UNA ESCRITURA VISUAL. FICCIÓN EN IMÁGENES Y FICCIÓN EN PALABRAS EN *BOGAERT ET LES MAISONS SUSPECTES* Y EN *LES CHAMBRES SECRETES.*

TERESA BAREA GARCÍA

Nos encontramos ante la unión de dos ficciones: una mostrada, el cuadro y otra narrada, el relato. El cuadro, primera ficción creada, es como el preludio del relato. Partiendo de consideraciones semióticas, tanto el cuadro como el texto, son un discurso de creación y de ficción, es decir un lenguaje a través del cual se puede hablar de contenido y de forma, y comparar el mensaje pictórico y el verbal. El caracter visual de la escritura de Owen y el semántico de la pintura de Bogaert favorecen un encuentro fortuito entre estas dos ficciones, donde la polivalencia de la imagen, resultado de la dificultad de su delimitación y de su denotación[1], será subsanada por el texto.

El análisis de la "semántica plástica" (GARCIA y HERNANDEZ 1988: 56) de Bogaert implica señalar los constituyentes de significado que se integran en la construcción del tematismo de su obra.

Se han elegido estos dos cuadros con sus correspondientes relatos no por sus méritos particulares, sino porque se ajustan al pretendido estudio del mundo pictórico de Bogaert y de la narrativa de Owen, desglosado en tres puntos.

1. Paralelismo semántico entre imágenes y palabras.

Bogaert, pintor voluntariamente inscrito en la aventura literaria, la aprovecha como placer

1 Una de las principales dificultades del estudio de la denotación icónica o pictórica proviene de la diversidad de sus soportes verbales que le confieren una polivalencia que según Vouilloux "brasse et enchevêtre les bribes d'un savoir, emprunte à plusieurs lexiques, entrecroise les champs sémantiques, parle plusieurs code, mêle les valeurs reçues et les références. Elle emporte du référent, s'ouvre sur du voir, amorce des récits, noyaute des comparaisons et fait filer le texte [...] se rapporte au vrai comme au fictif, se répartit le long des chaînes temporelles [...] Elle adopte toutes les focalisations, s'insère dans des séquences narratives, les enchaînes ou les interrompt, colonise les réseaux thématiques..."

en estado puro y como itinerario para crear un universo filosófico al que dará forma a través de su pintura. Por otro lado y paralelamente, el narrador Owen, apasionado por la pintura y conocedor de ella, encuentra en las imágenes del pintor la visualización de su universo literario. Bogaert, a través de sus cuadros, cuenta una historia y la ilustra, busca la acción novelesca, manteniendo unos lazos muy estrechos entre el decorado y los personajes, incluso cuando la escena pictórica no los representa -Paul Caso apunta esta relación y hace alusión a la "dramaturgia de la Naturaleza"- estableciéndose un paralelismo con la importancia del entorno en los relatos de Owen. Estos dos "textos artísticos" "(LOTMANN 1973: 52) están construidos según el principio de dependencia entre la expresión y el contenido en el que intervienen una serie de signos que diseñan su estructura semántica; un cambio de estructura presentaría al lector o espectador una idea diferente (LOTMANN 1973:40), sin embargo en las dos formas que se nos presentan podemos encontrar una zona común al texto y al cuadro, a la que Lotmann llama "sens".

Su pintura se define como la retórica del sueño e invierte gran parte de él en la representación[2]. Su inspiración está marcada por un discreto humor poético, alejado de cualquier sentimiento trágico y próximo a una tensión suave y frágil, provocada por el misterio, agazapado detrás de la presencia o de la ausencia de los objetos. Sus cuadros son hipótesis de una realidad donde el misterio queda evidenciado, de la misma manera que no está resuelto en los relatos de Owen, permitiendo encontrar un "sens": ¿Ha sido Escobar quién ha estado con la niña en la habitación? o ¿Tienen realmente poder las viejas para atraer la muerte? Los cuadros no nos ofrecen simples imágenes, son símbolos esbozados que operan de manera a crear un clima de misterio, a veces es un suave escalofrío ante una puerta, una ventana, una pared, un espejo, pero nunca es el terror ante un abismo[3]. Estos mismos elementos aparecerán en los relatos de Owen, bajo la forma de una frase, un pensamiento o un sentimiento. Existe un "código de verbalización" (LINDEKENS 1976: 129) en el que la participación de las palabras en las imágenes, nos obliga a descifrar dicho código de lo perceptivo a lo conceptual (LINDEKENS 1976: 18)[4].

Las relaciones y asociaciones que se establecen entre los objetos en los cuadros de Bogaert no son insospechadas, son posibles en la realidad, y paradójicamente, sin haber rastro de realismo en su pintura todo es perfectamente legible. Los objetos son familiares, posibles y verosímiles, el espectador no los percibe descontextualizados[5]: en la habitación no hay ningún elemento que no sea propio de un dormitorio, la casa podría tener una existencia en la realidad. En los relatos tampoco aparece ningún elemento, descontextualizado. El propio Owen tiene, muy pertinentemente, su opinión al respecto hablando de "dépaysement": "Mais il arrive aussi que le fantastique de Bogaert se fasse plus discret, et sans doute plus insidieux... Tout chez l'artiste nous

2 El cuadro, como resultado de una translación del sueño, que opera a partir de desplazamientos o condensaciones de objetos, se aproxima más que el texto a lo que buscaban los surrealistas porque en el cuadro el pensamiento es preverbal y trabaja con cosas no con palabras (VOUILLOUX 1990: 323).

3 El misterio desde un punto de vista poético, también forma parte de la belleza y del sentimiento que despierta. Albert Einstein expresaba este sentimiento conmovedor: "Lo más bello que podamos sentir, es el lado misterioso de la vida. Es el sentimiento profundo que se encuentra en los orígenes del arte y de la ciencia verdadera" en su ensayo *Cómo veo el mundo.*

4 En relación con esto, Bogaert pone primero los títulos, explícitos, sin desviar el tema. Sirven para encubrir lo inexplicable y proteger de este modo la parte sobrenatural cuya existencia requiere un contexto cotidiano y familiar para inquietar con más intensidad.

