



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“LA ESTÉTICA DE GEORGES SIMENON Y LE PETIT SAINT”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS FRANCESAS

PRESENTA
VERÓNICA REYES CARRILLO



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

ASESORA:
LAURA LÓPEZ MORALES



MÉXICO, D. F.

m. 339878

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recopional.

NOMBRE: Verónica Reyes
Carcillo

FECHA: 12 enero 2005

Verónica Reyes Carcillo

Índice

Introducción	i
I. El espacio en <i>Le petit saint</i>	1
II. La pintura de Louis Cuchas	11
III. La estética de Georges Simenon y <i>Le petit saint</i>	21
Conclusión	30
Bibliografía	31

INTRODUCCIÓN

Georges Simenon nace en Liège, en 1903, dentro de una Bélgica que se ha establecido con fuerza en el ámbito de las letras gracias al Simbolismo. La aparición de la revista *La Wallonie* de Albert Mockel, en 1886, es clave en la historia del movimiento. El Simbolismo evoluciona como reacción contra el Naturalismo hasta entonces dominante. Al análisis descriptivo y minucioso de uno corresponde el subjetivismo y el anhelo de sueño del otro, si bien ambos movimientos son un producto específico de la relación particular que existe entre el artista y la realidad propia a su medio. El Simbolismo belga recurre a los orígenes germanos, al Romanticismo alemán. La estética simbolista no describe sino sugiere, estimulando la imaginación del lector.

En su *Propos de littérature*, Mockel caracteriza el símbolo según cuatro enunciados. En primer lugar, el Símbolo es un desciframiento de la realidad. Es una síntesis. Por otro lado debe ser impreciso, susceptible de profundización. Es, además, esencialmente el fruto de la intuición, por lo que su poder recae en la evocación, la sugerencia y el sueño. El Simbolismo provoca una explosión de creatividad en la Bélgica del fin de siglo. La literatura simbolista ofrece un mundo de impresiones, abriendo toda una época y marcando a los futuros escritores, entre ellos a Simenon, ferviente admirador de Maeterlinck¹.

Puesto que la reputación de Simenon descansa principalmente sobre el género de literatura policíaca, la influencia del Simbolismo en su obra es poco trabajada. Sin embargo, la estética simbolista puede apreciarse, sobre todo, en su equivalencia en las distintas artes. La obra de Simenon evidencia su fuerte inclinación hacia las artes plásticas, gusto adquirido desde antes de su llegada a París en 1922, donde frecuenta a personalidades como Picasso, Vlaminck y Gide.

Lorsque j'avais 10 à 12 ans, j'ai commencé à visiter les expositions de peinture, et c'était encore l'impressionnisme, et même le pointillisme. Celà me passionnait énormément. Tous mes amis, lorsque j'avais 16 ans, étaient élèves des Beaux-Arts, ils étaient plus âgés que moi.

Alors, lorsque nous discutons, c'est de peinture que nous discutons! Maintenant, je reste encore sous l'influence des Renoir, des Monet et de toute l'époque

¹ SIMENON, *Destinées*, p. 667.

*impressionniste et post-impressionniste. Je considère que je fais de l'impressionnisme en roman, enfin, dans les descriptions.*²

Abiertamente, Simenon acepta la influencia que la pintura tiene sobre su obra. Reconoce que de joven, y prácticamente durante toda su vida, se entusiasmaba con los impresionistas, los puntillistas, los fauvistas e incluso algunos surrealistas. Se maravillaba ante la capacidad de los impresionistas de plasmar sobre las formas femeninas y del paisaje, el estremecimiento y la vibración de la luz, como si descubriera una cuarta dimensión en la vida luminosa sobre todo lo que nos rodea.³ Incluso, su proceso de "inspiración" podría ser considerado francamente impresionista.

*Au cours des journées pendant lesquelles a lieu la fameuse "opération-crédation", Simenon se promène, le matin, choisissant toujours le même parcours. Comme Monet, il se hâte à travers la campagne, se demandant s'il va trouver à peu près identique la combinaison de lumière, d'ombre, de reflets, d'eau, de ciel et d'odeurs. Cette promenade matinale lui permet d'avoir présent à l'esprit le décor dans lequel se dérouleront les événements de cette journée-là.*⁴

La extensa obra de Georges Simenon ha inspirado abundantes trabajos críticos. Sin embargo, mejor conocido por sus novelas policíacas, su obra psicológica, los *romans durs*, como les llamaba él, ha sido dejada de lado. *"L'auteur des Maigret s'est fait connaître par des intrigues policières, il sera catalogué une fois pour toutes sous cette rubrique. Ainsi Camus se plaignait-il, dans les derniers mois de sa vie, de rester à jamais pour les journalistes "le théoricien de l'absurde".*⁵

A través del presente trabajo, se buscará explorar al otro Simenon en *Le petit saint* (1965), novela que ocupa un lugar privilegiado dentro de su obra de "*destinées*", donde la atención se centra en el devenir de los personajes más que en una intriga. Dicha novela, que de manera retrospectiva relata la vida del pintor Louis Cuchas, permite al lector comprender el nacimiento del mundo sensorial y espacial que terminará por poblar sus cuadros. Por otro lado, algunos críticos han hablado de una cierta analogía entre Louis Cuchas y Simenon, percibiendo que, aun sin que exista ninguna mención autobiográfica, el

² ALAVOINE, *Entretiens avec G. Simenon*, en *Cahiers Simenon* n. 3, *Les Amis de Georges Simenon*, Bruselas, 1989, p. 26, apud ALAVOINE, "*Georges Simenon: de l'impressionnisme à la peinture de l'atmosphère*", p. 80.

³ SIMENON, *Jour et nuit*, p. 585.

⁴ VELDMAN, "*Georges Simenon, auteur impressionniste et dialectique*", p. 50.

⁵ FALLOIS apud ALAVOINE, *Georges Simenon. Parcours d'une oeuvre*, p. 118.

escritor había descrito su propio anhelo estético a través del pintor. De esta forma, estudiosos como Bernard Alavoine consideran que *Le petit saint* podría ser analizada como la expresión bien lograda de un ensayo teórico, transpuesto y novelado sobre el arte de la escritura.⁶ Historia atípica dentro de los parámetros de su obra (finalmente es una historia de optimismo), esta novela es particularmente apreciada por Simenon, quizá por acercarse a su propia visión del mundo. "*Comme, à mes yeux, il y a toujours du soleil, même s'il est caché par les nuages ou s'il pleut ou s'il neige, comme mes pensées ont le plus souvent des couleurs gaies et optimistes.*"⁷

En *Le petit saint*, Simenon relata la vida de un artista, tomando como punto de partida aquellos eventos, particularmente los de la infancia, que ayudan a la construcción de su mundo y reflejan sus ideales como pintor. Louis, un niño retraído, absorbo en la asimilación selectiva del universo que lo rodea, observa sin intentar comprender. Simplemente se ocupa de ir poblando su universo de seres y objetos. Simenon siempre consideró que la infancia, los sentidos y la memoria se encuentran fuertemente enraizados en su obra, y aparecerán como temas recurrentes. Existe pues, como en la obra de Proust, un universo de sensaciones que desencadena un gran número de recuerdos. Gracias a la primacía de los sentidos y a una memoria excepcional, el tema de la infancia puede desplegarse en la obra, ligado a la búsqueda del nido o del refugio.⁸

Le petit saint contiene de manera omnipresente el tema de la infancia. El mundo se va construyendo desde la mirada de un niño. En un primer momento, el universo de Louis se limita al pequeño apartamento de la calle Mouffetard. Es el refugio, como afirma Bachelard, la guarida, un lugar seguro y signo de protección, clave en el desarrollo del personaje, por lo que el análisis de este espacio íntimo, a partir de *La poética del espacio* de Bachelard, me parece imprescindible. Una vez que el análisis se vaya desplegando, se verán ciertas similitudes entre Louis niño y los propios recuerdos de la infancia de Simenon.

Menciona Alavoine, por ejemplo, que la estufa, de aquellas que sirven a su vez de sistema de calefacción, es un objeto salido directamente de la infancia de Simenon.⁹ En

⁶ MATHONET, *Regard et voyeurisme dans l'oeuvre romanesque de Simenon*, p. 165.

⁷ SIMENON, *Jour et nuit*, p. 587.

⁸ ALA VOINE, *Georges Simenon. Parcours d'une oeuvre*, p. 30.

⁹ *Ibid*, p. 52.

alusiones a ella, Simenon liga la cocina con el alma de la casa, en parte debido al calor que proporciona dicha estufa.¹⁰

*Chez mon grand-père aussi, rue Puits-en-Sock, la cuisine, qui donnait sur une petite cour où se trouvait la pompe, était non seulement le coeur de la maison mais celui où toute la famille, grands-parents, parents, enfants et petits-enfants, s'agglomeraient, et là aussi l'eau dégoulinait le long des murs. Il y régnait une bonne chaleur animale qui m'enchantait.*¹¹

Para Louis, a su vez, el punto central de su universo, y a partir del cual se formarán los círculos concéntricos que lo amplían, es justamente la estufa de la cocina.

Por otra parte, el tema de la infancia en la obra de Simenon se encuentra fuertemente asociado al mundo sensorial, como puede observarse claramente en la novela analizada. Simenon recurre al olfato - sentido que en él desencadena recuerdos, apetitos, reacciones, sensaciones, e ideas - como elemento esencial en el proceso de reconocimiento del mundo y construcción del espacio de Louis. Al igual que para Simenon¹², las imágenes sensoriales son el origen de la creación plástica de Louis Cuchas y son el elemento impulsor de su destino¹³. La fuerte presencia del mundo sensorial en la novela de Simenon nos hace pensar en la obra de Proust. Sin embargo, su manejo es particular, y es justamente ese manejo lo que se buscará resaltar a lo largo del análisis de *Le petit saint*.

*On pense bien sûr à la mémoire sensitive de Proust et au célèbre épisode de la petite madeleine dans À la recherche du temps perdu, mais l'usage que fait Simenon de l'univers des sensations est assez différent. Alors que Proust cherchait à retrouver une époque par rapport au présent, il n'y a pas de volonté de parallèle, de comparaison chez Simenon: l'univers des sensations qu'il évoque avec tant de précision n'a d'autre but que de peindre un tableau empreint de cette ambiance, de cette "atmosphère" caractéristique qui lui donne toute sa vie et toute son authenticité.*¹⁴

¹⁰ La estufa remite al concepto de *foyer*, que en un sentido etimológico no sólo refiere al fuego en ella producido, sino al espacio donde se reúne la familia, al hogar.

¹¹ SIMENON, "Destinées", p. 670.

¹² "Chez Simenon, le lieu n'est pas l'élément déterminant lors de la naissance du roman. Du moins pas directement, car ce sont les images en général - visuelles, auditives ou olfactives le plus souvent - qui sont à l'origine du déclin indispensable de la création." ALAVOINE, *op. cit.*, p. 43.

