

Maupassant crítico de arte

Alain Guillemin

Si yo pudiera elegir entre la más hermosa de las criaturas vivientes y la mujer pintada por Tiziano, que ocho días más tarde volví a ver en la sala de la tribuna, en Florencia, elegiría la mujer pintada por Tiziano. Florencia, que me atrae como la ciudad donde más me hubiera gustado vivir en otro tiempo, que tiene para mis ojos y para mi corazón un encanto inefable, me atrae todavía casi sensualmente por aquella imagen de mujer acostada, prodigioso ensueño de atractivo carnal. Cuando pienso en esta ciudad ... se me ofrece luminoso, de repente, en medio de los recuerdos que brotan, el inmenso lienzo donde reposa aquella gran mujer de impúdico gesto, desnuda y rubia, despierta y tranquila.

GUY DE MAUPASSANT, *La vida errante*.

Como afirma con rigor Vladimir Biaggi, en su *Introducción a las crónicas sobre la pintura* publicadas por Balland, conviene «arrojar por tierra la extendida creencia según la cual Maupassant habría tenido en pintura una cultura mediocre y un mal gusto¹». Esta idea adquirida, de la que Edmond de Goncourt fue el ladino divulgador, ha podido encontrar partidarios, dado que Maupassant, a diferencia de numerosos escritores del siglo XIX, tales como Baudelaire, Théophile Gautier, Émile Zola o Octave Mirbeau, no puede en ningún caso ser considerado un asiduo a los salones, o un crítico profesional. Más que un aficionado iluminado – el término es débil – Guy de Maupassant es, según la expresión de Georgette Tadros, un aficionado apasionado, cuya pasión puede seguirse a través de su obra². En las 24 crónicas que Maupassant ha dedicado al arte, en el sentido más amplio del término, 13 conciernen en mayor o en menor grado a las artes gráficas.³

También tiene algunas páginas dedicadas a la pintura italiana en *La Vida Errante*. Finalmente, el universo de los pintores está evocado en tres de sus novelas, *Bel Ami* (1885), *Nuestro Corazón* (1889) y sobre todo *Fuerte como la muerte* (1889), en la que uno de los personajes principales es el pintor Bertin, así como en 5 relatos, , «*Los domingos de un burgués en París*» (31 de mayo al 16 de agosto de 1880, *Le Gaulois*), «*El ladrón*» (21 de junio de 1882, *Le Gil Blas*), «*Una Velada*» (21 de septiembre de 1883, *Le Gaulois*), «*Miss Harriet*» (9 de julio de 1883, *Le Gaulois*), «*La modelo*» (17 de diciembre de 1883, *Le Gaulois*).

Los gustos de Maupassant en materia de pintura, son eclécticos, como veremos. Provoca los elogios de los críticos y de los biógrafos cuando defiende a los impresionistas, pero es censurado cuando manifiesta ciertas inclinaciones por algunos pintores académicos. A decir verdad, no merece ni ese exceso de honor, ni esa

¹ G. de Maupassant, *Al Salón. Crónica sobre pintura*, Paris, Balland, 1993. Prefacio y notas de Vladimir Biaggi, p. 16-17.

² G. Tadros, *Guy de Maupassant aficionado al arte*, Tesis para doctorado universitario, Paris, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 1968, dactilografiada., p. 232.

³ *Ibid.*, p.304. Se trata de las crónicas publicadas en *Le Gaulois* («*Madame Pasca*», 19 diciembre 1880 ; «*Casa de Artista*», 12 marzo 1881 ; «*Balancines*», 12 mayo 1881 ; «*Venganza de artista*», 20 febrero 1882), en *Le Gil Blas* («*Nota de un demolidor*», 17 mayo 1882 ; «*Figuritas*», 22 marzo 1883 ; «*Los aficionados a artistas*», 20 junio 1885 ; «*Los jueces*», 7 julio 1885 ; «*La vida de un paisajista*», 28 septiembre 1886) y en la revista *Le XIX^e siècle* (5 artículos publicados bajo el título «*Al Salón*», 30 abril 2, 6, 10 y 18 mayo 1886).

reprobación. Asiduo a los círculos artísticos, Guy de Maupassant es un perfecto hombre de su época, finales del siglo XIX, que ve coexistir, más armoniosamente de lo que se cree, unos mundos del arte muy contrastados. Sobre todo lo que, sin duda más ha sorprendido a los amantes de lo bello y a los devotos de las vanguardias, es que él hace alarde sin pudor del “placer del mirón” o se dedica a ver “la multiplicidad heterogénea indefinida” de las componentes de su percepción estética⁴