5 Término utilizado para describir la pintura de Magritte. Otros estudiosos de Bogaert hacen referencia a ello, por ejemplo Paul Caso en *Bogaert* (1981) utiliza el término "contrepèterie" o "trompe-l'oeil" como carasterística propia de la ortodoxia surrealista de la que, a pesar de su apetito de lo imaginario, Bogaert se separa.

dépayse, nous fait parcourir le temps à rebours, ..."(REY 1975)[6]. Esta idea nos permite afirmar que no estamos ante imágenes surgidas de un mundo maravilloso, sino ante un perfume hipnótico capaz de seducir a los espíritus amantes de lo insólito. El halo de misterio que se desprende de la habitación es debido a su aspecto arquitectónico singular. En el texto, el ambiente y los personajes tampoco pertenecen a un mundo maravilloso: Richard Quintyn es un personaje muy real, escritor que hereda y se permite el lujo y la fantasía de comprar un castillo. El misterio lo trae Antonio Escobar y Mendoza, personaje evocado por Richard. En cuanto a *La Maison des vieilles* se erige como una casa abandonada por el paso del tiempo, el misterio lo aportan los rostros, que, como máscaras fúnebres, aparecen en las ventanas, y el relato presenta a unas ancianitas deseosas de nuevas y fuertes sensaciones con las que olvidar el paso del tiempo y la proximidad de la muerte, el único misterio es su proclividad al espiritismo.

El mecanismo de las imágenes para desencadenar la inquietud no es la descontextualización, ni tampoco los desplazamientos o las metamorfosis de objetos, técnica muy apreciada por los surrealistas[7], en la que la complejidad sintáctica pone en cuestión la relación entre los objetos. Lo inquietante, en Bogaert, viene del ámbito de la semántica con la que el pintor no transforma la realidad sino que la traspasa, quiere ir más allá de lo que una mirada inocente puede ofrecer: la cama no es simplemente una cama, sus sábanas arrugadas indican que alguien ha estado ahí, la casa es una casa, sus habitantes y una historia tras ella. Las imágenes de Bogaert, que en cierto modo responden a sus fantasmas, poseen el arte de sugerir lo irreal, no de representarlo como lo hace el surrealismo[8]. Desde este punto de vista semántico, alguna frase por sí sola parece resumir conceptualmente el misterio que envuelve el cuadro, por ejemplo en *La Maison*:

> "Mais la séance n'eut pas lieu. Dobbelrau, en arrivant au rendez-vous, mourut sur le seuil même de la "maison des vieilles", dans l'entrée vitrées en forme de piège à rats."

o dar el tono del cuadro:

> "Et enfin, avec un petit air malicieux, mais terriblement inquiétant:
> - Je sais les formules magiques qui attirent la foudre et la mort..."

En *La Chambre d'Escobar* vemos, conceptualmente, un paralelismo en los componentes cuando el texto dice:

> "Les draps chiffonnés sur le lit qu'il avait laissé le matin même dans un état impécable firent comprendre à Quintyn qu'il ne fallait pas chercher plus loin."

El tono del cuadro esta reflejado en los pensamientos de Quintyn más que en la diégesis del relato:

> «Quintyn songeait à ses propres craintes dans cette chambre qu'une étrange inspiration lui avait fait prêter à Escobar y Mendoza. Une pensée traversa son esprit, à moins que ce ne fût une voix sortie du mur de pierre, à l'endroit où Frigitte avait vu sortir son agresseur en pourpoint de soie noire. Il percut nettement: "La pureté de l'intention justifie les actions blâmées par les lois de la morale."»

---

6 Stéphane REY es el seudónimo que utiliza Thomas OWEN para firmar sus artículos como crítico de arte, recogidos parcialmente en un estudio de Paul CASO: *Les dessins de Bogaert.*

7 Magritte utiliza, para este fin, dichos desplazamientos y Dalí las metamorfosis de objetos.

8 También Baudelaire, huyendo estéticamente de la precisión y de lo natural, prefiriendo lo espiritual que no puede imprimirse, que el ojo no puede captar, decía saber traducir en imágenes o en palabras "cet élément inattendu, l'étrangeté qui est comme le condiment indispensable de toute beauté".

Este proceso responde por un lado a la voluntad del narrador y por otro a una de las funciones del lenguaje que consiste en *nombrar* lo que percibe la vista y describirlo a través de las palabras. El lenguaje plástico, igualmente, responde a la voluntad del pintor, en cambio consiste en *reproducir* (GUBERN 1987: 51)[9], en este caso, las imágenes que le suministra la imaginación.

Es importante apreciar como la focalización tanto del cuadro como del texto, teniendo en cuenta que en el texto hay dos narradores diferentes en primera y en tercera persona y que el cuadro presenta una escena con personajes y otra sin ellos, refleja también el paralelismo semántico. En primer lugar el elemento fantástico encuentra su realización en ambos casos con la intrusión de un relato en segundo grado, fuera de la diégesis[10]: en *La Chambre*, el elemento perturbador es Escobar[11], personaje ausente en la diégesis, escapado del pensamiento de Quintyn por medio de un espacio, la habitación:

> "Mais dans cette pièce Richard Quintyn dormit peu. Il s'y croyait mystérieusement menacé, comme si usurpant les droits d'un ancien occupant, il sentait converger vers lui les pensées hostiles de celui-ci. Il s'installa donc ailleurs gardant cependant à la Chambre d'Escobar _ainsi l'avait-il appelée_ toute l'importance, le respect et le côté presque sacré qui lui paraissait s'imposer."