¹³ El elemento perturbador en el esquema narrativo de la obra de Simenon suele ser el destino. En las novelas de Maigret, es normalmente la muerte o un crimen lo que marca el destino del personaje. Sin embargo, puede aparecer igualmente como una revelación a través del descubrimiento de un secreto, de un encuentro perturbador, del arribo de un extrafño, o bien a través del sentimiento de exclusión que puede ser social, material o de carácter sentimental. *Ibid.*, p. 95.

¹⁴ *Ibid.*, p. 54.

Tomando en cuenta la cita anterior, se podría pensar en un parecido entre lo que busca Simenon en su literatura y lo que logra Louis en la novela: pintar esta atmósfera sensorial. Para lograr la atmósfera, como ya se apuntó, Simenon se nutre del mundo sensorial. Quizá como en ninguna otra, puesto que finalmente el personaje principal es un pintor, *Le petit saint* explota la utilización de un elemento fuertemente apreciado por Simenon: el color. Menciona Alavoine que después de la luz, es el color lo que contribuye a dar la nota ambiental a la novela. Muchos investigadores han comparado su técnica descriptiva con la técnica de un pintor, principalmente la de un impresionista o un puntillista.

De esta forma, tal y como Manet afirmaba que la luz es el personaje principal de un cuadro, a Simenon le gustan los decorados simples, siempre y cuando los rayos del sol o la superficie de un cuerpo de agua provoquen los reflejos y el efecto tomasolado que resaltan el valor del color.¹⁵ Aun cuando en la novela la pintura de Louis no puede ser clasificada dentro de un género, sus anhelos recuerdan las nociones teóricas del movimiento impresionista.

Il avait peut-être trouvé le moyen d'alléger sa peinture, d'empêcher les empâtements, ce qu'il appelait la barbouille, sans être sûr du résultat. Au lieu d'étendre les couleurs avec soin, comme sur un mur ou sur une porte, il choisissait un pinceau fin et déposait sur le carton de petites touches de tons purs. Car il restait hanté par les couleurs pures. Elles n'étaient jamais assez claires, assez vibrantes à son gré. Il aurait voulu les voir frétiller.¹⁶

Por lo mismo, los principios estéticos de dicho movimiento serán de gran ayuda en la mejor comprensión de la visión estética del personaje. Por último, se considerarán los elementos que permiten ver reflejado en el personaje de Louis Cuchas el anhelo estético de Georges Simenon al presentar la experiencia artística como culminación del proceso de aprendizaje del mundo.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 60-61.

¹⁶ SIMENON, *Le petit saint*, p. 731.

I. El espacio en *Le petit saint*.

El espacio en la narrativa siempre ha ocupado un lugar importante, ya sea como elemento decorativo, o bien como elemento actuante en la construcción del universo diegético de los personajes. En el caso de *Le petit saint* de Georges Simenon, el espacio se va construyendo a partir de la mirada de Louis Cuchas niño. Dicha construcción va de la mano de la propia construcción del personaje, pues la manera de ver el mundo en la infancia será un antecedente a la manera en la que, una vez adulto, Louis construirá sus cuadros.

Louis tiene unos cuatro o cinco años cuando empieza a situar las formas, objetos y personajes dentro de un marco espacial. El primer espacio construido es obviamente el más cercano y el más íntimo: la casa. Louis habita un pequeño apartamento de dos cuartos en la calle Mouffetard en París, junto a su madre y cinco hermanos: Vladimir, Alice, los gemelos y la bebé, Émilie. Es un niño bastante retraído. Observa y absorbe sin intentar comprender como si se tratara de un espectador distante, sin interés por integrarse al mundo. Así elabora un decorado a partir de elementos aislados que en su mayoría le llaman la atención por apelar a sus sentidos.

Menciona Bachelard en su *Poética del espacio* que la casa es el primer universo de un ser humano, uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, recuerdos y sueños del hombre¹⁷. De allí que no resulte sorprendente el que Louis Cuchas empiece a despertar al mundo dentro de la casa, y que este despertar se encuentre asociado a un sentimiento de protección y seguridad. "La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa."¹⁸

El apartamento donde habita Louis se compone únicamente de dos cuartos: una recámara y una cocina. No hay una verdadera separación entre ambos cuartos. Para pasar a la cocina se debe necesariamente atravesar la recámara, y en esta última duermen todos. La presentación del apartamento comienza en la recámara. Lo primero que llama su atención es el color amarillento del cuarto, y lo húmedo. Después se integran los sonidos familiares que provienen de la cama alta de nogal, de dos colchones, donde duerme su madre, casi siempre con alguien, y que llegan a él con claridad pues lo único que la separa

¹⁷ BACHELARD, *La poética del espacio*, p. 36.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

de los colchones de los niños, de tela áspera, gruesa y café (salvo la de Vladimir que es azulada) es una vieja sábana suspendida de un clavo.

Desde la primera descripción, la atmósfera que se percibe no es muy alentadora. En un barrio donde abunda la pobreza ocupan un espacio bastante reducido seis niños, no todos del mismo padre, la madre, vendedora de verduras, y su amante en turno. Sin embargo, conforme se va presentando el mundo según lo percibe Louis, es evidente que él se encuentra un poco fuera de este entorno gris. Para Louis, el espacio restringido del pequeño apartamento es íntimo porque para él el estar allí significa bienestar. "*Cela ne déplaisait pas à Louis qu'il n'y eut qu'une issue à leur logement. C'était rassurant, car on se sentait bien enfermé, comme, la nuit, il s'enfermait dans la couverture enroulée à son corps.*"¹⁹

Las primeras observaciones las realiza dentro de su cama, desde donde se siente protegido. Parte de elementos que le resultan familiares como el calor, la luz y los olores. De esta forma, tal y como menciona Bachelard, el escritor nos llama al centro de la casa como a un centro de fuerza, en una zona de protección mayor.²⁰ A través de la percepción de Louis, Simenon nos llama al centro de su universo, la cocina, como a un centro de fuerza y de calor.

*Quand il avait émergé une seconde fois du sommeil, Vladimir et Alice paraissaient dormir, les jumeaux ne bougeaient toujours pas, mais la lampe à pétrole était allumée dans la cuisine dont la porte restait ouverte. Il s'en dégagait une odeur de café arrosé d'alcool et deux personnes parlaient à voix basse.*²¹

Louis empieza a percibir el mundo a partir del olfato, sin siquiera levantarse de la cama. Concretamente son los olores y el calor que emanan de la estufa los que dan a Louis un punto de partida. Como menciona Bachelard en su *Poética del espacio*, la casa es imaginada como un ser concentrado que llama a una conciencia de centralidad. Quizá es por ello que la cocina, y la estufa particularmente, ocupan un lugar central en su existencia, incluso teniendo más importancia en algún momento que su propia madre.²² "Par

¹⁹ SIMENON, *Le petit saint*, p. 651.

²⁰ BACHELARD, *op.cit.*, p. 62.

²¹ SIMENON, *op.cit.*, p. 648.

²² La importancia de la cocina y de la estufa en la infancia de Louis remiten a la propia infancia de Simenon. "Ici, comme rue Pasteur, la cuisinière à charbon, noire, envahit de casseroles des six heures du matin, était comme l'âme de la maison et j'attendais souvent de voir les cendres incandescentes passer à travers la grille d'aération." en SIMENON, *Destinées*, p. 670.

exemple, le poêle, pendant longtemps, eut plus d'importance que sa mère et fut le point central de son existence."²³

Puesto que los olores familiares se originan justamente en la estufa, puede comprenderse por qué ocupa el lugar central, a partir del cual se va ampliando el universo de Louis como en círculos concéntricos. Partiendo del corazón del apartamento, es posible que éste le otorgue un cierto orden a la construcción de su mundo.

*De sa paillasse, Louis entendait frotter des allumettes au soufre dont il aimait l'odeur. Ensuite, presque toujours, sa mère soupirait, grommelait des mots qu'il ne distinguait pas, et l'odeur de pétrole succédait à celle du soufre, l'effaçait, bientôt effacée à son tour par l'odeur du petit bois et du charbon [...] Jusque-là, il préféra ce mystère du feu tel qu'il le découvrait de son lit et, comme il se célébrait très tôt matin, presque toujours quand il faisait encore noir, il se rendormait avant la fin, avant le jet de vapeur qui sortait de la bouilloire, les gouttes qui tombaient, une à une, dans la cafetière, en transformant une fois de plus l'odeur du logement.*²⁴

Las percepciones sensoriales de Louis se asocian a la intimidad y a la seguridad pues forman parte de una rutina diaria. "Il aimait surtout la chaleur que le poêle dégageait, par vagues, par bouffées, le ronflement qu'il faisait parfois entendre, les cendres lumineuses qui dégringolaient soudain dans le tiroir du bas."²⁵ La estufa es símbolo de seguridad no sólo por los olores familiares que de ella emanan, sino gracias al calor que proporciona.

Por otro lado, la presentación de los elementos constitutivos de la casa que llaman la atención de Louis va normalmente intercalada por anécdotas. Por ejemplo, al recordar cómo los domingos en la mañana su madre llenaba de agua caliente la enorme tina para lavar que colocaba sobre el embaldosado rojizo de la cocina y pasaba uno a uno a sus hijos, Louis resalta la importancia del fregadero y el grifo en la cocina. Vista objetivamente esta anécdota refleja una condición de pobreza (el baño únicamente una vez por semana con la misma agua para todos). Sin embargo, para Louis el recuerdo no se presenta como una situación negativa o desagradable. "L'eau était déjà bleue, visqueuse de savon. Louis n'était pas dégoûté de passer le cinquième. Il n'était jamais dégoûté. Par les odeurs non plus. Est-ce que quelqu'un, dans la maison et dans le quartier, était dégoûté par les odeurs?"²⁶

²³ SIMENON, *Le petit saint*, p. 651.

²⁴ *Ibid.*, p. 652.

²⁵ *Ibid.*, p. 653.

²⁶ *Ibid.*, p. 655.

