

Un homenaje literario a Aubrey Beardsley

Inmaculada Illanes Ortega
Universidad de Sevilla

*La moral siempre es el último refugio
de los que no comprenden la belleza.*
(O. Wilde)

En 1946, tres años después de haber revelado al mundo el secreto de su vocación literaria, celosamente guardado a lo largo de diez años, André Pieyre de Mandiargues (1909-1991) publica su primer libro de relatos, bajo el sugerente título de *Le musée noir*¹. El volumen se abre con la inquietante y cruel historia de la pérdida de la inocencia de Marceline Caïn (*Mouton noir*), un texto complejo, cargado de símbolos, en el que se encuentran ya muchas de las claves de la posterior narrativa mandiarguiana. Tras él, un doble título ciertamente enigmático, “Le tombeau de Aubrey Beardsley ou Les fashionables chinois”, acompañado de dos citas no menos sugerentes (de Mlle de Montpensier y Salvador Dalí, respectivamente), da paso a un relato original y extraño, en el que el refinamiento ornamental y el preciosismo formal, unidos a un toque de fina ironía, estilizan las fuertes presencias del erotismo y la violencia, hasta elevar el conjunto a la condición de un puro juego estético.

Es en este texto en el que centraremos nuestra atención en el presente trabajo, atraídos no sólo por su singularidad, sino, sobre todo, por la presencia de ese nombre propio en el título - Aubrey Beardsley - que nos invita a abordar su lectura desde una perspectiva particular. Y es que los textos de Mandiargues,

¹ La editorial parisina Laffon se encarga de la primera edición del texto. Las referencias de páginas en el presente trabajo corresponden a la reedición en Gallimard citada en la bibliografía final.

tal como lo señala Claude Leroy, exigen del lector un activo proceso de decodificación:

Le conte mandiarquien ne se contente pas de manifester des effets de spécularité spéculaire, il se bâtit aussi par référence, et par un jeu complexe d'échos, d'allusions, de réminiscences, de situations patentes ou de reprises clandestines en collage, dont le déchiffrement multiple par le lecteur jalonne son aventure dans le conte de trouvailles de textes à la façon surréaliste. (Leroy, 1984 :183)

Concebido como un juego de asociaciones, como “*collage*” surrealista, el relato se convierte en tejido intertextual - en el sentido amplio y etimológico del término *texto* – donde se combinan toda una serie de alusiones estéticas y culturales que, gracias a la amplia formación del autor², dan lugar a un universo tan complejo como rico:

Ici règne le culturel, et le texte prend parfois l'allure d'une inscription à l'inventaire du patrimoine: la batterie nourrie des allusions à la peinture, à la musique, à la danse, mais aussi aux religions (l'histoire moderne y est évidemment, par son manque de distance, d'un moindre secours) ou aux mythes, entraîne, dans sa façon de convertir le texte en musée ou en bibliothèque, une sorte d'hyperculturalisation de la fiction dont les bénéfices décadents sont multiples. (Leroy, 1984: 194)

Es la presencia en este “museo negro” del dibujante británico Aubrey Beardsley (1872-1898) la que pretendemos rastrear en el texto mandiarquiano. Una presencia tan velada como intensa, tal como nos revelará su lectura. Ciertamente, el autor se ve obligado a sugerir desde el título algunas de las claves interpretativas necesarias para el lector, por cuanto la artificiosa elaboración del juego de resonancias amenaza incluso con velar su eco. Pero no es menos cierto que, entre los elementos con que el narrador compone su relato,

² Tras obtener con dificultades el bachillerato y abandonar los estudios superiores de comercio, Mandiargues estudiará Letras en la Sorbona. Más que su formación académica, será su propia experiencia vital y su insaciable curiosidad la que le proporcionará una vastísima cultura, sobre todo artística, de la que dan abierto testimonio sus volúmenes de ensayos críticos.

una parte fundamental está constituida por la obra del ilustrador inglés, en la que Mandiargues descubrió importantes afinidades estéticas³.

Ya en el prólogo a la edición de este su primer volumen de relatos, Mandiargues se dirige al lector para exponer sus intenciones y, de este modo, orientar la lectura: más que historias, sus textos pretenden crear atmósferas, ese clima particular donde la conjunción de tiempo y espacio da lugar a la transfiguración de la materia en fenómenos sensibles. Como una especie de alquimista⁴, el artista conjurará los distintos elementos para provocar ese juego de luces y reflejos que da lugar a la experiencia estética y sensible. Una tarea para la que – aunque no de forma exclusiva – la escritura está especialmente dotada, por encima, en su opinión, de otras formas de expresión artística:

Des contes feront mieux que la tentative d'une plus sérieuse étude entrevoir le caractère luxueux, intime, absurde et nostalgique de ce pays d'ombres et de reflets, que des peintres ont illustré quelquefois et qui appartient aux poètes.(Mandiargues, 1974: 13)

En el relato que nos ocupa - como en el resto de los que componen el volumen – elementos de muy diversa índole (ideológicos, estéticos y sensibles) aparecen combinados en el kaleidoscopio narrativo, para convertir cada lectura en un instante mágico y sorprendente, en una experiencia estética singular. Esta concepción del texto como objeto artístico está unida, además, al placer de la experiencia intelectual: el juego combinatorio de referencias y asociaciones está encaminado a producir en el lector toda una serie de resonancias, que constituyen la base del goce estético e intelectual.

Pero sin duda, tal como señalaba Leroy, este juego “decadente” (igualmente podríamos decir “surrealista”) no deja de ser profundamente elitista. Para que la red de asociaciones del texto se refleje y se multiplique a través de la lectura, se hace necesario que el espectador esté dotado de un juego de espejos mínimamente apropiado. De no ser así, el efecto estético se verá notablemente reducido.

³ En sus conversaciones con Yvonne Caroutch, Mandiargues alude a su admiración por Beardsley, que compartía con su amigo Edmond Jaloux (Mandiargues, 1982: 120).

⁴ Conocida es la pasión por la astrología, el esoterismo y la onirológia que Mandiargues cultivó a lo largo de toda su vida.

La escritura mandiarguiana exige, de este modo, una particular actitud – y, en cierta medida, también aptitud – por parte del lector. Un elitismo que, no obstante, lejos de constituir una simple “pose” de snob, no es sino el efecto inevitable de la concepción que tiene el autor de la creación artística.

El lector dispuesto a participar en el juego encontrará, pues, en el texto toda una serie de claves que guiarán su actividad decodificadora. Una serie de claves que, como no podía ser de otro modo, se encuentran ya anticipadas en el *pre-texto*, es decir, en el título:

Le tombeau d’Aubrey Beardsley ou Les fashionables chinois

Ciertamente resulta difícil anticipar, en los términos habituales, el contenido de las páginas que siguen a partir de este doble encabezamiento, en el que la conjunción que une los dos términos parece proponer más una alternativa que una identificación. Sin embargo, es mediante el juego surrealista de la asociación como este enigmático título comienza a revelar parte de su significado. Lejos de tratarse de una representación al uso (metafórica o simbólica), los distintos términos que componen el doble sintagma han de ser considerados a partir de los ecos, semánticos y estéticos, que generan.

La presencia de la muerte, incluso del homenaje póstumo a través del monumento funerario (*tombeau*), se combina con el nombre del artista británico, metonimia del hombre, pero, sobre todo, de su obra. Por otra parte, la segunda cara del díptico alude, con resonancias también inglesas en el término elegido, al artificioso y superficial universo social que el texto recrea, al que viene a añadirse un toque de orientalismo muy del gusto tanto del escritor Mandiargues como del dibujante Beardsley, si bien es la influencia japonesa, más que china, la que se aprecia en la obra de ambos⁵.

