

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía IV
(Teoría del Conocimiento, Estética e Historia del Pensamiento)



**MAGRITTE, EL CAZADOR DE SIMILITUDES PERDIDAS:
AMBIVALENCIA DE LA FEMINIDAD COMO GÉNESIS DE
LA DIALÉCTICA DE LA MIRADA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

M^a Ángeles Arenal García

Bajo la dirección de la doctora

Ana M^a Leyra Soriano

Madrid, 2013



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE FILOSOFÍA.

Departamento de Filosofía IV:

Teoría del conocimiento, Estética e Historia del pensamiento.

MAGRITTE,

EL CAZADOR DE SIMILITUDES PERDIDAS.

AMBIVALENCIA DE LA FEMINIDAD

COMO GÉNESIS DE

LA DIALÉCTICA DE LA MIRADA.

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

M^a Ángeles Arenal García

Bajo la dirección de la

Dra. Ana M^a Leyra Soriano.

Madrid, 2012.

AGRADECIMIENTOS.

Quisiera agradecer a la profesora Ana M^a Leyra Soriano por haber cumplido con la labor de ser Directora de la presente Tesis Doctoral.

Índice.

| | Pág. |
|------------------------------|------|
| Índice de ilustraciones..... | 6 |
| Introducción..... | 17 |

Primera Parte. Ambivalencia de la feminidad y de la corporalidad en Magritte.**Capítulo 1.****1. Dualismo vida-muerte como constante en la relación de Magritte**

| | |
|---|----|
| con la mujer..... | 33 |
| 1.1. Contextualización histórico-cultural y claves biográficas del pensamiento y la obra de Magritte..... | 37 |
| 1.2. La visión surrealista del universo femenino..... | 49 |
| 1.3. La mujer en la vida y en la pintura de Magritte..... | 59 |
| 1.3.1. La compañera de juegos de la infancia en el viejo cementerio..... | 60 |
| 1.3.2. La temprana y fatídica pérdida del referente materno..... | 66 |
| 1.3.3. Su venerada esposa: Georgette o la maternidad negada..... | 77 |

Capítulo 2.**2. Tragedia y catarsis: la corporalidad en la obra de Magritte.....**

| | |
|---|-----|
| 2.1. El cuerpo como toma de conciencia de la propia temporalidad..... | 95 |
| 2.2. El cuerpo como origen del misterio de la mirada y de la pintura..... | 116 |
| 2.2.1. Sartre y Magritte: el misterio de la mirada..... | 120 |
| 2.2.2. Heidegger y Magritte: el misterio de la pintura..... | 136 |
| 2.2.3. El des-cubrimiento del cuerpo en Magritte..... | 145 |
| 2.3. Trascendencia del desnudo femenino en la obra de Magritte..... | 158 |

Segunda Parte. La dialéctica de la mirada y el misterio del mundo.**Capítulo 3.**

| | |
|---|-----|
| 3. Lectura transversal del sentido de la “imagen” en Magritte..... | 191 |
| 3.1. La noción de “imagen” en Magritte: la imagen quijotesca..... | 196 |
| 3.2. El proceso creativo de la imagen: la mirada del pintor..... | 203 |
| 3.2.1. Automatismo y onirismo..... | 221 |
| 3.2.2. El método magrittiano: los cuadros combinatorios..... | 236 |
| 3.2.3. Pensamiento, inspiración e imaginación..... | 259 |
| 3.2.4. Bachelard y Magritte: la querrela de la imaginación y de las imágenes..... | 271 |
| 3.3. La interpretación de la imagen: la mirada del espectador..... | 283 |

Capítulo 4.

| | |
|---|-----|
| 4. Las imágenes y las cosas..... | 301 |
| 4.1. La quiebra de la representación..... | 310 |
| 4.2. Los cuadros dentro del cuadro y el motivo de los umbrales..... | 323 |
| 4.3. Kant y Magritte: la ventana como apertura trascendental..... | 366 |

