

CORRESPONDANCE

REVISTA HISPANO-BELGA

NUMERO 5 • 1996-1997



EROTISME



CORRESPONDANCE

Número 5:

Erotism O/E s

EDITA:

Centro de Estudios sobre la Bélgica Francófona
(Universidad de Extremadura)
y Archives et Musée de la Littérature
(Communauté Française de Belgique)

DIRECCION:

Ana González Salvador
Marc Quaghebeur

SECRETARÍA:

M^a Jesús Pacheco
Yves De Bruyn

COMITÉ DE REDACCIÓN:

Ana González Salvador
Elisa Luengo Albuquerque
M^a Jesús Pacheco

COMITÉ ASESOR:

Dolores Bermúdez
Arturo Delgado

DISEÑO:

Damián García Jiménez
Guillermo García Jiménez

FOTOCOMPOSICIÓN:

Compobell, S.L., Murcia.

IMPRESIÓN:

Gráficas y Cartonajes Colomer, S.A.
Albacete

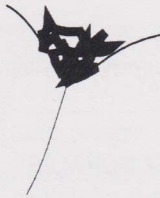
ISSN : 1130-8664

DEPÓSITO LEGAL : AB-715-1990

Periodicidad bianual

Precio del ejemplar (IVA incluido) : 2.500 PTS

I N D I C E



Presentación _____ 5

ALAIN CHAREYRE-MÉJEAN

Impudor del arte _____ 9

HÉLENE VÉDRINE

Le Demi-nu de Félicien Rops (1833-1898) :
de la Pornocratie à la Thanatocratie _____ 17

JEAN ARROUYE

Rapsodia ropsiana _____ 31

ESTRELLA DE LA TORRE

Les Contes immoraux du Prince de Ligne
ou la défense de la moralité _____ 40

ALAIN MONTANDON

Deseo deshojado. A propósito de *Bruges-
la-Morte* de Georges Rodenbach _____ 51

SYLVIE THOREL-CAILLETEAU

«Un amour supérieur au baiser.» Une lecture
des *Propos de littérature* d'Albert Mockel _____ 59

PAUL ARON

L'Homme en amour y la viuda de hierro _ 69

RUGGERO CAMPAGNOLI

Zonzon Pépette y la necrofilia _____ 80

JOSÉ JIMÉNEZ

El amigo de la sombra. Nota sobre René
Magritte y la pintura surrealista _____ 93

LUIS MAYO

Delvaux, una ceremonia erótica _____ 100

PAUL NOUGÉ

El cuaderno secreto de Feldheim _____ 105

CHARLES GRIVEL

Pornographie. (Roman-Photo) _____ 109

Luis Mayo

Delvaux, una ceremonia erótica

Una visita esclarecedora al Museo de los Horrores

“El museo Spitzner fue para mí una revelación formidable...me hizo virar completamente en mi concepción de la pintura: descubrí entonces que había un drama que podía expresar a través de mi pintura sin dejar de ser plástica.

El museo era una barraca adornada con cortinas de terciopelo rojo y a cada lado había un cuadro pintado hacia 1880, creo. Un lado representaba al Doctor Charcot que mostraba una mujer histérica en trance a un auditorio de sabios y estudiantes. Esta pintura era impresionante porque era realista. Y en el centro, en la entrada del museo, se encontraba una mujer, la cajera; luego, a un lado había un esqueleto de hombre y otro de simio, y al otro lado una representación de gemelos siameses. En el interior se podía ver una serie bastante dramática y terrible de formas anatómicas de cera que representaba los dramas y los horrores de la sífilis, de las deformaciones. Y todo ello en medio de la alegría ficticia de la feria...debo decir que durante largo tiempo dejó una huella profunda en mi vida”.

De una entrevista a Paul Delvaux en el casino de Knokke-Heist, 1973.



A alegría ficticia de la feria, el Doctor Charcot mostrando a sus colegas a la mujer histérica, la cajera en su urna amarillenta, la pareja de esqueletos, los monstruos en el interior: Delvaux descubre los rituales cotidianos que comparten un mismo escenario; cada una de ellos con su propia definición de la situación,

de sus personajes, de lo que tiene sentido; en sus cuadros funde las lógicas dispares de los diferentes ambientes en una única escena donde figuras que pertenecen a mundos superpuestos están cercanas pero sin relaciones, aisladas en la proximidad del compartir un aquí y un ahora estáticos y sin una orientación común. Al pintar esta ceremonia ensimismada nos presenta una metáfora del habitante del siglo XX, una metáfora de esa cercanía autista de nuestros encuentros, del deseo en silencio y a distancia, en este Siglo del Ojo que mira sin tocar.