Como en casi todos los casos, los recuerdos son elegidos con base en el impacto que pudieron haber tenido sobre el olfato. El olor es, a su vez, punto de unión entre recuerdos. De su reflexión sobre los olores pasa a mencionar la ausencia de baños en el edificio (salvo una única cabina con excusado), lo que lleva al orinal de loza blanca que era utilizado por todos y, de allí por asociación de ideas, al recuerdo del novio cochero de su madre que solía vaciarlo hacia la calle, y que en alguna ocasión llevó a toda la familia a un viaje al bosque de Boulogne. Aunque dicho viaje carece de importancia en cuanto a la construcción del espacio pues no es integrado al universo de Louis, sirve para ejemplificar el método que emplea en la construcción de su mundo. En el momento en que el viaje se lleva a cabo, Louis no está interesado en ir más allá de las fronteras que él mismo ha trazado. Por lo mismo no es mencionado sino de pasada, como un recuerdo vago, pues para Louis no forma parte de la realidad. *"Il n'en était pas touché. Pour lui, c'était en dehors du réel et il avait fini par s'assoupir."*²⁷

Hasta ahora resulta evidente que el marco espacial de Louis se va expandiendo según lo que le resulta interesante, y que se apropia del mundo inmediato gracias al olfato. El olfato resulta entonces el sentido primordial asociado al espacio íntimo de la casa. Para salir de él, Louis recurre sobre todo a la observación. La observación es lo que lleva a Louis al exterior, primero desde su ventana (pues como menciona Bachelard la ventana es un punto de unión entre el adentro y el afuera) al observar el anuncio de enfrente del zapatero Stieb. Su posición de observador es privilegiada, como si estuviera atendiendo a un espectáculo desde un palco.

Lo que llama la atención de la calle es el movimiento de los transeúntes y los comercios, integrando el sentido de la vista gracias a los colores de los toldos de los comercios. Louis puede pasarse horas en la ventana, como hace en el patio del edificio observando a Floquet, el carpintero. Lo que más llama su atención del exterior son los toldos de los comercios, mientras en el caso de Floquet Louis se centra nuevamente en el olor, quizá porque aunque fuera del apartamento, aún forma parte del universo del edificio. Louis asocia el mundo de Floquet al olor particular de la madera y el pegamento, que, sin embargo, se integra al conjunto del edificio al mezclarse con el olor del cuarto de baño.

Quand, au printemps ou en été, une partie du vitrage était ouverte, une bonne odeur de bois frais et de colle émanait de l'atelier, un peu gâchée par celle de

²⁷ *Ibid.*, p. 662.

*l'unique cabinet de l'immeuble dont la porte, dans laquelle on avait scié un coeur, était jour et nuit entrouverte.*²⁸

Las descripciones externas, aun cuando se tratan del interior del edificio, carecen del sentimiento de seguridad e intimidación que caracteriza a las descripciones espaciales del pequeño apartamento, pues finalmente los recuerdos del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa.²⁹ Los espacios descritos son más bien fríos. Louis no lo hace con ninguna intención, pues en realidad simplemente narra lo que observa; el entorno sórdido se construye debido a la propia naturaleza de los elementos descritos.

*Une sorte de tunnel conduisait à la seconde cour où s'alignaient les poubelles dont les chats, la nuit, les rats aussi, disaient-on, faisaient basculer les couvercles mal fermés. Un escalier débouchait à droite, les premières marches en pierre, les autres en bois. La rampe de fer était soutenue par des barreaux trop espacés et plusieurs enfants s'étaient blessés; l'une d'eux était mort en tombant deux ou trois étages.*³⁰

Sin embargo, lo gris de la ambientación no se encuentra sólo en las descripciones exteriores, o en las anécdotas mencionadas de pasada; tal es el caso del hombre apuñalado que permaneció más de una hora en la banqueta sin que nadie le hiciera caso. Lo sórdido se manifiesta en el propio interior de la vivienda en las relaciones de la madre, los abusos sexuales de Vladimir con su hermana o la enfermedad inadvertida de Émilie que desemboca en su muerte. Por lo mismo, resulta aun más asombrosa la particular visión del mundo de Louis y el sentimiento de bienestar que en él produce. *"Il aimait la chambre qu'un drap de lit pendu à une tringle coupait en deux, l'odeur des paillasses alignées, le portrait de sa mère en voile blanc et d'un homme à moustaches blondes, les lambeaux de papier peint, surtout la jeune fille à l'escarpolette..."*³¹ Quizá es que, como dice Bachelard, toda gran imagen simple es reveladora de un estado de ánimo, y que, más aun que el paisaje, la casa es un estado de ánimo, por lo que reproducida incluso desde su aspecto exterior dice una intimidación.³² Así, la percepción que Louis tiene de su casa es reveladora de su alma, que posteriormente será reflejada en sus cuadros.

²⁸ *Ibid.*, p. 657.

²⁹ BACHELARD, *op. cit.*, p. 36.

³⁰ SIMENON, *Le petit saint*, p. 658.

³¹ *Ibid.*, p. 653.

³² BACHELARD, *op. cit.*, p. 104.

Si bien el espacio íntimo es el primero en concretarse en el alma de Louis, pronto se van abriendo los círculos al integrar la calle Mouffetard, y ya no sólo desde la ventana. En un principio, y aun cuando el apartamento se sitúa en un espacio mayor, es decir en un edificio de la calle Mouffetard, el espacio dominante de la narración es el interior del apartamento. Louis no tiene ningún interés en ir más allá. Incluso, por momentos parecería que son las condiciones del interior lo que le dan un marco de referencia para caracterizar los pocos elementos que se presentan del exterior. *"Il avait entendu dire que la famille était pauvre; mais tout le monde ne l'était-il pas dans la maison, presque tout le monde dans la rue, sauf les commercants, comme son oncle Hector, qui tenait une boucherie au coin de la rue Pot-de-Fer?"*³³ Finalmente, Louis pretende mantener su mundo lo más restringido posible, pues la realidad externa no es de su interés, salvo en los casos en los que comparte elementos con su universo interior, como en el caso de la figura paternal. *"À quel âge découvrit-il que, dans la plupart des familles, tous les enfants ont le même père? Pas chez eux. Pas chez d'autres de la rue Mouffetard non plus, où ils habitaient."*³⁴

Conforme pasa el tiempo es preciso que Louis deje la casa para dar un destino exterior al ser que se está desarrollando dentro. La ampliación de su marco espacial vendría a ser el resultado de un acto de despliegue y crecimiento. Aun así, Louis sigue estableciendo fronteras. *"Il ne dépassait jamais l'église, qui était sa frontière, et il ne s'intéressait pas aux fiacres, aux omnibus qui passaient dans un vacarme de sabots de chevaux."*³⁵ La absorción del espacio exterior es distinta a la del espacio íntimo, pues no conlleva el sentimiento de seguridad asociado al calor y a ciertos olores familiares. Sin embargo, Louis muestra una predilección por la porción de calle llena de carretas, impregnada de olores y ruidos. Es esta parte la que no le resulta ajena, pues contiene la vivacidad que lo atrae, anunciando su futura inclinación por el mercado de Les Halles, donde experimentará una gran apertura de los sentidos y de la percepción, alimentando así su devenir artístico.

El gusto estético de Louis empieza a concretarse desde el momento en que deja el apartamento, aun tratándose de salidas cortas y rutinarias. Los recuerdos de la escuela, por ejemplo, dan razón del apodo de *petit saint*, pues no protesta por nada, pero a pesar de

³³ SIMENON, *op. cit.*, p. 651.

³⁴ *Ibid.*, p. 649.

³⁵ *Ibid.*, p. 662.

constituir un universo totalmente distinto al de su vivienda en la calle Mouffetard, introduce en él su gusto por la observación de formas y colores. *"Des cartes géographiques garnissaient les murs, il ignorait de quel pays, car il n'avait pas encore appris à lire, mais il pouvait contempler les taches de couleurs différentes séparées par des lignes sinueuses du bleu clair, du jaune, du vert, surtout le rose violacé de la plus grande des taches."*³⁶

Una vez fuera del espacio íntimo las descripciones son menos precisas, pero permanece la labor de irse apropiando del mundo. *"Il commençait à s'intéresser, non plus seulement au poêle, à l'escalier, à la cour, à l'atelier du menuisier et aux boutiques de la rue, mais aux gens, à sa mère, à ses frères, à des visages qu'il apercevait dans la rue."*³⁷ La diferencia reside en que empieza a percibir con mayor atención las escenas que se desarrollan a su alrededor.

El viaje al mercado de Les Halles es en muchas formas la culminación de una etapa y el inicio de otra. Una primavera, antes del amanecer, Louis pide a su madre acompañarla a hacer las compras al mercado de Les Halles. Aun desde antes de llegar al mercado, Louis comienza a experimentar algo totalmente distinto. *"L'expérience était exaltante. Dans la cour, il respirait déjà l'odeur de la nuit qui n'est pas la même que celle de la journée et il était surpris, en remontant la rue, de découvrir une lumière. Elle éclairait un bistrot étroit, peu profond, avec deux tables sombres près du zinc en fer à cheval."*³⁸ No es sólo el hecho de respirar un aire nuevo, sino de formar parte de una imagen nueva, que sin embargo, no es amenazadora. Por el contrario, en el *bistrot* percibe un toque de familiaridad. Por otro lado, le agrada el pensar que a esa hora casi todo el mundo duerme. De cierta forma permanece resguardado.

El traslado a Les Halles se dibuja en la mente de Louis como si fuera un mapa, perfectamente trazado en un plano de París. De la calle Mouffetard pasan a la calle Pot-de-Fer, de allí a la calle Lhomond para pasar frente al Panteón hasta llegar al Boulevard Saint Michel, cruzar el puente del mismo nombre y pasar por el Palacio de Justicia hasta llegar a la calle de Halles. La vida comienza del otro lado del Pont au Change. Es como si al atravesar el Sena Louis hubiera cruzado una enorme frontera. De un lado su mundo íntimo, su calle, su guarida, la noche donde la mayoría aún dormía. Del otro lado el barullo

³⁶ *Ibid.*, p. 671.

³⁷ *Ibid.*, p. 683.

³⁸ *Ibid.*, p. 693.

de vida, la explosión de colores, olores y sonidos. Les Halles resulta un paraíso sensorial que verdaderamente lo excita.

Les gens, ici, étaient bien éveillés, car la vie avait commencé depuis longtemps, pour beaucoup bien avant minuit, et, au-delà des pavillons éclairés au gaz, d'où sortait une rumeur continue, un piétinement ininterrompu, des cris, des appels, des jurons et des rires, un petit train alignait ses wagons derrière sa locomotive qui fumait paisiblement [...]

Il n'avait pas mal aux pieds, il n'avait pas froid et il vivait la plus belle aventure de sa vie. Ses narines frémissaient sans parvenir à capter toutes les odeurs, car elles changeaient de dix mètres en dix mètres.

On voyait des légumes, des fruits, de la volaille, des caisses d'œufs partout, sur les trottoirs, sur la chaussée, plein les pavillons, et tout bougeait, s'entassait à un endroit pour être ensuite transporté dans un autre.³⁹

A pesar del aparente caos, Louis aprendería a ver un orden. Aprendería que cada camión, cada carreta de alimentos y cada hombre tenía su lugar y cumplía con un rol específico. Muy posiblemente es ésta la razón de su frustración al no encontrar, más adelante, el lugar preciso de cada objeto en sus cuadros.

