, José Corti, 1979.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992.

clochers de Martinville. Il semblerait donc que la question de l'écriture chez Proustienne dans les marges de ce trajet. Et c'est là qu'intervient le modèle de la peinture. Interpréter - comme affirme Murielle Gagnebin¹¹ c'est reconnaître et remémorer, percevoir en profondeur, ce qui est refusé au narrateur lors du passage d'Hudimesnil (*le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole*).

Cependant, les clochers de Martinville (trois aussi, fleurs peintes ou jeunes filles de légende, face aux normes divinatoires d'Hudimesnil), après s'être serrés et avoir glissé *l'un derrière l'autre*, finissent par *ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit* (I, 182). Ces mêmes éléments, agencés différemment, composeront, tout de suite après (dans la certitude de ne pas voir, le soir, apparaître sa mère), un tableau combien différent: *La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie, il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose, est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire. On voit un oiseau voler dans le rose, il va en atteindre la fin, il touche presque au noir, puis il y est entré* (I, 183). Il s'agit là d'ajuster la perspective, de façon à ce que le souvenir ne faisant pas écran établisse la profondeur du tableau, permettant ainsi l'émergence de l'écriture. La mise en récit d'une percée transversale (*item perspectivam*) (trois qui ne font qu'un) agit comme un exutoire évacuant l'interrogation sur le non-dit des images:

Je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle [la page écrite] m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un oeuf, je me mis à chanter à tue-tête. (I, 180)

¹¹ Cf. M. Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'Inconscient*, PUF, 1994.

On retrouve ici la valeur nettement symbolique de la perspective que Panofsky avait si brillamment développée dans les années vingt: *Si la perspectiva no es un momento artístico, constituyete, sin embargo, un momento estilístico y, utilizando el feliz término acuñado por Ersnt Cassirer, debe servir a la historia del arte como una de aquellas "formas simbólicas mediante las cuales "un particular contenido espiritual se une a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él*¹².

Percée, dévoilement du *revêtement des images* et traversée qui ne peuvent s'effectuer que parce que les formes composant l'image ont une apparence de mobilité (en fait c'est le narrateur qui se déplace) et sont soumises aux lois de la perspective ce qui, évidemment, modifie les distances:

Parfois l'un [arbre] s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil était maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité; et tandis que nous nous éloignions au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit. (I, 180)

Cette pénétration n'aura pas lieu lors de l'épisode des arbres d'Hudismenil:

Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas de prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir. [...] Je restai sans penser à rien, puis de ma pensée ramassée, rassaisie avec plus de force, je bondis plus avant dans la direction des arbres, ou plutôt dans cette direction intérieure

¹² E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, [1927], Tusquets editores, 1995, p. 23.

au bout de laquelle je les voyais en moi-même. Je sentis de nouveau derrière eux le même objet connu mais vague et que je ne pus ramener à moi. Cependant tous trois, au fur et à mesure que la voiture avançait, je les voyais s'approcher. [...] Cependant ils venaient vers moi; peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles. Je crus plutôt que c'étaient des fantômes du passé, de chers compagnons de mon enfance, des amis disparus qui invoquaient nos communs souvenirs. Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. Dans leur gesticulation naïve et passionnée, je reconnaissais le regret impuissant d'un être aimé qui a perdu l'usage de la parole, sent qu'il ne pourra nous dire ce qu'il veut et que nous ne savons pas deviner. Bientôt, à un croisement de route, la voiture les abandonna. Elle m'entraînait loin de ce que je croyais seul vrai, de ce qui m'eût rendu vraiment heureux, elle ressemblait à ma vie. (I, 717-719)

Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie. C'est à dire, à la littérature. Pour atteindre ce but, il aurait fallu quitter la vision plane, disposer d'une vision lui permettant la percée transversale qui assure la profondeur et regarde les arbres, non pas avec l'intelligence mais avec les yeux de l'esprit, de "l'instinct". Derrière eux, ou plutôt à leur place, on aurait pu apercevoir, au lieu des nornes de l'intelligence (Hudismenil), quelque autre forme du désir, quelque autre figure, ancrant et faisant miroiter la sensation:

Quant aux vérités que l'intelligence - même des plus hauts esprits - cueille à claire-voie, devant elle, en pleine lumière, leur valeur peut être très grande; mais elles ont des contours plus secs et sont planes, n'ont pas de profondeur parce qu'il n'y a pas eu de profondeurs à franchir pour les atteindre, parce qu'elles n'ont pas été recrées. Souvent des écrivains au fond de qui n'apparaissent plus ces vérités mystérieuses n'écrivent plus à partir d'un certain âge qu'avec leur intelligence, qui a pris de plus en plus de force; les livres de leur âge mûr ont, à cause de cela, plus de force que ceux de leur jeunesse, mais ils n'ont plus le même velours. (III, 898)¹³

¹³ Le terme "profondeur" revient souvent: "Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit" (III, 878). Un peu plus tard: "La réalité à exprimer résidait, je le comprenais maintenant, non dans l'apparence du sujet, mais à une profondeur où cette apparence importait peu" (III, 882). Ou encore dans cet autre passage de *À l'ombre de jeunes filles en fleur*: "Ma pensée [...] était incapable de mettre de la profondeur

Ce dispositif perspectivant¹⁴ abolit les distances et favorise l'émergence du passé¹⁵ où, derrière, niche le noyau originaire. Dans l'immense tableau que *La Recherche* déploie, il me semble que le point de fuite est toujours occupé par l'église de Combray, placée entre la pharmacie de M. Rapin - curieux nom - et Mme Loiseau, église avec son clocher *si mince, si rose, qu'elle semblait seulement rayée sur le ciel par un angle qui aurait voulu donner à ce paysage, à ce tableau rien que de nature, cette petite marque d'art, cette unique indication humaine* (I, 63). Cette église, *édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions - la quatrième étant celle du Temps - déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelque mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux* (I, 61), véritable sacre du Temps et laboratoire magique, reste le centre rayonnant de la mémoire de l'enfance, lieu secret et inatteignable où les fuchsias avoisinantes de Mme Loiseau n'avaient aucune prise: *entre les fleurs et la pierre noircie sur laquelle elles s'appuyaient, si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle, mon esprit réservait un abîme* (I, 63). Toute la lumière de *La Recherche* est absorbée par un trou noir, par cet abîme d'une nuit sans mère qui est caché derrière le clocher. Mais le fantasme fait parfois écran à la perspective de Proust qui n'est pas toujours cavalière.

derrière la couleur des choses." (I, 804)

¹⁴ Qui dans le texte se manifeste aussi par des incises telles que "fermer les yeux", "me faire un écran de mes mains" (épisode des aubépines)...

¹⁵ "Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas", I, 44.

Figure inoubliable, doré et cuit lui-même comme une plus grande brioche bénie, ineffable, le clocher, posé et enfoncé comme un coussin de velours brun sur le ciel pâli qui avait cédé sous sa pression, s'était creusé légèrement pour lui faire une place et refluaît sur les bords (I, 65), représente quelque chose d'ineffable qui le console de la tristesse de ne plus voir la mère: C'était toujours à lui qu'il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout. Dorénavant, il s'agira de faire répercuter le point d'orgue de cette illusion de profondeur sur le reste des scènes/séquences narrées, notamment dans le voyage à Venise, où l'Ange d'or du campanile de Saint-Marc flamboie, plaqué dans la mémoire, sur le marbre noir que devenaient en resplendissant les ardoises de Saint-Hilaire (III, 623). Visite à Venise où, à la fenêtre de tante Léonie, rue de l'Oiseau à Combray, se superpose également cette autre lumineuse fenêtre où sa mère l'attendait:

Parce que ne m'ayant pas reconnu tout de suite, dès que de la gondole je l'appelais elle envoyait vers moi, du fond de son coeur, son amour qui ne s'arrêtait que là où il n'y avait plus de matière pour le soutenir, à la surface de son regard passionné qu'elle faisait aussi proche de moi que possible, qu'elle cherchait à exhausser, à l'avancée de ses lèvres, en un sourire qui semblait m'embrasser, dans le cadre et sous le dais de l'ogive illuminé par le soleil de midi - à cause de cela cette fenêtre a pris dans ma mémoire la douceur des choses qui eurent, en même temps que nous, à côté de nous, leur part dans une certaine heure qui sonnait, la même pour nous et pour elles. (III, 625)

On pourra le voir devant d'autres clochers: *Et aujourd'hui encore si, dans une grande ville de province ou dans un quartier de Paris que je connais mal, un passant [...] me montre au loin [...] tel clocher de couvent [...], pour peu que ma mémoire puisse obscurément lui trouver quelque trait de ressemblance avec la figure chère et disparue, le passant [...] peut [...] m'apercevoir qui, [...] reste là, devant le clocher, pendant des heures, immobile, essayant de me souvenir, sentant*

au fond de moi des terres reconquises sur l'oubli qui s'assèchent et se rebâtissent (I, 66-67). Il tourne une rue... mais... c'est dans mon coeur... (I, 67).

La présence dans le roman de lignes transversales convergeant vers un point de fuite central entraînant, en fonction de la place occupée par l'observateur, une illusion de profondeur pour le lecteur n'est, en fin de compte, que le résultat d'une particulière composition technique. En ce sens, peut-être faudrait-il changer ou, du moins, nuancer la fameuse phrase proustienne: le style serait aussi une question de technique (poétique) car ce n'est que, mises en perspective, que les vérités *sont devenues visibles* (I, 183). Il s'agit bien de vision mais de vision artistique et, plus précisément, plastique.

La visite du narrateur à l'atelier d'Elstir semble abonder dans ce point de vue¹⁶ associant explicitement perspective et procédé d'écriture (métaphore):

Naturellement, ce qu'il y avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre qu'Elstir les recréait (I, 835).

Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elle étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre première vision est faite, l'avaient précisément amené à mettre en lumière certaines lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler. (I, 838)

Qu'il s'agisse du surgissement de l'impression (clochers de Martinville) ou du résultat d'une transformation poétique¹⁷ de la réalité (le tableau d'Elstir où *le chemin [...] subissait les éclipses de la perspective*, I, 840), il semble évident que le

¹⁶ M. Bal ("Lire l'un avec l'autre", in L.H. Hock et K. Meerhoff (éds.), *Rhétorique et image*. Textes en hommage à Á. Kibédi Varga . Rodopi, 1995, 179-197) considère Elstir "comme un écran qui couvre - un "écran-couvercle" peut-être." (p. 195)

¹⁷ "Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'oeuvre d'Elstir" (I, 835). J. Y. Tadié décrit la métaphore proustienne en termes de métamorphose: "La métaphore proustienne tire son dynamisme de ce qu'elle métamorphose", *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans A la Recherche du temps perdu*, Gallimard, 1971, p. 432.

dispositif perspectivant est absolument nécessaire pour l'émergence de l'écriture et qu'il n'y a pas de contradiction entre le fait d'adopter la perspective albertienne traditionnelle qui accorde une illusion de profondeur au tableau ou celle de l'Impressionnisme, développée dans le tableau d'Elstir. Au fond, comme Panofsky l'avertissait, il ne s'agit là que de deux façons de fonder la volonté de création de l'espace figuratif selon les éléments du schéma de l'espace visuel empirique. M. Marín insiste sur la nécessité de cette double focalisation :

Como el pintor en su taller, Proust muestra la génesis de una ilusión y su transformación por el arte. La tensión misma entre el héroe y el narrador exige una doble focalización entre una perspectiva y otra, entre un tiempo y otro que, en este sentido, no es otra cosa que el resultado del dinamismo semántico inherente a la interpretación de la metáfora, que partiendo de la incompatibilidad de la interpretación literal de los signos, induce un nuevo sentido.¹⁸

Dans le cas de Proust, l'importance de la question est indéniable et elle peut être confirmée par la première référence à la peinture dans son oeuvre. Référence qui n'est, en effet, que la mise en place d'un mécanisme encadrant la joue maternelle :

Aussi je me promettais, dans la salle à manger, pendant qu'on commencerait à dîner et que je sentirais approcher l'heure, de faire d'avance de ce baiser qui serait si court et si furtif, tout ce que j'en pouvais faire seul, de choisir avec mon regard la place de la joue que j'embrasserais, de préparer ma pensée pour pouvoir, grâce à ce commencement mental de baiser, consacrer toute la minute que m'accorderait maman à sentir sa joue contre mes lèvres, comme un peintre qui ne peut obtenir que de courtes séances de pose, prépare sa palette et a fait d'avance de souvenir, d'après ses notes, tout ce pour quoi il pouvait à la rigueur se passer de la présence du modèle. [...] Je voulus embrasser maman, à cet instant on entendit la cloche du dîner (I, 27)

¹⁸ M. Marín, *Op. cit.*, pp. 676-677.

proprement picturales que Proust ressent comme indispensables pour l'écriture. Bergotte mourant redécouvre, ému, la *Vue de Delft* (Delft/Delphes: oracle ?):

Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux pan de mur. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse comme ce petit pan de mur jaune" (III, 187)

Vermeer concentre, à son regard, cet idéal d'assemblage de formes, textures et couleurs que constitue la peinture; Bergotte découvre ce foyer lumineux, ce *pan de mur jaune* qui n'en est pas un puisqu'il s'agit d'un toit - mais qu'importe! - il véhicule la savoureuse et savante image, il constitue l'humide précipité (non sec, non aigre, non dur, non glacial, non austère, non brusque, non dur.....) de l'expression la plus heureuse de la saisie d'un instant de lumière: la référence à l'enfance est, bien sûr, loin d'être innocente et les pans lumineux prolifèrent dans le roman, associant notamment Combray et Venise. Comme dans les tapisseries du couronnement d'Esther de l'église de Combray: *les couleurs, en fondant, avaient ajouté une expression, un relief, un éclairage*, (I, 61). Texture qui, se combinant avec l'image du clocher, fait écho à la visite, avec sa grand-mère, au clocher de Saint-Hilaire:

Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas *sec* (I, 64).

Peinture, celle de Vermeer, qui présente le velouté, le côté haptique, essentiel pour Proust, tactilité de l'image qui provient de l'entassement des couches, de la superposition continue que les impressions successives déposent sur le souvenir

Si les éclipses de la perspective dont parle Proust dans le passage d'Elstir tiennent une place importante dans les derniers temps de son oeuvre, c'est peut-être aussi parce que, comme l'affirme J.P. Guillermin, la peinture d'Elstir représente *le triomphe de l'écriture qui feint ce que la peinture ne peut peindre*¹⁹. Ici, la substitution opérée par la métaphore perspectivante (la chaîne qui relie arbres-clochers-clocher-Combray-mère) se change en métaphore métonymique supprimant dans le continuum de la vision toute démarcation. Ce qui n'empêche pas la mise en abîme de fonctionner car Carquehuit nous ramène à l'église de Carqueville, aux alentours de laquelle a lieu le passage des arbres d'Hudismenil et que le *tableau irréal et mystique* d'Elstir fait penser à la description de Venise, ville doublée à son tour des tableaux de Carpaccio. Nous voilà revenus à Combray: *si mes yeux ne percevaient pas d'intervalle, mon esprit réservait un abîme*, abîme que l'écriture se chargera de combler comme le petit mot que Marcel écrit à sa mère lors de la première séquence où, après avoir encadré sa joue pour le baiser, le son de la cloche est venu forcer le narrateur à *partir sans viatique* (I, 27): *Maintenant je n'étais plus séparé d'elle; les barrières étaient tombées, un fil délicieux nous réunissait.* (I, 30)

Mais dans les rapports qu'entretiennent la peinture et la littérature dans *À la Recherche du temps perdu*, il ne s'agit pas uniquement pour Proust d'adopter des critères strictement picturaux pour la composition de son oeuvre comme un "tableau"²⁰, mais, aussi, d'assumer dans l'ordre du littéraire certaines techniques

¹⁹ J.-P. Guillermin, "Le goût de la peinture", *Des mots et des couleurs, II*, P.U. Lille, s.d., 125-165.

²⁰ Un exemple, au hasard: "La jalousie est un bon recruteur qui, quand il y a un creux dans notre tableau, va nous chercher dans la rue la belle fille qu'il fallait", III, 914. Un autre élément qui joue constamment dans cette métaphore du tableau scintillant l'ensemble de l'oeuvre, est celui du cadre qui ponctue les volumes de *La Recherche* comme indice mélodique: "En perdant la vie je n'aurais pas perdu grand'chose; je n'aurais plus perdu qu'une forme vide, le cadre vide d'un chef-d'oeuvre. Indifférent à ce que je pouvais désormais y faire entrer, mais heureux et fier de penser à ce qu'il avait contenu, je m'appuyais au souvenir de ces heures si douces, et ce soutien moral me communiquait un bien-être que l'approche même de la mort n'aurait pas rompu", III, 499. Cadre qui est relayé par le motif de la fenêtre d'un haut rendement perspectivisant.

dont le rayonnement à découvrir est le fruit d'une percée (le Docteur Percepied à Martinville-le-Sec).

Par ailleurs, le caractère *terraqué* (par l'interversion des termes) du tableau d'Elstir, si, d'une part, il nous ramène les toits métamorphosés en pan de mur de la *Vue de Delft* de Vermeer, il restitue d'autre part la grasse onctuosité, la lumineuse et nourricière présence - définitivement enfoncée cette fois-ci - des clochers:

Et le rythme même de cette ville bouleversée n'était assuré que par la verticale inflexible des clochers qui ne montaient pas, mais plutôt, selon le fil à plomb de la pesanteur marquant la cadence comme dans une marche triomphale, semblaient tenir en suspens au-dessous d'eux toute la masse plus confuse des maisons étagées dans la brume, le long du fleuve écrasé et décousu (I, 839)

Le petit personnage humain en habits démodés [qui] perdu dans ces solitudes semblait souvent arrêté devant un abîme du tableau d'Elstir retrouvera le *sable hospitalier*, devenu rose, du tableau de Vermeer qui console Bergotte de la *sécheresse et de l'inutilité* des toiles qu'il avait contemplées avant de s'arrêter devant *le plus beau tableau du monde*, dont le nom d'auteur (Ver Meer, selon Proust) recouvre, au dire de certains analystes²¹, l'image de la mère.

La perspective, fondement de la métaphore et/ou origine de la métonymie, n'est au fond qu'un élément vide accueillant la forme invisible - musicale - du Temps; mais elle constitue également une voie d'accès à la chair du monde (ce qui, de nouveau, nous ramène l'image du clocher). C'est pourquoi - affirme Proust - *faire chanter doucement la pluie au milieu de la chambre et tomber en déluge dans la cour l'ébullition de notre tisane ne [doit] pas être en somme plus déconcertant que ce qu'ont fait si souvent les peintres quand ils peignent, très près ou très loin de nous, selon que les lois de la perspective, l'intensité des couleurs et la première*

²¹ Cf. Ph. Boyer. *Le petit pan de mur jaune. Sur Proust*, Seuil, 1987.

illusion du regard nous les font apparaître, une voile ou un pic que le raisonnement déplacera ensuite de distances quelquefois énormes (III, 1045). C'est ainsi que Marcel (*première illusion du regard*) rejoindra l'écrivain (*faire chanter*) - par le biais de Vermeer (*intensité des couleurs*), par le biais d'Elstir (*lois de la perspective*) - ramenant à la vie, à l'art, cette impression première des clochers de Martinville.

Thématisée, la perspective prend - dans *Le Temps retrouvé* - la forme de *vivantes échasses, parfois plus hautes que des clochers* (III, 1048) d'où - dévoilement des apparences - les hommes tombent. Mais, en tant que art de représenter, la perspective, forme du désir, si elle avait encadré d'abord la joue maternelle, elle fera apparaître, plus tard, l'Ange souriant entre le clocher et la mère, le livre, entre la mère et l'enfant, Vermeer entre Bergotte et la mort. Présences tutélaires en somme, douces illuminations veillant au chevet du narrateur en passe de devenir écrivain: la peinture, comme l'image, suspension du temps, est toujours du côté du bonheur aperçu mais inaccessible. Mère, Vermeer, Bergotte, autant de noms enchâssant la syllabe ER [air], apparence et fluide vital où, de nouveau, viennent converger perspective et littérature. Une mélodie en off: *On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous. Phèdre/Berma.*

Joris-Karl Huysmans y Mathias Grünewald: la imagen del dolor

CARMEN CAMERO PÉREZ

Universidad de Sevilla

Cuando los sentidos dejan de ser útiles y comienza el verdadero interés por el arte, el realismo se revela necesariamente incapaz de explicar lo inexplicable. Ante el abominable espectáculo de la mediocridad y materialismo de su época, Huysmans, escritor y crítico de arte, buscador infatigable de su propia ética y estética, no cesará hasta encontrar la fórmula capaz de conciliar sus propias contradicciones. Sus comienzos literarios, bajo la tutela de Zola, con novelas como *Marthe, histoire d'une fille* o *Les Soeurs Vatard*, se verán pronto superados con la publicación de *A Rebours*, texto clave de su producción, donde irrumpen el misterio, la ensoñación, la mística y la carne en el espacio refinado y decadente de su extravagante Duque. De forma más simplista, aunque sin dejar de avanzar por ello en su itinerario estético, su siguiente novela *En Rade* alternará sueño y realidad, mediante intrusiones del mundo onírico en la vida normal. Pero la solución no estaba exactamente ahí; se trataba de conciliar espíritu y materia, hasta tal punto que

quedaran fundidos y confundidos, sin renunciar a la precisión y veracidad de un realismo que llegaría a ser sobrenatural, o un naturalismo que alcanzaría el grado de espiritual. Huysmans buscaba la fórmula desde hacía años y una vez más las artes plásticas le darían la solución, ofreciéndole la representación misma del ideal ansiado. Frente a la imagen pura y terrible de *La Crucifixión* de Grünewald, Huysmans iniciaba una nueva y definitiva etapa en su producción literario-artística: la etapa mística, o mejor la de la unión del misticismo y el naturalismo. La visita al museo de Cassel fue bien querida y deseada por Huysmans, que de buen grado aceptó en el verano de 1.888 la invitación de su amigo, el joven crítico Prins¹, para ir a Hamburgo: *J'irai voir les tableaux des Primitifs à Cologne, à Berlin, à Dresde, pendant le mois de congé que j'ai fini par extirper comme une indéracinable molaire à mon sacré bureau*, escribe Huysmans a Zola el 26 de julio de 1888. Información ésta que completamos con la contenida en otra carta, sin fecha, a Verlaine, donde leemos: *Je file à la fin du mois en Allemagne pour savourer quelques vues de Primitifs et fuir la collection des abominables mufles français qui nous entourent*. Huysmans se marcha el 31 de julio en tren, visita Colonia, Lübeck y Hamburgo, desde donde emprende, el 18 de agosto, acompañado por su amigo Prins, una excursión a Berlín y a Cassel, ciudad ésta última en la que descubre *La Crucifixión* de Grünewald, trasladada poco después a Calsruhe. Durante este viaje Huysmans tomó abundantes notas, pensando en un libro sobre Hamburgo y Alemania del Norte, pero este proyecto nunca se llevará a cabo, quedando sus impresiones diseminadas en obras novelescas posteriores, tales como *Là-Bas*, *La Cathédrale* y *De Tout*. En 1897 Huysmans realiza un nuevo viaje a Bélgica y Holanda, refugiándose en las iglesias de Brujas y visitando, en el museo de Amberes, los Sacramentos de Roger Van der Weyden. Nuestro escritor volverá a

¹ La amistad de Huysmans con Prins data de 1885. El crítico había introducido en Holanda la obra del escritor y ambos mantuvieron una abundante correspondencia.

Brujas en septiembre de 1902 para visitar la exposición de los Primitivos flamencos, viajando de nuevo, al año siguiente, a Alsacia, al sudoeste de Alemania y a Bélgica. De este viaje surge la redacción de dos carnés, el primero, redactado en los lugares mismos de la acción, contiene las impresiones instantáneas experimentadas por Huysmans, mientras el segundo responde a una transcripción más pausada y reflexiva de tales impresiones. En 1904, a partir de una selección de notas de ambos carnés, se publica el estudio titulado *Les Trois Primitifs*, donde junto al retrato anónimo de una joven cortesana del Renacimiento italiano y a una Virgen del maestro de Flémalle, Huysmans describe y analiza el retablo de Grünewald visitado en Alsacia (Colmar).

El Pintor está pues presente en dos obras del escritor, *Là-Bas* y *Les Trois Primitifs*, jugando un papel sumamente importante en su vida y obra. La pintura de Grünewald ofrecía a Huysmans esa rara asociación de lo sublime y del horror, del gozo supremo y del dolor, que tanto buscaba y apreciaba. El escritor descubre cómo un arte verdaderamente religioso, lejos de esconder y enmascarar el horror de las realidades físicas, debe, subrayándolas, mostrar un mundo sobrenatural. Si para el autor de *A Rebours* la pintura de Moreau representa un medio de evadirse de la realidad, el autor de *Là-Bas* encuentra en la pintura de Grünewald la clave de lo sobrenatural. La obra de este pintor de alma atormentada, solitario y melancólico, del que ni siquiera se conoce con certeza su lugar de nacimiento (1450, Francfort o Aschaffembourg), no llegará a alcanzar su mayor éxito hasta 1920, fecha en la que los cuadros son expuestos al público en Munich. En el arte emotivo y expresivo de Grünewald, el Expresionismo alemán descubrió un glorioso ascendente. Sin embargo, antes de esto, Huysmans había jugado el papel de divulgador de la obra del pintor², del mismo modo que hiciera con Moreau. No obstante el estudio de

² Cf. Ch. Maingon, *L'univers artistique de J. K. Huysmans*, Paris, Nizet, 1977, p. 124.

Huysmans sobre el retablo de Colmar no posee un carácter totalmente original, ya que antes que él, el Belga Verhaeren había exaltado la fuerza del arte de Grünewald en su artículo *En Voyage. Les gothiques allemands*³, si bien es cierto que éste no tuvo el eco que alcanzó el estudio de Huysmans. El mismo Verhaeren lo pone de manifiesto en un escrito de 1894:

La Vogue reproduisit à Paris ces notes consignées dans *L'Art Moderne*. On m'écrivit au sujet du peintre que je signalais plusieurs lettres, mais ce fut tout et mon enthousiasme resta isolé. Ainsi celui qui fit dans la suite connaître Grünewald au public passionné d'esthétique, celui qui dirigea la curiosité et l'admiration des jeunes vers le maître lointain et ignoré, ce ne fut guère moi, mais Joris-Karl Huysmans... Son dernier roman *Là-Bas* célèbre le maître d'Aschaffenburg en un style précis et exalté et le proclame à la fois le plus forcené des réalistes et le plus grand des idéalistes. A mon sens, l'écrivain comprend imparfaitement le peintre allemand, mais qu'importe. C'est lui, Huysmans, l'admirable styliste revenu des pays de la chair vers les régions de l'âme, qui a le plus largement ameuté l'attention vers la transcendante puissance d'expression et la pénétrante originalité de Mathias Grünewald. Il a été le parrain de cette gloire récente, en retard depuis trois cent ans sur la justice.

Lo que no parece plantear dudas es el hecho de que Huysmans descubre a Grünewald gracias a Verhaeren, y que, en cierta medida, se inspira en los estudios del escritor belga⁴. Verhaeren revela la obra de Grünewald en 1886 a través de la descripción terrible de *La Crucifixión* de Cassel; Huysmans va a ver la misma obra en 1888, inscribiéndola, tres años más tarde, en su novela *Là-Bas*. En 1894, Verhaeren evoca la vida y obra de Grünewald en su artículo de *La Société Nouvelle, Le peintre Mathias Grünewald d'Aschaffenburg*, concediendo un papel capital al retablo d'Issenheim. Huysmans visita el museo de Colmar, donde ve el mismo retablo y publica en 1903 su estudio sobre *Los Primitivos*. Señalemos además que ambos escritores se conocían y carteaban, resultando pues lógico que tuvieran

³ Este artículo fue publicado en la revista *L'Art Moderne* en Bruselas, en 1886.

⁴ Sobre Verhaeren y Grünewald, cf. Ch. Maingon, *Emile Verhaeren critique d'art*. Paris, Nizet, 1984, p. 41-ss.

conocimiento de sus obras respectivas. No obstante si los contenidos son análogos, cada autor los trata con fines distintos: la descripción de *La Crucifixión* de Cassel se inscribe en la novela de Huysmans y está al servicio, como veremos más adelante, del conjunto del texto. Los textos de Verhaeren, en cambio, pertenecen a la crítica de arte y aparecen escritos de forma clara, siguiendo un orden lógico.

Centrándonos en la novela de Huysmans, en cuya gestación jugaron importantes papeles el lionés abate Boullan y el controvertido escritor L. Bloy⁵, comprobamos que en efecto nuestro autor concibe *Là-Bas* con el deseo de *dévier la littérature dans une sorte de mysticisme, en écrivant un livre à la fois mystique, -réel et satanique*, según se desprende de la carta que Huysmans escribe a Boullan el 12 de febrero de 1890. En efecto, la obra combina las descripciones de prácticas ocultistas y misas negras con la aparición del Cristo Crucificado y las imágenes religiosas. La novela, publicada primero en *L'Echo de Paris*, antes de aparecer en volumen, alcanzó un éxito considerable y sirvió para poner de manifiesto una vez más cómo el arte de la literatura rivaliza con el de la pintura, cómo Huysmans sustituye el pincel por la pluma. En 1901, en el Prólogo escrito para el libro del abate Broussolle, *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'école ombrienne*, nuestro autor da una definición de su ideal de crítica de arte:

Pour moi, la seule critique d'art qui mérite qu'on l'adule doit se comprendre de la sorte: il faut résumer la biographie du peintre et les origines de son art, montrer ses tenants et ses aboutissants, expliquer le sujet qu'il traite, en indiquer les sources, s'il s'agit par exemple d'une vie de saint ou de légende, puis définir son talent, l'analyser en décelant les ruses de son métier et les qualités de sa technique, révéler les sensations personnelles qu'il suggère et surtout décrire le tableau de telle façon que celui qui en lit la traduction écrite, le voie. C'est bien des choses, direz-vous; sans doute, mais (...) ce résultat peut donc être atteint, si

⁵ Sobre la influencia de ambos en *Là-Bas*, v. R. Baldick, *La vie de J.-K. Huysmans*. Paris, Denoël, 1958, pp. 155-158.

celui qui entreprend ce travail est à la fois un commissaire-priseur et un savant, et avant tout un artiste.⁶

Partiendo de esta definición, cabría plantearse la inscripción de la pintura de Grünewald en *Là-Bas*, si bien aquí no podríamos hablar de crítica de arte propiamente dicha, dado que el discurso sobre la pintura se inscribe en un texto novelesco, formando parte de su intriga. Durtal, el personaje de la novela, encontrará la representación de su ideal en los cuadros de los Primitivos, y más concretamente en Grünewald, pintor real, que viene a inscribirse en la ficción constituyendo uno de los elementos de la diégesis. La pintura no funciona pues como simple descripción que detiene la intriga, sino como componente de ésta, que la hace avanzar. Gracias a ella, Durtal se aproxima a aquello que está buscando, búsqueda de un ideal y una estética, que resolverían el problema artístico-literario del personaje y del propio autor, que se debate entre el naturalismo y un más allá, representado por el espiritualismo: *En s'acculant ainsi à ses pensées (Durtal) finissait, pour se rapprocher de cet idéal qu'il voulait quand-même joindre, par l'ouvrier, par bifurquer et s'arrêter à un autre art, à la peinture. Là, il le trouvait pleinement réalisé par les Primitifs, cet idéal!*(Huysmans, 1978: 37)⁷. La introducción de la pintura de Grünewald en *Là-Bas* comienza haciendo referencia a los orígenes de su arte, al inscribirse la obra de este pintor en la de los Primitivos, Italianos, Alemanes, y sobre todo de Flandes, que representan en sus obras las almas santas, pintura religiosa, que aparece muy anclada en lo real. En efecto, Huysmans subraya el carácter auténtico de las figuras representadas: *dans leurs décors authentiques, patiemment certains, des êtres surgissaient en des postures*

⁶ Cf. Ch.Guyaux, Heck y R. Kopp, *Huysmans, une esthétique de la décadence*, Paris, Champion, 1987, p. 128.