Capítulo 5.

| | |
|--|-----|
| 5. Las palabras y las imágenes..... | 377 |
| 5.1. Foucault y Magritte: la traición de las palabras..... | 383 |
| 5.2. Los cuadros de motivación lingüística..... | 392 |
| 5.3. <i>Ceci n'est pas une pipe</i> | 421 |

Capítulo 6.

| | |
|---|-----|
| 6. El pensamiento y las imágenes..... | 441 |
| 6.1. El problema de la visión..... | 447 |
| 6.2. Hegel y Magritte: la continua visibilidad de lo invisible..... | 461 |
| 6.3. Los cuadros de pensamientos visibles..... | 491 |
| | |
| A modo de conclusión..... | 531 |
| | |
| Bibliografía..... | 565 |

*Índice de ilustraciones.**Pág.*

| | |
|---|-----|
| (Figura 1). René Magritte. <i>El regreso</i> (1940). Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique..... | 72 |
| (Figura 2). René Magritte. <i>La gran familia</i> (1963). Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Utsonomya City, Tochigi, Museo de Arte de Utsonomya..... | 73 |
| (Figura 3). René Magritte. <i>El matrimonio de medianoche</i> (1926). Óleo sobre lienzo, 139 x 105 cm. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts..... | 81 |
| (Figura 4). René Magritte. <i>Georgette</i> (1937). Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts..... | 82 |
| (Figura 5). René Magritte. <i>La gigante</i> (1929/30). Temple sobre papel, cartón y lienzo, 54 x 73 cm. Colonia, Museum Ludwig..... | 83 |
| (Figura 6). René Magritte. <i>El gran siglo</i> (1954). Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm. Gelsenkirchen, Städtishes Museum..... | 89 |
| (Figura 7). René Magritte. <i>El sabor de las lágrimas</i> (1948). Óleo sobre lienzo, 59,5 x 50 cm. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts..... | 97 |
| (Figura 8). René Magritte. <i>Las aguas profundas</i> (1941). Óleo sobre lienzo, 65 x 50 cm. Colección Shirley C. Wozencraft..... | 99 |
| (Figura 9). René Magritte. <i>La memoria</i> (1948). Óleo sobre lienzo, 60 x 50cm. Colección del Estado belga..... | 100 |
| (Figura 10). René Magritte. <i>Delirios de grandeza II</i> (1948). Óleo sobre lienzo, 99,2 x 81,5 cm. Washington, Hirshhorn Museum and sculpture Garden, Smithsonian Institution..... | 105 |
| (Figura 11). René Magritte. <i>El más allá</i> (1938). Óleo sobre lienzo, 73 x 51 cm. Colección privada..... | 106 |

| | |
|--|-----|
| (Figura 12). René Magritte. <i>Perspectiva: el Balcón de Manet II</i> (1950). Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Gante, S.M.A.K. | 111 |
| (Figura 13). René Magritte. <i>Perspectiva: Madame Récamier de David</i> (1951). Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Ottawa, National Gallery of Canada..... | 112 |
| (Figura 14). René Magritte. <i>Los valores personales</i> (1952). Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm. San Francisco, Museum of Modern Art..... | 124 |
| (Figura 15). René Magritte. <i>El retrato</i> (1935). Óleo sobre lienzo, 73 x 50 cm. Nueva York, The Museum of Modern Art..... | 129 |
| (Figura 16). René Magritte. <i>El modelo rojo</i> (1937). Óleo sobre lienzo, 180 x 134 cm. Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen..... | 139 |
| (Figura 17). René Magritte. <i>Golconda</i> (1953). Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Houston (TX), cortesía The Menil Collection..... | 149 |
| (Figura 18). René Magritte. <i>Los ejercicios del acróbata</i> (1928). Óleo sobre lienzo, 116 x 80,8 cm. Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst..... | 152 |
| (Figura 19). René Magritte. <i>Entreacto</i> (1927/28). Óleo sobre lienzo, 114,3 x 161 cm. Colección particular..... | 153 |
| (Figura 20). René Magritte. <i>La raza blanca</i> (1937). Óleo sobre lienzo, 39 x 29,5 cm. Bruselas, Courtesy Gallerie Isy Brachot..... | 155 |
| (Figura 21). René Magritte. <i>Amoríos peligrosos</i> (1926). Óleo sobre lienzo, 72 x 64 cm. Colección Particular..... | 162 |
| (Figura 22). René Magritte. <i>Tentativa imposible</i> (1928). Óleo sobre lienzo, 105,6 x 81 cm. Colección Particular..... | 169 |
| (Figura 23). René Magritte. <i>La evidencia eterna</i> (1930). Óleo sobre lienzo (lienzos enmarcados y montados sobre vidrio, 22 x 12; 19 x 24; 27 x 19; 22 x 16; 22x 12 cm). Houston, The Menil Collection..... | 172 |