Antonio Escobar y Mendoza es un personaje histórico, escritor y predicador de finales del siglo XVI y principios del XVII. La habitación refleja los años en que vivió y su "côté sacré" se asocia a la inquietud del escritor. Su función es explicativa y permite alcanzar la situación final cuando la niña, asustada, sentada sobre la cama, tiene sangre entre las piernas. Escobar, inexplicablemente sale de su condición metadiegética para introducirse en el relato en primer grado:

> "A la chambre d'Escobar, l'enfant se raidit et hésita à suivre sa mère. Quelque chose avait du se passer là, et dans le même temps, les adultes en furent convaincus."
> "Les draps chiffonnés sur le lit qu'il avait laissé le matin même dans un état impécable firent comprendre à Quintyn qu'il ne fallait pas chercher plus loin."

Sus temores han salido de la historia a la diégesis. Esta intrusión se ve reflejada en el cuadro como resultado de la misma. La focalización del cuadro y del texto es heterodiegética: el cuadro muestra una escena en la que los espectadores están ausentes y en el texto, un narrador en 3era. persona muestra la imagen vista por los tres personajes al llegar a la habitación.

En *La Maison des vieilles* esta intrusión, corresponde al maleficio caído sobre el doctor Dobbelrau y no está representada en la diégesis. Sabemos que ha tenido lugar cuando muere la víctima. El cuadro podría recoger el momento antes de la muerte (lógicamente no se visualiza el maleficio), su focalización, mostrando a todos los personajes, es heterodiegética, porque otro espectador ve la escena desde el exterior, pero corresponde con el narrador homodiegético del texto cuando dice:

> "Je nous revois encore, un soir d'août sonnant à la porte de la curieuse bâtisse.

---

9 El autor propone tres puntos para diferenciar la expresión verbal y la icónica: 1. el referente de tipo categorial o de representación. 2. el caracter isomórfico del pensamiento visual frente al lineal del pensamiento verbal. 3. la voluntad de denominar en el lenguaje verbal y la de reproducir de la expresión icónica.

10 Se recoge la terminología utilizada por Genette.

11 Antonio Escobar y Mendoza es un predicador y escritor español, que vivió de 1589 a 1669. Ingresó en la compañía de Jesús en 1605. Es autor del poema épico *San Ignacio* (1613). Se distinguió por su teología moral, aunque Pascal desvirtuó su obra en *Las Provinciales*.

J'imaginais, dans les ténèbres naissantes, l'effet de nos deux silhouettes éclairées dans la verrières d'entrée, qui faisait songer à un piège à rats."

El paralelismo semántico se produce en otros aspectos de la focalización. En el cuadro vemos una habitación, sin ventanas ni puerta, que produce sensación de hermetismo, sin embargo las piedras parecen desprenderse, misteriosamente, de las paredes hacia fuera. Y el texto apunta esta idea cuando la niña dice:

"Il est sorti du mur là... Je l'ai vu tout à coup..."

o cuando Richard Quintyn piensa:

"Une pensée traversa son esprit, à moins que ce ne fut une voix sortie du mur de pierre, à l'endroit où Frigitte avait vu sortir son agresseur."

Hay una invasión o agresión de un espacio a otro: las piedras en la imagen y la voz de Escobar en el texto.

La habitación tiene además un lado sagrado y erótico plasmados tanto en el texto como en el cuadro. En este, el Diablo y Dios están representados: la cabecera de la cama tiene una criatura demoniaca y un crucifijo está colgado de la pared encima de la cama. En el texto leemos acerca de los orígenes del castillo:

"Des religieuses avaient habitées là après avoir été chassées de France par M. Combes, le premier ministre anticlérical."
"... sérénité et dépouillement..."
"... gardant cependant à la Chambre d'Escobar_..._ toute l'importance, le respect et le côté presque sacré qui lui paraissait s'imposer."

pero también leemos:

"Elle servirait de chambre d'ami ou pour mieux dire, d'amie. Richard Quintyn nourissait le projet d'y loger l'une ou l'autre jeune femme de passage dont il attendait que le malaise suscité par le lieu étrange les amène à chercher refuge dans son lit. Calcul sournois qui contribuait à entretenir dans l'ancien couvent un climat insolite de sensualité diffuse."

Esta dualidad existe también en el personaje de Quintyn, escritor que publica dos ensayos con títulos tan significativos como opuestos: *La mansuétude* y *L'intolérance*. O cuando cree oir una voz de la pared que dice:

"La pureté de l'intention justifie les actions blâmées par les lois et la morale."

o cuando el mismo piensa:

"Il y a en chacun de nous un Antonio Escobar qui sommeille et trouve des justifications à ses actes..."

Dicha dualidad aparece también, en el texto, en le contraste entre los dos personajes femeninos. La periodista que viene a hacerle una entrevista a Richard es redactora del "Journal de la Femme libérée" y va acompañada de su hija Brigitte que dice:

"_ La virginité des filles, dit la gamine, c'est le dada de maman. Elle ne parle que de ça."

y añade, provocando el asombro de Richard:

"_ Je m'appelle Brigitte. Mais maman m'appelle Frigitte, parce qu'elle me trouve froide."

En *La Maison*, el misterio que desprende el cuadro, por la vegetación inescrutable y las piedras que emergen del suelo, aparece fielmente en el texto:

> "Il semblait couvert de mousse et présentait sa façade principale et son auvent en forme de de serre à une sorte de grande pelouse, redevenue prairie, parsemée d'énormes blocs de pierre. Avait-ils surgi du sol? Les avait-on amenés là (et dans quel dessein et par quels moyens)? Ou bien présents depuis toujours, étaient-ils apparus au fil des ans, crevant peu à peu un sol ravagé par l'érosion? Qui le dira jamais?"

