

MUJERES INQUIETANTES. SOBRE EL RETRATO FEMENINO EN LOS RELATOS FANTÁSTICOS DE GAUTIER

ANA ALONSO
Universidad de Zaragoza
aalonso@unizar.es

«La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui se détachent peuplent l'infini»
(ARRIA MARCELLA)

RESUMEN

La crítica especializada en la obra de Théophile Gautier ha subrayado a menudo la relevancia del mundo visible en su universo literario; de ahí la importancia de la descripción de objetos, formas, materias, espacios y seres de sus relatos. El retrato es una modalidad de descripción que Gautier utiliza repetidamente en su obra para conferir a los personajes un efecto de presencia en la realidad, aunque se trate de personajes imaginarios, soñados o pertenecientes al mundo de lo sobrenatural.

En este trabajo se analizan los retratos de los personajes femeninos de cinco relatos fantásticos: *La Cafetière*, *Le Pied de momie*, *La Pipe d'opium*, *La morte amoureuse* y *Arria Marcella*. El estudio detallado de las descripciones revela una serie de constantes del retrato femenino; la mirada recurrente se detiene una y otra vez en determinados rasgos de la fisonomía de la mujer para insistir en su extraordinaria belleza y en poder de seducción. Gautier consigue de este modo utilizar la técnica del retrato para acercar al lector a una figura femenina simultáneamente desencarnada y sensual, que rompe con los códigos de la mujer de la época.

PALABRAS CLAVE: Théophile Gautier; Relato fantástico; Mujer; Retrato femenino.

ABSTRACT

«Disturbing women: the Female Portrait in Gautier's Fantastic Short Stories»

Most studies on Gautier's work have emphasized the relevance of the visible world in his literary universe and the importance of description. The portrait is a device used by the author to give the characters, whether imagined, dreamed or supernatural, a passport to reality.

This paper examines the portraits of five female characters from *La Cafetière*, *Le pied de momie*, *La pipe d'opium*, *La morte amoureuse* and *Arria Marcella*. A thorough study of these descriptions reveals a series of recurrent elements in the female portrait. The author's pen concentrates on some parts of woman's physiognomy to insist on her beauty and power to seduce. Gautier's particular use of the portrait depicts a female character which is both spiritual and sensual, thus contesting the *idées reçues* of his era as regards women.

KEY WORDS: Théophile Gautier; Fantastic Short Stories; Women; Female portrait.

En su estudio sobre el arte del retrato en Théophile Gautier, Cécile Avallone-Le Tourneau¹ recoge 108 retratos en los cuentos fantásticos. Esa cifra es bastante elevada, si se tiene en cuenta que el censo de personajes no es muy alto, tres personajes por cada relato, de lo que se deriva que Gautier no utiliza el retrato para identificar a personajes nuevos, sino que lleva a cabo varios retratos por cada uno de ellos. Un porcentaje muy significativo del total corresponde a la descripción de personajes femeninos, figuras inquietantes en torno a las que se organiza la intriga, mujeres que trastornan profundamente la vida del héroe, porque provocan su enfrentamiento con lo insólito.

Gautier explota frecuentemente las figuras femeninas como elemento de transgresión del orden cósmico, como fuente directa de fenómenos fantásticos. Estas mujeres inquietantes se inscriben en un tipo de *fantástico interior* que se desarrolla en Francia a partir de la influencia de Hoffmann y que, como señala Lefèvre, se caracteriza por estar basado en «de pures représentations mentales qui acquièrent soudain une consistance telle qu'elles semblent rentrer dans le signe de la perception et nous forcent à les tenir pour réelles»². Con el tema de la mujer sobrenatural, Gautier explora pues la vía de lo fantástico como resultado de una aprehensión subjetiva del mundo, una forma particular de mirarlo y, simultáneamente, de bucear en el alma humana: «Le monde fantastique n'est pas en dehors, ni au dessus, ni en dessous: il est au fond de nous, il meut tout, il est l'âme de toute réalité»³.

Consideremos como principales relatos fantásticos los establecidos por Castex en 1951, es decir *La Cafetière*, *Onuphrius*, *Omphale*, *La Morte amoureuse*, *La Pipe d'Opium*, *Le Chevalier Double*, *Le Pied de Momie*, *Deux acteurs pour un rôle*, *Le Club des*

¹ Cécile Avallone-Le Tourneau, *L'art du portrait chez Théophile Gautier*. Maîtrise de Lettres modernes (Dir.: Mme Michel), Universidad de París-IV.Sorbonne, 1995.

² M. J. Lefèvre, «Deux aspects de l'imaginal: le fantastique et ses visions», in *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1971, 1, p. 109.

³ George Sand, «Essai sur le drame fantastique», in *Revue des Deux Mondes*, 1839. Citado por Marc Schneider, *Déjà la neige. Discours sur le fantastique*, París, Grasset, 1974, p. 13.

Hachischins, *Arria Marcella*, *Avatar*, *Jettatura* y, por último, *Spirite*⁴. En siete de estos doce la intriga gira en torno a una mujer extraordinaria que:

- o regresa del mundo de ultratumba y se presenta como una aparición ante el protagonista. Sería el caso de las apariciones de Carlotta, en *La Pipe d'opium*, de Clarimonde en *La morte amoureuse* y de Lavinia, la heroína de *Spirite*.
- o resulta de una metamorfosis. En unos casos se trata de la animación de un soporte pictórico en un ser vivo; así Angéla, protagonista de *La cafetière*, resulta de la metamorfosis de una cafetera pintada en un cuadro. Y lo mismo ocurre con la Marquise de T***, representada como Omphale junto a Hércules en un tapiz del que se ausenta cada noche para entablar una relación efímera con el héroe del relato.

En otros casos, el fenómeno de la animación puede también desencadenarse a partir de un objeto, artístico o no, que perteneció en un tiempo pasado a una mujer ya muerta. Así, la princesa Hermonthis, resucitada a partir de la animación de su pie momificado, en el texto *Le pied de momie*; o Arria Marcella, convocada a una segunda vida a partir del molde de su seno que la lava del Vesubio esculpió involuntariamente. Gautier recurre así a un tema que contaba con numerosos referentes míticos y literarios⁵. En todos los casos mencionados la aparición femenina no se corresponde con mujeres que el narrador conoció en vida, como ocurre en textos de Poe o de Villiers, sino que se trata «apariciones inaugurales» que, como señala Jean Rousset, dan inicio a una relación sin pasado⁶.

Ambos tipos de mujeres regresan desde el umbral que separa la vida de la muerte y encarnan la resistencia de Gautier a resignarse a la desaparición total, resistencia compartida por otros escritores fantásticos del momento, que multiplican por ello las variaciones sobre la inmortalidad o la pervivencia⁷; Gautier, al resucitarlas por el procedi-

⁴ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, París, José Corti, 1987 (1.ª ed: 1951). El autor considera en un grupo aparte de «fantaisies diverses» los siguientes textos: *Le Nid des rossignols*, *Un Larme du Diable*, *La Mille et deuxième nuit*, *Une visite nocturne*, *L'Enfant aux souliers de pain*; y bajo la denominación «romans d'évasion» *Fortunio* y *Le Roman de la Momie*. Cabe recordar, no obstante, que los sucesivos editores de la obra fantástica de Gautier han ampliado dicho corpus, incluyendo textos que Castex no consideró propiamente fantásticos. Así, la edición de Jean Baptiste Baronian, *Tous les contes fantastiques* (París, Nouvelles Editions Oswald, 1990) incluye, además de los citados por Castex, *Le nid des rossignols*, *La Mille et deuxième nuit*, *Une visite nocturne* et *L'Enfant aux souliers de pain*. Por su parte la edición de *Contes et récits fantastiques* publicada en la editorial Livre de Poche, añade *La Toison d'Or*, *Le Roi Candaule*, y *Souvenir de Pompéi*. En nuestro estudio, nos basaremos en los siguientes relatos: *La Cafetière*, *Omphale*, *La Morte amoureuse*, *La Pipe d'opium*, *Le Pied de momie* y *Arria Marcella*.