⁵ Muchos de los dibujos de Beardsley evidencian un claro influjo de las estampas japonesas, tan del gusto de los artistas de este fin de siglo, tanto en el tratamiento estilizado de las figuras, como en el juego cromático conseguido mediante la introducción de grandes masas de color negro. Por su parte, Mandiargues no oculta su fascinación por el refinamiento y la artificiosidad japonesa, puesta de manifiesto en su interés por la obra de Mishima (de la que fue traductor) y en muchos de sus relatos, especialmente los que componen el volumen *Le deuil des roses* (1983).

Del mismo modo, las citas que el autor introduce antes de dar paso al texto narrativo no podrían ser inocentes, sino que contribuyen a completar el entramado significativo que sirve de marco al relato.

“Je n’aime pas les plaisirs innocents” y *“Car une chose est certaine, c’est que je haïs, sous toutes ses formes, la simplicité”*, palabras que Mandiargues toma prestadas, respectivamente, a Mlle de Montpensier y a Salvador Dalí, no son sino nuevos elementos de este *“collage”* verbal. La noble dama y el artista extravagante son los intermediarios, al tiempo que cómplices, del autor en la afirmación de un principio que es tanto estético como ideológico: es la complejidad, el artificio, el barroquismo incluso, el componente fundamental del juego que se propone al lector.

Los personajes del relato (calificados como *“flamants de boulevard”*, *“perruches”* o *“fleur de framboise”*) buscan el placer en el refinamiento y la artificiosidad de la puesta en escena. Todo es espectáculo (fundamental, aunque no exclusivamente, visual) en un universo social que busca destacarse del resto, recubriendo de una compleja ornamentación los instintos más primarios y el vacío existencial.

Pero el placer, el artificio, e incluso la subversión, no son sólo los elementos que caracterizan el mundo de la princesa de Petit-Colombes y cuantos la rodean, sino que son también, al mismo tiempo, las claves que rigen el juego mandiarguiano. Nada menos sencillo, sin duda, que esta escritura ondulante y especular, donde las frases parecen retorcerse sobre sí mismas, cargadas de una fuerza expresiva llena de matices y de ecos. Y, sin duda también, nada menos inocente que el placer de la subversión que ésta pretende, elaborando la significación en múltiples planos superpuestos e invitando al lector a sumergirse sin prejuicios en la apasionante tarea de desvelar sus enigmas.

Un eco más, y no el menos importante: la artificiosidad, el barroquismo y la sensualidad (traspasando en ocasiones los límites de la provocación) son también los rasgos que caracterizan la producción artística de Aubrey Beardsley, especialmente a partir de 1893, cuando comienza a mostrar su interés por la estética dieciochesca francesa. Un interés que marcará la evolución profunda de su arte, desde la reproducción de los cánones estéticos propios del modernismo (la influencia de Burne-Jones, Whistler y los prerrafaelitas es evidente en sus

primeros dibujos) hacia posiciones más osadas, que culminarán con las ilustraciones realizadas para la *Salomé* de Oscar Wilde y la *Lisístrata* de Aristófanes⁶.

Finalmente, el artificio desemboca en la teatralidad. La falta de espontaneidad en el comportamiento de unos personajes que aspiran a distanciarse de la vulgaridad mediante la creación de un universo propio, regido por leyes particulares, convierte sus actividades en pura representación, en un espectáculo en el que cada cual encarna el tipo de personaje que desea ser. De ahí el cuidado de los detalles (del atuendo personal, del decorado, del comportamiento e incluso del discurso⁷) por parte de una sociedad a medio camino entre la *préciosité* del XVII y el decadentismo esteticista *fin de siècle*.

Ante semejante despliegue de lujo y creatividad (bastante huecos, por otra parte), la actitud del narrador consiste, precisamente, en adoptar el papel de espectador. Su función (a la que arrastra lógicamente al lector) es la de un *voyeur*, un observador interesado, cuya participación en los ritos es la mínima indispensable para no ser expulsado de su privilegiada atalaya. Atraído por la minuciosidad de los detalles de un espectáculo que, sin embargo, parece despreciar profundamente, el narrador⁸ se lamenta incluso de no poder detenerse a contemplar con mayor detenimiento algunos elementos del decorado, arrastrado por su cicerone o por el curso de los acontecimientos, interesado como está en registrar, disfrutar y, por supuesto, transmitir a su interlocutor todos los detalles del espectáculo.

El relato mandiarguiano se ofrece así al espectador (lector) como un despliegue de imágenes sucesivas, de escenas encadenadas, en las que no falta el juego especular de la superposición de espectáculos (en las escenas de

⁶ Aunque, convertido al catolicismo, Beardsley renegó de esta parte de su obra y pidió que fuese destruida, sus deseos no fueron cumplidos, permitiendo así a las generaciones posteriores admirar la que es sin duda su producción más original y personal.

⁷ La serie de comentarios sobre las excelencias del menú lleva al extremo el artificioso juego verbal.

⁸ Un tal Albion, que cuenta su historia a un interlocutor interpuesto entre su relato y el propio lector, un “narrador primero” cuya presencia, no obstante, sólo se hace patente en las primeras líneas del texto, antes de que el discurso del Narrador₂ inunde el texto, colocándose en primer plano y anulando esta presencia. La voz narrativa se suma de este modo al juego de planos superpuestos.

representación operística). Esta “teatralización” de la narración no es ajena a la obra de un escritor que concibe la producción artística como una especie de alquimia destinada a reproducir la magia de los “espectáculos” que el mundo ofrece a todo espectador sensible:

On sera d'accord, je crois, que chez l'écrivain, comme chez tout artiste, c'est d'un sentiment de merveille que provient la première impulsion à créer. Les « objets merveilleux » sont innombrables dans le monde extérieur, de la femme au poème, du serpent au tableau, de l'orchidée au mur de faubourg, du bois brûlé ou lavé par les vagues au glacier, au galet et au récif à marée basse, du cristal de roche au volcan, à la mante religieuse et au rédive de la poussière (sans oublier la poussière même). Du choc causé par la rencontre d'un tel objet (entre une infinité d'autres), naît, chez l'artiste et chez l'écrivain (ils sont inséparables), l'envie de créer quelque chose qui puisse, littéralement, étonner. [...] L'écrivain est une sorte de voyant émerveillé. Qu'il émerveille (au moins lui-même). Alors le cycle se referme et le monde s'ouvre comme une fleur énorme. (Mandiargues, 1962: 67-71).

No obstante, no podemos dejar de señalar la especial significación que el teatro tiene en este relato, por cuanto su presencia es también altamente significativa en la obra de Aubrey Beardsley. En la narración que nos ocupa, el espectáculo teatral tiene una presencia dominante, ya desde su inicio: el texto se abre con la palabra “Opéra”, leída en un billete de metro - y referida, lógicamente, al nombre de la estación del ferrocarril subterráneo parisino -, que despierta en Albion el recuerdo del momento en que conoció a la princesa de Petit-Colombes, desencadenando así el relato en primera persona de su extraña aventura y de los acontecimientos que la rodearon.

Es en el teatro de la ópera, al que acude invitado por su amigo Philéas Monin, donde éste le presenta a la singular dama, a cuya fiesta acudirá posteriormente. El aliciente de esta invitación – y el motivo de su aceptación – es la presencia como protagonista de la representación del tenor Gabalus, cuyas particulares “hazañas” en el Dreamhall de Memphis constituyen la primera parte del tríptico narrativo que conforma este relato. Como resulta de todo punto apropiado a su imagen física, el corpulento cantante negro triunfó en los Estados Unidos encarnando a un Otelo que levantaba peligrosas pasiones entre el público femenino. Sin embargo, en esta ocasión, Gabalus es, paradójicamente, el

protagonista de *Lohengrin*, una circunstancia que le obliga a travestirse con una máscara para ocultar el color de su piel. Este juego con la apariencia y la realidad, con el blanco y el negro, con la fusión de contrarios, constituye una nueva vuelta de tuerca en el artificio de la narración, al que se añaden, además importantes ecos de la obra artística que se pretende evocar.