| | |
|--|-----|
| (Figura 24). René Magritte. <i>La representación</i> (1937). Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 48,5 x 44 cm. Edinburgo, Scottish National Gallery of Modern Art..... | 175 |
| (Figura 25). René Magritte. <i>La violación</i> (1934). Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Houston, The Menil Collection..... | 176 |
| (Figura 26). René Magritte. <i>Homenaje a Mack Sennett</i> (1937). Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. Collections de la Ville de La Louvière (Hainaut)..... | 181 |
| (Figura 27). René Magritte. <i>La filosofía en la alcoba</i> (1966). Aguada, 74 x 65 cm. Colección particular..... | 182 |
| (Figura 28). René Magritte. <i>El regreso de la llama</i> (1943). Óleo sobre lienzo, 65 x 40 cm. Colección particular..... | 208 |
| (Figura 29). René Magritte. <i>El maestro de escuela</i> (1954). Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Ginebra, colección privada..... | 211 |
| (Figura 30). René Magritte. <i>El hada ignorante</i> (1956). Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm. Bruselas, colección privada..... | 212 |
| (Figura 31). René Magritte. <i>La lámpara filosófica</i> (1936). Óleo sobre lienzo, 50 x 66 cm. Colección particular..... | 217 |
| (Figura 32). René Magritte. <i>La cuerda sensible</i> (1960). Óleo sobre lienzo, 114 x 116 cm. Bélgica, colección particular..... | 228 |
| (Figura 33). René Magritte. <i>El jockey perdido</i> (1926). Collage, 39, 5 x 54 cm. Nueva York, colección privada..... | 240 |
| (Figura 34). René Magritte. <i>Las vacaciones de Hegel</i> (1958). Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Colección particular..... | 244 |
| (Figura 35). René Magritte. <i>Elogio de la dialéctica</i> (1937). Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria, legado Felton..... | 245 |
| (Figura 36). René Magritte. <i>El imperio de las luces II</i> (1950). Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm. Nueva York, The Museum of Modern Art..... | 247 |