FIGURAS DESNUDADAS

En la pintura de Delvaux las figuras no están desnudas al modo naturista, liberadas de vestimenta; tampoco hay un concepto renacentista del desnudo como medida de todo, canon de belleza y definición de lo humano.

En sus obras las figuras están desnudadas, desvestidas frente a los otros personajes que más que vestidos se presentan en público trajeado, de etiqueta. La desnudez no nos sitúa en la intimidad de la cama o del baño en el hogar, ni en la cueva del asceta, sino en un paréntesis que nos deja fuera los hábitos convencionales.

Los personajes vestidos frente a los desnudos, dos grupos que con su apariencia dan para la misma situación una definición antagónica:

— ceremonia pública, sujeta a las normas del decoro social en los personajes vestidos, endomingados de urbanidad;

— ceremonia privada, íntima y sensual en las figuras desnudas, en esa ausencia de ropas, llena de misterio y lejanía.

Y todo en esa calma en la que no se puede mantener la serenidad. Ante dos definiciones del contexto tan opuestas, ante presencias tan discordantes compartiendo un mismo escenario tenemos una sensación de superposición, de un mundo fantasmal sobre nuestra lógica de las cosas: sobre el material secundario de nuestra vida convencional (lo filtrado, autorreprimido, acordado por las convenciones) se manifiestan fantasmas del material primario (lo no nombrado, lo discordante, el secreto a voces).

Ese choque en la manera de interpretar el escenario deja al espectador con el sentido de la escena en suspenso, y sin posibilidad de hallar una solución al dilema.

ESCENARIOS FAMILIARES E INQUIETANTES

Estaciones de tren en noches claras, plazas de ciudades clásicas en ruinas, foros públicos desiertos, salas de exposiciones inhóspitas, naves decimonónicas en tinieblas... ¿por qué estos lugares que visitamos con el hastío ocioso de los turistas culturales nos resultan ahora escenarios inquietantes?

¿Por qué nos sentimos tan perdidos y presos de la agorafobia? Más aún: ¿por qué hay una sombra de horror en estos lugares? Hall, un antropólogo que estudia la dimensión comunicativa del espacio, define los contextos altos como aquellos lugares que contienen en su organización una gran información sobre sus habitantes, lugares donde no es necesario hablar para que los otros sepan quiénes somos y cuáles son nuestros intereses. Contextos bajos son aquellos lugares donde somos desconocidos, ignoramos las intenciones de los otros, no sabemos quiénes son ni qué pretenden. La plaza de un pequeño pueblo, un bar con parroquianos estables son ejemplos de contextos altos mientras que la calle de la gran ciudad es un contexto bajo.

Los escenarios de Delvaux resultan contradictorios porque cuanto menos sabemos qué sucede, con más cercanía sentimos las presencias de los personajes pintados. Contextos bajos vividos como contextos altos: lo ignoramos todo de aquellas figuras atrayentes y ajenas, pero las notamos muy cercanas. Y entonces nos atenaza el horror: el horror y el terror moral de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, porque -como Marlon Brando en *Apocalypse Now*- estamos ante el Otro, ante aquel que estando cerca nos es totalmente desconocido e impenetrable. Y si intentáramos ser el otro, cruzar el umbral del cuadro, nos alejaríamos de los nuestros en un intento estéril de llegar hasta los personajes del otro lado del lienzo. Habitaríamos entonces, como Kurtz, la tierra de nadie.