⁷ Utilizamos la edición de *là-Bas* de Garnier-Flammarion. La paginación a la que remitimos en lo sucesivo corresponde a esta edición.

prises sur le vif, d'une réalité subjugante et sûre; et de ces gens à têtes souvent communes, de ces physionomies parfois laides mais puissamment évoquées dans leurs ensembles, émanaient des joies célestes, des détresses aiguës, des bonaces d'esprit, des cyclones d'âmes.(37). Huysmans nos revela la clave del interés por esta pintura, que a pesar de ser común, permite el paso hacia algo que sobrepasa lo terrestre, lo natural, para ir hacia el espíritu y el alma. Se trata en definitiva, como bien afirma nuestro escritor de una transformación de la materia, *une échappée hors des sens, sur d'infinis lointains*, frase ésta muy característica de Huysmans, que nos remite a su obra *A Rebours*, cuyo protagonista huye también hacia esos infinitos lejanos, gracias a la función alucinógena de la pintura. Este deseo de escapar de la realidad se explica, tanto en Durtal como en Des Esseintes, por la profunda decepción y desesperación que ambos personajes, proyecciones del propio autor, sienten ante una época abominable : *La révélation de ce naturalisme, Durtal l'avait eue, l'an passé, alors qu'il était moins qu'aujourd'hui pourtant excédé par l'ignominieux spectacle de cette fin de siècle. C'était en Allemagne, devant une Crucifixion de Mathaeus Grünewald*(37). Tanto la pintura como su autor son nombrados en esta sección textual, poniendo pues de manifiesto que se trata de una obra pictórica real y que su transposición se inspira en un modelo preciso⁸. Mediante la referencia temporal, *l'an passé*, Huysmans pone de relieve una de las características de su crítica de arte: aquella que consiste en escribir sobre la pintura "de memoria". *Et il frissonna dans son fauteuil et ferma presque douloureusement les yeux. Avec une extraordinaire lucidité, il revoyait ce tableau, là, devant lui, maintenant qu'il l'évoquait*. En una posición de calma, a Durtal le basta con cerrar los ojos para volver a ver el cuadro contemplado hace un año, reviviendo incluso

⁸ Recordemos que no todas las referencias a la pintura que aparecen en la obra de Huysmans siguen el mismo modelo. Pensamos, por ejemplo, en *Le Drageoir à épices*, donde el autor crea el equivalente de una obra plástica imaginaria.

la experiencia pasada, haciendo de lo ausente algo presente y real. Para ello, Huysmans juega con el empleo de los tiempos verbales, oponiendo el *frissonna* y el *ferma* al imperfecto, que hace surgir el cuadro de Grünewald, introduciéndolo en el presente de la narración. Huysmans demuestra así el inmenso poder de seducción de esta pintura, que inscribe pues en una situación epidíctica, con clara intención persuasiva, dado que no sólo despierta la admiración y entusiasmo de los espectadores, sino que además provoca emociones y sentimientos.

Indicados los orígenes del arte y el tema del cuadro, Huysmans pasa a ofrecernos la descripción del mismo, seleccionando para ello sólo una imagen del retablo, la de la *Crucifixión*, imagen dramática, que representa el momento crucial, el de la crisis y la más acentuada tensión. Reduciendo todo un relato a un solo instante, nuestro autor intenta suscitar en el lector-espectador emociones más violentas, tales como la piedad, la simpatía o el horror:

(...) et ce cri d'admiration qu'il avait poussé, en entrant dans la petite salle du musée de Cassel, il le hurlait mentalement encore, alors que, dans sa chambre, le Christ se dressait, formidable, sur sa croix, dont le tronc était traversé, en guise de bras, par une branche d'arbre mal écorcée qui se courbait, ainsi qu'un arc sous le poids du corps.

Cette branche semblait prête à se redresser et à lancer par pitié, loin de ce terroir d'outrages et de crimes, cette pauvre chair que maintenant, vers le sol, les énormes clous qui trouaient les pieds.

Démanchés, presque arrachés des épaules, les bras du Christ paraissaient garrottés dans toute leur longueur par les courroies enroulées des muscles. L'aisselle éclamée craquait; les mains grandes ouvertes brandissaient des doigts hagards qui bénissaient quand même, dans un geste confus de prières et de reproches; les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes; les chairs gonflaient, salpêtrées et bleuies, persillées de morsures de puces; mouchetées comme des coups d'aiguilles par les pointes des verges qui, brisées sous la peau, la lardaient encore, çà et là, d'échardes.

L'heure des sanies était venue; la plaie fluviale du flanc ruisselait plus épaisse, inondait la hanche d'un sang pareil au jus foncé des mûres; des sérosités rosâtres, des petits laits, des eaux semblables à des vins de Moselle gris, suintaient de la poitrine, trempaient le ventre au-dessous duquel ondulait le panneau bouillonné d'un linge; puis, les genoux rapprochés de force heurtaient leurs rotules, et les jambes tordues s'évidaient jusqu'aux pieds qui, ramenés l'un sur l'autre,

s'allongeaient, poussaient en pleine putréfaction, verdissaient dans des flots de sang. Ces pieds spongieux et caillés étaient horribles; la chair bourgeonnait, remontait sur la tête du clou et leurs doigts crispés contredisaient, griffaient presque, avec la corne bleue de leurs ongles, l'ocre du sol, chargé de fer, pareil aux terres empourprées de la Thuringe. (37-38)

En esta descripción del cuadro, detallada y minuciosa, podemos ver cómo Huysmans multiplica las imágenes expresivas y brutales, pertenecientes a registros que evocan la degradación y descomposición de un cuerpo torturado, víctima del dolor y el sufrimiento. La utilización de figuras como el oximorón, las asonancias o aliteraciones tienden a acentuar el vigor y la fuerza de los paralelismos y oposiciones, que el escritor expresa en su texto, en un intento de entrar en consonancia con el arte expresivo y terrible del pintor. Señalemos que tal consonancia se produce sin dificultad, dada la especial inclinación de Huysmans hacia la representación del sufrimiento humano. Ya en *A Rebours*, Des Esseintes gustaba de admirar las estampas de Luyken sobre las persecuciones religiosas, *épouvantables planches où hurlait le spectacle des souffrances humaines*, lo que podemos considerar como un anuncio de lo que más tarde encontraremos en *Là-Bas*, es decir, la culminación de la *beauté de l'épouvantable*, como el mismo Huysmans escribe en *Certains*. El Cristo de Grünewald ofrece al escritor el espectáculo terrorífico de un cuerpo dislocado, con las carnes rotas, los pies sanguinolentos, verdosos y putrefactos. Este complacerse en la representación del dolor, se explicaría también por la influencia de la etapa naturalista de Huysmans. En efecto, a pesar de condenar la mediocridad y monotonía de este tipo de novela, Durtal sigue reconociendo la veracidad y precisión de los detalles, alabando en el arte de los Primitivos la realidad segura y subyugante. La atracción por el horror y el interés por la veracidad se conjugan para engendrar un realismo terrible, que Huysmans encuentra expresado en el arte de Grünewald. Al servicio de este arte, la lengua del escritor pondrá de manifiesto uno de los rasgos estilísticos esenciales

del pintor⁹: la relevancia acordada a uno de los elementos del cuadro, que se impone de forma exagerada e incluso deformada para así servir más y mejor a la expresión del sentimiento: *Au-dessus de ce cadavre en éruption, la tête apparaissait, tumultueuse et énorme* (39).

Narrativizando su descripción, Huysmans se referirá a continuación a un momento de la historia ausente en la pintura, el momento de antes de la crucifixión y de la muerte (*le supplice avait été épouvantable...*), para pasar al instante escogido, el correspondiente al ahora de la narración. Este paso le permitirá introducir a nuevos personajes presentes en el cuadro; la terrorífica agonía había hecho huir a los verdugos, quedando solos, junto a la cruz, María y Juan, *les deux figures qui se tenaient de chaque côté du Christ* (38). Al igual que hiciera con la descripción del Cristo, Huysmans vuelve a desarrollar aquí un vocabulario eminentemente colorista, donde bajo un cielo *bleu de nuit*, aparecen los colores *rose de sang séreux* y *azur* para la capucha y el traje de la Virgen, mientras que el *écarlate*, *el jaune chamoisé* y *el vert fiévreux des citrons pas mûrs* (38-39) corresponden al vestido de Juan. Si los colores correspondientes al Cristo (rosáceo, gris, verde, rojo, azul, ocre y púrpura) traducen la viveza y contraste del cuadro, los atribuidos a estos últimos personajes parecen reflejar el estado de ánimo de los mismos. Así, los colores apagados, amortiguados y cansados de María pueden simbolizar su agotamiento y quebranto ante tanto dolor. San Juan, sin embargo, en consonancia con la fuerza de sus colores, resiste más y mejor el sufrimiento, teniendo incluso fuerzas para manifestar su dolor con el llanto: *Epuisé de pleurs, mais plus résistant que Marie brisée et rejetée quand même debout* (39).

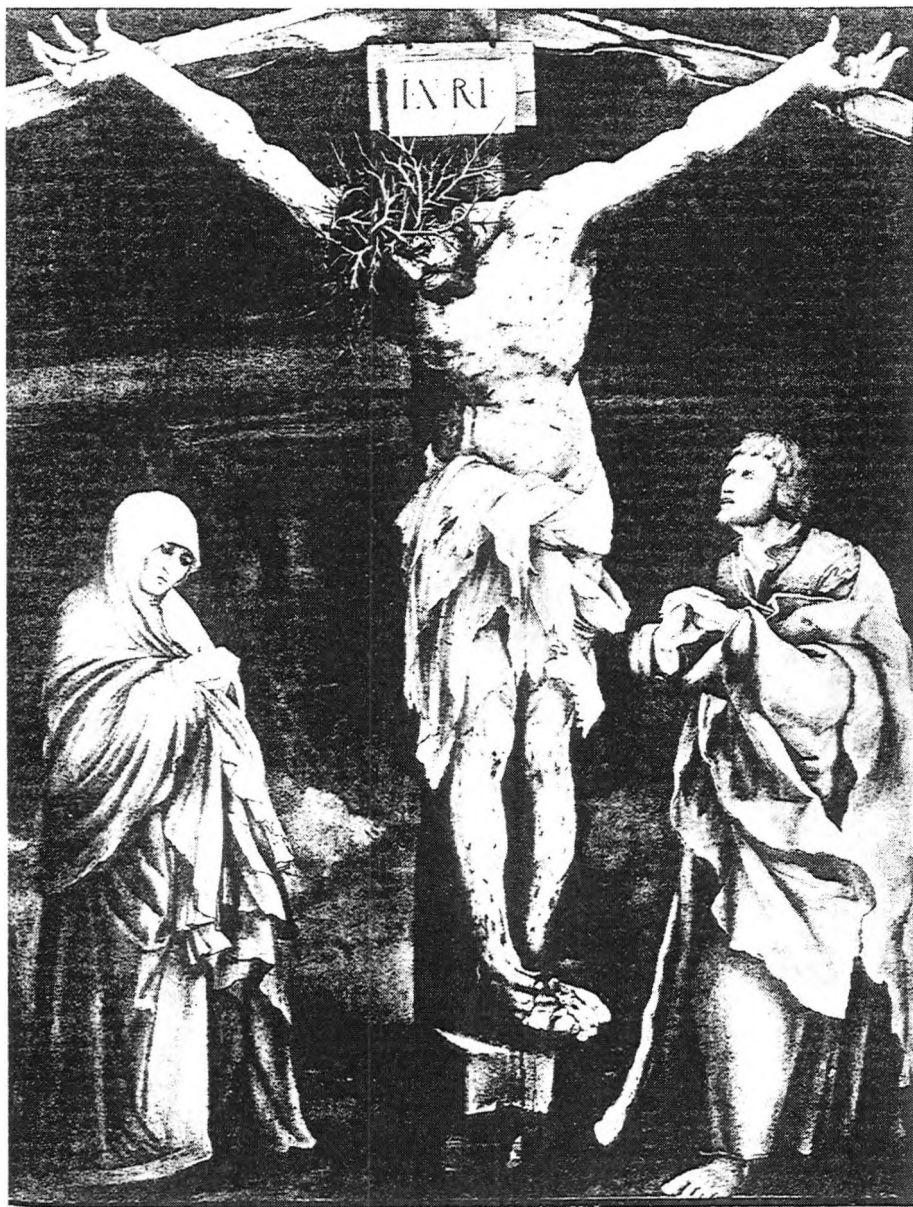
Finalizada la descripción, Huysmans pasa a la interpretación de la pintura, subrayando la originalidad de Grünewald, cuyo Cristo viene a romper los moldes

⁹ Sobre el estilo de Grünewald. cf. Ch. Heck, "Grünewald et le culte des Primitifs septentrionaux chez Huysmans" en *Huysmans: Grünewald*, Paris, 1988, p.82.

establecidos. Oponiéndose al modelo del Cristo de los ricos, el Cristo bello, éste es un Cristo vulgar y feo, el Cristo de los pobres.¹⁰

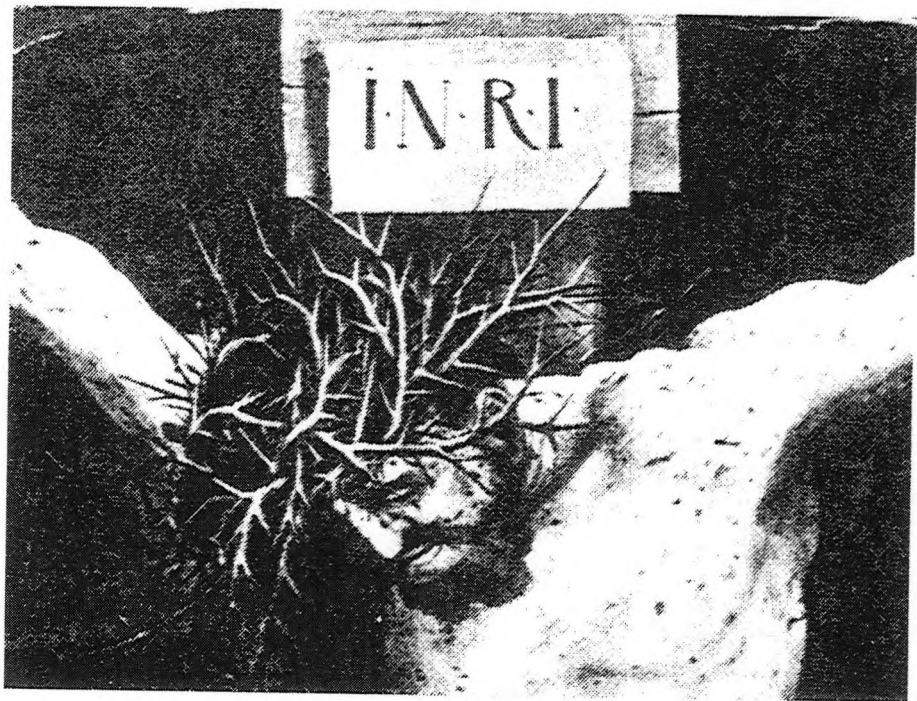
Verdaderamente humana, sin dejar de ser divina, la imagen de la *Crucifixión* permite a Huysmans evaluar el arte del pintor, ofreciendo así la clave de su estética, con la que, por otra parte, cierra la inscripción de la pintura en su novela. Grünewald aparece como *le plus forcé des réalistes y le plus forcé des idéalistes* (40). Su realismo sobrenatural nos traslada a un mundo desconocido donde los milagros pierden su misterio, haciéndose reales ante la mirada atónita de un espectador, que siente la violencia de un espíritu capaz de transformar el dolor en mórbida voluptuosidad.

¹⁰ Huysmans se deja llevar por la no demostrada participación de Huysmans en la guerra de los campesinos, lo que le permite desarrollar la idea de un artista próximo a la pobreza y miseria de su pueblo.



Matthias Grünewald. *Le Christ sur la Croix* (Karsruhe). "Il avait ainsi pu mieux souffrir, râler, crever ainsi qu'un bandit, ainsi qu'un chien, salement, bassement, en allant dans cette déchéance jusqu'au bout, jusqu'à l'ignominie de la pourriture jusqu'à la dernière avantie du pus !" (Là-Bas). (Giraudon.)

INRI



Paul Morand y la pintura española

INMACULADA ILLANES ORTEGA.

Universidad de Sevilla.

Hijo de pintor y dramaturgo, y nieto de maestro fundidor de bronce, Paul Morand se encuentra, ya desde su nacimiento, inmerso en un universo artístico. La destacada posición social de su padre le permitirá, además, entrar en contacto, desde su más temprana juventud, con las principales personalidades artísticas e intelectuales del París de principios de siglo¹. Bajo estas condiciones, y teniendo en cuenta su espíritu curioso y cultivado, no resulta extraño el interés que las artes en general, y la pintura en particular, despiertan en el escritor cosmopolita, especialmente en una época en que las barreras entre las distintas formas de expresión artística se debilitan progresivamente en favor de una interacción entre los géneros.

Músicos, pintores, escultores, escritores, bailarines, cineastas... coinciden y colaboran en los círculos vanguardistas de la Europa de las primeras décadas del siglo XX, círculos con los que Morand mantuvo cierto contacto y entre los que contó con importantes amistades.

¹ S. Sarkany, *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*, Paris, Klincksieck, 1968.

Este interés artístico no desaparecerá, por supuesto, en relación con España. La importante tradición pictórica de nuestro país, continuada por la obra de geniales figuras más cercanas en el tiempo, se ofrece a la curiosa mirada del cosmopolita como una de las más significativas manifestaciones del universo español, cuya esencia, *su alma*, el extranjero trata de descubrir y comprender. Morand conocerá y admirará la obra de los grandes maestros de los Siglos de Oro, y se interesará por la obra de los nuevos creadores, entre los que destaca con fuerza Pablo Picasso; entre ambas etapas, una figura singular, Francisco de Goya, atraerá su atención, no sólo por el carácter de transición innovadora que posee su obra, sino por cuanto ésta aparece como el fiel reflejo de una España inmersa en un continuo debate contra sí misma.

La importante presencia de la pintura española en la obra morandiana queda indudablemente puesta de manifiesto por *Le flagellant de Séville*, texto situado bajo el signo de la obra de Goya, tanto en su concepción, como en su temática. Sin embargo, las referencias a los artistas españoles en la escritura de Morand no se limitan a esta significativa presencia del universo goyesco en dicha novela, sino que se multiplican, a lo largo de éste y otros textos, en alusiones, más o menos significativas.

De forma general, podemos distinguir tres formas fundamentales de esta presencia de la pintura en la literatura. En primer lugar, las referencias al artista, a la persona del creador, cuyo interés se centra en su relación con el propio escritor o en determinados aspectos de su figura, y que van desde la simple mención de determinados nombres en un artículo hasta la introducción de Goya como personaje en los capítulos finales de *Le flagellant de Séville*.

Por otra parte, más importante que los autores se revelan, por supuesto, las obras, sobre las que Morand introducirá comentarios y juicios que pondrán de manifiesto tanto sus conocimientos, como su propio gusto personal. Artículos y relatos aparecen así salpicados de pequeños ensayos de crítica pictórica, sin otra ambición que la expresión de la subjetividad de un *amateur d'art*.

Finalmente, la pintura será utilizada también como materia para la expresión literaria: imágenes, descripciones y transposiciones serán las formas de este juego entre ambas artes.

El Siglo de Oro: el claroscuro.

El interés y la admiración del escritor francés por la pintura española están dominados por un rasgo fundamental de la misma, que Morand identifica con la esencia misma del ser español. Influido sin duda por la leyenda negra de España, pero basándose también en su propia experiencia como espectador de la vida española, Morand define el espíritu de nuestro país como una tensión constante entre la alegría y el dolor², que, en la pintura, tiene una clara representación: el claroscuro, juego violento de luz y sombra que se convertirá en una constante expresiva de múltiples manifestaciones, según las épocas y la personalidad artística de los distintos creadores. Una tradición que se inicia en los años de negro esplendor del Imperio de los Austrias:

L'obscurantisme de la maison de Bourgogne se transmet aux Bourbons. Les meilleurs peintres du moment - un moment qui durera des siècles - sont passionnés du clair-obscur, fervents des ombres dures et poussées; ils peignent au bitume, aux noyaux de pêche broyés, aux sarments de vignes calcinés, au liège d'Espagne, au résidu de fumée, mieux encore, avec ces os réduits en gélatine qui donnent le noir animal.³

Ribera, cuyos cuadros absorben la luz para no devolverla; Velázquez, que la matiza en sus tonos difuminados; los lienzos de Herrera, barridos por una sorda oscuridad, los cielos desesperados de Murillo, las nubes tormentosas de El Greco... *De Valdès Leal à Juan Gris, quelle fuite devant la clarté!*. El alma más sombría de

² P. Morand, "Sevilla y la tradición trágica", *Clavileño*, II, pp. 11-13.

³ P. Morand, "L'Espagne noire", *La Revue de Paris*, II, pp. 15-22.

España asoma a la obra de sus grandes artistas, no sólo en el carácter tenebroso, e incluso trágico de muchas de sus composiciones (especialmente las de tema religioso), sino, sobre todo, en la fuerza que adquieren en el lienzo los tonos más oscuros de la paleta.

Es esa esencia trágica del espíritu español la que Morand percibe en los innumerables lienzos negros que descubre y admira a cada paso en las iglesias españolas:

Que j'aime m'arrêter, au fond d'une sacristie, dans quelque petite église humide et déserte, au hasard d'une panne, au fond de l'Estremadoure ou de la Galicie, et contempler le drame d'un tableau dont les noirs maudits défoncent tout! C'est l'âme espagnole qui remonte de l'enfer.⁴

El maestro de los artistas del más allá será, por supuesto, Valdés Leal, máxima encarnación pictórica de la tradición trágica sevillana, cuya obra es la expresión más representativa de la oscura fuerza del temor religioso que domina la vida española:

Juan Valdés Leal, que es, mucho más que Murillo, el verdadero pintor de Sevilla, posee un pincel sepulcral. Comparado con él, Orcagna es un bromista, escribió creo que Dumas. Su cuadro Los dos cadáveres, que está en el Hospital de la Caridad, sigue siendo el más lúgubre dies irae de la descomposición. Hay que taparse la nariz para mirarlo, decía Murillo.⁵

La sombra, no obstante, adquiere su fuerza y su valor en el contraste con la luz, casi siempre violenta, de igual modo que ésta adquiere su intensidad oponiéndose a la oscuridad. Así, los retazos de negrura en los pliegues de los ropajes

⁴ *Id.*, p. 20.

⁵ P. Morand, "Sevilla y la tradición trágica", *op. cit.*, p. 11.

realizarán la inmaculada blancura de los frailes de Zurbarán, por los que Morand no dejará de manifestar su admiración.⁶

El claroscuro aparece, por lo tanto, como una de los rasgos más característicos de la tradición pictórica española, como ineludible forma de expresión del alma que en ella se encierra. La alegría del color es vencida y desterrada por la presencia dominante de la sombra opaca del fondo del lienzo, que se extiende hasta hundir la imagen en la noche, tal como lo pone de manifiesto la progresiva *españolización* de la obra de El Greco:

Greco, venu à Tolède faire de l'italien agréable, du vénitien à la mode, voit son génie dévoré par l'ombre espagnole. Il commence par les chaudes couleurs du Titien et finit par les noirs de la cuirasse du comte d'Orgaz, qui me fait toujours penser au début du sonnet des voyelles.

A, noir corset velu des mouches éclatantes...

Son univers devient, à mesure que l'âge s'avance, de plus en plus obscur; le peu de lumière qui lui reste, il le garde pour Dieu, en haut du tableau.⁷

Venido de lejos, El Greco se convertirá en el retratista por excelencia del caballero español de la época, en una pintura que no sólo plasma su imagen más característica, sino que también revela al espectador los entresijos de su alma. Por ello, el retrato realizado por Morand del caballero por antonomasia del Imperio español, el propio emperador Carlos V, recogerá la herencia inequívoca de las estilizadas figuras del maestro de Toledo, su trazo tembloroso, y, por supuesto, su juego de luces y sombras, en una escena dominada por la presencia ineludible de la muerte:

⁶ Cf. P. Morand, "L'Espagne noire", *op. cit.*, p. 19; *Nouvelles complètes*, Paris, Gallimard, 1992, p. 2 y 899.

⁷ *Id.*, p. 19.

Eclairé d'un pic de cierges noirs allumés, dont le triangle perceait l'ombre de la chambre, le visage acéré de Charles Quint tremblait à la même brise que les petites flammes qui rendaient la vie à sa figure de mourant; il portait sur la tête un bonnet d'herbes odorantes, contre les migraines, d'où sortait le poil rude d'une barbe grise, collée par une dernière sueur. ⁸

Goya y Le flagellant de Séville.

Sin que exista ruptura alguna con la tradición, la evolución de la pintura española hacia la modernidad viene marcada por la personalísima obra de Francisco de Goya, que supondrá tanto una renovación técnica como la introducción de una nueva forma de concebir la obra pictórica que se aleja progresivamente del clasicismo. En este sentido, la obra del aragonés se revela como el perfecto reflejo de la España de su tiempo, abocada a la necesaria renovación que imponen las circunstancias históricas, al tiempo que ligada de forma indisoluble a su pasado, atrapada, en definitiva, en una dialéctica de la que sólo el genio puede hacerla salir.

Como la de El Greco, aunque por motivaciones distintas, la obra de Goya sufrirá una evolución hacia la sombra, con el progresivo abandono del luminoso y alegre colorido de los cartones para la Real Fábrica de Tapices, hasta desembocar en las *pinturas negras* y en la monocromía del grabado y la tinta. De nuevo, cuando la personalidad y el genio del artista afloran con mayor fuerza, los colores se disuelven en la mayor fuerza expresiva del contraste entre luz y sombra:

La palette de Goya ressemble à sa vie: elle commence en rose, elle finit dans le noir. Son testament funèbre, les peintures de la Maison du Sourd (Goya les a d'abord dessinées au charbon de bois sur les murs et brossé dans le style le plus plombé. Comme le fusain lui paraît encore trop clair, il vide l'encrier, étale l'encre avec ses doigts.(...) Des Désastres aux Caprices la partie d'ombre va croissant; chez Goya vieillissant ce sont maintenant des nuits profondes traversées de fantômes. Le clair-obscur ne s'obtient que par des sacrifices, disait Gautier en péné-

⁸ P. Morand, *Nouvelles complètes, op. cit.*, pp. 2 y 982-983.

trant dans les ténèbres de la peinture espagnole; c'est par le sacrifice de sa vie que Goya descend chaque jour plus avant dans les ténèbres de la palette.⁹

Un descenso que será también el del principal personaje español de la obra morandiana, D. Luis de Almodóvar y Saiz, quien se transformará, de feliz joven noble, indolente y cultivado, en autodesterrado flagelante, abrumado por el peso de la culpa y el drama personal. Y es que, si la obra de Goya inspira la temática de la novela, resulta igualmente indudable la afinidad del pintor con el protagonista, una coincidencia ideológica que el propio narrador pondrá de relieve en los capítulos que componen la tercera parte del volumen y que se encuentra también, en cierta medida, en el propio autor.¹⁰

En muy diversas ocasiones insistirá Morand en el interés y la admiración que en él despiertan la figura y la obra de Francisco de Goya. Al margen de una justificable identificación personal con la biografía del célebre artista, testigo de excepción de su época, que pasó de la gloria de la Corte a la soledad del exilio, el escritor admira la genialidad artística de la obra del aragonés y, sobre todo, la identificación de la misma como expresión de los aspectos más íntimos del alma española, que él mismo busca conocer y describir.

Deseoso de emplear nuevamente los colores de la paleta de Goya, Morand emprende la creación de su particular contribución a la serie de *Los desastres de la guerra: Le flagellant de Séville*, texto literario de profunda inspiración pictórica, en el que se ponen de manifiesto las distintas formas de interacción entre ambas artes que hemos señalado al inicio de este estudio, relacionadas fundamentalmente

⁹ P. Morand, "L'Espagne noire", *op. cit.*, p. 20.

¹⁰ J. F. Fogel describe también la vida del propio Morand como un descenso desde el éxito del joven escritor diplomático de antes de la Segunda Guerra Mundial al drama del exiliado después de la misma: "Mais sous les entrelacs de ses itinéraires demeure une trajectoire unique, rectiligne, de la lumière à l'ombre. Une vie de clair-obscur, imprégnée de mélancolie. [...] Il s'arrangea de ce naufrage. *Ce qui en est sorti, avoua-t-il dans un interview, c'est ce qui m'importe le plus, la partie d'ombre gagnant sur le soleil.*". No en vano el protagonista de la novela adoptará el nombre de Don Pablo en su autoimpuesto castigo.

(aunque no exclusivamente) con Goya y su obra: aspectos de la biografía del pintor, que incluso aparecerá como personaje en los capítulos finales de la novela, descripciones de algunos de sus cuadros, comentarios, y, sobre todo, múltiples imágenes que evocan, de forma más o menos explícita, la obra del aragonés.

Desde su forma externa, la novela se presenta ya como una particular reelaboración de la obra goyesca, por cuanto cada capítulo acompaña la numeración de un título, extraído de la larga serie de grabados y dibujos del artista español. En cada caso, se identifica la obra que sirve de inspiración, señalando incluso la serie a que pertenecen o, en su defecto, la técnica de su realización y, en ocasiones, la datación de la misma. Morand, por tanto, insiste en señalar con inequívoca claridad al lector la relación de su texto con el universo pictórico de Goya.

El uso que el escritor hace de la obra pictórica es, sin embargo, relativo, en esta ocasión, por cuanto toma de ella tan sólo el título. Una comparación sistemática de los diferentes capítulos de la novela con los dibujos con los que comparten denominación nos revela cómo éstos últimos no sólo no son, en absoluto una representación gráfica de los contenidos de cada fragmento textual (relación, en todo caso, cronológicamente inversa), sino que, incluso, muy difícilmente podrían servir como ilustraciones para una hipotética edición de la novela. Morand no utiliza la obra pictórica, sino tan sólo la expresión lingüística que la identifica, para reelaborarla con una forma y un contenido distintos. La presencia de determinados elementos comunes y, sobre todo, el carácter generalmente alegórico de la obra de Goya provocan, no obstante, en algunas ocasiones, un acercamiento temático de ambas realizaciones artísticas. Es el caso, por ejemplo, de *Al desierto para ser santo* (epílogo), en el que la figura del asceta en la desierta llanura encuentra un paralelo en la de D. Luis, decidido a convertirse en el autoexiliado flagelante D. Pablo; o de representaciones alegóricas como *Mal sueño* (capítulo IX, primera parte) o *El sueño de la razón produce monstruos* (capítulo I, primera parte). El carácter un tanto

forzado de estas identificaciones queda puesto de relieve, sin embargo, por la abierta divergencia que presentan la mayoría de los casos, en los que la perfecta adecuación del título a cada una de las realizaciones artísticas no va acompañado de elementos temáticos comunes. Baste como ejemplo la utilización meramente alegórica (esta vez por parte de Morand) de *Echan toros al perro* (capítulo VII, segunda parte), grabado de la *Tauromaquia* que, sin relación temática alguna con dicho texto, sirve, sin embargo, de modelo al narrador para la descripción de la corrida de toros celebrada en Madrid en honor del nuevo rey (capítulo XI, primera parte).

Este recurso a las representaciones pictóricas como modelo para determinados pasajes descriptivos del texto será utilizado en múltiples ocasiones a lo largo de la novela, sin que exista, en estos casos, una referencia explícita a la obra que inspira la escritura. Determinados elementos permiten, sin embargo, la identificación de la imagen pictórica (o las imágenes) en que se inspira. Es el caso de las escenas de lucha callejera de mayo de 1808 o de la fiesta de los toros, a las que nos hemos referido con anterioridad, e incluso de la propia escena de penitencia que da título a la novela, sobre cuyo origen (el cuadro *La procesión del viernes santo o Los flagelantes*) Morand ofrecerá las claves dentro de la propia novela: será la contemplación de esta obra (aún inacabada y sin título identificativo) la que hará a D.Luis decidir sobre su futuro:

Des femmes en mantille regardaient passer des pénitents noirs et blancs qui se fouettaient et dont les torses nus et sanglants s'offraient au premier plan; des trompettes soufflaient avec force dans des buccins.¹¹

¹¹ P. Morand, *Nouvelles complètes*, op. cit., p. 413. La edición Gallimard recurre, sin embargo, a otra imagen gráfica de la flagelación para la portada del volumen: un grabado que forma parte de las series finales del autor y que enlaza directamente con el conjunto de títulos escogidos para encabezar los distintos capítulos.

La influencia de la imagen goyesca en el proceso de creación literaria queda explicitada, además, en el comentario sobre su nueva novela que el escritor dirige a su amigo Romero Murube:

Después de la ceremonia, el pasó (sic) regresa a su capilla, se cierran las puertas, se desnudan el torso los nazarenos y se flagellan (sic), como los tengo representados en la reproducción del Goya de la Academia San Fernando. (Carta a J. Romero Murube, Vevey, 19/5/49)¹²

La inspiración en la obra de Goya se manifiesta, también, aunque no de forma unívoca, en la pintura de los personajes. La imagen de Marisol, y, muy especialmente, su vestuario, evoca las figuras femeninas de los retratos que Goya realizó para la aristocracia, sobre todo, aquellos que tuvieron como modelo a la Duquesa de Alba. El propio narrador relaciona a ambas mujeres a través de la mirada de su personaje: entre las obras del pintor, D. Luis busca, casi inconscientemente, una imagen de la duquesa (sin especificar cuál) que le recuerda, por el colorido y el peinado, a su desaparecida esposa. La anécdota sirve, además, para introducir un comentario sobre la importante presencia de la figura de la duquesa en la obra goyesca, en un capítulo del que el pintor es auténtico protagonista. Morand, pese a utilizarla como modelo para su heroína, no parece compartir con él, sin embargo, la admiración por la imagen de esta dama:

Ce fantôme qu'avait adoré Goya se répétait comme une obsession; plus de dix fois, sur les murs de l'atelier, à la Maison du Sourd; la même femme à la promenade, au balcon, assise, avec un carlin, avec un livre, en gris, en blanc, en satin plombé, en mousseline écrue, qui vous regardait de ses yeux émaillés de momie; le même modèle avec sa chevelure folle pareille à du crin noir, sa taille qu'on aurait encerclée des deux mains, son air à la fois effarouché et effronté, malade

¹² Boulay (1992) recoge una serie de cartas, donadas por la viuda de Romero Murube, en las que Morand, practicando el español, expresa su agradecimiento a su anfitrión sevillano y lo pone al corriente de sus actividades tras el regreso a Suiza, entre las que se incluye la redacción de *Le flagellani de Séville*, para cuya labor de documentación solicita su ayuda en diversas ocasiones.

et vivante, implacable et sensible, le petit visage triangulaire de chatte mouillée, María Teresa de Silva, duchesse d'Albe.¹³

La galería de retratos goyescos servirá, además, como inmejorable repertorio de imágenes de los principales personajes de la Corte madrileña de la época, algunos de los cuales Morand introducirá en su novela. El ministro Urquijo y su *tête de prébendier* o el propio rey José, *cette figure méridionale d'un ovale d'ivoire, aux yeux tendres, au regard indolent, au front d'une courbe facile et caressante sous les cheveux frisés et rabattus en avant*, son descritos a partir de los cuadros que los representan, como también lo es el propio Francisco de Goya, en una imagen (gorra, anteojos, cabello despeinado...) construida a partir de sus diversos autorretratos, en la que se evoca, además, una de las últimas obras del pintor, realizada en 1927, *La lechera de Burdeos*:

Un vieil homme aux traits bombés et lourds, assis à une table, son crayon à la main, attendait ses amis en dessinant de mémoire sa laitière, vue le matin; son cou et ses favoris s'enfonçaient dans le double tour de sa cravate; des lunettes aussi épaisses que des loupes chevauchaient son gros nez rond; il avait gardé sur sa tête une étonnante casquette de conducteur de diligence; ainsi accoutré, il tenait du moine, du contrebandier et du tabelion.¹⁴

El recurso a la pintura en la descripción de los personajes no se limita, sin embargo, a la simple utilización de los cuadros como modelo para la figura que se crea, o recrea. El arte pictórico se convierte, además, en fuente de imágenes literarias que ayudan a la caracterización, tanto física como espiritual, de determinados sujetos. Así, el alargado rostro equino del duque de Almonacid evoca las tablas de los Primitivos flamencos. Aunque el ejemplo más representativo de este

¹³ P. Morand, *Nouvelles complètes, op. cit.*, p. 413.

