



Estetas y pinturas: la obra de arte y el ojo deformado en Gautier y Proust

Aesthetes and Paintings: The Work of Art and the Deformed Eye in Gautier and Proust

Julieta Videla Martínez

Universidad Nacional de Córdoba
Argentina

julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar

Resumen

Entre los años 1835 y 1839 Gautier publica la novela *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836) y la nouvelle *La toison d'or* (1839). Tanto Albert como Tiburce, siendo amantes del arte, buscan a una mujer bella que se parezca a su ideal artístico. Las ideas estéticas de Gautier en torno a la concepción de lo bello aparecerán en las figuras de estetas y diletantes de la literatura francesa del siglo XIX hasta la *Recherche...*, donde el modelo excepcional que se destaca por tener el ojo deformado por las obras de arte y, en consecuencia, por contemplar a los otros sujetos como pinturas, será Charles Swann. En este artículo se estudia lo que llamaremos el “ojo deformado” que tienen los amantes-artistas en *Mademoiselle de Maupin*, *La toison d'or* y *Un amour de Swann* (1913) a causa del deleite por las obras de arte y la búsqueda del ideal artístico en la vida. Propondremos como hipótesis central que en las obras mencionadas hay un ojo deformado por el deleite estético de obras de arte que busca en la realidad o en la vida un objeto de deseo definido como lo bello ideal. En consecuencia, esta búsqueda del ideal estético en el plano de la vida se traduce como “sublimación” del deseo

erótico por la obra de arte, es decir, el amor desinteresado de la teoría de l'art pour l'art.

Palabras clave: Gautier; Proust; ojo deformado; obra de arte.

Abstract

Between 1835 and 1839 Gautier published the novel *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836) and the nouvelle *La toison d'or* (1839). Both Albert and Tiburce, as art lovers, were looking for a beautiful woman who resembled their artistic ideal. Gautier's aesthetic ideas about the conception of the beautiful will appear in the figures of aesthetes and dilettantes in nineteenth-century French literature up to the *Recherche...*, where the exceptional model who stands out for having his eye deformed by works of art, and consequently for contemplating other subjects as paintings, will be Charles Swann. This article studies what we will call the "deformed eye" of the artist-lovers in *Mademoiselle de Maupin*, *La toison d'or*, and *Un amour de Swann* (1913), which these characters acquire because of their delight in works of art and their search for the artistic ideal in life. We will propose that in the aforementioned works there is an eye deformed by the aesthetic delight in works of art, which seeks in reality or in life an object of desire defined as the beautiful ideal. Consequently, this search for the aesthetic ideal on the plane of life translates as the "sublimation" of erotic desire for the work of art, that is to say, the disinterested love of the theory of l'art pour l'art.

Keywords: Gautier; Proust; deformed eye; work of art.

Dentro de los estudios sobre literatura francesa en español y, en general, en las historias de las ideas estéticas, se suele mencionar el famoso prólogo de la novela *Mademoiselle de Maupin* por la polémica explícita que se despliega contra las teorías artísticas que defienden, en la década de 1830, la utilidad del arte. Sin embargo, no son frecuentes los estudios que aborden la literatura de Gautier más allá del prefacio mencionado para explorar el desarrollo de la teoría de *l'art pour l'art* en torno a las nociones de belleza y autonomía del arte. Por otra parte, si bien hay una gran cantidad de trabajos que relacionan la obra de Proust con los romanticismos o las teorías de *l'art pour l'art* finiseculares –puntualmente en

articulación con Ruskin o Pater por la relación explícita que existe en su obra—, no se lo ha abordado específicamente en correlación con Gautier, escritor con quien nace el movimiento, motivo por el cual nos proponemos estudiar en conjunto la relación que hemos hallado entre ellos. A saber: el objeto estético y el sujeto que lo contempla en las figuras de Albert, Tiburce y Swann, o, para decirlo de otra manera, la obra de arte y el “ojo deformado” que la contempla.

Franck Ruby (1998) realiza una interesante genealogía de cómo se comienza a fundar la teoría de *l'art pour l'art* en Francia con Théophile Gautier a la cabeza y su novela *Mademoiselle de Maupin*, dejando el legado a una gran cantidad de autores y movimientos que continuaron explorando esta idea: Baudelaire, Swinburne, Wilde, el simbolismo, el decadentismo y el esteticismo francés e inglés, entre otros. Sin embargo, lo más interesante de este estudio radica en la revelación del origen de esta teoría, y es que Ruby marca dos hechos fundamentales: el primero consiste en construir una nueva generación de románticos —los miembros del *petit cénacle*— que logre diferenciarse de la presencia imponente de Victor Hugo; el segundo coincide con la coyuntura en la que se hallaban estos miembros en la década de 1830 frente a los sansimonianos, quienes, después de la muerte de Saint-Simon en 1825, empezaron a ocupar espacios en diarios y revistas para imponer sus ideas morales sobre el arte. Las nuevas ideas estéticas, nacidas en Alemania hacia fines del siglo XVIII con Kant, Schiller y los románticos, en torno al placer desinteresado del arte y su consolidación como una esfera autónoma ingresaron a Francia gracias a Benjamin Constant y Madame de Staël, pero solo lograron tomar su curso en la teoría de *l'art pour l'art* en esta polémica que comenzó en 1830 para continuar debatiéndose veinte años