En el escenario de Delvaux no descubrimos otra cosa que nuevas dudas: ¿se trata de una antigua ciudad del Imperio romano o de un telón teatral? La ruina es un escenario amenazador porque nos recuerda grandezas pasadas, altas torres que cayeron; y al tiempo es tópica y pintoresca como una atracción turística. La estación de tren es un signo del Progreso y a la vez un lugar siniestro que augura un crimen. No sabemos si aquella estación de tren es una aparición en el dormitorio o si (como

de sus personajes, de lo que tiene sentido; en sus cuadros funde las lógicas dispares de los diferentes ambientes en una única escena donde figuras que pertenecen a mundos superpuestos están cercanas pero sin relaciones, aisladas en la proximidad del compartir un aquí y un ahora estáticos y sin una orientación común. Al pintar esta ceremonia ensimismada nos presenta una metáfora del habitante del siglo XX, una metáfora de esa cercanía autista de nuestros encuentros, del deseo en silencio y a distancia, en este Siglo del Ojo que mira sin tocar.

FIGURAS DESNUDADAS

En la pintura de Delvaux las figuras no están desnudas al modo naturista, liberadas de vestimenta; tampoco hay un concepto renacentista del desnudo como medida de todo, canon de belleza y definición de lo humano.

En sus obras las figuras están desnudadas, desvestidas frente a los otros personajes que más que vestidos se presentan en público trajeado, de etiqueta. La desnudez no nos sitúa en la intimidad de la cama o del baño en el hogar, ni en la cueva del asceta, sino en un paréntesis que nos deja fuera los hábitos convencionales.

Los personajes vestidos frente a los desnudos, dos grupos que con su apariencia dan para la misma situación una definición antagónica:

— ceremonia pública, sujeta a las normas del decoro social en los personajes vestidos, endomingados de urbanidad;

— ceremonia privada, íntima y sensual en las figuras desnudas, en esa ausencia de ropas, llena de misterio y lejanía.

Y todo en esa calma en la que no se puede mantener la serenidad. Ante dos definiciones del contexto tan opuestas, ante presencias tan discordantes compartiendo un mismo escenario tenemos una sensación de superposición, de un mundo fantasmal sobre nuestra lógica de las cosas: sobre el material secundario de nuestra vida convencional (lo filtrado, autorreprimido, acordado por las convenciones) se manifiestan fantasmas del material primario (lo no nombrado, lo discordante, el secreto a voces).

Ese choque en la manera de interpretar el escenario deja al espectador con el sentido de la escena en suspenso, y sin posibilidad de hallar una solución al dilema.

ESCENARIOS FAMILIARES E INQUIETANTES

Estaciones de tren en noches claras, plazas de ciudades clásicas en ruinas, foros públicos desiertos, salas de exposiciones inhóspitas, naves decimonónicas en tinieblas...¿por qué estos lugares que visitamos con el hastío ocioso de los turistas culturales nos resultan ahora escenarios inquietantes?

¿Por qué nos sentimos tan perdidos y presos de la agorafobia? Más aún: ¿por qué hay una sombra de horror en estos lugares? Hall, un antropólogo que estudia la dimensión comunicativa del espacio, define los contextos altos como aquellos lugares que contienen en su organización una gran información sobre sus habitantes, lugares donde no es necesario hablar para que los otros sepan quiénes somos y cuáles son nuestros intereses. Contextos bajos son aquellos lugares donde somos desconocidos, ignoramos las intenciones de los otros, no sabemos quiénes son ni qué pretenden. La plaza de un pequeño pueblo, un bar con parroquianos estables son ejemplos de contextos altos mientras que la calle de la gran ciudad es un contexto bajo.

Los escenarios de Delvaux resultan contradictorios porque cuanto menos sabemos qué sucede, con más cercanía sentimos las presencias de los personajes pintados. Contextos bajos vividos como contextos altos: lo ignoramos todo de aquellas figuras atrayentes y ajenas, pero las notamos muy cercanas. Y entonces nos atenaza el horror: el horror y el terror moral de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, porque -como Marlon Brando en *Apocalypse Now*- estamos ante el Otro, ante aquel que estando cerca nos es totalmente desconocido e impenetrable. Y si intentáramos ser el otro, cruzar el umbral del cuadro, nos alejaríamos de los nuestros en un intento estéril de llegar hasta los personajes del otro lado del lienzo. Habitaríamos entonces, como Kurtz, la tierra de nadie.

