

Carmen CAMERO PÉREZ

(Universidad de Sevilla)

Hacia el texto literario desde el metalenguaje de la pintura: *Couleurs* de Remy de Gourmont

Decía Aristóteles que el amor a la visualidad es síntoma del deseo de saber. A Remy de Gourmont, teórico del Simbolismo, ensayista, filósofo, erudito y creador de ficciones, este deseo le acompañará durante toda su vida¹. Su mirar, microcosmos dotado de vitalidad lumínica, sentido pues activo y comunicativo, hará posible el contacto de la visión con las cosas, gracias a la correspondencia entre luz interior y luz exterior:

Si en los ojos no hubiera algo de sol
¿cómo iban los nuestros a mirarlo?
Si en nosotros no urdiera el mismo Dios
¿cómo lo divino a arrebatarlos?²

Esta cita, que tomamos de *La Teoría de los colores* de Goethe, explicaría en sí misma el contenido y significado de los relatos de Remy de Gourmont, hacia los que hemos decidido dirigir nuestra mirada: *Couleurs*.

Publicados en tres entregas en el *Mercure de France*, en los números de julio y agosto de 1906 y octubre de 1907, los distintos relatos serán reunidos posteriormente para su publicación en volumen a finales de 1908. A los doce colores aparecidos en la revista: amarillo, negro, blanco, azul, violeta, rojo, verde, ajonjolí, rosa, púrpura, malva y lila, Gourmont añade un nuevo color: naranja. Tenemos pues trece breves relatos, correspondiendo cada uno de ellos a uno de los colores citados. Título general y títulos particulares vienen a poner de manifiesto uno de los problemas fundamentales que se plantean a la hora de reflexionar sobre las transposiciones artísticas entre la literatura y la pintura, a saber la irreductibilidad de uno de los componentes pictóricos, el color, al discurso literario.

De las relaciones entre ambas artes se han dado variadas e incompatibles interpretaciones a lo largo de los siglos; desde Lessing, insistiendo en su Laocoonte sobre la imposibilidad de conciliación, hasta el muy reciente Jacques Henric, haciendo de sus *Carrousels* una obra de escritura absolutamente contamina-

1 Para una visión de conjunto de la riqueza y variedad de la obra de Gourmont, remitimos al excelente trabajo de K.-D. Uitti (1962), *La passion littéraire de Remy de Gourmont*. Univ. de Princetown/P.U.F.

2 J. W. Von Goethe (1992). *Teoría de los colores*. Introducción de J. Arnaldo. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.

da por la pintura, las relaciones entre literatura y pintura se hacen cada vez más complejas. Son bien conocidos los casos de textos literarios, sustitutos de cuadros, de cuya descripción, evaluación e interpretación se hará cargo el arte de la escritura. El caso de Huysmans dando a conocer los cuadros de Salomé de Gustave Moreau, en una época en la que el acceso a esta pintura era verdaderamente difícil, resulta altamente significativo a este respecto. Inscrita en la literatura, la pintura “real”, nombrada y designada, permite describir, narrar y valorar el cuadro, pero ¿es posible trasladar el color?³. Señalemos que Gourmont, lejos de Huysmans, Gautier o el mismo Baudelaire del poema “Les Phares”, no se propone describir una pintura preexistente con posibilidad por tanto de ser vista, aunque solo fuese a través de una reproducción, Gourmont invita al lector a construir e imaginar, a través de un texto escrito, una imagen visual, cuadro inexistente, puesto que nunca visto ni pintado⁴. Se trata en definitiva de la realización de una composición literaria desde el metalenguaje de la pintura.

El hecho de que Gourmont privilegie el color, podría entenderse como la manifestación de cierto rechazo a la figuración en pintura, es decir se plantea la cuestión de la representación en el arte, huyendo de la estética realista-naturalista, para afirmar una nueva estética, la impresionista. Se pretende pues expresar a través de la literatura, al igual que el pintor puede hacerlo a través de la pintura, las impresiones que la luz, el color, suscita en el individuo. Impresiones fugitivas, de ahí la brevedad textual, que estarían más cerca de un estado afectivo que intelectual, los colores de Gourmont se resisten a ser explicados científicamente como elementos objetivos de la luz, convirtiéndose, por el contrario, en expresión sensible de la idea, cuyos verdaderos resultados no serían susceptibles de ser reducidos a abstractas fórmulas matemáticas. La física de Gourmont, como la de Goethe, es una física de la experiencia, entendiendo ésta como vivencia personal: “vemos aquello que pensamos”. Tal planteamiento explicaría el hecho de que Gourmont, como ya hiciera Diderot en sus *Ensayos sobre la pintura* o Baudelaire en sus reflexiones sobre Delacroix⁵, resalte el valor sensible, gestáltico y expresivo de los colores, que se convertirían así para el escritor, como para el artista plástico, en la forma de una relación sensible con el mundo, o dicho de otro modo, en “visión de mundo”. Impresiones pues únicas en las que creemos encontrar el principio de individualismo simbolista de Gourmont, cuya tesis se resume en una única frase: “L’art est individuel”.