| | |
|---|-----|
| (Figura 37). René Magritte. <i>El imperio de las luces</i> (1954). Óleo sobre lienzo, 146 x 113,5 cm. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts..... | 248 |
| (Figura 38). René Magritte. <i>Las afinidades electivas</i> (1933). Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm. París, Colección Etienne Périer..... | 250 |
| (Figura 39). René Magritte. <i>La duración apuñalada</i> (1938). Óleo sobre lienzo, 147 x 99 cm. Chicago, The Art Institute, The Joseph Winterbotham Collection..... | 261 |
| (Figura 40). René Magritte. <i>Los ensueños del paseante solitario</i> (1926). Óleo sobre lienzo, 139 x 105 cm. Colección particular..... | 276 |
| (Figura 41). René Magritte. <i>El castillo de los Pirineos</i> (1959). Óleo sobre lienzo, 200, 3 x 145 cm. Jerusalén, Museo de Israel, donación Harry Torczyner..... | 280 |
| (Figura 42). René Magritte. <i>La leyenda dorada</i> (1958). Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm. Leslie y David Rogath Collection..... | 291 |
| (Figura 43). René Magritte. <i>El mundo invisible</i> (1954). Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm. Houston, The Menil Collection..... | 292 |
| (Figura 44). René Magritte. <i>Prohibida la reproducción.</i> (1937). Óleo sobre lienzo, 79 x 65,5 cm. Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen..... | 318 |
| (Figura 45). René Magritte. <i>La idea fija</i> (1928). Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm. Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie..... | 326 |
| (Figura 46). René Magritte. <i>En el umbral de la libertad</i> (1930). Óleo sobre lienzo, 114,5 x 146,5 cm. Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen..... | 327 |
| (Figura 47). René Magritte. <i>La condición humana I</i> (1933). Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Washington, National Gallery of Art..... | 335 |

| | |
|---|-----|
| (Figura 48). René Magritte. <i>La condición humana II</i> (1935). Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Ginebra, colección Simon Spierer..... | 345 |
| (Figura 49). René Magritte. <i>Los paseos de Euclides</i> (1955). Óleo sobre lienzo, 31,7 x 40 cm. Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts..... | 346 |
| (Figura 50). René Magritte. <i>La llamada de las cumbres</i> (1942). Óleo sobre lienzo, 66 x 56 cm. Colección privada..... | 350 |
| (Figura 51). René Magritte. <i>La llave de los campos</i> (1933). Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Lugano, Fondazione Thyssen-Bornemisza..... | 351 |
| (Figura 52). René Magritte. <i>El telescopio</i> (1963). Óleo sobre lienzo, 77 x 119, 3 cm. The Menil Collection. Houston, Texas..... | 359 |
| (Figura 53). René Magritte. <i>La respuesta imprevista</i> (1933). Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts..... | 364 |
| (Figura 54). René Magritte. <i>La perspectiva amorosa</i> (1935). Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm. Suiza, colección privada..... | 365 |
| (Figura 55). René Magritte. <i>El naufragio de la sombra</i> (1926). Óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm. Grenoble, Musée de Grenoble..... | 393 |
| (Figura 56). René Magritte. <i>La clave de los sueños</i> (1927). Óleo sobre lienzo, 38 x 53 cm. Nueva York, Sidney Janis Gallery..... | 399 |
| (Figura 57). René Magritte. <i>La clave de los sueños</i> (1930). Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. París, colección privada..... | 400 |
| (Figura 58). René Magritte. <i>El buen ejemplo</i> (1953). Óleo sobre lienzo, 46 x 33 cm. París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou..... | 403 |
| (Figura 59). René Magritte. <i>La esperanza rápida</i> (1928). Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm. Hamburgo, Hamburger Kunsthalle..... | 406 |
| (Figura 60). René Magritte. <i>El espejo viviente</i> (1928/29). Óleo sobre lienzo, 54,2 x 73,5 cm. Colección privada..... | 407 |