Estas piedras, surgidas como accidentes de la naturaleza, representan obstáculos para acceder a la casa, de igual modo en el relato, existen obstáculos para formar parte de la Comunidad. El misterio rocoso se hace evidente, en el texto, por "qui le dira jamais" y visualmente porque el espectador se pregunta también qué hacen allí esas piedras. La pintura de Bogaert admite la colaboración del azar, como la literatura fantástica, donde los personajes de los cuentos de Owen están sometidos a los caprichos del azar, convertido a veces en fatalidad del destino. El estado de la vegetación es:

> "... le moment où la végétation arrive à son point extrème de vitalité, juste avant que ne commence le jaunissement des feuilles."

y sin embargo vemos un "jaunissement" en el cielo. Tal vez como preludio del otoño "un soir d'août" del que habla el texto. No entraremos, llegados a este punto, en consideraciones cromáticas según las cuales el color es un elemento más de la semántica, asociado al tono emocional que suscita (DONDIS 1990), tal y como ponen de manifiesto varios estudios sobre el simbolismo cromático[12]. En cuanto al aspecto de los ocupantes de la casa, la imagen nos hace pensar en algún sanatorio o lugar de reclusión, y es precisamente lo que el texto niega:

> "Ce n'était pas comme on aurait pu le croire, une maison de retraite ou un de ces tristes "mouroirs" où s'achèvent, dans la solitude morale la pire des destinées..."

Esta idea desorienta al espectador,sin embargo, más tarde, le da un poco la razón añadiendo "une sorte de club un peu secret" donde "ces dames faisaient tourner les tables". Esto instala y acomoda al espectador en la visión que presenta el cuadro. Aunque el tono del relato suscita más una idea original que siniestra, lo realmente siniestro forma parte de una elipsis del relato (las prácticas de espiritismo) que corresponde a la parte superior de la casa en la que vemos once rostros fantasmagóricos por las ventanas del primer piso. El texto dice:

> "Elle étaient au nombre de treize et devaient l'être toujours. En cas de vacances d'un siège, les statuts non écrits de leur compagnie prévoyaient le recrutement, par cooptation et à l'unanimité, d'une nouvelle venue choisie dans une liste d'attente d'impétrantes depuis longtemps prévenues dans le secret."

En el cuadro, los once rostros del piso superior completan los trece de la comunidad con los dos personajes masculinos de la entrada. Las dos viejas ausentes en la imagen podrían ser las que salen a recibir a los visitantes en la instantanea del cuadro. La muerte de Dobbelrau no es explicable según la intriga del relato porque él no forma parte de la comunidad, en cuyo seno el espí-

12 El caracter espiritual (KANDINSKY 1992) de los colores tiene sus afinidades con los sentimientos, en oposición a las formas que encuentran sus afinidades con contenidos intelectuales (ARNHEIM 1979). El significado de los colores vendrá además de la yuxtaposición y contraste que el pintor hace entre ellos. También hay que añadir las reflexiones de Goethe en su *Esbozo de una teoría de los colores* que preludian a *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky.

ritu de una difunta ha anunciado una próxima muerte:

> "Ainsi, étaient-elles entrées en contact avec une de leurs compagnes, récemment décédée, qui avait déclaré _au grand effroi de ces dames_ être à même, lors de sa prochaine évocation, d'annoncer un nouveau décès à la "Pension'".

Esta muerte es provocada por la intervención de poderes sobrenaturales y por la intrusión, en la Comunidad, de un personaje masculino, el doctor, hecho que se recoge en el cuadro en las figuras masculinas iluminadas en el umbral de la puerta que contrastan con los personajes superiores (más próximos a la muerte que a la vida) y perturban el resto de casa sumida en la oscuridad. En el texto, esta intrusión es castigada por una de las viejas, a la que llaman la "prêtresse":

> "_ Je savais que ce serait lui. Les esprits m'avaient laissé entendre qu'un homme de science viendrait ici en sceptique, dans l'intention de troubler nos séances et peut-être même d'y mettre fin. Mais qu'il prendrait bientôt le relais d'une d'entre nous pour le grand départ..."
> "_ Je sais les formules magiques qui attirent la foudre et la mort..."

La descripción de Dobbelrau se ajusta a la visión de los hombres en la entrada de la casa: "stature puissante" "gérontologue étrange" "personnage un peu théâtral et inquiétant". Podemos comprobar, para concluir, como el mensaje linguístico de los relatos reduce la polisemia de la imagen, en los cuadros, ciñéndola a un determinado contenido semántico; de alguna manera el texto pone acentos sobre la imagen, no la complementa como explicaba Barthes[13], acerca las funciones del mensaje linguístico asociado al icónico, porque la pintura de Bogaert encierra su propia diégesis.

2. El elemento perturbador de la realidad. Lo cotidiano permite lo extraño en el texto, y la armonía permite la ruptura en la imagen.

En los dos cuadros de Bogaert, apreciamos un estilo arquitectónico de corte clásico que refleja orden, serenidad y armonía. Estéticamente, sirve como una preparación previa del espacio, que será suceptible de ser perturbado por cualquier elemento surgido como algo extraño. Este espacio, en el que las formas, las lineas, los contornos, la disposición son armónicos, permite un primer acomodamiento visual, con el fin de que el elemento perturbador inquiete al espectador con mayor intensidad, y le confiera su poder de seducción[14]. Esta ambivalencia de equilibrio y ruptura es sentida por Owen como "déchirement", en sus apreciaciones como crítico de arte: "Egalement étranger au surréalisme agressif et au symbolisme maladif, l'art de Bogaert possède une originalité propre qui lui permet de ne point se chercher de références. Il "innove" réellement grâce à une poétique du déchirement".[15] Vemos por ejemplo en la habitación, la cama situada en el centro del espacio pictórico, las lineas rectas de paredes y suelos favorecen el efecto de ruptura de las piedras que se desprenden de la pared. La casa, también de estilo clásico, con lineas regulares en ventanas y puertas, permite la ruptura insólita y sorprendente, de los rostros que surgen del interior. Tanto la casa como la habitación, aparentemente accesi-

---

13 Barthes, en su artículo, distingue dos funciones en el mensaje linguístico asociado al icónico: la de *anclaje* en la que los posibles significados de la imagen se reducen a la monosemia, y la de *relé* en la que el mensaje linguístico complementa a las imágenes, confiriéndoles una función diegética o narrativa.

14 "L'étrangeté est son royaume. Il y règne en maître. C'est tout dire!" escribía André Weber en un artículo(CASO 1977).