Un habitual de los círculos artísticos

Por mediación de Flaubert, desde 1875, joven empleado en el ministerio de la Marina, Guy de Maupassant entra en relación con Zola y cada semana se encuentra, en la calle Saint Georges, con Paul Cézanne, Huysmans y el crítico Duranty. A partir de 1877, cuando Zola compra en Médan, cerca de Poissy, una casa de campo, Maupassant se convierte en un huésped asiduo. En París, en el café “Le Rochefoucauld”, en la esquina de la calle Notre Dame de la Joliette con la calle La Rochefoucauld, se cruza con Gerôme, Cormon, Degas, Gustave Moreau, Fantin-Latour. En los años 80, encuentra a este último en el café Gerbois en compañía de Renoir, Monet, Sysley, Pissaro, Manet, Degas, Zola y Duranty. En Etretat, si creemos a Pierre Borel, frecuenta a Courbet, Monet y Diaz⁵

Llegado el éxito, Maupassant se convierte en huésped asiduo de numerosos salones donde puede codearse con pintores. En casa de Juliette Adam, directora de *la Nouvelle Revue*, a la que da en 1881 su relato «*En familia*», se relaciona con Bonnat, Bastien-Lepage, Gervex, Rodin. En el salón de Marguerite y Georges Charpentier, el editor, en la calle de Grenoble, nº 11, se relaciona con los políticos de derechas, Gambetta, Clemenceau, pero también con Monet y Renoir cuyo cuadro «*Madame Charpentier y sus hijos*» (1878) tendrá por decorado el salón de Grenelle. En el salón de la condesa Cahen d’Anvers, esposa del banquero, entabla una duradera amistad con el pintor Albert Cahen d’Anvers, hermano de la anfitriona. Forma parte, junto con su amigo Gervex, de la corte de admiradores de la condesa Potocka y frecuenta, en el palacio de la princesa Mathilde, a Albert Besnard, Bonnat y Fromentin. Aparte de estas relaciones sociales, más o menos episódicas, Maupassant entabla una auténtica amistad con cinco pintores. Jean Beraud (1848-1935), pintor de escenas urbanas y de temas mundanos, al que Maupassant considera como «el más encantador de los fantásticos» es citado en «*Una Velada*» y en *Fuerte como la muerte* y el financiero Walter, personaje de *Bel Ami* posee un cuadro de él. René Bilotte (1846-1914) alumno de Fromentin, pintor de paisajes, rema con Maupassant. Antoine Guillemet (1847-1918), alumno de Monet y de Corot es también un asiduo de la Grenouillère y Maupassant, en el Salón de 1886, lo clasifica entre los maestros indiscutibles. Pero es sin duda con Henri Gervex (1852-1929) y su primo hermano Louis Le Poittevin (1847-1901) con quienes los lazos son más estrechos. Este último obtuvo en el Salón de 1886 una medalla de tercera clase por «*Etretat*». En 1886, alquila la planta baja de su palacete particular a Maupassant, con el que mantiene desde hace años una correspondencia continua. Es a principios de los años 80 cuando Gervex se convierte en íntimo de Maupassant y viaja con él a Provenza y a Italia. Realiza un retrato del escritor y, en razón de su brillante carrera de pintor mundano, menos insignificante de lo que se ha dicho, era amigo de Degas y

⁴ J.-C. Passeron, «*La mirada y sus maestros*», en *Los bonitos aldeanos pintados*, Marsella, IMEREC, 1990, p. 113.

⁵ P. Borel, «*Maupassant ante la gloria*», *Revue de France*, sept.-oct. 1927, p. 38.

Renoir, e hizo entrar a Claude Monet en el Salón⁶. Probablemente haya servido de modelo a Olivier Bertin, personaje principal de *Fuerte como la muerte*, descrito como «el pintor querido de los parisinos y parisinas, el intérprete más hábil de sus virtudes y sus defectos⁷».

Enriquecido con esta experiencia mundana, Maupassant puede describir, ferozmente con frecuencia, a todos los protagonistas del mundo del arte, a los pintores, a los espectadores del Salón, pero también a los críticos. En *Fuerte como la muerte*, describe en estos términos al Sr. de Musadieu, inspector de Bellas Artes y oráculo de los salones aristocráticos.