3 Sobre la inscripción de la pintura y sus funciones en el universo diegético de la narración, véanse los artículos de B. Vouilloux (1991), “Presque ou du narratif en peinture”, *Littérature*, 81, 84-101, y A. Kibédi-Varga (1989), *Discours, récit, image*. P. Mardaga éd. Liège-Bruxelles.

4 El experimento y la experiencia son semejantes a los que Victor Ségalen nos propone en su obra *Peintures*, cf. A. Billaz (1981), “Littérature et peinture: le cas limite de Victor Ségalen”. *Des mots et des couleurs*. Textes réunis par Ph. Bonnefis et P. Reboul. P.U.L., 89-117.

5 Diderot, *Ensayos sobre la pintura* (1988). Traducción de M. Planes. Madrid. Tecnos, p. 9: *El dibujo es el que da la forma a los seres; el color es el que les da la vida*. Ver asimismo Baudelaire (1976), *Œuvres Complètes II*. Ed. Claude Pichois. Paris, Gallimard, p. 595: *... on dirait que cette peinture, comme les sorciers ou les magnétiseurs, projette sa pensée à distance*.

Gourmont busca así en su obra una serie de correspondencias particulares, instaurando una simbología fruto de su propia creación. En este sentido, si *Couleurs* no es una obra simbolista desde el punto de vista del lenguaje, ya que Gourmont abandona la lengua poética, la palabra rara y sugerente para adoptar una lengua más “de tous les jours”, desde el punto de vista del contenido y del significado, el libro podría sin dificultad entrar en la categoría de libro simbolista, si por símbolo entendemos sugerencia, evocación y por tanto pluralidad de sentidos. Las correspondencias se establecen aquí entre los colores y el tema amoroso, de tal forma que cada color simboliza una determinada forma de pasión amorosa⁶. Estamos pues ante un único tema tratado o visto bajo prismas o colores diferentes, prisma a través del que Gourmont mira sin servirse de aparatos de refracción.

Evitando el discurso descriptivo y sirviéndose sólo de un discurso alusivo-referencial a la pintura, consistente en la formulación de los colores, Gourmont evita la interpretación única, invitando al lector a dar sentido a los símbolos propuestos. El texto posee así una enorme riqueza evocadora, tanto más cuanto los colores empleados se hallan disociados de sus valores habituales, procedimiento que podríamos considerar como una manifestación más de su célebre método de la disociación de ideas, fundado esencialmente en la relatividad de los valores, lo que nos permite la consideración de la obra literaria como texto abierto y capaz de admitir lecturas nuevas y diversas⁷.

Los distintos colores van superponiéndose sobre el lienzo, es decir la hoja en blanco, que va adquiriendo color a medida que avanza la lectura, hasta llegar al último espacio textual, tras el cual el lector adquiere la visión del cuadro propuesto. Obviamente la percepción de este cuadro literario difiere de la del cuadro pictórico, pues si éste es percibido de forma simultánea, aquél lo es de forma discontinua, necesitando del tiempo de lectura para llegar a la visión global del mismo. Tras esta lectura, el lector reescribe y reorganiza el texto en un intento de ordenar, agrupar y dar sentido a lo leído.

Cada uno de los relatos va precedido de un epígrafe, en el que queda nombrado y por tanto anunciado el color-título del relato en cuestión. Tales epígrafes tienden en primer lugar a justificar los títulos, proponiendo al mismo tiempo un comentario de los textos, cuya significación sólo se indica de manera indirecta, ya que no quedará aclarada o confirmada hasta que el ejercicio de la lectura haya alcanzado el punto final de la obra. La pertinencia del epígrafe será pues tarea del lector, dado que se pone a prueba su capacidad hermeneútica: *La*

6 Coincidimos en esta interpretación con la propuesta por D. Bermúdez en su artículo “La inscripción de la pintura en la obra de Remy de Gourmont: Couleurs”, J. A. Hernández Guerrero, ed. (1990), *Teoría del arte y teoría de la literatura*. Seminario de Teoría de la Literatura. Cádiz, 49-57.