¹⁴ P. Morand, *Id.*, p. 393.

recurso descriptivo es, sin duda, la imagen de Blas encarcelado, asociada a la pintura negra y espiritual del Barroco español: una imagen sombría y un tanto macabra, que pone de relieve tanto su derrota, física y moral, como el carácter siniestro, de representante de la España negra, que posee el personaje a lo largo de todo el relato:

Blas restait muet; dans le clair-obscur du cellier, il ressemblait à un de ces ascètes décomposés, prisonniers du couvent et de leurs cercueils, c'est-à-dire deux fois çadavres, que l'Ecole espagnole représente si volontiers sur ses toiles de bitume.

Hemos de señalar, igualmente, en este análisis de los elementos pictóricos contenidos en *Le flagellant de Séville*, la importante presencia de la figura del propio Goya en el texto. El personaje del pintor aparece en los capítulos II y III de la tercera parte de la novela, en su casa de Burdeos, donde, anciano y enfermo, realiza sus últimas obras y recibe las visitas de los afrancesados que comparten con él el exilio, entre ellos del propio D. Luis. Un exilio que, sin embargo, en su caso ha sido voluntariamente escogido, renunciando a continuar, tras el regreso de Fernando VII, en su puesto de pintor del rey: *J'aime mieux l'exil que l'académie!*¹⁶, respondía Goya.

Testigo de excepción de su época, Goya había sido pintor de la Corte desde los años del reinado de Carlos III, retratando después a Carlos IV y su familia y a los principales personajes de su tiempo. Tras la asunción del poder por Napoleón, retrató al nuevo rey, José I, y, posteriormente, al duque de Wellington:

¹⁵ P. Morand, *Id.*, p. 319.

¹⁶ *Cf. Id.*, p. 407.

C'était un modèle assez intéressant; après les Bourbons qui étaient rouges et les Bonaparte qui étaient jaunes, celui-là était violet.¹⁷

y al propio Fernando VII, aunque la guerra y la enfermedad desviaron su interés artístico hacia una nueva expresión:

La maladie, *la grande misère de ma vie*, qui avait failli le tuer et l'avait rendu sourd, n'avait tué que le maître du XVIIIe, mais avait donné naissance au terrible et glorieux Goya des Caprices.¹⁸

En los años de vejez y exilio, Morand nos presenta a un Goya encerrado en sí mismo, desengañado de los hombres y de sus ambiciones y refugiado en su actividad de creación artística. La frustración de sus aspiraciones de modernización para su patria, así como la huella de los terribles acontecimientos vividos en España, colocan al artista en una situación en gran medida similar a la del propio D. Luis. Su colaboración con el régimen josefino, la obligada pertenencia a la comisión encargada de dirigir el expolio oficial del patrimonio artístico español, no tendrá, sin embargo, tan trágicas consecuencias como la labor delatora del sevillano, y su purgación resultará menos siniestra: vencido por un mundo que le supera, el artista emprende la tarea de dejar su particular testimonio gráfico de la locura y el horror por los que el hombre se deja dominar.

Junto a la utilización de la pintura como recurso para la escritura y a la introducción del propio pintor como personaje, la novela presenta otra forma de presencia de la pintura en el texto, mucho más explícita y cercana a cierta forma de crítica de arte. El interés y la admiración de Morand por la obra de Goya quedan abiertamente puestos de manifiesto por los comentarios descriptivos que, sobre

¹⁷ *Id.*, p. 407.

¹⁸ *Id.*, p. 397.

determinados elementos de su producción artística, introduce en su texto narrativo. La introducción del artista como personaje de la ficción novelesca, y su particular relación con el protagonista, permitirán a éste (y, con él, al lector) ser espectador privilegiado de las últimas obras del pintor en el exilio, en particular de la serie de *Los desastres de la guerra*. Un recurso que permitirá al narrador no sólo subrayar su crítica al horror de la guerra con la apelación a una autoridad histórica y artística, sino, ante todo, introducir un particular homenaje literario a la obra en que se inspira: la descripción acumulativa de las imágenes que componen la serie resume la terrible experiencia vivida por el pueblo español, al tiempo que incide en el realismo y, sobre todo, la originalidad, de la obra artística de Goya:

C'était une triperie; cela n'avait plus rien de commun avec les nobles et pompeux combats illustrés par les peintres de batailles; les affaires d'honneur entre nations étaient devenues une séquelle d'assassinats immondes, l'heure de l'homicide patriotique avait sonné, ne déclenchant plus que la série des crocs-en-jambe et des coups bas; des paysans assis sur leurs victimes et les saignants comme des porcs, des hussards traînant les femmes par les cheveux, la soldatesque patibulaire tirant les pendus par les pieds, des rixes entre dragons assommeurs et mégères embrocheuses, des filles forcées sous les voûtes sombres, des blessés jetés des fenêtres comme des sacs, des lapidations ignobles, des lacérations perverses, une folie de cadavres sciés, profanés, abîmés dans l'eau, mous ou rigides, un désordre de pantins déchirés, un dépeçage d'équarisseurs.¹⁹

Un comentario similar, aunque con un acento crítico mucho más marcado, había sido realizado por Morand años atrás, en 1925, en uno de los textos que compondrán *A la Frégate* (1930), titulado "L'arrêt pendant l'orage". El brevísimos relato, en el que el narrador rememora el encuentro con una piadosa mujer mundana en una iglesia española, la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid, se inicia con una descripción de los frescos que decoran su cúpula, una de las obras técnicamente más moderna de cuantas realizó Francisco de Goya. La descripción

¹⁹ *Id.*, p. 412.

detallada de las figuras que integran la composición pierde importancia, sin embargo, en esta ocasión, quedando relegada por la impactante sorpresa que suponen el vivo colorido y la introducción de alegres figuras populares en una obra de temática religiosa, relacionada con la muerte: la resurrección de un hombre para hacerle descubrir al autor de su asesinato. Los tintes macabros están, sin embargo, totalmente ausentes de una obra realizada en una época en que la desgracia personal y los males de la nación no habían ensombrecido aún la paleta del artista:

Vue de la voie ferrée, on prendrait cette coupole pour une citerne ou un gazomètre. A l'intérieur, il y a pourtant les plus belles fresques de Goya. (Elles n'en ont plus pour longtemps à vivre.) Le sujet: saint Antoine de Padoue ressucite un mort pour lui faire dire le nom de son meurtrier. On a peine à le croire, tant s'agitent de mantilles, de parasols, de corps d'un rose mondain et de ces perruques espagnoles 1798, qui jetaient encore de blancs éclats avant les horribles cheveux plats à la poudre des débuts du dix-neuvième siècle! *Ces personnages, pensais-je, roses et jaunes, vêtus de tons si fins que l'oeil croit d'abord à une grisaille, sont des Watteau de deux mètres. Charles III avait mandé Tiepolo à Madrid: Goya en fit son profit.*²⁰

La pintura contemporánea

Admirador de los grandes maestros, Morand se interesa también por los creadores de su tiempo, conviviendo incluso con muchos de ellos en el agitado ambiente del París de principios de siglo, convertido en inigualable centro de intercambio cultural y artístico. Su interés por el arte y los artistas encuentra, además, un reflejo escrito en diversos artículos, recogidos posteriormente en volúmenes recopilatorios como *Papiers d'identité* (1931) o *Excursions immobiles* (1944).

²⁰ *Id.*, p. 676.

Diferentes estudios biográficos sobre Morand han señalado su relación personal con diversos artistas españoles, nacida, en muchos casos, en los círculos artísticos de los que se rodea su padre, tanto en París como en sus largas y frecuentes estancias en Venecia. El escritor mantiene una amistad con la familia de Federico Madrazo, director del Museo del Prado, en cuya casa madrileña será recibido durante su etapa como agregado en la embajada de la capital de España, en 1918-19. En Venecia, Morand conocerá al nieto de éste, Mariano Fortuny, al que describirá en *Venises* como un Meissonnier español, *pareil à ces doges dont il portait la robe de velours frappé*, anfitrión de los Morand en magníficas meriendas en casa de su madre.

En París, el joven Morand conocerá también a algunos de los artistas españoles que buscan en la capital francesa el contacto con los nuevos movimientos artísticos y el reconocimiento internacional de su obra. Así, Santiago Rusiñol, pintor y escritor, instigador del movimiento modernista en Cataluña, al que visitará posteriormente en Sitges:

J'y fus, en 1911 ou 1912, rendre visite à Santiago Rusiñol, charmant peintre catalan, ami de Zuloaga et de Léon Daudet, qui, en sa villa du cap Ferrat (cap espagnol), avait réuni tout un gai bric-à-brac de vieilleries catalanes fort belles, et qui attendait ses amis assis sur un tonneau de malvoisie, au milieu du bariolage de ses fresques.²¹

Y el mencionado Ignacio Zuloaga y Zabaleta, al que también visitará en su casa vasca, convertida después en museo, y a cuyo retrato de Maurice Barrès dedicará las líneas finales de "De l'Elysée à l'Escorial", comentario sobre una exposición de artistas españoles en la Galerie Charpentier, publicado en *Excursions immobiles*:

²¹ P. Morand, *Bains de mer, bains de rêve*, Lausanne, Guide du Livre et Clairefontaine, 1990, p. 65.

L'oeuvre de Zuloaga vient ajouter sa puissante note retrospective à cet accord familier d'art espagnol et de sympathie parisienne. Son portrait de Barrès sur fond de Tolède, où l'auteur du *Greco* apparaît avec son profil de *chèvre dévastatrice*, nous emmène loin de Paris, jusque vers cette ville sublime où tout manifeste une volonté implacable d'être de la beauté.²²

Finalmente, hemos de hacer mención de la larga relación de amistad que unió a Morand con José María Sert, artista catalán afincado en Londres, cuya figura y cuya obra, sin embargo, no encuentran reflejo alguno en la escritura.

No faltan, pues, en la obra de Morand, las referencias a los pintores españoles contemporáneos, entre los que destaca, por la fuerza y la originalidad de su talento, Pablo Picasso. La importancia de la figura del pintor malagueño atraerá ineludiblemente la atención de un amante del arte como Morand, aunque su obra no parece haber convencido plenamente al escritor cosmopolita: las inevitables referencias a la misma son siempre breves y moderadas, dejando traslucir cierta desconfianza con respecto a su auténtico valor, mezclada con la admiración por el genio polifacético y fecundo de su creador.

El conjunto de opiniones y comentarios sobre Picasso en la obra morandiana incide, ante todo, en una característica fundamental de la que deriva esta moderada admiración: el continuo cambio al que está sujeta la obra del artista. Ya en 1927, Morand busca una interpretación a la inestabilidad picassiana, basada en el deseo de originalidad:

Voyez l'oeuvre, toute en zigzags, de Picasso: elle s'explique bien souvent par le besoin de dépister une meute montparnassienne... s'il faut penser avec Gide que le talent est une pente, et qu'une pente est faite pour être remontée, il est bien naturel que des imitateurs préfèrent la descendre.²³

La cuestión de la originalidad y las influencias volverá a aparecer, algunos años más tarde, en relación con Picasso, en un breve comentario introducido en un

²² P. Morand, *Oeuvres*, Paris, Flammarion, 1981, p. 587.

²³ P. Morand, *Papiers d'identité*, Paris, Grasset, 1931, p. 156.

artículo sobre el escultor Brancusi, en relación con la ligereza de *l'air de Paris*, que permite a Picasso seguir siendo de Málaga en la calle de la Boétie:

Ce Picasso dont on disait qu'il s'inspirait de l'art africain primitif, de l'art nègre, et qui aurait répondu *Art nègre? Connais pas*.²⁴

A pesar de todo, Morand parece esquivar una claro y abierto juicio sobre la obra del que se ha convertido en uno de los artistas de mayor reputación del momento. Aunque ambos comparten un deseo de renovar las formas de expresión para adaptarlas a las necesidades de los nuevos tiempos, la audacia de Picasso no despierta excesivo entusiasmo en el escritor que, sin embargo, reconoce en él ciertos valores que mantienen su atención sobre él e impiden un abierto rechazo como el que le inspirará el Surrealismo. Por ello, sus comentarios sobre el pintor malagueño serán escasos, siempre muy matizados y poco comprometedores, y centrados en la cuestión de su personal evolución interna. Destaca entre todos, por su extensión y sus relaciones literarias, el artículo "Picasso: *Les Métamorphoses d'Ovide*", en el que la capacidad creadora del artista presenta tonos de divinidad:

Picasso, peintre des *Métamorphoses*... Jupiter a sa période bleue, sa période rose; il descend sur terre déguisé en guitare; au moment où les fidèles se mettent à découvrir le dieu dans chaque guitare, Jupiter est déjà loin; le voici devenu triangle, cube, dieu nègre; il est tout et il est partout; rue La Boétie, à Malaga, dans l'Olympe; c'est lui cette géante qui nous sourit au bord bleu de la Méditerranée; c'est lui ce papier peint; il engrosse tous les ateliers comme Zeus; il enlève les Américaines sur sa croupe bovine; nuage, il crève sur Montparnasse, Max Jacob se signe, Cocteau éternue, Salmon ouvre un parapluie à carreaux en criant: *Cette averse, c'est le démon Picasso, nous aurions dû nous en douter! vite des seaux et recueillons l'eau bénite!*

Mais déjà Picasso n'est plus le nuage: ce soleil s'appelle Picasso...

Au seul créateur plastique d'une mythologie contemporaine, l'illustration des *Métamorphoses* revenait de droit.²⁵

²⁴ *Id.*, p. 218.

²⁵ P. Morand, *Mon plaisir... en littérature*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 257-258.

A pesar de la moderación de sus artículos, la verdadera opinión de Morand sobre Picasso es mostrada por determinados comentarios incluidos en sus escritos de carácter personal. El escritor expresa más abiertamente sus juicios en las cartas a sus amigos, donde se refleja aquello que se oculta al gran público. Así, la comparación entre Picasso y Dalí en la que queda puesto de manifiesto que la moderación que inspira el primero está totalmente ausente del juicio sobre el segundo:

Interviewé, j'ai dit que *Picasso était un grand esprit plutôt qu'un grand peintre* (Marie Laurencin dixit) mais que Dalí était un fumiste pour Américains, témoin ses bretelles. Cette réponse n'a pas paru, car Dalí est grand homme. (Carta a Charlotte Fabre-Luce, 19/12/57)²⁶

Otra carta, dirigida esta vez a Maurice Rheims, nos revela, finalmente, el origen de la moderación de Morand con respecto a la obra picassiana, una postura provocada, precisamente, por su amplia variedad:

Tout ne peut pas être bon chez un artiste aussi prolix: c'est un volcan, il faut attendre pour voir que la lave se refroidisse; tantôt un artiste, tantôt il est servi par le temps...²⁷

La originalidad que singulariza la obra de Picasso se muestra, por otra parte, como una de las características propias del arte español a lo largo de la historia. "De l'Elysée à l'Escorial", artículo redactado con ocasión de una exposición de pintura contemporánea española celebrada en la Galerie Charpentier de París, comenta esta idea a partir de una cita de Delacroix en la que se señala el horror de los españoles ante todo lo que suponga importación del exterior. Una opinión que no comparte plenamente Morand, defensor del carácter universal del arte: *C'est que l'art, empire sans frontières, n'est entièrement autochtone que dans ses balbutiements (et*

²⁶ P. Morand, *Lettres du voyageur*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 87.

²⁷ P. Morand, *Lettres à des amis et quelques autres*, Paris, La Table Ronde, 1978, p. 52.

encore?). Los artistas españoles, pese a su indudable carácter propio, no pueden quedar excluidos de la red de contactos e influencias recíprocas que se establecen, por encima de las fronteras, en el mundo de la creación artística:

Loin de moi la pensée d'accuser le plus original des peuples européens de manquer d'originalité. Les Espagnols ont une assez belle renommée d'inventeurs et une assez éclatante tradition de découvertes pour ne pas être soupçonnés de peindre d'après nos écoles et non suivant leur génie.(...) le visiteur remarquera la connaissance que les meilleurs d'entre les exposants témoignent de l'oeuvre de nos maîtres contemporains, de Bonnard à Chirico, de Constantin Guys à Marquet, de Degas à Jean Hugo.²⁸

Este intercambio, lejos de suponer una negativa imitación, supone un constante enriquecimiento de la labor creativa, dando lugar a una serie ilimitada de transferencias y alternancias. Buen ejemplo de ello es, precisamente, la exposición que da lugar a este artículo. Morand considera como provechosos maestros para artistas futuros a los artistas que integran esta *fine et judicieuse sélection*, de los que establece un breve repertorio en el que hace constar los principales elementos de su arte: las naturalezas muertas de Solana y Mompou, los elegantes dibujos de Andreu, la hermosa *Bête puante* de Hernández, los claros paisajes de Sala, los paisajes parisinos de Benito y, por supuesto, la poderosa obra de Ignacio Zuloaga, entre la que destaca su retrato de Maurice Barrès.

Con estas alusiones a los artistas cronológicamente más cercanos se completa el conjunto de referencias intertextuales a la pintura española presente en la obra de Morand. Bajo formas muy diversas, que van desde la crítica de arte hasta la imagen literaria, España está presente en los textos a través de la obra de algunos de sus artistas más significativos, como también lo estará bajo muchas otras formas: sus paisajes, su historia, sus costumbres, su lengua y su literatura... en definitiva, todo aquello que Morand conoció de primera mano, que disfrutó en mayor o menor medida y que se integró, como tantos otros aspectos del mundo, en su cosmopolita universo literario.

²⁸ P. Morand, *Oeuvres. op. cit.*, p. 586.

Visiones, Sueños y Alucinaciones en *La Tour D'Amour* de Rachilde.

LOURDES ORTEGA

Universidad de Cádiz

La Tour d'Amour (1899)¹ es quizá la novela más conseguida de Rachilde, por su tono lírico que combina la perversión y la melancolía. Ambientada en las tierras bretonas de fin de siglo, la novela muestra que la autora fue sensible a todas esas historias que poblaron de espíritus, jóvenes lánguidas y amores grandes el suelo de esta zona costera.

Sin embargo Rachilde, fiel a su época y a su estilo, parece haber sacudido las leyendas hasta volverlas del revés, porque ya no hay ogros sino viejos locos; tampoco héroes, sino personajes sin carisma; ni princesas cautivas, sino náufragas decapitadas. La Muerte, eso sí, permanece a pesar de los cambios, el mar sigue ocupando su lugar de privilegio y las imágenes conservan su encanto onírico.

Esta leyenda travestida cuenta la historia de un viejo loco de soledad que satisface sus instintos en la necrofilia, y de un joven sombrío, desengañado de

¹ Rachilde, *La Tour d'Amour*, Paris, Mercure de France, 1994.

amor, que abandona sus expectativas para encerrarse en el faro donde ambos trabajan. Todo ello se desarrolla en un ambiente híbrido de Simbolismo y de Decadentismo que conjuga el horror de la muerte, el vicio y los instintos con la complicación del inconsciente, los símbolos, los sueños y los fantasmas.

Este ambiente enrarecido, que pretende dar cuenta de la progresiva enajenación del protagonista, se articula en el relato a través de una serie de imágenes -siempre mentales- que, quizá por la multiplicidad de connotaciones que ofrece lo visual, se prestan mejor que la palabra o la perífrasis para mostrar el carácter vago de la realidad, la naturaleza enfermiza del personaje y en definitiva, el valor que todo suceso adquiere a su paso por el inconsciente.

Las imágenes se presentan la mayoría de las veces en forma de visiones, sueños y alucinaciones. Son por tanto de carácter fantástico. Igualmente fantásticas son todas esas imágenes que tienen su origen en una realidad exterior; realidad que la autora nunca nos brinda como tal, sino bajo la metamorfosis que implica la mirada del personaje. Para el joven visionario, el mar no es el mar sino *une expulseuse d'hommes*, la sirena *l'appel d'une femme qu'on égorge* y el viejo Barnabas a su llegada al faro se le aparece como una *infernale figure de vieille femme* que le hace exclamar aterrado: *C'est la camarde, nom de Dieu! C'est la camarde!*. Se trata, sin duda, de percepciones más mentales que ópticas; su interés sobrepasa los límites de la metáfora y va más allá, al ámbito de la intuición. Esta manera de ver *cérébrale* -como gustaba decirse en aquella época- Rachilde la utilizó a menudo a lo largo de su trayectoria.

La producción de imágenes obsesivas responde siempre al mismo mecanismo; surgen como reacción al impacto que determinados incidentes causaron en el espíritu frágil del personaje. Incidentes que, evidentemente, tienen un origen visual. A través de la vista, las imágenes llegan al cerebro, y allí se

instalan, lo alborotan todo y hacen daño². La obsesión por los muertos que ocasionó el naufragio hace alusión a ello:

Dame! avoir vu passer tant de macchabées dans une seule soirée, c'est bien capable de vous troubler un peu l'entendement!

Tras un proceso de interiorización, las representaciones mentales de la obsesión nunca son réplicas de la imagen primera que percibió el personaje. En unos casos la realidad se deforma, víctima no ya de la *cérébralité*, sino de la *névrose* del protagonista. El horror se transforma en esperpento y la muerte se vuelve grotesca y ridícula: los cadáveres que flotaban frente al faro *ressemblaient à une grande noce qui s'éparpille le long du dernier branle du bal*³ y la gorra, que el viejo adornaba con los cabellos de las jóvenes ahogadas *lui faisait une tête de poupée de coiffeur*⁴. Otras veces la imagen que percibió el personaje se reproduce luego, de manera insistente a lo largo del relato, dando lugar a muchas otras imágenes análogas que, por medio de las asociaciones internas que sólo el inconsciente es capaz de realizar, se superponen, como una sola realidad concebida en su multiplicidad de dimensiones. La impresión que causó al joven Jean Malheux la visión de la ahogada, dejó en su mente esta imagen grabada como un negativo en blanco y negro:

Quelque chose de blanc tachait le dos noirâtre de l'écueil [...] le rocher simplement lisse [...] En travers un corps livide. -...Oui, un cadavre roulé là [...], et le flot soulevait autour de sa tête une espèce de draperie brune [...] Il

² La importancia de lo visual y su incidencia en la mente del personaje, la encontramos también en un contexto positivado. De regreso al faro, Jean Malheux comenta: *Je ne rentrais pas seul, je ramenaï une femme au fond de mes yeux*, lo que viene a indicar, una vez más el carácter insistente, indeleble, de la imagen. Rachilde: *op.cit.*, p.103.

³ *Id.*, p.77

⁴ *Id.*, p.107

paraissait si blanc, si pur [...]. -C'est une femme! Criaï-je. La draperie brune?... des cheveux...⁵.

La imagen obsesiva de esta mujer es crucial para el engranaje de la novela: se reencarna en primer lugar en la ahogada que acosa los sueños del personaje:

[...]des dames blanches, éplorées sous leurs cheveux noirs [...] se colle[nt] contre la vitre de [s]on hublot.⁶

La misma imagen permite al cerebro de Jean Malheux descifrar el misterio que encierra su patrón Barnabas. El particular atuendo de este hombre, una gorra *aux oreilles de chien épagneul* ya no causa risa sino horror. Gracias al detalle de los cabellos, el protagonista asocia la gorra del viejo con la ahogada de la Baleine:

Il portait de poils bruns à la place des cheveux blonds [...] où donc, mon Dieu, que j'avais vu déjà ces mèches brunes [...] brillantes et sombres à la fois?⁷.

Así pues, lo que en principio parece un objeto insignificante es todo un emblema de la muerte y de la *cérébralité* más perversa. La gorra traduce las *infernales habitudes* del guardián jefe, sus *névroses* de viejo solo, sus instintos de animal y ademanes de monstruo. El horror de Le Malheux y sus obsesiones *-la casquette du vieux devenait une obsession. Je la voyais à toutes les heures du jour*⁸, se justifican porque su espíritu despierto adivinó en la gorra la representación simbólica de la necrofilia. El valor de la gorra se complica si añadimos la simbología erótica de los cabellos; de ahí que el objeto-fetiché que guarda el viejo y que representa el sexo femenino sea una cabeza cortada con una abundante melena. Cabeza-Sexo de la mujer: Cabeza-Sexo también del hombre.

⁵*Id.*, p.82

⁶*Id.*, p.133

⁷*Id.*, p.105

⁸*Id.*, p.107

El viejo adorna con cabellos - relacionados en el mundo de los símbolos con la fuerza vital y la potencia sexual - su cabeza, que es calva y senil. Gesto evidente que traduce la actividad sexual de este personaje.

En tanto que símbolo social, la gorra es un elemento que clasifica e integra al individuo en la comunidad: en la oficina del puerto, el patrón, *le gros court*, lleva *une casquette solidement galonnée*; Jean Malheux gasta sus últimos ahorros en *un bonnet propre, un beau béret bleu*, de acuerdo con su nueva posición de guardián de una Torre del Estado. En la pequeña sociedad del faro el viejo Barnabas es quien detenta el poder. Sin embargo el anciano ha travestido su gorra y ha sustituido los galones oficiales por mechones de pelo, lo que se entiende como una negación de su condición de hombre y una identificación plena con su neurósis. En este sentido, es significativo el hecho de que Jean Malheux perdiera su boina tras el asesinato: exclusión de la sociedad, reclusión en el faro; en definitiva, pérdida - por metonimia - de la razón.

Hasta ahora la muerte ha primado como factor común entre las causas que motivan las visiones obsesivas del personaje; pero hay otro elemento al que Jean Malheux es igualmente sensible: el Amor... o más bien el desamor. Su estancia en el faro se traduce en una búsqueda incansable de la mujer. Como asegura Béatrice Slama:

Dans le déclin d'un siècle hanté par la mort, la faillite du couple et du rapport entre les sexes apparaît plus menaçante et le rêve d'une compagne ou d'un compagnon idéal est plus secrètement vécu comme un remède à l'angoisse.⁹

En *La Tour d'Amour* la angustia es el resultado de un mal mayor: la soledad. Jean Malheux intenta llenar su vacío con plantas, canarios, perros...pero

⁹ Béatrice Slama, "Où vont les sexes? Figures romanesques et fantasmes *fin de siècle*", in *Europe* 751/752, 1991, nov. déc. p.36

todo es inútil. La presencia de la mujer no es menos ilusoria: la ahogada se le aparece en sueños, Zuléma sólo es un recuerdo y Marie, el fruto de sus fantasías. En el aislamiento del faro la mujer es ausencia. En este sentido, se entiende el valor oximórico del faro. Símbolo fálico, elemento que encierra el sexo masculino, el faro es al mismo tiempo la representación figurativa de la unidad (que es soledad), y de ahí, símbolo de la impotencia del personaje. El aislamiento no le permite frecuentar el sexo femenino, y su virilidad se ve abocada al fracaso.

Para este joven idealista, que aún no ha terminado su proceso de aprendizaje en el faro, el amor es garantía de felicidad. Le Malh[eur]jeux aspira a ser feliz y se complace en alimentar su espíritu de imágenes que ponen de manifiesto esta concepción primera, positiva, del amor; imágenes del trasueño que rememoran tiempos mejores en los que fue dichoso con su novia de antaño:

Sa tête [Zuléma] fit un plongeon d'abord sous l'eau bleue, puis sous l'herbe verte; enfin elle apparut, ses cheveux courts collés en casquette de soie dans du sable jaune couleur de farine de maïs.¹⁰

A caballo entre la evocación y el sueño, estas imágenes se actualizan en la mente del personaje con la frescura de una estampa e, idealizadas por la ausencia o coloreadas por la imaginación, nos dibujan paisajes abigarrados (*bleue, verte, jaune*) con tonos de primavera. A medida que la noche avanza, el personaje se pierde en su fantasía y el sueño se hace cada vez más profundo. La vuelta a la realidad es dura. El arte de Rachilde consiste en mostrar progresivamente la otra cara de la moneda. Los mismos elementos que configuraban la felicidad del personaje, se transforman y actúan en la novela bajo el signo negativo. Este paisaje cromático deja paso a un ambiente sombrío donde siempre es de noche, el mar es oscuro y la muerte amenaza. En el *agua* sólo se *hunden* barcos y *náufragos*; jóvenes ahogadas *se aparecen* como fantasmas; un viejo loco adorna su *gorra* con *pelos* de muerta y

¹⁰Rachilde, *op.cit.*, p.44

guarda como un tesoro la *cabeza* cortada de una mujer. La estrategia se hace patente de inmediato a nivel de la intriga: la imagen que acaba de evocar el protagonista juega un papel importante porque desencadena la catástrofe. El primer naufragio ocurrió tras esta noche de dulces sueños en que Jean Malheux dejó el faro sin encender. Todo parece indicar que no quedará impune si la mujer viva (Marie, Zuléma) vuelve a ocupar sus sueños. Severa lección para quien se deja llevar por los halagos del amor. Seguramente ésta es la tesis que pretende defender Rachilde, para quien *l'amour passion est une forme dévastatrice, une forme de la folie*¹¹ y prefiere el lirismo de la muerte a los gestos ridículos del amor¹². Y así sucede. La desazón que lo embarga casi de manera enfermiza, se sintetiza en sus noches en la figura simbólica de la ahogada:

En m'endormant, je guignais la photographie de la Mauresque de Malte, je pensais à ma jolie petite promise, mais... mais ce fut la noyée qui me suçait les moelles du fond d'un cauchemar atroce, ce fut la noyée du vieux qui m'eût tout entier, corps et âme¹³.

Todas las mujeres que aparecen en el relato prefiguran un único tipo de mujer. Físicamente sus rasgos se comparan y se confunden. En principio *la jeune Mauresque* es el parangón de todas ellas quizá porque su imagen impresa en la fotografía está siempre presente y al alcance de la mirada. De hecho, la fotografía es el soporte visual que desencadena luego las imágenes de los sueños, y no en vano, porque poco a poco la ahogada se instala en sus sentidos como arquetipo de

¹¹ Claude Dauphiné, *Rachilde*, Paris, Mercure de France, 1991, p. 304

¹² Rachilde et F. de Homen Christo, *Le Parc du mystère*, Paris, Flammarion, 1923, pp. 208-209. En la correspondencia que Rachilde mantuvo con de Homen Christo y que dió lugar a la publicación en 1923 de *Le Parc du Mystère* podemos leer: *Les gestes de l'amour, tel qu'on le parle, me donnent le fou rire. Alors pour soutenir le lyrisme de mes héros, je suis obligée de les libérer de la dernière corvée: ils fichent le camp dans le bleu, la mort ou le mystère et le tour est joué.*

¹³ Rachilde, *La Tour d'Amour*, *op.cit.*, p.117

mujer. Y es que la ahogada es la única mujer que se ama. La primera alusión a la mujer muerta procede de una imagen literaria que el mismo Jean Malheux evoca, se trata de Paul et Virginie (1788) de Bernardin de Saint-Pierre: *une histoire très douce où la femme est aussi une noyée*. Sin embargo, lo más significativo lo constituye la precisión que hace el personaje acerca de los cabellos de la ahogada:

Je me rappelais les longs cheveux *blonds* (ou *bruns*, je ne sais plus trop) de la demoiselle étendue sur le sable de la rive¹⁴.

Esta evocación predice elementos fundamentales de la novela: la importancia de la ahogada, el valor erótico-fetichista de los cabellos y sobre todo, el principio de la no diferenciación en lo concerniente a la mujer. El viejo adorna su gorra con mechones rubios o morenos indiferentemente¹⁵, y en sus últimas alucinaciones, Jean Malheux mezcla, en un gesto simbólico, *des eaux-de-vie brunes, des marcs blonds / pour que la vision demeurât plus longtemps sous [s]es yeux abrutis*. La ahogada de la Balaine, las ahogadas de los sueños y la que el viejo esconde en el bocal se enredan en su cerebro como los licores se mezclan en su vaso. Todas coinciden en una sola figura, en un emblema: criatura del mar que recoge al mismo tiempo el ideal femenino y el horror de la muerte.