Por otro lado, la experiencia visual es enriquecida por la hora del día. Louis percibe el mundo en el momento en que la luz capta la pureza de los colores. *"Le soleil était levé. Les vitres des maisons brillaient. Les roses étaient plus roses, les rouges plus rouges, les bleus plus bleus [...]* C'était un matin glorieux, éclatant de vie. Tout vivait. Tout était coloré. Tout sentait bon et on buvait l'air plutôt que de le respirer."⁴⁰ La percepción de Louis cambia por completo. No sólo ha ampliado el círculo de sus fronteras, sino que descubre en el exterior, quizá por primera vez, un banco inagotable de imágenes. *"C'était pour lui qu'il y allait, pour renouveler l'émerveillement, pour compléter son jeu d'images exaltantes ... Des images, il en découvrait sans cesse, des façades jaunes et des vertes, des enseignes, des réduits bourrés de tonneaux."⁴¹*

El aventurarse al exterior no sólo implicó para Louis una apertura de los sentidos, sino un cambio en la asimilación de todo lo que hasta entonces lo había rodeado sin que se percatara realmente de ello. A partir de este momento, sus recuerdos no sólo describen objetos, sino que incluyen las vidas de su familia: el primer fracaso amoroso de Vladimir, las inquietudes de Alice, la primera fuga de los gemelos. La toma de conciencia de un mundo ajeno al suyo marca el fin de un ciclo. Louis comienza a percibir cambios en la

³⁹ *Ibid.*, p. 694. Lo que se despliega frente a Louis bien podría ser captado en un cuadro impresionista.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 695.

atmósfera general de sus días: sin color, sin gusto, sin los sonidos habituales, sin el sentimiento de bienestar ligado a la intimidad que hasta entonces experimentaba en su casa.

Curiosamente, el cambio coincide con la instalación de luz de gas en el apartamento. Esta nueva luz blanca y fría sustituye la calidez de la lámpara de petróleo y expone la realidad. Con la nueva luz no sólo se aprecia con mayor claridad la pobreza del apartamento, "*On se rendait tout à coup compte que les murs étaient sales, que les paillasses avaient été maintes fois rapiécées, parfois avec des tissus de couleurs différentes,*"⁴² sino que revela algo en el interior de Louis. La nueva instalación de luz viene a simbolizar algo así como la pérdida de la infancia.

Jusqu' alors, ils avaient vécu les uns avec les autres comme dans un terrier, à l'abri du monde extérieur et, quoi qu'il advienne, il y avait leur mère pour les protéger. Les paillasses, en rang contre le mur, ne formaient qu'un grand lit et la mère, s'il y avait le plus souvent un homme avec elle, n'était séparée d'eux que par un drap de lit suspendu à un tringle. [...]

*Curieusement, c'était au gaz qu'il en voulait. Il lui semblait que, depuis qu'on avait installé cette lumière blanche et dure dans les deux pièces, leur vie avait changé et qu'une partie de leur intimité, de la chaleur du terrier, s'était dissipée. Même le dieu-poêle, trop éclairé, n'avait plus son aspect d'animal débonnaire et c'est à peine si on distinguait le scintillement des cendres qui tombaient de temps en temps en pluie fine à travers la grille.*⁴³

Todo ello lo empuja más hacia su madre, quizá en un intento por hacer perdurar el sentimiento de protección, y consecuentemente al mercado de Les Halles, donde él mismo empezará su vida independiente.

A partir de este momento todo irá cambiando. Los niños van dejando de serlo y poco a poco ensanchan su círculo vital. París se transforma; se habla de anarquismo, atentados, la Tour Eiffel, el metro. La narración adquiere igualmente un tono diferente, más anecdótico, sin que ello implique que Louis deje de percibir las variaciones a partir de sus sentidos, sin que ello produzca una modificación radical en su personalidad. Seguirá siendo el niño taciturno, contemplativo. Lo único que hará será ampliar sus horizontes. Quizá así resulte más fácil comprender su fascinación por los tranvías, que además de apelar en primera instancia a su gusto por los colores, implica movimiento y la ampliación de fronteras.

⁴¹ *Ibid.*, p. 697.

⁴² *Ibid.*, p. 700.

⁴³ *Ibid.*, pp. 704-705.

Louis était fasciné par les trams, à cause de leurs couleurs d'abord, qui égayaient la rue, puis du tintement qu'ils faisaient entendre pour avvertir de leur approche et des étincelles bleues qu'on voyait parfois au bout de leur trolley. Depuis peu, il lui arrivait, la nuit tombée, de s'aventurer jusqu'au boulevard Saint Michel rien que pour les regarder passer, car c'était plus beau dans l'obscurité. Des gens qui se trouvaient à l'intérieur, on ne voyait que le haut du corps et la tête, comme dans un guignol. Ils étaient alignés côte à côte, silencieux, le regard fixe, dans la lumière diffuse d'un autre monde, et à chaque cahot les têtes se penchaient toutes d'un même côté avant de se redresser lentement.⁴⁴

El espacio exterior va sufriendo cambios con el tiempo, pero el mundo de Louis sigue siendo suyo, un mundo muy personal. *“Ce n'était pas un monde, plutôt un livre d'images peut-être ridicule dont il n'avait pas envie de parler.”⁴⁵* De lo que empieza a darse cuenta es que el capullo protector que lo rodeaba se había quebrantado, y siente el corazón oprimido pero lleno de alegría. Louis está por encontrar su camino, su vida en la pintura.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 708.

⁴⁵ *Idem.*

II. La pintura de Louis Cuchas.

Desde el momento en que Louis se acerca por primera vez a la tienda de pinturas, a pesar de su absoluta ignorancia y de su inocencia frente al arte, puesto que declara nunca haber visto un cuadro, al lector no le sorprende lo que busca: reproducir su mundo tal y como lo ve, en colores puros y duraderos. *"Il n'osait pas dire «tout ensemble», des taches, des traits, des couleurs les unes à côté des autres, comme il en voyait dans la rue et comme il en avait plein ses souvenirs."*⁴⁶ Como en su momento hicieron los pintores impresionistas, Louis descarta de inmediato los negros, grises y cafés. No le interesa lo sombrío o triste; busca colores brillantes, que centelleen.

Louis no sabe de técnicas, ni conoce las teorías ópticas como la de Chevreul acerca de la división de la luz en colores fundamentales, pero su gran sentido de observación lo ayuda a entender las primeras explicaciones del vendedor de la tienda. *"Il y a plus de vingt sortes de verts et leur éclat dépend des couleurs qui les entourent. -Je comprends."*⁴⁷ Y es verdad que comprendía, pues lo había percibido en su entorno. Louis está fascinado, los nombres de los colores le resultan más evocadores que los poemas que le habían enseñado en la escuela. Sus observaciones y vivencias pasadas le habían servido como una preparación secreta, y empieza a darse cuenta de ello, así que se siente maravillado frente a la gama de colores y a las posibilidades que ofrecen. Por primera vez en su vida manifiesta una pasión viva, que exige su realización.

Louis compra sus primeros tubos de pintura y empieza a practicar. Aun cuando no logra realizar lo que él quisiera, sólo vive para ello. *"Il n'osait pas y croire et pourtant il ne vivait que pour ça, comme si les années passées n'avaient été qu'une préparation secrète. Il peignait le matin, en rentrant de son travail, près de la fenêtre, car c'était le moment où il faisait le plus clair."*⁴⁸ Casi de manera instintiva, Louis empieza a adoptar costumbres como si se preparara para un trabajo de toda la vida. Escoge la mañana para captar la luz que vivió por primera vez en Les Halles, donde los colores eran más puros. Así, con una pequeña rutina, comienza el proceso, una nueva búsqueda, ya no de absorción, sino de reproducción sobre papel, cartón o tela. Sin saberlo se acerca a los métodos

⁴⁶ SIMENON, *Le petit saint*, p. 727.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ *Ibid*, p. 730.

impresionistas, pero no porque conozca de ellos ni porque acceda a ellos tras un proceso intelectual, sino por intuición, porque le resulta natural, porque sin darse cuenta de ello desde niño ha visto el mundo de esa manera y había aprendido a descomponer e integrar su propio mundo.

En un principio Louis no está contento con su trabajo. Le parece espeso y pastoso. Se rehusa a mezclar los colores y tiene dificultades para situar los rostros u objetos sobre planos diferentes. Por otro lado, el que hubiera comenzado a pintar no significa que terminara de absorber el mundo. Continúa trabajando en Les Halles, nutriéndose de nuevas imágenes. *"Son travail le passionnait. L'aspect de la salle changeait à chaque instant. Il aurait pu peindre pendant dix ans sans épuiser la matière qu'il avait sous les yeux."*⁴⁹ No deja de experimentar con la reproducción pictórica de su mundo y es en los resultados donde logran reconocerse las similitudes con el movimiento impresionista. Finalmente, por medio de la colocación de pequeñas pinceladas de color puro – en lugar de su aplicación uniforme – encuentra la manera de aligerar su pintura, evitando el efecto pastoso y logrando la luminosidad y el centelleo que busca.

La imagen que se dibuja en la mente del lector recuerda al puntillismo o divisionismo de Seurat, que consistía en aislar los elementos primarios que constituyen los colores de la naturaleza y transferirlos sobre el lienzo en su estado puro o primario a través de pequeñas pinceladas, dejando la tarea de recombinarlos en una mezcla óptica a la retina del espectador. Sin embargo, mientras que la técnica de Seurat era impulsada por una estética y una búsqueda prácticamente científica fundada en la teoría de Chevreul, la técnica de Louis responde a una voluntad arraigada en su propia experiencia y sensibilidad, a motivaciones absolutamente subjetivas.

Louis está absorto en su pintura, pero la vida sigue. Poco a poco las cosas empiezan a cambiar en el hogar de la calle Mouffetard. Vladimir ya no vive allí, los gemelos se han fugado y Alice termina por casarse y mudarse a la *Rue des Écoles*, dejando a Louis solo con su madre. Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, Louis tiene apenas 16 años. En el mercado de Les Halles pasa de mensajero a apuntador de cifras. Subido en un taburete, Louis se encarga de escribir en un pizarrón negro los precios de las frutas y verduras que le van dictando. En cierto modo, la altura del taburete le permite otra perspectiva del

⁴⁹ *Idem.*

mercado, igual que la ventana durante su infancia, y vuelve a tomar una posición de observación privilegiada.