más tarde con las revistas *Réalisme*, a cargo de Jules Assézat y Edmond Duranty, y *L'artiste*, dirigida por Édouard Houssaye y Xavier Aubryet. Estos nuevos directores de *L'artiste* eligieron a Théophile Gautier para asignarle el rol de redactor de cabecera con la intención de recuperar la reputación que la revista tenía entre 1830 y 1840. Durante la década de 1850, *L'artiste* fue la oposición radical a *Réalisme* por mostrarse antipositivista, antirrealista y antiburguesa. Quién marcó la línea estética de la religión de lo bello, la importancia del trabajo de la forma y el contenido y la relación de la literatura con las otras artes, como la pintura, la escultura y la música, fue Gautier, reescribiendo, en forma de crítica, toda su propuesta y su obsesión por el arte, que ya había desplegado en sus novelas desde *Mademoiselle de Maupin*. Estas batallas estéticas que se dieron a lo largo de todo el siglo XIX en Francia, junto con la influencia alemana ya mencionada, promovieron que en el año 1857 Gautier proclame la “autonomía del arte” y la idea de que el arte no es de ninguna manera un medio o un instrumento, sino su objetivo mismo, en el encabezado de la revista *L'artiste*: “nous croyons à l'autonomie de l'Art; l'Art pour nous n'est pas le moyen mais le but;—tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux” (Gautier, 1857, p. 2).¹

En esta coyuntura de si el arte debe servir a fines morales o debe proclamarse autónomo y ser su misma finalidad es cuando Gautier desplegó, a través de diferentes figuras o temas, su teoría sobre el ideal o lo bello. La primera figura a

¹ “Creemos en la autonomía del arte; el arte para nosotros no es el medio, sino el fin; todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es un artista a nuestros ojos”. La traducción es nuestra.

través de la cual el esteta busca su ideal es la mujer, luego, en la misma novela, aparecerá el andrógino, y en textos literarios posteriores emergerán ciudades, orientalismos y drogas alucinógenas. Si bien Gautier osciló entre diferentes temas y figuras, su obsesión por el ideal buscado venía de la contemplación de las diferentes formas artísticas, pero especialmente de las artes plásticas. En otras palabras, el tema o la figura pueden cambiar, pero lo que siempre se hallará es la “referencia artística” (Peter White, 1982) como procedimiento o técnica literaria en sus textos. Es necesario observar que, de manera general, los críticos gautieristas hablan de la inscripción de la obra plástica en sus textos literarios como un procedimiento que permite proyectar un arquetipo de belleza absoluta opuesta a “lo real”. Esta proyección se caracteriza por una descripción detenida en el detalle, que, en consecuencia, pausa la narración de la trama.

Poco más de medio siglo más tarde, Proust nos presenta, bajo un desfile de personajes, caricaturas de estetas y diletantes que servirán como contramodelo para el narrador en torno al estudio de la relación entre la vida y el arte, aquel problema irresoluble que ya se había cuestionado Gautier. No obstante, dentro de aquel desfile de *esthètes* y *poseurs*, el héroe del esteticismo por antonomasia es Charles Swann, quien, en su afán de encontrar parecidos entre sus conocidos y las obras maestras de grandes pintores, peca de idolatría, en tanto que, para él, “art et vie existent dans une symbiose, la nature reflète

certains traits de l'art tout comme l'art reflète certains traits de la nature" (Schmid, 2008, p. 118).²

Tal como hemos mencionado anteriormente, los estudios sobre Proust en relación con *l'art pour l'art* han continuado el camino marcado por el escritor en sus obras de manera explícita;³ es por ello que, en general, se lo ha investigado en vinculación con Ruskin, Pater y Wilde. Sin embargo, la lectura de las primeras obras de Gautier, especialmente *Mademoiselle de Maupin* y *La toison d'or* nos obligan, por lo menos, a trazar otra relación paralela al esteticismo inglés finisecular con la teoría de *l'art pour l'art* francesa, no solo por la temática del esteta que busca el ideal bello en la figura femenina a partir de la semejanza con las obras de arte pictóricas, sino también por similitudes en cuanto a la forma de vivir y construir una experiencia estética que involucran técnicas para la metamorfosis de una mujer en una madona, la reflexión en torno a lo real y lo ideal o a la vida y el arte, como así también la propuesta de un amor al arte o un amor desinteresado.

El ojo deformado del amante del arte

Tiburce, (...) avait lu beaucoup de romans et vu beaucoup de tableaux; en sa qualité de paresseux, il préférait vivre sur la

² "Arte y vida existen en una simbiosis, la naturaleza refleja algunas líneas del arte así como el arte refleja algunas líneas de la naturaleza". La traducción es nuestra.

