

El metadiscurso descriptivo en los relatos de Théophile Gautier

PEDRO PARDO JIMÉNEZ
Universidad de Cádiz

Résumé:

Peintre et critique d'art, Théophile Gautier obéit à une esthétique éminemment visuelle, en raison de laquelle la présence de la description dans son oeuvre romanesque est quasiment massive. A partir de là, l'auteur est condamné à résoudre la dialectique qui s'établit entre ces deux forces antagonistes que sont la continuité narrative, qui répond aux intérêts du récit, et la suspension descriptive, qui répond à ses propres besoins expressifs. Parmi les techniques d'inscription de la description dans le récit dont Gautier se sert, la plus originale est à mon avis l'élaboration d'un métadiscours descriptif qui évolue suivant sa poétique en tant qu'écrivain, et qui se construit, d'un côté, comme une réflexion sur l'art d'écrire ; de l'autre, comme une légitimation de l'excès descriptif.

Mots-clé:

Gautier, description, récit, ironie, préterition.

Abstract:

A painter and art critic, Théophile Gautier creates a preeminently visual aesthetics that, in his literary oeuvre, renders description a truly overwhelming presence. On this basis, the author is forced to resolve the dialectics between the antagonistic forces of narrative progress (demanded by the needs of the short story) and descriptive suspension (demanded by his own expressive needs). Of the techniques Gautier employs to inscribe description into his narratives, the most original is a type of descriptive metadiscourse which, in the course of his evolution as a writer, develops from a reflection on the art of writing into a legitimization of descriptive excess.

Key-words:

Gautier, description, short story, irony, preterition.

Cuando en diciembre de 1856 Gautier expone los motivos por los que ha decidido aceptar el puesto de redactor jefe de *L'Artiste*, lo hace en unos términos que ilustran a la perfección la naturaleza de su relación con las artes plásticas y el sentido de su proyecto literario. En el origen de todo se encuentra sin duda la vocación irrefrenable de quien, como sabemos, se inició en la pintura y en la crítica de arte antes de dedicarse a la literatura:

C'est qu'à proprement parler nous ne sommes pas un homme de lettres [...].
Épris, tout enfant, de statuaire, de peinture et de plastique, nous avons poussé

jusqu'au délire l'amour de l'art; arrivé à l'âge mûr, nous ne nous repentons nullement de cette belle folie; nous lui avons dû et lui devons encore nos moments les plus heureux: c'est par elle que nous valons quelque chose –si nous valons quelque chose. (1856: 2)

Pero hay más. Si la pasión del autor por lo artístico llega, como él mismo señala, hasta el delirio, es porque va más allá de lo meramente vocacional, porque resulta de una manera de estar en el mundo dominada en su totalidad por la primacía del registro de lo visual:

L'Écriture parle quelque part de la concupiscence des yeux, *concupiscentia oculorum*; ce péché est notre péché, et nous espérons que Dieu nous le pardonnera. Jamais oeil ne fut plus avide que le nôtre, et le bohémien de Béranger n'a pas mis en pratique plus consciencieusement que nous la devise: voir c'est avoir. (1856: 2)¹

Para Gautier, la visión es mucho más que una modalidad de la percepción, es una fuente de conocimiento al mismo tiempo placentera e imprescindible que permite al hombre llegar a la esencia de las cosas a través de su apariencia para, en última instancia, acercarse a los misterios de la vida universal (Laubriet 2002: XXXIX-XL). Cuando la mirada es contemplación detenida, y no un simple paso fugitivo, el exterior y el interior se funden, las formas revelan el fondo, *son* el fondo, lo que definitivamente les confiere una dimensión transcendental y autosuficiente (Tortonese 1992: 8-16)². Esta convicción hace de Gautier un romántico heterodoxo cuyo objetivo prioritario consistirá en representar las cosas con la mayor verdad posible, es decir, tal y como lo han hecho desde siempre las artes figurativas: “Après avoir vu, notre plus grand plaisir a été de transposer dans notre art à nous, monuments, fresques, tableaux, statues, bas-reliefs, au risque souvent de forcer la langue et de changer le dictionnaire en palette” (Gautier 1856: 2). El ideal que así se construye es el de una escritura eminentemente visual que, como la pintura, tiene su principio y fin en la trascripción del objeto, una escritura pues literalmente objetiva cuya modalidad textual más eficaz es, naturalmente, la descripción. Así lo expresa el propio autor en “Spirite”:

Il est moins difficile de connaître un auteur subjectif qu'un auteur objectif: le premier exprime ses sentiments, expose ses idées et juge la société et la création en vertu d'un idéal; le second présente les objets tels que les offre la nature; il procède par images, par *descriptions*; il amène les choses sous les yeux du lecteur [...]. Cette manière était la vôtre. (2002: II, 1164)³

1 En este sentido, es de sobra conocida y citada la frase que, en su *Journal*, los Goncourt atribuyen al escritor: “Je suis un homme pour qui le monde visible existe” (1888:182).

2 Aunque en un sentido diferente, Victor Hugo defenderá también la correspondencia entre forma y fondo en “L'Utilité du Beau”: “Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée” (1985 : 581-582).

3 El subrayado es mío. Las citas de la obra narrativa de Gautier remiten a la edición de la Bibliothèque de la Pléiade de 2002 (ver bibliografía final), por lo que en adelante me limitaré a indicar sólo el volumen y la página.

El papel que la descripción juega en los relatos de Gautier es en efecto absolutamente capital. Primero por su calidad, y no en vano es éste el aspecto que más ponderaron sus contemporáneos, que suelen reconocer el virtuosismo del autor incluso cuando, como Zola, censuran la pretendida superficialidad de su proyecto literario (1926: 133-162). Pero también desde el punto de vista de la cantidad, en razón de una presencia textual masiva y al mismo tiempo invasiva: en su afán de representar los espacios y los objetos, Gautier lleva los segmentos descriptivos hasta el límite – “jusqu’à l’agacement”, dirá Baronian (2000: 64)– insistencia que a veces ocasiona la suspensión de la acción narrativa en sus momentos más vibrantes. Aquí la descripción no es “ancilla narrationis” (Genette 1981: 163), sino al contrario; en caso de colisión de intereses, es la narración la que suele ceder su lugar a la paleta del diccionario, idea que el autor defiende sin dogmatismo, pero también sin complejos: “Je n’ai pas la prétention d’imposer mon procédé aux critiques et aux romanciers. Je ne le propose à personne; mais j’entends demeurer, envers et contre tous, un descripteur” (Feydeau 1874: 144).

Ahora bien, que Gautier se muestre inflexible en su poética de lo visual no significa que se despreocupe por completo los intereses del relato y del lector. No hay que olvidar que el autor posee una conciencia perfectamente lúcida del funcionamiento de la descripción en tanto que mecanismo textual, así como de sus limitaciones en tanto que proceso de representación, circunstancia que queda patente en una conocida frase de *Le Capitaine Fracasse*:

L’artifice de l’écrivain a cette infériorité sur celui du peintre, qu’il ne peut montrer les objets que succesivement. Un coup d’oeil suffirait à saisir dans un tableau où l’artiste les aurait groupées autour de la table les diverses figures dont le dessin vient d’être donné; on les y verrait avec les ombres, les lumières, les attitudes contrastées, le coloris propre à chacun et une infinité de détails d’ajustement qui manquent à cette description, cependant déjà trop longue, bien qu’on ait tâché de la faire la plus brève possible [...]. (II, 669)⁴

La *captatio benevolentiae* que cierra esta última cita no es más que la prueba –*qui s’excuse, s’accuse*– de que Gautier sabe perfectamente que el escritor, a diferencia del pintor, no es completamente libre, y que el carácter forzosamente sintagmático de la descripción literaria supone una amenaza para el dinamismo propio del relato. De hecho, y es aquí donde entramos en el tema central del presente estudio, si algo caracteriza la obra novelesca de Gautier⁵ es la dialéctica permanente –y durante mucho tiempo obsesiva– que se establece entre esas dos fuerzas antagonistas que son la continuidad narrativa, que responde a las ne-

4 Esta reflexión aparece ya, aunque enunciada de manera diferente, en “Une nuit de Cléopâtre”: “Moins heureux que le peintre et le musicien, nous ne pouvons présenter les objets que les uns après les autres” (I, 769).