⁵ Véase al respecto el estudio de Robert Baudry, «Des portraits qui s'animent dans les contes de Gautier», in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n.º 18: «La comédie de la vie et de la mort», pp. 39-53, donde cita algunas variantes del tema mítico del retrato animado, así como autores contemporáneos de Gautier que también lo explotaron, tales como Jan Potocki, Achim von Arnim, Mérimée, Hoffmann, Walter Scott o W. Irving.

⁶ «L'apparition est une première vue qui fonde une relation sans passé; celle-ci peut être éphémère (Arria, Carlotta) ou bien définitive (Spirite)». Jean Rousset, «Du visible à l'invisible: La morte vivante», in Max Milner (dir.), *Du visible à l'invisible*, París, Corti, 1998, p.156. Rousset distingue este tipo de aparición de la denominada «reconnaissance»: «elle renoue un lien rompu par la mort».

⁷ D. Labbé y G. Millet analizan estas variaciones: fantasmas, muertos vivientes, zombies, vampiros, ... *Le Fantastique*, París, Ellipses, 2000, p. 71. Sobre las diferencias entre los diferentes tipos de «muertos vivientes», véase el estudio de F. Cl. Caland, «Les si mal nommés «morts vivants», in Juliette Vion-Dury (dir.), *Entre-deux-morts*, Limoges, Presses Univ., 2000, pp. 85-107.

miento de la «revenge» o por el de la metamorfosis, les da la oportunidad de experimentar, siquiera efímeramente, su condición de mujeres que aman y son amadas: todas ellas son «muertas enamoradas»⁸ que se entregan de una manera u otra al personaje masculino, igualmente sacudido por la intensidad de un sentimiento recién descubierto. Se trata pues de formulaciones de amores imposibles, que Gautier desarrolla en otras obras, además de las citadas, como *Le roman de la momie* o *Une nuit de Cléopâtre*, y que Jean Richer liga al propio drama sentimental del autor, a la imposibilidad de una vida feliz al lado de su amada Carlotta Grisi⁹. Convencido de que la pasión amorosa no puede desarrollarse plenamente en este mundo, porque choca con las trabas de lo real¹⁰, Gautier eleva a la muerta enamorada a la categoría de mujer amada por excelencia y hace del más allá el lugar privilegiado del amor¹¹.

Pero el autor no recurre al tema de la aparecida para ilustrar el duelo por la pérdida de la mujer amada, como hizo Edgar Allan Poe en cuentos como *Ligeia*, *Morella* o *Elléonore*¹²: el escritor americano utiliza obsesivamente el regreso de la amada muerta como bálsamo para calmar «les peines d'amour perdues» a las que aludía Roger Bozzetto, en el registro shakesperiano¹³. En Gautier la mujer que regresa del más allá encarna la insólita fuerza del deseo: pues es el deseo profundo del narrador de *La Cafetière*, esa fuerza interior «qui agissait en moi sans que je pusse m'en rendre compte» (60)¹⁴ la que libera a Angéla de su inmovilidad; la voluntad de entregarse a alguien devuelve la vida a Omphale: «Tu es venu, cela m'a réjoui; cette chambre morte s'est ranimée, j'ai eu à m'occuper de quelqu'un» (110); la intensidad del deseo permite a Clarimonde regresar de la muerte para transmitir a Romuald con su mirada el más bello poema de amor: «Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu même dans son paradis» (122); el amor a la vida y la fe en el poder vivificador de un beso ofrece una segunda oportunidad a Carlotta en *La Pipe d'opium*: «Si tu as le courage d'aller embrasser sur la bouche celle qui fut moi, et dont le corps est couché dans la ville noire, je vivrai six mois encore, et ma seconde vie sera pour toi» (158).

En ocasiones, el héroe de cada relato siente miedo en su primer encuentro con el personaje femenino: en *La Cafetière*, Théodore confiesa: «...une terreur insurmontable s'empara de moi, mes cheveux s'hérissèrent sur mon front, mes dents s'entrechoquèrent

⁸ Retomo la denominación dada por Jiří Šrámek en su artículo «Les mortes amoureuses de Théophile Gautier», in *Studia Minoriae Facultatis Philosophicae Universitas Brunensis*, L.13, 1992 (ERB XXII), pp. 9-18.

⁹ «... dès 1841 il aimait la danseuse Carlotta Grisi, créatrice de *Giselle* et de *La Péri*, qui était alors mariée au danseur Perrot. Lorsque Carlotta redevint libre, Théo était marié à sa soeur, Ernesta Grisi...». Jean Richer, *Études sur Théophile Gautier prosateur*, Paris, Nizet, 1981, p. 40.

¹⁰ Así lo expresa Octavien, el narrador de *Arria Marcella*: «Je comprenais que je n'aimerais jamais que hors du temps et de l'espace», in Th. Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, Garnier Flammarion, 1981, p. 267.

¹¹ En este sentido Joseph Savalle, en su estudio *Travestis, métamorphoses, dédoublements* (Paris, Minard, 1981, p.178) subraya que en Gautier «l'amour post mortem des deux esprits purs devient l'amour privilégié».

¹² Cabe señalar, no obstante, que Baudelaire consideraba que «dans les nouvelles d'Edgar Poe, il n'y a jamais d'amour. Du moins, Ligeia, Eleonora, ne sont pas, à proprement parler, des histoires d'amour, l'idée principale sur laquelle pivote l'oeuvre étant toute autre...». Baudelaire, *Théophile Gautier*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1976, t. II (coll. «La Pléiade»), pp. 103-128.

¹³ Roger Bozzetto, «Les amours fantastiques», in *Territoires des fantastiques*, Univ. De Provence, 1998, pp. 139-ss.

¹⁴ En adelante, los números que figuran entre paréntesis corresponden a la edición citada anteriormente, Th. Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

à se briser, une sueur froide inonda tout mon corps» (57). En *Omphale*, el protagonista señala: «...la peur commençait à me travailler sérieusement» (107). Siente que no puede controlar sus emociones y vacila ante la posibilidad de responder a sus deseos profundos. Pero acoge los requerimientos femeninos y se abre a la nueva vida que esas mujeres inquietantes le ofrecen. Por eso, tras un primer momento de miedo e incertidumbre, se imponen las sensaciones de estupefacción y de fascinación: «J'étais inondé d'une joie ineffable» (61); «... je n'eus pas un instant de frayeur» (138); «...sa vague terreur s'était changée en stupéfaction profonde» (255).

Todos ellos tienen que asimilar cambios en su existencia cotidiana y asumir lo inexplicable de una pasión anómala que está ligada de manera mórbida a la muerte, pero que paradójicamente les da una nueva vida. Son recurrentes en este sentido las confidencias del narrador acerca de la novedad de las emociones experimentadas: «Jamais de la vie je n'avais éprouvé une pareille émotion.» (61), o las imágenes que intentan expresar las nuevas puertas abiertas tras el encuentro con el personaje femenino:

«À mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées; des soupiraux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues» (121)¹⁵.

Desbordado por los acontecimientos y por las emociones, el héroe necesita figurar lo imposible, fijar con el lenguaje lo que no es sino sombra, fantasma, aparición o espectro. Gautier ejerce entonces su maestría en el arte del retrato, para captar con la mayor precisión posible esas figuras femeninas cuya esencia es lo efímero. Se trata de ayudar al lector a visualizarlas, a partir de un sistema de referencias léxicas que huye de lo abstracto para incidir en lo conocido y en lo perceptible por nuestros sentidos. Así, se puede decir del tratamiento del retrato femenino lo mismo que Jiří Šrámek afirma globalmente del texto fantástico de Gautier: «Les termes abstraits ou ceux d'une coloration spirituelle, voire mystique, sont rares... Le narrateur cherche à utiliser une parole qui paraît sûre»¹⁶. Pero al mismo tiempo, el autor huye del retrato concebido como enumeración de detalles, aunque, para conseguir un efecto de verdad, se detenga en algunos de ellos que pueden resultar curiosos al lector¹⁷.