La obsesión por la mujer muerta, motivo recurrente de la literatura decadente revela, sin duda, *la déception initiale, le décalage entre la Femme rêvée, inaccessible, objet perdu avant d'être possédé, et la femme réelle, médiocre ou monstre satanique*¹⁶. En cualquier caso, es todo un ejemplo de la misoginia rachildiana; misógina porque su entorno la enseñó a serlo. Jean Malheux, su portavoz, no puede ser más explícito:

¹⁴*Id.*, p.78

¹⁵Cf. nota 10

¹⁶Béatrice Slama, *op.cit.* p. 30

Ce n'est plus aux femmes vivantes que je songe. Il me faudrait des créatures plus passives, plus complaisantes, plus au dessus des pudeurs de ce monde pour m'amuser maintenant, ou, alors, de telles filles dévergondées, possédant de tels secrets d'amour!¹⁷

La ahogada, que prefigura la criatura diáfana, transparente, triste y soñadora que propone el Simbolismo, se opone a Zuléma y Marie, mujeres de la calle que responden al perfil de la mujer perversa del Decadentismo. Misoginia pues, por partida doble, porque tanto despreciar como sublimar la imagen femenina supone un rechazo intencionado de la realidad de la mujer.

Las imágenes que los sueños procuran traducen viejos miedos y mitos ancestrales que remontan a la nostalgia de la unidad y a la soledad del hombre: *Le manque essentiel: celui du sujet, en proie à une division intérieure où il se perd*¹⁸. La falta del Otro. Pero del Otro con formas de mujer -viva o muerta-. Charles Grivel hace de esta ausencia -que tanto ha alimentado a la literatura finisecular de fenómenos de inversión, androginia, etc.- la tesis del libro: *L'autre manque; la femme manque au sexe de l'homme*¹⁹.

Ausencia del sexo femenino que suplen los sueños gracias a la sublimación de la ahogada y de la práctica de la necrofilia. Los sueños revelan pues, los fantasmas del personaje. La ahogada aparece siempre muda, sigilosa... pero se va, dejando a Jean Malheux sumido en un mar de inquietudes, con un despertar intranquilo tras un sueño que se queda sin contar:

¹⁷Rachilde, *op.cit.*, p.133

¹⁸Pierre Jourde, *L'Alcool du silence: Sur la décadence*, Paris, Champion,1994, p. 218

¹⁹Charles Grivel, "Rachilde. Envers de deux. Enfer de deux. Réponses", in *Du Féminin*, Sainte-Foy, Le Griffon d'Argile,1992, p.200.

Je rêvais qu'une morte noyée... qui avait *les cheveux du vieux*, ses cheveux du soir...²⁰

Lo inefable sin embargo, queda insinuado y como de costumbre los deseos pasan por la evocación en la escritura de la *sexualité cérébrale*.²¹ -*C'est un sale rêve! que je me dis, honteux de l'aventure* y, tímidamente, se manifiestan los deseos reprimidos en su inconsciente.

Los sueños son, por otra parte, reflejo de realidades escondidas. Como el propio protagonista señala al final de un sueño: *les mystères du rêve sont des avertissements de Dieu*²². El inconsciente descifra estas realidades a través de un complicado juego de símbolos; el primer sueño que Jean Malheux tuvo en el faro es buena prueba de ello:

D'abord je vis revenir de l'esplanade une belle fille qui fredonnait. Elle tenait un couteau, celui du vieux, et elle me le posa tout doucement le long de la nuque.²³

La noyée du vieux, les cheveux du vieux, le couteau du vieux... de una u otra manera todos los sueños apuntan hacia este personaje extraño, que perdió sus maneras de hombre y cantaba con voz de mujer. *La belle fille*, presumiblemente *la belle noyée*, posee las mismas características que conforman la *cérébralité* del patrón del faro: canta igual que el viejo cuando llega la noche a la *Tour d'Amour*, lleva sus cabellos y su cuchillo; indicios que remiten, junto al gesto de la nuca, a la decapitación de la joven náufraga.

Estos elementos no son más que paliativos de la ausencia fundamental que implica el faro. Mathurin Barnabas materializa sus fantasmas en un conjunto de

²⁰ Rachilde, *op.cit.*, p.79

²¹ Claude Dauphiné, *op.cit.*, p.303

²² Rachilde, *op.cit.*, p.117

²³ *Id.*, p.40

fetiches que representan el sexo femenino. Cantar²⁴ con voz de mujer y colocarse sus cabellos²⁵ es, a su manera, apropiarse del Otro, revestirse con los signos de la feminidad. El paroxismo de esta posesión es la cabeza cortada de la que hablaremos en su momento.

El viejo Barnabas se consolida como personaje emblemático, típicamente rachildiano en cuanto que *hors nature*, perverso y abyecto. Para Charles Grivel *cette abjection a un nom: elle est sexe*²⁶. También Jean Malheux puede formar parte de este colectivo, cuyo *manque* lo caracteriza igualmente como contagiado de la misma patología sexual, sólo que él pertenece al grupo de los cobardes, incapaz de reprimir, pero tampoco de llevar a cabo sus fantasmas. En uno de sus sueños en que *des dames blanches, éplorées* vinieron a sorprenderlo en su habitación. Jean Malheux confiesa:

dès que je me lève pour les aller chasser, elles reculent effrayées [...] et je suis assez lâche pour les supplier de rester.²⁷

Y las deja irse, no desde la moral, ni desde la cordura. En este sentido, puede que tenga razón Charles Grivel cuando afirma que *la femme, sexe ignoré de l'homme, ne le sexualise qu' autant qu' elle lui fait perdre ou le sens ou la vie*²⁸.

En cuanto a riqueza simbólica, hay que señalar especialmente la alucinación que sufre el personaje en el capítulo IX. Toda la problemática se encuentra recoge-

²⁴El viejo, que canta para aliviar su soledad en el faro, actualiza, en este sentido el valor del canto como fármaco.

²⁵Erika, Bornay. *La cabellera femenina*. Madrid, Cátedra Ensayos/Arte, 1994, p.15:La posesión del cabello denota la posesión del sexo femenino. Charles Berg afirma que *el cabello es uno de los fetiches sexuales más comunes en el hombre, afirmando que la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza*.

²⁶Charles Grivel, *op.cit*, p.194.

²⁷Rachilde, *op.cit*, p.133.

²⁸Charles Grivel, *op.cit*, p. 201.

da aquí. Es, sin duda, la imagen más reveladora. Los extraños fantasmas que Jean Malheux descubrió aquella noche no eran más que los suyos: los fantasmas de un eros no satisfecho. El faro, que se erige grande y colosal, y la luna, la *grande vierge* componen una alegoría del acto amoroso:

Peu à peu, elle le mangeait, en formait sa propre lumière [...] Et le brouillard d'or montait, descendait, en reflétant du sang aspiré ou refoulé par l'astre au masque d'apparence impénétrable.²⁹

Sin embargo, esta misma alucinación que en un principio revela los fantasmas del joven guardián del faro, se complica y adquiere nuevas significaciones a medida que se desarrolla. La alegoría del acto amoroso se convierte en la alegoría de la necrofilia: Eros y Thanatos al fin juntos. El viejo Barnabas (que sólo un par de fonemas de fonemas distinguen del mítico Barrabas), ostentador del Eros, se encuentra representado en el faro, *qui pleurait de joie ou chantait de teneur sous le vent hurleur sonnante des épousailles diaboliques*. La muerte aparece bajo la forma de la luna *perle tombée, tête coupée, fière de l'absence de son corps*³⁰. Por eso su claridad es pura y fría y, aparentemente, es impenetrable.

En las últimas alucinaciones que sufre Jean Malheux antes de su exilio voluntario a la Tour d'Amour confluyen las vivencias que han afectado al protagonista. El cerebro del personaje deja escapar, con la libertad de la bebida, esas imágenes grabadas en su inconsciente, haciéndole madurar el germen de la locura y despertándole al mismo tiempo sus instintos de muerte.

Los eventos, de carácter obsesivo, se reproducen, se engrandecen y toman aires de tragedia. En plena calzada Le Malheux *voyai[t] filer à toute vitesse ce*

²⁹Rachilde, *op.cit.*, p. 128.

³⁰*Id.*, p.129

grand cheval noir de navire qui s'était broyé sur la Baleine ³¹. El espanto de la muerte -presente siempre- se acompaña de las connotaciones inherentes a esta expresión: erotismo, violencia, pesimismo y potencia -potencia que se destroza y se hunde- se aúnan para revelar al personaje la destrucción de su propia economía fálica.

El faro, que en su alucinación anterior era devorado por la luna, *-la grande vierge-*, se erige ahora ante él, sangrante y amenazador:

Je me trouvai au pied du phare qui était devenu tout rouge, un phare sanglant couronné de grosses pointes d'or qui me menaçaient comme des doigts en cornes³².

La visión del sombrerero de terciopelo rojo con perchas doradas como un faro sangrante y con cuernos, no sería más que una simple metamorfosis de la imagen - tan frecuente en Rachilde - si no fuese porque en el subconsciente de Jean Malheux estas visiones hacen eco de episodios anteriores. Los mozos que ocupaban el bar donde antaño vivía Marie, su novia, le dijeron: *Ben! Elle aura peut-être mal tourné[...] - C'est point si rare, que les filles tournent mal, camarade!*³³; la advertencia del viejo respecto a las mujeres es más explícita: *Tu seras cocu!*.

A partir de este momento, la mente de Jean Malheux, cuyo devenir en el faro mantiene una relación especular con la vida del viejo, sólo madura un propósito: vengar a la mujer, *faire la guerre à la mer, étrangler la mer, couper sa tête*; el mar y la mujer no son más que un solo elemento³⁴. El faro, de simbología

³¹*Id.*, p.151.

³²*Id.*, p.150.

³³*Id.*, p.149.

³⁴*Id.*, p.153: [...] *ben, quoi? J'ai tué la mer*. Cf. E. Silve, "Préface", in Rachilde, *op.cit.*, pp. V-VI.

siempre doble, formaría parte, en una primera lectura, de una alegoría de la desfloración; más tarde, el faro/falo sangrante viene a designar, por metonimia, al hombre que mata. En las calles de Brest todo predice el asesinato:

J'entrai comme ça dans plus de cinq maisons qui, toutes, ouvraient de grandes gueules rouges pour me happer.³⁵

El color rojo, reflejo de su propio instinto, se extiende como una epidemia y lo invita a la muerte. En *La Tour d'Amour* lo inverosímil no sólo es posible, sino cierto, y las casualidades existen: la víctima, evidentemente, es Marie. Y puesto que la mujer que se ama es la mujer muerta, Jean Malheux encontró en el asesinato su mejor manera de amar: *Et je lui plantai mon couteau dans le ventre.*³⁶

Toda esta amalgama de alucinaciones se abre con la visión de *la tête de la mer* dentro de su vaso de ajeno, licor muy en boga a finales del siglo XIX. A través de una translación fácil, el vaso y el bocal se superponen en una imagen idéntica. La alucinación tiene su origen en un objeto real. El bocal es a la alucinación lo que la fotografía es a los sueños. La imagen plana, sencilla, se materializa en un objeto en relieve, pluridimensional; de ahí la desmesura de estas visiones, que se acercan al delirio:

Je m'entourai de nuages et la nuance verte du verre me donnait une impression bizarre: j'étais devant un aquarium rempli d'eau trouble, un visage mélancolique passait derrière les parois opalisées du cristal.³⁷

El cristal, la blancura, la larga cabellera y el rostro desolado, el agua verdosa y la mirada llena de lágrimas, son motivos que se repiten en sueños y visiones, y

³⁵*Id.*, p.151.

³⁶*Id.*, p.153.

³⁷*Ibid.*

remiten, sin duda alguna, a la ahogada decapitada que el viejo guardaba en la quinta tronera del faro, conservada en alcohol.

Paroxismo de la perversión, el bocal es la representación misma del faro: Le Malheux, encerrado en la Torre, aislado por el mar, mira angustiado las apariciones que lo acosan tras los cristales de su ventana.

Según Edith Silve, la *tête-fetich* es *le symbole le plus baroque y le signe le plus évident de la culture décadente*. Sexo de la mujer (ausente) conservada en un entorno exclusivamente masculino (faro, Le Malheux, Barnabas). Signo de la castración³⁸. Auténtica *vanité décadente*³⁹. Sexo de la mujer que es esencialmente neurósica (cabeza) y no cuerpo. Mito de Salomé invertido, Medusa que mira y mata,⁴⁰ cabeza cortada de largos cabellos que se derraman abundantes fuera del bocal como una planta⁴¹ belleza satánica, planta maléfica, flor del *mar*.

³⁸Charles Grivel, *op.cit.*, p. 199-201.

³⁹Cf. Y. Alain Favre, "Vanités décadentes", in *Fins de Siècle: Terme - Évolution - Révolution?*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 363.

⁴⁰Rachilde, *op.cit.*, p. 145-146: *J'avais vu, oui, j'avais bien vu...derrière l'étroit miroir de verre, une autre tête que la mienne qui me regardait [...] J'eus un étourdissement, et je me laissai aller, lâchant tout.*

⁴¹*Id.*, p.164: *...Sur l'appui de la fenêtre, juste devant la loupe de verre, voilée d'une buée verte, une étrange plante dans un pot de cristal [...] Cette plante s'étalait autour du pot en luxuriants rameaux blonds, était onctueuse au toucher, très pareille à ds cheveux.*

Segalen: autour des yeux, le vertige

ANNE PLISSON GASQUEZ.

L'intérêt que porte Segalen aux sensations dans leur rapport à la création littéraire est manifeste dès ses premiers écrits: il étudie les synesthésies dans le cadre de l'école symboliste. D'où, bien sur, notre intérêt pour les yeux et le regard, motif de trouble et trouble motif, dans son oeuvre poétique et poético-narrative. Ces yeux, semblant être un lieu de passage vers l'ailleurs qui se révèle parfois dans le vertige érotique, mais surtout ouverture sur le lieu vers lequel se tourne l'acte créateur, lequel emprunte chez Segalen toute l'apparence d'une expérience mystique.

Nous évoquerons le vertige intellectuel et poétique de ce moment charnière entre les deux siècles, l'oeil Eros chez Segalen et la recherche poétique de Segalen, recherche d'un paradis dont il situe certains fragments dans l'eau des yeux intérieurs.

Prémices.

Quand Remy de Gourmont écrit en 1901: *La vie est une suite de sensations reliées par des états de conscience*, Baudelaire avait inauguré dès le milieu du XIXe siècle une commotion surnaturaliste dans le monde littéraire en ouvrant de profondes avenues à l'imagination la plus voyageuse. Depuis lors, les sensations étaient entrées en littérature. A Paris, à Vienne, Bahr, Bourget écrivaient que le Moi n'est pas un tout définitif, qu'il se dissout dans tout ce que l'individu peut voir, entendre, toucher, sentir. A cette fragmentation du Moi se rattachent *l'énervement des sensations* ainsi que la qualité illusoire du réel. Proust ne construit-il pas *La Recherche* autour du déclenchement de la mémoire involontaire produit par certaines sensations?.

Cette époque est celle de l'exploration des sensations: incursions dans les autres états de conscience que procurent les drogues, exploration de l'inconscient et de la sexualité, c'est aussi une époque de ruptures esthétiques, celle de *la Haine du Roman* et de *la Crise de Vers*. Segalen est bien de son temps, c'est un explorateur multiple. J'ai choisi comme angle d'attaque celui des yeux et du regard en tant que lieu de passage. Les yeux, chez Segalen, donnent le vertige: lieu du corps à la fois physique et psychique, ils sont le siège d'une transformation, le creuset d'un trouble, le *portique* -pour user d'un terme baudelairien- entre le dedans et le dehors, oeil-temple, oeil-planète dans la cosmogonie du poète. (On se rappelle ce dessin du Victor Hugo des tables tournantes à Marine Terrace: *La Planète-oeil*).

Baudelaire se plaisait à s'anéantir dans le vertige érotique où le jetaient des yeux vénéreux et morbides:

L'opium agrandit ce qui n'a pas de bornes
 Allonge l'illimité
 Approfondit le temps, creuse la volupté
 Et de plaisirs noirs et mornes
 Remplit l'âme au delà de sa capacité.
 Tout cela ne vaut pas le poison qui découle

De tes yeux verts
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.

On sait que Segalen adolescent a bu longuement à ces vers, dans ses premiers écrits il ne cesse de rendre hommage à celui qu'il nomme *Le Précurseur*. A Bordeaux, étudiant en médecine, il goûta à l'opium et connut les affres de l'amour-poison et ceux de l'abattement nerveux. Vers 1896, Remy de Gourmont développe jusqu'à l'exaspération quelques obsessions baudelairiennes dans ses *Histoires magiques*. Il y est question d'yeux aussi, souvent mauves ou violets, vénéneux en tout cas:

Le blond de la chevelure allait au roux clair, sous le chapeau noir que fermaient vers les oreilles perlées d'améthystes (assez équitablement assorties au violet mourant des prunelles), des brides ...¹

Les femmes y sont pâles, toutes extatiques d'un plaisir sacrilège touchant à l'agonie. Ces cernes violets, cette langueur, il serait simpliste de les rattacher uniquement à l'usage des drogues. Celui-ci existe, mais seulement comme l'un des révélateurs de l'Autre monde de Segalen. Cependant, il est bien sûr que Jean Lorrain dans ses *Contes d'un buveur d'éther* ou dans ses *Histoires de Masques* abonde en tentures violâtres, en prunelles dilatées et fixes, en peluche mauve...Le violet semble bien être la couleur fétiche de ce qu'on a appelé *la décadence*. Remy de Gourmont dans *Les Yeux d'eau* en fait un usage proche de celui qu'en fera Segalen:

Des yeux m'arrêtèrent, des yeux comme je n'en avait encore jamais vu, mi-glauques et mi-violets, aigues-marines fondues en de pâles améthystes, des yeux

¹Remy de Gourmont: "Stratagèmes" in *Histoires magiques et autres récits*, Paris, UGE, 10/18, 1982, p. 184.

froids et tentateurs, des yeux où tant d'âmes avaient dû se noyer en croyant tomber dans le ciel²

Il est intéressant de constater que la prunelle se colore du violet des cernes et que l'eau des yeux est un danger, un mensonge, un faux-ciel. Segalen écrit en 1913 *René Leys*, roman où il est narré comment René Leys (*René L'oeil*) pâle, et les yeux grand ouverts comme des puits d'ombre a pu jeter les yeux et son dévolu sur la *Cité violette interdite*, L'Empereur et l'Impératrice (*le dedans du dedans*), et comment le narrateur cerne ce lieu magique en chevauchant dans les rues labyrinthiques qui l'entourent et en écoutant les confidences érotico-policières de René Leys. On peut voir sur cette *Cité violette interdite*, centre du roman et aimant du désir, toutes les couches intertextuelles qu'y ont déposé les admirations de Segalen. En 1913, il restait encore dans l'air du temps de grandes traînées violettes. L'encre violette n'a-t-elle pas d'ailleurs en séchant les reflets d'or vert des scarabées et de l'opium? En cette même année 1913, Apollinaire rendait lui aussi hommage au violet des yeux dans ses *Colchiques*:

Le pré est vénéneux mais joli en automne
 Les vaches en y paissant
 Lentement s'empoisonnent
 Le colchique, couleur de cerne et de lilas
 Y fleurit, tes yeux sont comme ces fleurs-là
 Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
 Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne.

L'Oeil-éros.

Tes yeux sont noirs comme la boue disait Baudelaire. Segalen aussi mêle la boue, l'immonde à son désir:

²Remy de Gourmont: "Les yeux d'eau" in *op. cit.*, p. 103.

Mon amante a les vertus de l'eau: un sourire clair, des gestes coulants, une voix pure et chantant goutte à goutte. Et quand parfois -malgré moi- du feu passe dans mon regard, elle sait comment on l'attise en frémissant: eau jetée sur les charbons rouges. Mon eau vive la voici répandue sur toute la terre [...] Je la porte à mes lèvres. Et j'avale une poignée de boue.³ (S., II:75)

Chez Segalen il y a comme le remarque Marc Gontard⁴, une double symbolique de l'eau, l'eau courante, vive, sensuelle et l'eau lourde et mortelle qui apparaît dans *René Leys, le Fils du Ciel* quelques *Peintures* et cette *Stèle*. Curieuse fin où l'eau est transformée de bénéfique en maléfique et où Segalen est une sorte de prestidigitateur qui révélerait le monstrueux contenu dans le beau dans un tour de passe-passe où le *je* semble lutter contre son désir; en effet *malgré moi* est mis entre deux tirets qui configurent l'estrade où est exhibé le non-dit, estrade ouvrant sur un secret qui ne sera jamais révélé, un arrière-monde lourd de silence. Curieux Segalen qui semble avoir adopté après l'avoir recueillie lors de sa mission aux Marquises en 1903 la maxime de Gauguin adressée aux vahinés et qu'il avait inscrite au dessus de la porte de sa maison-atelier: *Soyez amoureuses et vous serez heureuses. Soyez mystérieuses et vous serez heureuses*. On pourrait presque le traiter d'hypocrite suranné en citant Gourmont:

Rose violette, ô modestie des fillettes perverses
 Rose violette tes yeux sont plus
 grands que le reste
 Fleur hypocrite, fleur du silence.

³ V. Segalen, *Stèles*, in *Oeuvres Complètes*, II, Paris, R. Laffont, 1995, p. 75. Les pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

⁴ Cf. Marc Gontard, *Victor Segalen: une esthétique de la différence*. Paris, L'Harmattan, 1990, p.178.

Les yeux dans le désir sont le lieu d'une action extrêmement violente (violette, viol) qui réclame un lexique guerrier. Les paupières ou même les yeux sont *des boucliers* comme dans *Le Reflet dans les yeux: dans ce petit bouclier luisant on discerne* [une scène érotique] (*Peintures*, II, 169) ou encore dans *la Tête*, nous trou vons: *Devant les yeux et bombées comme des boucliers d'or, les paupières larges, presque fermées* [d'une tête de statue qui prend vie, s'approche], *retournée sur ma face, front contre front et bouche contre bouche...Je dois fermer les yeux alors puisque ses yeux ont franchi les miens.* (*Imaginaires*, I, 808). Il y a un franchissement, le viol d'une limite. Douce violence du passage des cernes des douves vers ce *chateau de l'intérieur* qui pourrait s'appeller *Cité violette interdite*.

L'érotisme chez Segalen reste psychique, glacial et brûlant à la fois, les extrêmes se touchant dans la confusion. La part innassouvie du désir trouve son lieu dans le rêve et dans les yeux qui ensevelissent le non-dit et l'impossible du désir. Bataille parle ainsi de la commotion érotique:

L'essentiel est l'instant de violent contact où la vie glisse de l'un à l'autre dans un sentiment de subversion féerique...L'intensité du contact, par là même du sentiment féerique est fonction d'une résistance. Au moment où les eaux se mêlent, le glissement des unes dans les autres est violent: la résistance est violée.⁵

Ce glissement violent est tout à fait présent dans *Peintures*:

Venez tout au fond des PROFONDES EAUX DES LAQUES. Il n'y a plus de glacis impénétrables: vos yeux ne heurtent pas un éclat mais d'eux mêmes, attirés comme en les étangs mouvants d'autres yeux, ils plongent. (*Peintures*, II, 180).

⁵G. Bataille, *Le coupable. Oeuvres complètes*, V. Paris, Gallimard, 1981, p.390

Les yeux sont proches d'un phantasme d'eaux mortes, de puits mortifères, de danger. Et, il a dans *René Leys* un jeu d'inversion des apparences. Inversion sexuelle de René Leys qui séduit le narrateur, inversion symétrique des perspectives pendant ses crises, inversion des apparences où *le puits semble se forer dans le ciel qui reflèterait l'eau du puits*. (II, 497). La séduction exercée par René Leys reste non-dite mais est abondamment suggérée. *Ces beaux yeux de velours sombre cernés, excavés, sérieux soudain ou distraits par une autre pensée* (II, 513) portent la marque de la vase, l'équivoque et l'interdit de ce désir implicite.

Segalen se plaît à mettre en scène ce désir interdit et à le masquer à demi, en faisant de *Madame Wang* la cible de ses ironiques flèches amoureuses. (II, 483). Mais ce sont les yeux de René Leys *comme deux puits d'ombre* (II, 497) qui apparaissent dans *Stèles* dont le premier poème fut composé au moment de l'amitié avec l'inspirateur du roman. Comment ne pas voir l'ombre de René Leys dans la stèle qui porte en épigraphe *Le Puits des yeux*:

Visage dans les yeux

Puisant je ne sais quoi ; au fond de ses yeux jetant le panier tressé de mon désir, je n'ai pas obtenu le jappement de l'eau pure et profonde.

Main sur main, pesant la corde écaillée, me déchirant les paumes je n'ai levé pas même une goutte de l'eau pure et profonde...Inabreuvé toujours penché, j'ai vu, oh soudain, un visage: monstrueux comme chien de Fô au muffle rond aux yeux de boules.

Inabreuvé, je m'en suis allé; sans colère ni rancune, mais curieux de savoir d'où vient la fausse image et le mensonge: De ses yeux?. Des miens? (*Stèles*, II, 75)

Ce long extrait nous renvoie au mensonge, au trompe-l'œil du puits du désir. C'est un dangereux mirage: la concubine du *Fils du Ciel* meurt poussée doucement dans un puits. Les yeux, motif très symboliste exercent donc une fascination morbide. L'envers du désir étant la mort, comme toujours, les yeux de René Leys portent aussi sur leur eau les *horribles angoisses, les noyés, les venelles mortes, les bulles fétides, les dangers, les bombes, les attentats, le poison* (II). Si

l'on accepte l'idée que l'érotisme consiste en un point de vertige où les frontières du moi semblent se diluer et se franchir, *la petite mort* dont parlait Bataille est bien porteuse de ces dangers que l'on pourrait avec Marc Gontard définir ainsi: *une dissolution dans le non-Etre du Centre*⁵. On sort de soi, on passe dans un ailleurs au caractère presque fantastique comme celui que révèle le *Refllet dans les yeux*:

Oh! Ce mirage minutieux, merveilleux magiquement enclos dans le petit bouclier luisant! On y discerne, dit le commentaire "deux filles nues des pieds aux seins, l'une sur les genoux de l'autre qui la berce et la caresse de ses doigts [...]" Mais les yeux cependant se fixent bien droit dans les nôtres. Le reflet alors d'où vient-il? Des nôtres? De cet espace qui est *derrière* nous? (*Peintures*, II, 169)

Derrière l'oeil, on dirait qu'il y a un espace fait d'ineffable. *Peintures* nous donnerait accès dans cette *cinquième saison* (II, 259), cette *cinquième direction de l'espace, qui est nous* (II, 259).

L'oeil qui travaille.

De vin, de poésie, de vertu, à votre guise, mais enivrez-vous ordonnait Baudelaire. Dans la préface de *Peintures*, Segalen conte négligemment -et c'est bien le signe qu'il faut prêter attention- (car nous sommes dans un pays d'illusion et de miroitements), l'histoire du Maître Peintre gris qui cherchait le *lien de lumière unissant à jamais joie et vie, vie et joie [...]* Cette *vision enivrée, ce regard pénétrant, cette clairvoyance peut tenir lieu pour quelques uns dont vous êtes? -de*

⁵ Cf. Gontard, , *op.cit.*, , p.177.

toute la raison du monde et du dieu. (*Peintures*, II, 156). Yeux stylets pour ouvrir dans l'opacité du monde un passage vers ce que Segalen appelle *l'arrière-monde*. Comme Rimbaud qui le hante, il est un voyant qui connaît ce *face à face glorieux avec cet imaginaire absolu dont toute réalité ne semble que le reflet terne* (*Le Double Rimbaud*, I, 489). Comme Gauguin, il a *su voir*. Il écrit à Monfreid: *J'ai essayé d'écrire les gens tahitiens d'une façon adéquate à celle dont Gauguin les vit pour les peindre: en eux mêmes et du dedans en dehors*⁶. Si la production littéraire de Segalen s'élabore à partir de visions, d'images, d'analogie, elle ne peut que tendre vers le poème. Cet *arrière-monde* qui est pour lui condition de l'oeuvre d'art, en une conception symboliste, le pousse à outrepasser métaphoriquement les supports matériels des *Peintures* (laques, soies, tapis...) et par extension à outrepasser les limites des formes poétiques pour en créer de nouvelles: les nouvelles-poèmes-harengues de *Peintures*, les poèmes de pierre de *Stèles*... Dans sa préface, Segalen met sur le même plan les laques et les yeux, [les peintures] *qui ne se transportent point et ne s'achètent pas... (des reflets au fond des laques ou des yeux) je vous les livrerai cependant: ce sont des peintures magiques* (*Peintures*, II, 155). Eaux des yeux, eaux des laques, magie, nous sommes au coeur de l'objet du désir artistique.

La notion de désir artistique appelle le regard psychanalytique. Quel est ce désir à l'oeuvre dans le regard? L'allégresse de voir et de donner à voir traverse *Peintures*, qu'est-ce donc que voir chez Segalen? Dans *Peintures*, il nous projette dans le vertige de sa vision créatrice: *Et tout d'un coup, nous voici jetés dans les nues, en plein ciel... Tout danse, tout pétillille, tout est prêt à se rouler en spirale (comme le grand vent de l'univers)* (*Peintures*, II, 158). Le bonheur bat dans le

⁶Lettre à Monfreid, le 12 avril 1906, citée par Henry Bouillier dans son introduction des *Immémoriaux* I, p.101.

ciel, bonheur de voir, c'est à dire de rentrer dans l'image, peut-être. Segalen ne cesse de rentrer (et nous avec), au "Pays des Merveilles". Considerons cette traversée à la lumière du livre de Serge Tisseron *Le Bonheur dans l'image*. Selon lui, voir demande *la mise en route des fonctions contenantes et de pouvoir de transformation*.⁷ Car l'image a le *pouvoir d'accueillir, contenir et porter son spectateur ...La capacité de nous laisser envelopper dans l'image est à l'origine du bonheur que nous y trouvons*, et ce bonheur participe à notre appropriation symbolique du monde, et de plus, une fois dedans nous sommes dans un monde vivant, nous avons le pouvoir de le changer, l'image nous répond en quelque sorte. Cette idée prend parfaitement sa place dans les mécanismes imaginaires de Segalen tels que nous les avons entrevus dans la première partie.

Les images rémanentes comme *La Cité violette interdite, Le Fleuve, Le Tibet*, La Chine même sont des lieux où entrer et vivre l'Autre vie. Serge Tisseron analyse le travail artistique comme étant un *processus d'appropriation symbolique sous une forme originale et toujours à réinventer d'expériences du monde restées en défaut de symbolisation*⁸

Il s'agit d'expériences premières, liées à la mort ou au sexe et leur appropriation symbolique est incomplète, soit au niveau de la perception (il manque les images, les sons...), soit au niveau affectif et moteur (l'expérience ne peut avoir de répercussion affective visible), soit au niveau du langage verbal quand l'expérience est tabou.

Ceci fait que l'image visuelle peut donc être seulement une partie de l'expérience initiale non maîtrisée dans tous ses aspects, dans son entier: *L'aptitude créatrice n'est autre que la tentative de témoigner d'une expérience vitale et de tenter d'en réunir les morceaux clivés*. Il peut y avoir dans la séduction des

⁷ S. Tisseron, *Le Bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo, 1996, p. 118.

⁸ *Id.*, p. 10.

images, l'illusion, le mirage, le trompe-l'oeil d'une expérience complète. Le travail de création artistique consiste en reconstituer un tout, un sens, une lumière. C'est la globalité entrevue qui nous ramènerait à cet *arrière-monde*, cette patrie inconnue, ce paradis.

Chaque artiste semble aussi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui même, différente de celle d'où viendra, appareillant sur la terre, un autre grand artiste écrivait M.Proust dans *La Prisonnière*. Segalen parle aussi de ce paradis étranger à l'amour et sans Dieu: *Non pas ce Nirvana dont nos poètes ont si naïvement abusé: Ils en ont fait un paradis béat, un nuage rose et vert parmi des brillants d'étoiles! Moi je touche aux confins de la douleur qui s'évade, à la durée qui s'arrête* (*Imaginaires*, I, 809). Il y a un besoin du divin inscrit dans la figure du *Fils du Ciel*, l'empereur-poète, homme en prise sur le divin. Il est inscrit dans ce signe mystérieux qu'il trace de son pinceau avant de mourir: un cercle, un orbe, un ciel, un globe (oculaire peut-être?). Dans *Odes* la figure du cercle est omniprésente, mais reprenons les mots de Marc Gontard: *le ciel de Segalen ne manifeste que son vide et les métaphores de l'Absence retrouvent cet accent mallarméen: "L'Ether spiralé profondément dur et pur"⁹*. Ce ciel au globe parfait profondément dur et beau (*Odes*, II, 603) est l'oeil voyant touchant au chaos où le ciel qui plus n'espère se referme et bat comme une ronde paupière (*Odes*, II, 602). L'humain et le divin s'arrêtent à l'homme, douloureusement grand et seul. Et si l'expérience mystique était illusoire?, *si le Lieu Supérieur n'[était] pas le mirage seulement, tête en bas, du lieu d'en bas?* (*Odes*, II, 598).

Cet au-delà, cet *Outremonde* dont le *Thibet*, la *Chine*... sont quelques facettes rutilantes de désir, il se trouve au milieu de l'homme. Le paradis est à l'intérieur qui s'ouvre, les yeux en sont l'image-preuve:

Où est le sol, où est le site, où est

⁹ Gontard, *op. cit.*, p. 267.

le lieu -le milieu-?
 Où est le pays promis à l'homme?
 Le voyageur voyage et va..Le voyant le tient sous ses yeux
 Le lieu de gloire et de savoir, le lieu d'aimer et de connaître
 Où gît mon royaume Terrien!