El teatro constituye un elemento importante en la corta vida de Beardsley. Desde sus primeros pasos como actor en “The Cambridge Theatre of Varietés” (la compañía de aficionados que fundó junto a su hermana), el artista se interesó por las artes escénicas, que se convertirían, poco después, en uno de los principales temas de su obra gráfica. Los escenarios y los personajes que los pueblan (máscaras, pierrots, músicos, bailarines...) son los protagonistas de escenas como las representadas en “The Scarlet Pastorale” o en algunos de los dibujos sobre la comedia-ballet de marionetas que aparecen en el segundo volumen de *The Yellow Book*. Pero, además de la escena, también el espectáculo que se desarrolla fuera de ella despierta el interés del artista: vestíbulos, palcos y patio de butacas constituyen otros tantos escenarios de la representación mundana, que el artista reproduce en láminas como “The Barge”, “Lady Gold’s Escort” o “The Wagnerities” (Fig.1)

En esta última, el dibujante adopta un particular punto de vista para retratar, como si de una instantánea fotográfica se tratase, el aspecto del patio de butacas durante una representación operística. En una arriesgada composición, las figuras emergen de la masa negra que domina las dos terceras partes del dibujo, alteradas apenas por tímidos trazos blancos que delimitan el contorno de los asientos. Esta escena, dominada por voluminosas cabelleras y generosos escotes femeninos, nos remite inevitablemente al texto de “Le tombeau...”:

Mais le traître, j'en suis encore indigné, ne regardait pas sur le plateau; car le spectacle pour lequel il était réellement venu commençait à cet instant même dans la salle, et c'est cela qu'il regardait, tâtant de ses yeux fouilleurs comme de longues queues de billard, dans ce lac d'habits noirs et de robes chrysanthème (quelle belle chose que la mode chrysanthème de ces années-là! Pourriez-vous oublier, dites-moi, les femmes ainsi parées, leur décolleté éperdu entre mille petites langues de soie comme des flammes crémeuses, leurs chevelures gonflées démesurément en sphères moites plus douces que les vapeurs qui fondent au premier soleil ?), l'essentiel de ce qu'il fallait y saluer, et les figures des importants auxquels, déjà, il se hâtait de sourire. (Mandiargues, 1974: 195-196)

Este dibujo, además, constituye una muestra patente del amor de Beardsley por la ópera y, particularmente, por la obra de Richard Wagner. El título (“The Wagnerities”) y la etiqueta con las palabras “Tristan und Isolde” que figura en el ángulo inferior derecho de la lámina no dejan lugar a dudas sobre las intenciones del autor. Como también es una muestra (aunque menos directa) de su interés por la obra wagneriana el intento del artista de escribir e ilustrar la historia de Tannhäuser. No resulta, por tanto, casual que el espectáculo al que asiste el protagonista del relato de Mandiargues sea, precisamente, la puesta en escena de una de las principales óperas del compositor alemán.

Pero el placer de la representación va mucho más allá de los recintos habilitados tradicionalmente para ello y el espectáculo mundano invade otros espacios. En este sentido, la fiesta en casa de la princesa de Petit-Colombes constituye el despliegue de un ritual social cuyo guión está perfectamente establecido. Así, del mismo modo que admira la actuación de Gabalus, el narrador asiste a esos otros “espectáculos” que se desarrollan ante sus ojos, evitando en lo posible participar en los mismos, y limitándose a disfrutar de la representación, que tratará de transmitir con sus palabras a su anónimo interlocutor (y, naturalmente, al lector).

Aunque el narrador no deje de consignar todo tipo de sensaciones (olfativas, sonoras y táctiles fundamentalmente) en lo que se pretende sea un festival completo de los sentidos, es la imagen el objetivo fundamental de las preocupaciones estéticas. Así, la joven Petit-Colombes confiesa a su acompañante su aburrimiento ante la obsesión de su madre por las combinaciones de color blanco, negro y amarillo. Unos tonos, por otra parte, que ponen en relación las preferencias de la princesa con el cromatismo de la obra de Beardsley. Por tratarse de planchas para ilustración editorial, los dibujos del artista británico están realizados exclusivamente en blanco y negro. Sin embargo, una de las etapas más importantes de su carrera, fue precisamente aquella en la que trabajó como dibujante para la revista *The Yellow Book*, cuya portada se imprimía, precisamente, en tinta negra sobre fondo amarillo.

Esta sutil alusión, integrada en el siempre significativo juego con los colores que el autor, admirador del arte pictórico, introduce en su obra literaria, no es más que una de las múltiples referencias, diseminadas a lo largo de todo el texto, con las que se teje la particular red de intertextualidad entre la obra pictórica y la literaria.

Será en una entrevista con Yvonne Caroutch, donde el propio Mandiargues revelará la clave que une su relato a la obra del ilustrador británico:

Y.C.: -Il n'est pas question de Beardsley à proprement parler, dans "Le tombeau..."

A.P.M.: -Non. Mais le conte est entièrement bâti sur les dessins de Beardsley qui illustrent The Rape of the Lock, La mèche volée, de Pope, et volontairement, en hommage à Beardsley, j'en ai fait un comble de l'artifice. (Mandiargues, 1982: 120)

Ciertamente, esta serie de ilustraciones para la obra de Pope es la más barroca de cuantas realizara Beardsley, no sólo por la estética rococó de decorados y vestuario, sino también por la complejidad técnica y compositiva de los dibujos. En ella, el artista introduce una nueva técnica, consistente en combinar la línea con el trazado mediante diminutos puntos, lo que le permite conseguir importantes efectos de profundidad y gradación de los tonos. La artificiosidad y el lujo del vestuario, aderezado con peinados imposibles, la minuciosidad de los detalles decorativos, la acumulación de personajes y objetos, el predominio de la línea curva, el juego de tonalidades y, sobre todo, la reducción al mínimo de los espacios en blanco, caracterizan esta serie de imágenes, en las que el refinamiento no impide la presencia de una sutil ironía.

José Pierre, amigo de Mandiargues y autor de un importante estudio (1990) sobre la presencia de las artes en la obra del escritor, señala además cómo el texto de "Le tombeau..." se muestra también fiel "*à la retenue sarcastique et décorative de l'érotisme*" que caracteriza a *Los amores de Venus y Tannhäuser*, uno de los frustrados intentos narrativos de Beardsley, que sería publicado

incompleto y acompañado de ilustraciones del propio autor bajo el título de *Under the Hill*⁹.

No faltan, sin duda, argumentos para apoyar esta afirmación. Mandiargues alude a una serie particular de ilustraciones como fuente directa de su inspiración, pero declara que su intención es homenajear al artista. Así queda puesto de manifiesto, además, en el título de su relato. Por otra parte, las ilustraciones para *The Rape of the Lock* no son sino parte de una obra gráfica que, pese a estar en constante evolución, presenta, lógicamente, una serie de componentes técnicos y estéticos comunes, que afloran en las distintas obras y personalizan la producción del autor.

No obstante, en su viaje a Beardsleytown¹⁰, Mandiargues privilegia las imágenes de la obra de Pope, con las que comparte la estilización formal, la sutileza de la ironía y el artificio compositivo, además de evidentes elementos figurativos. El más notable es, sin duda, la temática “capilar” dominante en ambas obras: el robo de un mechón de cabello, que da título a la obra británica, se transforma en una “cena temática” dedicada a la cabellera de la marquesa de Bièvre en “Le tombeau...”.

Pero, además, el texto de Mandiargues se construye en claro paralelismo con las distintas escenas ilustradas por Beardsley:

La imagen de un palco de teatro, en el que una joven dama se encuentra flanqueada por dos admiradores y acompañada por un diminuto personaje de aspecto oriental (“The Barge”, Fig.2) encuentra su contrapunto (con las inevitables diferencias en cuanto al atuendo femenino provocadas por la distinta localización cronológica) en la descripción que Albion¹¹ hace del palco de Mme de Petit-Colombes (pp.196-197).