7 Gourmont desarrollará su teoría de la disociación y el libre pensamiento en obras como *Le latin mystique* (1892) y *La culture des idées* (1900). Asimismo, siguiendo el mismo método, el escritor atacará las obras del pasado para hacer surgir de las mismas obras nuevas y originales, como bien se demuestra en sus *Promenades Littéraires* (1904-).

fonction de l'exergue —como señala Michel Charles— *est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi*⁸. Función pues evasiva, evocadora, más afectiva que intelectual, que entra en consonancia perfecta con los textos. Gourmont cita tanto a pintores (*Que c'est beau, le jaune!*, Van Goh), como a escritores (*Le charme inattendu d'un bijou rose et noir*, Baudelaire; *Cet unanime blanc conflit d'une guirlande avec le même*, Mallarmé; *La demoiselle bleue aux bords frais de la source*, Gautier; ...), privilegiando netamente a éstos últimos, entre los que cabe destacar los nombres de Baudelaire y Gautier, por el relevante papel que en sus obras concedieron a las artes plásticas, Baudelaire como crítico de Los Salones y Gautier aplicando a su narrativa técnicas pictóricas.⁹ Por otra parte, estos epígrafes denotan la personalidad del autor, ofreciéndonos la imagen de un Gourmont extremadamente culto, un erudito, conocedor tanto de los modernos (Mallarmé, Gautier, ...), como de los clásicos franceses (Corneille) y de la Antigüedad (Virgilio).

En cuanto a los relatos, podemos observar, tras una lectura global, que, a pesar de su diversidad, existe la posibilidad de clasificarlos o reagruparlos atendiendo a elementos comunes, siendo el tema general, como ya hemos indicado, el de la pasión amorosa, vista desde prismas, colores, distintos. Tal pasión parte tanto de personajes masculinos como femeninos; ambos desarrollan sus instintos pasionales, que Gourmont inscribe en el relato mediante una serie de alusiones pictóricas, que vienen a funcionar como signos inmediatos del deseo, así por ejemplo el blanco de la rodilla de la campesina de *Jaune*:

Le jour suivant, après le premier regard échangé, il la vit remonter du côté du bois, s'engager dans le taillis. Il fit un détour, la rejoignit, comme elle franchissait les barres d'une clôture. Sa jupe courte se releva. Elle montra un genou blanc. Cela le décida. Cette petite fraîche paysanne était propre. Le désir le fit un peu trembler.¹⁰

Idéntica función cumple el azul del cardenal de la protagonista de *Bleu*, cuando a la mañana siguiente de la relación amorosa con su amante, la doncella exclama:

-Oh! Madame a un bleu sur la gorge
-Cela ne m'étonne pas. C'est un signe. (47)

Volviendo a la dualidad hombre-mujer a la que antes aludíamos, vemos que desde el punto de vista masculino se establecen dos etapas, la de la infancia y la de la edad adulta. La primera está representada por los colores blan-

8 M. Charles (1985), *L'Arbre et la source*. Paris, Le Seuil, 185. Sobre la función de los epígrafes, v. G. Genette (1987), *Seuils*. Paris, Le Seuil, 134-149.

9 El resplandor y el color, junto con el movimiento, constituyen en efecto los ejes fundamentales del simbolismo narrativo de Gautier. Cf. M.-C. Schapira (1984), *Le regard de Narcisse. Romans et Nouvelles de Théophile Gautier*. P.U.L.

10 R. de Gourmont (1988), *Couleurs suivi de Choses Anciennes*. Ed. UBACS, 24. La paginación que señalemos en lo sucesivo remite a esta edición.

co y rosa, que representarían el periodo de la iniciación. En *Blanc* asistimos a la primera aventura pasional entre dos niños de diez años, que descubren mutuamente sus cuerpos, como si se tratase de uno más de sus juegos infantiles:

Un jour qu'il faisait très chaud, ils ôtèrent leur bas pour patauger dans le ruisseau. Ils se mouillèrent beaucoup et allèrent se sécher dans l'herbe chaude, au soleil. La vue de leurs petites jambes roses, cependant, et de leurs genoux moirés excitait leur curiosité. Ils comparèrent, et le petit garçon eut la sagasse d'avoir la peau moins lisse. "Elle est aussi moins douce", dit-il; et les mains furent d'accord avec les yeux. (33)