15 Este artículo aparecido en Le Phare (1972) es recogido por Paul CASO en *Les dessins de Bogaert.*

bles, llevan consigo el mensaje de que un extraño, considerado como intruso, aunque atraído por su magia, no puede entrar, ni salir[16].Como dice Bogaert en unas declaraciones recogidas en un estudio de varios artistas belgas, esta técnica consiste en un juego destinado:

> "A entraîner le spectateur dans la connivence avec l'univers poétique que j'entends évoquer. Pour cela, je dois ancrer ce monde au sol. Rendre consistant le rêve; bref, rendre le merveilleux vraisemblable. Quel meilleur procédé que la symétrie qui "asseoit" les formes, pour emporter cet assentiment de l'oeil et de l'esprit?"

y añade con modestia:

> "Procédé classique? Je veux bien, mais en connaît-on d'aussi efficace?"(COLLARD 1977: 29)[17]

En los relatos, el espacio en el que se desarrolla la intriga es cotidiano, como armónico el del cuadro, para introducir la nota disonante, la ruptura con la realidad. De este modo lo sobrenatural se produce primero por un acomodamiento anímico del lector y del propio héroe, (expresión de la fragilidad de la condición humana). De este modo el misterio se instala en la realidad, excluyendo imágenes oníricas o surrealistas. Richard Quintyn es un ser real, cercano a nosotros, con sus debilidades hacia las mujeres, tolerante y permisivo con Escobar, al justificar su acto. La presencia de las dos mujeres no tiene nada de insólito, una periodista y su hija. En el relato de *La Maison des vieilles*, sólo puede resultar algo insólita la congregación de esas ancianas, pero no tiene, a priori, ningún misterio y el propio doctor Dobbelrau lo explica así:

> "_ Il ne faut pas soigner la vieillesse, disait-il, mais la nier. Qui cesse de faire des projets est vieux. Il faut donc susciter chez les personnes âgées qui nous font la confiance de nous consulter, une succession d'intérêts nouveaux qui les occupent intensément et les empêchent de regarder l'horloge ou le calendrier."

Por otro lado, el lector se siente más cercano y familiarizado con el doctor, gerontólogo con ideas algo particulares pero humanitarias, y con el narrador en primera persona, muy creíble, que con las viejas, cuyas prácticas de espiritismo despiertan cuando menos escepticismo. También los personajes aquí tienen debilidades, que les confieren un caracter humano, como por ejemplo la presidenta de la congregación:

> "... femme robuste au beau visage à la fois sensuel et un peu dur, où se lisaient les tempêtes passées d'une vie en grande partie consacrée aux intrigues de l'amour."

y que además:

---

16 Cruysmans decía en una analogía: "Ainsi en est-il, dans le film de Buñuel, des personnages si dissemblables que... quoi? ... un charme? ... eux-mêmes? ... retient dans une maison sans barrière".

17 La magia opera, incontestablemente, en las imágenes que nos muestra el pintor, también lo afirma Desprechins en la Libre Belgique: "Il est certain qu'une splendide conception magique de l'univers préside à la peinture de Bogaert." En este artículo el autor, además, incluye la magia no solo como una concepción del universo propia de Bogaert sino como el reflejo personal y particular de un espíritu contemporáneo: "On sait que du symbolisme en art, on est passé au surréalisme avec un enthousiasme qui ne se dément guère depuis près de cinquante ans. A se demander qui aujourd'hui, n'est pas, de quelque manière, surréaliste, ironise doucement Maurice Reims. Il croit d'ailleurs probable que cela traduit une certaine angoisse contemporaine. Angoisse qui rappelle celle du temps de Jérôme Bosch dont le succès correspondait à l'esprit à l'esprit de la Réforme et de la Renaissance avec des hommes aussi désemparés et inquiets que le sont aujourd'hui leurs arrières-petits-neveux... Bogaert ne ferait donc qui suivre délibérément un courant de l'état d'esprit actuel. Mais avec quel talent et quelle ferveur de renouvellement, malgré tout."

"aimait les hommes et ne s'en guerrissait point."

El escepticismo del doctor puede considerarse también más humano y real, frente al espiritismo que resulta más sobrenatural. Las viejas prefieren invocar a personas que conocen en lugar de personajes históricos aburridos, por su lejanía en el tiempo y en el espacio. También es una debilidad, rayando la parodia de lo que es un maleficio, el motivo por el cual una de las viejas provoca la muerte del doctor:

"_ Je n'ai jamais aimé cet homme. Il est abrupt et roule les r. Je déteste ça."

sencillamente no le gusta su pronunciación.

Estos aspectos de lo cotidiano, familiar y humano por un lado, y lo clásico y armónico por otro, favorecen la ruptura con la realidad y la intrusión del elemento perturbador que desconcierta así el alma del lector y del espectador[18]. La mirada será un instrumento para percibir el misterio mostrando lo que no se ve[19]: un personaje siniestro que sale de la pared para agredir a una niña, y un maleficio que produce la muerte de un hombre inofensivo.

De todo ello subyace la filosofía de los cuadros de Bogaert, donde la perfección del equilibrio, es también considerada como un sueño. Sus imágenes tratan de imponer un equilibrio inestable, como las historias del narrador. Hay en ellas un mundo de formas y de colores que se forman en el lienzo según la lógica del misterio.