| | |
|--|-----|
| (Figura 61). René Magritte. <i>La máscara vacía</i> (1928). Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen..... | 413 |
| (Figura 62). René Magritte. <i>El arte de la conversación IV</i> (1950). Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm. Cortesía Galerie Isy Brachot, Bruselas – París..... | 414 |
| (Figura 63). René Magritte. <i>La traición de las imágenes</i> (1928-29). Óleo sobre lienzo, 62,2 x 81 cm. Los Ángeles, County Museum..... | 424 |
| (Figura 64). René Magritte. <i>Los dos misterios</i> (1966). Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm. Cortesía Galerie Isy Brachot, Bruselas – París..... | 431 |
| (Figura 65). René Magritte. <i>El falso espejo</i> (1929). Óleo sobre lienzo, 54 x 81 cm. Nueva York, The Museum of Modern Art..... | 450 |
| (Figura 66). René Magritte. <i>El doble secreto</i> (1927). Óleo sobre lienzo, 114 x 162 cm. París, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou..... | 451 |
| (Figura 67). René Magritte. <i>El hombre del periódico</i> (1928). Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm. Londres, Tate Gallery..... | 458 |
| (Figura 68). René Magritte. <i>Clarividencia</i> (1936). Óleo sobre lienzo, 54, 5 x 65, 5 cm. Cortesía Galerie Isy Brachot, Bruselas..... | 463 |
| (Figura 69). René Magritte. <i>La gran guerra I</i> (1964). Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Colección privada..... | 471 |
| (Figura 70). René Magritte. <i>La gran guerra II</i> (1964). Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Colección particular..... | 472 |
| (Figura 71). René Magritte. <i>El hombre del bombín</i> (1964). Óleo sobre lienzo, 63, 5 x 48 cm. Nueva York, A. Carter Pottash Collection..... | 473 |
| (Figura 72). René Magritte. <i>Los amantes I</i> (1928). Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm. Nueva York, Richard S. Zeisler Collection..... | 478 |

| | |
|--|-----|
| (Figura 73). René Magritte. <i>Los amantes II</i> (1928). Óleo sobre lienzo, 54, 2 x 73 cm. Bruselas, colección privada..... | 479 |
| (Figura 74). René Magritte. <i>La firma en blanco</i> (1965). Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm. Washington, National Gallery of Art, Mr. And Mrs. Paul Mellon Collection..... | 482 |
| (Figura 75). René Magritte. <i>El bello mundo</i> (1962). Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Colección privada..... | 487 |
| (Figura 76). René Magritte. <i>Calcomanía</i> (1966). Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm. Antigua Colección Perelmann..... | 488 |
| (Figura 77). René Magritte. <i>La isla del tesoro</i> (1942). Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm. Bruselas, Museés Royaux des Beaux-Arts..... | 497 |
| (Figura 78). René Magritte. <i>Los compañeros del miedo</i> (1942). Óleo sobre lienzo, 70, 4 x 92 cm. Bruselas, Colección B. Friedländer-Salik y V. Dwek-Salik..... | 498 |
| (Figura 79). René Magritte. <i>El dominio de Arnheim</i> (1938). Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm. Colección privada..... | 502 |
| (Figura 80). René Magritte. <i>La invención colectiva</i> (1935). Óleo sobre lienzo, 75 x 116 cm. Colección privada..... | 503 |
| (Figura 81). René Magritte. <i>La tumba de los luchadores</i> (1961). Óleo sobre lienzo, 89 x 117 cm. Nueva York, colección privada..... | 508 |
| (Figura 82). René Magritte. <i>La leyenda de los siglos</i> (1948). Guache, 25 x 20 cm. Colección privada..... | 509 |
| (Figura 83). René Magritte. <i>El descubrimiento del fuego</i> (1934/35). Óleo sobre lienzo, 34, 6 x 41,6 cm. Cortesía Galerie Isy Brachot, Bruselas – París..... | 514 |
| (Figura 84). René Magritte. <i>La mano feliz</i> (1952). Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm. Colección particular..... | 515 |

| | |
|--|-----|
| (Figura 85). René Magritte. <i>La voz de los vientos</i> (1928). Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm. EE.UU., colección privada..... | 520 |
| (Figura 86). René Magritte. <i>La cámara de escucha</i> (1958). Óleo sobre lienzo, 38 x 45,8 cm. Colección privada..... | 521 |
| (Figura 87). René Magritte. <i>El principio del placer</i> (1937). Óleo sobre lienzo, 79 x 63,5 cm. Chichester, Edward James Foundation..... | 522 |

*Un párpado se abre y va cortando
la tierra lentamente
con su circuncisión:
Es la mirada
del hombre que devuelve
la libertad al mundo.*

Luis Rosales.

Introducción.

Introducción.