La plancha titulada “The Toilet” (Fig.3) representa una escena de arreglo personal, en la que una doncella da los últimos toques al complejo peinado de su

⁹ El texto completo de esta obra y la serie de ilustraciones que lo acompañan pueden consultarse, en versión original y en traducción al francés, en la siguiente dirección electrónica: www.cypherpress.com/beardsley/index.htm?beardsley/contents.htm.

¹⁰ La expresión es de Edmond Jaloux, según refiere Mandiargues (1982: 120)

¹¹ La elección del nombre del narrador supone una evidente alusión, dentro del refinado juego verbal, a la nacionalidad del artista homenajeado.

señora, y es precisamente el arte de un peluquero el motivo que sirve de excusa para la singular reunión social a la que asiste el narrador:

Nous allions prendre part à un dîner capillaire, ordonné par Mme de Petit-Colombes en l'honneur de la marquise de Bièvre dont la chevelure, torturée quelques jours plus tôt par un coiffeur malhabile, venait de retrouver grâce aux soins d'un véritable artiste toute sa légèreté naturelle et tout son ancien éclat"
(Mandiargues, 1974: 214)

Durante la misma, diversas escenas encuentran su referente inmediato en otras tantas ilustraciones de la lujosa celebración mundana narrada por Pope:

La entrada de las sirvientas negras ataviadas sólo con pelucas a modo de faldas y portando los exquisitos y singulares manjares de la cena (p. 218) reproduce la majestuosidad y el artificio de "The Fruit-bearers" (Fig.4), en la que un extraño camarero, con pies y orejas de fauno, seguido de un joven, ambos lujosamente vestidos, hacen su entrada en el jardín portando una inmensa bandeja cargada de frutas en equilibrio inestable.

El ambiente del salón de Mme de Petit-Colombes, con su artificiosa decoración de perspectivas imposibles y sus frívolos pobladores (pp. 208-216), tiene su correlato en la escena titulada precisamente "The Rape of the Lock" (Fig.5), en la que el furtivo robo del mechón de cabello se produce en medio de un relajado ambiente de conversación mundana.

En ella, la composición, como si de una fotografía se tratase, elimina parcialmente algunos de los personajes, en favor de la rigidez de los márgenes y de la colocación en un primer plano central, aunque inferior, del diminuto personaje con turbante que ya aparecía en el palco del teatro. Los cortinajes, el biombo, las piezas de mobiliario y la perspectiva del jardín a través de la ventana contribuyen a crear, junto a los suntuosos ropajes (dispuestos en perspectiva superpuesta, al modo de los telones de un decorado de teatro), un ambiente recargado, para cuya ejecución se combinan, además, distintas técnicas de expresión gráfica: el punteado, la línea gruesa, la mancha de color negro, o el relleno con líneas paralelas a distancia variable.

La cólera femenina, su violencia (una silla volcada¹²) y sus efectos intimidatorios sobre los personajes masculinos están representados en “The Battle of the Beaux and the Belles” (Fig.6), donde la majestuosa figura femenina que surge del margen izquierdo domina la composición y oculta o desplaza al resto de personajes.

La batalla entre los sexos constituye, por otra parte, el eje temático que articula el relato de Mandiargues, desde los fatales estragos provocados por las actuaciones de Gabalus en Memfis, a la “militancia anti-masculina” de Mme de Petit-Colombes, y el violento enfrentamiento en que desembocará su fiesta.

No obstante, como ya hemos señalado, el paralelismo entre el texto que nos ocupa y la obra de Beardsley no se limita a la serie sobre *The Rape of the Lock*, ni siquiera desde el punto de vista figurativo.

Así, las escenas de peinado femenino parecen ser uno de los temas favoritos de Beardsley, si nos atenemos al número de dibujos sobre este tema que realizó en distintas etapas de su breve carrera. Sirvan como ejemplo las dos versiones que realizó de “The Toilette of Salomé” para la obra de Wilde o “The Toilet of Helen”.

La cabellera femenina constituye, además, un elemento privilegiado por el ilustrador¹³, ya que le permite dar rienda suelta a su fantasía barroca y decorativa, al tiempo que favorece el juego con los volúmenes, las curvas y las tonalidades: grandes masas compactas, melenas en cascada o rizos sueltos de gran fuerza expresiva.

En este último apartado cabría situar una cabellera muy particular, de la que Beardsley realizó diversas versiones: la de Medusa. Un esbozo para el acto II de *Orfeo* en el Liceo representa la cabeza de “One of the Spirits” como una especie de máscara de teatro clásico presidida por una desmelenada cabellera en la que los bucles parecen en proceso de transformación en serpientes.

Se conservan además, en colecciones particulares, dos versiones de Perseo.

Una de ellas (Fig.7) es un dibujo a lápiz que representa al héroe de perfil, exhibiendo su trofeo, en una estilizada genuflexión. La figura, de clara estética

¹² También Mme de Petit-Colombes arrojará una silla al suelo al levantarse enfurecida.

¹³ Sobre la importancia y la significación de la cabellera femenina en la estética “*fin de siècle*”, véase el interesante estudio de Erika Bornay (1994).

prerrafaelita y ecos medievales en el vestuario, destaca sobre un difuso paisaje de tintes románticos. La segunda versión (Fig.8), realizada en tinta, es una ilustración enmarcada horizontalmente por sendas franjas ornamentales. La figura, presentada esta vez de frente aunque con la cabeza girada aparece desnuda, con un tratamiento mucho más clásico, y envuelta en una salvaje vegetación en cuyas ondulaciones se integran, además, las expresivas curvas del armamento (escudo y espada) y de las cabelleras del héroe y de su víctima.

La figura de la Medusa no es tampoco ajena a la obra de Mandiargues. Este monstruo femenino, en cuya cabellera se funden la expresividad de la curva sinuosa y el inquietante simbolismo de la serpiente, contiene los elementos necesarios para despertar la fascinación del escritor y para integrarse de modo natural en sus representaciones estéticas. No obstante, en el texto que nos ocupa, la alusión al monstruo terrible se halla integrada en el juego del artificio, a modo de eco, y no se refiere a su particular cabellera, sino a su más terrorífica característica: su mirada letal.

L'un des derniers à entrer au bassin fut le vidame des Moulineaux, provoqué en combat singulier par Rhéa d'Antony qui mit son point d'honneur à ne le terrasser que d'oeillades, grâce au seul appui d'un miroir à main qu'elle faisait aller sans cesse au-dessus et à côté de son visage très pâle, pour en rabattre sur l'ennemi les expressions sévères avec tous les feux inexorables de ses prunelles couleur d'aile de martinet. (Mandiargues, 1974: 240)

La feminidad monstruosa constituye una parte significativa del universo mandiarguiano. Misteriosa e inquietante, la figura femenina presenta a menudo una doble condición, en la que se combinan elementos animales y humanos, aunque su duplicidad consiste, en la mayoría de los casos, en la ambigüedad sexual sugerida por la indefinición de su aspecto (mujeres sin curvas, de cabellos cortos y vello abundante, como la Rébecca de *La motocyclette* (1963), o portadoras incluso de prótesis genitales masculinas¹⁴).

Otro de los recursos utilizados frecuentemente por el escritor para producir ese efecto de inquietante extrañeza consiste en la alteración de la percepción, mediante la modificación de los parámetros de tamaño y

¹⁴ Una prostituta en "Mille neuf cent trente-quatre" (1976).

proporción: las diminutas mujeres halladas por los protagonistas de “Clorinde” (1951) o “Les pierreuses” (1959), los cambios de tamaño de Sarah Mose en “Le diamant” (1959), o el crecimiento desmesurado de la joven protagonista de “Miranda” (1976), no son sino algunos ejemplos de la manipulación del tamaño de la mujer en virtud de evidentes intereses significativos¹⁵.

En el texto que nos ocupa, las mujeres que participan en la fiesta de Mme de Petit-Colombes comparten con su anfitriona y la hija de ésta una característica común: su talla desmesurada, acentuada por el contraste proporcional con las figuras masculinas, especialmente reducidas. Significativamente, tan sólo el narrador escapa a esta característica masculina, y será su talla excepcional la que le impida pasar desapercibido y le haga perder su condición de observador privilegiado, obligándolo a abandonar el lugar.