A pesar de que la guerra lo toca a través de sus hermanos, todos enlistados, y su cuñado, quien muere en batalla, Louis permanece aislado. En realidad, su pequeño mundo, Les Halles, no sufre gran cambio si bien es cierto que se percibe menos movimiento. Además, Louis no se preocupa mucho por las noticias. No le gustan las palabras. Le resultan vacías y extrañas ya que no puede ver, sentir, ni tocar nada en ellas. Las considera carentes de toda vibración.⁵⁰

Hasta estos momentos la pintura de Louis es algo absolutamente aislado y personal. Su madre, la única en saber de su obra, no comparte su pasión. Sólo de vez en cuando le mencionaba algo al respecto, y aunque Louis se percata de las miradas que de vez en cuando lanza a los cuadros, sabe que se alejan tanto del concepto que ella tenía de pintura que prefería callar.⁵¹ Sin embargo, eso no significa que Louis se mantuviera fuera de la realidad. Por el contrario, tenía una visión muy particular que era la que pretendía llevar a sus cuadros. *"Ses couleurs, comme il disait, car il ne prononçait jamais le mot peinture, restaient le centre de ses préoccupations. La guerre s'y refléta sous la forme de drapeaux, de clairs luisant au soleil, de soldats aux pantalons rouges, d'épaulettes. Plus tard, quand on changea les uniformes, il en aima le bleu qu'il mit dans plusieurs compositions."*⁵²

Aun así, es considerable la distancia que mantiene frente a los eventos sociales y políticos de su momento. Dadas las circunstancias también parece mantenerse completamente aislado de las inquietudes del mundo artístico, que en el contexto histórico son de gran importancia. A Louis no le afectó realmente la Primera Guerra Mundial ni ninguno de los grandes acontecimientos del ámbito tecnológico o social. Su inquietud plástica se origina exclusivamente en su interior, lo cual no implica que no otorgue importancia al objeto externo, pero únicamente en tanto que es a través de él como parece revivir las impresiones y experiencias de tipo sensorial que lo marcaron.

⁵⁰ Quizá sea este el tipo de palabras y frases de las que Simenon quiere huir, y quizá en este sentido pueda establecerse el reflejo de la estética de Simenon en la visión de Louis.

⁵¹ SIMENON, *op. cit.*, p. 735.

⁵² *Ibid.*, p. 734.

Poco a poco Louis empieza a manejar mejor sus pinceladas de color puro, pero aún le cuesta trabajo mantener una cierta cohesión entre los elementos. Si bien las alusiones al trabajo y a la búsqueda de Louis recuerdan al movimiento impresionista⁵³, los datos históricos lo colocan en una época posterior, pues obras de pintores como Cézanne o Renoir, e incluso algunos fauvistas, ya se encontraban exhibidas en galerías. *"Vous verrez les meilleurs impressionnistes, Cézanne, Renoir, Sisley, Pissarro. Il y a peu de temps, on se moquait d'eux et aujourd'hui il faut être très riche pour s'offrir une de leurs toiles. Vous verrez aussi les fauves, dont les critiques ne savent pas que dire: Vlaminck, Derain, d'autres dont j'ai oublié les noms."*⁵⁴ En realidad, el estilo al cual pudiera o no pertenecer no es lo importante, aunque por momentos parecería pertenecer a varios a la vez.

De manera general, los elementos que caracterizan el arte de Louis podrían ubicarlo fácilmente dentro del período general en la historia del arte que marca el nacimiento de la pintura moderna en los últimos años del siglo XIX y principios del XX. De entrada, el precepto de que la exactitud no es la verdad, por el cual se rigieron Matisse y los fauvistas, bien podría aplicarse a la pintura de Louis. El lugar otorgado al color también podría hacernos pensar en Louis como fauvista si bien no sabemos con certeza a qué responde la utilización del color puro en Louis. ¿Es decorativo o figurativo? ¿Responde a la forma o al tema? ¿O es simplemente la respuesta a una visión absolutamente personal que nada tiene que ver con una teoría estética?

De lo que sí podemos estar seguros es que, tanto para Louis como para los fauvistas, la elección del color responde a una selección visual y no intelectual. Sin embargo, en los fauvistas la elección del color es en términos de la condensación de una sensación inmediata y del poder expresivo que cumple en el objeto, y la de Louis parece acercarse más a una visión simbolista como la de Gauguin, donde la obra de arte no debe ser expresiva sino representativa, o dicho de otro modo, debe ser el equivalente del sentimiento y no su expresión.

⁵³ Il désigne un système de peinture qui consiste à rendre purement et simplement l'impression telle qu'elle a été ressentie matériellement; l'artiste impressionniste est le peintre qui se propose de représenter les objets d'après ses impressions personnelles sans se préoccuper des règles généralement admises. [...] Elle s'attache à représenter l'impression du peintre, c'est-à-dire l'effet plus ou moins prononcé produit par l'action des objets extérieurs sur les organes des sens; c'est sa vision particulière que l'artiste va s'efforcer de rendre sur la toile et non plus ce qu'il sait être des choses, ce que sa formation lui a appris. SERULLAZ, *L'impressionnisme*, p. 5.

⁵⁴ SIMENON, *op. cit.*, p. 736.

Por lo anterior, resulta evidente que Louis Cuchas no encaja ni en uno ni en otro movimiento plástico de manera total, sino que va construyendo su propia estética. Con todo, el lector puede acercarse con mayor facilidad a la obra de Louis tomando en cuenta las revoluciones estéticas que se llevaron a cabo durante el período histórico al cual pertenece, mismas que Simenon seguramente tomó en cuenta al momento de crear a su personaje. Aún así, en tanto que personaje de ficción, en realidad no podemos más que imaginar la obra de Louis Cuchas a partir de los elementos que vamos conociendo de ella a lo largo de la narración. Por un lado, esto permite mayor libertad, y el lector comparte la experiencia artística de Cuchas, pues finalmente construye en su imaginación el cuadro.

Sin embargo, a pesar de las similitudes que el lector pudiera encontrar entre Louis y otros artistas plásticos, no debe perder de vista el carácter absolutamente personal de su obra, puesto que responde a una inquietud muy particular. Así, para el lector lo esencial de la obra de Louis no es tanto el resultado plástico (puesto que a final de cuentas no conocemos la imagen) sino el proceso de liberación de un acervo visual cuyo centro de acopio es la infancia del artista. Más allá de una clasificación dentro de un movimiento artístico particular, lo importante de la pintura de Louis se encuentra en el trasfondo, en el hecho de que a través de ella quiere aventajar la representación icónica del mundo para acceder de manera directa a la realidad.

*Il ne cherchait pas à copier la réalité, une chaise, une rue, une femme, un tramway. Il lui arrivait de le faire, comme exerce, et y parvenait assez bien. Mais c'étaient des images. Ce qu'il aurait voulu obtenir, c'était la réalité elle-même, telle qu'il la voyait, ou plutôt telle qu'elle se composait, sans qu'il le fasse exprès, dans son esprit.*⁵⁵

Por lo mismo, a Louis no le interesa trabajar en un taller, ni con modelos. Quiere aprehender lo que él ve y lo que vive a su alrededor, que es un entorno en constante cambio y movimiento. Se interesa por presentar la realidad tal como la ve. *"Par exemple, il avait mis le petit Francois, hésitant sur ses jambes boudinées, seul au milieu de la cour de l'école. C'était l'hiver, puisqu'il y avait de la neige, mais il voulait que le ciel fût un ciel d'été, et un tram jaune et rouge, plein de visages collés aux vitres, passait devant le mur."*⁵⁶

⁵⁵ *Ibid.*, p. 736.

⁵⁶ *Idem.*

Refleja las cosas como las ve, y su mundo es un mundo colorido, a pesar de la pobreza o de la guerra.

Por recomendación del vendedor de la tienda de pinturas, M. Suard, Louis se acerca a las galerías de arte. Aunque le gusta lo que ve, se siente un poco decepcionado. Reconoce que los pintores de las galerías han logrado colocar sus trazos acertadamente, pero se siente decepcionado al ver que no se parecen en nada a lo que él busca, afirmación que nos remite al aspecto inclasificable de su obra. Le resulta difícil explicar su búsqueda y llega incluso a pensar que quizá nunca logre quedar satisfecho. "*Je ne serai jamais content. Vous savez bien que je ne suis pas un vrai peintre.*"⁵⁷ Aun así, Louis empieza a ver el mundo de una manera más consciente. Ya no sólo hace descripciones, sino que las hace en términos de pintura. "*Sa vie s'était assourdie. Pour parler en termes de peinture, comme M. Suard, des ombres se formaient, des endroits ternes sur la toile.*"⁵⁸

Es durante esta época que nuevamente aparecerá el señor Pliska como personaje importante en la vida de Louis. Stefan Pliska, en algún momento amante de su madre, había marcado la infancia de Louis pues había sido él quien una Navidad (la única que celebraron en forma) regaló a Louis su primera caja de colores. Tras un reencuentro con Pliska, ahora escultor, y la visita a su estudio, Louis tendrá la primera idea de buscar uno propio. Existe la posibilidad de establecerse en Montmartre, pero en realidad Louis busca algo más cerca de su madre, más cerca de su mundo de la infancia, de sus imágenes. "*La véritable raison de son refus de Montmartre c'est qu'il s'y sentirait en pays étranger, loin des images qu'il avait récoltées à son insu pendant dix-neuf ans.*"⁵⁹ Consigue un taller en la calle de l'Abbé-de-l'Épée pero, aunque está cerca de la calle Mouffetard, en un principio se siente algo extraño y ajeno. "*Ce n'était plus la rue dont l'image restait fixée dans sa mémoire, une image dont il avait besoin, qu'il ne fallait qu'on lui vole*"⁶⁰ Finalmente la respuesta a su búsqueda artística sigue estando en esas imágenes.

Para hacernos una idea más clara de la obra de Louis, convendría reunir toda la información y comentarios que el narrador proporciona sobre ella. Por un lado se ha mencionado la falta de proporción entre personajes y objetos, así como la utilización de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 741.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 748.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 750.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 751.

pinceladas de colores puros y brillantes. Su estética busca el espacio vibrante entre los objetos, hecho que permite hacer una comparación con impresionistas como Monet. Sin embargo, M. Suard se encarga de marcar la diferencia. *“Seulement, Monet tentait d'atteindre ce résultat avec la lumière. L'objet n'avait pas d'importance.”*⁶¹ Para Louis el objeto, ya sea una col, un tren o un árbol, tiene una gran importancia. Los objetos son esenciales.

En el cuadro titulado *Portrait de Louise*, por ejemplo, aparecen una ventana, una jaula, un canario y un cielo azul. No aparece ni el rostro ni el cuerpo de la chica. Lo que presenta son los objetos que llamaron su atención, que lo acompañaron ese día de su primera experiencia sexual y que lo remiten al recuerdo, quizá de manera más real, más tangible que el propio rostro de la chica. Así, el retrato de Louise no es su rostro, sino su entorno, y el título lo da para él mismo, más que para caracterizar el cuadro. Louis busca partir de una experiencia visual u olfativa. Aun así ocurre un cierto grado de abstracción que dificulta la identificación del motivo original, pero el narrador se encarga de avisarnos que siempre está allí, aun cuando no es fácilmente perceptible, y eso debido en parte al poder de conceptualización de Louis. ¿No podría el lector pensar en primera instancia en la asociación libre de la que hablaba Picasso?