La técnica de Gautier como retratista se construye, pues, en estos cuentos a partir de varias constantes:

En primer lugar, el retrato femenino es siempre el resultado de la mirada privilegiada del narrador; se ve anunciado por una frase introductoria referida a su agudeza vi-

¹⁵ En el mismo sentido: «Les écailles de mes yeux tombèrent». *La Pipe d'opium*, p. 157.

¹⁶ Jiří Šrámek, «La vraisemblance dans le récit fantastique», in *Études Romanes de Brno*, XIV (1983), p. 74. En el mismo sentido, subraya Nicole Taillade, que «le premier mouvement de l'oeuvre fantastique est de refuser d'être un conte, une oeuvre littéraire, et de se donner pour une histoire véritable». *Les ambiguïtés du récit fantastique*, Toulouse, Interférences, 1975, p. 7.

¹⁷ Gautier se detiene en ocasiones en elementos del rostro femenino que, o bien contrastan con el patrón de belleza absoluta dentro del que se insertan: por ejemplo, «l'imperceptible duvet aux commissures des lèvres» de Clarimonde, o bien dan cuenta de la minuciosa percepción del narrador: las huellas de maquillaje de Hermonthis: «quelques traces de fard perçaient sous les teintes de cuivre de ses joues» (186), o «les boucles d'oreilles en forme de balance» de Arria (265). C. Avallone-Le Tourneau subraya al respecto: «Ce que nous pourrions reprocher à Gautier, ce n'est pas tant d'avoir, si l'on peut dire, le nez collé à la réalité, mais d'y voir des traits invisibles pour tout un chacun». Op. cit., p. 21.

sual¹⁸; en efecto, en todos los relatos el héroe hace referencia al acto de percibir o mirar con atención, lo que le permite al autor insertar la descripción de la figura femenina. He aquí algunos ejemplos: «Je vis quelque chose qui m'étais échappé» (59); «... je regardai plus attentivement» (107); «dans ce mouvement mes yeux tombèrent sur le lit de parade qu'ils avaient jusqu'alors négligé» (132); «j'aperçus distinctement une longue file de figures...» (157); «il venait d'apercevoir une créature d'une beauté merveilleuse...» (261). En *La morte amoureuse*, el propio narrador reconoce su capacidad para retener el más mínimo detalle de la figura femenina: «... et quoique je fusse dans un trouble extrême, rien ne m'échappait: la plus légère nuance, le petit point noir au coin du menton, l'imperceptible duvet aux commissures des lèvres, le velouté du front, l'ombre tremblante des cils sur les joues, je saisisais tout avec une lucidité étonnante» (121). El narrador retratista capta incluso elementos del físico femenino que resultarían invisibles al observador común.

Esta mirada del personaje masculino está siempre marcada por su participación afectiva: desde el momento en que percibe la figura femenina, su descripción lleva la marca de una implicación emocional. El autor señala siempre el impacto y el amor súbito que el héroe siente tras el acto de mirarla, como en el caso de Angéla —«Et je sentis, que si jamais il m'arrivait d'aimer quelqu'un, ce serait elle» (60)—, de Omphale —«Au nom d'Omphale, tout mon sang reflua sur mon coeur» (113)—, de Clarimonde —«Cette amour né tout à l'heure s'était indestructiblement enraciné» (124)—, de Carlotta —«... et mon âme s'élançait de son côté, les bras tendus, les ailes ouvertes» (158)—, de Hermonthis —«Je lui demandai la main d'Hermonthis» (192)—, de Arria Marcella —«Il avait reçu au coeur comme une commotion électrique...» (262)—. De la visión se pasa, pues, al enamoramiento absoluto sin transición alguna. Y además, aun cuando la experiencia amorosa termina, el héroe guarda su impronta de por vida, en forma de melancolía o de nostalgia inevitable; así lo señala Anne Ubersfeld: «Désir inguérissable: celui qui a aimé les belles statues, les belles mortes est à jamais marqué»¹⁹.

Otro rasgo constante que observamos es que el retrato se concentra en la representación, por medio de la escritura, de la fabulosa belleza de los personajes femeninos que aparecen ante el narrador²⁰. Se trata de mujeres anómalas, no sólo por su carácter espectral y su pertenencia al mundo de ultratumba, lo que de por sí las hace insólitas, sino por su fisonomía, tan perfecta, tan especial, que el retratista confiesa sus problemas para describirlas y las carencias del lenguaje para expresar las impresiones que suscita su contemplación: «Oh! Comme elle était belle! (...) Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée» (119) exclama Romuald ante Clarimonde, desbordado por lo que ve ante sus ojos. La misma impresión recibe el prota-

¹⁸ La importancia de la mirada en la obra narrativa de Gautier ha sido analizada por Paolo Tortonese en su estudio *La vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Lettres Modernes, 1992 (coll. «Archives des lettres modernes», 252). Para Tortonese, «regarder le visible avec le regard du premier homme qui ouvrit les yeux face à la création. C'est le défi de cet écrivain qui a choisi la vision comme point de départ et d'arrivée» (p. 9). Del tema de la percepción en los relatos fantásticos de Gautier me ocupo en «Gautier et la perception anormale. Regard sur *La morte amoureuse* et *Arria Marcella*», *Queste*, 9: *Le Regard*, Pau, Ed. Joëlle Samy, 2001, pp. 61-78.

¹⁹ Anne Ubersfeld, «Théophile Gautier et le regard de Pygmalion», *Romantisme*, 66, 1989, p. 55.

²⁰ «La force d'une beauté qui s'impose irrésistiblement est d'ailleurs la qualité qui caractérise la totalité des femmes peuplant les récits fantastiques de Gautier...». Jiří Šrámek, art. cit. (1992), p. 12.

gonista masculino de *La Cafetière*: «Jamais, même en rêve, rien d'aussi parfait ne s'é-tait présenté à mes yeux» (61). Octavien recibe una conmoción ante Arria Marcella: «Dans la travée des femmes, il venait d'apercevoir une créature d'une beauté merveil-leuse» (261).

De ahí que Gautier recurra al uso sistemático de comparativos de superioridad, de ad-verbios de modo que enfatizan la excepcionalidad femenina y de adjetivos que remiten al campo semántico de lo visual y de lo táctil, en un intento por ayudar al lector a visualizar la imagen impactante de la mujer. El autor favorece dicho impacto cuidando mucho el marco en que la aparición se da; resulta interesante detenerse en los matices que el autor analiza con objeto de crear una atmósfera particularmente fascinante por medio de una iluminación efectista: los reflejos producidos por el fuego en el interior de una habita-ción²¹, los juegos de luces y penumbras en una iglesia²², las sombras siniestras produci-das por la silueta de los árboles²³, las luces pálidas, «la profondeur blafarde de sete demi-obscurité» (159), los cambios cromáticos del paisaje²⁴, todas las precisiones con-tribuyen a la creación de ese clima de «inquiétante étrangeté» necesario para la cons-trucción del relato fantástico y son utilizadas aquí por Gautier como marco que enfatiza la fisonomía femenina.