Es necesario señalar, en este punto, que el aspecto descomunal y terrible de Mme de Petit-Colombes no es sólo una representación visual de su carácter dominador y de su deseo de someter a los hombres a su voluntad, humillándolos hasta su anulación, sino que responde, además, al juego estético que el texto plantea en relación con la obra de Beardsley. En los dibujos de éste encontramos numerosas “gigantas”, algunas de las cuales se encuentran muy cercanas a la princesa mandiarguiana.

Así, una plancha titulada “The Fat Woman” (Fig.9) representa a una mujer sentada tras una mesa en la que sólo hay una botella y la copa que sostiene. El marcado contraste entre las masas de blanco y negro, alterado mínimamente por las tonalidades grises del cuadro situado tras la figura y por las finas líneas que trazan el rostro, la copa y el vestido, acentúa significativamente los volúmenes generosos del torso, la cabellera y el sombrero de esta particular “bebedora de ajeno”¹⁶.

Una figura y un tratamiento similares presenta una ilustración para *L'éducation sentimentale* de Flaubert (Fig.10), publicada en el primer volumen de *The Yellow Book*. En ella, una voluminosa y nada atractiva señora de edad

¹⁵ Ya en alguno de los textos que componen su primera publicación, *Dans les années sordides* (1967) (“L’oeuf dans le paysage”, “La mouche de mer”, “Les mines de Carmaux”), Mandiargues recurría a la alteración de la percepción con fines estéticos.

¹⁶ Nos permitimos designarla así porque la comparación con el tratamiento que del mismo tema han hecho artistas como Degas o Picasso resulta inevitable.

madura lee una nota a una joven de apariencia sumisa. El contraste entre ambas figuras, acentuado por la diferencia de tamaño y, sobre todo, por el hábil juego con la línea y la mancha de color que subraya la atracción ejercida por la joven, no hace sino acentuar la negatividad de la primera, del mismo modo que, colocada junto a su hija, la princesa Galsuinthe ve acentuada su falta de atractivo.

Tampoco podemos dejar de evocar, en relación con las señoras de Petit-Colombes, la imagen de “Messalina” (Fig. 11), donde la figura de una enorme mujerona casi oculta completamente a la de la joven que la acompaña, prácticamente camuflada en el negro dominante, del que surge, rompedor, el blanco de algunos elementos destacados. Además de algunos adornos, el blanco desnuda el rostro, la mano y el pie de ambas figuras, así como los voluminosos pechos de la mujer, una desnudez de dudoso atractivo erótico que contrasta con el recubrimiento casi excesivo (y quizá por ello más sugerente) de la joven.

Del mismo modo, Mandiargues recurre a los toques de blanco para representar a la magnífica “estatua de la cólera” en que se transforma la princesa enfurecida:

Mais la statue ouvrit très grands les yeux, ce qui eut pour effet d'illuminer sa physionomie d'un rayonnement presque blanc dont l'éclat signifiait: “sans pardon”, aussi clair qu'une eau de montagne. (Mandiargues, 1974: 230-231)

Hemos señalado anteriormente cómo la excepcional talla de los personajes femeninos que pueblan la mansión de la princesa de Petit-Colombes queda acentuada por el contraste con el reducido tamaño de los “homuncules” invitados a tan particular fiesta. Lo mismo ocurre en diversas ilustraciones de Beardsley, en las que aparecen figuras femeninas acompañadas de seres diminutos sobre los que ejercen una dominación que va más allá de la mera composición de volúmenes (Fig.12-14):

Una portada para *The Savoy* presenta a una dama en un jardín, precedida por una especie de amorcillo desnudo, con capa, sombrero y bastón. Aunque la mujer parece vestida de amazona, no deja de ser significativo que, en su mano izquierda, porte un látigo.

En una lámina para ilustración editorial, una figura femenina sostiene en su mano a un duendecillo de orejas alargadas.

Una ilustración para una comedia-ballet de marionetas en *The Yellow Book* presenta a una dama elegantemente vestida y precedida por un extraño personajillo con turbante, muy similar al que aparece en varios dibujos de la serie para *The Rape of the Lock*.

El ejemplo más significativo es, sin embargo, “The Lady with the Monkey” (Fig.15), que Beardsley realizó para ilustrar el texto de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier. En ella, una sofisticada dama, ataviada con un lujoso vestido y tocada con turbante y pluma, aunque con los pechos desnudos, camina ante un cortinaje, sin prestar atención a la figura que le precede: un pequeño mono, vestido de hombre, que saluda con su sombrero y su bastón, y al que la bella conduce sujeto por una cinta atada a su fajín.

No podemos dejar de advertir que, tal como ocurría en “Messalina”, la dama del mono luce sus pechos desnudos, pese a estar completamente vestida. Un hecho que resulta especialmente relevante si lo comparamos con el texto de Mandiargues, en el que las sirvientas desfilan con el torso desnudo, ataviadas sólo con faldas-peluca, y en el que, en el fragor de la lucha, el desvelamiento de los encantos de una de las damas no reduce en nada su fiereza:

Ainsi qu’une écorce qu’on déchire s’écroula le lourd tissu, et le sein de la comtesse se montra à tous les regards, plus large, plus blanc sous sa pointe faiblement rosée qu’un bouclier de sucre candi, tandis que le miroir, dextrement incliné, en jetait aux yeux du chétif personnage les reflets médusants. (MANDIARGUES, 1974: 241)

Una imagen que se corresponde, no sólo con las de Mesalina y la dama del mono, que antes hemos evocado, sino con otros muchos dibujos de Beardsley en los que corpulentas figuras femeninas lucen uno o los dos pechos desnudos, pese a estar completamente vestidas. Significativamente, es en las series sobre Salomé y Lisístrata – marcadamente eróticas y protagonizadas por bellas “peligrosas” – donde se encuentra un mayor número de representaciones de este tipo, que, no obstante, el artista retomó frecuentemente a lo largo de su carrera.

Entre ellas, hemos de destacar el dibujo que Beardsley realizó para el frontispicio de “Earl Lavender” (Fig.16), en el que la dama fatal sostiene el escote de su vestido (limitando así el desvelamiento de sus encantos y aumentando la sugerencia erótica), al tiempo que alza un látigo de tres cabos para castigar al hombre semidesnudo que se encuentra sumisamente arrodillado a sus pies y cuya anulación está subrayada por el hecho de que su cabeza aparezca cortada por los límites del encuadre. Una obra cuyos elementos básicos – erotismo de tintes sado-masoquistas y refinamiento estético, en el vestuario y en los elementos decorativos – no podemos dejar de calificar como auténticamente “mandiarguianos”.

También resulta especialmente significativa la escena “The Toilet of Helen” (Fig.17), antes mencionada, en la que una asistente enmascarada ultima los detalles del peinado de la protagonista que, pese a estar ataviada con suntuosos ropajes llenos de encajes, luce ambos pechos al descubierto. A su derecha, escapando a los márgenes de la composición, una mujerona similar a la que aparecía en “L’*éducation sentimentale*”, vigila desde su sillón el proceso de acicalamiento de la joven, mientras, en primer término, dos extraños hombrecillos, aparentemente ajenos a todo lo demás, pelean violentamente entre sí, en tanto que un tercero parece afanado en tocar el contrabajo y un cuarto se oculta bajo el tocador.