³ Nos referimos puntualmente a las traducciones al francés que Proust realiza de Ruskin en la década de 1890, *La bible d'Amiens* y *Sésame et les lys*, como así también a algunos ensayos consagrados al prerrafaelismo, desde 1878, hasta el artículo "Pèlerinages ruskiniens en France" (1900) en respuesta a la muerte de Ruskin en el mismo año.

foi d'autrui; il aimait avec l'amour du poète, il regardait avec les yeux du peintre, et connaissait plus de portraits que de visages; la réalité le répugnait.⁴

Esta es la vida de Tiburce en la *nouvelle* *La toison d'or* y la de Albert en la novela *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier. Se trata de estetas que ocupan su día completo a contemplar obras de arte, y su única acción física, que es a la vez su móvil, consiste en la búsqueda de lo que ellos llaman “lo bello” o “ideal” en una mujer. Ambos buscan en su vida una amante que tenga los atributos de la belleza artística. Si bien la primera novela de Gautier es rica en complejidad en tanto que hay una oscilación constante entre diferentes narradores (Albert, Maupin y un tercer narrador extradiegético que interviene en algunas ocasiones), para poder analizar lo que aquí llamamos “el ojo deformado del amante del arte” solo contaremos con las cartas de Albert a su amigo Silvio, ya que es el esteta que busca el ideal. En el caso de la *nouvelle*, es importante tener en cuenta que aparecen dos percepciones simultáneas que sin embargo coinciden: la del protagonista Tiburce y la del narrador extradiegético.

En principio, la primera oposición conceptual que se nos plantea en estas narraciones es la del binomio vida-arte, que en la década de 1830 es más bien presentada bajo la confrontación realidad-arte, propia de los debates y discusiones —ya mencionadas en la introducción— que se desarrollaban en Francia en aquella época. Ya lo podemos

⁴ “Tiburce (...) había leído muchas novelas y había visto muchos cuadros; en su calidad perezoso, prefería vivir de la fe de otros; amaba con el amor del poeta, contemplaba con los ojos del pintor, y conocía más retratos que rostros; la realidad le repugnaba”. La traducción es nuestra.

observar en la cita con la que abrimos este apartado: la realidad le repugna a Tiburce. El rechazo hacia la realidad es tal que sus acciones se limitan a las de un cuerpo en reposo constante en el cual el único órgano que se encuentra en funcionamiento es la mente, que imagina y contempla las obras de arte a través de la visión y la lectura. Es por ello que su vida pasa más por el mundo del arte que por el de la realidad, y, en consecuencia, ha visto más rostros artísticos que reales. Tanto Tiburce como Albert jamás han tenido una verdadera amante. Tiburce porque vivía en la contemplación de las obras de arte, y Albert porque ninguna de las mujeres que ha cortejado podría considerarse como tal en tanto que no cuentan con los atributos de su ideal. Estas mujeres solo le han inspirado cierto deseo carnal, pero no el amor desinteresado que él busca. Las mujeres reales, como las madres, las viudas o las prostitutas, carecen del atributo de belleza de las mujeres de las pinturas de Rubens. De esta oposición podemos entender que para Gautier no hay correlación entre arte y vida, o, por lo menos, el verdadero arte no representa la vida, sino que los artistas trazan en el lienzo una belleza que nace de las impresiones obtenidas de lo real. Esta impresión no representa la realidad objetiva, es por ello que Tohmé-Jarrouche (1998) sostiene que:

L'idéal n'étant pas l'objectivité absolue mais la subjectivité qui voit juste; l'art et la littérature ne sont pas la simple copie du réel mais la sublimation de ce réel selon Théophile Gautier. Cette idée qu'il défendra toute sa vie lui fera préférer le modèle à l'original, la peinture à la nature et par

la suite l'amènera à rejeter littérature et peinture dites "réalistes" (p. 135).⁵

De esta manera, la oposición realidad-arte despliega la polémica contra la teoría realista del arte y propone una estética que nace de la percepción subjetiva y las impresiones que el artista tiene de lo real. Además, predica, a través de la metáfora del amor desinteresado, un arte que no responde a ninguna función ni interés.