Paralelamente, el autor describe los sentimientos confusos de admiración, de fasci-nación absoluta, de escepticismo, de conmoción, de extrañeza del narrador ante la mujer. Su figura se impone a las nociones de tiempo y espacio, de modo que el entorno en el que se halla el personaje masculino y su conciencia temporal se difuminan hasta encon-trarse «emporté bien loin du monde», en un estado de éxtasis. Pero, aunque en el imagi-nario colectivo la mujer provoca un miedo atávico, las mujeres inquietantes de Gautier no despiertan sentimientos de repulsión o de espanto, sino más bien de estupefacción, con lo que, como subraya Michel Viegnes²⁵, el personaje masculino de los relatos fantásticos analizados se queda paralizado ante la figura femenina, que es quien, en contra de las conductas generalizadas en la época, lleva la iniciativa en la seducción, lo que, como ve-remos más adelante, repercutirá en su destino final.

En general, Gautier sigue la misma tendencia con los retratos de las mujeres extra-ordinarias que con los demás personajes femeninos que aparecen en sus relatos fantásti-cos, tales como la condesa Prascovie Labinska de *Avatar*, o Alicia Ward, de *Jettatura*: se observa la misma predilección por los retratos del rostro, o de algunos rasgos del mismo, así como del busto o medio cuerpo, es decir, cabellos, rostro, cuello, hombros y brazos. Si bien es cierto que la descripción desborda a veces el busto y se detiene en algunos de-talles del cuerpo femenino, tales como la mano o el pie, que vuelven de manera recu-rrente y casi obsesiva como rasgos distintivos de las mujeres descritas.

²¹ «Le feu qui flambait jetait des longs reflets rougeâtres dans l'appartement, ...une lueur blafarde illumina la chambre» (56).

²² «Une minute après, je rouvris mes yeux, car à travers mes cils je la voyais étincelante des couleurs du prisme, et dans une pénombre pourprée comme lorsqu'on regarde le soleil» (119).

²³ «Rien n'était sinistre comme cette immensité grisâtre que la grêle silhouette des arbres rayait de hachu-res noires» (159).

²⁴ «Un changement singulier avait eu lieu dans l'atmosphère; de vagues teintes roses se mêlaient, par dé-gradations violettes, aux lueurs azurées de la lune...» (254).

²⁵ Michel Viegnes, «Gynophobie. La peur du féminin dans le récit fantastique», in *Le Féminin fantastique. Les Cahiers du GEF*, 6, 1999, pp. 81-97.

En lo que se refiere al rostro, Gautier no retrata siempre al mismo tipo de mujer imaginaria: Marie Claude Shapira²⁶ esboza una tipología de mujeres en Gautier basada fundamentalmente en el color de su cabello y establece claras diferencias entre las mujeres morenas y las mujeres rubias. Estas últimas presentan dos variantes: las de ojos verdes y las de ojos azules; Jean Poulet añade una tercera variante: las mujeres rubias de ojos negros, características de la fisonomía de la actriz Jenny Colon²⁷. En los relatos elegidos para este estudio, encontramos todos estos tipos: hay mujeres morenas de ojos oscuros, como Carlotta, de la que Gautier desvela dos detalles: «... ses cheveux, d'un brun foncé, et tombant en grappes d'ébène...»; «ses yeux brillaient comme des globes d'argent brunis...» (161).

También es morena de ojos negros Arria: «Elle était brune et pâle; ses cheveux ondés et crespelés, noirs comme ceux de la nuit, se relevaient légèrement vers les tempes à la mode grecque, et dans son visage d'un ton mat brillaient des yeux sombres et doux...» (262). En el mismo grupo puede incluirse a Hermonthis; de ella Gautier no apunta explícitamente el color de su pelo, sólo que «ses cheveux étaient nattés en cordelettes», pero puede deducirse, porque es descrita como «rappelant le type égyptien le plus pur». Sin embargo, sí que enfatiza el color negro de sus ojos y cejas: «... elle avait des yeux taillés en amande avec des coins relevés et des sourcils tellement noirs qu'ils paraissent bleus» (186).

Al tipo de la mujer rubia corresponden Angéla, Clarimonde y Omphale. Angéla es la primera mujer imaginaria rubia de ojos azules de la obra fantástica de Gautier: posee «des cheveux d'un blond cendré, de longs cils et des prunelles bleues, si claires et si transparentes, que je voyais son âme à travers aussi bien qu'un caillou au fond d'un ruisseau » (60). A esta combinación se suma la transparencia, rasgo que se repite una y otra vez en las descripciones de mujeres fantásticas, y que nos acerca, según Schapira, al amor ideal, al contrario que la rubia de ojos verdes, mujer fatal que conduce al hombre a su perdición²⁸.

El prototipo de la mujer rubia de ojos verdes es Clarimonde; Gautier no se limita a hacer un único retrato, como en otros relatos fantásticos, sino que introduce sucesivas descripciones de su fisonomía, insertadas en distintas fases de la intriga; ello explica las repetidas alusiones a sus cabellos rubios: «ses cheveux, d'un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux fleuves d'or» (120)²⁹, o al color verde de sus ojos: «deux cils presque bruns, singularité qui ajoutait encore à l'effet de prunelles vert de mer d'une vivacité et d'un éclat insoutenables», presentado en sus distintos matices: «seulement l'éclat vert de ses prunelles était un peu amorti» (138).

En comparación con el de Clarimonde, el retrato de Omphale resulta más esquemático: el narrador se limita a describir la dama representada en el tapiz, y ya no se alude a

²⁶ Schapira, M. C., *Le regard de Narcisse. Roman et contes de Théophile Gautier*, Lyon, Éditions du CNRS., 1884, pp. 48-63.

²⁷ Poulet señala que el retrato de Jenny Colon, publicado en *Le Figaro* (9 novembre 1837), aunque firmado por Nerval, fue realizado por Gautier; en él se alude a sus cabellos «d'un blond positif (...) avec des effets fauves, comme les teintes du soleil couchant», y a una singularidad de su rostro: «une prunelle brune scintille sous un sourcil pâle et velouté...». «Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs», in *Trois essais de mythologie romantique*, París, José Corti, 1985, p. 108.

²⁸ Schapira, *op. cit.*, pp. 53-54.

²⁹ Y también: «ses longs cheveux dénoués»(134); «ses cheveux blonds s'échappaient en grosses boucles».

matices o modificaciones de su fisonomía una vez que se transforma en un ser vivo. Gautier no nos dice nada acerca de sus ojos, pero precisa que «ses beaux cheveux blond cendré avec un œil de poudre descendaient nonchalamment le long de son cou» (105).

En estos retratos femeninos, llama la atención la repetición de detalles, que aparecen en casi todos ellos y que se refieren fundamentalmente:

- al color y apariencia de las mejillas: «sa joue veloutée touchait ma poitrine» (Angéla, 60); «ses joues un peu allumées» (Omphale, 105); «les teintes de cuivre de ses joues» (Hermonthis, 186); «la paleur de ses joues» (Clarimonde, 134); «le long de ses joues unies et veloutées» (Carlotta, 161); «une imperceptible vapeur montait à ses joues pâles» (Arria, 266).
- a la blancura de su piel. Si exceptuamos a Hermonthis, que por ser egipcia, es descrita como «une jeune fille, café au lait très foncé» (186), las demás comparan una piel extremadamente blanca: «une peau d'une blancheur éblouissante» (Angéla, 61); «ses blanches épaules à moitié couvertes...» (Omphale, 105); «la blancheur opaque et laiteuse de son bras» (Clarimonde, 138); «ses mains mates et blanches comme des hosties» (Carlotta, 160); «... la blancheur tranquille du masque» (Arria, 262).