El relato *Rose* por su parte repite el mismo motivo, aunque en este caso la curiosidad del niño no se dirige hacia una adolescente, sino hacia una mujer adulta:

C'était un enfant. Il n'était plus habillé en garçonnet, mais il ne l'était pas encore en homme. Sa figure était lisse, ses cheveux bouclés; on le voyait grandir; il jouait aux billes, à la saison, et raillait les filles toute l'année. Mais il ne raillait pas Christiane, cependant, parce que Christiane avait dix ans de plus que lui, parce qu'elle paraissait une dame, comme sa mère, une dame plus jeune et sans mari. Il l'aimait, au contraire, parce qu'elle était bonne, câline et riieuse. La vie est une chose qui doit rire, pensent les petits garçons, et quand on ne rit pas, c'est qu'on ne vit pas. (81).

El término instinto, que aparece en este relato, nos da la clave de interpretación de estos dos colores de Gourmont, que se interesó por la sicología y la biología, encontrando en la obra de J.H. Fabre, *Les souvenirs entomologiques*, la solución y explicación de las cuestiones que el escritor se planteaba en relación con los instintos humanos. En este sentido, Gourmont observa dos tipos de instinto en el hombre, el primordial o primario, necesario para la reproducción de la especie, y el secundario, que responde a los hábitos formados a lo largo de toda una vida. Partiendo de esta clasificación, podemos pensar que la pareja blanc-rose funciona como signo de un instinto primario, no hay voluptuosidad ni perversidad alguna en estos niños, cuya conducta sólo responde a un simple instinto natural.

Estos dos colores vienen a oponerse a la pareja compuesta por los relatos *Noir-Zinzolin*, ya que si bien el deseo parte igualmente de un personaje masculino, éste se sitúa ya en la edad adulta, por lo que al instinto primordial, presente en todos los hombres, se añaden los instintos secundarios. Por otra parte, Gourmont confiere a estos colores un valor claramente simbólico; en *Noir* el símbolo del deseo está representado por una flor, una dalia negra que despierta el deseo masculino, mientras en *Zinzolin* serán los lazos de seda que adornan el

cuerpo femenino los que llamen la atención del personaje. Es además en estos dos relatos donde el Gourmont simbolista se muestra de forma más expresa: Duclos, el protagonista de *Noir* se refiere a la dalia en estos términos: *cette fleur n'est qu'une idée, elle est un désir*, mientras Alain, personaje de *Zinzolin*, confiesa su amor por la palabra, aunque no por el color que designa: *J'aime le mot parce qu'il est joli ... Mais si j'aime le mot, je n'aime pas la couleur qu'il désigne*. Se muestra aquí, aunque de manera excepcional en el libro, el gusto simbolista por la palabra rara y la musicalidad de los sonidos, independientemente de la cosa referida o designada¹¹. Es también en este relato donde encontramos expuesta cierta teoría referida al reparto o distribución de colores según los sexos, así mientras el hombre se ve asociado generalmente a colores oscuros (negro, gris, ajonjolí, marrón), la mujer se identifica con la gama de los rosas, rojos, verdes y azules, tonalidades más claras y luminosas. Tal reparto responde igualmente al punto de vista adoptado, masculino o femenino, desde el que se focaliza el tema de la pasión amorosa.

Los colores amarillo-rojo y violeta-malva funcionan como símbolos de voluptuosidad, pero si el primer par representa una voluptuosidad contemplada desde la naturaleza y el espacio abierto, el par violeta-malva simboliza el espacio cerrado asociado a la religión. En este sentido, los colores amarillo-rojo serían el correlato femenino del blanco-rosa masculino, representando pues el instinto primario. Las dos chicas del primer par son campesinas, sanas e inocentes, al igual que los niños del segundo. El amarillo es en efecto el color más próximo a la luz y comporta la naturaleza de lo claro, causando impresiones gratas y confortantes. Condensado y oscurecido, este color se exalta progresivamente hasta el rojo, aumentando la sensación de calor y gozo. Es el fuego superior del ensangrentado sol poniente, de ahí que sea la sangre de la campesina la que aparezca como signo mediatizado de la pasión:

Elle allait, sans plus songer à rien qu'à des choses si obscures et si profondes que son esprit ne pouvait les atteindre. Ses jambes saignaient, sa main saignait, elle avait autour du bras droit une large éraflure qui lui faisait comme un bracelet. (61)