*Capacitado aparentemente para hacerlo todo, hablaba de todo con atractivo aire de competencia y claridad de vulgarización que le había granjeado gran predicamento entre las damas de la buena sociedad a quienes prestaba servicios de bazar móvil de erudición [...] Mantenía excelentes relaciones con las cinco Academias [...] y daba a sus conocimientos un tono sencillo, claro y campechano, que los hacía fáciles de comprender como fábulas científicas [...] Los pintores, con quienes sus funciones lo mantenían en constante relación, bromeaban con él y lo temían.*⁸

Los gustos de Maupassant en materia de pintura, según opinión de todos sus comentaristas, son eclécticos, aun conviniendo aclarar las facetas de este eclecticismo. Maupassant no desconoce la pintura antigua. Sus preferencias se dirigen hacia la escuela flamenca, Rubens y Rembrandt, y a la escuela italiana, Rafael, Leonardo da Vinci, pero sobre todo a los venecianos del siglo XVI, Tiziano, Veronés, Tintorero, o del siglo XVIII, como Tiépolo. Es decir los maestros del claro oscuro y los coloristas.

La escuela italiana ha dado coloristas excepcionales, siempre un poco duros aunque admirables, y la escuela flamenca ha engendrado a esos hombres prodigiosos que, en las graduaciones de una sola nota, han sabido plasmar toda la infinitud de los matices. Un extremo de tela pintada por Rembrandt, dos tonos vecinos puestos por la mano de este admirable maestro, nos han revelado que lo que se veía negro no lo es, y nos han mostrado, en esos negros luminosos, más color, más riqueza, más variedad, más de inesperado, más de encanto cautivador que los lienzos brillantes de Rubens⁹

En lo que concierne a la pintura de su siglo, Maupassant expresa su admiración por todos los grandes maestros, sea cual sea su escuela. Tanto a Ingres y Delacroix como a Courbet, al que pone en escena en «*La vida de un paisajista*», sin olvidar a Millet. Pero su preferencia se inclina hacia los pintores de Barbizon, en particular Corot, y hacia los impresionistas con una preferencia acusada por Monet. No es dudoso que Maupassant haya mostrado una verdadera sensibilidad impresionista, de la que se encuentran huellas en toda su obra. Así, en *La Vida Errante*, evoca en estos términos un amanecer en Túnez:

La aurora es sonrosada, de un color intenso. ¿Cómo expresarlo? Diría que es asalmonada si este matiz fuese más brillante. La verdad es que carecemos de palabras para explicar todas las combinaciones de los tonos. Nuestra mirada, la mirada moderna, sabe ver la infinita escala de matices. Distingue todas las uniones de colores entre sí, todas las gradaciones que sufren y todas las modificaciones que experimentan

⁶ V. Biaggi, en G. de Maupassant, *Al Salón...*, p. 161

⁷ G. de Maupassant, *Fuerte como la muerte*, Paris, Folio-Gallimard, 1985, p. 44.

⁸ *Ibid*, pág. 75.

⁹ V. Biaggi, en G. de Maupassant, *Al Salón...*, p. 79-80.

*bajo la influencia de la luz, de las sombras, de las horas del día. Y para expresar esos millares de sutiles colores tenemos únicamente algunas palabras.*¹⁰

Siguiendo a Claude Monet en la búsqueda de impresiones, nos expresa la dificultad de pintar el sol intenso o la lluvia.

*Le he visto atrapar de este modo una puesta relumbrante de luz sobre el blanco acantilado y fijarla a una colada de tonos amarillos que reproducían extrañamente el sorprendente y fugitivo efecto de este inaccesible y deslumbrante brillo. En otra ocasión, tomó en sus manos un chaparrón que se abatía sobre el mar, y lo plasmó sobre su lienzo. Y era la lluvia que la había pintado de ese modo, nada más que la lluvia velando las olas, las rocas y el cielo, apenas indistinguibles bajo ese diluvio.*¹¹

Ese sentido de la armonía del color es una de las facetas del arte de la descripción en Maupassant, que traduce de este modo en el cuento « *La Casa Tellier* » :

*A ambos lados de la carretera se desplegaba la verde campiña. Las colzas en flor dibujaban de trecho en trecho un gran lienzo amarillo ondulado de donde se alzaba un sano y poderoso olor, un olor penetrante y dulce, llevado muy lejos por el viento. Entre el centeno ya crecido los acianos mostraban sus cabecitas azuladas que las mujeres querían coger, pero el señor Rivet se negó a pararse. A veces, además, todo un campo parecía regado con sangre, tan invadido estaba de amapolas. Y entre aquellas llanuras así coloreadas por las flores de la tierra, la carreta, que parecía llevar también un ramillete de flores de los más encendidos tonos, pasaba al trote del caballo blanco, desaparecía tras los grandes árboles de una granja, para reaparecer al final del follaje. Y pasear de nuevo a través de las cosechas amarillas y verdes, salpicadas de rojo o azul, su deslumbrante carretada de mujeres que huía bajo el sol.*¹²