Este rasgo distintivo de las mujeres extraordinarias de Gautier aparece igualmente en otros personajes femeninos y forma parte del canon de belleza del autor, por lo demás compartido por sus contemporáneos. Gautier lo alía a la transparencia, característica que algunos críticos, como Paolo Tortonese, han considerado como algo muy peculiar del autor; en algunos casos se trata de la transparencia de la piel o de la carne del cuerpo femenino, por ejemplo, Clarimonde: «...son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente» (120); «... des mains patriciennes d'une délicatesse infinie, aux doigts (...) d'une si idéale transparence qu'ils laissaient passer le jour...» (121), «la lueur donnait à ses doigts effilés une transparence rose» (138). Carlotta también posee «la blonde transparence de ses chairs» (161) y de sus pies «d'une transparence qui me firent penser à ces beaux pieds de jaspe» (157). Pero la transparencia puede también hallarse en los ojos de las mujeres de Gautier: Angéla posee «des prunelles bleues, si claires et si transparentes, que je voyais son âme à travers...» (60), o aplicarse al alma o a los pensamientos de las heroínas para expresar así la idea de comunión espiritual con ellas: «Je voyais très clairement ce qu'elle allait dire (...) j'avais pour elle la même transparence» (162). En cualquiera de estos casos, la transparencia va siempre ligada a la luz que la mujer sobrenatural deja pasar, o que su cuerpo o sus ojos irradian³⁰.

Pero esta cualidad de la blancura de la piel, además de estar asociada a la transparencia, remite también a la muerte; entonces la blancura luminosa se torna mortecina y Gautier se refiere recurrentemente a la palidez como signo de ausencia de vida o de cercanía de la muerte, esta vez unida sistemáticamente a la frialdad de materias duras como el mármol y el marfil, o viscosas, como la piel de serpiente³¹. Las comparaciones o metáforas utilizadas

³⁰ Sobre el tema, véase el análisis de Tortonese, *op. cit.*, pp. 63-68.

³¹ «Fraîcheur, blancheur, immobilité, les traits de la statue de marbre sont aussi ceux du cadavre». A. Ubersfeld, *art. cit.*, p. 54.

son siempre las mismas y aparecen en los textos una y otra vez con carácter obsesivo: Clarimonde presenta «une blancheur de marbre» (123), está «froide come la peau d'un serpent» (123), se parece a «une statue de marbre de baigneuse antique» (138); lo mismo ocurre con Angéla, «froide comme un marbre» (61) y como Hermonthis, «froide comme une peau de couleuvre» (189). En la descripción de Arria Marcella se alude a sus brazos «de statue, froids, durs et rigides comme le marbre» (269) y Gautier enfatiza aunando las dos imágenes: su brazo desnudo «était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe» (266). Con ello el autor afirma su singular amor hacia lo inerte y un modelo ideal de belleza ligado a representaciones escultóricas de la Antigüedad.

Es frecuente también que el retrato de la mujer sobrenatural en Gautier, además de estar construido a partir de datos visuales, tienda a apoyarse sobre lo tangible, es decir, sobre todo aquello que remite a la textura del cuerpo humano y a sus relieves; de modo que, si en un primer momento el retratista da al lector una descripción visual de la anatomía femenina, enseguida siente la necesidad de dar un volumen a esa figura, de acercarse a ella en tres dimensiones, de palpar su piel: la frialdad del brazo de Arria o de Clarimonde, el tacto aterciopelado de la mejilla de Angéla, la frescura de la boca de Carlotta, la presión de la mano de Hermonthis, son anotaciones que completan indirectamente el retrato femenino a partir de las sensaciones experimentadas por el narrador, ávido de contacto, como señala en *Omphale*: «... je cours à la tapisserie. Je la palpai dans tous les sens» (111). La materialidad de la mujer determina su realidad; lo que se puede tocar existe, por insólito que sea.

Sin embargo, como señala Tortonese, «densité, épaisseur, solidité, plasticité, transparence, luminosité: ces caractères relient dans un réseau de références explicites et implicites la chair des corps humains à celle de statues»³², con lo que Gautier realza la ambigüedad del personaje femenino: por un lado la descripción detallada y plástica de su fisonomía incide en su verosimilitud y su presencia vital; pero por otro, la mujer es asociada sistemáticamente al campo semántico de la representación escultórica, por medio de comparaciones, metáforas, perífrasis y por el uso de un léxico escultórico: Clarimonde parece una estatua de alabastro (133) o de mármol (138); los pies de Carlotta remiten a los de jaspe «qui sortent si blancs et si purs de la jupe de marbre noir de l'Isis antique» (157); Hermonthis podría confundirse con una estatua de bronce de Corinto (187); Arria se identifica por metonimia con el molde de lava conservado en el museo y su pose recuerda a la escultura de la mujer recostada del frontón del Partenón (265). Así, tras haberse esforzado en dar vida a estos seres inquietantes, Gautier decide con sus retratos estatuarios robarles densidad existencial y hacerles regresar al mundo de lo inerte, su mundo en definitiva³³.

Para mantener esta ambigüedad, el retrato de la mujer extraordinaria se inserta en el marco de lo onírico. Gautier respeta las premisas de verosimilitud necesarias en toda

³² Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 105. El tema de la mujer-estatua está presente en toda la obra de Gautier, tanto en verso como en prosa. Véanse ejemplos de esta permanencia en A. Ubersfeld, art. cit., pp. 53-63.

³³ Georges Poulet incide en la misma idea: «Chose frappante, à mesure que Gautier réussit à incarner plus complètement dans la réalité terrestre la femme de son thème, il en dévitalise la figure. Plus elle est réelle, moins elle appartient au monde de la vie. Elle devient cette morte vivante, ce personnage de tableau jamais entièrement détaché de son cadre, que sont toutes les créatures de Gautier». *Op. cit.*, pp. 11-12. Véase también, al respecto P. Tortonese, *op. cit.*, pp. 105-114 y Schapira, *op. cit.*, pp. 48-61.

construcción literaria fantástica: la concreción de las descripciones de personajes, el recurso a un narrador que cuenta en primera persona su propia experiencia³⁴, la utilización del tiempo pasado —el de la temporalidad vivida³⁵—; la inscripción del fenómeno insólito en un espacio real. También salva la lógica de las apariciones o de las metamorfosis de los personajes femeninos presentándolas dentro de fenómenos oníricos o alucinatorios: Angéla, la heroína de *La cafetière*, desciende del cuadro cuando el narrador se adormece: «... je me couchai, et, pour en finir avec ces sottises frayeurs, je fermai bientôt les yeux en me tournant du côté de la muraille» (56). La misma situación se repite en la aparición de Hermonthis: «Je bus bientôt à pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil» (184) y en la de Omphale, animada en el transcurso de «un rêve singulier» (108). Por su parte, el narrador de *La morte amoureuse*, Romuald, confiesa hallarse «dans un état qui touchait presque à l'extase» (189) momentos antes de la aparición de Clarimonde. Carlotta surge del sueño agitado que el opio procura al héroe de *La pipe d'opium* (154) y Arria regresa del más allá a una Pompeya resucitada gracias al estado de «ivresse poétique» de Octavien, quien termina su fantástica aventura «évanoui sur la mosaïque disjointe d'une petite chambre à demi-écroulée» (271). Estos estados de semi-consciencia facilitan el deslizamiento de lo real a lo fantástico y otorgan credibilidad al narrador ante el lector, que acepta los prodigios relatados. Además, Gautier opta por no romper el artificio literario: al final de la aventura extraordinaria, cuando el héroe recupera la normalidad de la vigilia o el equilibrio emocional, las mujeres del más allá dejan sus huellas en el mundo real: un dibujo enigmático en *La cafetière* (63), un esbozo de sonrisa femenina en un tapiz reencontrado (113); una gota de sangre en la boca de Clarimonde muerta (149); una figurilla perteneciente a Hermonthis, que sustituye insólitamente al pie de momia comprado por el narrador (193), intrusiones del extramundo en la vida real del héroe³⁶.