En el binomio realidad-arte, el esteta gautierista, al dedicar todas las horas del día a la contemplación de obras de arte, desarrolla los sentidos de la percepción orientados al deleite estético, a diferencia del sujeto que poco se dedica al arte, como Silvio, el amigo y destinatario de las cartas de Albert. El conflicto, para estos amantes del arte, radica en que la vida, los objetos y los sujetos que habitan en ella, en tanto prosa del mundo, son contemplados como si fueran poéticos o pictóricos, porque es la única manera que conoce para percibir las cosas. El esteta busca constantemente hallar su idea de belleza aprehendida del arte en la realidad de la que forma parte, pero, como no la encuentra, le aqueja el famoso *ennui* romántico hasta alcanzar la enfermedad o el malestar de vivir. Este sentimiento de desasosiego, melancolía y angustia por no hallar la belleza ideal que desea en el plano de la realidad demuestra que estos diletantes son conscientes de la

⁵ "El ideal no es la objetividad absoluta, sino la subjetividad que ve lo justo; el arte y la literatura no son una simple copia de lo real sino la sublimación de eso real, según Théophile Gautier. Esta idea que defenderá toda su vida le hará preferir el modelo en lugar del original, la pintura en lugar de la naturaleza, y en consecuencia, lo llevará a rechazar la literatura y la pintura llamadas 'realistas'". La traducción es nuestra.

oposición de la realidad frente al arte, de ahí que florezca el sentimiento de malestar. Asimismo, hay una diferencia entre cómo perciben las cosas de la realidad los estetas por oposición a los sujetos ordinarios a raíz del deseo de la belleza ideal que tiene el primero y del que carece el segundo. Esa diferencia de percepción implica una manera de vivir la vida, ya sea en alegría o en tedio y depresión. Es por ello que Albert le dice a Silvio: “Toi, tu n’es pas aussi fou que moi, tu es heureux, toi; tu t’es laissé aller tout bonnement à ta vie sans te tourmenter à la faire, et tu as pris les choses comme elles se présentaient” (Gautier, 1966, p. 79)⁶.

Así como ya nos hemos aproximado en otras investigaciones a *Un amour de Swann* como novela que puede leerse independientemente de toda la *Recherche*⁷ para estudiar la novela del celoso,⁸ en este apartado nos concentramos en esa figura del celoso-artista⁹ pero que aquí estudiaremos como amante del arte, es decir, Swann. A partir de las descripciones que el narrador da de este personaje en *Combray*, sabemos que pertenece a la alta burguesía de finales del siglo XIX. Todo lo que aprendemos de él en cuanto a su status social y

⁶ “En cuanto a tí, eres más cuerdo que yo. Eres dichoso. Te dejas llevar buenamente por la vida sin atormentarte para hacerla y has tomado las cosas como se presentaban” (Gautier, 1946, p. 37).

⁷ Sobre la independencia de *Un amour de Swann*, véase Beckett (2008) y Klossowski (2021).

⁸ Para consultar los estudios sobre la novela del celoso en *Un amour de Swann*, véase Salaris Banegas y Videla Martínez (2022) y Videla Martínez y Salaris Banegas (2023).

⁹ Sobre el celoso-artista véase Salaris Banegas y Videla Martínez (2022) y Videla Martínez y Salaris Banegas (2023).

económico es que es judío, hijo de un agente de cambio y bolsa, se codea con personas con las que está en condiciones según su fortuna, es de modales sencillos y le gusta coleccionar objetos antiguos. Por otra parte, Swann dedica muchas horas de su día (cuando la vida mundana de los salones o el amor por Odette lo permite) a un estudio sobre una pintura de Vermeer van Delft. Swann, como amante del arte, pretende consagrar su vida al arte realizando estudios sobre esta, pero en cuanto la vida mundana lo quita de su propósito, él se contenta con, por lo menos, encontrar parecidos entre la gente que lo rodea y algunas obras maestras del arte pictórico.

En contraste con el reconocimiento de dos esferas paralelas que son la realidad o la vida por un lado y el arte por el otro, tan separadas para los diletantes de Gautier que parecen el agua y el aceite, en el caso de Charles Swann encontramos dos momentos para estos planos. El primero parte de una diferenciación de los planos, pero el segundo momento nos revela que “art et vie existent dans une symbiose” (Schmid, 2008, p. 118),¹⁰ esto es, que Swann halla en la naturaleza trazos del arte (especialmente de obras maestras), así como el arte refleja ciertos trazos de la naturaleza. Es por ello que los rasgos faciales de Bloch le recuerdan al *Retrato de Mehmet II* de Bellini o la joven de cocina de Combray se le parece a *La caridad* de Giotto, pero el parecido más importante que encuentra Swann es el de Odette con la Sefora, una de las hijas de Jetro, del cuadro *Eventos de la vida de Moisés*, de Botticelli. No obstante, es importante hacer la salvedad de que este parecido de la vida al arte no está desde un principio, sino que

¹⁰ “Arte y vida existen en una simbiosis”. La traducción es nuestra.

emerge de un gesto, de una disposición del sujeto contemplado, de un órgano físico o de un objeto. Podemos percibir estos dos momentos en la relación que se teje entre Swann y Odette. Al comienzo de la historia de amor, cuando se la presentan, en realidad Swann no la aprecia físicamente, de hecho, “lui causait même une sorte de répulsion physique”¹¹ (Proust, 1988, p. 193). Y todavía más, en realidad no busca cortejar a mujeres de una belleza estética, sino más bien vulgares, con “chair saine, plantureuse et rose” (Proust, 1988, p. 189),¹² pero ello se debe a que la búsqueda de las diferentes bellezas responde a placeres distintos: las vulgares a los carnales, y las estéticas a los placeres desinteresados. En el camino a la segunda visita que Swann realiza a la casa de Odette, cuando ya empieza a mostrar cierto interés por ella,

comme chaque fois qu’il devait la voir, d’avance il se la représentait; et la nécessité où il était, pour trouver jolli sa figure, de limiter aux seules pommettes roses et fraîches, les joues qu’elle avait si souvent jaunes, languissantes, parfois piquées de petits points rouges, l’affligeait come une preuve que l’idéal est inaccessible et le bonheur mediocre (Proust, 1988, p. 219)¹³.