5 Como se verá, he preferido no establecer distinciones genéricas entre *conte*, *nouvelle* y *roman* dentro de la obra narrativa de Gautier. El autor, en su correspondencia, utilizaba indistintamente una u otra de estas apelaciones (Laubriet 2002: I, XXXV-XXXVI), y resulta imposible designar con exactitud el género al que corresponde cada uno de los textos. No es casual que los responsables de la edición de la “Bibliothèque de la Pléiade” hayan optado por el título *Romans, contes et nouvelles*, sin más especificaciones.

cesidades del relato, y la suspensión narrativa, que responde a las necesidades del autor. Las formas en que esta dialéctica se resuelve no son desconocidas para un Gautier que acude ya regularmente a todas y cada una de las fórmulas de inscripción de la descripción en el relato que los escritores realistas consolidaron mucho después. Encontramos así técnicas de camuflaje⁶ como la disposición de los objetos a partir de un protocolo temporal, que aparece en la descripción del cortejo real de “Le Roi Candaule”:

Les guerriers pesamment armés [...], marchaient derrière un rang de trompettes [...]. A la tête de ce groupe marchait Gygès, le bien nommé [...]. Après le bataillon commandé par Gygès, venaient de jeunes garçons couronnés de myrtes [...]. Ils précédaient les porteurs de présents [...]. Enfin Candaule apparut monté sur un char [...]. (I, 949-952)⁷

O como la atribución de semas animados a los elementos estáticos de la representación, ejecutada por ejemplo en “Partie carrée”:

Au fond d’une vaste salle soutenue par des colonnes trapues [...] s’élevait [...] la statue du dieu Shiva [...]. Sa figure respirait la colère et la vengeance. Deux de ses quatre bras agitaient le fouet et le trident, et un collier de têtes de mort lui descendait sur la poitrine. A côté de lui, Durga, sa hideuse épouse, roulait ses yeux louches, faisait grincer ses dents d’hyppopotame, crispait ses mains griffues, et, tordant son corps ceint de serpents, écrasait le monstre de Mahishasura, qui tâchait de l’envelopper dans ses immondes replis (II, 130-131)

Encontramos igualmente técnicas de justificación de la descripción⁸, entre ellas la delegación en el personaje del foco de la visión:

[...] il [Mahmoud-Ben-Ahmed] se rendit avec son narguilhé sur la plus haute terrasse de son habitation. [...] il était poète, et ne pouvait rester insensible au magnifique spectacle qui s’offrait à sa vue. De cette hauteur, la ville du Caire se déployait devant lui comme un de ces plans en relief où les giaours retracent leurs villes fortes. (I, 889-890)⁹

O la delegación de la voz descriptiva misma, como sucede a menudo en *Mademoiselle de Maupin*.

Todas estas estrategias de inscripción, con ser útiles, no resultan suficientes. El narrador adopta la perspectiva del personaje siempre que ello no le impida describir, si no prescinde de ella sin más: “Notre voyageur ne prêtait qu’une attention fort distraite à ce spectacle

6 Adam (1989).

7 Una descripción similar, aunque desde una perspectiva inversa –la focalización adoptada no es la del personaje que espera el cortejo, sino la del personaje que avanza– en el capítulo IV de *Le Roman de la momie* (II).

8 Hamon (1981).

9 Entre muchos otros casos, pueden citarse “Daniel Jovard” (I, 76), “Le roi Candaule” (I, 967), “Jean et Jeannette” (II, 221), “Arria Marcella” (I, 289 y 293), “Avatar” (I, 378), *Le Capitaine Fracasse* (I, 663).

animé et pittoresque qui eût certes absorbé un touriste n'ayant pas trouvé à l'hôtel de Rome un billet à son adresse, signé ALICIA W." ("Jettatura": II , 409)¹⁰. De la misma manera, la cesión de la voz narrativa al personaje no soluciona todos los problemas, sobre todo cuando la extrema minuciosidad de la descripción empieza a amenazar la verosimilitud, y en este sentido puede recordarse la prolijidad de Spirite cuando, al dictar su historia a Guy de Malivert, recuerda lugares como el convento, su habitación o la casa de la duquesa.