A pesar de ese gusto confirmado por la pintura de sus amigos impresionistas, Maupassant no desprecia en absoluto la pintura llamada «académica». Léon Bonnat, Meissonier, Roche Grosse, Détaille, entre otros, y por supuesto su amigo Gervex obtienen sus parabienes. Molestarse por ello, como se suele hacer a menudo, sería injusto y anacrónico. Injusto, pues, sin caer en el exceso de Dalí, conviene mirar con mirada nueva las producciones de esos pintores tan diversos, reunidos más o menos arbitrariamente bajo la denominación de «bomberos» y de no precipitarlos en el mar de la mediocridad. Anacrónico pues en esa época de coexistencia de mundos del arte antagonistas, numerosos críticos prestigiosos se comportaban como Maupassant. Así, Alfred de Lostalot, cronista acreditado de *la Gazette des Beaux Arts*, que, desde 1876, defiende la causa de los impresionistas en la sabia *Crónica de las Artes*, ve en Paul Baudry, pintor académico, hoy ignorado, la más elevada personalidad del arte contemporáneo. Léonce Bénédicte, reputado crítico que acabará siendo conservador del museo de Luxemburgo en 1895, y comisario general de Bellas Artes en La Exposición Universal de 1900, admirador de Gustave Moreau, Fantin-Latour y Puvis de Chavanne, comprensivo en relación con los impresionistas, aprecia las escenas bretonas de Charles Cotteret y los paneles decorativos de Henri Martin. Finalmente Roger Marx, crítico de arte en el periódico de izquierdas *Le Voltaire*, amigo y admirador de los Goncourt,

¹⁰ G. de Maupassant, *La Vida Errante*, Paris, Louis Conard, 1902, p. 190-191.

¹¹ G. de Maupassant, « *La Vida de un Paisajista* », in Id., *Al Salón...*, p. 135.

¹² G. de Maupassant, « *La Casa Tellier* », in Id., *Cuentos diversos (1875-1880)*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 146.

inspector general adjunto de los Museos departamentales, que reconocía desde 1889 el valor de Cézanne y defiende activamente a Toulouse-Lautrec, no desmerece sin embargo a todos los artistas que exponen en el Salón.¹³

Maupassant en el Salón

Guy de Maupassant siempre evitó convertirse en un espectador de Salón. Desde 1880, Gervex le propone escribir la crónica de un Salón en colaboración, pero acaba por desistir después de haber recibido largas¹⁴. Habrá que esperar hasta 1886, y esa será la primera y última vez, en la que él se presta, en provecho del periódico *Le XIX Siècle*, feudo de Edmond About, a ese ritual del mundo del arte parisino. Lo que constituye el interés y la originalidad de esos cinco artículos no es la crítica feroz de la pintura académica (en 1886, la escena artística ofrece espectáculos muy diversos y el arte académico es ampliamente atacado por sistema, no únicamente por el impresionismo, que ha encontrado derecho de residencia, sino también por el simbolismo), sino el tono adoptado por Maupassant. No entra en el templo del arte para celebrar gravemente lo bello o denunciar lo feo con vehemencia, sino que expone sus placeres y disgustos y se burla alegremente de los pintores, críticos y visitantes del Salón.

Habiendo introducido a sus lectores «en este hall central de la pintura¹⁵», Maupassant comienza afirmando en tono elevado que nadie entiende de pintura, o al menos nadie es apto para emitir un juicio imparcial: los críticos, carentes de la ciencia de la ejecución, los pintores, incapaces de elevarse por encima de sus prejuicios de escuela, los funcionarios de Bellas Artes, con el ministro a la cabeza, ignorantes, el público, atraído por los grandes formatos y la anécdota fácil. En esta tesitura Maupassant pone en evidencia, desde 1886, lo que los historiadores del arte actual constatan, los efectos negativos de la supremacía del tema, en los años 1880-1890, en detrimento de las revoluciones pictóricas. Mientras el pintor debe emocionarnos «por su propia obra y no por la anécdota que su obra presenta¹⁶», los espectadores del Salón lo hacen a la inversa.