¹¹ “Le causaba incluso cierta repulsión física” (Proust, 2010, p. 209).

¹² “Carne sana, abundante y sonrosada” (Proust, 2010, p. 205).

¹³ “Al dirigirse a su casa aquel día, se la imaginaba —como todas las veces que iba a verla— por adelantado y la necesidad que sentía —para encontrar bonita su cara— de limitar exclusivamente a los rosados y frescos pómulos las mejillas que tan a menudo tenía amarillas, lánguidas, a veces salpicadas de puntitos rojos, lo afligía como una prueba de que el ideal es inaccesible y la felicidad mediocre” (Proust, 2010, p. 237).

Podemos captar cómo Swann todavía distingue los planos de lo real y de lo artístico paralelamente, ya que, en el camino hacia la casa de Odette, antes de verla, ya comienza a imaginársela con una belleza que él desearía que ella tuviera, una belleza “ideal” e “inaccesible” en la vida. No obstante, en esta segunda visita ocurre lo que la crítica designa como “idolatría”,¹⁴ es decir, una enfermedad propia de fin de siglo que Proust denunció en Ruskin y Montesquiou. Este vicio consiste en “accorder une valeur particulière à une personne ou objet à cause de sa ressemblance avec une œuvre d’art” (Schmid, 2008, p. 118).¹⁵ En otras palabras, es una enfermedad de época que se da en diletantes acostumbrados a fundir los planos de la vida y del arte. La pose y el aspecto que Odette tiene cuando lo recibe en su casa son determinantes para que el parecido con la Sefora de Botticelli se de en la óptica de Swann. Es aquí cuando se desencadena un placer desinteresado en la contemplación de Odette en tanto obra.

Al no coincidir con esa belleza “inaccesible”, las mujeres de la vida real son contempladas por los amantes del arte a través de procedimientos ópticos que las transforman en objetos estéticos. Es común para ellos mirar a una mujer como si fuera una estatua (imperfecta en su belleza), tal como lo realiza Albert con Rosette, la joven a quien corteja. Las mujeres sufren, en la percepción del esteta, una amputación mental. Los protagonistas de Gautier prefieren verlas de lejos, ya que les agradan más a la distancia y no desde cerca. La proximidad

¹⁴ Para ampliar sobre este aspecto, véase Fraisse (1995) y Schmid (2008).

¹⁵ “darle un valor particular a una persona u objeto a causa de su parecido a una obra de arte”. La traducción es nuestra.

amplifica los defectos; por lo tanto, Albert se ve obligado a enfocar sus miradas a puntos o porciones que admira de ellas (los ojos, la nariz, la boca o quizás las manos), para evitar mirar la imperfección o incluso hasta lo horroroso que puede haber más allá de dicha porción, de la misma manera que Swann procede a la concentración mental en los pómulos de Odette para ejercer una transformación en ella y contemplarla como desearía que fueran. Un *ennui* se apodera posteriormente de él al reconocer que la belleza ideal es inaccesible en la vida.

Estos “artistas” no solo buscan contemplar, sino también vivir la vida como si la misma fuera una obra de arte, es por ello que Albert, en la búsqueda de la belleza ideal que intenta encontrar en una mujer digna de llamarse su amante, pretende vivir una novela que sigue los cánones de escritura: “Il n’y a rien de sinistre dans notre roman (...) et tout y marche vers la fin avec cette hâte et cette rapidité si recommandées par Horace; c’est un véritable roman français” (Gautier, 1966, p. 122).¹⁶ Asimismo, este contemplador se convierte en actor, no solo en la historia de amor que teje con Rosette, sino también en la obra de teatro¹⁷ que comienza a vivir, a modo de juego, cuando ya ha aparecido la figura del andrógino, bajo Maupin, postergada hasta la segunda parte de la novela. No obstante, en la descripción que Albert realiza de Rosette lamenta no poder ser lírico, es que esta mujer, en realidad, tiene aspectos más prosaicos: está llena de vida, de fuerza, de actividad, de

¹⁶ “No hay nada de siniestro en nuestra novela (...) y todo marcha allí hacia el final con la aceleración y la rapidez recomendadas por Horacio. Es una verdadera novela francesa”. La traducción es nuestra.