Consciente de su propia ansiedad descriptiva, Gautier recurre a otros procedimientos de justificación y, por tanto, de legitimación, entre los que se cuentan fundamentalmente la creación de un metadiscurso descriptivo permanente y la metalepsis o trasgresión de los niveles narrativos. Por cuestiones de espacio, sólo entraré a analizar aquí el primero de estos dos procedimientos.

La evolución del metadiscurso descriptivo en Gautier es paralela a la de su poética. En los relatos de los años 30, y sobre todo en *Les Jeunes-France*, el autor tematiza la descripción como un objeto más del relato, lo que le permite analizar su naturaleza y su función, así como tomar posición con respecto a la literatura de su tiempo. Más tarde, y ya en la totalidad de su obra narrativa, esta tendencia a la autorreferencialidad se reduce ostensiblemente para tomar la forma de un mero comentario demarcativo, cuya función consiste únicamente en legitimar la presencia o la ausencia de la descripción.

La tematización del acto descriptivo aparece ya, por ejemplo, en "Celle-ci et celle-là", cuando el narrador divaga acerca de la dificultad de la escritura:

Ici je pourrais faire une vingtaine de lignes en prose poétique [...]. Mais je résisterai vertueusement à la tentation, et je ne parlerai ni du ciel bleu, ni des rossignols, ni des lilas, ni des pêcheurs, ni des pommiers, ni en général d'aucun légume quelconque [...] . Considérez, lecteurs et lectrices, que je n'ai pas comme les autres auteurs mes confrères, la ressource des clairs de lune et des couchers de soleil, pas la plus petite description de château, de forêt au de ruines. (I, 132)

Sabemos que, en *Les Jeunes-France*, el recurso sistemático a la ironía permite a Gautier desmarcarse del cliché romántico y de sus melancólicas evocaciones. Conviene subrayar, sin embargo, que la ironía es un procedimiento por definición doble, pues afirma y niega al mismo tiempo. En este sentido, Gautier explota a fondo la figura empleándola al mismo tiempo en sentido convencional y en sentido inverso, lo que convierte la parodia de la literatura romántica en un objetivo en sí mismo, pero también en una coartada. Dicho de otro modo: Gautier se sirve la descripción para hacer una burla, pero también se sirve de la burla para instalar la descripción. Donde más clara aparece esta estrategia es en "Le Bol de punch", relato en el que la prolija descripción de la habitación de Philadelphie es comentada primero desde un punto de vista general:

10 Ver también "Avatar" (I, 387).

Il n'est pas besoin de vous faire remarquer, judicieux lecteur, que cette description est véritablement superbe et composée d'après les recettes les plus modernes. Elle ne le cède à aucune autre; hormis celles de M. De Balzac, qui seul est capable d'en faire une plus longue. (I, 154)

Y después con respecto a su lugar y a su función dentro del relato:

Cette description [...] l'emporte sur les descriptions ordinaires par le mérite excessivement rare qu'elle a d'être parfaitement à sa place, et d'être d'une utilité incontestable à l'ouvrage dont elle fait partie. En effet, ayant entrepris d'écrire la physiologie du bipède nommé jeune-France, j'ai cru qu' [...] il ne serait pas d'un médiocre intérêt de vous faire savoir où il vit et où il perche, et j'ai pensé que la description de cette chambre aurait autant d'importance aux yeux des naturalistes que celle du nid de la mésange des roseaux ou du petit perroquet vert d'Amérique. (I, 154)¹¹

Por otra parte, dentro de esta misma digresión el narrador, respondiendo a un desafío que nadie le ha propuesto, anuncia una segunda descripción de la habitación que demostrará su versatilidad como creador:

Pardieu! Je veux montrer que j'en suis aussi capable que si je n'avais pas de talent [...]. D'alinea en alinea, je veux désormais tirer des feux d'artifice de style; il y aura des pluies lumineuses en substantifs, des chandelles romaines en adverbes, et des feux chinois en pronoms personnels. Ce sera quelque chose [...] à ne pouvoir être lu que les yeux fermés. (I, 154)

Pero que queda de inmediato interrumpida. El reto descriptivo no será retomado hasta diez páginas después, y tampoco entonces las expectativas del lector se verán satisfechas:

Certes, c'était un spectacle étrange à voir que tous ces jeunes hommes réunis autour de cette table; on eût dit un sabbat de sorciers et de démons... Pouah! pouah! voilà un commencement fétide, c'est le poncif de 1829. Cela est aussi bête qu'un journal d'hier aussi vieux qu'une nouvelle de ce matin. Si vous n'êtes pas difficile, lecteur, moi je le suis [...], il n'ya pas jusqu'à mes descriptions qui ne soient pas dans la dernière mode: donc je recommence. (I, 164)

El juego se retomará y se interrumpirá por dos veces más, con lo que el narrador consigue seguir descalificando el modelo romántico con nuevas incorporaciones desechadas y, al mismo tiempo, divertirse fingiendo que la elaboración del texto se está improvisando ante el lector. En uno y otro caso, y esto es lo que más nos interesa, la descripción sigue su curso: "Je crois, lecteur, que la partie lyrique de ma description est suffisamment développé. Je vais, avec votre permission, passer à la partie technique" (I, 164).

Más tarde, lo descriptivo se integra definitivamente en el relato cuando el narrador,

¹¹ Dicho sea de paso, la burla que aquí se hace del determinismo del medio demuestra que las posteriores críticas de Zola estaban fuera de lugar, pues exigían de Gautier un proyecto que el autor nunca se propuso.

finjiéndose un profano en temas culinarios, reclama a la sirvienta un libro de cocina que le permita seguir adelante –recordemos que se trata de un banquete. Y ni siquiera entonces, cuando se ha plagiado ya gran parte del menú, la misión se da por terminada: “Mais ceci n’est que la partie technique. Je ne vois en quoi vous avez mérité que je vous fasse grâce de la partie pittoresque” (I, 167). Esto sólo sucederá una vez saciada por completo la voracidad del narrador:

Je crois qu’en voilà assez pour montrer qu’au besoin je pourrais faire une description; remerciez-moi de ne mettre que cela, car je pourrais continuer sur ce ton pendant huit jours de suite –les heures de repas exceptées– sans que cela m’incommodât aucunement et m’empêchât de recevoir mes visites, de fumer mon cigare et de causer avec mes amis. (I, 168)

Al final, todo queda en un ejercicio de estilo, en una exhibición de malabarismo descriptivo que paradójicamente, al presentarse como un desafío, se justifica desde su propia inanidad –cosa que el empleo del condicional *je pourrais*, combinado con la expresión *au besoin*, prueba suficientemente.

En relatos posteriores aparecen casos similares, aunque no tan desarrollados como en “Le Bol de Punch”. Puede citarse, por ejemplo, un segundo banquete, el de “Fortunio”, en el que la digresión metadiscursiva se construye sobre el principio –en este caso, no respetado– de la correspondencia cronológica entre el relato y la descripción:

Sur des coupes de porphyre s’élevaient en pyramide des sucreries, des confitures des îles, des conserves de rose [...]. Nous avons tout d’abord, intervertissant l’ordre habituel, commencé par le dessert, mais le dessert n’est-il pas tout le dîner pour une jolie femme? Cependant, afin de rassurer le lecteur qui trouverait ces mets trop peu substantiels pour un héros de la taille et de la force de Fortunio, nous lui dirons que, dans des plats armoriés [...] fumaient des cailles rôties, entourées d’un chapelet d’ortolans, des quenelles de poison... (I, 688)