Le Thibet est le dernier nom de l'impossible paradis, fait de corps et d'esprit, de sensations, de souvenirs, de désirs, d'élangs. Paradis-métaphore du désir d'être. Paradis dont chaque artiste ramène quelques morceaux, quelques éclats, quelques images. Dans la fin de son oeuvre Segalen désavoue le temple -ô combien symboliste des yeux-:

On n'entre pas au DjoKang de mes yeux.
 Que tous les dieux baisent,baisent
 Sur la terre au plus bas des cieus,
 Qu'ils pénètrent tout à leur grand aise:
 Hormis le secret de mon coeur, ni ce qu'il aime
 Même si je devenais Lama (*Thibet*, II, 632)

L'ironie rit jaune: ce temple des yeux qui semblait ouvrir le passage sur *l'Outremonde* n'est peut-être qu'un miroir aux alouettes, montrant le simple reflet de ce monde-ci.

Peut-être que l'homme est absolument seul face *aux horizons de naufrage* (*Thibet*, II, 611). Ce sentiment poignant face à l'absurde, ce désenchantement au sens propre nous amène après l'envoûtement par la magie symboliste et son appareil stylistique palpitant d'érotisme et de secret (que l'on pourrait rapprocher de l'art de Klimt) à une nudité de l'Absence où l'homme est *ce plongeur au ciel vide et nu , par au delà des ailleurs inconnus* (*Thibet*, II, 631). Cette évolution de l'ouvrage au dépouillé, cette minéralisation du regard désarmé par l'absurde font de Segalen notre contemporain au même titre qu'un Schiele ou même qu'un Soulages.

La imagen especular en el arte fin de siglo.

FRANCISCO RÍOS ROMERO.

*Assez! Tiens devant moi ce miroir.
Ô miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant des heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs [qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond] Je
m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!
Nourrice, suis-je belle?*

(Stéphane Mallarmé, *Hérodiade*).

Mallarmé al representar a Salomé en conversación íntima con su espejo además de mostrarnos su visión de este mito tan frecuente en el arte de la segunda mitad del siglo XIX, está plasmando otra imagen repetida profusamente en la época, la mujer a solas con su espejo, símbolo del narcisismo femenino. De esta manera, al expresar un símbolo a través de otro, se sugiere una reflexión del símbolo; en este caso o en cualquier otro donde encontremos uno de estos símbolos, el espejo atraerá nuestra atención.

Ya sea en su forma metafórica de agua estancada *eau froide ... gelée*, o bien en su aspecto más misterioso de puerta, *cadre o trou profond* por el que pasar al más allá, el espejo es una puerta abierta a los sentidos hasta el punto de representar para muchas culturas la sabiduría y el conocimiento, la fuerza creadora de la inteligencia divina. El hombre ha estado fascinado por la realidad imaginada del más allá. En todas las culturas encontramos al héroe que ha traspasado los límites de lo real cuya frontera puede ser un mar, un río, un lago; al otro lado se encuentra casi siempre la morada de los dioses o el reino de los muertos. El elemento que es preciso transgredir para comenzar este viaje suele ser el agua, transparente, cristalina, reflectante, o por analogía, el espejo, agua solidificada, que a su vez sugiere la existencia de otra realidad bajo su superficie brillante. Así el espejo se muestra como alternativa para acceder a otro mundo.

En relación con esta cualidad mágica de los espejos recordemos el uso catoptromántico de éstos, como puede ser la consulta del espejo sobre el pasado, presente, o el futuro. Esta capacidad de los espejos es quizá debida a la creencia de que la imagen proyectada en el espejo es el alma de la persona que lo contempla y queda allí cautiva en el reino de las almas que son las encargadas de responder a las preguntas formuladas.

Estos personajes y elementos mitológicos antes de formar parte de la estética *fin-de-siècle* han sufrido la influencia del mundo medieval y del orden renacentista, así como posteriormente la del espíritu romántico.

En el caso que nos ocupa de la imagen especular no podemos olvidar que la palabra francesa "miroir" del latín "mireor", la raíz "Mir-" implica algo visual, esta misma raíz aparece en "merveille" < "mirabilia", palabra que en la Edad Media hacía referencia a lo maravilloso y sobrenatural. Mucho más tarde, la revolución romántica supondrá un nuevo antropocentrismo donde la sensibilidad y la imaginación establecían sus leyes, el "yo" del artista entra en crisis, éste se busca a sí mismo, se adentra en las tinieblas del alma, un mundo nuevo de miedos, sueños y misterios donde puede surgir el horror. Para los románticos el *espejo* es el lugar

donde proyectar su alma, donde buscarse, el umbral que es preciso atravesar para entrar en un mundo fantástico, desconocido hasta entonces:

El espejo como imagen comenzó a desempeñar un papel importante en la literatura justo en el momento en que el subjetivismo romántico empezó a descubrir su propia consciencia; en otras palabras, cuando el espejo dejó de dirigirse figuradamente al mundo, a Dios o a un congénere del hombre, y el protagonista se sirvió de él para ver literalmente su propia imagen¹

Al igual que los escritores románticos se oponen a la realidad acercándose al idealismo, los escritores *fin-de-siècle* se oponen al objetivismo del movimiento realista, proclamando el "yo" como única realidad existente, a partir de este momento la imagen del espejo comienza a aparecer en las obras de autores simbolistas y decadentes, sobre todo en aquellas de contenido fantástico o maravilloso. Para resumir esta forma de subjetivismo especular que simbolistas y decadentes van a predicar, recordemos de la introducción de *Le Livre des Masques* de Remy de Gourmont este párrafo:

L'oeuvre d'un écrivain doit être non seulement le reflet, mais le reflet grossi de sa personnalité. La seule excuse qu'un homme ait d'écrire, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel; sa seule excuse est d'être original; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée.(...) Admettons donc que le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art.²

El *espejo* ofrece al artista simbolista una visión del mundo desde otra perspectiva, la realidad invertida. Esta atracción puede explicar también el interés por la mitología en las obras simbolistas. Al utilizar elementos mitológicos, el artista representa una imagen simbólica de la realidad, una imagen virtual; busca con ello plasmar la realidad soñada, ideada, alucinada, donde poder hacer realidad

¹Th.Ziolkowski, *Imágenes Desencantadas (Una iconología literaria)*, Madrid, Taurus, 1980, p.139.

²Remy de Gourmont, *LeLivre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1963, pp. 12-13.

el otro "yo", el subconsciente del artista, esa parte oculta que llevamos dentro. Contemplar una pintura, practicar el ocultismo, poder atravesar el espejo como Alicia, han sido intentos de pasar los límites; el siglo XX nos ha ofrecido meterse de lleno en un film e identificarse con los personajes; adentrarse en el ciberespacio es la propuesta del siglo XXI. Todas estas posibilidades sólo responden al deseo humano de ponerse al otro lado de la realidad, de abandonar nuestro "yo" y comenzar a ser "otro".

Cuando frecuentamos el universo simbolista observamos que desde el primer momento creativo tanto el pintor como el escritor se enfrentan al soporte de la obra, lienzo o papel, como si éste fuera un espejo donde va a reflejarse el interior del creador. Como el *espejo*, el poema o la pintura atrae hacia ellos a quien los contempla. Una vez acabada, la obra de forma recíproca seduce al autor y lo posee por la mirada, otro argumento sugerente del simbolismo. En la pintura simbolista el *espejo* no es sólo un elemento compositivo sino que alcanza un verdadero protagonismo.

Los pintores simbolistas, desde los precursores ingleses, belgas o franceses hasta los epígonos de este movimiento coparticipan en el desarrollo de esta estética introduciendo elementos mitológicos, imaginarios y oníricos. Los Prerafaelitas están fascinados por la "Water-Lady", Ofelia, Lady Shalott; la mujer que emerge como un espectro del agua donde lo real y lo imaginario se confunden:

Je vis Ophélie jouer sur l'eau vitrée de l'étang, et attacher au cou d'Hamlet ses bras humides enguirlandés de violettes. Je vis Desdémone réveillée errer sous les saules. Je vis la princesse Maleine ôter ses deux mains des yeux du vieux roi, et rire, et danser. Je vis Mélisande, délivrée, se mirer dans la fontaine.⁴

Magníficos ejemplos de la representación pictórica de estos temas donde se da culto a la mujer enferma, enloquecida por la maldición de un amor imposible o muerta, lo tenemos en *Ofelia* de Millais y en *The Lady of Shalott* de Waterhouse,

⁴Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle in La Lampe de Psyché*, Paris, 1.993, P.O.L. Editeur, p.75.

cuya desgracia comenzó al ver la imagen de Lancelot en un espejo que súbitamente estalló en pedazos. Pero no sólo se inspiran en la mitología de origen celta, también retoman mitos clásicos: Venus, Perseo y Andrómeda, entre otros. En *The Face of Evil* de Burne-Jones está plasmado sintéticamente el protagonismo que tiene el *espejo* en el arte simbolista y su relación con elementos afines como la mirada. En él, encontramos a Perseo, Andrómeda y emergente entre unas ramas la cabeza de Medusa, la cara del Diablo, la "Tête maléfique"; en primer plano, sirve de unión a los personajes una fuente octogonal, agua estancada, lo que supone un espejo donde los personajes se miran. La mirada adquiere gran protagonismo, las de Perseo y Andrómeda se cruzan, la Górgona mantiene los ojos cerrados pues su mirada es mortífera; recordemos que su propia visión reflejada en el escudo (espejo) de Perseo la mató de horror. Los reflejos de la fuente parecen tener vida propia y que a su vez están mirando, esto sugiere el tema de la existencia del doble y del otro mundo que existe dentro del espejo. Otra pintura de Burne-Jones donde de nuevo aparece el *espejo*, esta vez como agua estancada, es *El espejo de Venus*. En ella encontramos, de forma multiplicada a Venus que, según el mito, creó el espejo tomando agua entre sus manos, mientras observan los reflejos de sus imágenes. Sirve esta obra de Burne-Jones para ilustrar otro de los argumentos afines al *espejo* como es la reduplicación de los diferentes *yo* del individuo. Obras como *Rosa Triplex* de D.G. Rossetti, *Memories* de F. Khnopff o *Le Dimanche* de H. Le Sidaner, de gran similitud compositiva con el anterior, reduplican especularmente al personaje; no hay que olvidar que el espejo muestra las diferentes personalidades de quien allí se contempla como sucede en un espejo roto donde cada fragmento de espejo da una imagen de lo que allí se refleja. Todos estos elementos: la mujer en soledad, el espejo o el agua, las referencias mitológicas, muy frecuentes en las composiciones pictóricas del simbolismo, aparecen relacionados con la literatura (es bien conocida la influencia de la literatura en la pintura y viceversa durante el periodo simbolista). Entre otras referencias pictóricas donde queda plasmado el binomio mujer-espejo podemos citar *La liseuse de romans* del pre-simbolista belga

A. Wirtz, donde una lectora cuya espléndida desnudez se aleja de la etérea mujer simbolista, aparece recostada frente a un espejo mientras es observada por un Sático; *Un beso en el espejo* de A. Magaud, *El beso* de F. Khnopff donde una mujer besa a otra, pero dada la semejanza entre ambas parece besar su propia imagen que cobrando vida en el espejo le devuelve el beso. Otra composición de F. Khnopff llena de misterio es *Le Secret*, en la parte superior una mujer toca una máscara y en la inferior la fachada de un edificio de Bruges se refleja nítidamente en las aguas muertas del canal.

A partir del tema de Narciso las propiedades reflectantes del agua alcanzan su máxima expresión poética. El agua, elemento hermético y seductor va a inundar la pintura simbolista. Además de las obras ya mencionadas en todas las que citamos a continuación aparece la superficie espejeante de un lago, un estanque o el mar: *Le Bois sacré* de M. Denis, *Jeune femme dans un jardin* de E. Grasset, *Le Bain au soir d'été* de F. Vallotton, *Jeunes filles au bord de la mer* de P. Puvis de Chavannes, *Soir Antique* entre algunas de las obras de A. Osbert, *Le cygne noir* de W. Degouve de Nuncques.

Una referencia especial debemos hacer al citar las obras de G. Moreau, O. Redon y A. Böcklin. Aunque en estos autores salvo en el caso de Böcklin el mar aparece tácitamente, o al menos su presencia no es tan evidente, la textura, el uso de los colores, la composición, el aspecto onírico, misterioso, acuático de las obras obligan a un comentario más extenso.

La pintura de G. Moreau parece surgir sobre espejos que han ido perdiendo el azogue con el transcurrir del tiempo. La línea deja paso a la magia de los colores con los que evocar el símbolo. Su obra de contenido mitológico nos transporta a antiguas ciudades sumergidas cubiertas de algas y corales, donde el arabesco parece de espuma, imagina criaturas fabulosas, esfinges, centauros, sirenas y cíclopes ocupando todo el espacio pictórico, seres fantásticos que frecuentarán las creaciones de su discípulo Redon, creando así una atmósfera de ambiente marino intensificada por el uso de azules y verdes puros. *Galatea*, *Jupiter et Sémélé*, *Le poète et la*

Sirène, La fée aux griffons son algunas de las obras donde podemos contemplar ese mar hipnótico que hace recordar los sueños ya olvidados.

O. Redon es el pintor del inconsciente, de la pesadilla, de la otra imagen de la realidad, de esa realidad que se encuentra tras el espejo. Para J.K. Huysmans, O. Redon era "una puerta abierta al misterio". Sus representaciones oníricas, sus alucinaciones surgen ingravidas en sus obras como flotando en soluciones acuosas vistas a través de un microscopio:

On ne peut m'enlever le mérite de donner illusion de la vie à mes créations les plus irréelles. Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible⁵.

Tras su etapa "des noirs", con la adopción del color su obra se hace más luminosa acercándose por el uso que hace del color a la de Moreau, el maestro que habría sabido subordinar los imperativos de la lógica a los impulsos de su imaginación. Para Redon, la creación plástica oscila entre estos dos polos, lo real por un lado y lo imaginario por otro, si no se produce el encuentro de ambos la obra pierde significado, carece de contenido simbólico. En relación con algunos de los argumentos señalados anteriormente podemos citar entre sus obras las diferentes composiciones acerca del tema de Ofelia, la *Naissance de Vénus*, una variación sobre este tema mitológico donde Venus surge de una gran caracola, elemento simbólico afín al espejo por su poder recurrente, pues si el espejo refleja la imagen, la caracola refleja el sonido a través del eco. *La vierge nimbée, ...un être auréolé sur une barque, des gerbes d'or à la proue de la barque, et sur les eaux une sorte de phosphorescence bleu, comme un feu follet...*, no es acaso una visión muy particular del nacimiento de Venus, o de cualquier otra diosa "notre annonciateur suprême" aparecida en cualquiera de los ejemplos anteriores.

Pero quizá nadie en la pintura simbolista como A. Böcklin ha sabido tratar

⁵Odilon Redon, *À soi-même*, Paris, 1922, Floury, pp. 29-30.

la plasticidad del agua, su aspecto cambiante, el valor simbólico de los diferentes estados de su naturaleza. En *La isla de los muertos* que él denominó *Pintura para soñar*, una atmosfera onírica envuelve esta composición donde la barca de Caronte atraviesa el mar que se encuentra en un estado de inmovilidad absoluta y como un espejo refleja la isla y la barca. Una sensación de tristeza y soledad, de ahogo y de muerte afecta súbitamente al observador que contempla esta obra. En *Vita Somnium Breve* encontramos otra visión idílica de la naturaleza pero contrapuesta a la anterior. Böcklin recrea aquí una alegoría de la vida simbolizada por el agua en movimiento. El centro de la composición es una fuente/manantial de donde surge un pequeño riachuelo con el que unos niños, el primer estado de la vida, juegan. En la parte superior de la obra, la muerte acecha a un anciano sentado en la colina donde brota el agua. En otras obras de contenido mitológico más evidente como *La sirena* o *Náyades*, el agua sigue teniendo gran protagonismo por su fuerza y por su aspecto lúdico y sensual. En *La sirena*, Böcklin parece hacer una representación de contrarios y utiliza el agua como eje; la sirena sobre una roca como elemento positivo y el tritón bajo la superficie como elemento negativo forman un círculo donde los opuestos se unen.

(Si colocamos en este paréntesis un eje de simetría imaginario para enfrentar la iconografía especular en la pintura y en la literatura simbolista, comprobaremos que existe una multitud de elementos simétricos. Como dos espejos opuestos, pintura y literatura se van a reflejar entre ellas).

Según la antropología cultural, lo Sobrenatural abandona lo Maravilloso para hacerse Fantástico en el momento que el individuo entra en dialéctica con su "yo" a través del espejo, esto ocurre como ya señalábamos en el Romanticismo. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el Surrealismo, desde Baudelaire a Cocteau, la imagen del espejo oscilará alternativamente como un péndulo de lo Maravilloso a lo Fantástico. Maupassant, Villiers de L'Isle-Adam, Laforgue, Stevenson, Wilde,

Mallarmé, Valéry, Carroll, Huysmans, Jarry, Rodenbach, Régnier, Lazare, Mauclair, Rachilde, Lorrain, Gide... hacen, expresamente, referencia al espejo en sus obras. Imagen poética; asociado a la locura (*Le Horla* de Maupassant, *L'ami des Miroirs* de Rodenbach), dualidad de conciencia (*Markheim* de Stevenson), elemento mágico (*A través del Espejo* de Carroll, *Hertulie* de Régnier), agua-espejo (*Bruges-la-Morte* de Rodenbach, elemento mitológico (*Narkiss* de Lorrain, *Le Traité de Narcisse* de Gide), o recurso literario en el caso del "recit spéculaire" o "mise en abyme" de Gide. Para el escritor simbolista el espejo es el símbolo de los símbolos, la esencia del lenguaje, considera que las palabras no son imágenes por ellas mismas sino que reflejan imágenes de la realidad. Por medio de la palabra-espejo se produce el paso de la realidad al mundo de las ideas sugeridas, proceso que es posible gracias a la creación metafórica. Pero no revisaremos la obra de estos autores, nuestro objetivo es la obra de otro escritor: Marcel Schwob.

Contemporáneo y amigo de simbolistas él nunca declaró su pertenencia a este movimiento aunque sí colaboró en los mismos medios utilizados por éstos. La crítica tampoco ha prestado mucha atención a este autor cuya calidad no se debe medir en relación a la escasez de su obra que consideramos precursora de la narrativa posterior. Su vida, la presencia de la imagen especular en su obra y la correspondencia de ésta con el arte de su época ofrecen elementos que confirman que el *espejo* en cualquiera de sus advocaciones es transcendental en este período de inquietud estética.

A. Gide en su *Journal* al evocar los primeros encuentros con Schwob en el domicilio de éste relata lo siguiente:

...en tout cas il y avait, au-dessus de cette cheminée ou de quelque meuble, une glace, et cette glace était à peu près complètement recouverte d'étoffes ou de papiers. Schwob m'expliqua bientôt qu'il avait horreur des miroirs, ou du moins d'y rencontrer le reflet de son visage....⁶

⁶André Gide, *Journal*, Paris, 1947, Gallimard, p. 814.

¿Qué razón llevaba a Schwob a tapar el espejo?. El motivo puede ser la reciente muerte del padre del escritor, pues era tradición entre los judíos cubrir los espejos durante el luto. Esta antigua costumbre nace de la creencia de cubrir los espejos en las habitaciones donde había un difunto para que el alma retenida en el espejo no pudiera perseguir a los vivos o impedir que la muerte se doble en el espejo y reclame otra vida. Pero el padre de Schwob no había fallecido en esa casa. Evitaba quizá que su imagen en el espejo le recordase a su padre y dado el fallecimiento de éste, a la muerte. Para liberarse de su doble creado en el espejo, de la muerte que se apodera de su imagen, sólo le hubiera servido su propia muerte, antes que llegar al suicidio mejor era cubrir los espejos:

N'attendez pas la mort: elle est en toi. Sois son camarade et tiens-la contre toi; elle comme toi- même.⁷

De esta manera, además de evitar su muerte, impedía que su imagen le recordase continuamente quién era y cómo su grave enfermedad le devoraba poco a poco:

Ne te mire pas dans la mort; laisse emporter ton image dans l'eau qui court.⁸

El *espejo* y sus diferentes representaciones ya sugeridas cuando nos ocupábamos de la pintura aparecen a lo largo de los relatos de Schwob. Su interés por la cultura clásica, por los textos griegos y latinos, le inspiran para escribir *Mimes* donde recrea la obra del mismo título del poeta griego Herondas que habían visto la luz en 1891 en Londres de la mano de F.G. Kenyon. En el "Mime XVIII", Schwob personifica al espejo que habla sobre su origen y lamenta que el hombre busque en él sabiduría y conocimiento, cuenta también como las jóvenes acercan los labios a su superficie y le preguntan por su belleza, quedando siempre

⁷ M.Schwob, *op.cit.*, p.15.

⁸ *Id.*, p.17

insatisfechas, pues como bien dice, aunque el exterior sea brillante el alma del hombre está llena de oscuridad:

Je n'ignore pas ce que désire la jeune fille qui me tient, et je lui répons d'avance qu'elle est jolie. Cependant elle se lève la nuit, et allume sa lampe de bronze. Elle dirige vers moi l'aigrette dorée de la flamme, et son coeur veut un autre visage que le sien.(...) Elle me touche presque de ses lèvres tremblantes; mais l'or qui brûle éclaire seulement son visage et tout le reste en moi est obscur.⁹

Estas imágenes e ideas que refiere el espejo se van a repetir como argumentos en otros relatos de este autor.

Aunque en sus escritos de juventud encontramos una obra menor con el título de *Narcisse*, sólo es un pequeño autorretrato algo cómico y lejos del mito. Es en *Le Roi au masque d'or* donde retoma el argumento de Narciso enfrentando el *espejo* y la *máscara*; un joven rey cubierto de una máscara vive en un palacio donde están prohibidos los espejos. La aparición de un mendigo en palacio hace que el rey busque la verdad. Su imagen reflejada en un río le mostrará la cruel realidad, tras la máscara el rey encontrará la lepra. Descubierta toda la verdad, desgarrar sus ojos.

El *espejo* (presencia/ausencia) en forma de agua, la *máscara*, la *mirada* (visión/ceguera) y la *lepra* reaparecen en *L'origine* donde el personaje afectado por una lepra tardía de transmisión familiar, negando su realidad, destruye todos los espejos y cubre su rostro con una malla fina para no exponer su miseria a los demás. En ambos casos la revelación de la realidad ignorada conduce a la destrucción aunque los caminos son diferentes.

Otro de los relatos donde aparece un espejo oracular, revelador del futuro es *Les Milésiennes*, un espejo de metal situado en el templo consagrado a Atenea en la ciudad de Mileto es la causa de que las vírgenes de la ciudad se quiten la vida como si se tratase de una epidemia. Las jóvenes que contemplaban su desnudez en el espejo, enloquecían ante lo que allí veían:

⁹ M. Schwob, Marcel, *Mimes*, op. cit., p. 118.

Ainsi le miroir présentait à la vierge Milésienne le spectacle de ce qui lui réservait la vie. Et dans les traits de l'image elle retrouvait tous les indices de ressemblance, le mouvement du front et la ligne du nez et l'arc de la bouche et l'écartement des seins, et la couleur des yeux surtout, qui donne les sens de la pensée profonde. Terrifiée par son corps, honteuse de l'avenir, avant de connaître Aphrodite, elle se suspendit aux poutres du gynécée.¹⁰

El espejo ofrecía a las jóvenes el futuro de la belleza que allí se contemplaba, lo efímero de ésta, la crueldad de la vejez, la verdad de la muerte. En este relato encontramos, como ya hemos visto en la pintura, la reduplicación de los personajes frente al espejo. Las víctimas son todas mujeres, jóvenes, vírgenes, todas actúan de la misma forma extraña, todas mueren igual. Pero no es sólo en este relato donde encontramos esta proyección espectral del personaje femenino, es sobre todo en *Le Livre de Monelle* donde la multiplicación del personaje es más evidente.

Obra de carácter iniciático, llena de simbolismos, sugiere una multitud de lecturas. Monelle es una niña, una mujer, una prostituta, una diosa. Monelle es ella y sus once hermanas:

Parce que je suis seule, tu me donneras le nom de Monelle. Mais tu songeras que j'ai tous les autres noms. Et je suis celle-ci et celle-là, et celle qui n'a pas de nom. Et je te conduirai parmi mes soeurs, qui sont moi-même...¹¹

Bargette la decepcionada, Bûchette la salvaje, Jeanie la fiel, Ilsée la predestinada, Marjolaine la soñadora, Circe la acogedora, Morgane la insensible, éstas son algunas de las hermanas de Monelle.

La relación de Ilsée con el espejo es paradigmática en la obra de Schwob, el *doble*, el *espejo*, la *muerte* están presentes. La relación esquizofrénica entre Ilsée y su imagen, la representación espectral de ésta frente a la imagen real es plasmada

¹⁰Marcel Schwob, *Les Milésiennes in Le Roi au masque d'or*, Toulouse, 1991, Ombres, p. 75.

¹¹Marcel Schwob, *Le Livre de Monelle*, op. cit., p. 11.

magistralmente por el autor: *A mesure qu'Ilseé apprit l'amour, Ilseé dans le miroir devint plus triste.(...) Ilseé devint jalouse de l'autre Ilseé.* Como en la obra de A. Magaud, Ilseé besa su imagen en el espejo: - *Bonjour, ma petite Ilseé -Puis elle baisait le verre froid et fronçait les lèvres. L'image semblait venir seulement.* Celosa, Ilseé cubre el espejo, aunque el motivo sea otro de nuevo aparece la imagen del espejo velado, cuando pasado el tiempo lo descubre, desde el fondo del espejo la otra Ilseé vestida de negro se le acerca, *je comprends bien, pensa Ilseé. La dame du miroir s'est délivrée. Elle est venue me chercher. Je vais mourir.*¹²

En *L'Invisible*, Schwob se sirve del espejo para acercarse a Morgane a Salomé. El nacimiento de este relato coincide con el momento en que M. Schwob junto a P. Louÿs daban forma definitiva en francés a *Salomé* de O. Wilde. Morgane vive rodeada de espejos interrogándolos continuamente acerca de su belleza: *Elle désirait s'aimer elle-même: mais l'image des miroirs avait une frigidité calme et lointaine, et l'image des étangs était morne et pâle, et l'image des rivières fuyait en tremblant.*¹³ Su vanidad y narcisismo la incitan a buscar el espejo que refleje su auténtica belleza. Para ello consulta a los magos de su país que crean un espejo mágico para localizar mediante la catoptromancia el lugar donde se encuentra: *Ils disposèrent le sable dans la boîte carrée, et y tracèrent les lignes; ils calculèrent au moyen de leurs talismans de parchemin, ils firent le miroir noir avec de l'eau mélangée de fumée.*¹⁴ Esta búsqueda une Morgane a Herodias, pues el viaje termina ante la bandeja donde se colocó la cabeza del Bautista, este espejo sangriento ofrece a Morgane la cruel voluptuosidad de su belleza asesina:

¹²Id, pp. 50-52.

¹³Id, p. 61.

¹⁴Id, p. 62.

Elle était agenouillée au milieu de la chambre murée, devant un plat de cuivre battu rempli de sang, et elle le regardait ardemment.(...) Personne ne sait ce que la princesse Morgane vit dans le miroir de sang.(...) Et on nomma cette princesse Morgane la Rouge, et elle fut une fameuse prostituée et une terrible égorgeuse d'hommes.¹⁵

En todos estos relatos, el *espejo* es un elemento exterior al personaje, éste proyecta en él sus miserias y miedos. Pero la presencia del espejo en la obra de M. Schwob es más amplia. En *Coeur Double*, obra compuesta también de relatos, la imagen del espejo no es tan evidente ya que parece que el autor lo ha traspasado y se encuentra en el interior. Las continuas referencias a las drogas como el haschich y el opio en estos relatos van a coincidir con un momento de su vida en que por su enfermedad consumía opiáceos. M. Schwob en estos relatos parece ofrecernos otra perspectiva y nos hace copartícipes del terror que se siente dentro del espejo:

La terreur est intérieure à l'homme, bien que déterminée encore par des causes qui ne dépendent pas de nous, dans la folie, la double personnalité, la suggestion; mais avec Béatrice, Lilith, les Portes de l'Opium, elle est provoquée par l'homme lui-même, et par sa recherche de sensations - que ce soit la quintessence de l'amour, de la littérature ou de l'étrangeté qui le conduise à l'au-delà.¹⁶

En *Le train 081*, el maquinista del tren 180 que cubre la línea Marseille-París sufre un fenómeno de alucinación premonitoria en el que observa que un tren de las mismas características con el número 081 conduce el tan temido cólera a París. El terror invade el relato cuando posteriormente sucede en la realidad, siendo el hermano del maquinista, ausente durante años en Oriente, el que ha muerto por la infección durante el trayecto. Sin espejos, asistimos a un fenómeno de simetría perfecta, M. Schwob juega en este relato con la figura de la enantiomorfosis, evidenciada en este caso por el número del tren 180/081.

¹⁵*Id.*, p. 64.

¹⁶ Marcel Schwob, *Coeur Double*, Paris. 1979, 10/18. "Fins de siècles", U.G.E., Préface, p. 36.

Varios de estos relatos están inspirados por la pintura de autores contemporáneos y conocidos de M. Schwob. En *Arachné*, el narrador bajo los efectos del haschich parece estar atrapado en una de las litografías de O. Redon cuando relata su amor por una mujer-araña, la reina en el reino de las arañas:

Par la corde de soie que m'a lancée Arachné, je m'échapperai ainsi avec elle, - et je vous laisserai - pauvres fous - un cadavre blême avec une touffe de cheveux blonds que le vent du matin fera frissonner.¹⁷

Para *Béatrice* se inspira en la obra de D. G. Rossetti, *Beata Beatrix*, que pintó en homenaje póstumo a su mujer y modelo: *et la peau d'un blanc mat comme un marbre ...; et quand une émotion rougissait son visage, on eût dit d'une figure d'albâtre intérieurement éclairée par une lampe rose.*¹⁸ No es esta imagen de Béatrice la perfecta descripción de la mujer prerafaelita.

La presencia de D. G. Rossetti es mucho mayor en *Lilith, la serpiente más hermosa del Eden*; además de comenzar con unos versos de *Eden Bower* de este artista, M. Schwob hace una alegoría de la vida del maestro prerafaelita y de su relación con Elizabeth Siddal cuyo suicidio desencadenó en el pintor su decadencia física y mental. Un artista de influencias renacentistas encuentra el ideal en una mujer Lilith: *elle était semblable à ces figures préraphaélites qu'il faisait revivre sur ses toiles* a la que tras su prematura muerte consagra su talento y su obra:

Ce fut la dernière poésie qu'il écrivit dans le livre de Lilith. Il le ferma - pour jamais - avec des fermoirs d'or, et, brisant sa plume, il jura qu'il n'avait été poète que pour elle, et que Lilith emporterait sa gloire dans sa tombe.¹⁹

La literatura que introducíamos como reflejo especular de la pintura nos

¹⁷ M. Schwob, *Arachné, op.cit.*, p. 97

¹⁸ M. Schwob, *Béatrice, op.cit.*, p. 111.

¹⁹ M. Schwob, *Lilith, op.cit.*, p. 118.

devuelve a su vez el reflejo de la imagen pictórica. De esta manera siguiendo como elemento conductor la obra de M. Schwob hemos cerrado el círculo del espejo:

... de montrer que les événements du monde extérieur peuvent être parallèles aux émotions du monde intérieur, de faire pressentir que dans une seconde vie intense nous revivons virtuellement et actuellement l'univers.²⁰

²⁰ M.Schwob, *Coeur Double*, Préface I, p. 38.







LÉON SPILLIAERT *Autoportrait au miroir*. 1908



V.10. Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898). *El espejo de Venus*. 1898.

L'espace dans *Sébastien Roch* d'Octave Mirbeau

PILAR RODRÍGUEZ REYES

Universidad de Cádiz

Le dernier des trois romans considérés autobiographiques d'Octave Mirbeau, *Sébastien Roch*, publié en 1890, raconte la vie d'un enfant à partir du moment où son père, propriétaire d'une quincaillerie dans la petite ville bretonne de Pervençhères, décide de l'envoyer, à onze ans, au collège que les Jésuites dirigent à Vannes. Raconté à la troisième personne pour la plus grande partie, par un narrateur hétérodiégique, le roman narre les tentatives de M. Roch pour que son fils soit admis, les préparatifs avant de partir, le voyage, l'arrivée au collège, le refus de Sébastien de la part des élèves appartenant, la plupart d'entre eux, à la noblesse, l'amitié avec le taciturne Bolorec et, surtout, les sentiments que le collège et les Jésuites suscitent en lui pendant les années d'internat.

L'anticléricalisme de l'auteur est présent tout le long de l'ouvrage, notamment dans la mise en relief de l'hypocrisie de plusieurs Jésuites, dont le cas le plus extrême est celui du Père de Kern qui, petit à petit, s'attire la confiance de Sébastien, en lui permettant de faire des choses interdites par les autres Pères (le dessin, la poésie, la musique...) : *Le Père de Kern le rechercha, flatta ses goûts, surexcita ses*

*enthousiasmes et Sébastien fut vite conquis par la douceur de cette voix...*¹, et surtout avec ses conversations sur la vie et l'oeuvre des grands personnages de l'histoire, la littérature et l'art, jusqu'à consommer un fait qui, placé justement au milieu de la narration, détermine l'action jusqu'à la fin de l'histoire: la violation de Sébastien par le père de Kern. Étant repoussé, le prêtre obtient l'expulsion du garçon grâce à des calomnies. La conséquence est le retour chez lui d'un Sébastien qui n'est plus le même.