¹⁷ *As you like it* (1599), de William Shakespeare.

felicidad, de diversión. A pesar de ello, el hombre puede captar instantes líricos o inmateriales de esa mujer, no ya cuando ella está alegre o divertida, sino más bien en gestos o poses, como cuando tiene los ojos humedecidos de lágrimas, cuando en ella hay temor y preocupación o cuando se encuentra dormida sobre un libro de poesía no terminado de él, con la boca sonriente y entreabierta, “dans une pose plein de grâce et d’abandon” (Gautier, 1966, p. 132)¹⁸. Sin embargo, no se trata más que de efímeros instantes de lirismo, porque cuando ella se mueve “tout le lyrisme de la soirée se tourne en prose” (Gautier, 1966, p. 134).¹⁹ De la misma manera, y como ya lo hemos estudiado en trabajos mencionados, Swann se cree el protagonista de una novela —motivada por los celos— caracterizado por parecer un investigador que se sumerge en las calles y los bulevares de la ciudad para encontrar a su amante *in fraganti*. Cuando Swann comienza a olvidar que el aspecto físico de Odette no es idóneo para su deseo, y, por el contrario, ya no la mira, sino que la contempla con un placer desinteresado como si fuera la obra florentina, es cuando se desencadena, entonces, la novela de la que él es el protagonista.

Para captar la belleza ideal en Gretchen —la obrera que se parece a la Sainte Madeleine del cuadro *La Descente de Croix*, de Rubens— Tiburce aplica en ella principalmente dos procesos de transformación. El primero será lingüístico: el cambio del nombre propio de la mujer. Como excusa de que el

¹⁸ “En una actitud llena de gracia y abandono” (Gautier, 1946, p. 67).

¹⁹ “Todo el lirismo de la velada se transformó en prosa” (Gautier, 1946, p. 68).

nombre “Gretchen” o “Marguerite” son complicados de pronunciar para él, le impone el nombre “Madeleine”. Este último, evoca, para nuestro diletante, un sema artístico, y convierte a la obrerita belga en una obra de arte. En consecuencia, el lenguaje se vuelve imagen,²⁰ es decir, Tiburce, a través de la mirada, objetiviza a la mujer y la transforma en lo que él desea percibir. Esta técnica de utilización de la lengua como imagen que podemos apreciar en la óptica del protagonista es llevada a cabo también a lo largo de las narraciones de Gautier, es por ello que en su *Diario íntimo* los hermanos Goncourt sostienen que la obra de Gautier, así como la de Balzac, es una pintura escrita (Goncourt y Goncourt, 1923).

El segundo proceso es físico o material, y consiste en la transformación de la mujer real en la ideal a partir de la vestimenta y la gestualidad corporal. Tiburce le regala un atuendo a la moda del siglo XVI, en verde satinado, y un collar de perlas a Gretchen para que pose. Luego le peina su cabello dorado de manera similar a la Madeleine de Rubens, con los bucles sobre los hombros, le acomoda la vestimenta y finalmente “il contemple son oeuvre” (Gautier, 1879, p. 33)²¹. Tiburce, entonces, se convierte en el artista del *Tableau vivant* de la obra maestra de Rubens, pero Gretchen no puede moverse, porque en cuanto lo hace, recibe gritos de su amante

²⁰ Recordemos que Barthes, en “Proust y los nombres” (2003, p. 115-127), analiza los distintos semas que los nombres propios pueden tener en la *Recherche*, en tanto imágenes. Esta teoría nos permite pensar el uso del nombre propio en Gautier, pero de ningún modo existe una teoría sobre los nombres en su literatura.

²¹ “Contempla su obra”. La traducción es nuestra.

para que se mantenga quieta y él pueda contemplarla, alcanzar su ideal imposible.

En el caso de Swann, las transformaciones se operan especialmente en la mente del artista. Una vez despertado el parecido con la Séfora a partir del gesto y de la pose de Odette, Swann deja de juzgar su aspecto físico y su rostro y empieza a experimentar un placer en la contemplación del fresco en su cuerpo, y, en consecuencia, Odette se embellece a los ojos del amante, es decir, es transformada. A partir de ahora, pensar en la obra florentina le hace amar a Odette tanto como pensar en ella le genera felicidad, y esa felicidad responde, en verdad, a la satisfacción por sus intereses artísticos: “Il se dit qu’en associant la pensée d’Odette à ses rêves de bonheur, il ne s’était pas résigné à un pis-aller aussi imparfait qu’il l’avait cru jusqu’ici, puisqu’elle contentait en lui ses goûts d’art le plus raffinés” (Proust, 1988, p. 220-221).²² Es de este modo, entonces, como el plano de lo real, que no daba lugar a lo ideal, de repente comienza a mezclarse con el plano del arte, y Swann deleita sus placeres desinteresados en la idolatría estética de Odette. Las mujeres, para los diletantes gautieristas y proustianos, ceden su cuerpo para la materialización de la obra de arte.