En el escenario de Delvaux no descubrimos otra cosa que nuevas dudas: ¿se trata de una antigua ciudad del Imperio romano o de un telón teatral? La ruina es un escenario amenazador porque nos recuerda grandezas pasadas, altas torres que cayeron; y al tiempo es tópica y pintoresca como una atracción turística. La estación de tren es un signo del Progreso y a la vez un lugar siniestro que augura un crimen. No sabemos si aquella estación de tren es una aparición en el dormitorio o si (como

en la peor pesadilla) nuestra cama ha aparecido al despertarnos en medio de la plaza pública. Esta es otra clave de los escenarios de Delvaux: el espacio público se vive en actitudes privadas, íntimas. Delvaux nos lanza a la cara una contradicción al presentarnos una mujer desnuda en un diván en medio de una estación; en una ambigüedad que permite ver la escena de un modo aún más amenazante: contemplamos el cuadro como si el orden público y la calle hubiera entrado en el rincón más íntimo del hogar, como si las vías del tren se hubieran abierto camino hasta los pies de nuestra cama.

LAS MUJERES DEL CUADRO ATRAPAN AL ESPECTADOR EN UN DOBLE VÍNCULO

Ante estos cuadros el espectador está en una situación que le deja perplejo y desarmado, turbado ante sus propios deseos y sin decisión para satisfacerlos. Estos son los ingredientes del Doble Vínculo en el que quedan presos los espectadores de la obra de Delvaux:

1. Dos protagonistas: el espectador y las figuras del cuadro. El espectador está atrapado y la mujer del cuadro es como la Conchita buñuelesca de *Ese Oscuro Objeto del Deseo*: domina y seduce pasivamente, dejándose mirar.

2. Una experiencia absorbente, en esa fruición de la pintura del color local y los detalles minuciosos no podemos separar los ojos del cuadro. La mirada vuelve una y otra vez sobre la tela buscando inútilmente algún detalle que aclare la escena, nos sosiegue y nos deje volver al gris de los días.

3. Una orden explícita, una invitación sensual en el mostrarse, ese ofrecerse sin otra actividad. La luz que emana de las figuras convierte a las mujeres desnudas en bombillas incandescentes que atraen a los espectadores como polillas hacia sus llamas.

4. Una orden implícita que contradice la anterior, que niega la posibilidad de consumir la invitación erótica: la desatención hacia el espectador niega la invitación que habíamos malentendido. Por eso las mujeres de Delvaux nos parecen fantasmas, porque son presencias que invitan desde la tela del cuadro, incitan a un deseo que jamás podrá cumplirse por su propia naturaleza, porque son presencias ausentes.

5. Una orden que impide al espectador víctima salir del círculo. Los cuadros son trampas de

seducción: sus figuras están totalmente ofrecidas a los ojos del espectador y en cada pincelada que las hace más atractivas, las torna más inalcanzables y absortas.

6. Los espectadores de los cuadros de Delvaux se acostumbran a la situación, conocen y degustan el estilo de Delvaux en esa contradicción paradójica, en ese ofrecerse rechazando que constituyen el misterio a voces de la obra de Delvaux.

SUSANAS EN LAS PINTURAS DE DELVAUX Y BALTHUS

Delvaux coincide con Balthus en ser pintor con la mujer como tema central y reiterado de sus obras, el pintor es un observador activo y la modelo observada y pasiva. El pintor y el observador se suponen siempre masculinos frente al modelo siempre femenino.

Balthus pinta mujeres niñas contempladas, concentradas en una actividad que absorbe toda su atención: jugando a las cartas, leyendo, mirándose en el espejo. Y el observador es un mirón, se entromete en esa escena de autorreflexión. El observador de los cuadros de Balthus es el propio pintor, culpable de una mirada agresiva, similar a la de los viejos sobre Susana, ante una modelo que ni siquiera repara en ellos, una modelo autoconcentrada, encerrada en sí misma y olvidada del pintor.

En la pintura de Delvaux la modelo no realiza una actividad que la concentre y aisle del resto sino que por el contrario posa ofreciéndose a la mirada. La mujer en la obra de Delvaux tiene como actividad motora el presentarse al espectador y al pintor, un ofrecimiento a la mirada que niega cualquier otra proximidad, que niega la comunicación o el encuentro amoroso. En esto se parecen las mujeres de Delvaux a los modelos anatómicos del museo Spitzner: son presencias ofrecidas a la visión pero cerradas a la comunicación. Por eso las modelos de Delvaux tienen una apariencia fantasmal, porque nosotros los observadores -como el pintor- sabemos que esas figuras jamás podrán ser abrazadas, porque son visiones en los dos sentidos del término, apariciones e imágenes para ser vistas.