De manera que el personaje masculino de estos relatos, y, por ende, el lector, queda vacilante ante los hechos que le han sucedido y deja en el aire preguntas sin respuesta sobre la identidad y naturaleza de estas mujeres: «Est-elle morte ou vivante?» (62) —se pregunta el narrador de *La Cafetière*. «Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux» (120) —señala Romuald a propósito de Clarimonde. Octavien acepta la presencia de Arria «comme dans les rêves on admet l'intervention de personnes mortes depuis longtemps» y duda si se trata de «un fantôme ou une femme» (267). A pesar de percibir con detalle su fisonomía y de sentir su contacto, al héroe no parece bastarle el término «mujer» para definirla: «spectre», «mystérieuse et fantastique créature», «fantôme de la nuit», «ange», «démon», «chimère» son expansiones semánticas que mo-

³⁴ Como subraya Jiří Šrámek: «La perspective du je-narrateur gagne en authenticité encore grâce au fait qu'elle représente le point de vue autobiographique dont la valeur de témoignage est universellement acceptée», art. cit., (1983) p. 75.

³⁵ «Seul le passé est réel». Pouillon, Jean. *Temps et roman*. París, Gallimard, 1946, p. 166.

³⁶ En su estudio «Des portraits qui s'animent dans les contes de Gautier» (*Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1996, n.º 18: «La comédie de la vie et de la mort», p. 40) R. Baudry alude a estas huellas de la aventura extraordinaria. «L'intrusion du surnaturel s'y voit confirmée par de troublantes et précises présences ou disparitions», pero considera que «cette intrusion de l'extramonde, ce n'est pas du fantastique, c'est très exactement du merveilleux», idea con la que no estamos de acuerdo, si aceptamos como premisa que el dominio de lo maravilloso no se contamina en absoluto del dominio de lo real, según las consideraciones de Todorov, R. Caillois, J.L. Steinmetz y otros estudiosos del género.

dulan su pertenencia a ambos mundos. El léxico refleja además con antítesis y oposiciones³⁷ la ambigüedad del personaje femenino.

FUNCIÓN ERÓTICA DE LA DESCRIPCIÓN DEL CUERPO FEMENINO

Muchos son los críticos que han insistido en la tendencia de Gautier a la idealización y desencarnación del personaje femenino; recientemente, Anne Richter subrayaba que el escritor rodea a la mujer de tabús que le impiden acceder a su cualidad demasiado humana de amante o de compañera: «Les visages féminins se suivent et se ressemblent, marqués immanquablement par cette idéalisation trompeuse. La femme reste une créature conforme à la tradition de l'amour platonique; l'amour de loin, une constante de l'âme romantique, enveloppe la féminité d'une sorte de magie nostalgique et la situe au-delà du quotidien et de la vie»³⁸. En la misma dirección, Roger Bozzetto afirmaba en un estudio sobre el cuerpo en la literatura fantástica: «Le corps, dans le texte fantastique classique, est simplement vu ou entrevu, mais il n'est jamais ni touché ni senti. Seul l'oeil, le plus intellectuel de tous nos sens, peut entrer en contact avec»³⁹. Sin embargo, no podemos confirmar estas afirmaciones en los relatos fantásticos analizados, ya que Gautier aborda el contacto físico entre el héroe y la mujer extraordinaria que se le aparece⁴⁰, sea en sueños, sea en sus delirios provocados por el alcohol o la droga, sea en un estado de adormecimiento o seminconsciencia⁴¹. Dicho contacto se ve propiciado por iniciativa de la mujer, que invita al varón a vivir una aventura apasionada, aunque efímera: aquellas mujeres que muestran en los relatos de Gautier una iniciativa ardorosa y que osan vivir una historia de amor con el protagonista terminan desapareciendo, como Clarimonde o como Arria⁴².

En las descripciones de las mujeres analizadas, Gautier parece sentirse ante un dilema que explicó con claridad George Poulet: «D'un côté le besoin d'idéaliser le réel amène Gautier à une sorte de platonisme dans sa conception du type intemporel et de la «reconnaissance»; de l'autre, le besoin de réaliser l'idéal le force à détruire son platonisme

³⁷ No sólo el léxico, sino también la construcción sintáctica de la frase, se ve marcada por esta necesidad de expresar la relativa corporalidad de estas mujeres. En este sentido, Jean Rousset señala que «cette écriture de l'indéterminé est marquée par un emploi répété des modalisants: les narrateurs *croient* voir, ils *croient* entendre, il leur *semble* ou leur *paraît* que... (...) ils recourent aux adverbes de la conjecture (*peut-être*), à l'interrogation qui doute ou atténue...». Art. cit., p. 161.

³⁸ Anne Richter, *Le Fantastique Féminin. Un art sauvage*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, p. 48.

³⁹ R. Bozzetto, «Corps et décors du désir», *Cahiers du Gerf*, n.º 5, 1998, pp. 121-132.

⁴⁰ Con ello Gautier transgrede el discurso preceptivo sobre la mujer de su época, según el cual la mujer debía poseer cuatro actitudes: «patience, pitié, pudeur et passivité». Vid. al respecto: Megan Burnett, «Prescrire la femme. Stratégies et autorités narratives dans les textes prescriptifs au XIXème siècle», in Ch. Bernard Jennings (dir.), *Masculin/Féminin. Le XIXème à l'épreuve*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁴¹ A dichos estados se refería Bozzetto como marco para que se de el contacto físico entre el héroe y la heroína, pero quizá hubiera debido insistir en el hecho de que, en los relatos fantásticos, lo más frecuente es encontrarse ante dichos marcos oníricos y nocturnos, con lo que el contacto héroe-heroína aparece con relativa frecuencia.

⁴² En este sentido, Bernard Terramorsi, en su presentación «Mourir à en aimer», señala que en Gautier «la femme spectrale assume le rôle actif, dominant», in T. Gautier, *Les mortes amoureuses. Omphale, La Morte amoureuse, Arria Marcella*, Paris, Actes Sud, 1996, p. 144.

pour chercher avec l'objet une relation directe par les sens»⁴³. En realidad Poulet no hace sino retomar la idea que expresaba el propio Gautier en *Mademoiselle de Maupin*: su necesidad de «faire palpable la beauté». De modo que, junto a la tendencia a idealizar el retrato femenino y a desencarnarlo para mantener su ambigüedad, Gautier busca despertar las sensaciones placenteras del lector por medio de descripciones que podríamos calificar de sensuales y atrevidas, incluso un tanto eróticas⁴⁴, si consideramos las convenciones y tabúes del momento.

Nuestro análisis apunta, pues, hacia la dirección de críticos como Jiří Šrámek, que considera la importancia de la mujer como objeto de deseo en la obra de Gautier⁴⁵, y de Denis Labbé, quien señala: «Littérature de transgression, le fantastique aborde souvent, sous le masque du surnaturel, le domaine de la sexualité»⁴⁶. De modo que, si bien la mirada juega un papel esencial en la construcción del universo fantástico, el contacto entre el héroe y el personaje femenino inserta en la ficción lo táctil y, por ello, lo sensual y lo erótico. Si este aspecto no ocupa un lugar más destacado en estos textos de Gautier, quizá sea por el tabú del sexo, que se halla expresado en muchos textos fantásticos del XIX en los que el héroe masculino, como subraya Michel Viegnes, siente que si se abandona al éxtasis erótico, corre el peligro de perder su identidad y convertirse en un juguete en manos de la mujer deseada⁴⁷, o bien porque el hecho de hallarse ante un ser contemplado como el paroxismo de la belleza limita el contacto.

En todos los relatos analizados hay abundantes referencias explícitas al cuerpo de la mujer y elementos descriptivos que subrayan su dimensión erótica. El retrato se deleita en aprehensiones táctiles, no solo visuales, lo que sin duda incitaba a una lectura marcada por la libido descriptiva:

1. *La descripción de la vestimenta ligera que ellas portan*: un claro erotismo se deriva de la utilización del motivo de la «toilette» y del acto de desvestirse. El autor se detiene en la descripción de las formas femeninas que se insinúan tras las transparencias de tules y muselinas: por ejemplo, Clarimonde «était couverte d'un voile de lin d'une telle

⁴³ George Poulet, «Théophile Gautier», in *Études sur le temps humain* /1, París, Plon, 1952, p. 321.