²² “Se dijo que, asociando el pensamiento de Odette con sus sueños de felicidad, no se había resignado a un mal menor tan imperfecto como hasta entonces había creído, pues satisfacía en él sus gustos artísticos más refinados” (Proust, 2010, p. 238).

Conclusiones: el deseo erótico por la obra de arte o el amor desinteresado

En un artículo sobre la referencia artística como procedimiento literario en Gautier, Peter Whyte explica que las relaciones entre pintura y literatura no han sido más íntimas que en la época romántica (1982, p. 61), y Barrère sostiene que Proust constata esta relación a través de la aparición de las mujeres de Botticelli (1956, p. 34-35). No obstante, en los amantes del arte de Gautier y Proust no se trata solamente de referencias artísticas citadas de manera intertextual, sino que hay, a partir del ojo educado o, mejor dicho, “faussé” (Gautier, 1884, p. 64), es decir, deformado, una propuesta que revela un deleite estético y un amor desinteresado por la obra.

Son muchas las referencias y las descripciones eróticas o vinculadas al amor que se hacen en los procesos de búsqueda del ideal en el plano de lo real o en el momento de la transformación de la mujer en obra. Podemos mencionar, entre ellas, la intención de Albert de encontrar una “maîtresse” que luzca la belleza artística; los sentimientos de pérdida de amor por parte de Tiburce y Albert por la mujer a la que cortejan, ya sea Gretchen o Rosette —de ahí las sospechas de ellas acerca de si son realmente amadas o están siendo engañadas, y también las reflexiones de estos amantes, quienes consideran que si engañan a sus mujeres con alguien es con una pintura, como la de Rubens, o una escultura—, o los deseos de Swann, después de la contemplación y la transformación de la mujer en obra, de besarla y poseerla:

Ou bien elle le regardait d'un air maussade, il revoyait un visage digne de figurer dans *La vie de Moïse* de Botticelli, il l'y situait, il donnait ou cou d'Odette l'inclinaison nécessaire; et quand il l'avait bien peinte à la détrempe, au XVe siècle,

sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de sa matérialité et de sa vie venait l'enivrer avec un telle force que, l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues (Proust, 1988, p. 234-235).²³

Queda claro, después de la comparación del apartado anterior y la última cita, cómo las mujeres ceden el cuerpo, en el proceso de transformación en obra, a la materialización del ideal de estos estetas, y, por lo tanto, emergen sus consecuentes deseos de deleite y placer a través del órgano ocular, pero también el deseo de posesión erótica de la mujer-obra. Los diletantes gautieristas recobran el *ennui* en el momento en que reconocen que sus mujeres no son sus amantes en tanto que no las aman de verdad debido a su aspecto alejado de la belleza ideal. Algo similar podemos distinguir en la *Recherche* cuando el narrador revela que la Odette de la vida real no es una mujer del tipo que Swann suele desear. El *ennui* de estos diletantes se opone al sentimiento de éxtasis y de posesión que adquieren cuando transforman a sus amantes en obra. Podemos comprender que este proceso de transformación estética que ejercen estos artistas a través del

²³ O bien lo miraba con expresión huraña, volvía él a ver un rostro digno de figurar en la *Vida de Moisés* de Botticelli, en ella lo situaba, daba al cuello de Odette la inclinación necesaria y, cuando la había pintado bien al temple, en el siglo XV y en la muralla de la Sixtina, la idea de que, aun así, hubiera permanecido allí, junto al piano, en el momento actual, lista para ser besada y poseída, la idea de su materialidad y de su vida, acudía a embriagarlo con tal fuerza, que —con ojos extraviados y las mandíbulas tensas como para devorar— se precipitaba sobre aquella virgen de Botticelli y se ponía a pellizcarle las mejillas. (Proust, 2010, p. 253)

ojo “deformado” por el arte es lo que Freud llamó “sublimación”,²⁴ que consiste precisamente en canalizar los instintos sexuales en un fin no sexual pero afín a los primeros. Tanto Freud como Bataille aciertan en que solo el hombre puede hacer de su instinto sexual un placer no reproductivo o también, como lo designa Bataille, “una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción” (Bataille, 2020, p. 8). De esta manera, es evidente que los diletantes gautieristas y Swann buscan ese ideal bello que los deleita a partir de la contemplación y la mirada en detalle, es decir, a través de un placer estético y, por lo tanto, no sexual. En el proceso de búsqueda, de transformación de la mujer en obra y en su contemplación hay un derroche de energía improductiva que complace a los instintos sexuales de estos diletantes cuyas sensaciones pasan del *ennui* a la exaltación del placer estético. Este placer o deleite estético también puede ser leído como un placer o un amor desinteresado que se constituye en el núcleo principal de la teoría de *L’art pour l’art* iniciada por Gautier, recuperada por la literatura inglesa de Ruskin, Pater y Wilde, y hecha pastiche por Marcel Proust en *Un amour de Swann*, en tanto que ese amor no es en realidad por Odette, sino por el fresco que Swann percibe y contempla en ella. La acción de sublimación de los instintos sexuales o el erotismo por la obra de arte es en sí la metáfora de la independencia del arte en relación con cualquier esfera, ya sea moral o científica, o también, como la llamó Gautier en la revista *L’artiste*, “la