A partir de este momento¹², el comentario de la elaboración de la descripción desaparece de la obra narrativa de Gautier en favor de una estrategia metadiscursiva más sutil, pero también mucho más sistemática. En adelante, el narrador se limitará –ejerciendo ante el lector esa función que Genette ha catalogado como *fonction de régie* (1972: 262)– a justificar la ausencia o la presencia de la descripción en el texto; sobre todo lo segundo, pues como puede deducirse de lo dicho anteriormente, las ocasiones en que Gautier abdica efectivamente de su concupiscencia visual son contadísimas¹³. En la práctica, las altisonantes declaraciones de renuncia a las que nos tiene acostumbrados no constituyen más que un gesto meramente retórico –irónico casi siempre– que en lugar de eliminar los segmentos descriptivos, los legitima.

12 Un último y breve caso, remitido al empleo de una comparación, aparece en “La Toison d’or” (I, 798).

13 Ver “Omphale” (I, 201), “Fortunio” (I, 616), “Le Roués innocents” (I, 1117) y “Jettatura” (II, 425).

Así sucede, por ejemplo, cuando la desactivación de la descripción procede no de una renuncia inicial, sino de una claudicación final. En “Le Bol de punch”, por poner sólo un ejemplo, la minuciosa descripción de la habitación de Philadelphie deriva en una enumeración interminable e indiscriminada de objetos que, a su vez, da paso al siguiente discurso: “Que sais-je! Un fouillis, un chaos indébrouillable, à faire tomber la plume de lassitude au nomenclateur le plus intrépide, à Rabelais ou à Charles Nodier” (I, 153)¹⁴. La ironía del pasaje reside en su gratuidad, y no sólo porque el narrador ya ha cumplido de sobra su objetivo, sino también porque establece implícitamente una lógica del agotamiento enumerativo que no responde en absoluto ni al temperamento del autor, ni a las expectativas del lector.

En los demás casos, sin embargo, la descripción simplemente se mantiene, es decir, se integra en el discurso por medio de ese mecanismo textual contradictorio que es la preterición. A su vez, la preterición suele recurrir a la tópica de lo inefable, constante en la obra de Gautier, pues aparece no sólo cuando el acto descriptivo se enfrenta a la abundancia cuantitativa, sino también, y con mayor frecuencia, cuando el obstáculo es la sublimidad cualitativa. La representación de la hermosura de la mujer ocupa aquí un lugar de excepción: a pesar del despliegue de superlativos que dedica siempre a los personajes femeninos, el narrador termina invariablemente por lamentar las limitaciones expresivas de la literatura. Se evoca entonces la inferioridad de la lengua francesa frente a otros idiomas:

Telle était Nyssia, si l'on peut se servir de ces mots après une description si vague de sa figure.— Si nos brumeux idiomes du Nord avaient cette chaude liberté, cet enthousiasme brûlant du Sir-Hasirim, peut-être par des comparaisons, en suscitant dans l'esprit du lecteur des souvenirs de fleurs, de parfums, de musique et de soleil, en évoquant par la magie des mots tout ce que la création peut contenir d'images gracieuses et charmantes, nous eussions pu donner quelque idée de la physionomie de Nyssia (“Le Roi Candaule” : I, 957)¹⁵.

O de la comunicación verbal en general frente a otras artes de la representación como la pintura o la escultura:

Le ciseau de Cléomène ou le pinceau d'Apelles, fils d'Euphranor, pourraient seuls donner une idée de l'exquise perfection des formes de Plangon. Qui dira la belle ligne ovale de son visage, son front bas et poli comme l'ivoire, son nez droit, sa bouche ronde et petite, son menton bombé, ses joues aux pommettes aplaties, ses yeux aux coins allongés qui brillaient comme deux astres jumeaux entre deux étroites paupières, sous un sourcil délicatement effilé à ses pointes? (“La Chaîne d'or”: I, 583)¹⁶