A lo largo de la historia, desde la época de Cro-Magnon, el ser humano ha pretendido reflejar en sus obras – ya sea en pinturas, esculturas o monumentos – motivos relacionados con el mundo trascendente. La creación, el cosmos, la muerte, la religión, la mitología y la magia han estado siempre muy presentes en la filosofía y el arte. Pero si hay una corriente artística que haya buceado más profundamente en las regiones ignotas de la realidad, en los vericuetos del espíritu y en las oquedades de la psique humana, es sin duda el Surrealismo, una de las principales manifestaciones del arte contemporáneo. Su influencia ha dejado una huella imborrable en todas las facetas de la cultura moderna.

El surrealismo ha significado para el arte, la literatura y el pensamiento una profunda transformación cultural y un revolucionario modo de interpretar la realidad. Una corriente transgresora que, en palabras de Marcel Brion, “solicita todas las fantasmagorías imaginativas”. El Surrealismo supone una clara ruptura con lo establecido, proclamando el nacimiento de un hombre nuevo. Exalta la intuición y se convierte en una vía de acceso a los fondos más ocultos de la mente. De ahí su gran atractivo y su poder seductor.

La obra de René Magritte, a pesar de ir por un camino casi opuesto a la ideología del Surrealismo, basada en lo inconsciente, lo fortuito, lo automático y lo onírico, resulta ser plenamente surrealista.

Magritte fue uno de los artistas-pensadores que contribuyeron a que el mensaje del Surrealismo haya llegado hasta nuestros días, consagrando su vida a la exploración de los enigmas del ser humano y del mundo. Magritte buscó horizontes más amplios del conocimiento y se opuso a determinadas formas represivas de la cultura; por este motivo lleva impreso en su nombre y en su obra el espíritu libre e innovador que distinguió al Movimiento Surrealista:

“El Surrealismo, que aporta a la humanidad un método y una orientación del espíritu, apropiados para proseguir las investigaciones en los dominios que se han querido ignorar o despreciar y que sin embargo interesan al hombre, el Surrealismo reivindica para la vida despierta una libertad semejante a la que tenemos cuando dormimos”.¹

El extrañamiento, el sinsentido, la irracionalidad y el arrebatado del automatismo habían sido tomados por el surrealismo con el fin de sacar a la luz el inconsciente, así como las zonas reprimidas del alma humana, las que no pertenecían a las “buenas maneras” de las tradiciones codificadas.

¹ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: René Magritte. *Escritos*. Traducción Mercedes Barroso Ares. Madrid: Síntesis, 2003, 68. Texto inédito de una conferencia dada por Magritte el 20 de noviembre de 1938 en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

La propuesta de esta tesis está dirigida a analizar y comprender la obra plástica de Magritte, uno de los artistas de la pintura contemporánea que contribuyó asimismo a marcar los designios del pensamiento actual. La fama alcanzada por algunos de sus temas predilectos ha contribuido, sin embargo, a una interpretación estereotipada, a menudo banalizada en fórmulas que poco o nada aportan a la lucidez expresiva y al gran potencial filosófico del artista. La obra de Magritte es tan conocida y ha sido tan vulgarizada, tan reproducida en pósters y postales, tan pervertida por la publicidad y explotada como ilustración de apoyo a los temas más diversos, sobre carteles y cubiertas de libros, en una palabra, tan dirigida culturalmente... que parece imposible retroceder hasta descubrir a Magritte por primera vez. Las imágenes de Magritte forman parte de nuestro imaginario colectivo. Estas imágenes, que, partiendo del simbolismo establecido y naturalizado, consiguen romperlo para liberar el pensamiento, son paradójicamente recuperadas por la cultura: se han convertido en simbólicas, se han naturalizado. Se dice de ellas: “Es un Magritte”. La única forma de redescubrirlas hoy es profundizando en su conocimiento, yendo más lejos del estado de cultura en el que estamos naturalmente inmersos.