⁴⁴ Cabe señalar que Gautier fue autor de un texto pornográfico, *Lettres à la Présidente*, un conjunto de setenta cartas o notas dirigidas a Madame Sabatier, desde 1849 hasta 1860. Según informa J.J. Pauvert (*Joyeusetés galantes. L'Érotisme Second Empire*, París, La Musardine, 2004, p. 16), la primera *Lettre à la Présidente* no fue publicada hasta 1890, pero desde 1859, circulaba en copias manuscritas por los ambientes literarios, desatando un verdadero escándalo por su carácter pornográfico. El resto de mensajes no fue publicado hasta 1927 por Hélypey (seudónimo de Louis Perceau) en las *Éditions du Musée secret*. Sobre el auge de textos eróticos durante el Segundo Imperio, vid. Jean-Jacques Pauvert (ed.), *Joyeusetés galantes. L'Érotisme second Empire*, París, La Musardine, 2004, pp. 7-18.

⁴⁵ Jiří Šrámek, art. cit. (1992), p. 9. El autor señala que, como explica Mario Praz en su estudio *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle*, París, Denoël, p. 13, «le sexe fut aussi ostensiblement au centre des oeuvres d'imagination comme dans nulle autre période littéraire».

⁴⁶ Denis Labbé- Gilbert Millet, *Le Fantastique*, París, Ellipse, 2000, p. 79. El tema del vampiro, por ejemplo, es una metáfora del acto amoroso visto por hombres que buscan dominar a la mujer. En el mismo sentido, Fabienne Claire Caland subraya que «le vampire est un monstre mort attirant, dégageant un pouvoir sensuel et sexuel évident», in «Le si mal nommés mort-vivants», in Juliette Vion-Dury (dir.), *Entre deux-morts*, Limoges, Presses Universitaires, 2000, p. 102.

⁴⁷ «Dans plusieurs textes du XIXème siècle, dans une époque où le féminin est particulièrement tenu en suspicion, la fascination érotique devant la femme se trouve contrariée par ce que l'on pourrait appeler un « complexe omphalique ». Michel Viegnes, art. cit., p. 92.

finesse qu'il ne dérobaient en rien la forme charmante de son corps et permettait de suivre ces lignes onduleuses...» (132); un poco más adelante el narrador señala: «Elle avait pour tout vêtement le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade, dont elle retenait les plis sur sa poitrine, comme honteuse d'être si peu vêtue» (138); «enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps» (138).

También Octavien se fija en la vestimenta de Arria: «... et de la pointe de ses seins orgueilleux, soulevant sa tunique d'une rose mauve, partaient deux plis...» (262) Está claro pues, como subraya Avallone-Le Tourneau, que «le vêtement, comme prétexte du corps, participe du plaisir du portrait, car, suggérant le corps qu'il épouse sans complètement le dévoiler, il en augmente l'intensité charnelle»⁴⁸.

2. *La alusión a las partes de la anatomía femenina que muestran su desnudez*: Gautier no solo se apoya en las telas transparentes, sino que insiste además en las partes del cuerpo que quedan desnudas: en sus descripciones siempre se detiene en los mismos motivos: la desnudez de los brazos o de los pies, la semidesnudez de los hombros:

- «Omphale avait ses blanches épaules à moitié couvertes⁴⁹ par la peau du lion de Némée» (Omphale, 104)⁵⁰.
- «Des luisants d'agate jouaient sur la peau unie et lustrée de ses épaules à demi découvertes» (Clarimonde, 120)⁵¹.

3. *La descripción de gestos y actos de los personajes femeninos que desencadenan el contacto físico con el héroe*:

- «Le sein de la jeune fille touchait ma poitrine, sa joue veloutée effleurait la mienne, et son haleine suave flottait sur ma bouche» (Angéla, 60).
- «...Omphale rejeta en arrière sa peau de loin et me fit voir des épaules et un sein d'une forme parfaite et d'une blancheur éblouissante» (Omphale, 109)⁵².

⁴⁸ Avallone-Le Tourneau, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁹ El subrayado es mío.

⁵⁰ Šrámek opina que Omphale es «une créature d'une sensualité brutale qui, par sa frénésie sexuelle fait songer au vampirisme, parce qu'elle absorbe la vitalité des hommes qu'elle a soumis à sa beauté magique», art. cit. (1992), p. 10.

⁵¹ Las referencias de este tipo son numerosas: «Ses belles mains (...) étaient croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière, qui corrigeait ce qu'aurait pu avoir de trop séduisant, même dans la mort, l'exquise rondeur et le poli d'ivoire de ses bras nus...» (134); «ses pieds, entièrement nus, pendaien nonchalamment croisés l'un sur l'autre» (Carlotta, 157); «ses bras étaient nus jusqu'à l'épaule» (Arria, 262); «et son beau pied nu, plus pur et plus blanc que le marbre, s'allongeait au bout d'une légère couverture de byssus jetée sur elle» (265); «... un collier de boules d'or, soutenant des grains allongés en poire, circulait sur sa poitrine laissée à demi découverte par le pli négligé d'un péplum de couleur paille bordé d'une grecque noire» (265).

⁵² Otras alusiones a gestos y actos que aluden al contacto físico: «Sans faire la moindre objection, Angéla s'assit, m'entourant de ses bras comme d'une écharpe blanche, cachant sa tête dans mon sein comme pour se réchauffer un peu...» (61); «... bientôt elle passa un de ses bras autour de mon cou; je sentais son coeur battre avec force contre moi» (111); «la peau de lion était tombée à terre et les cothurnes lilas tendre glacé d'argent gisaient à côté de mes pantoufles» (112); «... mais elle m'entourait toujours de ses bras comme pour me retenir» (135); «Elle m'appliqua les paumes froides de ses mains sur la bouche, je les baisai en effet plusieurs fois» (139); «Clarimonde entra en robe de nuit, et, s'étant débarrassée de ses voiles, s'allongea dans le lit auprès de moi» (146) «... elle nouait ses bras en écharpe autour de mon cou, et entrelaçait ses mains fluettes dans les boucles de mes cheveux» (162); «La princesse Hermonthis me tenait toujours par la main» (190).

En todos los casos, el héroe reacciona a la invitación de la mujer, que lleva la iniciativa, y confiesa su abandono a ella: «J'étais tombé sans résistance au premier assaut. Je n'avais même pas essayé de repousser le tentateur, la fraîcheur de la peau de Clarimonde pénétrait la mienne, et je me sentais courir sur le corps de voluptueux frissons» (139). Clarimonde escenifica la seducción física y se muestra coqueta e insinuante: «Toutes ces paroles étaient entrecoupées de caresses délirantes qui étourdissent mes sens et ma raison...» (140).

Carlotta confiesa su deseo de «s'enivrer de toutes les voluptés et se plonger dans l'océan des joies terrestres», así como su sed inextinguible de vida y de amor (162), con lo que el autor ofrece de nuevo un retrato femenino que rompe con el tabú del deseo sexual, al explicitar unas necesidades afectivas que, según las convenciones de la época, deberían ocultarse.

Arria Marcella también lleva la iniciativa en la seducción de Octavien: le invita a acostarse junto a ella en el biclinium y le pide que la abraze: «serre-moi sur ta poitrine jeune, enveloppe-moi de ta tiède haleine, j'ai froid d'être restée si longtemps sans amour» (267). El héroe es sensible a dicho contacto: «La fraîcheur de cette belle chair le pénétrait à travers sa tunique et le faisait brûler» (268). Arria será pues un personaje transgresor de la moral; su padre, Arrius, intentará hacérselo ver a Octavien, al mostrarle a su hija como un ser depravado y monstruoso: «Jeune chrétien, abandonne cette larve qui te semblerait plus hideuse qu'Empouse et Phorkyas» (269)⁵³.