²⁴ Para ampliar la conceptualización psicoanalítica del término, véase Freud (1993).

autonomía del arte”. En este sentido, los estetas o amantes del arte gautieristas y proustianos son, tanto por su contexto social y económico como por su deseo erótico hacia la obra de arte, “figuras improductivas” en una sociedad en estado de *décadence*²⁵ en la que obras y artistas como tales cobran independencia por su oposición a la lógica utilitaria característica de la que se desprenden.

Bibliografía

BARTHES, Roland (2003). “Proust y los nombres”. En *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

BARRÈRE, Jean-Bertrand (1956). *Le regard d'Orphée*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.

BATAILLE, George (2020). *El erotismo*. España: Tusquets.

BECKETT, Samuel (2008). *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

BOURGET, Paul (1920). *Essais de psychologie contemporaine*. France: Plon-Nourrit et Cie.

BOURGET, Paul (2008). *Baudelaire y otros estudios críticos*. Córdoba: Ediciones del Copista.

FRAISSE, Luc (1995). *L'esthétique de Marcel Proust*. France: Sedes, Coll. Esthétique.

FREUD, Sigmund (1993). La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna. En *Obras completas* Tomo IX. (pp. 159-163). Buenos Aires: Amorrortu editores.

²⁵ Idea ya definida ampliamente por Bourget (1920) y Nietzsche (2002), pero también pensada en obras literarias como *A contrapelo* (2000), de J.K. Huysmans o *Alegato de un loco* (1990), de August Strindberg, entre otras. Refiere principalmente a la época de fin de siglo XIX que en algunas ocasiones tanto Bourget y Huysmans comparan con la época de la decadencia romana en la que emerge una cantidad de sujetos “inferiores como obreros, [...] pero superiores como artistas del interior de su alma, hábiles para el pensamiento solitario” (Bourget, 2008, p. 95) que no pueden integrarse al ciclo del sistema productivo de la sociedad precisamente por sus características artísticas, de modo que se autonomizan de su entorno social y productivo.

- GAUTIER, Théophile, (1857). "Prospectus" in *L'artiste*. pp. 1-3. Paris: Aux bureaux de l'artiste. Vol.3, 927.
- GAUTIER, Théophile, (1879). "La toison d'or" in *Nouvelles*. Paris: Charpentier.
- GAUTIER, Théophile (1879). *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier-Flammarion.
- GAUTIER, Théophile (1884). *Caprices et Zigzags*. Paris: Charpentier et Cie. Éditeurs.
- GAUTIER, Théophile (1946). *La señorita de Maupin*. Argentina: Sopena,
- GONCOURT, Jules y Goncourt, Edmond (1923). *Diario íntimo 1851-1895. Memorias de la vida literaria*. España: Ediciones Jasón.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2021). *Sobre Proust*. Buenos Aires: Cactus.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002). El caso Wagner. En *Escritos sobre Wagner* (p. 183-242). Madrid: Biblioteca nueva.
- PETER WHYTE, Durham (1982). La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier. En *L'art et l'artiste. Actes de colloque international* (p. 61-75). Montpellier: Société Théophile Gautier avec le concours du Centre National des Lettres (ed.) Théophile Gautier.
- PROUST, Marcel (1988). *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard.
- PROUST, Marcel (2010). *Por la parte de Swann*. Barcelona: Debolsillo.
- RUBY, Franck (1998). "Théophile Gautier et la question de l'art pour l'art". *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1(20), 9-19.
- SALARIS BANEGAS, Francisco y Videla Martínez, Julieta (2022). De la idolatría estética a la trama de la vida burguesa. Charles Swann y la novela del celoso. *Thèlème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 37(2), 289-296. <https://doi.org/10.5209/thel.80486>.
- SCHMID, Marion (2008). *Proust dans la décadence*. Paris: Honoré Champion.
- STRINDBERG, August (1990). *Alegato de un loco*. México: Premiá.
- THOMÉ-JARROUCHE, Lisette (1998). L'art descriptif de Théophile Gautier. La description d'un critique d'art. *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 20(1), 131-146.
- VIDELA MARTÍNEZ, Julieta y Salaris Banegas, Francisco (2023). Svevo, Proust y la novela del celoso. *Boletín de estética*, 60, 75-102. <https://doi.org/10.36446/be.2022.60.286>.

Julieta Videla Martínez es licenciada en Letras Modernas y doctoranda en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Se dedica a la investigación en literatura europea comparada, literatura francesa y literatura italiana. Es profesora adscripta en Literatura Europea Comparada, Literatura Italiana y Estética y Crítica Literaria Modernas.