14 Casos similares en “Spirite” (II, 1118-1119) y *Le Capitaine Fracasse* (II, 727 y 925).

15 Ver también “Une nuit de Cléopâtre” (I, 767).

16 Ver también “Fortunio” (I, 717). Esta modalidad, que juega con la comparación de las artes, presenta variantes especialmente irónicas como la descripción de Fanfreluche en “Le Petit Chien de la marquise” (I, 556) y, sobre todo, la digresión de “Fortunio” en la que el narrador termina invirtiendo los términos, es decir, reemplazando la pintura por la literatura: “Pour nous, plus timide, nous emploierons volontiers le moyen commode des anciens peintres, qui, lorsqu'ils ne savaient pas dessiner un objet ou qu'ils le trouvaient trop difficile à rendre, écrivaient

A veces, de lo que se trata es simplemente de la imposibilidad de expresar por medio de la lengua natural una belleza literalmente sobrenatural: “Cette faible esquisse, faite nécessairement avec des paroles créées pour rendre les choses de notre monde, ne saurait donner qu’une idée bien vague de l’apparition que Guy de Malivert contemplait dans le miroir de Venise” (“Spirite” : II, 1141)¹⁷.

Por otra parte, la tónica de lo inefable desborda el estricto marco de la dificultad de la representación verbal para asociarse con otras cuestiones suscitadas por la belleza femenina, como el decoro:

Si nous étions un Grec du temps de Périclès, nous pourrions vanter tout à notre aise ces belles lignes serpentine, ces courbures élégantes, ces flancs polis, ces seins à servir de moule à la coupe d’Hébé; mais la prudence moderne ne nous permet pas de pareilles descriptions, car on ne pardonnerait pas à la plume ce qu’on permet au ciseau, et d’ailleurs il est de choses qui ne peuvent s’écrire qu’en marbre. (“Le Roi Candaule”: II, 973)

O, en *Le Capitaine Fracasse*, el propio estado emocional –es un eufemismo– del narrador ante Yolande de Foix:

Cependant son attrait était irrésistible. Toute sa personne, insolentement étincelante, jetait au désir la provocation de l’impossible. [...]. Comment était-elle habillée? Il faudrait plus de sang froid que nous n’en possédons pour le dire. Ses vêtements flottaient autour de son corps comme une nuée lumineuse où l’on ne discernait qu’elle. Nous pensons cependant que des grappes de perles se mêlaient aux crespelures de ses cheveux blonds scintillants comme les rayons d’une auréole. (II, 742-743)

No quiere ello decir, sin embargo, que la preterición siempre se articule en torno a lo inefable; a veces se apoya en argumentos más prosaicos, como sucede en “Arria Marcella”:

Le corricolo, avec ses grandes roues rouges, son strapontin constellé de clous de cuivre, son cheval maigre et plein de feu, harnaché comme une mule d’Espagne, courant au galop sur les larges dalles de lave, est trop connu pour qu’il soit besoin d’en faire la description ici. (II, 288)

Y a veces simplemente queda inmotivada, cosa poco frecuente¹⁸ en un Gautier que parece sentirse obligado a excusarse permanentemente de su avidez figurativa.

De hecho, la irrupción de los segmentos descriptivos no se efectúa siempre por esa puerta de atrás que es la preterición. Ocasionalmente, el narrador se olvida del fantasma

à la place: *Currus venustus*, ou *pulcher homo*, selon que c’était un homme ou une voiture” (I, 690).

17 La combinación de lo inefable y lo fantástico había aparecido ya en *Mademoiselle de Maupin*: “Je n’essaierai pas de te décrire sa beauté. Il est des choses auxquelles les mots se refusent. Comment dire l’indicible?” (I, 307).