3. Del reflejo de la soledad al tratamiento de la elipsis.

La pintura de Bogaert desprende un sentimiento de soledad: una habitación vacía que parece pertenecer a otro tiempo, una casa en la que aparecen varios personajes sin ninguna conexión entre ellos; los rostros fantasmales, como escapados de una historia de terror, no pueden ser compañía de nadie porque pertenecen al mundo de las tinieblas, y los dos hombres "inquietantes" de la puerta, a los que Cruysmans llama, acertadamente, "sortes d'inspecteurs du mal ou huissiers de l'enfer", parecen acudir a un lugar abandonado e inhóspito. Sin embargo, sus lienzos no son mudos[20], están habitados por un alma, que ha sabido captar el narrador: Escobar ha estado en la habitación, y un espíritu une a las personas de la casa. Este elemento, cuya presencia se hace sentir incluso elidida, encuentra una posible explicación en un personaje de Owen:

> "Il y eut un temps, où tout était connu, visible, perceptible, à la portée de tous. Mais cela était trop énorme, trop écrasant, trop éclatant, trop gênant. Alors, les hommes ont volontairement fermé les yeux. Et les choses ont disparu peu à peu dans l'ombre et sont ainsi devenues occul-

18 De esta complicidad de alma del lector y del observador, encontramos la turbación que se ve reflejada en los cielos en analogía con los sentimientos. El efecto que produce el cuadro de *La Maison* es comparable a la perplejidad despertada por la suave integración del día y la noche en la serie de Magritte denominada por él como "el imperio de las luces". En este cuadro Bogaert crea una realidad cuya virtualidad no tiene posible confirmación en la experiencia de lo cotidiano y produce inquietud en el observador. El minucioso realismo de los detalles, la vegetación, la casa, es una estrategia pictórica destinada a enmascarar _haciéndola, paradójicamente, más inquietante_ la imposibilidad fenomenológica de la escena: el contraste entre la brillante luminosidad del cielo ligeramente amarillo y las sombras nocturnas de la parte inferior, con la luz artificial, se hace más patente, sin romper la enigmática naturalidad del conjunto.

19 En la Edad Media, en las relaciones entre el libro y la imagen, con frecuencia se pensaba que la pintura producía más emoción que la escritura.

20 No en vano se ha dicho que la pintura consigue hacer hablar una realidad muda (VOUILLOUX 1990:174).

> tes. Seuls quelques-uns, qui ont des sens plus aiguisés et une sensibilité plus réceptive, soupçonnent d'abord, puis observent, enfin reconstituent et parcourent, par la pensée, les grottes mystérieuses de la connaissance perdue."(OWEN 1980: 226)

Richard Quintyn parece un personaje solitario que decide vivir sólo en una inmensa casa heredada con la única compañía de un ser irreal, solitario también, surgido del pasado y de su pensamiento, que viene a deambular solapado y pérfido, y de alguna mujer que introducirá en su cama esporádicamente. La mujer que viene a visitarle, acompañada de su hija, tiene su trayectoria profesional, y seguramente ideológica, marcada por la soledad.

En *La Maison*, las viejas se unen en una congregación o club para combatir la soledad de la vejez. El doctor no tiene a ninguna de las viejas de su parte para salvarlo. Su escepticismo se enfrenta a la Comunidad, enfrentamiento que puede percibirse también en la imagen por el contraste entre la parte superior de la casa, oscura, y la parte inferior, iluminada.

De esta soledad, se desprende la asociación con el tratamiento de la elipsis. En la habitación, vemos por un lado que ha habido alguien en la cama, porque las sábanas están "chiffonnées" y en el texto, no se sabe lo que le ha ocurrido a la niña Frigitte durante su ausencia en la diégesis:

> "Une heure plus tard, elle revenait lentement, pâle et défaite, les lèvres tremblantes, prête à pleurer."

En cierto modo, la elipsis (mágica) queda reflejada en la imagen. Lo oculto aflora en ella mostrando lo que no se ve, o expresando una ambigüedad[21]. Hay en algún lugar un sentimiento de vacío, de ausencia y de llamada a lo que falta, de ahí ese extraño sentimiento de soledad que se desprende de sus composiciones. En la casa, la falta de conexión entre los personajes superiores y los inferiores indica que algo se ha omitido, que algo está elidido, de este modo lo oculto queda reflejado en el hecho de que vemos once personajes arriba y dos abajo, sabiendo que el total de la comunidad de las viejas es de trece. La ausencia de dos personajes hace pensar que son los causantes de la muerte. En el texto este fragmento narrativo está igualmente eludido:

> "Rendez-vous fut pris pour le surlendemain soir."
> "Mais la séance n'eut pas lieu. Dobbelrau en arrivant au rendez-vous, mourut sur le seuil de la "maison des vieilles" dans l'entrée vitrée en forme de pièges à rats. Il ne m'avait fait part d'aucun malaise cependant, d'aucune appréhension... Il porta simplement la main à sa gorge et murmura:
> _ C'est mon tour..."

Los cuadros nos dicen que detrás de la puerta, o de la pared, se esconde una presencia inefable, misteriosa y por ello elidida[22]. El pintor tiene razones para esbozar, frente a esta soledad,

---

21 "Il y a, si pas toujours, chez Bogaert, une ambiguïté exprimée elliptiquement, mais toujours plastiquement." (COLLARD 1972).

22 A ella se refiere Cruysmans cuando dice "Quoi de plus platonicien que ce sens des réalités invisibles? Les Maisons suspectes, -de las que se recoge un cuadro para este estudio- rappellent ce cénotaphe célèbre qui, peu avant notre ère, reçut une dédicace étrangement prémonitoire, marquant l'aboutissement suprême des mythologies païennes: "Au Dien inconnu". Hay que tener en cuenta los escritos filosóficos del pintor y su educación en la fe cristiana de la que se apartó temporalemnte para volver a una conciencia de lo divino, no puramente religioso sino bajo un prisma filosófico, que le lleva a pensar en otra realidad. En sus cuadros, las existencias solitarias, cerradas sobre sí mismas, como arrancadas a un mundo que ya no les pertenece y colocadas en otro, ajenas a lo que les rodea, se muestran vulnerables, frágiles.

una plenitud, en consonancia con su filosofía[23], la de su universo interior, y poner, a través de su pintura, las imágenes de este universo sin las cuales no podría ser visualizado. Percibir, descifrar son dos procesos diferentes y complementarios. El relato cuenta la visión del cuadro; es el espectáculo de lo visible que convierte en legible. Describe lo que el ojo ha descifrado, describe el cuadro. Descifrar es ver lo legible intrincado en lo visible, extraer los signos y su significado, y buscar el sentido como referencia pictórica diegética (VOUILLOUX 1990: 233) El texto de Owen se convierte aquí en la lengua de lo visible. Es preciso ver y conservar el sentido sin mantener su soporte, sin privilegiar a uno de los dos lenguajes (DAGOGNET 1973: 157). En esta afortunada unión, podemos hablar más que nunca de la "pintura de las palabras" (DAGOGNET 1973: 29).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*, Madrid: Alianza.