Progresando en la exaltación del color, el rojo se contaminará con el azul dando lugar al azul bermejo, cuyo efecto dista mucho del rojo amarillento de la pareja anterior. El violeta, azul bermejo muy diluido, y el malva provocan inquietud y excitación, estando ésta exenta de tranquilo placer y de alegría. Las mujeres de los relatos violeta-malva son en efecto mucho más adultas, con hábitos y costumbres ya adquiridos, es decir con instintos secundarios. Ambas mujeres son conscientes de estar transgrediendo determinadas normas de conducta moral y religiosa, por lo que su voluptuosidad se convierte en lujuria. En *Violet*

11 En efecto el Gourmont de *Couleurs* dista mucho del de textos como *Les Litanies de la rose*. Cf. P. Torres (1993), Una lectura de *Couleurs* de Remy de Gourmont. *Estudios de Lengua y Literatura Francesas* n° 7, 179-186.

encontramos a una solterona devota, que acoge en su casa a jóvenes sin recursos con los que goza sensual y sexualmente. En *Mauve*, la protagonista confiesa a un sacerdote sus pecados de lujuria y adulterio, sin que su arrepentimiento le impida seguir pensando en mantener relaciones placenteras.

En cuanto a los pares de colores verde-azul y lila-naranja, funcionarían como símbolos de la seducción, perteneciendo igualmente al punto de vista femenino. En *Bleu* la identificación del personaje con su color es total, hasta el punto que la mujer es conocida como la Princesse Bleue: ... *elle aimait les étoffes bleues, les fleurs bleues, les saphyrs, bleus comme ses yeux, si bien qu'on avait fini par l'appeler la Princesse Bleue* (42). Arrastrando tras de sí al amante hacia los oscuros espacios de su deseo (no olvidemos que el azul deriva del negro e implica pues oscuridad), la princesa quedará además marcada por el signo de su pasión (el cardenal en el cuello).

De la combinación del amarillo y el azul nacerá el color verde, en el que la vista halla una verdadera satisfacción. No en vano el arma seductora de la mujer de verde son precisamente sus ojos. Su mirada llegará a conseguir los favores del juez encargado de juzgarla como presunta asesina.

Por último, los colores lila-naranja se ven asociados al espacio que rodea a la seducción; así el salón lila es llamado "antichambre des bonheurs", mientras el lugar de la relación amorosa en *Orange* es una habitación de este mismo color, que, por otra parte, viene a ser una prolongación del personaje femenino, cuyos cabellos son pelirrojos. La utilización de estos colores para designar el lugar de la acción, supone la creación de un doble espacio que reúne y resume la dualidad del eje temático amoroso de la obra. Así *Lilas*, "antichambre des bonheurs", instaura un espacio luminoso más cercano a la luz que a la sombra, al blanco y al rosa, colores de las flores del arbusto del mismo nombre, que invita a vivir la pasión como resultado de un instinto natural: el de los jovencitos de *Blanc-Rose* o las campesinas de *Jaune-Rouge*. Sin embargo el efecto anímico del color, como los instintos, no está libre de contingencias y así costumbres, culturas y convenciones harán derivar lo primitivo hacia lo perverso, simbolizado en el relato *Orange*. El amarillo, signo de voluptuosidad y por lo tanto rojizo, seguirá avanzando hasta transformarse en rojo amarillento, símbolo de seducción, de ahí que la rubia se convierta en pelirroja y la sala de la feliz iniciación en la alcoba de la consumada seducción.

Para presentar todos estos colores, Gourmont elegirá un fondo púrpura, único color no nombrado en el relato, unificación de dos extremos opuestos, el cálido rojo y el frío azul, que produce una satisfacción inefable. Renunciando al fondo blanco, utilizado normalmente por el pintor, Gourmont conseguirá que los colores claros pierdan en luminosidad, mientras la parte sombreada queda mucho más acentuada. Sobre este fondo majestuoso y soberano, el escritor con ojos de pintor superpone los distintos colores, para en ellos y a través de ellos ver el objeto. Confiriendo un uso simbólico a los colores de esta pintura abstracta, Gourmont hace que el color entre en consonancia con su efecto, expresando

mediante tal relación la posible significación. *Couleurs* permite pues, a pesar de su abstracción o más bien por ella, una reflexión sobre el lenguaje de los colores, a través de una lectura del color en términos afectivos. La luz, presente en la retina, pero también en el alma, colabora así a los fines estéticos, permitiendo que surjan en el espíritu del lector estados de sensibilidad y ánimo gracias al trazo fugitivo del pincel, sobre el lienzo de un cuadro, cuyo espacio invaden los cuerpos coloreados de la pasión.