18 Ver “Une nuit de Cléopâtre” (I, 762) y “Fortunio” (I, 623).

de la culpa, sobre todo cuando encuentra un motivo legítimo que justifica la presencia de la descripción. Normalmente, lo que se alega es el interés del propio objeto dentro de la historia, como en “Jettatura”: “Cette terrasse, qui avait principalement séduit la jeune miss, était en effet fort pittoresque, et mérite une description particulière, car Paul d’Aspremont y reviendra souvent, et il faut peindre le décor des scènes qu’on raconte¹⁹” (II, 411). También se utiliza como argumento el deseo del lector, a cuya solicitud el narrador finge responder:

Nos lectrices seront peut-être curieuses de savoir comment la reine Cléopâtre était habillée en revenant de la Mammisi d’Hermonthis où l’on adore la triade du dieu Mandou, de la déesse Ritho et de leurs fils Harphré; c’est une satisfaction que nous pouvons leur donner. (“Une nuit de Cléopâtre”: I, 745)²⁰

La gentileza del narrador no está exenta de socarronería, pues ya sabemos que Gautier no se tortura con el interés del lector, circunstancia que se escenifica en “Fortunio” por medio de la autoparodia. Aquí la descripción se presenta en principio como un derecho irrenunciable: “Nous ne commencerons pas le chapitre suivant et nous ne monterons pas en voiture sans avoir dit quelle était la toilette de Musidora” (I, 643). Sin embargo, las verdaderas razones que han originado el *excursus* descriptivo son develadas algunas páginas después, en forma de interpelación a un Fortunio que, tras darse a la fuga misteriosamente, ha tardado demasiado tiempo en regresar al relato:

Il a fallu, grand paresseux que vous êtes, que cette pauvre Musidora se désolât outre mesure, que George se grisât comme une multitude de tambour-majors, qu’Alfred débitât un plus grand nombre de sottises qu’à l’ordinaire [...] pour remplir l’espace que vous deviez occuper tout seul.— Si nous avons commis une inconvenance en introduisant, faute de savoir où le mener, notre lecteur dans la salle de bains de Musidora, c’est vous qui en êtes cause. Vous nous avez fait allonger nos descriptions et forcé à violer le précepte d’Horace: « *Semper ad eventum festina* ». (I, 668)

Cuando finge situarse al mismo nivel de realidad –o de ficción– que sus personajes, el autor empieza a deslizarse por esa segunda vía de legitimación a la que antes me referí, la de la metalepsis, que por su presencia y variedad merece un estudio independiente. En lo que aquí respecta y visto lo anterior, la impresión que queda es la de un Gautier que sonríe mientras culpa a su personaje del exceso descriptivo, sonrisa que encierra, además de un guiño cómplice al lector, una declaración de derechos no por implícita menos contundente.

19 Bastante frecuente en Gautier, la expresión *merite une description particulière* se repite con este mismo objetivo en “Celle-ci et celle-là” (I, 110), “Partie carrée” (II, 13), *Le Capitaine Fracasse* (II, 924) y, fuera ya del corpus aquí utilizado –y de manera verdaderamente obsesiva–, en *Voyage en Espagne*.

20 Otros casos: “La Toison d’or” (I, 795); “Le roi Candaule” (I, 952); “Jettatura” (II, 412); *Le Capitaine Fracasse* (II, 669).

Referencias Bibliográficas

- ADAM, Jean-Michel. 1989. *Le texte descriptif*. Paris, Nathan.
- BARONIAN, Jean-Baptiste. 2000. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Tournai, La Renaissance du Livre.
- FEYDEAU, Ernest. 1874. *Théophile Gautier. Souvenirs Intimes*. Paris, E. Plon.
- GAUTIER, Théophile. 1856. "Prospectus", *L'Artiste* (14 déc.), 1-3.
- 2002. *Romans, contes et nouvelles*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2 vols.
- GENETTE, Gérard. 1966. "Frontières du récit", *Communications*, 8 ("L'analyse structurale du récit"), Paris, Seuil, 1981, pp. 152-163.
- GONCOURT, Edmond et Jules. 1888. *Journal des Goncourt*. 1º vol. Paris, G. Charpentier et Cie. Éditeurs.
- HAMON, Philippe. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette.
- HUGO, Victor. 1985. *Critique*. Paris, R. Laffont.
- LAUBRIET, Pierre. 2002. "Introduction" in Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), XI-LXII.
- TORTONESE, Paolo. 1992. *La vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*. Paris, Lettres Modernes.
- ZOLA, Émile. 1926. *Documents littéraires. Etudes et portraits*. Paris, E. Fasquelle.