El público va a mirar los cuadros exactamente como los niños miran las ilustraciones. En primer lugar les interesa el tema, tratan de comprender la aventura, se inquietan o se divierten del parecido de los personajes con personas que conocen. Se exclama: – ¡Mira, Juliette, mira como esa mujer gorda se parece a la Sra. Baofur!¹⁷

En segundo lugar, Maupassant entra con nosotros en el Salón donde las obras amontonadas, en desorden, pegadas unas a otras, como las mercancías de un almacén [...] producen atroces cacofonías de tonos, combates de rojos, tropezones de azules, mezcolanzas (innumerables) de colores exasperadas de encontrarse¹⁸

Luego comienza una descripción burlesca de las obras que, al cabo de los cinco artículos, se acaba con un deseo, la supresión del Ministerio de Bellas Artes, de la ayuda del Estado y del propio Salón.

Maupassant clasifica a los pintores en dos corrientes y en once grupos afines pero se trata de una parodia. Los críticos e historiadores de arte se han esforzado, en el siglo

¹³ J. P. Boulion *et al.*, eds, *La promenade du critique affluent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1914*, Paris, Hazan, 1990, p. 150-161.

¹⁴ V. Biaggi, in G. de Maupassant, *Al salón...*, p. 9-10.

¹⁵ *Al salón...*, p. 75.

¹⁶ *Ibid*, p. 81.

¹⁷ *Ibid*, p. 78.

¹⁸ *Ibid*, p. 88.

XIX, de encontrar sistemas de clasificación de los diversos pintores, incluso antagonistas, utilizando dos tipos de criterios, las escuelas (neoclasicismo, realismo, romanticismo) y los géneros (retratos, paisajes, escenas históricas, naturalezas muertas, etc)-

Maupassant toma como pretexto esta práctica para hacer escarnio:

Un hombre de pronto se ha encontrado con una profundidad de espíritu increíble, conocedor refinado tanto como hábil viceministro [...] fue el inventor de los grupos por tendencias y ha clasificado a los pintores en dos grandes corrientes: una corriente ascendente y una corriente descendente, una haciendo bajar, otra haciendo subir el nivel sagrado del arte. Los pintores militares están en la corriente que lo hacen subir, y los pintores de mujeres desnudas en la corriente que lo hace bajar !¹⁹

Se refiere a Edouard-Henri Turquet, subsecretario de Estado en Bellas Artes desde 1879, al que Maupassant todavía azuzará en una crónica del *Gil Blas*, «*Ley Moral*», el 25 de junio de 1887:

El Sr. Turquet, ha intentado dar a los artistas descarriados una noción más sana del arte, de hacerles sustituir los muslos desnudos de las mujeres por unos pantalones de paño, y los pechos firmes y abombados por unos cañones dispuestos para la defensa de la patria.²⁰

Para juzgar al margen de la norma, no está por demás confrontar el tono de Maupassant con el estilo de los críticos acreditados que también cubrieron el Salón de 1886. Uno de los cuadros más apreciados del Salón de 1886 fue el «Justiniano» de Benjamin Constant, alumno de Cabanel, que comienza como orientalista antes de dedicarse con éxito al retrato. George Lafenestre, que acabará siendo, en 1888, conservador de las pinturas en el museo del Louvre, manifiesta también su admiración en la *Revue des deux Mondes*.

La solidez de los pulidos mármoles, de los relucientes metales, de las suntuosas telas es, en efecto, lo que atrae de entrada el pincel vigoroso del Sr. Benjamin Constant. Nadie como él construyendo de bella forma un interior de sala silencioso donde la firme profundidad de las tinturas envuelve de una armonía profunda y sorda el brillo de los brocados y de las sedas, el destello de las joyas y las armas. Sus representaciones voluptuosas o trágicas de los harenes orientales, han tenido un merecido éxito.²¹

Maupassant lo considera en estos términos.

[...] el Sr. Benjamín Constant nos presenta un Justiniano que parece muy triste por la marcha de Sarah Bernhardt a América. ¿Qué hace en medio de sus ministros y consejeros, vestidos con un lujo que uno no encontraría hoy en las más opulentas cortes?²²

¹⁹ *Ibid*, p. 89.

²⁰ G. de Maupassant, *Crónicas* 3, Paris, 10/18, 1968, p. 306.

²¹ *La Revue des Deux Mondes*, mayo-junio 1886, p. 590.

²² *Al salón...*, p. 93.