La deuxième partie, plus courte en extension que la première, montre le protagoniste jusqu'à l'âge de vingt ans, d'un caractère changeant, apathique par rapport à toute sorte d'occupation et par rapport au sexe, au point de ressentir du dégoût pour le contact physique avec son amie d'enfance Marguerite, qui cherche son amour désespérément. Cette dernière partie, où la narration à la troisième personne est en alternance avec la première (journal de Sébastien), se termine avec le rappel sous les drapeaux à cause de la guerre (on est en 1870), la rencontre fortuite de Bolorec au front et la mort du protagoniste au champ de bataille.

Après cette introduction nous étudierons l'espace, élément du roman qui, loin d'être un simple décor où bougent les personnages, présente de nombreuses et variées formes sous lesquelles il peut apparaître, de même que les fonctions qu'il est censé développer. Pour Bourneuf et Ouellet, l'espace d'un roman s'exprime de différentes formes et il a de nombreux sens au point de devenir parfois la raison d'être de l'ouvrage². Dans *Sébastien Roch* trois lieux représentent autant d'éléments de répression: la maison-la famille, le collège-l'éducation et le champ de bataille-la guerre. Ces lieux représentent aussi trois moments de sa vie: l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte respectivement.

¹ O. Mirbeau, *Les romans autobiographiques, Sébastien Roch*, Mercure de France, 1991, p. 854. Les pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

² R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'univers du roman*, P.U.F., 1972.

Mirbeau est conscient du rôle que l'espace peut jouer dans un roman, procurant un sens aux faits ou délimitant les camps des personnages, et il sait comment utiliser les différents types qui peuvent apparaître. Ainsi, nous voyons des *espaces regrettés* lorsque M. Roch prend la décision d'envoyer son fils au collège de Vannes et lui défend de sortir avec ses amis habituels, considérant qu'ils ne sont plus à son niveau. Une fois au collège, il y a de nombreux moments où il se souvient de ses espaces de jeu à Pervençères. Dans la dernière partie du roman, un autre personnage, Bolorec, regrette son pays, comme il le raconte dans une lettre qu'il envoie à Sébastien de Paris.

Il y a des *espaces souhaités*. Sébastien ressent que les discours de son père sur les Jésuites et les fils de princes, avant de partir au collège, réveillent chez lui *le rêve d'un au-delà*.

Nous voyons des *espaces oubliés*, énumérés en détail par le narrateur, à l'occasion de la pérégrination à Sainte Anne-d'Auray, le lendemain de la violation. L'image des choses que d'habitude Sébastien gravait dans sa mémoire, s'effaçait sans laisser le moindre reflet à cause de son état d'esprit. Pour marquer ce contraste, le narrateur répète, le long de la description du paysage que le personnage vient de voir, *il avait oublié..., il avait oublié..., etc.*

Il y a des *espaces imaginés*: dans le voyage de retour à Pervençères, après avoir été expulsé du collège, Sébastien pense à son ami Bolorec, à qui il n'a pas pu dire au revoir et qui a été expulsé lui aussi. Il aurait bien voulu connaître son pays, Ploërnél, pour mieux se le représenter. *pour mieux revivre, cet ami. [...] Et il imaginait des landes, des landes pareilles à celles de Sainte Anne, des landes où des filles dansaient et chantaient...* (p. : 958). Le personnage est convaincu que l'espace est en rapport avec la vie d'une personne.

Des *espaces en rêves*, dans ce cas de véritables cauchemars, font que le protagoniste revive toutes les nuits les images du collège et celles du premier

voyage. Cette présence continue et involontaire renforce dans la narration l'angoisse de Sébastien après son retour chez lui.

Nous pouvons parler aussi d'un *espace corporel*: dans son journal, Sébastien écrit que c'est en contact avec la nature qu'il trouve les rares moments de *félicité suprême, où mon âme, s'arrachant à l'odieuse carcasse de mon corps, s'élance dans l'impalpable, dans l'invisible, dans l'irrévélé...*(p. 998). Son corps, comme sa maison, comme le collège, se présente à lui comme un élément répressif dont s'il peut à peine échapper c'est grâce à son intense vie intérieure.

L'une des fonctions de l'espace est celle de *dédramatiser la narration* à un moment précis. À cette fin, le narrateur peut utiliser *l'humour*, parfois chargé d'ironie, comme dans l'exemple suivant: l'un des nombreux discours de M. Roch à propos des magnifiques conséquences sociales d'être élevé par les Jésuites a lieu dans la quincaillerie. Monté sur un escabeau d'où il parle à son fils, tandis qu'il vérifie des cadenas, l'entrée soudaine d'un client fait revenir à la réalité M. Roch *qui, prestement, redescendit de son escabeau, en même temps que des hauteurs idéales où sa noble imagination promenait de très vagues, de très immenses rêves de gloire à jamais perdue!* (p. 698-699).

Enfin, l'espace se présente souvent lié ou étant la cause des *sentiments* et des *états d'esprit* des personnages. Dans le confessionnal, aux questions du prêtre, Sébastien doit prononcer le nom de son amie Marguerite ce qui *en cette ombre tragique*, lui paraît une infamie et une trahison. Plus tard, en une sorte de compte rendu du séjour de Sébastien au collège, le narrateur réfléchit à propos du changement que celui-ci a provoqué: *Cette paix de l'âme, cette tranquillité du corps qu'il avait en entrant dans cette maison maudite, un vide atroce, dévorant, les remplaçait avec ce qu'il apporte de remords, de dégoûts, de perpétuelles angoisses.* (p. 937). Le personnage est conscient de l'effet de l'espace, comme le montre son journal, quand l'idée du sentiment de l'inutile s'empare de lui: *[Ces idées] me*

hantent, lorsque je suis enfermé dans ma chambre [...] et les ciels pluvieux [...] Dehors, sous le soleil, elles s'évaporent. (p. 997-998).

Un élément fondamental de l'espace est la *lumière*, tout particulièrement pour Mirbeau, si passionné par la peinture. La littérature dans cette fin de siècle est très liée aux autres arts, notamment à la peinture³ qui, elle aussi, se sert de la lumière pour définir les volumes modifiant parfois les perspectives ou les couleurs. Dans *Sébastien Roch* les adjectifs qui ont trait à la lumière et à la couleur sont nombreux, toujours de tons gris lorsqu'il s'agit du collège, de certains paysages bretons ou de la maison du protagoniste, montrant une similitude avec son état d'âme. L'arrivée au collège et la nuit de la violation sont décrites avec des jeux d'ombre et de lumière, car ce sont deux moments de mystère pour le personnage. La robe lilas de Marguerite inspire tellement de respect à Sébastien qu'il ne la tutoie plus désormais. Et, surtout, la couleur du papier de sa chambre a sur lui une énorme influence:

Peut-être vais-je dire une grosse sottise? J'attribue à la couleur du papier de ma chambre, mes tristesses, mes dégoûts, mes déséquilibres d'aujourd'hui. C'est un papier horrible, d'un brun sale, d'un brun de sauce brûlée, avec des fleurs qui ne sont pas de fleurs, qui sont quelque chose d'inclassable dans l'ordre des ornementations tapissières, quelque chose d'un jaune terreux, n'évoquant que des idées abjectes et d'ignobles comparaisons. Ce papier m'a toujours obsédé. Je n'ai jamais pu le voir - et je le vois à toutes heures puisque c'est entre les murs de ce papier que je vis - sans en ressentir des impressions d'accablante, d'exaspérante, d'annihilante tristesse (p. 973-974).

En contraste avec ces descriptions d'espaces fermés, le narrateur utilise souvent des termes de luminosité et d'éclat quand il parle de la nature, que ce soit la campagne ou la mer. Il s'agit là des seuls instants où Sébastien est heureux. L'amour pour l'art inculqué par le Père de Kern fait réfléchir le protagoniste en

³ Cf. D. Gamboni, *La plume et le pinceau*, Éd. de Minuit, 1989.

arrivant à la conclusion que les gens de Pervençères sont tristes parce qu'ils vivent entourés de laideur, les maisons n'ont pas été aménagées *pour l'éducation de leurs sens*.

En effet, outre la couleur et la lumière, bien des éléments en rapport avec tous les sens apparaissent dans le roman. Des *senteurs* des plantes, de la mer, *l'odeur du collègue*,...Il y a même la description d'un lieu faite seulement de *senteurs*:

Toute sa vie sensorielle, déséquilibrée, affluait à son odorat. Des *senteurs* lui arrivaient aux narines, multiples, différentes et si fortes qu'il faillit s'évanouir. L'atmosphère, comme dans une chambre fermée et remplie de végétaux, lui semblait lourde d'odeurs ascendentes et de vénéneux parfums. Il respira, décuplés par la perception morbide exacerbée de ses nerfs, le souffle ammoniacal des terreaux, l'exhalaison carbonique des feuilles mortes, les arômes effervescents des herbes mouillées, la fleur alcoolisée des fruits. (p 760-761).

Nous trouvons aussi des références aux *goûts* dans les pages de *Sébastien Roch*: *goût d'encens et goût de salure* aux lèvres.

Quant aux *sons* décrits, il y en a de différente nature, depuis les musicaux (pensons à la passion de Sébastien pour la musique) et la sonorité rythmée des vagues, jusqu'aux plus prosaïques, comme l'éloquence de son père, qu'il avait toujours entendue comme *un bruit naturel*, ne lui accordant pas plus d'attention qu'au *ronflement du vent*. Mais un jour elle tombe sur lui avec *des fracas de tonnerre*, et il lui semble que même les marmites lâchent *de furieux borborygmes*. De nouveau apparaît l'humour avec les mêmes personnages et à la même place que dans l'exemple antérieur..

Nous nous centrerons sur l'analyse du *collège*, du fait que c'est l'espace fondamental dans l'ouvrage, et ceci pour plusieurs raisons. D'abord, il est présent dans la plus grande partie du roman et, même avant que le protagoniste n'y arrive, toute la narration tourne autour de la préparation de cet événement. De même, l'action de la dernière partie du livre, lorsque Sébastien a déjà quitté le *collège*, est

déterminée par son séjour là-bas. Le collège suppose son initiation avec un double apprentissage, positif et négatif: celui des arts, qui le passionne, et celui de la violence, physique dans le cas du sexe et morale dans les humiliations. Le collège est un élément castrateur, étant donné que l'expulsion entraîne la fin de l'apprentissage positif et la négation d'une place dans la société. La misère physique et morale vécue entre ses murs donne lieu à une misère sociale. Dans le domaine personnel, nous avons déjà dit ci-dessus que les années d'internat marquent définitivement la personnalité du jeune homme et font que sa vie intérieure s'accroît.

Le collège: espace physique.

Le collège Saint François-Xavier de Vannes a réellement existé, Octave Mirbeau y a passé quatre ans et comme Sébastien Roch il a aussi été expulsé, bien que la cause n'ait jamais été révélée⁴. Les trois premières pages du roman le situent en Bretagne, emplacement non fortuit car [*le sol du taciturne Morbihan*] livre *l'homme, abruti de misères, de superstitions et de fièvres, à l'omnipotente et vorace consolation du prêtre* (p. 678). Les programmes de l'établissement font une description lyrique des paysages et des monuments, indiquant même que, dû à la proximité de Sainte Anne-d'Auray, ce n'est pas rare que des miracles se produisent au collège et en plus, les élèves peuvent prendre des bains de mer sur une plage bénite.

La première vision que Sébastien a du collège est décrite avec des traits qui recréent la fatigue du voyage et le peu de lumière nocturne:

Puis une ville confuse, à peine entrevue dans la nuit... puis une porte, devant

⁴ Cf. J-F. Nivet et P. Michel, *Octave Mirbeau, l'imprécauteur au cœur fidèle*, Séguier, 1990.

laquelle l'on s'était arrêté, une façade haute, sommée d'une voix dont les bras luisaient... puis de longs couloirs blancs, des escaliers interminables... La marche d'une foule sur des dalles sonores... Et des soutanes rapides, fuyantes... des saints de plâtre blafards, des vierges livides, projetant sur les murs l'ombre des gestes raidis!...Des lits, des lits...(p. 741).

Dans cette description la prépondérance des substantifs par rapport aux verbes est remarquable; la qualification est privilégiée et remplace l'action comme élément sémantique principal. Il s'agit là d'une des caractéristiques de *l'écriture artiste*, expression utilisée pour la première fois en 1879 par Edmond de Goncourt pour parler d'un certain style de roman, entre 1860 et 1885, de Flaubert à Huysmans, qui a eu une influence sur la prose *décadente* de fin de siècle⁵. La dédicace de *Sébastien Roch* parle par elle-même de l'admiration que Mirbeau éprouve pour l'écrivain: *Au maître vénérable et fastueux du livre moderne. À Edmond de Goncourt ces pages sont respectueusement dédiées. O.M.*

Pour Mitterrand cette *écriture artiste* n'est présente que dans certaines pages des romans, surtout dans les descriptives. Ce sont les substantifs qui traduisent la sensation perçue que l'auteur veut transmettre au lecteur, dans ce cas celle de l'inconnu et du mystérieux.

À l'intérieur du collège, certains lieux sont inséparables de l'action. En voici quelques-uns:

La cour. À l'heure de la récréation les élèves vont à la cour qui leur correspond selon leur âge. Depuis sa première journée, c'est évident qui est le chef de celle de Sébastien. Guy de Kerdaniel, appartenant à l'aristocratie, lui demande impérativement: *Es-tu noble?* Devant la réponse négative, une deuxième question sur la profession de son père ne se fait pas attendre. Le métier de quincaillier fait

⁵ Cf. H. Mitterrand, "De l'écriture artiste au style décadent" in *Le regard et le signe*, P.U.F., 1987, pp. 271-290.

rire tout le monde. L'arrivée d'un Père soulage notre protagoniste, mais quand il se renseigne de ce qui se passe, lui aussi rit.

Chaque cour se trouve divisée en groupes exclusifs, ne représentant pas des sympathies communes mais des catégories sociales. Ce lieu met en relief, dans un espace réduit, l'inégalité sociale, montrant le pouvoir des classes supérieures.

La salle d'étude. Les heures de cours ne sont pas narrées avec profusion. Mais, par contre, le lecteur assiste aux heures d'étude où, se cachant derrière un tas de livres, Sébastien se dédie à ce qui lui plaît vraiment: le dessin et la poésie. Le protagoniste se construit un univers d'évasion et de compensation contre le réel et contre la norme morale et sociale qui l'entourent. Lorsqu'il se voit surpris, les objets de sa passion sont réquisitionnés, c'est la répression de l'imaginaire. Par contre, le Père de Kern le lui permet; dans ces occasions le mur de livres *qu'il échafaudait* lui sert à se protéger contre le regard pénétrant du curé.

Le dortoir. Les conversations avec le Père de Kern avaient lieu dans la cour, pendant les promenades et, surtout, *chaque soir, après le coucher des élèves, dans l'embrasure d'une fenêtre ouverte du dortoir.* (p. 858-859). Cette *fenêtre ouverte* représente la seule issue du collège qui n'est pas fermée. À travers elle, Sébastien accède à l'imaginaire, à la formation de sa sensibilité artistique, à d'autres époques et à d'autres espaces.

Le confessionnal. Ce lieu n'apparaît qu'une fois et brièvement, mais nous le considérons suffisamment important pour montrer l'esprit du collège. Après ce que l'on pourrait appeler un interrogatoire plutôt qu'un dialogue, dans lequel le confesseur considère tout pécamineux, *Sébastien sortait du confessionnal, sentant que quelque chose de sa pudeur [...] était restée là* (p. 797). Dans cet endroit

surtout l'extorsion morale est présente, à cause du sentiment de culpabilité.

La chambre du Père de Kern. C'est aussi un endroit qui n'apparaît qu'une fois et où la violation a lieu. Sébastien s'y dirige sans savoir où il va, suivant le Père de Kern, traversant dans le silence de la nuit *ces coins du collège, qu'il ne connaissait point, ces tortueux escaliers, ces corridors aux angles brusques, ces paliers lugubres où, dans l'ombre plus dense, des lampions fumeux remuaient des lueurs de crime* (p. 977). Avant d'entrer dans la chambre, le narrateur a créé une ambiance de mystère avec des termes qui font référence à l'inconnu (*qu'il ne connaissait point*), à l'effrayant (*tortueux escaliers*), à l'obscur (*lugubre, l'ombre plus dense*), au pervers et à la violence (*des lueurs de crime*).

Une fois dans la chambre, le lecteur la perçoit non du point de vue du narrateur hétérodiégétique mais de celui du personnage, avec des jeux d'ombre et de lumière nocturnes ainsi que d'étranges bruits provoqués par le vent et par des serrures qui l'effraient énormément. Le regard de Sébastien suppose un élément dynamique qui permet l'exploration du lieu:

Il eut la peur - une peur angoissante, horrible -, la peur de toutes ces marches descendues, de tous ces couloirs traversés, de toutes ces livides lumières, de toutes ces ombres inconnues, et de ce noir surtout dans lequel il était, seul, avec cet homme. D'abord il ne vit rien qu'un jour blafard, lamellé, sinistrement projeté sur le plancher et sur le plafond par une fenêtre aux persiennes closes. Ce jour était funèbre; il reflétait une pâleur opaque, une blancheur morte de linge. Autour de ce jour, où l'ombre du Père passait et repassait, c'était la nuit, une nuit hallucinante, pas si profonde, cependant, que ses yeux, s'habituant à l'obscurité, n'y distinguassent des objets vagues, des profils perdus de meubles, des formes inachevées et, dans le fond, contre quelque chose qui ressemblait à un mur, quelque chose d'horizontal, de rigide et de long, qui ressemblait à un sépulcre (p. 877-878).

Nous trouvons de nouveau de nombreux termes qui renvoient au mystérieux, à l'inconnu, à l'épouvante, à l'obscur, mais surtout à la mort (*funèbre, morte,*

sépulcre). Comme nous l'avons vu précédemment, l'espace n'est pas un décor fortuit, il représente à cette occasion le lieu adéquat où apparaissent l'angoisse et le désir interdit. C'est aussi celui que le Père de Kern choisit pour enlever le masque (élément *décadent*) et montrer ses véritables intentions, celui où finit la confusion entre l'être et l'apparence.

La chambre-prison. Le chapitre VII commence avec la description détaillée d'une chambre, sans que le lecteur sache de quoi il s'agit, ce qui fait que la narration avance plus lentement à un moment crucial, donnant ainsi des indices pour la suite de l'intrigue. Il s'agit là de la fonction narrative de la description, étant donné que c'est elle qui marque le rythme lent après un passage d'action.

Les premiers mots du chapitre, avant le premier point, n'ont pas de verbe, à la manière des indications spatiales des pièces de théâtre: *Une petite chambre mansardée sous les toits* (p. 917). Ensuite une phrase courte avec le verbe *être*: *Le silence est profond* (*Id.*), précède une considération qui nous parle plus d'une prison que d'une chambre: *le mouvement, la vie du collège, arrêtés par des murs, des cours, de hautes bâtisses, ne pénètrent pas jusque-là* (*Id.*). Finalement il y a une succession des objets qui composent le mobilier, sans qu'aucun verbe n'apparaisse. De nouveau nous assistons à un exemple d'*écriture artiste* dans une description qui réduit tout à fait le rôle du verbe.

C'est là que Sébastien restera enfermé, sans savoir pourquoi, après la calomnie du Père de Kern. Dans cette chambre la seule visite qu'il reçoit est celle d'un frère aux heures des repas. Cet endroit, inconnu pour lui jusqu'à présent, lui fait pressentir quelque chose: *Il devine qu'il va s'accomplir, en ce lieu, quelque chose d'irréparable* (p. 926). L'insaisissable, le pressenti, le mystérieux, sont tous des thèmes présents dans la littérature de fin de siècle.

Le bureau du Père Recteur. Après sa réclusion, Sébastien est conduit à deux reprises dans ce bureau. La première, lorsqu'il s'y dirige, *Sébastien suit le frère, une angoisse au coeur, les jambes toutes molles* (p. 928), car il devine ce qui s'approche: l'expulsion. En entrant, il voit *une pièce assez vaste, austère*, dont la description continue minutieusement.

La deuxième fois, toute l'attention du protagoniste s'adresse à la personne de son père, M. Roch, qui se trouve désespéré et supplie le Père Recteur, s'humiliant même, afin d'empêcher que son fils soit chassé du collège et en conséquence de la société. Dans ce bureau triomphent la calomnie et l'injustice.

Le collège: espace abstrait.

Octave Mirbeau se sert du collège pour exposer ses idées sur l'injustice (thème récurrent dans son oeuvre) et sur l'anticléricalisme. Le narrateur affirme que les collèges, *des univers en petit*, enferment les mêmes dominations que les sociétés les plus despotiquement organisées.

Le collège ne représente pas la même chose pour chaque personnage du roman. Pour M.Roch c'est un motif de vanité. En envoyant Sébastien à Vannes sa considération augmente, *on dirait en parlant de lui: C'est le père du petit jeune homme qui est aux Jésuites* (p. 687). De la même manière, il ressent que sa personne traverse les étroites limites de Pervençères car *en écrivant au Père Recteur du collège de Vannes, il lui sembla qu'il entrait de plain-pied dans l'armorial de France* (p. 688).

À onze ans, Sébastien ne comprend guère et ne se pose même pas la question de savoir quelles sont les raisons de son père. Par contre, dans les pages du journal qu'il écrit lorsqu'il a déjà quitté le collège, nous pouvons lire:

J'étais pour mon père une vanité, la promesse d'une élévation sociale, le résumé impersonnel de ses rêves incohérents et de ses ambitions bizarres. Je n'existais pas par moi-même; c'est lui qui existait ou plutôt réexistait par moi. Il ne m'aimait pas; il s'aimait en moi. Si étrange que cela paraisse, je suis sûr qu'en m'envoyant au collège, mon père, de bonne foi, s'imagina y aller lui-même (p. 982)

Pour Sébastien le collège signifie une étape décisive de sa vie puisqu'il s'agit des années de son adolescence. Le séjour au collège provoque en lui de nombreux sentiments étant parfois contradictoires:

L'*angoisse* de l'oppression surtout. Le collège est pour lui une prison obscure et grise, opposée à la nature tant aimée dont il jouissait à Pervençères.

L'*amertume* de l'inégalité sociale, *d'être toléré comme un pauvre, et non accepté comme un pair* (p. 765), dont la conséquence est la solitude, le fait en arriver à la conclusion qu'il ne peut conter que sur lui-même.

La *honte* de se trouver obligé à mentir par son père, au cours des visites à leurs voisins pendant les vacances. À ces occasions M. Roch se vante des succès scolaires et des amis aristocratiques de son fils, arrivant même jusqu'à décrire le "magnifique" château de Kerral.

À deux reprises le collège suppose une *libération* pour Sébastien: avant d'y aller, il ressent qu'*une vague délivrance* (p. 703) s'approche face à l'oppression que provoquent en lui son père et sa maison. Plus tard, après la déception des premières vacances à Pervençères à cause de l'accueil froid de son père, il voit le collège comme un refuge.

Un aspect positif que lui apporte le collège est *l'amour pour l'art et la littérature*, les conversations avec le Père de Kern y étant pour quelque chose.

Mais le collège sera toujours, pendant les années suivantes à l'expulsion, l'image réelle qu'il verra dans ses *cauchemars*. Dans son journal nous lisons: *Voilà cinq ans que j'ai quitté le collège. Depuis ce temps, il ne se passe pas de nuits que je n'y rêve [...] Le jour, le collège continue sur moi son oeuvre sourde, implacable,*

de démoralisation; la nuit, jusque dans mon sommeil, j'en revis les douleurs (p. 999-1000).

Il écrit aussi dans son journal comment le délire de la fièvre n'a pas été sensiblement plus douloureux que ses pensées quotidiennes, ni plus fou que ses rêves habituels, à une occasion où il souffre de fièvre typhoïde et étant au bord de la mort. Dans l'inconscient de ce monde fantastique intérieur, ses cauchemars ont toujours tourné autour du même cercle d'insupportables visions: le collège.

Une idée commune que partageaient tous les Jésuites de Vannes était l'existence de différentes classes sociales parmi les élèves. Non seulement ils l'acceptaient mais, avec des apparences d'impartialité, ils incitaient au maintien des préjugés ainsi qu'au culte d'un respect hiérarchique. Le collège était donc pour eux *l'univers en petit* dont nous parlions plus haut, sans l'admettre d'une manière claire mais hypocritement. Cela se passait de même dans le monde des religieux, où un abîme séparait les frères du Père Recteur, dont la présence parmi les élèves était un événement et provoquait l'admiration de tous. Le frère qui sert Sébastien pendant ses jours de réclusion, avant l'expulsion, peut seulement dire comme réponse aux continuelles questions de celui-ci: *Et comment voulez-vous qu'un frère, c'est-à-dire une créature moins importante qu'un rat, qu'un asticot, qu'une anémone de mer, sache quelque chose?* (p. 941).

Dans le roman il y a des personnages qui ne connaissent pas le collège mais il représente quand même quelque chose pour eux. Pour le curé de Pervençhères, être élevé par les Jésuites de Vannes est le maximum qu'un garçon peut ambitionner; il a connu un général et deux évêques qui avaient fait leurs études là-bas... Quant aux gens de la petite ville, en sachant que Sébastien ira dans ce collège, *les bouches étaient béantes d'étonnement respectueux* (p. 692). Pour Marguerite c'est un motif de jalousie quand Sébastien est sur le point de partir. La tante Rosalie, qui s'est disputé plus que de coutume avec M. Roch en apprenant la nouvelle, lui dit

qu'il est en train de provoquer le malheur de son fils avec ses idées stupides. Et finalement, à l'inverse de tous les autres, se produit la réaction indifférente de deux paysans apprenant dans la gare que Sébastien va à Vannes, ce qui remplit d'indignation M.Roch..

Déplacements.

Comme nous l'avons vu, il y a trois lieux fondamentaux dans ce roman: la maison, le collège et le champ de bataille. Les déplacements qui mènent Sébastien de l'un à l'autre ne sont pas exclusivement spatiaux ou, autrement dit, ils n'entraînent pas qu'un changement physique de lieu mais aussi un changement dans sa vie et dans sa personnalité. En même temps, ces ruptures font que la narration progresse.

Le voyage de chez lui à Vannes, pendant lequel le garçon traverse un paysage désolant, est narré avec profusion d'adjectifs qui renvoient à la mort et aux tons gris et noirs. L'arrivée au collège le fait entrer dans un monde de refus et d'humiliations inconnu jusqu'alors et qui, comme nous l'avons remarqué, le fait se replier sur lui-même.

Le départ définitif du collège le mène à Pervençères, un monde non inconnu pour lui mais nouveau dans certains aspects, telle l'attitude d'indifférence qu'a son père à son égard qui, bien qu'elle le fasse souffrir, le soulage. Par ailleurs, Sébastien se considère une personne différente de celle qui un jour a quitté cette maison. Ce voyage aller et retour a été celui qui va du monde de l'enfance à celui des adultes; dans le parcours il a perdu plusieurs choses, comme l'innocence, et il en a trouvé d'autres, comme le sens de la justice et une plus grande sensibilité.

Le dernier voyage de sa vie, forcé comme le premier, est celui qui le conduit à la guerre. Il implique le saut définitif qui le pousse vers le monde des adultes, un monde qu'il ne comprend guère et qui le fait réfléchir en se posant de nombreuses

questions, telle la suivante: *Est-ce curieux que le peuple ne vibre qu'à ces deux sentiments: le sentiment religieux et le sentiment militaire, qui sont les plus grands ennemis de son développement moral?*(p. 1002). Le champ de bataille est la scène de sa mort, la fin d'un voyage qui, d'une certaine manière, avait commencé plusieurs années auparavant.

Continuant avec l'analyse du collège comme espace fondamental du roman, et vu que le protagoniste le considère comme une sorte de prison, nous verrons comment les déplacements, les sorties dehors, acquièrent une grande force.

Il y a des déplacements *effectifs*, tels les promenades des mercredis dans les alentours du collège, d'où *il revenait toujours un peu ivre* (p. 832) et le pèlerinage à Sainte Anne-d'Auray, lieu sec, ombrageux et dépourvu de végétation (*la route de Vannes à Sainte Anne n'est qu'une longue tristesse*) (p. 891). Dans sa description, le narrateur réfléchit sur le fait que les religions aient toujours choisi des endroits maudits au lieu d'espaces où la joie de la nature est présente. Une autre sortie réelle est le séjour à Pervençères pendant les vacances, si souhaité et si décevant à cause de l'accueil froid de M. Roch; le plaisir de retrouver son cher paysage s'évanouit, trouvant Pervençères *trop petit, sale et triste, les habitants vilains et grossiers* (p. 825). Une dernière sortie du collège, la définitive, est celle de l'expulsion.

D'autres déplacements sont *frustrés*. Le premier jour au collège, après l'humiliation dans la cour, les pensées entraînent Sébastien à voir la mort comme une libération, *il concevait la mort comme une aérienne envolée vers les espaces supérieurs* (p. 891). Ayant entendu parler d'une pièce d'eau, il sort du collège la chercher, mais des Jésuites le voient et le font rentrer. La description du chemin est faite à partir des senteurs de l'endroit (cf. ci-dessus). Une autre sortie qui n'a pas lieu est la visite au château de Jean de Kerral, le seul camarade de classe, appartenant à la noblesse, qui lui parle et qui l'invite même chez lui. Sébastien attend ce jour avec une grande illusion, de même que M. Roch, qui a été renseigné

par une lettre, mais finalement les parents de Jean ne considèrent pas adéquat que le fils d'un quincaillier soit l'ami de son fils et l'invitation s'évanouit. Cela indigné Sébastien et fera que, à une occasion où la promenade du collègue se passe dans le domaine de Kerral, il se réjouisse en observant la décadence physique du château, en ruine, et celle de son propriétaire *mélange de paysan et de gentilhomme, de soldat et de vagabond* (p. 803).

Finalement, il y a des sorties *imaginaires* provoquées par la pensée: celles que lui propose son ami Bolorec pour s'échapper du collège ou celles dont il rêve pendant les heures d'étude, se souvenant de la nature qui entoure Pervençères. La vision et la senteur du port de Vannes lui suggèrent aussi des voyages imaginaires le jour de sa première promenade, se sentant *l'âme conquise à des féeries de voyage, à des immensités bleues, à des vagues dispersions dans la lumière* (p. 785). Ici, comme ailleurs, c'est l'espace qui a mis en marche la pensée, l'imagination et l'état d'esprit du protagoniste. Il a influencé sa vie, l'a opprimé ou l'a libéré et a participé à la formation de sa personnalité. Le parcours réalisé à travers les pages de *Sébastien Roch* laisse voir comment l'espace accomplit une fonction narrative essentielle, car il a déterminé l'action et de nombreuses caractéristiques des personnages.

Juego, Palabra, Imagen.

EMILIA ALONSO
MANUEL RUBIALES
Universidad de Sevilla

Y colorín colorado, este cuento ha comenzado.

Como todos sospechan el discurso de las revistas del *corazón*, de *cotilleo*, de *cuore* o del *colorín* es menos inocente de lo que parece. Hablamos de su malicia económica, de su realismo pueril, de su sintaxis rudimentaria. Inocente es la palabra de la prensa deportiva, jubilosa la complejidad de sus titulares. El discurso de la prensa *del corazón* obedece militarmente a la estructura sintáctica S+V+P: no es elástico, no es metafórico y no le gusta jugar con las palabras pues, según sus leyes, existe una ideal adecuación entre ella y la imagen que ilustra. Su popularidad radica sociológica, terapéutica e industrialmente en el *morbo*, concepto que no existe en francés, que un lenguaje plano, chato y transparente despierta en un lector que cree que la vida del otro es mejor que la propia. Que esa palabra sea plana y pueril no debe movernos a engaño y el intelectual que piense que la prensa *del corazón* sólo se vende por sus fotografías, yerra: la frase de la prensa *cordial* (seca, *amoral*) es una frase de sangre fría con tejido interno de exploración forense y está impregnada de asombro e irresponsabilidad; entre ambos extremos el *morbo* es el intermediario

con quien debemos pactar, dejándonos llevar por él a través de sus asombrosos senderos.

Tomemos el ejemplar de *Semana* del 12 de Junio de 1996 y observemos la portada: en imagen central, a cuatro columnas, sendos primeros planos de Julio Iglesias y de Isabel Preysler separados por una línea vertical; sobre ambos: *Julio Iglesias nunca le pegó a Isabel Preysler* y, a modo de subtítulo: *la verdadera causa del divorcio fue la infidelidad*. Contradiendo la neutralidad de lo dicho, una pequeña ventana oblicua musita: *sigue la polémica*. El lector de la portada de *Semana* ha bebido en unos segundos un *maná* de imágenes que las tres informaciones coartan y estimulan: dinero, violencia, sexo y cuernos se reproducen y engendran un *ballet* iconográfico con tal economía de medios que se diría que el lenguaje no es *logos*, sino *praxis*. La prensa deportiva no se dignaría a crear esa algarabía porque informa del juego jugando: habla del qué, cómo, cuándo y dónde concediendo a la palabra función de imagen; la prensa cordial hace lo contrario: lanza la imagen, hierde con la palabra.