Al fondo de la escena, por otra parte, una serie de personajes parecen aguardar pacientemente la finalización del proceso de “*toilette*” sosteniendo diversos objetos. Aunque estas figuras parecen constituir un elemento secundario en la composición de la escena, no podemos dejar de advertir en ellos ciertos elementos significativos: el exuberante peinado de la dama que sostiene la copa está rematado por un pájaro con las alas extendidas, que no puede sino recordarnos el broche exhibido por Mlle de Petit-Colombes en el palco del teatro (una joya con automatismo que atrae la atención del narrador-observador). Por otra parte, semi-oculta por el ropaje de la dama y cortada bruscamente por el margen derecho de la lámina, se encuentra una figura curiosa, que introduce una inquietante ruptura estética con el resto del conjunto: el torso desnudo de este efebo de larga cabellera aparece como contrapunto al generoso escote de Helen. Pero no es tanto la significación de su presencia casi

furtiva, como el tratamiento del dibujo en esta figura, lo que resulta extraño. En una escena de exuberante barroquismo, donde la profusión de líneas curvas, la superposición de planos y el juego de tonalidades están muy cercanos a la estética “rococó” de las ilustraciones para *The Rape of the Lock*, parece haberse “colado” subrepticamente una figura escapada de alguna obra anterior de Beardsley, fiel a una estética de inspiración prerrafaelita. La melena suelta y ondulante, la línea vigorosa que traza la anatomía y el rostro alargado de labios carnosos y recta nariz emparentan a esta figura con las que aparecían en los dibujos para la *Morte Datur* o en la primera versión de *Perseo* antes mencionada.

De este modo, podemos decir que *The Toilet of Helen* condensa en una sola escena muchos de los principales elementos técnicos y temáticos de la obra de Beardsley. En un juego de auto-intertextualidad pictórica, el artista reinterpreta su obra, combinando temas y formas ya presentes en otros dibujos, del mismo modo que la obra de Mandiargues reinventa continuamente su escritura recombina las claves temáticas y formales de su particular universo.

Y de un modo similar también, el escritor reutiliza los componentes de la obra del artista para componer un texto narrativo que le sirva de homenaje. Si Beardsley dedicó una parte importante de su producción artística a ilustrar textos literarios, entre los que destacan importantes obras de su admirada literatura francesa, Mandiargues le devuelve el homenaje “ilustrando” literariamente la obra gráfica del dibujante.

Y, además, al abordar esta compleja tarea, lo hace con un espíritu similar al que animaba al artista británico. Ciertamente, Beardsley se permitió siempre importantes libertades en cuanto a la interpretación temática y estética de los textos que se proponía ilustrar. Para comprobarlo, basta echar un vistazo a las atrevidas imágenes inspiradas en la obra de Wilde (una *Salomé* que, partiendo de la estética de las estampas japonesas, anticipa el cómic pornográfico), a las barrocas y sensuales figuras femeninas que sirven de ilustración a la *Lisístrata* de Aristófanes, a un Valmont dieciochesco vestido con túnica clásica, o a la antes aludida pareja femenina de “*L'éducation sentimentale*”. Partiendo de su lectura personal de los textos, Beardsley reelabora el material significativo desde

sus propios presupuestos estéticos, convirtiendo la ilustración en una obra con carácter propio, que establece un juego de ecos y resonancias con aquella otra (perteneciente a un ámbito creativo bien distinto) en que se inspira.

De un modo similar, pero en sentido inverso, Mandiargues construye en “Le tombeau...” un relato con carácter propio, integrado plenamente en el conjunto de su obra, por cuanto en él se encuentran muchos de los elementos temáticos, técnicos y estéticos que definen su particular universo literario. Pero, al mismo tiempo, en este complejo entramado textual se infiltran, con una naturalidad que lo hace imperceptible, las principales claves de la obra de Beardsley, cuya presencia el lector está invitado a descubrir. De esta forma, el escritor, consagrado a reproducir a través del lenguaje la maravilla de los espectáculos que el mundo que le rodea ofrece a su particularmente aguda sensibilidad, intenta (y consigue) reproducir con su obra en el lector el goce sensual e intelectual que produce en el espectador la contemplación de la obra de Beardsley. Una mezcla ciertamente compleja de sensaciones, pero, como ya nos advertía el autor antes del inicio de la lectura, para él las bases del placer no se encuentran precisamente en la simplicidad y la inocencia. Complejas y valientes, las obras de Beardsley y de Mandiargues rinden culto al placer de la belleza, reivindicando el valor de la creación artística por encima de consideraciones de cualquier otro orden.

Bibliografía.

- BORNAY, E. (1994) *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra.
- LEROY, Cl. (1984) “Eros palimpseste”, *Revue des Sciences Humaines*, 193, pp. 179-199.
- MANDIARGUES, A.P. de (1962) « Pourquoi ? », *La poésie, la mort, Deuxième Belvédère*, Paris, Grasset, pp.67-71.
- MANDIARGUES, A. P. de (1951) *Soleil des loups*, Paris, Laffont, 1966.
- MANDIARGUES, A. P. de (1959) *Feu de braise*, Paris, Grasset, 1984.

MANDIARGUES, A. P. de (1967) *L'Âge de craie*, suivi de *Dans les années sordides* et de *Hedera*. Paris, Gallimard.

MANDIARGUES, A. P. de (1974) *Le musée noir*, Paris, Gallimard.

MANDIARGUES, A. P. de (1976) *Sous la lame*, Paris, Gallimard.

MANDIARGUES, A. P. de (1982) *Un Saturne gai*, Paris, Gallimard.

MANDIARGUES, A. P. de (1983) *Le deuil des roses*, Paris, Gallimard.

PIERRE, J. (1990) *Le Belvédère Mandiargues (André Pieyre de Mandiargues et l'art du XX^e siècle)*, Paris, Artcurial et éd. Adam Biro.

Anexos.