A finales del siglo XIX, en el Salón, las escenas de la vida rural figuran entre los géneros reconocidos, pudiendo conducir a los pintores al más alto nivel de la jerarquía académica, aplicando a la figura del aldeano las reglas de la pintura histórica, en especial la monumentalidad de las formas. De este modo, Millet y Courbet, consagraron la dignidad de los trabajadores de la tierra.

Numerosos pintores, sea cual sea su escuela, se dedican por aquel entonces al género de las costumbres del campo. En 1886, entre muchos otros, el paisajista Julien Dupré, animador con Théodore Rousseau de Barbizon, ofrece a las miradas de los visitantes del Salón un cuadro titulado «El globo», actualmente expuesto en el Metropolitan Museum de Nueva York, del que J. Noulens comenta en estos términos en el *Anuario del Salón 1886*:

*El Sr. Dupre, en El Globo donde los labradores interrumpen su tarea para mirar un aerostato en la calle, ha permanecido sólidamente vigoroso y riguroso hacia la naturaleza, rechazando, según su costumbre, toda concesión a la nueva escuela que difumina las formas y los tonos y las ahoga en una fluidez gris o violeta. El autor del globo, únicamente se ha preocupado de manifestar brutalmente su impresión y de plasmar las figuras vivas sobre un fondo de paisaje*²³

Esto es lo que da de sí bajo la pluma de Maupassant.

*Cada vez que regreso al Salón, me asalta una sorpresa ante los paisajes rurales. Hoy en día los aldeanos son innumerables. Han sustituido a las Venus y a los Amores que, solo, el Sr. Bouguereau continúa preparando con óleo rosa. Aran, siembran, trabajan, rastrillan, siegan, incluso miran pasar unos globos, los bonitos aldeanos pintados*²⁴.

Sería importante, por la inteligencia del método de Maupassant, y por placer, precisar las características de su ironía. Pero actuando de este modo, Maupassant no cede únicamente a las facilidades de la crónica, género literario que necesita elocuencia y ligereza, sino que también afirma convicciones estéticas, que ahora conviene analizar con más detalle.

La vista y sus placeres

Se vive, se piensa, se padece, se emociona por la mirada. Aquel que sabe sentir por la vista, experimenta, contemplando las cosas y los seres, el mismo goce intenso, refinado y profundo, como el hombre de oído delicado y nervioso al que la música inunda el corazón.

GUY DE MAUPASSANT, *Madame Panisse*.

Todos los estudiosos de Maupassant destacan, con justicia, el papel central de la mirada en un creador que definió el talento en estos términos: «Se trata de mirar todo lo que se quiere expresar durante bastante tiempo y con bastante atención para descubrir

²³ J. Noulens, en *Anuario del Salón de 1886, Artistas franceses y extranjeros en el Salón de 1886*, Paris, E. Dentu, 1887, p. 116.

²⁴ *Al Salón*, op.cit., p. 104.

un aspecto que no haya sido visto ni dicho por nadie²⁵» También resulta completamente natural que Maupassant aplique esta intensidad de mirada a la contemplación de la pintura. Más aún, la calidad de la mirada es el fruto de una larga paciencia que permite distinguir los matices más sutiles, «una mirada fina y ejercitada... que logre percibir las relaciones invisibles para la muchedumbre, que note las innumerables y discretas modulaciones²⁶»

Esta destreza no esta al alcance del recién llegado, «los hombres a los que la naturaleza ha dotado para ser excelentes jueces... son raros, perdidos en el numeroso gentío y su voz no es oída hasta más tarde, bastante más tarde²⁷». De este modo, para Maupassant, que defiende, ante el arte, la posición de un creador más que la de un crítico, al lado de la mirada del artista, se encuentra la mirada del rústico que no distingue nada y la mirada del burgués que no ve más que la anécdota y la superficie de las cosas. Es sin duda por esta razón, por la que Maupassant no se conforma con mirar, ni incluso de mirarse mirando, sino que se dedica todavía a mirar a los demás mirar. Al respecto, el cuadro de Henri Gervex, «Una sesión del Jurado de pintura, en el Salón de artistas francés» (1883), conservado en el museo de Orsay, es particularmente apto para aclarar nuestra intención. Esta escena de costumbres, de un amigo íntimo de Maupassant podría ilustrar «*Al Salón*» o *La Obra* de Zola que describe en estos términos el trabajo del Jurado:

Esos trabajos del jurado eran una dura tarea, donde el mismo Bongrand usaba sus fuertes piernas. Todos los días, el trabajo se encontraba preparado por los guardias, una interminable fila de grandes cuadros posados en el suelo, apoyados contra el cimacio, huyendo a través de las salas del primer piso, daban la vuelta completa al Palacio, y, cada tarde, desde la una, los cuarenta, teniendo a su presidente a la cabeza, armado de una campanilla, recomienza el mismo paseo, hasta que se agotaban las letras del alfabeto. Los jueces mantenían de pie [...] unas discusiones dejando a veces los grupos, o se discutía durante diez minutos...²⁸

Si Maupassant, como el Zola de *La Obra*, no únicamente en «*Al salón*» sino en la novela *Fuerte como la muerte*, pone en escena la muchedumbre de espectadores, los pintores, los críticos y todo los demás, no es únicamente para divertir a sus lectores mediante escenas placenteras, distinguiéndose en esto de otros, no se conforma con describir o evocar las obras, sino que también tiene en cuenta su recepción. En este sentido, Maupassant es, ante el arte, un discípulo de Jean Molino, puesto que el proyecta simultáneamente la pintura, como objeto del mundo y forma simbólica, como objeto producido por un creador, como objeto recibido, o más bien reproducido por un receptor²⁹ La ejercitada mirada de Maupassant no se parece sin embargo a la de un frío experto, de un erudito que se emplea a fondo analizando las formas, él se abre sobre el placer, tanto es así que «La inteligencia, ciega y laboriosa incógnita, no puede saber nada, comprender nada, descubrir nada excepto por los sentidos, los cuales son sus únicos proveedores, los únicos intermediarios entre la Naturaleza universal y ella³⁰» En

²⁵ G. de Maupassant, *La novela*, prefacio. de *Pierre y Jean*, Paris, Albin Michel, El libro de bolsillo, 1984, p. 30.

²⁶ *Al salón...*, p. 78.

²⁷ *Al salón...*, « Los jueces », p. 64.

²⁸ E. Zola, *La Obra*, Paris, El libro de bolsillo, 1978, p. 329.

²⁹ J. Molino, « Esbozo de un semiólogo de la poesía », *La petite revue philosophique*, Montréal, G, 1, Aut. 1984, p. 5-12.

³⁰ G. de Maupassant, *La Vida Errante*, p. 23.

efecto, como lo pone en evidencia Georgette Tadros, Maupassant no analiza el arte en tanto le procura una impresión agradable, no formula sus juicios en función de una teoría del arte, sino que describe la sensación que experimenta en presencia de obras.³¹

La impresión sensorial que recibe de un cuadro es preponderante y dicta su juicio sobre la obra, lo que contribuye a aclarar el sentido de su eclecticismo. Precisemos en primer lugar que esta primacía asociada al disfrute por Maupassant, en su comercio con la obra de arte, no reduce esta última a una fuente de placer como las demás. Al contrario, él distingue claramente lo bello artístico de los bello o feo en la vida ordinaria.

No se deben confundir la sensación directa que un objeto cualquiera produce sobre nuestros sentidos con la sensación completa que nos proporciona un arte representando e interpretado ese objeto. La cosa más horrorosas y la más repugnantes pueden convertirse en admirable bajo el pincel o bajo la pluma de un gran artista. Sería amplio y superfluo analizar aquí esta doble emoción, apuntar en ello la naturaleza y los diferentes orígenes. Basta constatarla y afirmarla³²

En otras palabras, la repercusión afectiva suscitada por la contemplación de una obra no es exclusiva, en Maupassant, de un juicio de gusto. Al respecto, algunas líneas que dedica a Tiépolo en *la Vida Errante* son ejemplares. Destaca enseguida «la seducción de los matices que embriagan sensualmente la mirada», pero sitúa a Tiépolo en la pintura del siglo XVIII comparándolo con Watteau y Boucher, antes de manifestar su admiración sobre algunas consideraciones más técnicas, «el ingenio de sus composiciones, el imprevisto poderío y solidez de su dibujo, la variedad de su ornamentación, el frescor inalterable y única de su colorido³³»

Por el contrario, el valor artístico de un cuadro no es mensurable según el patrón de la intensidad del placer que produce. Las alabanzas que Maupassant dirige a los pintores académicos como Bougereau, Jean-Paul Laurens, Bonnat, Roll, Carolus-Duran o Jean Béraud, no significan que él los sitúe al mismo nivel que Tiziano, Rembrandt o Monet. Así, cuando el financiero Walter hace visitar a Georges Duroy, protagonista principal de *Bel Ami*, su colección de pintura, el narrador destaca el encanto embriagador del cuadro de Jean Beraud, «Lo alto y lo bajo», que pone en escena a «una bonita parisina subiendo la escalera de un tranvía en marcha» bajo la concupiscente mirada de los caballeros sentados en los bancos o de pie sobre la plataforma³⁴ Pero esta apreciación estética, no permite concluir que se trate de una obra de un valor excepcional. Sin olvidar el hecho de que es lo menos complicado, como lo hacen ciertos críticos, tales como Albert Marie Schmidt, asimilar los gustos de Maupassant a los de sus personajes.