BARTHES, R. (1964). "Rhétorique de l'image". Communications 4, 40-51.

CASO, P. (1977). *Les dessins de Bogaert*, Bruxelles: Arts et Voyages. (Incluye los artículos de REY. Echo de la bourse, DEPRECHINS. La libre Belgique, y WEBER. Juvénal.)

CASO, P. (1981). *Bogaert*, Bruxelles: Art-Collection.

COLLARD, J. (1977). *Cinquantes artistes de Belgiques*, Bruxelles: Louis Musin.

CRUYSMANS, P. (1980). *La figuration spiritualisée*, Bruxelles: Malvaux.

DAGOGNET, F. (1973). *Ecriture et iconographie*, Paris: J. Urin.

DALEVEZE, J. (1973). *Bogaert*, Bruxelles: Dereume.

DONDIS, D. A. (1990). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona: Gustavo Gili.

GARCIA BERRIO, A. y HERNANDEZ FERNANDEZ, T. (1988). *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid: Tecnos.

GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Paris: Seuil.

GUBERN, R. (1992). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, México: Gustavo Gili.

KANDINSKY, W. (1992). *De lo espiritual en el arte*, Barcelona: Labor.

LINDEKENS, R. (1976). *Essai de sémiotique visuelle: le photographique, le filmique, le graphique*, Paris: Klinksiek.