Fig.1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

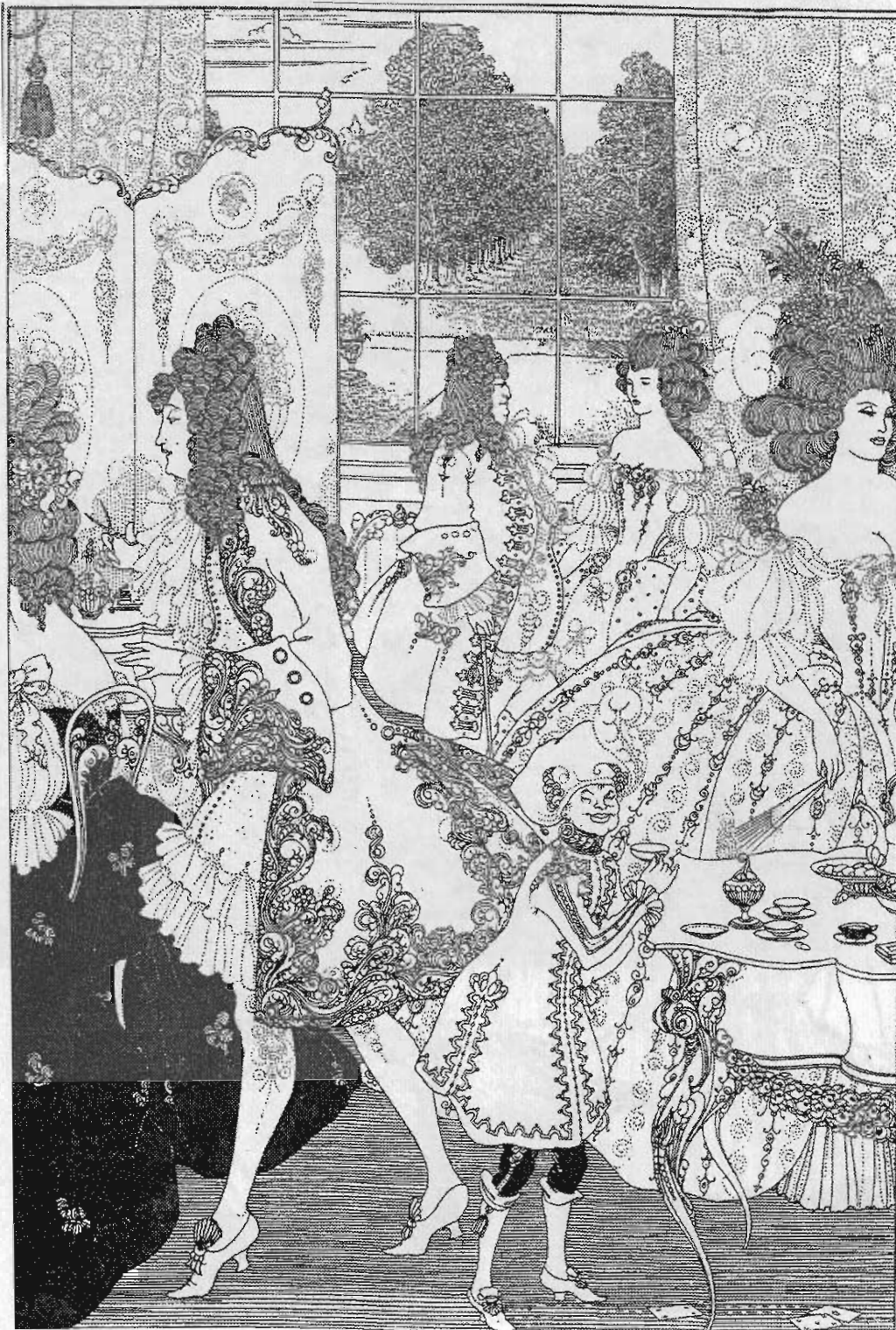


Fig. 5



Fig.6



Fig. 7

Fig. 8



Fig.8

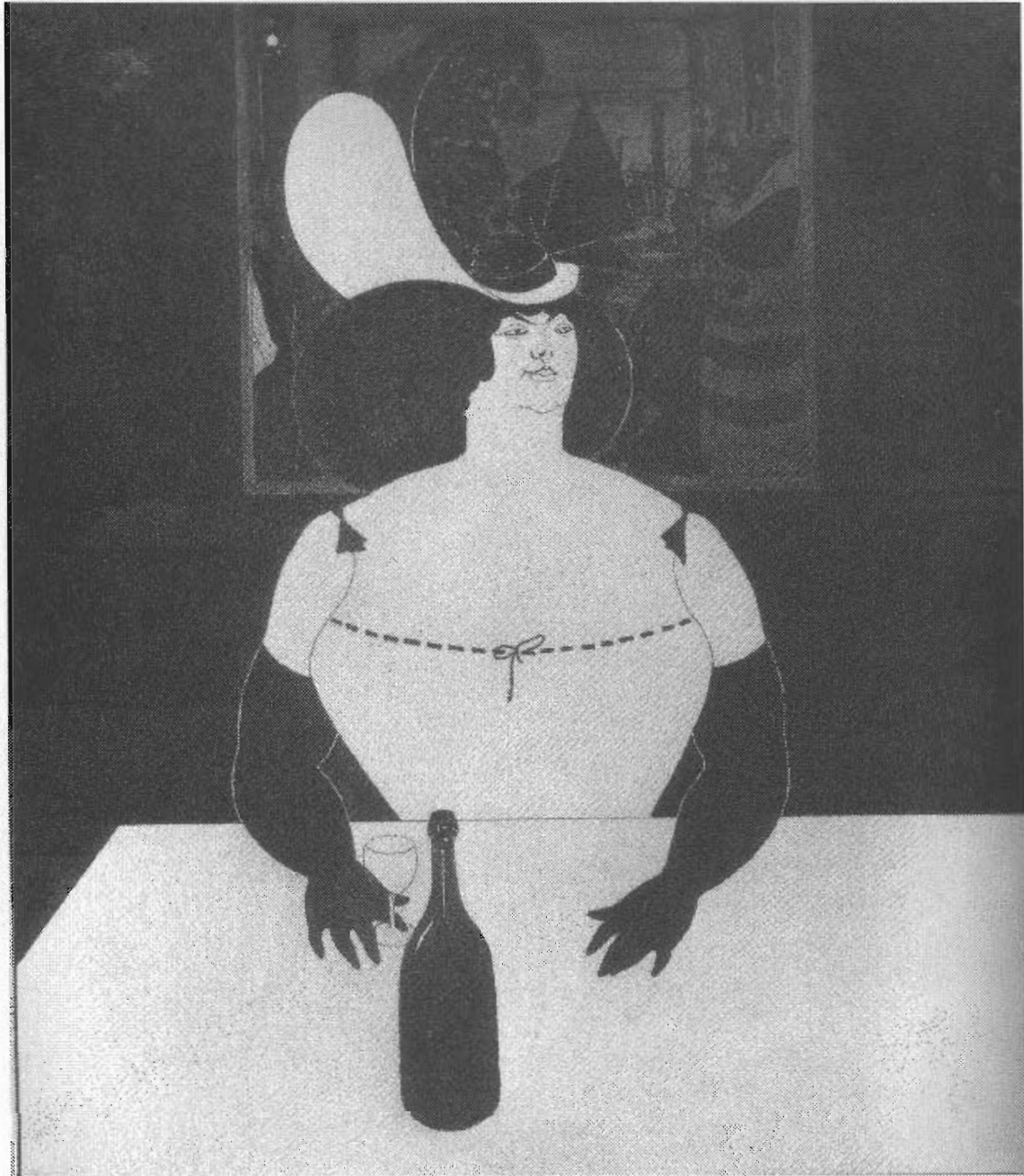


Fig.9