La segunda acepción que aparece en el *RAE* (ed. 21) de la palabra *morbo* es la siguiente: *Interés malsano por personas o cosas o atracción hacia acontecimientos desagradables*.

Este *interés malsano* es la especialidad de la prensa cordial española (todo un fenómeno sociológico del que orgullecernos). Cuando en la tercera página de la misma revista se afirma que *Julio Iglesias jamás le pegó ni humilló a Isabel Preysler* se diría que la intención del titular es la contraria: hacer imaginar a los lectores que Julio Iglesias *sí* pegó y *sí* humilló a I.P., desencadenando una iconografía subliminal de fantasías segregadas por la negación: *qui s'excuse, s'accuse*. La cultura española sobre las vidas de estos famosos es enciclopédica y la alegría con la que los medios de comunicación atropella la intimidad, hercúlea

y sin murallas. En la portada a la que nos estamos refiriendo vemos también (en ventana, a la derecha del nombre de la revista) una fotografía de Isabel Pantoja con este titular: *Ya tengo la parejita, ahora me falta el marido*. Nuestro imaginario es experto y bien que lo sabe el compositor de la portada al poner en circulación foto y titular. I.P. es uno de los *famosos* por antonomasia de la piel de toro a raíz de su matrimonio con *Paquirri*. Desde que éste murió, la vida privada de I.P. ha sido objeto de la más enfermiza curiosidad y apasionado seguimiento por parte de los medios de comunicación; todos a una, a lo largo de más de una década, han ido dejando entrever la posibilidad de opciones sexuales *heterodoxas* por parte de I.P., opciones que se dan a entender con sutil malicia a nuestro (morboso) entender en esta *falta de marido* que I.P. candorosamente proclama y la revista saca de contexto.

La entrevista con la tonadillera, en efecto, aséptica y sin morbo, como si en ningún momento el periodista que la firma fuera cómplice de la perversidad que entrevemos en el titular de la portada; la *mujer-jet* cuenta esto y aquello, acredita las banalidades de rigor y se somete al ritual inevitable de decir que existe; en la fotografía de la portada, en cambio, habla el metalenguaje del imaginario cordial, la fantasía plural, la mano que tira la piedra y se esconde (el dinero) en el bolsillo.

Tampoco hay mucho que contar de las imaginables palizas de los Iglesias/Preysler. El reportaje que alude a ellas alterna fotos de la pareja, juntos y separados, con *glamour*, lujo y distinción exhibiendo sus bustos olímpicos detrás de cuyas efigies de estudio enredan presuntas vejaciones y humillaciones. Asunto tan propiamente malsano está *tratado* con una apática miscelánea de fotos de archivo en la que los protagonistas posan intemporalmente atizando la contradicción entre lo morboso y lo doméstico, el escaparate y la trastienda.

La prensa francesa es mucho más *inocente*, si se puede decir así. El número 105 de la revista *Gala (l'actualité des gens célèbres)* ofrece una portada sin malicia,

llena de candor y frescura; es un *collage* de fotos de famosos sobre las que destaca la de una tal Ophélie Winter que hace moto acuática en Saint-Tropez; a tres columnas: *En vacances, les folles fêtes des stars*. ¿Es que los franceses no tienen famosos, Ophélie Winter aparte?. El sumario de la revista nos responde que sí pero que se trata de famosos de antaño: Jhonny Halliday, Sylvie Vartan, Belmondo, Catherine Deneuve...¡mitos de verdad!. En España, famoso es quien sale en televisión: Rociío o la hermana de Jesulín, Ana Obregón o el (presunto) hijo de *El Cordobés* han tomado el poder gracias a un menú neurótico que la prensa cordial ha cocinado y el lector devora sin vergüenza: la prensa cordial francesa carece de morbo para bien y para mal: es más cursi, sí, pero más *objetiva*; no atropella la intimidad y se limita a contar lo que hacen o dejan de hacer sus famosos y famosas y los trata con decidido cariño, sin ambigüedades que valgan, porque se lo merecen, vamos, sin que en su discurso pueda entreverse doble intención porque esas historias y esas vidas son así: cuentos de hadas más allá de la verdad y la mentira. En la página 28 de este número leemos un reportaje que en manos españolas no habría sido tratado igual; parece ser que Jean-Paul Belmondo ha tenido problemas de salud y poco éxito en su última película; la revista *Gala* hace mención de ambas circunstancias (salud y fracaso) pero resalta a cuatro columnas la buena forma física y psíquica del actor en estos momentos, lo que ilustra una foto a toda página de un Belmondo jovial, saludable y vitalista.

Volvamos a España; parece ser también que la actriz Blanca Marsillach (*Lecturas*, nº 366, Junio del 96) acaba de recuperarse de muy graves problemas con la droga y anhela regresar a la escena y empezar nueva vida. La revista titula a dos columnas: *Las drogas me alejaron del cine*. Ved el morbo en estado puro: lejos de dar como noticia la parte *positiva* del melodrama de la Marsillach, la revista nos lleva a soñar con una prometedor hija de famoso que trunca carrera y arruina

juventud *chutándose* en las cloacas de la *movida*.

En el número 454 del semanario *Voici* se ofrece un reportaje sobre la princesa Carolina de Mónaco que, si en España es famosa por sus desgracias, en Francia parece serlo por su felicidad (en julio del 96): *Seule mais heureuse: adieu le passé pour sa première croisière en célibataire; la princesse s'est amusée comme jamais*; la prensa española ha resaltado más el que uno de sus acompañantes en el crucero fuera un *joven empresario turco* que el de su estado de ánimo. Así, la revista *Hola* del 18 de Julio del 96 nos ofrece en portada el titular: *Carolina, crucero por el mar Egeo. Acompañada de un grupo de amigos, entre los que se encuentra el joven empresario turco Ahmet Ertegun*. Ilustra la información una fotografía a una columna de Carolina y del *joven empresario turco* muy desvestidos ambos.

Este supuesto empresario no es nombrado por la revista *Voici* y quien aparece en la portada del *Hola* es, según *Voici*, un tal Michel Klein, joven estilista (de rasgos orientales) con quien la princesa departe amistosamente. *Hola*, de tal guisa, arma un lío que, si estamos en lo cierto, habla poco en favor de su reputación de revista *seria e imparcial*: o error o mala voluntad o falta de información pero poca pasión turca.

*La vida real fluye y no se detiene -escribe Vargas Llosa- es inconmensurable, un caos en el que cada historia se mezcla con todas las historias y por lo mismo no empieza ni termina jamás. La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio¹. Nos atreveríamos a insinuar que el lector de novelas y el lector de la prensa cordial, siguiendo el paralelismo del autor de *Conversación en la Catedral*, caen en la misma tentación irremediable: la de vivir la vida de otros porque la propia les resulta insatisfactoria, caótica y sin principio ni fin: ridícula,*

¹M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, 1990, p. 9.

vacía e intrascendente ante esas otras vidas donde el desorden se vuelve orden. Queremos decir que el adicto de la prensa del corazón lee la historia de la familia Flores, la historia de Carolina de Mónaco o la historia de Diana de Gales como historias que tuvieran organización, causa y efecto, fin y principio.

El morbo al que aludíamos al principio como simiente de esta voracidad lectora no es distinto del que empuja al lector de novelas a seguir a Emma Bovary o a Ana Ozores a través de sus tragedias. *Porque la vida real* -continúa Vargas Llosa- *la vida verdadera, nunca ha sido ni será bastante para colmar los deseos humanos (...) la fantasía de que estamos dotados es un don demoníaco. Está continuamente abriendo un abismo entre lo que somos y quisiéramos ser, entre lo que tenemos y lo que deseamos*². Es un derecho que debemos defender sin rubor aun que la prensa del corazón lo envenene: ¿qué íbamos a leer si no?.

La revista *QUO* (Septiembre, 1996 pp.24 ss.) en su reportaje de fondo *Por qué nos gusta el cotilleo* dice en su entrada que *hablar de los demás - preferentemente mal- parece una de las principales actividades humanas. Esta afición por meternos en las vidas ajenas puede servir como válvula de escape de las propias frustraciones pero también es una especie de cemento social que facilita las relaciones interpersonales*. El chisme no es un pequeño e insignificante artefacto sino una formidable terapia que simbólicamente ayuda a soportar las diferencias entre lo que parece excelso y lo común.

El dilema que se nos plantea es evaluar a la prensa cordial francesa y española; no es nuestra función la de establecer valoraciones morales y si afirmamos que la española es genuinamente morbosa lo hacemos como una constatación que vienen a refrendar los ejemplos analizados. Si la prensa francesa es más inocente, no nos corresponde a nosotros explicar las causas. Una

² *Id.*, p. 12

insinuación: ¿no será que nuestra joven democracia confunde el cero y el infinito y que jueces y famosos lo permiten?. Hemos hecho dos entrevistas en sendas peluquerías; peluqueros y clientes han confirmado lo que nadie ignora: que son ellas, las estrellas, las que buscan el foco y protestan por él, que son las estrellas fugaces quienes viven de la industria del *colorín*, verdadero tesoro nacional y mitográfico que, como la mujer española, cuando habla de alguien es que habla de verdad.

Colorado y colorín, a esperar a *Paquirrín*.

1.- *La Fabrica de sueños o mientras que afuera llueve.*

La prensa deportiva española y francesa tienen sobre todo dos diarios: *MARCA* y *L'EQUIPE*. *MARCA* es el rotativo español de mayor tirada del país a cuya lectura se van incorporando con singular precocidad preadolescentes y adolescentes femeninas porque la eclosión sociológica del deporte en general y del fútbol en particular así lo permite mientras que afuera llueve.

El discurso de la prensa deportiva en Francia y en España se define por su relativa complejidad y la metáfora es la reina de sus titulares: más o menos ocurrentes, más o menos logrados, esos titulares venden al lector un interesante juego de palabras por la complicidad con un lector especializado, culto y, por favor, políglota.

¿Quién es el lector de la *prensa cordial*? Todos y nadie: alguien indeterminado que aglutina a todas las clases sociales por las razones que sean -del adicto al curioso, del interesado enfermizo al escéptico, del intelectual al analfabeto en funciones. El lenguaje con el que son relatados los hechos era chato, plano y transparente: S+V+P, sin adjetivación, sin ilusiones estilísticas y sin vocabulario

que se preciara.

En sus antípodas, el lector de la prensa deportiva es un periodista en potencia; para comprobarlo entremos en un bar y entablemos conversación con el solitario cliente de edad indeterminada que lee la prensa a nuestro lado. El sabrá, como usted, cuál ha sido la *cláusula de rescisión* de Alfonso, cuáles las nuevas normas de la FIFA sobre el *fuera de juego*, cuántos goles marcó Mijatovic el año pasado. Periodistas en potencia, solitarios en acto, tienen nociones no desdeñables de medicina deportiva; el silencioso compañero de barra se ha vuelto ya locuaz y te hace ver la diferencia entre un *esguince* y una *contractura*; cuando habla de un *tirón* te dirá si ha sido en los *abductores* o en los *adductores*; teme, como el que más, a la peor de las lesiones: *la rotura de ligamentos cruzados*... Con toda naturalidad, uno o dos clientes se han incorporado a la tertulia, el camarero va y viene, escancia, lanza al aire opinión y comandas; el elocuente compañero de barra habla un idioma específico, más jerga que argot: ¿sabe usted lo que es un *carrilero*, un *pivote*, un *media punta*, un *escolta*, un *libero*?; ¿sabe lo que son los *relevos*, el *achique de espacios*, el *falso lateral*...? ¿Es usted capaz de distinguir el *palo corto* del *palo largo* y... ¿qué es la *media distancia*? a ver, ¿qué es?; ¿y el *pressing*?... ¡ah, el *pressing*!. No es lo mismo hacer *pressing* arriba que atrás, no vale igual *ceder terreno* que *tener que abrirse*; ¿y los *rombos* y las *diagonales*?, ¿y las *faltas inteligentes*?. Si usted habla esta jerga que comparten quién sabe cuántos miles de sus compatriotas, bienvenido al club: es usted un tecnócrata, un socio y un políglota mientras que afuera llueve.

Se nos dirá, líbrenos Dios de negarlo, que el fútbol y el deporte son el *panem et circenses* de nuestros días, el opio, la religión y la mitología en maridaje con frustraciones, acoso televisual, culto al cuerpo y soledad. Ocurre en las grandes ciudades y en las ruines aldeas, en las lujosas cafeterías y las tascas cutres: vayamos

a Galicia, a Levante, a Cataluña. Dondequiera que vayamos no habrá diferencia cultural, social o de acento que impida la comunicación ni fuerza humana capaz de evitar que un paisano perore con un recluta o un arbetzale con un vendedor de enciclopedias mientras que afuera llueve.

Otro tanto ocurre en Francia donde un español que quiera hacerse aceptar en *vie de quartier* sólo necesita demostrar (poder adquisitivo aparte) que domina este esperanto del fin del milenio: el español que come un sandwich en un *tabac* bretón deberá adquirir nociones de rugby y reciclar sus conocimientos de ciclismo pero, además de francés, aprenderá geografía porque Auxerre, Brest o Lens dejarán de ser entelequias para convertirse en ciudades verosímiles donde al costado de una vieja catedral gótica ruge, iluminando a la catedral, un estadio de fútbol.

¿Exageración?: *allez-y si vous ne voulez pas nous croire*: en las Facultades, Hospitales y Notarías, notarios, profesores y nefrólogos departen liberalmente con alumnos, clientes y pacientes sobre Nadj, Moj o Bjbejl. El deporte unifica por abajo, crea vínculos, engendra amistades, complicidades, odios y rivalidades mientras que afuera llueve.

Si, para mayor inri, tiene uno la fortuna o desventura de vivir pongamos que en Sevilla, un ingrediente nacional-narcisista se agrega al cóctel: *la guasa*, territorio donde la energía literaria de una ciudad que se expresa con imágenes de palio o verbales se desencadena en un torrente de inventiva, imaginación y agresividad para zaherir al rival, burlarse de él y ganar el partido mientras que afuera llueve.

Este dinamismo, este conocimiento enciclopédico del fútbol y del deporte se trasladan a la prensa y es la prensa su espejo. La brillantez ocasional de las portadas de *MARCA* y de *L'EQUIPE*, la complicidad de sus titulares y la variedad de su repertorio iconográfico están engendradas en ese espacio de soledad que tiene su válvula de escape las domingos por la tarde y tomando café y copa el resto de la

semana.

Dice Cabrera Infante: *Para los antiguos, la realidad fue siempre mayor que la realidad, y no era raro que se refirieran amables encuentros con un unicornio o combates feroces con un dragón: la fantasía era la mayor realidad. Para nosotros, más sabios o más torpes, la fantasía ha quedado reducida a los sueños, a la imaginación, a la incómoda estrechez de la realidad imaginativa y fantástica de un libro.*³

Pero, ¿qué ocurre con el hombre que jamás ha leído un libro? Cabrera Infante sostiene que el cine fue la fábrica de sueños con la que el hombre del siglo veinte supo procurarse sueños cuando está despierto. Hoy el cine no es lo que fue y el hombre del fin de siglo ha inventado otra realidad mayor que la realidad: nuevos dioses mientras que afuera llueve.

L'EQUIPE del 28 de Julio titula a ocho columnas: *Et voici les dieux* cuando comienzan en los Juegos Olímpicos las pruebas de atletismo; los atletas son los nuevos unicornios y dragones: zoología fantástica hija de alquimia médica y fenómenos (negros) de la naturaleza.

De modo que si vas a un bar, amigo, no esperes hablar otro lenguaje que no sea este esperanto infantil de ingenuas erudiciones y pueriles mensajes cifrados. ¡Qué más quisiera uno (o no) que dar con un parroquiano enganchado a Faulkner o a Mallarmé! No vayas por ahí: creerán que hablas del nuevo entrenador del Celta o del posible *carrilero zurdo* del Real Albacete Balompié. El deporte, como la realidad de los antiguos, es mayor que la realidad, es la nueva fábrica de sueños con sus imágenes ampliadas y repetidas, sus voces magnificadas y sus héroes gigantescos comparados con los modelos de la realidad mientras que afuera llueve.

³ G.Cabrera Infante, 1995, p. 42.

2.-Una palabra vale más que mil imágenes.

Podría pensarse que en la prensa deportiva, imagen del espectáculo, tienen más importancia las imágenes que las palabras aunque contradiciendo el sobado dicho popular de que una imagen vale más que mil palabras vamos a ponerlo al revés y a decir que una palabra vale más que mil imágenes.

MARCA y *L'ÉQUIPE* hacen valer más ante sus lectores la esquemática reflexión de sus titulares (lacónicos, a ocho columnas, no más de 4 palabras) que la de sus imágenes; no importa que la fotografía (ver *L'ÉQUIPE* 19 de Julio de 1996) sea a toda plana con inmensa panorámica del estadio olímpico de Atlanta donde van a tener lugar...*Les jeux du siècle*; este juego de palabras (*los mejores juegos del siglo y los últimos*) es la aportación del rotativo francés a la inauguración de las Olimpiadas y al periodismo en general. La fotografía, por muy aparatosa que sea, pudo aparecer (como así fue) en cualquier otro medio de comunicación; lo que *L'ÉQUIPE* incorpora es un juego de palabras que otros medios de comunicación ni soñarían utilizar.

MARCA y *L'ÉQUIPE* reflejan sintéticamente la imagen que se proyecta desde las conversaciones en la catedral en una sola y, a veces, atrevida frase. *MARCA* (7-7-96) da cuenta de la *pájara* que dejó a Miguel a 3:32 del líder Berzin: *Es humano* -titula a siete columnas- *pero es Indurain!*

La fotografía que acompaña al titular es irrelevante (amputada, inexpresiva) pero el titular es un prodigio de interpretación de lo que el aficionado quiere que se le diga: habla allí una voz impresa que es la nuestra, la voz de quienes soñaban que, ay, Miguel Indurain era ...!Dios;. Unos días antes, antes de la *pájara* leemos esta excelente metáfora: *Zülle se viste de Miguel Indurain*: sólo los *connaisseurs* pueden descifrar una sinestesia donde el amarillo del *maillot* de oro y del sol astro rey se

confunden, sinestesia que viene a confirmar la del 7 de Julio: *Pero el sol volverá a brillar*.

Entre la primera y segunda y tercera página establece *MARCA* una dialéctica de información progresiva a base de imágenes retóricas; esta especialización se rompe en muy raras ocasiones creadas siempre por el azar: cuando éste (*MARCA*, 4-8-96) ofrece la imagen de Indurain en pleno esfuerzo el día que ganó la medalla de oro de los Juegos Olímpicos, la casualidad y la oportunidad del fotógrafo quisieron que detrás de la foto convencional emergiera la mujer de Miguel empujando el cochecito del bebé. *MARCA*, entonces, da la palabra a Miguelín y es él, Miguelín quien titula a ocho columnas: *Papá, oro*. Lástima que *MARCA* conceda tan poca importancia a los signos de admiración para que titular y fotografía puedan competir en gracia, simpatía e imaginación.

3.-Verano del 96.

L'EQUIPE: 20 de Julio de 1996.

1.- Asimilación o analogía: *C'est pa...Riis! (C'est Paris!)*.

2.-Sinestesia: *Faites jaillir de l'or bleu*.

3.-Rima: *Une folle farandole*.

4.-Polisemia y metáfora: *Messieurs, décrochez l'or et ranimez la flamme* (*l'or* = medalla de oro =dinero; *flamme* = llama olímpica = llama de la pasión, (publicidad de *Piaget* para los Juegos).

L'EQUIPE:17 de Julio de 1996

1.-Eslóganes publicitarios = titulares: *Un champion c'est ça = Coca-cola c'est ça*.

2. a) Publicidad de *Ricard* equiparando el color amarillo del *maillot* de Riis con el también amarillo del último vaso de *Ricard*. b) Publicidad con ocasión de la llegada

de la carrera a Pamplona: anuncio de *Coca-Cola* sobre fondo rojo y advertencia: *cours derrière les cyclistes, mais devant les taureaux*, para que no molesten y corran ellos.

L'EQUIPE: 18 de Julio de 1996

1.-Un escalador en francés es un *grimpeur*; en lugar de *monter, grimper*: *Virenque grimpe sur le podium*.

L'EQUIPE 19 de Julio de 1996

- 1.-Polisemia: *Les jeux du siècle*. Los mejores juegos del siglo son los últimos.
- 2.-Titulares en inglés: *Let de games begin, Jo d'Atlanta go!*. (¿Se habría atrevido *MARCA* a poner titulares en inglés?).
- 3.-Cine para lectores cuarentones: *Autant en emporte le siècle*.
- 4.- El sonido y la furia: *Du son, plus d'images*: (no más imágenes: *protestation de motards à cause d'un accident*).
- 4.-Aliteración, homofonía: *Le stade embrase la banlieue; (embrasser/ embraser)*.

L'EQUIPE, 23 de Julio de 1996

- 1.-Imitación de los recitativos infantiles para aprender la tabla de multiplicar: *Et de trois qui font onze*.
- 2.-Metáfora y aliteración: *Le fleuret fleurit, Bouras, la bourasque*.
- 3.-Aliteración, anáfora: *Tang comme un tank*.
- 4.- Cuatro improbables alusiones culturales: a) *Le retour de la grande Catherine*; b) *Les trois grâces* c) *Un bonheur simple* (¿Flaubert?); d) *vélo, trio, judo = métro, boulot, dodo?*.
- 5.-Cine, novela, TV.: *Le héros venu du froid, Les filles en or*. 6.-Oxímoron: *Naim est un géant, Le grand Petit*.
8. *Calembour* gastronómico: *La salade nîmoise*.
- 9.-El Padre de todos los deícticos: *Et voici les Dieux!*.

IO.- Sabiduría popular: *Vite fait, bien fait* o quien da primero da dos veces.

MARCA:7 de Julio de 1996

1.-Cine y perfil del lector: *El gran desafío de los jefes*.

2.-La Madre de todas las metáforas: *La serpiente multicolor*.

3.-Jeroglífico: Fotos de Michel y Butragueño...y *un destino*.

MARCA:27 de Julio de 1996

1.-Otra vez el cine: *Un tipo duro. ¿Esto qué es?...Y Pizzi cogió su fusil*.

2.- Sinestesia: *Yolanda Soler se baña en bronce*.

3.-Publicidad, metáfora: *José María García viene de vuelta*. 4.-El Real Betis

Balompíe es recibido en la estación de Santa Justa a causa de su provisional liderato; *MARCA* titula a seis columnas: AVE, Ave al líder y a la Alta Velocidad Española.

Mientras que afuera llueve.

La imagen en el texto: *les beaux livres*.

PILAR TORRES LÓPEZ.

Universidad de Cádiz.

El libro ilustrado, la obra literaria en la que se intercalan imágenes de distintas, variadas formas y calidades, ha sido objeto de controversia en numerosas ocasiones. Conjunción positiva texto-imagen, el libro ilustrado participa de un importante debate durante el período elegido en el presente comentario: la literatura francesa y su relación con otras artes en el umbral del siglo veinte. El fin de siglo francés en lo que a la literatura concierne, se encuentra dividido, entre fuerzas tan influyentes como el naturalismo - en general rechazado por la nueva generación de artistas -, el simbolismo - corriente asociada a la poesía en especial -, y la llamada *décadence*, tendencia que abordará los aspectos oscuros, ambiguos e indefinibles, que parecían no conducir sino a la *quête de rien*¹.

Los primeros años del siglo veinte, que reflejan la producción de esta generación, cuya única perspectiva literario-artística compartida parecía ser una práctica común de la escritura y algunas posiciones claramente opuestas a los

¹J. P. Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois, Jeannine Paque, *Le Roman Célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, pp. 7-11.

grandes pilares artísticos de su siglo, nos permiten ver hasta qué punto sus experiencias se expresan únicamente por la vía de la ruptura y búsqueda de algo nuevo que se manifiesta a través de la intertextualidad, el juego referencial, la evocación,...No quiere ello decir que se alcance plenamente un modo de hacer coherente sino que, la mayoría de las veces, el entramado de fuerzas en el que están inmersos les lleva a variaciones continuas. Estos osados y curiosos innovadores, llenos de audacia y creatividad, propician una reflexión sobre el arte y la literatura del futuro, ajena a la estética decimonónica; críticas contundentes en el caso de las artes plásticas, basadas en la grandiosidad de la pintura "oficial" cuyo éxito venía dado por la vehemencia del arte figurativo-realista.

Este período, en el que parece acabar algo, e iniciarse una *¿nueva sensibilidad?* respecto del arte y su función, configura una especie de caos, síndrome fin de siglo que se constituirá en el motor de una renovación-revolución estéticas cuyo alcance fue inimaginable en aquel momento²:

Tout se passe, en tout cas, comme si la pensée rationnelle, étranglée dans son propre champ opératoire, tendait à se frayer un passage vers la pensée mythologique comme si elle se trouvait saturée dans et par l'urbain et par le procès d'industrialisation [...]

Esta revolución paradójicamente vivida desde la pasividad de una generación de artistas desconocidos³, quizás excesivamente narcisista, asociada a

²R. Delevooy. *Journal du Symbolisme*, Genève, Skira-Flammariion, 1977, s/p: Charles Morice au cours des années 1880 avançait: [...] *l'art est essentiellement subjectif. L'aspect des choses n'est qu'un symbole que l'artiste a la mission d'interpréter. Elles n'ont qu'une vérité interne*[...] *De là encore une volonté de se démarquer face au réalisme régnant, par crainte de voir les naturalistes à l'assaut de l'avenir*[...] Moreau accède à la notoriété en 1864, tout en inaugurant un thème appelé à retentir avec éclat sur les pentes glissantes du goût symboliste[...] Défi que Moreau paraît adresser à Ingres. En dé-liant le thème de sa formulation à l'antique. En le baignant dans la texture chromatique, plastique, graphogène du Quattrocento. [...] Modèles, prototypes, formules de base privilégiés pour la génération des symbolistes des années 1880.

³G. Bertrand, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 7: *Les artistes de notre temps manifestent tous une égale curiosité pour les techniques les plus diverses et se font un point d'honneur de préciser les valeurs significatives du signe plastique dans tous les domaines.*

grupos minoritarios y *herméticos* cuyas producciones dispersas eran a menudo vapuleadas por la crítica más ortodoxa, propició que el siglo veinte se presentara lleno de interrogantes en cuanto a las artes y a una estética en ciernes, en nuevas vías de consolidación. La búsqueda imparable de la novedad en lo artístico, también afectaba, por supuesto, al concepto de la ilustración de las obras literarias. Se trataba de hallar las coordenadas estéticas más acordes con la nueva mentalidad artística del *entre-deux-siècles* francés.

Comenta Gérard Bertrand en *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme 1909-1914*, que a pesar de la gran difusión e interés despertado por el tema del libro ilustrado que se produjo en Francia en un período comprendido entre los años treinta y setenta, dicha exaltación no se estaba reflejando, paradójicamente, con una obra crítica, de análisis y estudio de las técnicas de ilustración adoptadas, de su evolución, ni de los resultados logrados. No hubo una profundización paralela respecto de los interesantísimos intentos de introducir nuevos procedimientos en la consecución de imágenes apropiadas al papel, la textura y sus posibilidades, junto con las combinaciones respecto de los signos tipográficos. Así, la recuperación de técnicas tradicionales de la ilustración en estos años no atrajo especialmente la atención: el grabado en madera, los múltiples tratamientos para la obtención del relieve mediante estilete inglés, japonés, el buril, las impresiones en blanco y negro, al igual que las posibilidades del grabado coloreado, en particular la técnica en *camaïeu* donde se trabaja jugando con las distintas tonalidades de un único color⁴.

⁴Nos ha parecido conveniente aclarar en qué consisten las diferentes técnicas de la ilustración a las que aludimos. En cuanto al grabado en madera, desarrollado desde el siglo XV en la impresión de imágenes devotas y naipes, el artista trabaja rebajando la parte del dibujo que debe aparecer en blanco y queda así en relieve sólo la parte que se entinta. El bloque se suele grabar en el sentido de la fibra, usando normalmente madera de manzano, peral, cerezo, sicomoro o roble. Algunos grabados en madera se colorean a mano, tras la impresión, aunque más adelante se incorporarían planchas distintas para cada color. Otra de las técnicas que nos interesa en el tratamiento del tema de la ilustración es la litografía. Procedimiento que se basa en la repulsión entre la tinta grasa y el agua. La imagen a imprimir se dibuja al revés sobre una piedra utilizando lápiz o tinta grasos. La piedra se sumerge en

Los últimos treinta años del siglo XIX se caracterizaron por un declive de la impresión y una pérdida de interés por el arte de la ilustración. François Chapon en su obra *Le Peintre et le Livre*⁵ muestra su visión al respecto: *La médiocrité de la typographie, le caractère anecdotique et servile de l'illustration, la vulgarité introduite par les procédés mécaniques de reproduction, l'esprit de pastiche en bibliophilie, mauvaise qualité des papiers, autant de signes de décadence.*

Dicho rechazo que se produce en el período al que se refiere F. Chapon, esa tendencia al divorcio texto/ilustración, son significativos si tenemos en cuenta la influencia enorme de personalidades literarias como Mallarmé y su silencio al respecto, silencio y/o rechazo que sus seguidores simbolistas, para los que - obedeciendo a ideas del maestro según las cuales la imagen sólo vendría a *dañar* la línea melódica de la escritura y el poder de fascinación del texto - la ilustración era considerada *trop précise*.

Aunque quizás resulte algo anecdótico, recogemos no obstante algunas de las opiniones concernientes a la ilustración literaria que figuran en "L'Enquête sur le roman illustré par la photographie", llevada a cabo por A. Ibels⁶:

Stéphane Mallarmé: *Je suis pour aucune illustration tout ce qu'évoque un livre devant se passer dans l'esprit du lecteur.*

Georges Rodenbach: *L'idée de faire l'illustration d'un roman [...] est ingénieuse, sinon qu'un lecteur aimera toujours mieux s'imaginer lui-même [...]*

agua y se entinta después, la tinta se adhiere a la imagen pero no a la parte mojada de la piedra, obteniendo así su impresión. En cuanto al aguafuerte, la tinta llena los surcos hechos con ácido en una plancha de metal pulido (cobre normalmente, zinc, acero, etc.). La plancha se barniza y se dibuja sobre el barniz con un punzón, dejando al descubierto el metal, la plancha así dibujada se baña con el ácido, y este graba las zonas donde el barniz se ha eliminado. Después de limpiar los residuos de barniz, la plancha se entinta y se enjuaga. Una vez entintada y secada, la tinta sólo permanece en los surcos hechos por el ácido. En este procedimiento la imagen queda por debajo de la superficie de la plancha impresora que retiene la tinta.

⁵F. Chapon, *Le Peintre et le Livre*, Paris, Flammarion, 1987, p. 11.

⁶A. Ibels, "Enquête sur le roman illustré par la photographie", *Mercur de France*, janvier 1898, pp. 97-

puisqu'un livre n'est qu'un point de départ, un prétexte et un canevas à rêves [...]
Quant à moi , vous comprendrez que je m'intéresse principalement au texte.

Octave Uzanne: *L'illustration aura à lutter contre son ennemie masquée [...]*
l'imagerie directe, et sur nature [...] *L'art ne vit que de mensonges,*
d'irréalités, d'envolée au-dessus de la vie courante [...] *Plus l'illustration sera*
spirituelle, dégagée, traitée d'un trait amusant et décisif en manière de croquis,
plus elle aura la chance de réussir, à la condition qu'elle ne suive le texte
qu'approximativement, en le paraphrasant de loin, tels les picazziti du musicien
accompagnant la sérénade.

Paul Sérusier: *Je n'admets pas l'illustration: l'ornementation de la page*
imprimée [...] *ou bien l'estampe jointe au livre...*

Léon Ritor: *[...] un beau livre peut se passer d'illustration autant qu'un*
homme de distractions. Et quant à comparer des clichés photographiques à des
Gustave Doré, ce ne serait pas à faire...

Rachilde: *Mon avis est qu'il ne faut jamais illustrer une oeuvre d'art*
littéraire. Quant à la photographie, elle est pour la réalisation de la Beauté ce
qu'une bicyclette peut être devant un cheval arabe.

R. de Gourmont et F. Hérol: *[...] pour un roman où l'on aura recours*
fatalement à la photographie posée, nous ne voyons pas que ce procédé vaille
mieux qu'un autre. Nous ne croyons pas, d'ailleurs qu'il soit jamais bien
nécessaire d'illustrer des romans.

Algunas opiniones contrarias a la ilustración del texto en gran medida emuladoras del "tácito" rechazo inicial de S. Mallarmé⁷, inicial puesto que más

⁷F. Chapon, *op.cit.*, pp. 14-ss. S.Mallarmé: *C'est par le concours impérieux et indissociable d'éléments matériels à la transmission de la pensée, par cette abstraction réalisée à partir des données concrètes, que le livre demeure l'agent irremplaçable des exercices de l'esprit.* A partir de las ideas lanzadas por S. Mallarmé en plena efervescencia simbolista, su visión del libro se impone entre los nuevos escritores. Los sentidos en igual medida que la inteligencia en completa conjunción deben ser requeridos para apreciar el contenido. El libro es pues concebido como un microcosmos que está gobernado por la relación movimiento-espacio-tiempo: *[...] le feuillet*

adelante el poeta matizará sus posiciones respecto de la ilustración de la obra literaria; así, autores como P. Claudel⁸, A. Gide o P. Valéry, para los que ni siquiera la tipografía suponía un tema atractivo incluso cuando se trataba de las posibles combinaciones con una eventual propuesta de ilustración para alguna de sus obras, en principio rechazan la idea. A favor o en contra, lo que resulta innegable es la obsesión por el tema, la toma de conciencia del libro necesitado de una transformación propiciada por los grandes cambios que el mundo literario y el arte en general venían imponiendo.