Las mujeres desnudadas de Delvaux son la antítesis de una Susana pudorosa: el pudor es la modestia sexual, el miedo o evitación de aquello que causa vergüenza erótica. Por contra, ellas

definen con su actitud un extraño rito, un extraño modo de vivir donde el desnudo es el hábito de las sacerdotisas de lo cotidiano.

El pudor está ligado a la verticalidad y frontalidad humana: tendemos a ocultar la parte vulnerable y deseada, mientras que ellos se presentan en toda la altura de su figura, con los brazos abiertos, sin ocultarse y, a la vez, sin alardes.

En algunas culturas el pudor se manifiesta cubriendo el rostro, no porque se relacione la cara con las funciones sexuales, sino por ser el espejo del alma, la parte del cuerpo con la que expresamos nuestras emociones y afectos, donde residen nuestros rasgos de identidad individual más reconocibles. Las mujeres de los cuadros de Delvaux no ocultan su mirada por rubor, pero tampoco miran al espectador: tienen una mirada interior, reconcentrada, autista. Al espectador no le prestan ninguna atención, es insignificante, (como el mayordomo en la escena galante de su señora, como los perros de Don Juan) o le niegan la existencia, como si fuéramos espectros al otro lado del lienzo.

Los cuadros de Delvaux son eróticos, nunca pornográficos: la imagen pornográfica transforma a la persona deseada en objeto, fragmentando ese cuerpo (mediante encuadres cortos y cercanos), resaltando partes de su anatomía (mediante vestimenta fetiche) que se presentan como elementos descontextualizados de la figura humana. La pornografía es masturbatoria, porque aísla a su consumidor en una fruición autocomplaciente, no admite la comunicación entre deseante y deseado. En los cuadros de Delvaux el aislamiento del espectador procede no de una objetualización y desmembración de la figura deseada, sino del deseo no satisfecho: lo erótico es ofrecimiento, nunca culminación autónoma.

LAS CEREMONIAS ERÓTICAS EN LAS IMÁGENES DE DELVAUX Y BUÑUEL

En su película *Susana*, el director aragonés nos presenta una escena comparable a la pintura de Delvaux: una mujer deseable y demoniaca (trae el desorden a la casa hipócrita y vetusta de los hacendados) está limpiando la biblioteca-armería del señor. Su celo en la labor le lleva a introducirse dentro de las vitrinas para limpiar por dentro los cristales y aparece entonces como un maniquí, un modelo de mujer deseable, objetualizada en el

escaparate; y también como una Virgen María en el *Sancta sanctorum* de su capilla. Llega el amo y comienza a limpiar la escopeta de caza recién utilizada. El diálogo de esa mujer colocada en un altar sagrado (y en una vitrina comercial) con su señor armado, adorador y cliente, contradice la situación: es una conversación casta y autocensura, donde ambos prometen mantenerse alejados y guardar la fidelidad que deben a la casa y a la esposa. Mientras pronuncian tan buenos propósitos Susana se afana en sacar brillo a los labios y al orificio de una cerradura y el señor frota a conciencia el grueso cañón de su escopeta. Esa contradicción callada se da también en la obra de Delvaux: las mujeres de sus cuadros gesticulan, adoptan poses que parecen las propias de la disertación en un cuadro *Pompier*, pero sus bocas están bien cerradas. Posan como si hablaran, pero en las ceremonias que pinta Delvaux la palabra esta excluida, sólo está el gesto de la relación con los otros, un gesto que parece un tic automático y hueco, sin sentido, en estas figuras como islas.

LA CEREMONIA ERÓTICA DE DELVAUX ES UNA CEREMONIA ENSIMISMADA

En *Un ensayo sobre la alienación y el pacto en la comunicación*, el novelista y teórico de la comunicación José Avello nos descubre la relación que existe entre el sentido y la significación en los encuentros cotidianos, en la comunicación diaria: el sentido del discurso es similar a la armonía que comparten los músicos de una orquesta, todos respetan un mismo ritmo, tienen una definición compartida sobre lo que sucede en la sala de conciertos. A la vez participan de una misma melodía, respetan un mismo código, de la misma forma que en nuestros encuentros diarios compartimos idioma y manera sociales (melodías) y tenemos una misma definición de la situación (armonía).