Fig.10



Fig. 11

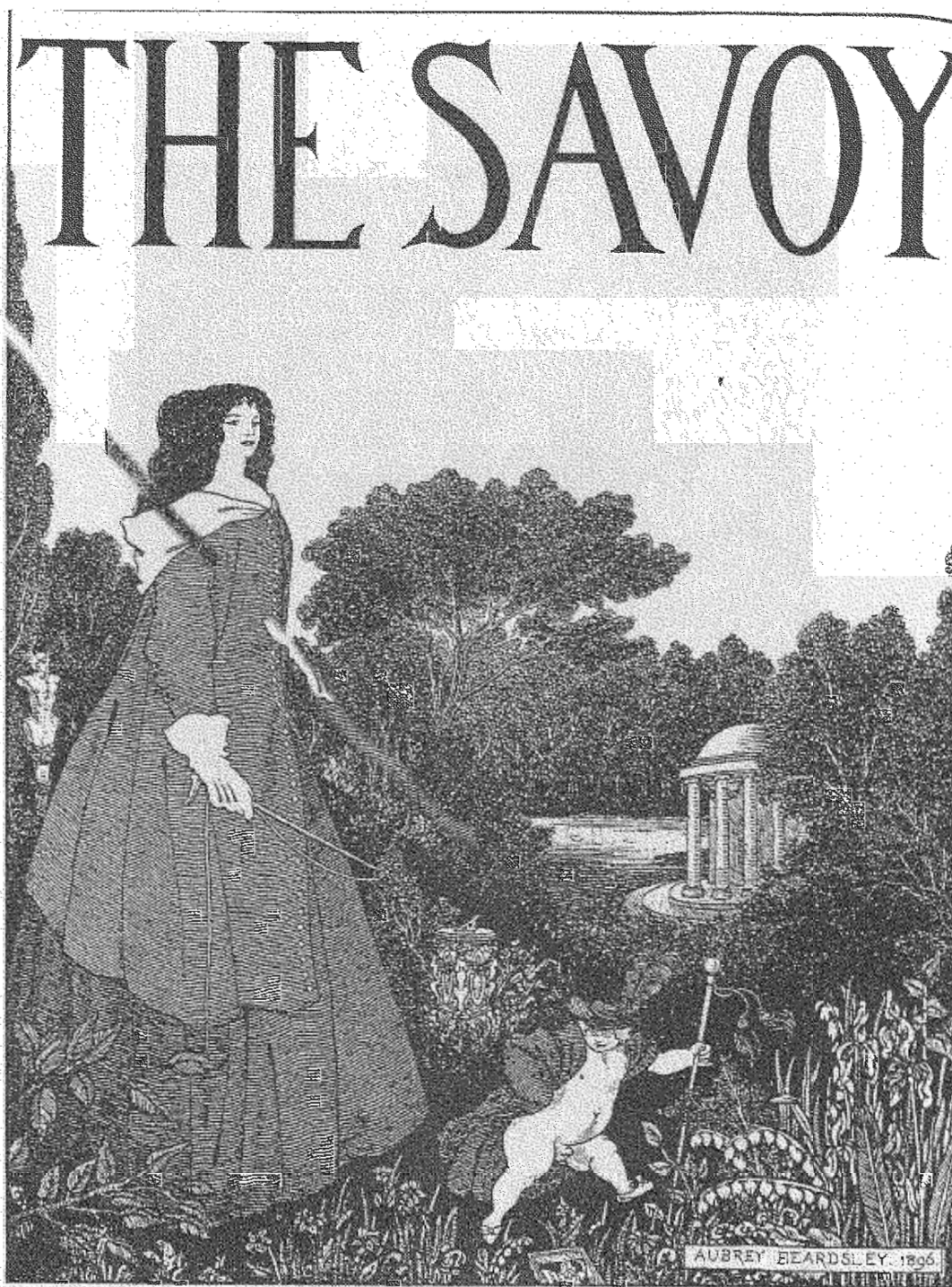


Fig.12



Fig.13



Fig.14

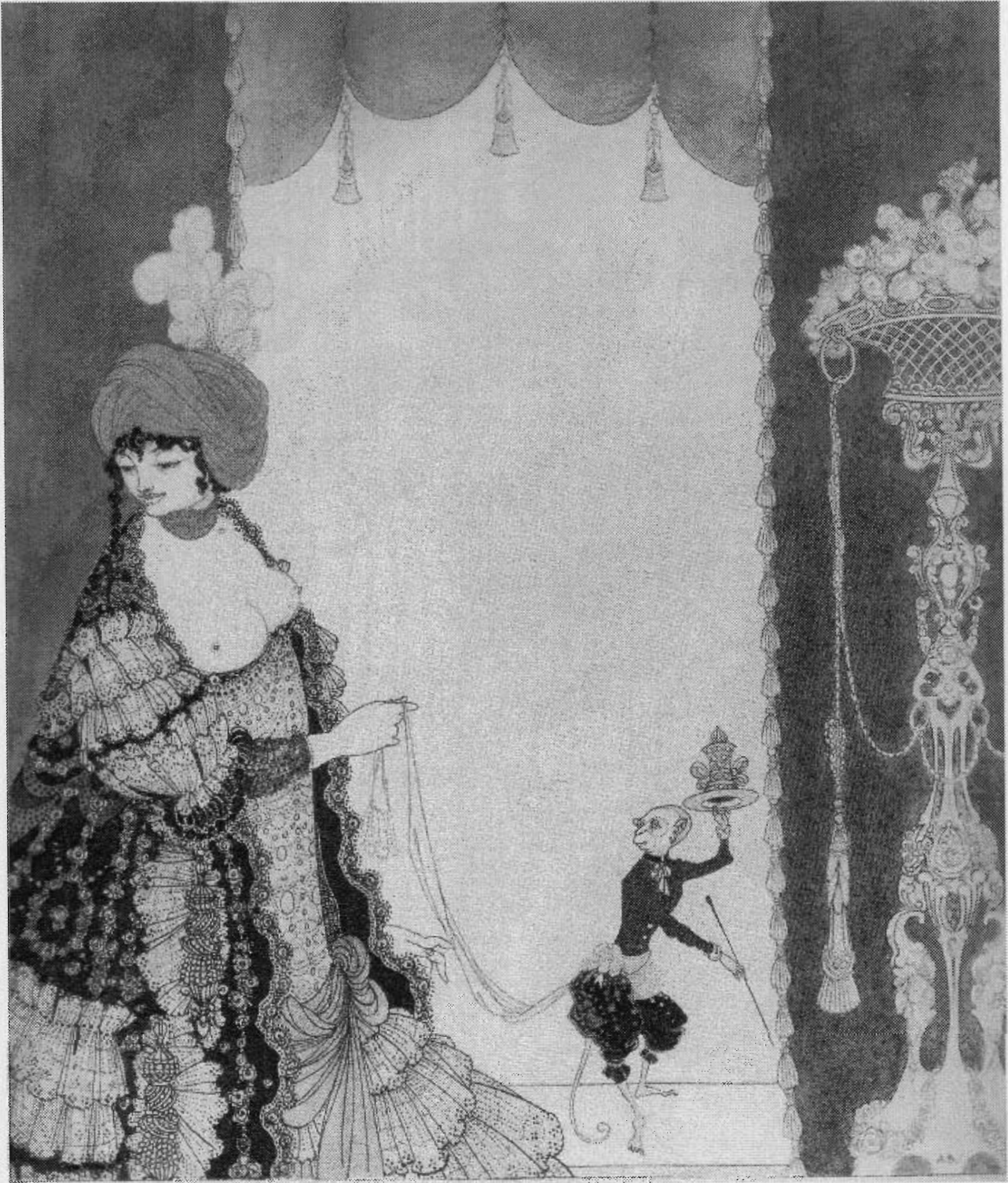


Fig.15

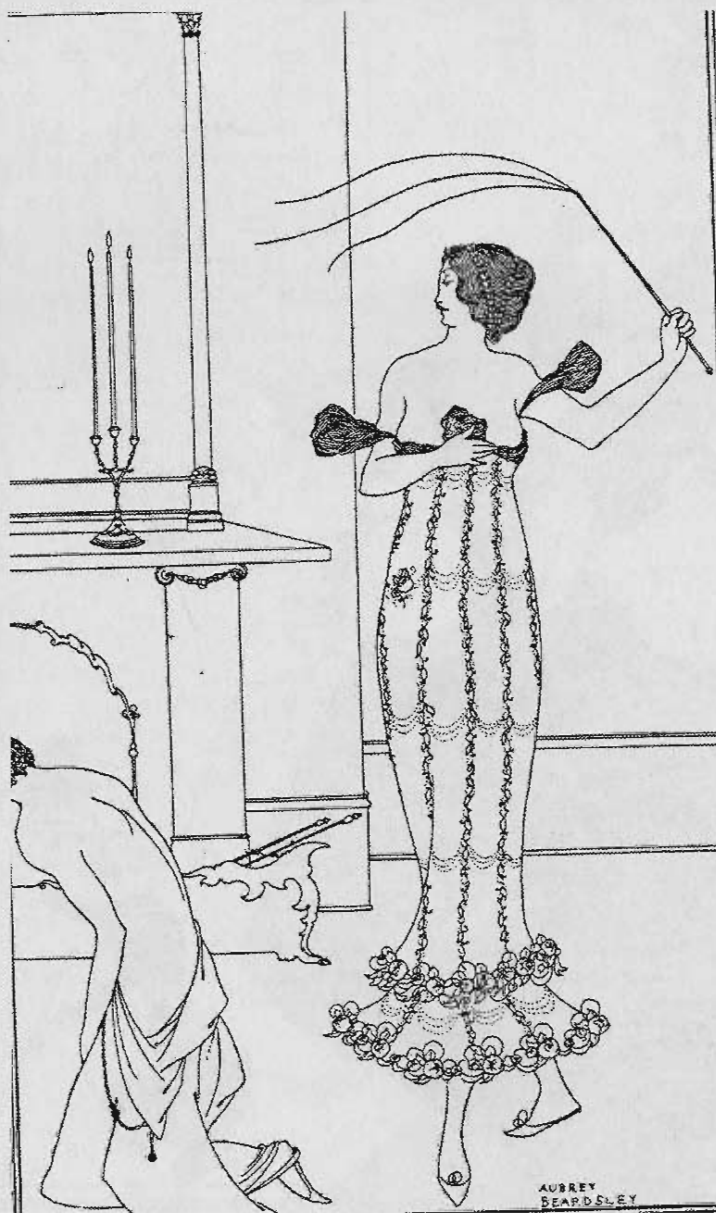


Fig. 16



Fig. 17