*C'est-à-dire que, quoique la composition soit tirée de la réalité, aucune image visuelle immédiatement perceptible n'y est représentée, mais plutôt un groupe d'éléments visuels associés à une image existant dans la mémoire. Ces éléments associés peuvent en réalité, comme du reste Picasso l'a toujours lui-même souligné, dériver d'une expérience visuelle, mais la différence capitale est que la peinture devient une libre association d'images (une construction de l'imagination visuelle) au lieu d'être une représentation d'un sujet contrôlée par les lois de la perspective.*⁶²

Sin embargo, Louis Cuchas no es cubista. No rompe la unidad de la imagen percibida para reconstruir los fragmentos en una construcción libre. Aunque le cede importancia al objeto, Louis tiene un fuerte sentido del simbolismo de las imágenes y su imaginación lo lleva por encima de la realidad. No copia lo que ve, sino lo que su espíritu cree percibir de la esencia del mundo, de manera que es absolutamente subjetivo. Así, no se trata de una representación sino de la extracción de los elementos constitutivos de los

⁶¹ *Ibid.*, p. 759.

objetos, pero no de los elementos que los conforman ante los ojos del resto del mundo. No lo hace a la manera de Brancusi, por ejemplo, buscando realizar una reducción de los objetos a su estructura orgánica. Es decir que no busca lo universal, sino lo que el objeto representa para él como individuo. Tampoco es expresionista. No busca expresar los objetos y mostrarlos con los sedimentos de la historia y el tiempo. No se ocupa más que de su propia historia. En la obra de Louis el estilo es el hombre.

Como menciona Mathonet en un estudio de la obra de Simenon:

*Le "Petit Saint" sélectionne systématiquement certains éléments du réel-généralement ceux que les autres ne remarquent pas – pour leur accorder toute son attention. Le reste ne l'atteint pas. Sa peinture sera sans doute à l'image de cette curieuse perception "sélective". Désormais, son étrange regard sur le monde engendrera des oeuvres au style inclassable. Il n'est ni impressioniste, ni fauve, ni cubiste. On peut seulement affirmer que son art n'est pas figuratif et reste incontestablement dominé par la recherche des couleurs.*⁶³

La verdadera iconografía de Louis es la de su infancia. Sin embargo, aunque consciente del banco de imágenes que rigen sus cuadros, no intelectualiza el proceso. *"Vous êtes un artiste et n'avez pas besoin de comprendre. Peut-être vaut-il mieux que vous ne compreniez pas trop. Des expressionnistes allemands ont travaillé dans le même sens, des intellectuels qui savaient où ils allaient, s'efforçaient d'exprimer une idée. Vous saviez, en peignant les soldats, qu'ils se dirigeraient en rangs vers un sexe monumental?"*⁶⁴

En esta cita M. Suard hace referencia a la composición de Louis intitulada *La Guerre*.

La perspectiva del cuadro sería la de los Campos Eliseos, con hileras de árboles verdes y casas de color claro que más que detalles mostrarían una profusión de banderas en las ventanas. La multitud estaría representada por puntos negros salpicados de azul, blanco y rojo. Lo importante sería el desfile, hileras de soldados de mayor tamaño a la multitud, soldados desnudos, algunos rosados, otros lívidos, como en el consejo de revisión al cual Louis había ido. Cada uno llevaría un fusil, y portarían un quepis o un casco propio de las trincheras. A la cabeza, caracoleando a caballo y desnudo también, iría un oficial dirigiendo el desfile de soldados hacia el Arco del Triunfo, reemplazado por el sexo monumental y oscuro de una mujer con las piernas separadas.

⁶² READ, *Histoire de la peinture moderne*, p. 107.

⁶³ MATHONET, "Regard et voyeurisme dans l'oeuvre romanesque de Simenon", p. 163.

⁶⁴ SIMENON, *op. cit.*, p. 759.

Louis no sabía, al pintar los soldados, que éstos se dirigirían hacia un sexo monumental. Simplemente toma los elementos de sus propias experiencias, como reflejando su propio mundo, de manera que resulta difícil encasillarlo dentro de un movimiento artístico. *"Voyez-vous, Louis, vous n'êtes ni un impressionniste, ni un fauve, ni un cubiste. Vous n'êtes non plus un peintre de dimanche. Si, comme je le souhaite, vous restez vous-même, on aura du mal à vous classer. Je ne comprends pas tout à fait, moi non plus, mais il y a quelque chose."*⁶⁵ Quizá podríamos decir simplemente que Louis tiene voluntad de artista y un idioma personal, tal y como lo expresó Fernand Léger de sí mismo.

*Être libre en plein dans la vérité, voilà le drame du personnage épique que l'on désigne généralement sous le nom d'inventeur, d'artiste, de poète. Des jours, des nuits noires ou lumineuses, accoudé au bar éclatant, visions renouvelées des formes et des objets baignés de lumière artificielle. L'arbre n'est plus l'arbre, une ombre coupe la main posée sur le comptoir, un oeil déformé par la lumière, la silhouette mobile des passants. La vie des fragments; un ongle rouge, un oeil, une bouche. Le jeu élastique des couleurs complémentaires qui transforme l'objet en une autre réalité. Il se gonfle, se soule de toute vie instantanée, qui le traverse en tous sens. Il est une éponge, sentiment d'éponge, de transparence, d'acuité, nouveau réalisme.*⁶⁶

Con el paso del tiempo habría una tendencia por parte de la crítica a ubicar a Louis dentro de los pintores de Montparnasse, pero en realidad Louis siempre se mantiene al margen. Lo único certero es su pasión por la pintura, y la continua búsqueda del "destello" del espacio. *"Il n'était pas pauvre, ni riche. Il passait son temps à peindre, en quête de ce scintillement de l'espace qu'il recherchait depuis si longtemps et qu'il continua à chercher toute sa vie."*⁶⁷ Poco a poco irá madurando como artista, logrando hacer vibrar los elementos de sus cuadros rodándolos de aire o de luz, sin perder con ello la nostalgia de sus años de infancia. Trazos de su madre, de su hermana, de Émilie, de los rostros de los gemelos, de la estufa, de la canica amarilla o de la sábana que separaba las camas irán apareciendo sin que nadie más que él se de cuenta. Finalmente son la esencia de sus cuadros. *"Ne leur avait-il pas pris quelque chose à tous, à tout le monde? Ne s'était-il pas servi de leur substance? Il ne savait pas, ne devait pas savoir, sinon il serait incapable d'aller jusqu'au bout."*⁶⁸

⁶⁵ *Ibid*, p. 760.

⁶⁶ HEAD, *op. cit.*, p. 100.

⁶⁷ SIMENON, *op. cit.*, p. 767.

⁶⁸ *Ibid*, p. 773.

Resulta claro que no se puede comprender el destino de Louis sin considerar su percepción del mundo durante los años vividos en el pequeño apartamento de la calle Mouffetard. Para comprender la obra plástica de Louis hay que lanzarse a su interior, al centro de la creación, es decir al alma compuesta de la sensibilidad sensorial alimentada desde su infancia. Como menciona Bachelard,⁶⁹ en el terreno de la pintura misma, donde la realización parece traer decisiones que proceden del espíritu y que encuentran obligaciones en el mundo de la percepción, la fenomenología del alma puede revelar el primer compromiso de una obra. La pintura de Louis nace en cierta forma de la sorpresa que excita su mente y sus sentidos.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 12.

III. La estética de Georges Simenon y *Le petit saint*.

Georges Simenon es uno de los escritores más prolíficos de la literatura francófona de Bélgica. Por lo mismo, su extensa obra ha merecido la atención de un gran número de investigadores. Muchos han sido los estudios dedicados a su estética, y con la aparición de *Le petit saint* en 1965, algunos críticos notaron el parecido entre Louis Cuchas y su creador.

*Très vite, la critique a découvert des analogies entre Louis Cuchas et Georges Simenon. Et l'on s'est aperçu que, sans aucune mention autobiographique, le romancier avait décrit son propre voeu esthétique à travers le peintre. Le Petit Saint pourrait, en effet, être analysé comme l'expression très réussie d'un essai théorique sur l'art d'écrire, mais transposé et romancé.*⁷⁰

Al estudiar las memorias de Simenon, el lector puede percibir que existen ciertas similitudes entre Louis Cuchas y el autor. En primera instancia, ambos se inclinan por la observación y cuentan con una excelente memoria. “Es evidente que la memoria interviene como un instrumento de búsqueda, pero no es el instrumento más profundo.”⁷¹ Tanto para Simenon como para Louis, la memoria es esencial pues constantemente retendrán, y por consecuencia reflejarán en su obra, las vivencias de su infancia, por la cual tienen una especial predilección. La memoria es evidentemente un instrumento de búsqueda, búsqueda de imágenes, de signos.

No se trata de una exposición de la memoria involuntaria, sino de la narración de un aprendizaje.[...] Aprender concierne esencialmente a los signos. Los signos son el objeto de un aprendizaje temporal y no de un saber abstracto. Aprender, es, en primer lugar, considerar una materia, un objeto, un ser, como si emitieran signos por descifrar, por interpretar. [...] La vocación es siempre predestinación con relación a los signos. Todo aquello que nos enseña algo emite signos, todo acto de aprender es una interpretación de signos o jeroglíficos.⁷²

El aprendizaje del mundo tanto en Simenon como en Louis involucra el acto de aprehender los signos, por lo que podemos recurrir a una teoría semiótica para entender su manera de integrar los elementos a su particular visión del mundo, hecho que anuncia su vocación. La semiótica busca entender cómo funciona la significación al describir y

⁷⁰ MATHONET, *op. cit.*, p. 165.

⁷¹ DELEUZE, *Proust y los signos*, p. 11.

⁷² *Ibid.*, p. 12.

evidenciar los mecanismos por los cuales se manifiesta, se produce y se comunica a través de los diversos objetos culturales. La teoría semiótica es el conjunto organizado de conceptos que permiten describir el funcionamiento de la significación a través de cualquier objeto cultural.

La teoría semiótica de Charles Sanders Peirce integra la filosofía pragmática al tomar en consideración el contexto de producción y recepción de los signos. Considera que el describir la significación de un signo implica estudiar el proceso cognitivo mediante el cual resulta interpretado y provoca una acción. En el marco de Peirce, el análisis semiótico busca estudiar el proceso a través del cual la percepción lleva a una acción por medio del pensamiento. Para estudiar los modos de experimentación y aprehensión de los fenómenos, Charles Sanders Peirce designó tres categorías: primeridad, segundidad y terceridad.

Según las categorías de Peirce la primeridad refiere a la concepción en totalidad, la continuidad, la indistinción y la atemporalidad que se encuentra en un dominio pre-verbal donde toda descripción es falsa, en tanto posible no realizada. La primeridad corresponde al orden de lo imaginario. Mientras tanto la segundidad refiere a los hechos reales y al mundo de los conceptos. Considera las circunstancias espacio-temporales, lo particular y lo real. Es la categoría de la materialidad, del experimento, del hecho y de la relación causa-efecto. Por último, la terceridad es la categoría del orden de la ley, de lo general y necesario. Incluye la cultura, el lenguaje, el hábito, la representación y las convenciones. La terceridad es la categoría del orden simbólico.