Magritte creía que pintar era una ocupación bastante aburrida, pero que al menos tenía el mérito de estar vinculada sobre todo al pensamiento y a la trasmisión lúcida de ideas. Magritte es ante todo un pintor de ideas, de pensamientos visibles, no de temas particulares. No

estimaba las técnicas pictóricas que sirven para representar la materia, lo cual para Magritte carecía de interés. Afirmaba que ni siquiera era necesario ver un cuadro, sino que bastaba su reproducción, del mismo modo que en literatura no es necesario ver el manuscrito de un escritor para apreciar su libro. Para Magritte lo importante en un cuadro es lo que muestra, lo que hace ver, dicho en otros términos, la pintura tiene que servir para otra cosa que para la pintura. Tiene que servir para pensar, para provocar un proceso cognitivo, que libere el pensamiento del espectador y lo lleve a ver el mundo real en un modo nuevo, a ver el Misterio en el mundo real. La pintura será un instrumento funcional, y no siendo concebida en ella ninguna complacencia, aquélla se agotaba en los medios necesarios para evocar el Misterio. Este es el sentido de las palabras que Suzi Gablik recoge en su libro *Magritte* refiriéndose a una ocasión en la que el pintor afirmó que: “[...] él era un hombre que *pensaba* y que comunicaba su pensamiento a través de la pintura al igual que otros lo hacían escribiendo música o palabras”.²

Sus pinturas, basadas por lo común en el impacto de paradojas o fantasías visuales y realizadas con un estilo que pretendía ser absolutamente objetivo, impersonal, constituyen especulaciones

² Suzi Gablik. *Magritte*. London: Thames and Hudson, 1970, 9. La traducción es nuestra.

filosóficas sobre la naturaleza de las cosas, su significado o el modo en que nos las representamos. En lugar de buscar un estilo de pintar en mayor o menor medida nuevo y original, o de inventar nuevas técnicas, Magritte prefirió investigar a fondo las cosas utilizando la pintura como instrumento para alcanzar esa sabiduría a la que aspira el filósofo, sabiduría indisolublemente vinculada a lo que no admite explicación. Las obras de Magritte deben ser concebidas a modo de sutiles pistas que nos sumergirán en el mundo insondable del Misterio.

La fuerte acentuación del aspecto intelectualista, mental, hiperreflexivo de la pintura del artista belga es evidente. Ello conduce a hablar de un “Magritte filosófico”, independientemente de lo que el pintor haya dicho de la filosofía. En ese caso fue un filósofo intuitivo, táctil y a veces confuso, pero no necesariamente un filósofo amateur. Su obra es una obra para filósofos o por lo menos para aficionados a la filosofía. En Magritte, el impacto poético, la emoción estética, es inseparable del placer que produce la reflexión y la actividad intelectual. De ahí la afirmación de Scutenaire: “Magritte es un gran pintor. Magritte no es un pintor. [...] Nunca ha sentido el deseo de servir a la pintura, sino de utilizarla como instrumento de conocimiento”.³

³ Louis Scutenaire citado por André Bosmans. “El conocimiento del mundo”. En: *Escritos, op. cit.*, 423. Este texto es, en cierta forma, el “testamento” acordado por Magritte. La redacción inicial se debe a Bosmans, pero fue reescrito en más de diez ocasiones para incluir las observaciones y las sugerencias de Magritte.