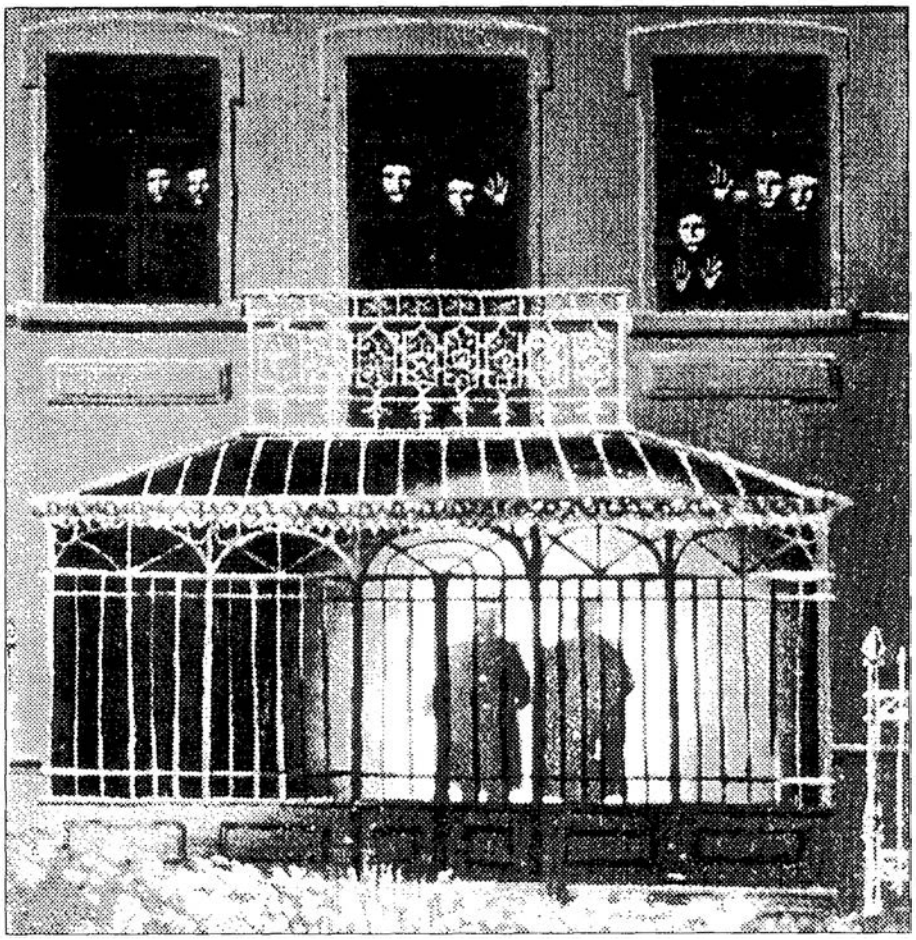
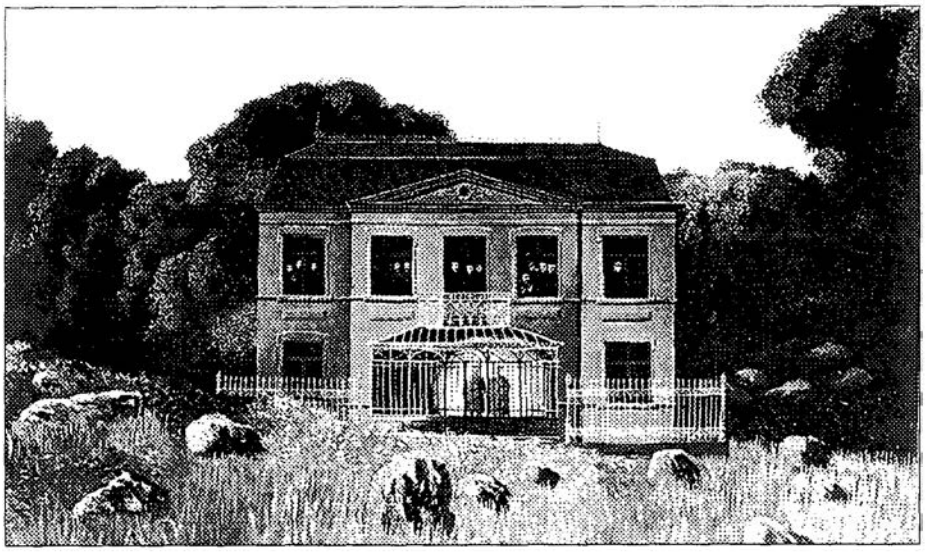
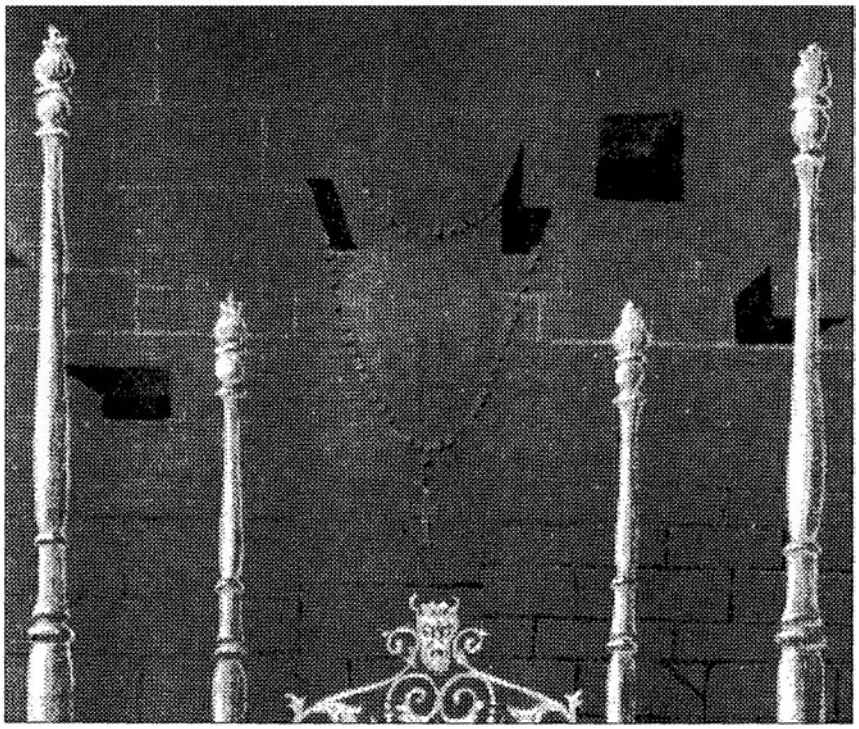
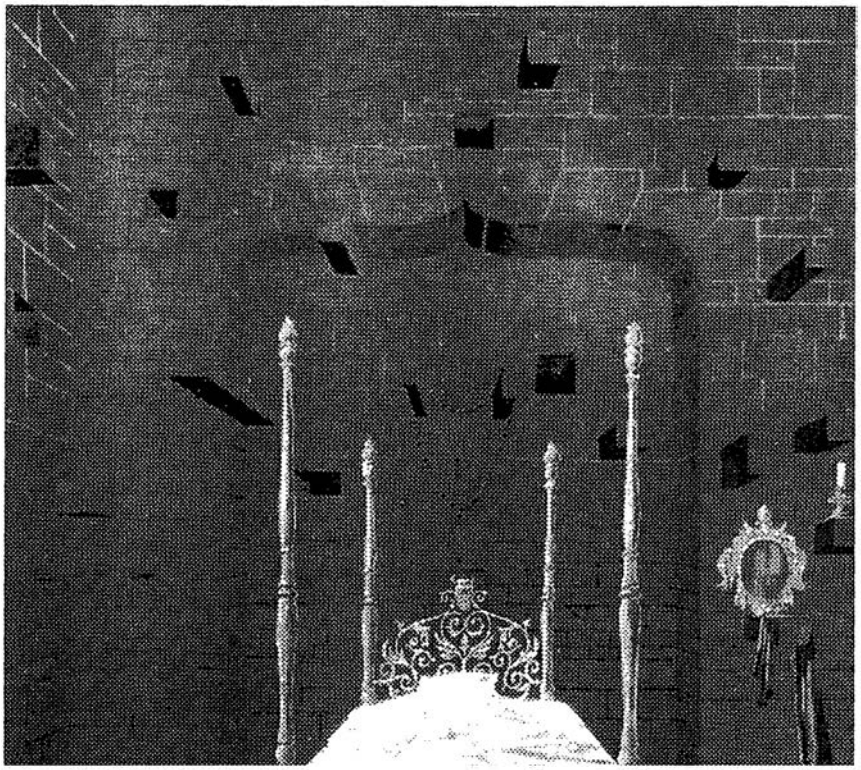
23 En su libro *Procès d'une métaphysique* leemos: "L'homme, c'est l'âme: à la fois vertige et recours. L'âme révèle le vide où nous avons chu et la plénitude à laquelle nous sommes voués. S'émanciper et l'instinct, ce fut, en négatif, un "appel" et, en positif, une "prescience", celle de l'immortalité." Dalevèze apunta esta misma idea en su estudio sobre su pintura hablando de "recopiage", según el cual Bogaert, en el acto de pintar, plasma una visión interior. Copia esta visión según se forma en su mente, y sería el negativo, el cliché que le da la imaginación. Su trabajo como pintor consistirá en plasmar este negativo en el lienzo, "papier sensible pour en tirer le positif." También Lindekens utiliza estos términos refiriendose a un "simulacro semántico" de la imagen en cuanto a modalidad de lo "visual-visible".

LOTMANN, I. (1973). *La structure du texte artistique*, Paris: Gallimard.

OWEN, T. (1980). *Le livre noir des merveilles*, Bruxelles: Casterman.

OWEN, T. et BOGAERT, G. (1976). *Bogaert et les Maisons suspectes*, Bruxelles: Jacques Antoine.

OWEN, T. et BOGAERT, G. (1983). *Les Chambres secrètes*, Bruxelles: Delta.

VARIOS (1994). *Magritte*, Madrid: Globus Comunicación y Ediciones Polígrafa.

VOUILLOUX, B. (1990). *De la peinture au texte. L'image dans l'oeuvre de G. Genève*, Paris: Droz.