Avello distingue cuatro modos distintos de relacionar sentido y significado en lo cotidiano:

1. *La comunicación interpersonal habitual*, en la que existe una jerarquía lógica regida por el sentido que incluye a la significación (en una boca o en un funeral las palabras del cura y de los invitados llenas de contenido concuerdan con la orientación y la definición que dan a lo que sucede en la iglesia).

2. *La comunicación paradójica*, aquellos

encuentros marcados por la ironía y el humor, las situaciones cómicas o ridículas se caracterizan porque en ellas la significación se opone al sentido, las palabras no concuerdan con los gestos sino que se oponen (con un guiño indicamos al otro que es nuestro cómplice y que debe interpretar lo dicho de forma distinta a la habitual).

3. *La comunión*, el contagio emotivo, en los que el sentido y la significación se identifican y se funden (es la euforia en un partido de fútbol, cuando la hinchada se funde en un grito compartido, sin identidades separadas).

4. *La ceremonia ensimismada* en la que el sentido excluye la significación, la palabra se niega y solo quedan los gestos; (el síndrome de Cheng: un estudiante japonés se sitúa frente a la bibliotecaria a la que ama sin pronunciar palabra, permanece ante ella hora tras hora, días tras día, la sigue hasta su casa y se queda en la calle mirando a su ventana, no pretende más. La presencia es lo único que contiene esa relación en la que no hay que interpretar palabras).

Los cuadros de Delvaux son ceremonias ensimismadas donde el sentido expulsa la significación: las mujeres ofrecidas de Delvaux posan en ceremonias orientadas hacia el espectador con gestos que nos hacen sentir el ritmo de los encuentros, de los pasos, casi la danza en la escena del cuadro, a la vez que expulsan toda palabra, mujeres pintadas siempre con la boca cerrada con manos que parecen introducir frases que se niegan desde esos labios sellados. El sentido ceremonial ritual niega cualquier posible conversación.

Títulos como *Venus dormida* (1943, 1946, 1947), *La Anunciación* (1955), *El aquelarre* (1962), *La ofrenda* (1963) acercan las ceremonias ensimismadas de Delvaux a los rituales míticos y religiosos. Porque los cuadros de Delvaux nos enseñan ceremonias en el sentido en que emplea la palabra Gustavo Bueno: figuras que se recortan

contra el fondo de la vida cotidiana (los cuadros de Delvaux son inolvidables, marcan un hito, nos enseñan lo más importante e inescrutable de una vida o de un extraño pueblo, presentan lo extraordinario que tiene un sueño o un encuentro casual e irrepetible), con un nombre (aunque nosotros desconozcamos el secreto nombre de esas ceremonias que nos atraen y nos apresan), tienen su tiempo y su lugar, sus etapas encadenadas (y Delvaux siempre nos pinta el punto álgido de ese recorrido establecido, de ese ritual de seducción que es cada una de sus obras), tienen un comienzo y un final (que el espectador se niega a aceptar apoyándose en el tiempo detenido en el cuadro), y están destinadas a un fin (que el espectador descubre a su pesar), una meta paradójica en la que la que somos las víctimas: los cuadros de Delvaux son trampas de seducción irrealizable, de seducción detenida.

BIBLIOGRAFÍA:

- AVELLO FLORES, J.: *La Ceremonia Ensimismada: un ensayo sobre alineación y pacto en la comunicación*, REIS, nº 33, 1986, pp 83-119.
- BUENO, G.: *Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonias*, en el Basilisco nº 16, Agosto 1984, Oviedo, pp 8-37.
- CONRAD, J.: *El Corazón de las Tinieblas*, Barcelona, Salvat, 1972.
- HALL, E.: *La dimensión oculta*, Madrid, Siglo XXI, 1996.
- ROMBAUT, M.: *Paul Delvaux*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1990.
- VV.AA.: *Paul Delvaux*, Martigni, Fundación Pierre Gianadda, 1987.
- WATZLAWICK P. y otros: *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona, Herder, 1986.