Antes de pasar a uno de los temas que consideramos de enorme importancia tratar en nuestro comentario, como es el papel de las publicaciones periódicas, de distinta índole que se preocuparon por todo lo novedoso respecto de la literatura y su relación con otras artes, concluiremos este breve recorrido por las distintas opiniones de personalidades de la época, con algunos de los interesantes comentarios de A. de Bersaucourt que aparecen en la obra sin datar de E. de Monfort *Vingt-cinq ans de littérature française de 1895 à 1920*; en el capítulo dedicado a la "Bibliophilie" Bersaucourt declara: *[...] les beaux livres longuement préparés et patiemment réalisés par des imprimeurs sûrs de leur technique et respectueux de leur métier, [ce] sont en général des produits d'une médiocrité prétentieuse qui encombrant les étalages et les vitrines des librairies [...] Les plaquettes se multiplient. La plaquette n'assure-t-elle pas avec le minimum d'efforts et de risques pécuniaires le maximum de bénéfiques? [...]* En la edición de *beaux livres* Bersaucourt considera, pues, intolerable no tanto la ilustración en sí, ni siquiera, la maltratada *plaquette*, sino el desequilibrio, el enfático mal gusto del manierismo

qui tourne, l'ombre qu'il projette, la lumière qu'il installe; la marge et la justification, le blanc et le noir.

⁸P. Claudel citado por F. Chapon, *op.cit.*, pp. 14-31. con motivo de *L'Exposition du livre de Florence* en 1925, Chapon considera significativa la mínima referencia al tema de la ilustración que el autor hace una vez expuesta la conclusión de su conferencia: *L'union du dessin et de la typographie comporte des combinaisons... je ne sais si aucune d'elles a jamais été satisfaisante.*

y *préciosité* que la mayoría de editores ofrecía, en opinión de Bersaucourt con un único interés: el lucro. También se queja éste en su crítica, de los graves errores que se producían, a su entender, en la disposición del texto y la elección de la tipografía e ilustraciones⁹.

El libro debe ser representativo de su tiempo, un *témoïn*, y para que ello se consiga debe ser necesario el trabajo conjunto de un escritor y un ilustrador contemporáneos, que coincidan en sus respectivas percepciones, en su sensibilidad. Esta es la propuesta ideal de Bersaucourt, pero *cette loi qui suggère le simple bon sens[...] elle est aujourd'hui méconnue, sans cesse*, (op. cit. p.307). Siguiendo este criterio los únicos merecedores de reconocimiento, según el punto de vista del crítico, serían los siguientes editores:

L. Pichon, destacando *La Campagne romaine* de Chateaubriand, *Daphnis et Chloé*, *La Main enchantée* de G. de Nerval, entre otros; sesenta volúmenes de las ediciones Pelletan, editor siempre preocupado por adecuar la tipografía a las características de cada obra: [...] *dans l'unité du format éviter l'uniformité coutumière et donner à chaque ouvrage la couleur, l'aspect livresque qui lui conviennent le mieux* (op. cit., pp.307-308); el editor M. Helleu que utilizó, en la mayoría de las ocasiones, el grabado en madera, siendo la edición ilustrada por F. Brangwyn de *Les Villes Tentaculaires* de Verhaeren, su trabajo más logrado y representativo. Además Helleu se preocupó por la reedición de obras de autores

⁹E. Monfort, op.cit., "La Bibliophilie", pp. 299-300: *Livres et plaquettes sont, [...], un art d'ameublement, un ornement au même titre que le bibelot, le vase de fleurs, la lampe. [...] Certains fabricants haussent leurs prétentions jusqu'à vouloir nous offrir ce qu'ils croient des beaux livres...le beau livre est un livre luxueux, l'article riche" dans sa brutale horreur. [...] L'illustration surgit à chaque page. [...] Les hors-texte foisonnent, et ce qui aggrave la maladresse, sur un papier différent de celui du volume; les encadrements ingénieux s'enjoignent autour du texte; les plus riches couleurs prodiguées dans ces encadrements produisent à côté du texte un effet désolant; lettres ornées, fleurons et bandeaux abondent au point d'étouffer et, en quelque sorte, de confisquer l'impression. [...] On ne nous épargne rien, car ces livres opulents, ces faux beaux livres assurés, du reste, de trouver d'opulents acheteurs, utilisent, en outre, à tort et à travers [...] toutes les ressources de l'illustration, sans distinction de lieu ni d'époque; la gravure sur bois est employée, - comble d'horreur, inexprimable sottise, - simultanément avec l'eau-forte, ou la lithographie, ou l'aquarelle, dans un même ouvrage. Nous avons vu de ces monstres.*

variados, contemporáneos o no: Mme. de Noailles, Jules Laforgue, Maurice-Barrès, Ch. Baudelaire, H. de Balzac, D. Diderot, etc. de indiscutible valor.

Hemos aludido a las diferentes opiniones de algunos personajes relevantes del ámbito artístico-literario del fin de siglo francés, encuestas, artículos en revistas, reuniones en salones literarios...Disparidad de puntos de vista que se reveló de gran fecundidad, y forzó en cierta manera, a escritores, pintores e ilustradores a ocuparse desde otros puntos de vista de la convivencia texto-imagen en una misma obra¹⁰.

Ya comentábamos anteriormente cómo Mallarmé, modelo de esa nueva generación de artistas que se decantaron por sus teorías literarias, rechazó durante largo tiempo la ilustración de la página impresa, consigna que fue seguida por la juventud *simbolista* en su mayoría, aunque ya hemos precisado también que este principio contundente no se mantuvo y evolucionó hacia posiciones en las que la ilustración distará mucho de quedar fuera de la estética simbolista. Un caso emblemático es el de Odilon Redon que ya había colaborado con otros artistas, escritores extranjeros fundamentalmente. Excepcional pintor francés, ilustró obras de algunos reconocidos escritores belgas de tendencia simbolista. Redon impuso en sus pinturas la premisa de la independencia absoluta respecto de directrices impuestas por escritor o editor, dejando totalmente en manos de su inspiración los trabajos que realizaría.

¹⁰F. Chapon, *op.cit.*, pp. 14-31. S. Mallarmé, A. Gide, P. Claudel, por citar algunos escritores contrarios en principio a la ilustración, una vez alcanzada cierta fama, no tuvieron inconveniente en colaborar o aceptar de muy buen grado la ilustración de algunas de sus obras, principalmente por parte de artistas a los que se sentían unidos por una visión estética común. Manet ilustra -además de su famoso ex-libris, de esta misma obra- *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé, también la traducción que este hizo de *Le Corbeau* de Poe, incluso Renoir trabaja algún aguafuerte para su obra *Pages*, al igual que Rops y su famosa litografía (ex-libris), para *Poésies*, obra de Mallarmé publicada en *La Revue Indépendante*. En cuanto a Gide bien conocidas son las litografías que Maurice Denis crea para *Le Voyage d'Urien*. Denis realizará una serie de dibujos inspirándose en *Sagesse*, de P. Verlaine. Claudel llega incluso a dar instrucciones a ilustradores- sobre todo respecto de la tipografía- para sus obras *Partage de Midi*, o *L'Ode aux Muses*, para cuidar al máximo la edición.

Su capacidad para percibir el misterio en los textos, da como resultado unos magníficos trabajos, reconocidas ilustraciones por su gran calidad y, por supuesto, originalidad absoluta. La intuición, su voluntad de profundización frente al texto, son un claro testimonio de lo que Redon entendió que debía ser el trabajo del ilustrador. Su colaboración con Mallarmé permitió que éste concibiera un nuevo sentido para el conjunto obra literaria-ilustración, pero la muerte de Mallarmé rompió una colaboración que auguraba espléndidos resultados. Por su relación con autores como Poe, Flaubert, Mallarmé, Redon considerado durante algún tiempo como pintor exclusivamente literario¹¹, comenzó a reivindicar la autonomía de su obra y a profundizar en el tipo de relación entre pintores y escritores. Llegó a conclusiones contundentes respecto de la ilustración de obras no contemporáneas, acentuando la complejidad que esto suponía cuando el artista-ilustrador o pintor debía atenerse a unos límites excesivamente rígidos que Redon, una vez concluida la litografía para *La Tentation de Saint-Antoine*, de Flaubert, no estaba dispuesto a aceptar¹².

En el caso de F. Rops, pintor belga vinculado a la Decadencia literaria, la referencia a Baudelaire es obligada. Rops¹³ empezó a ser conocido en vida de

¹¹Cf. A. Mellerio, *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*, H. Floury, 1904, citado por F. Chapon, *op.cit.*, p.27. Cf. D. Gamboni, *La plume et le pinceau*, Paris, Minuit, Le Sens commun, 1989. Cf. L. Bermúdez Medina, "Odilon Redon et la Littérature. Un parallélisme corrélatif", in G. Oliver, H. Puig Domenech, M. Siguan (coord.), *Romanticismo y fin de siglo*, Barcelona, P.P.F., 1992, pp. 42-50.

¹²R. de Gourmont, *Le Problème du Style*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 90: *M. Odilon Redon qui a voulu nous rendre visibles certaines images de Baudelaire et de Flaubert, n'y est parvenu, malgré son génie du mystère, qu'en sacrifiant la logique visuelle à la logique imaginative [...] Toute illustration de Flaubert, en dehors de la méthode Odilon Redon, qui est inimitable, ne sera jamais qu'une trahison stupide.*

¹³Cf. Valeria Ramacciotti, "Thèmes et symboles fin de siècle dans les illustrations de Félicien Rops", in Bermúdez Medina, L. . Camero Pérez, C. , Rubiales Torrejón M. . (eds.), *Literatura-Imagen*, U. de Sevilla, 1993, pp. 81-96. Cf. P. L. Mathieu, *La génération symboliste 1870-1910*, Genève, Skira, pp. 124-125. Dedicado a Rops,

*Ce tant folâtre M. Rops
Qui n'est pas un grand prix de Rome
Mais dont le talent est grand comme
La pyramide de Chéops.*

Baudelaire y sobre todo por sus "escandalosos" dibujos anticlericales y/o lujuriosos. Admirado no sólo por Baudelaire para quien realizó el frontispicio de sus poemas censurados en 1866 *Épaves*, también Péladan mostró su perplejidad hacia el conjunto compuesto por la obra *Les Sataniques* de 1882, y solicitará del pintor una acuarela como frontispicio a su novela *L'Initiation Sentimentale*. Es abundante la colaboración de Rops con escritores durante el período simbolista: Verlaine, Mallarmé, Barbey d'Aureilly, etc. En sus obras, este mordaz dibujante utilizará con gran ironía la simbología e iconografía *esenciales* en la literatura de sus contemporáneos: esfinges, serpientes, cruces, ángeles, esqueletos...muy del gusto decadente-simbolista de los años ochenta. En definitiva Rops supo traducir en sus obras la nueva sensibilidad del hombre de un fin de siglo *vertiginosamente* ávido de nuevas referencias estéticas.

A. Rodin es otro de los artistas que podemos considerar clave en la historia del libro ilustrado moderno. Éste descubrió a través de sus trabajos, la manera mediante la cual el libro podría hacer posible la coexistencia del poema y del dibujo. Ejemplo de ello lo constituye la publicación en París por la Société des "Amis du livre moderne" en 1918 de sus *Vingt-sept poèmes illustrés des Fleurs du Mal*. En el caso de Rodin su talento como escultor ofrecía una nueva perspectiva al tipo de ilustración que realizaba, un ejemplo ilustrativo tenemos en las veinte composiciones de gran originalidad que preparó éste para *Les Jardins des Supplices* d'Octave Mirbeau (1902). Como Rodin muchos otros de los que sería excesivamente prolijo ocuparnos, compartieron la libertad, la intuición e inteligencia necesarias para la evolución y modernización estéticas del libro ilustrado a la que ya nos hemos referido.

Por otra parte la notoriedad de ciertos escritores difuminó, en cierta medida, la importancia de sus aportaciones en el campo de las artes plásticas. Significativo en este sentido es el caso de R. de Gourmont que a través de la revista *L'Ymagier*, en colaboración con A. Jarry, durante el período de 1894 a 1896, enriquecerá enormemente "el arte del libro". Gourmont, *sensible aux beautés sans mollesse des premières gravures sur bois, à la naïveté de l'imagerie populaire. [Il] s'est plu à magnifier un art plus spontané, plus robuste, qui laissait parler, en quelque sorte, le matériau, avec ses aspérités, la beauté de ses veines, la résistance de ses noeuds. Cette attaque du support, en utilisant les indications de sa texture pour un développement expressif de la forme sera quelques années plus tard, celle d'un Dérain, d'un Dufy.*¹⁴

Todas las innovaciones en cualesquiera de los ámbitos que participaban en la creación del libro ilustrado, no disponían sin embargo, de apoyo suficiente ni medios materiales para emprender las ediciones lujosas que mayoritariamente eran las únicas con gran aceptación en el mundo elitista y "opulento" de la bibliofilia fin de siglo.

Aquí retomaremos el tema, brevemente esbozado con anterioridad, del papel que en este momento las revistas de la época van a desempeñar en beneficio de la continuidad de esas ideas innovadoras en bibliofilia. Las publicaciones periódicas, las múltiples *petites revues* ayudaron enormemente a algunas de las grandes personalidades del mundo del arte citadas, muchos de los grandes artistas que en sus inicios no tenían posibilidad de darse a conocer al gran público.

Gourmont en el "Préface" de *Les Petites Revues. Essai de Bibliographie*, 1900, editado por el Mercure de France¹⁵, da cuenta de hasta qué punto las

¹⁴F. Chapon, *op.cit.*, p. 34.

¹⁵R. de Gourmont, citado por F. Chapon, "L'Art graphique et les revues", in *Arts de France*, n°2, janvier 1962, p. 307: *De 1890 à 1898, il a été publié une centaine au moins de revues nouvelles, plus ou moins imitées du*

revistas fueron el centro de atención de la vida intelectual de la época. No todas contribuyeron al renacimiento del libro francés a partir de 1895, pero una gran parte de ellas tuvo un papel incuestionable respecto de la *mise en page* en la literatura moderna. Así, gracias a su apoyo, se abrió una nueva era en el campo de la ilustración; la competencia con librerías especializadas y grandes editoriales que comenzaba a ser fuerte¹⁶, dió lugar a resultados muy positivos.

La revista se convierte en un fenómeno social nuevo. Dichas publicaciones constituyen un pretexto para incluir reclamos publicitarios: carteles, anuncios de exposiciones, reseñas sobre nuevos lanzamientos editoriales; la intención de conseguir una mayor audiencia para los artistas colaboradores: escritores, ilustradores/pintores/dibujantes etc., era lograda con mucho esfuerzo e ingenio.

De las revistas que nos parecen fundamentales mencionar únicamente comentaremos los ejemplos más representativos en cuanto a sus aportaciones a la ilustración literaria:

*La Revue Blanche*¹⁷ fue, desde 1893, una de las primeras publicaciones que introdujo en la prensa ilustraciones que contribuyeron en gran medida a la renovación de la estampa clásica: las litografías de Vuillard, y otras muchas láminas de K.X. Roussel, M. Denis, Bonnard, Valloton, Lautrec, Sérusier, Redon.

Mercur de France, de la Revue Blanche, de L'Ermitage, de La Plume, ces quatre témoins d'un effort littéraire qui n'a pas été sans importance ni sans résultat. C'est le moment où le Symbolisme commence à intéresser le public et le monde bibliophile...

¹⁶Léon Vanier citado por F. Chapon, 1962, *op.cit.*, p. 307, en el n° de 1894 del *Bulletin des libraires*, se queja de esta competencia: *Nous avons maintenant contre nous des revues littéraires qui, après avoir sollicité un dépôt dans nos librairies pour les aider à se faire connaître au public et à notre clientèle, s'efforcent, au bout de quelques semaines d'existence, à nous faire concurrence en essayant dans l'édition et la vente du livre neuf et d'occasion avec remise au public. Je sais bien, ajoute-t-il, que la publicité de leurs feuilles est très restreinte, que cette concurrence est éphémère comme leur existence, mais ne faut-il pas moins en constater le fait et en signaler le danger.*

¹⁷Cf. Olivier Barrot et Pascal Ory, *La Revue Blanche*, París 10/18, 1994 : [...] *le manifeste initial avait prévenu le lecteur que l'entreprise serait ouverte à toutes les opinions, à toutes les écoles...* p. 11.

Aparecían casi siempre en *hors-texte*, siendo más adelante vendidas en su conjunto con numeración, separadas del cuerpo de la publicación.

La revista contó con el mecenazgo inicial de los hermanos Natanson, familia originaria de Polonia. Su objetivo era crear una publicación duradera y de gran calidad, gracias al eclecticismo de las materias tratadas destinadas en principio a un amplio público, y al apoyo prestado a nuevos artistas y escritores. En 1891 *La Revue Blanche* alcanzaba los dos mil quinientos ejemplares que aumentaron hasta quince mil en 1900. La atracción que despertó en el público parisino, se consiguió fundamentalmente gracias a una publicidad muy inteligentemente gestionada, en la que participaron con carteles pintores de la talla de Bonnard y Toulouse-Lautrec. Su actividad editorial incluyó la litografía, como decíamos, además ejercer como casa editorial para algunos escritores ya consagrados¹⁸.

La mayor aportación de *La Revue Blanche* al tema del que nos ocupamos, fue sin duda el respeto a las cualidades de algunas técnicas: la litografía, despreciada por muchos bibliófilos, y el grabado en madera. El interés de la revista por el perfeccionamiento de éstas, contribuyó a un movimiento que, ocupándose de la restauración de procedimientos artesanales del grabado, mejoró la imagen del libro.

En la encrucijada de 1900, dicha revista constituye una publicación deslumbrante por su variado contenido de carácter simbolista-literario-político (se define *dreyfusarde*). *La Revue Blanche* reunió, tanto en el ámbito de la literatura más seria como en el más absolutamente fantástico de los años 1889-1903, a grandes escritores: Jarry, Verlaine, Apollinaire, Proust, Gide, Péguy y magníficos

¹⁸Cf. O. Barrot et P. Barry, *op.cit.*, pp. 14-15: la revista publicó como *éditeur littéraire* obras de L.Blum, O.Mirbeau, P.Signac, P.Claudiel, Tchekhov. También su *L'Album de la Revue Blanche, recueil d'estampes* donde se incluyen obras de Ranson, Sérusier, Redon, Vuillard etc...

trabajos de pintores e ilustradores algunos ya citados - Toulouse-Lautrec, Bonnard, Signac, Redon, Vuillard, Vallotton, Denis.- cuya labor , no nos cansaremos de repetir, de difusión del arte no ha sido suficientemente valorada en las pocas obras críticas sobre el libro ilustrado que han sido realizadas en nuestro siglo.

El mismo eclecticismo de *La Revue Blanche*, pero sostenido por bases literarias más sólidas presidió el nacimiento en 1889 de otra gran revista finisecular: *Le Mercure de France*. *Le Mercure de France*¹⁹ tenía como criterio para la admisión de colaboradores la única premisa de la singularidad, dela originalidad. Cuando fue creada la revista se vivía la "época dorada" de la estética simbolista. La crítica literaria del momento consideraba el simbolismo como una corriente artística cuando en realidad lo que los simbolistas pretendían no era sino la ruptura, la diferenciación definitiva entre dos generaciones de intelectuales y artistas. Alfred Vallette, fundador del *Mercure*, reclamaba para su revista una actitud nueva , esencialmente estética, destinada a romper con el academicismo poético. Se rechazaba, así, una adscripción absoluta a una mera actitud artística pro-simbolista:²⁰

En plus de la perennité de l'invention du vers libre, cet esprit d'ouverture se traduit par une diversité audacieuse des rubriques, un intérêt marqué aux prémisses de la linguistique à la philosophie, quelques découvertes: Van Gogh, Nietzsche, etc.

Perteneciente al equipo del *Mercure de France*, R. de Gourmont fue uno de los pioneros de la renovación de la obra literaria impresa. La revista publicó obras

¹⁹Béatrice Durupt, "Ces galopins des lettres..." in *Digraphe*, 73, Hommage au *Mercure*. Paris, Mercure de France, mars 1995, p. 8. Destacando los comentarios acerca del *Mercure* recogidos en esta publicación, comentarios del mismo R. de Gourmont. p. 63.

²⁰*Id.*

de sus co-fundadores, artículos, y novedades artísticas en sus rúbricas, sin ningún reparo a la audacia de algunas de ellas: ejemplos como *Minutes de sable mémorial* de A. Jarry, frontispicios, ornamentos, signos tipográficos, la mayoría de Filiger - alumno de Gauguin - el mismo Gauguin, de H. de Groux, Séguin, d'Espagnat, Denis...

Una de sus ideas más acertadas según la crítica posterior, fue el respeto del material básico, el papel. Según Gourmont la elección era una de las claves. La consecución de nuevas texturas, tratando de extraer el máximo de originalidad, sin necesidad de procesos industriales, trabajando con métodos artesanales sobre cada material. Así intuyó las magníficas correspondencias que se podrían llevar a cabo en las combinaciones consistencia-color y textos a los que el papel serviría de soporte:

J'ai fait fabriquer du papier exprès, couleur de bas de Monseigneur; tout le monde en veut, il n'y en a plus. Vous voyez que mon commerce marche. Je pense à un papyrus nuance de jarretières cardinales; je connais quelques délicieux matoides qui se jetteraient dessus... Autre chose, les indigènes fabriquent-ils du papier? Un papier hindou ou indien, ou pondicharien ou benarésien, spécial, fait des fibres bizarres ou de détritrus baroques? Si oui, et qu'on puisse imprimer dessus, envoyez-moi donc quelques échantillons... Si ces papiers étaient de couleurs variées, cela n'en serait que plus amusant²¹.

Las revistas *L'Occident* y *Rénovation Esthétique* utilizarán como material básico de sus publicaciones, quince años más tarde, estos tipos de papel menos convencionales, más "artísticos".

Las investigaciones en la materia y los éxitos de R. de Gourmont influyeron de manera decisiva en la presentación del *Mercur de France*, donde la inclusión de láminas, *plaquettes* - semejantes a las separatas - estampas en ocasiones

²¹R. de Gourmont, *Lettre à Émile Barbé*, 5 mai 1892, citada por F. Chapon, in *op.cit.* 1962, p. 308.

editadas por separado, y viñetas con influencias medievales en sus diseños²², revelan el *sello* gourmontiano, y sobre todo ponen de manifiesto sus grandes conocimientos, testimonios valiosos de los cambios en la impresión-edición de la obra literaria.

No podemos obviar en este punto, la famosa obra *Le Livre des Masques*, en la que Gourmont con la colaboración de Félix Vallotton, acompaña cada uno de sus comentarios acerca de autores contemporáneos, de retratos, grabados austeros, de este famoso pintor-ilustrador - no muy del gusto de cierta crítica²³ - admirados mayoritariamente, no obstante, por su calidad y su originalidad: *ce tome de littérature, qui se glorifie des insignes masques de M. F. Vallotton*²⁴. Tenemos pues otro paso adelante en esta evolución del gran libro ilustrado, con las colaboraciones diversas de Vallotton tanto par el *Mercur*e, como para otras muchas revistas y obras literarias de escritores importantes de aquellos años²⁵.

L'Ymagier, a pesar de su corta existencia introdujo en el arte del grabado importantes novedades, de gran originalidad fue una revista significativa puesto que se adelantó en sus concepciones estéticas a muchas otras que trataron de continuar su labor. La influencia de Gourmont en el *Ymagier* fue determinante; junto con A. Jarry se ocupó de la redacción de los ocho números que se editaron entre 1894 y 1896 antes de su desaparición definitiva:

²²*Id.*

²³Cf. *Mercur*e de France, déc. 1898, p. 761: [...] Il y a un désaccord par trop sensible entre les présentations mentales de l'analyste (Gourmont), et les figurations du portraitiste. Ils sont sinistres les décapités de M. Vallotton! Et les têtes d'une génération ainsi offertes au peuple avec une telle brutalité ne feront pas rêver les jeunes filles.

²⁴R. de Gourmont, "Préface", *Le Livre des masques*, primera serie de 1896. Cita tomada de la edición de las dos series realizada por *Le Mercur*e de France, Paris, 1962, p.14.

²⁵Cf. Félix Vallotton, *Lettres et Documents*, textes présentés par G.Guisan et D. Jakubec, La Bibliothèque des Arts, Paris et Lausanne, 1973, pp. 148-149.

Des images, et rien de plus, religieuses ou légendaires, avec ce qu'il faut de mots pour en dire le sens et convaincre les inattentifs. Des images d'abord taillées dans le bois, cette matière à idoles, de si bonne volonté.²⁶

L'*Ymagier* supuso la vuelta al arte primitivo, popular, tratando de adaptarlo a esa búsqueda estética imparable, en la cual se intentaba eliminar, en lo posible, la superficialidad, la artificialidad, para así conseguir dar a la imagen independencia, poder de evocación en sí misma. Misterio-magia-fascinación-juego, que por supuesto ya se lograban magníficamente por los textos:

Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance du sujet avec l'écriture; mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expressives.²⁷

La transformación de las publicaciones en cuanto a su presentación y el tratamiento de las ilustraciones evolucionó rápidamente. Nuevos nombres aparecían en las revistas continuadoras de la estética de *l'Ymagier*, además de las que seguían editándose tras su desaparición: *Le Mercure de France*, *La Revue Blanche*, *Le Spectateur Catholique*, etc., nombres como los de [James Ensor, Maurice Denis, y Max Elskamp], grandes personalidades que contribuyeron a la modernización del libro ilustrado con novedosos diseños.

La línea iniciada por *l'Ymagier* (inspiración en formas medievales, tipos de ilustración sin artificio,...) proseguirá en revistas tales como es el caso particular de *Le Spectateur Catholique*, y otras tantas en las que se aprecia idéntica tendencia, sobre todo en el tratamiento del tema del grabado en madera, por lo que no nos extenderemos en el comentario de las mismas. Dedicaremos no obstante

²⁶ A. Jarry, *L'Ymagier*, n° 1, 1894, octubre, pp. 8-9.

²⁷ Cf. M. Denis, "Théories", *L'Occident*, 1901. Citado por M. Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt-ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, pp. 149-ss.

un breve espacio a *L'Occident*, revista fundada en 1901 por A. Mithouard, a la que se unen algunos pintores-ilustradores colaboradores de revistas desaparecidas o menos interesantes en ese momento: *L'Occident ne vit que de la substance des peintres* (Maurice Denis)²⁸. M. Denis publicó en *L'Occident* algunos de sus famosos textos (*Théories*), reunidos más tarde en volumen. La presentación de la revista era fundamental; Denis participaba asiduamente ornamentando la parte destinada a las reseñas sobre pintura. La revista ofrecía información interesante para los amantes de la bibliofilia y en la redacción siempre se tenían en cuenta los aspectos novedosos en estos ámbitos que pudieran atraer el interés del público hacia "el arte del libro" tales como las creaciones de Vollard, Max Elskamp, Pelletan... Significativo es igualmente el tema de la estampación, al que se dedicaron algunos estudios interesantes²⁹. En *L'Occident*, la obra literaria con inserción de ilustraciones formaba lo que se consideraba parte de la civilización, una tradición cultural cuya desaparición no se podía permitir. Así, los defensores de la postura de *L'Occident* aspiraban a encontrar *les conditions permanentes auxquelles l'art obéit à chaque époque. Le néo-traditionnisme*, [término de Denis], *ne serait pas une démarche périmée, un divertissement archaïque, mais le maillon d'une évolution toujours vivante*³⁰.

La revista publicó siguiendo estrictamente los gustos tipográficos de Claudel su obra *Cinq Odes*, editada en 1910. El poeta se quejaba, sin embargo, de la "apatía" del público, llamémosle entendido, que generaba desinterés, y abierto rechazo hacia las novedades en la materia:

²⁸Cf. Michel Decaudin in *op.cit.* p. 315.

²⁹Cf. F. Chapon, 1962, *op.cit.*, cita de *L'Occident*. n° 8: *C'est à la taille, au travail de l'outil que l'artiste va rendre tout l'intérêt et c'est ainsi qu'il fera véritablement oeuvre de peintre graveur.*

³⁰Cf. M. Denis, "Les Élèves d'Ingres", in *L'Occident* n°9, p. 81.

N'y a-t-il donc plus en France de gens qui aiment la lettre pour elle-même, et le livre sinon comme objet de lecture, au moins comme objet d'ameublement, comme outil d'un luxe occulte, supérieur et réservé? [...] Quelle chose au monde s'ouvre, se tient, se possède mieux qu'un livre?³¹

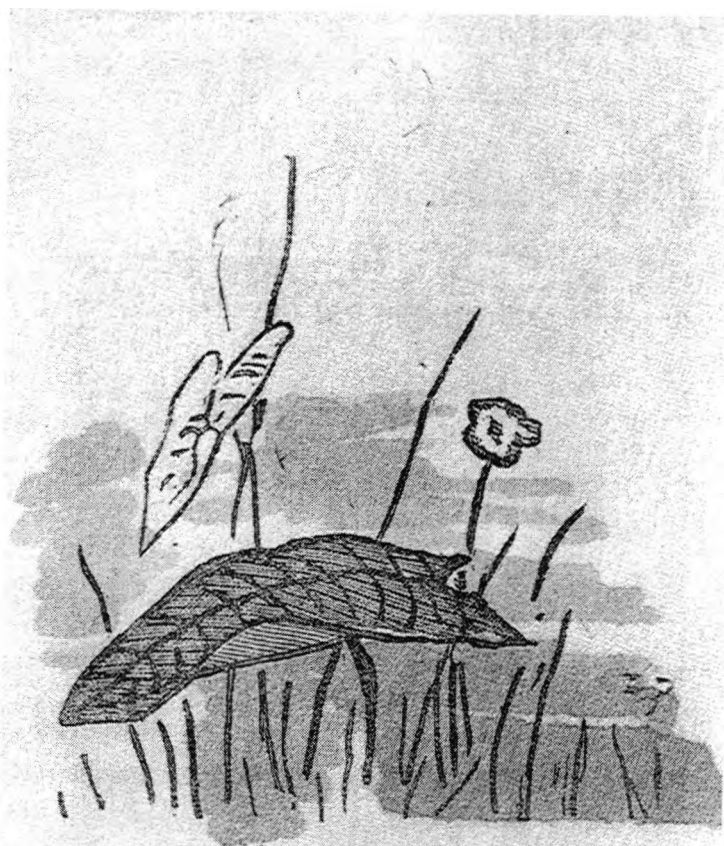
Muchos escritores y artistas seguían luchando a principios de siglo durante años por el mantenimiento de publicaciones que, gracias a su gran inquietud por la búsqueda y renovación en la obra literaria ilustrada, promovieron nuevos aires para los textos de escritores tanto contemporáneos como tradicionales, contribuyendo de este modo a la gran libertad de que gozará la ilustración literaria en el XX. La evolución posterior de la literatura y la pintura, en las primeras décadas de nuestro siglo, mostrará cada vez más abiertamente, la complicidad entre lenguaje poético y lenguaje plástico. La correspondencia entre las artes que las revistas fin de siglo y el movimiento acelerado de ideas literario-artísticas de este período venían anunciando, se definirá con el nuevo siglo en función de la especificidad de cada una de las artes participantes, sin trabas para la libertad del artista³²:

[...] Une bonne illustration se définit peut-être encore plus clairement par ce qu'elle élimine que par ce qu'elle choisit (del texto), [...] la finalité du livre de peintre est peut-être d'instaurer un dialogue entre ce que le langage des mots et le langage offrent de plus pur, de plus conforme à leur nature profonde...

³¹ *Op.cit.*, p. 318

³² Cf. Etienne Souriau citado por G. Bertrand, *op.cit.*, p. 10.





EX LIBRIS

de Madame Suzanne Manet

L'Après-Midi d'un Faune. N^o. 48

II

Le septième jour, nous abordâmes devant une plage sablonneuse remuée de dunes arides. Cabilor, Agloval, Paride et Morgain descen-



dirent; nous les attendîmes vingt heures; ils nous avaient quittés vers

Índice

<i>El museo imaginario de Jean Lorrain</i> ÁLVAREZ GARCÍA, FERNANDO	7
<i>Les éclipses de la perspective. Littérature et peinture chez Proust</i> BERMÚDEZ MEDINA, L	25
<i>Joris-Karl Huysmans y Mathias Grünewald: la imagen del dolor</i> CAMERO PÉREZ, CARMEN	39
<i>Paul Morand y la pintura española</i> ILLANES ORTEGA, INMACULADA	53
<i>Visiones, sueños y alucinaciones en La Tour d'amour de Rachilde</i> ORTEGA PARRA, LOURDES	73
<i>Segalen: Autour des yeux, le vertige</i> PLISSON GASQUEZ, ANNE	89
<i>La imagen especular en el arte fin de siglo</i> RÍOS ROMERO, FRANCISCO	101
<i>L'espace dans Sébastien Roch d'Octave Mirbeau</i> RODRÍGUEZ REYES, PILAR	121
<i>Juego, Palabra, Imagen</i> RUBIALES TORREJÓN, MANUEL ALONSO MONTILLA, EMILIA	139
<i>La imagen en el texto: les beaux livres</i> TORRES LÓPEZ, PILAR	153



SERVICIO DE PUBLICACIONES

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

1997

ISBN 84-7786-427-6



9 788477 864271