Omphale da los primeros pasos en el contacto físico: «...elle passait ses doigts dans mes cheveux, me donnait de petits coups sur les joues et des légers baisers sur le front» (11). El relato no es muy explícito en lo que se refiere a lo que ocurrió tras estos primeros gestos, pues Gautier salda con una escueta frase («Il y avait de quoi perdre la tête, aussi je la perdís») la experiencia amorosa de su héroe, que se repite todas las noches durante cierto tiempo.

El léxico expresa con frecuencia el temperamento apasionado de las mujeres estudiadas, al aludir al ardor de su mirada, a la pose voluptuosa o a su poder de seducción. De ahí que se produzca, en parte, «la virilisation de la femme fantastique lorsqu'elle sort du cadre des victimes passives», tal como señala Michel Viegnes⁵⁴. En cierto modo, parece que el autor tema esta feminidad desconocida, a juzgar por el destino trágico que estas mujeres apasionadas tienen que asumir y por la diabolización del personaje femenino, que se transcribe en el discurso del narrador en algunos de los relatos:

- «Un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme» (117).
- «Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux » (120).
- «... n'écoutez pas les suggestion du diable...» (126).
- «Tout cela prouvait clairement la présence du diable» (127).
- «Tais-toi, impie, ne me parle pas de tes dieux qui sont des démons. Laisse aller cet homme enchaîné par tes impures séductions» (269).

⁵³ Eigeldinger precisa en sus notas a la edición utilizada que «Empouse est un monstre de l'Érèbe, un fantôme nocturne, un spectre envoyé par Hécate pour effrayer les voyageurs; elle détient le pouvoir de la métamorphose, et incarne le vampirisme féminin» y recuerda que ambos personajes mitológicos aparecen en el *Fausto* de Goethe.

⁵⁴ M. Viegnes, art. cit., p. 94.

Y así, podemos comprobar que la mujer en Gautier tiene dificultades para conquistar la calidad de sujeto activo sin correr el riesgo de diabolización⁵⁵. Pero, al mismo tiempo, el hecho de que elija figuras femeninas audaces, en lo que se refiere a su comportamiento con el personaje masculino, no implica un tratamiento estereotipado de la mujer fatal: las seis mujeres imaginarias de Gautier (Angéla, Omphale, Clarimonde, Arria, Hermonthis, Lavinia) «présentent le mythe érotique gautierien d'une façon très nuancée. Les mortes amoureuses sont loin de donner l'image unitaire d'une féminité tyrannique...»⁵⁶. Son mujeres con una capacidad de amar muy superior a la de los héroes, quienes, en general, no son personajes de gran mérito social; a pesar de ello, como señala Schapira, «à cet amour, elles se donneront sans retour, jusqu'à la mort»⁵⁷.

Con ello, el autor se aleja de un retrato unívoco de la mujer como puro objeto de deseo. Fiel a su concepción del amor como algo que va más allá de la belleza visible y del placer de las formas del cuerpo femenino, Gautier superpone, al retrato de su fisonomía voluptuosa, la dimensión etérea y angelical de las mujeres descritas, mediante la utilización de un léxico que remite a la búsqueda de lo absoluto y de lo ideal que preside la obra literaria de Gautier.

Así, en los textos analizados, el retrato de la mujer del más allá desempeña varias funciones: por una parte, sirve como vehículo de expresión de la idea de belleza del autor, de la belleza ideal. Gautier explota para ello la técnica que él mismo denominó «transposition d'art», es decir, la utilización literaria de modelos plásticos⁵⁸. En todos los retratos femeninos hay referencias a obras de arte, pictóricas y especialmente escultóricas, que, por medio de metáforas o comparaciones, sirven de apoyo en la visualización del personaje. Los modelos, pertenecientes en su mayoría al arte de la Antigüedad grecolatina o a la pintura flamenca, se repiten en los textos fantásticos, de ahí las recurrentes y analogías subrayadas en las distintas heroínas, todas ellas monstruosas por exceso de belleza. Gautier consigue, en parte, despojarlas de humanidad o, como decía Schapira, «tuer le féminin»⁵⁹.

Pero cabe subrayar que, en los relatos analizados, Gautier trabaja en paralelo en la descripción del poder de seducción del cuerpo femenino y de su capacidad de estimular el deseo sexual del héroe, mediante la percepción de las formas femeninas, desnudas o insinuadas tras ligeras vestimentas, o mediante un contacto corporal directo, que en todos los casos es iniciado por la heroína y seguido con ardor por el varón. Por tanto, a la hora de estudiar las funciones del retrato femenino en Gautier, se deben considerar las numerosas referencias a partes de la anatomía femenina cargadas de sensualidad, así como las muestras repetidas de voluptuosidad, como un contrapunto a tendencias idealizadoras o «mineralizadoras»⁶⁰ que también son evidentes en el discurso del autor. Gautier logra si-

⁵⁵ «À moins d'être une victime, la femme est criminelle; la passivité est le prix à payer pour son innocence littéraire». Ibidem, p. 84.

⁵⁶ Jiří Šrámek, art. cit. (1992), p. 11.

⁵⁷ M. Cl. Schapira, *op. cit.*, p. 48. Añade Schapira que «les nouvelles de Gautier n'ont généralement pas une fin heureuse, mais c'est rarement le héros, pourtant amoureux, et malheureux, qui fait les frais de l'aventure».

⁵⁸ «Pour rendre ta beauté complète, / Laisse-moi faire, grand vieillard, / Changeant mon luth pour ta palette, / une transposition d'art». Th Gautier, «Musée secret», in *Poésies libertines*, París, Cercle du Livre Précieux, 1960.

⁵⁹ Marie Claude Schapira, *op. cit.*, p.48

⁶⁰ Es el término empleado por Anne Ubersfeld en art. cit., p. 51.

multáneamente dar a esos cuerpos femeninos una materialidad en sus poses y gestualidades que autoriza una lectura sensual del relato y sin duda transgresora, al proponer heroínas que llevan la iniciativa de la seducción amorosa y no vacilan a la hora de mostrar su deseo de contacto. En este sentido, hay un tratamiento del cuerpo que busca, no solo tocar la fibra emotiva del lector del momento, sino provocar en él reacciones viscerales ligadas a la estimulación del deseo carnal⁶¹.

Por otra parte, el retrato de estas figuras femeninas sobrenaturales funciona como soporte de la escritura fantástica, concebida como representación de dos mundos en principio incompatibles: situada por tradición en la intersección de todos los contrarios, —muerte y vida, ilusión y realidad, ángel y demonio— la modalidad de la mujer que regresa de la muerte, o que inesperadamente toma vida, permite a Gautier explorar las técnicas del retrato para representar lo invisible y lo inerte. El retrato recurre entonces a todos aquellos elementos que ayudan al lector a visualizar lo imposible, por medio de un narrador que ofrece la percepción subjetiva de su insólita experiencia. El autor integra sus descripciones en un marco idóneo para la manifestación del extramundo; a él accede de la mano del arte, cuya finalidad es la creación de un microcosmos «où puissent habiter et se produire les revés»⁶².

⁶¹ Vid. Bozzetto, art. cit. (1998): «... on passe par un « usage du corps » qui tente de toucher directement à l'émotion, par une figuration, qui tente de court-circuiter le concept pour aller directement à des réactions du système nerveux, au viscéral».

⁶² «Le but de l'art, on l'a trop oublié de nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais la création, au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre, d'un microcosme où puissent habiter et se produire les rêves, les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde». *Le moniteur Universel*, 18 de novembre 1864.