Deleuze menciona que la unidad de cada mundo estriba en que forman sistemas de signos emitidos por personas, objetos y materias. Considera que no se descubre ninguna verdad ni se aprende nada a no ser por desciframiento o interpretación. Sin embargo, la pluralidad de los mundos radica en que estos signos no son del mismo género. No aparecen de la misma forma, no se dejan descifrar del mismo modo, y no tienen una relación idéntica con su sentido.⁷³

En tanto hombres, estamos inscritos dentro de un universo de signos, en un mundo de orden simbólico, en la categoría fenomenológica que Charles Sanders Peirce define como terceridad. El pensamiento humano es en esencia simbólico y, para separar lo posible imaginario de lo real se requiere de un distanciamiento. Puesto que no tenemos un acceso

⁷³ DELEUZE. *op. cit.*, p. 13.

inmediato a lo real, necesitamos realizar una mediación simbólica por medio de códigos que funcionan como filtros. Así captamos lo real pero de manera filtrada, pensada, preinterpretada. Toda tentativa de concebir lo real de manera distinta implica la desconstrucción y la reconstrucción de los códigos.

Tanto *Simenon* como Louis se rigen por la absorción de los signos materiales que constituyen su mundo. Esta absorción de signos se realiza en ambos casos a través de los sentidos. Ambos rechazan el intelectualismo durante el proceso creativo y buscan proyectar su propia realidad. *"C'est ici que nous ne croyons pas être loin de la formule de Simenon que nous venons d'entendre: "J'ai une intuition extraordinaire". C'est cette intuition qui lui permet non pas de peindre le monde tel qu'il est, mais de donner son impression sur son expérience à lui de ce monde."*⁷⁴

Sin embargo, para ninguno de los dos es suficiente la aprehensión del mundo, necesitan transformar la realidad a partir de un proceso creativo. "La razón estriba en que las cualidades sensibles o las impresiones, incluso bien interpretadas, no son todavía en sí mismas signos suficientes [...] son signos verdícos que de inmediato nos proporcionan un gozo extraordinario, signos plenos, afirmativos y alegres. Son signos materiales."⁷⁵ Para Deleuze, el signo lleva primero a una alegría prodigiosa. Luego sigue una consciente obligación que requiere buscar el sentido del signo hasta que el sentido aparece y descubre al objeto oculto. Finalmente el sentido material no es nada sin que encarne una esencia ideal.

Simenon y Louis Cuchas perciben los signos, los interpretan y los revelan a través del arte. La creación y en sí toda experiencia artística implica el dominio del simbolismo establecido⁷⁶ y su transgresión. Opera bajo el impulso de lo imaginario que sólo puede formularse a partir de lo simbólico. Lo imaginario del creador (equiparable a la primeridad de Peirce) sólo puede formularse rompiendo con el simbolismo establecido de manera que se modifiquen los filtros para dar lugar a un conocimiento nuevo, que a su vez es recuperado por lo simbólico. Es decir que lo posible imaginario, la primeridad, se infiltra

⁷⁴ VELDMAN, "Georges Simenon, auteur impressionniste et dialectique", p. 46.

⁷⁵ DELEUZE, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁶ Entendiendo al símbolo como figura u objeto que tiene significación convencional.

en lo simbólico, la terceridad, y a través de un nuevo filtro (un nuevo conocimiento) da acceso a la realidad.

Lo simbólico permite el acceso a lo real filtrado, permite captar y dar forma a lo imaginario. En el mismo movimiento en que lo imaginario es captado, es estabilizado por lo simbólico (la terceridad incluyendo la cultura, el lenguaje y la representación) hasta ser nuevamente desplazado. Mientras más códigos, mayor desplazamiento, más accesos a aspectos de lo real que aún no han sido interpretados, y así finalmente el arte se instaura como lenguaje e instrumento de conocimiento.

La experiencia artística sólo puede formularse rompiendo con lo simbólico establecido de manera que se modifiquen los filtros para dar lugar a un conocimiento nuevo. La creación artística da acceso a una nueva realidad, la cual ha sido captada y transformada a partir de la particular visión del creador. Sin embargo, se entiende que la comunicación artística es un suceso (por lo tanto, si seguimos las categorías de Peirce, en el orden de la segundidad) que permite la irrupción de la primeridad en la terceridad. El suceso se desdobra en dos vertientes: se produce en la creación de la obra por un lado y en cada una de sus interpretaciones por el otro. Existe finalmente un pacto con el receptor: las interpretaciones (existen tantas interpretaciones como signos) transforman los objetos materiales en obras de arte. Toda experiencia artística (tanto la producción como la recepción) implica la doble necesidad de dominar un simbolismo y dejarlo romper para permitir la irrupción de las fuerzas de la primeridad.

El imaginario del artista se infiltra en lo simbólico, desplaza los códigos pre-existentes y permite un nuevo acceso a lo real, a un aspecto de lo real que aun no había sido interpretado. El artista debe construir su propia red simbólica. Idealmente, al final del recorrido el receptor habrá asimilado esta nueva red simbólica que resultará en una nueva percepción de lo real. *"La sensation actuelle féconde et extériorise l'imagination. Il en résulte la création d'un monde nouveau, un nouveau réel, un réel subjectif, reconnu comme tel d'ailleurs par le lecteur, qu'on pourrait considérer comme le fantôme de l'auteur."*⁷⁷

El arte actúa finalmente como instrumento de comunicación y de aprendizaje. Lo propio del arte es captar las fuerzas invisibles de la primeridad; es siempre una tentativa de

⁷⁷ VELDMAN, *op. cit.*, p. 47.

materializar lo invisible en visible, lo no sonoro en sonoro, etcétera. Así, la culminación del proceso de aprendizaje del mundo se da en la creación, en el arte.

El mundo del Arte es el último mundo de los signos; y estos signos, como desmaterializados, encuentran su sentido en una esencia ideal. Desde entonces, el mundo revelado del Arte reacciona sobre todos los demás, y principalmente sobre los signos sensibles. Los integra, los colorea de un sentido estético y penetra en la opacidad que todavía conservaban. [...] Por ello todos los signos convergen en el arte; todos los aprendizajes, por las vías más diversas, son ya aprendizajes inconscientes del arte mismo. En el nivel más profundo, lo esencial está en los signos del arte.⁷⁸

Los signos esenciales son los del arte, que transforman todos los demás. Esto es evidente tanto para Simenon como para el personaje que construye en *Le petit saint*. Todo signo que reciben lo transforman en arte, logrando construir una realidad muy personal, pero que busca modificar a su vez la realidad del receptor.

El paralelo más profundo entre Simenon y Louis Cuchas ocurre en el campo del arte; se encuentra en el reflejo estético de Simenon sobre la obra plástica de Louis. A través de la historia de Louis Cuchas, el lector puede fácilmente reconocer la predilección de Simenon por el empleo de la sinestesia. La sinestesia refuerza la evocación para crear la atmósfera. A través de ella Simenon busca tocar al lector por medio de la afectividad y las imágenes. Son las sensaciones visuales, olfativas y auditivas las que permiten la pintura de las atmósferas de Simenon, tal y como actúan como punto de partida en la absorción de imágenes de Louis.

Si bien *Le petit saint* constituye un excelente ejemplo del uso de la sinestesia en la literatura de Simenon, no es el único. El olfato, por ejemplo, ocupa un lugar privilegiado tanto en las descripciones como en la evocación de atmósfera en *Pedigree*, *Le petit homme d'Arkhangelsk* o en *Le cercle des Mahé*. "Peut-être était-ce vrai qu'on retrouvait encore l'odeur de sueur, mais mélangée avec d'autres odeurs aigres et sourdes tout ensemble, pipi d'enfant et lait suri, odeur d'ail, de poisson, en même temps que cette odeur venue des bois de pins et des arbousiers qui était comme l'odeur de l'île."⁷⁹ A su vez, el sentido auditivo es recurrente en *Pedigree*, *Le voyageur de la Toussaint*, *Les anneaux de Bicêtre* y *Le cercle des Mahé*.

⁷⁸ DELEUZE, *op. cit.*, pp. 22-23.

Bernard Alavoine⁸⁰ considera que pueden encontrarse convergencias entre la evocación de las atmósferas de Simenon y el movimiento impresionista, sobre todo, en términos de tres elementos: los temas de inspiración y la elección de lugares, la utilización particular del color, y la iluminación y juegos de luz y reflejos. Como en su momento hicieron los pintores del movimiento impresionista, Simenon elige las riberas, el mar y los ríos. Por citar algunos ejemplos reunidos por Alavoine, la orilla del Sena ocupa un lugar importante en *La guinguette à deux sous*, la costa normanda es inspiración de los paisajes marinos de *Le port des brumes*, *Au rendez-vous des Terre-Neuvas* y *L'homme de Londres*, y La Rochelle, a su vez, permite la elaboración de una atmósfera casi asfixiante de sentidos en *Le voyageur de la Toussaint*.

*Gilles, parfois, s'arrêtait et fermait les yeux, pour ne plus voir ce port vibrant de soleil, cette foule colorée, pour ne plus entendre les voix sonores et les rires, pour s'abstraire malgré tout, supprimer les bateaux bleus et verts, les voiles brunes ou blanches, les reflets sur l'eau, le gamin qui pêchait à la ligne et qui avait les pieds nus, la forte odeur du vin quand on passait devant les barriques rangées sur le quai des Ursulines, l'odeur du poisson, au bassin des chalutiers à vapeur...Jusqu'à l'air dont on sentait toutes les molécules en mouvement et qui avait sa vie propre, son rythme, sa température, son parfum.*⁸¹

Bernard de Fallois⁸² ha reconocido en Simenon el gusto por rehacer indefinidamente el mismo cuadro bajo luces distintas, como es el caso de los diversos cielos parisinos en *L'enterrement de Monsieur Bouvet*. También ocurre en *Le cercle des Mahé*: "*L'air, à cette heure-là, avait une curieuse odeur. La mer aussi. La mer surtout. Et l'univers était d'une couleur extraordinaire. Tout était clair, presque pâle, mais d'une pâleur lumineuse. Du bleu pâle. Du vert pâle. Jusqu'aux couleurs éclatantes des bateaux avaient une étonnante légèreté. Tout s'enveloppait d'une légère buée.*"⁸³

Simenon disfruta ver nacer el reflejo en las superficies naturales, sobre todo, en el agua. A pesar de que esto nos vuelve a remitir al movimiento impresionista, la literatura de Simenon no es sólo la transcripción literaria de una corriente pictórica. Simenon se enriquece de sensaciones gracias a la facultad de percepción y reminiscencia. El poder

⁷⁹ SIMENON, *Le cercle des Mahé*, p. 598.