«*Primum voluptas*», tal podría ser entonces la máxima de Maupassant, crítico de arte. El goce provocado con la contemplación de la obra de arte es en efecto el principio que da coherencia a su modo de percepción estética. Y, desde este punto de vista, el afecto lo lleva sobre el análisis formal, la emoción sobre la descripción. En este sentido, de algún modo, los juicios estéticos de Maupassant nos llevan a la constatación de «que no hay palabras para la pintura³⁵» Sin embargo, las cosas son menos simples de lo que

³¹ G. Tadros, *Guy de Maupassant aficionado al arte*, p. 232.

³² G. de Maupassant, *Al salón...*, « Los jueces », p. 62.

³³ G. de Maupassant, *La Vida Errante*, p. 251- 252.

³⁴ G. de Maupassant, *Bel Ami*, Paris, Press-Pocket, 1990, p. 130.

³⁵ P. Bonnefis, *Como Maupassant*, Paris, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 82.

parece. En efecto, si seguimos a Jean-Claude Passeron, lector del *Filebo* de Platón, hay que admitir que la experiencia estética es una realidad proteiforme, «mezcla de composiciones heterogéneas que debe precisamente a su mezcolanza, la impresión subjetiva de riqueza inagotable, el confuso sentimiento de un completo poder de la multiplicidad presente³⁶»

Según la opinión del autor, lo que importa no es la lista provisoria y siempre mejorable de los componentes de la percepción estética, sino su copresencia y su heterogeneidad. . Un cierto número de consecuencias se desprenden en efecto. El amor del arte no puede ser asimilado a su forma más virtuosa y a la más raramente atestiguada, el sentimiento de la belleza, mezclado de intereses extrínsecos, no se puede reducir a un puro juicio de gusto, incluso en los eruditos y los historiadores del arte, las dosificaciones múltiples de estos componentes interpretativos autorizan la atención distraída, «los pactos débiles, son importante parte de las prácticas artísticas³⁷»

Incluso si «la repercusión afectiva ligada a un universo fantasmagórico» domina en Maupassant, ésta se combina con otras componentes: «tener en cuenta la estructura sensorial del mensaje», «connivencia ideológica» con los impresionistas, «complicidad cultural» con los pintores académicos, «proximidad interactiva» con los artistas en tanto son creadores, etc. Pero ese fenómeno no tiene nada de excepcional. Se podrían encontrar múltiples componentes, diversamente jerarquizadas y articuladas, en los escritos de Baudelaire, Emile Zola u Octave Mirbeau, y sería igualmente juicioso establecer una tipología. Por el contrario, lo que constituye la originalidad de los escritos sobre arte de Maupassant y contribuye sin duda a explicar, en gran parte, el desdén manifestado al respecto por los críticos literarios y los historiadores de arte, es que no disimula el «placer impuro» que la pintura le procura, detrás de la retórica convenida de la crítica de arte, y trata con una impertinente alegría a los estrictos guardianes del juicio del gusto.

Alain Guillemin, « Quelle volupté que la peinture », *Enquête*, numéro 8 - *Varia* , [En ligne], mis en ligne le : 17 mars 2006. URL : <http://enquete.revues.org/document178.html>. Consulté le 15 septembre 2006.
Traducción: José M. Ramos para <http://www.iesxunqueira1.com/maupassant>

³⁶ J.-C. Passeron, « La Vista y sus Maestros », p. 115. las componentes de la percepción estética, aislados por J.- C. Passeron son los siguientes: 1) *Estructura sensorial del mensaje*, 2) *Connivencia ideológica*, 3) *Complicidad cultural*, 4) *Conocimiento y reconocimiento de las formas*, 5) *Legitimidad social y cultural*, 6) *Efecto de antigüedad o rareza de la obra*, 7) *Proximidad interactiva (actual o virtual) con los artistas*, 8) *Gratificación, ascética o no, de los saberes del acompañamiento*, 9) *Repercusión afectiva*, 10) *Sentimiento de corrección y de conformidad a un cuerpo de reglas*.

³⁷ *Ibid.*