⁸⁰ ALA VOINE, "Georges Simenon: de l'impressionisme à la peinture de l'atmosphère", p. 80.

⁸¹ SIMENON, *Le voyageur de la Toussaint*, p.335.

⁸² Apud ALA VOINE op.cit.

⁸³ SIMENON, *Le cercle des Mahé*, p. 606.

vibratorio del juego de luz y reflejos, aunado a la apelación al mundo de los sentidos, da al decorado anónimo vida, como lo demuestra el siguiente párrafo de *Le cercle des Mahé*.

Dans les ruelles pittoresques, on surprenait, malgré l'heure, un peu de vie humaine: c'était très simple, très pauvre, et c'était cependant doux et rassurant; il ne s'agissait pas d'une pauvreté sordide, mais d'une pauvreté presque somptueuse. Dans le soleil, le crépi des maisons avait des reflets dorés...Tout à côté, il y avait des piles de fromages italiens, des barils d'anchois ou de morue, des jambons qui pendaient, et toutes les odeurs se mélangeaient, des mouches bourdonnaient, l'eau d'une fontaine courait avec un bruit de ruisseau le long du trottoir.⁸⁴

Por otra parte, Simenon busca un decorado simple, quizá banal, pero siempre y cuando se otorgue el valor correspondiente al color. Es el color lo que da la tonalidad a la descripción apareciendo incluso antes de las formas que evoca. En *Le petit saint*, el novelista hace en sus descripciones lo que Louis Cuchas realiza en sus cuadros, pequeñas pinceladas de color, con la aspiración a borrar el objeto detrás del color, y reconociendo que el color no tiene autonomía sin la luz.

Simenon savoure à chaque instant ce privilège de voir des matières auparavant mates et dénuées d'intérêt, s'ouvrir à d'autres matières en leur réexpédiant le jour. Le pouvoir réverbérant et vibratoire donne donc une touche affective et dynamique à un décor anonyme: il fait naître le reflet, mais surtout apporte la vie et la sensibilité indispensables aux yeux de Simenon dans toute description.⁸⁵

En la figura de Louis, Simenon se interesa tanto por el hombre como por el creador. Se interesa por su historia, su vida y la manera en la que ésta se liga con su técnica y búsqueda profesional. Esto denota un contacto estrecho con el mundo de las artes plásticas y la admiración por los impresionistas que Simenon reconoce abiertamente.

Plus jeune, et presque toute ma vie, j'ai été emballé par les impressionnistes, les pointillistes, les fauves, et quelques surréalistes. [...] Certes, des impressionnistes ont donné aux chairs de femmes et à la verdure le frémissement de la lumière qui les caresse. C'est un peu comme la découverte d'une quatrième dimension qu'on pourrait appeler à la rigueur la vie de la lumière sur tout ce qui nous entoure.⁸⁶

Por otra parte, la elección de un artista plástico responde a la proyección de sus anhelos estéticos. Incluso, por momentos Simenon se sentía identificado con la plástica

⁸⁴ *Ibid.*, p. 662.

⁸⁵ ALAVOINE, "Georges Simenon: de l'impressionisme à la peinture de l'atmosphère", p. 85.

⁸⁶ SIMENON, *Jour et nuit*, p. 585.

reconociendo que tenía la sensación de pintar o esculpir delante de su máquina. Es más, confiesa haber deseado grabar sus novelas sobre la piedra o el acero.⁸⁷

Por último, quizá el elemento de mayor importancia en cuanto a la comparación de la estética de Louis Cuchas con la de Simenon es la equiparación de los colores puros del primero y el anhelo por los *mots-matière* del segundo.

*Une pomme peinte par Cézanne, par exemple, a du poids. En trois coups de pinceau, elle a du jus, et tout. J'essayais de donner à mes mots le même poids que Cézanne donnait à une pomme. C'est pourquoi j'emploie presque toujours des mots concrets. J'essaie d'éviter les mots abstraits ou poétiques, "crépuscule", par exemple. C'est très joli, mais ça ne donne rien.*⁸⁸

Es importante destacar que incluso hablando de un recurso estrictamente literario, Simenon ejemplifica los *mots-matière* en términos plásticos, anunciando ya el nexos con Louis. Para el novelista, los *mots-matière* son equiparables a los colores puros. Son términos simples que se presentan con la inmediatez de la evidencia.

*Le texte cherche ainsi à gommer l'écriture, à la nier, pour "provoquer l'illusion de la présence du réel." Ici, le code linguistique est seulement un discret intermédiaire; aucune "fonction poétique" ne vient le mettre en évidence. L'écrivain contourne ainsi le "handicap" du roman que constitue l'aspect chronologique de l'écriture, puisque les "mots-matière" "attrapent" la vie et la transforment instantanément en images dans l'esprit du lecteur.*⁸⁹

Simenon busca sugerir la existencia de una realidad y animarla a través de la imagen, a través de los *mots-matière* en su literatura o con los colores puros en la imagen plástica. Considera que el artista tiene mayor oportunidad de disminuir sin cesar el margen de lo desconocido que separa lo concreto de su significación total puesto que dispone del color. "Il dispose, en effet, de la couleur pour créer le climat d'une toile qui sera perçue dans l'instantanéité et l'unité d'une seule vision".⁹⁰ El artista tiene la facultad y el privilegio, no de manera permanente por supuesto, de estar en contacto con la concepción en totalidad que podría ser equiparable a la categoría que Charles Peirce define como primeridad. Simenon busca la recepción de lo evidente y no sólo de lo sugerido en la novela. "Les "couleurs pures" et les "mots-matière" veulent, en effet, suggérer une image vivante, immédiatement tangible pour l'oeil de l'esprit. Tout se passe comme si l'évidence

⁸⁷ MATHONET, *Regard et voyeurisme dans l'oeuvre romanesque de Simenon*, p. 165.

⁸⁸ MATHONET, *op. cit.*, p. 165.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 166.

*des termes employés et la vitesse de la lecture permettaient d'oublier le code pour atteindre l'idée.*⁹⁰

⁹⁰ *Ibid*, pp. 165-166.

⁹¹ *Ibid*, p. 169.

CONCLUSIÓN

Para comprender tanto la obra plástica de Louis Cuchas como el anhelo estético de Georges Simenon en él reflejado, hay que intentar llegar al centro de la creación ubicado en su interior. En ambos casos, el acto creativo busca mostrar una realidad particular al alma del creador que ha sido alimentada desde la infancia. Por lo mismo, ha sido importante destacar el proceso de construcción del espacio en Louis como medio de acercamiento a la absorción de su mundo a partir de la sensibilidad sensorial que la ha ido enriqueciendo. La realización artística responde a decisiones que proceden del espíritu. Como se mencionó anteriormente, la pintura de Louis nace en cierta forma de la sorpresa que excita su mente y sus sentidos, y a su vez Simenon hace nacer a Louis Cuchas de sus propias inquietudes. Simenon no sólo crea lo que vive, sino que termina por vivir su creación.

Gracias a la particular mirada de su protagonista, *Le petit saint* resulta una novela optimista. Simenon logra encarnar en Louis Cuchas la serenidad y la comunión con la naturaleza que en su opinión deben poseer todos los verdaderos artistas.

Le projet est ambitieux, mais le peintre le réalise et trouve un complet épanouissement. Simenon présente ainsi, même si elle est un peu caricaturale, une image "radieuse" de l'artiste. Un tel portrait permet de deviner que, pour l'écrivain, un "créateur" doit se sentir en harmonie avec le monde, sans préjugé et dans un réel esprit d'ouverture.⁹²

Encarna, también, la visión optimista del mundo que él mismo ha dejado entrever en sus *Dictées* al mencionar como, cuando en 1973 abandonó de manera definitiva la novela y la máquina de escribir a favor del dictado, contaba dictar páginas vibrantes de luz y alegría. "*Comme, à mes yeux, il y a toujours du soleil, même s'il est caché par les nuages ou s'il pleut ou s'il neige, comme mes pensées ont le plus souvent des couleurs gaies et optimistes.*"⁹³

⁹² MATHONET, *op. cit.*, p. 164.

⁹³ SIMENON, *Dictées*, p. 587.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAVOINE, Bernard, "*Georges Simenon: de l'impressionnisme à la peinture de l'atmosphère*", en TRACES n. 2, Liège, Université de Liège, Centre d'études Georges Simenon, [s.a.].
- ALAVOINE, Bernard, *Georges Simenon. Parcours d'une œuvre*, Amiens, Encrage Édition, 1998.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, Santiago de Chile, FCE, 1993. (Col. Breviarios, 183)
- BRESLER, Fenton, *L'énigme Georges Simenon*, Paris, Éditions Balland, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Proust y los signos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972. (Col. Argumentos, 22)
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Peirce y la semiótica visual contemporánea*, Módulo I del Seminario "Semiótica y Retórica: Enfoque interdisciplinario de lo visual", convocado por la ENAH, UAM, UNAM, México, ENAH, 2000.
- GORCEIX, Paul (Ed), *La Belgique Fin de Siècle. Romans-Nouvelles-Théâtre. Eekhoud, Léonmier, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren*, Bruselas, Ed. Complexe, 1997.
- MATHONET, Anne, *Regard et voyeurisme dans l'oeuvre romanesque de Simenon*, Liège, Éditions du C.E.F.A.L., 1996. (Col. Bibliothèque des Paralittératures, 6)
- MOCKEL, Albert, *Esthétique du Symbolisme. Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), Textes divers. Précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel OTTEN*, Bruselas, Palais des Académies, 1962.
- PEIRCE, Charles Sanders, *The essential Peirce: selected philosophical writings*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- *The essential Peirce: selected philosophical writings*, Vol. 2, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1998.
- READ, Herbert, *Histoire de la peinture moderne*, Paris, Éditions Aimery-Somogy S.A., 1960.
- SERULLAZ, Maurice, *L'Impressionnisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961. (Col. *Que sais-je?*, 974)
- SIMENON, Georges, *Destinées y Jour et nuit*, en *Tout Simenon 27*, Paris, Presses de la Cité, 1993. (Col. Omnibus)

- *Dictées*, en *Tout Simenon 27*, Paris, Presses de la Cité, 1993. (Col. Omnibus)
- *Le cercle des Mahé*, en *Tout Simenon 25*, Paris, Presses de la Cité, 1992. (Col. Omnibus)
- *Le petit saint*, en *Tout Simenon 12*, Paris, Presses de la Cité, 1990. (Col. Omnibus)
- *Le voyageur de la Toussaint*, en *Tout Simenon 22*, Paris, Presses de la Cité, 1992. (Col. Omnibus)
- VELDMAN, Hendrik, "*Georges Simenon, auteur impressionniste et dialectique.*", en TRACES n. 7, *Les lieux de l'écrit*, Liège, Université de Liège, Centre d'études Georges Simenon, 1995.