La esencia del arte consiste para Magritte en un proceso que, desterrado todo atisbo racionalista, conduce a la manifestación del misterio y del absurdo y esto último equivale a probar la existencia del mundo, a conocer su secreto supremo. Dicho en otras palabras, Magritte no utiliza la pintura si no es para hacer de ella absoluta y solamente pintura, pero no a un nivel de sensibilismo formalista sino al nivel más alto al que la pintura puede llegar: el cognoscitivo. Para Magritte, el problema de la pintura estaba profundamente imbricado en la cuestión más amplia y fundamental del lenguaje. La pintura es para Magritte un sistema de representación que, al igual que la escritura, está constituido por diálogos, reglas y convenciones propias. La imagen pintada y figurativa debe comprometerse con la cuestión de la inteligibilidad. De este modo, uno de los elementos esenciales de la singularidad artística de Magritte es sin duda su destreza para jugar con la imagen, el concepto y la denominación. El arte mismo es juego, y como todos los juegos, se basa en una serie de reglas comunes sin las cuales no sería posible. Infringir estas reglas es situarse fuera del juego y del sistema de papeles alternativo al real que lleva consigo. El espectador debe aprender a jugar según las reglas impuestas por Magritte, para el cual no existe una explicación de sus imágenes, ya que el misterio de sus cuadros es el misterio del mundo. El arte en su propia naturaleza pone de manifiesto que nada es “porque sí”, pero el arte de Magritte, además, nos sugiere que las cosas podrían ser de otra

manera, de cualquier otra manera. Su pretensión era la de crear una nueva lógica a través de las imágenes, la cual debía rectificar y ampliar a la que utiliza el lenguaje, que está permanentemente irrigada por los contenidos connotativos que arrastran los denotativos de las palabras. El arte para Magritte era básicamente reflexión y pensamiento; quizás por ello su pintura debe entenderse como una invitación al espectador a ser partícipe del gran juego del intelecto y de la estética. Magritte apoyó su particular filosofía en el principio de que la mejor forma de burlar las apariencias consiste en saber cómo burlarse de ellas. Magritte sólo trataba de pensar en imágenes, sin ideas preconcebidas, de pensar en términos puramente visuales.

El presente trabajo se articulará en dos partes. La primera parte de la investigación tiene como objetivo una indagación en la *mirada* como motivo de reflexión estética en la obra de Magritte. De ahí se desprende la importancia de la feminidad en tanto origen del descubrimiento del cuerpo y, por mediación de éste, del misterio de la mirada y de la pintura. En la segunda parte de la investigación nuestro interés se dirigirá a los campos de la estética y la semiótica, en un intento por mostrar la repercusión que ha tenido y tiene la concepción de la “imagen” propuesta por Magritte en su relación con las cosas, las palabras y el pensamiento. Con este triple objetivo, abordaremos los núcleos centrales de su pensamiento tales como la cuestión de la representación y de la denominación así como el problema de la visión. Para este cometido, nos apoyaremos en el comentario de una

selección de obras de Magritte así como en el paralelismo con el pensamiento de tres diferentes filósofos: Kant, Foucault y Hegel. Asimismo, acometeremos a modo de propedéutica el estudio de los elementos constitutivos del proceso de creación e interpretación de la imagen, que, a nuestro juicio, aportan algunos de los enclaves más significativos para la posterior comprensión de la noción magrittiana del Misterio. Estas reflexiones llegarán a su término al trasladar los descubrimientos de Magritte en pintura a los campos de la gnoseología y la antropología. En este último ámbito, se plantearán diversas conclusiones acerca de la vigencia y relevancia del pensamiento magrittiano en nuestra sociedad actual. La obra de Magritte, llena de filosofía y de ideas nuevas, nos conduce, desde una particular dialéctica personal, más allá de las fuentes ideológicas surrealistas, hacia el ámbito del pensamiento nihilista. En este contexto, Magritte reinventa la naturaleza y nos enseña a ver. No tenemos palabras para denominar o pensar el misterio del “ser”, pero desde Magritte existen imágenes que nos muestran la falta que tenemos de pensamientos, cómo el sentido termina en lo imposible y hasta qué punto es posible no renunciar a seguir buscándolo. Tenemos suficientes razones para dudar que los hombres lleguen a ser dueños de su destino; sin embargo, con ayuda de las imágenes de Magritte podemos sobrevivir más allá de la desesperación.

La pretensión original de nuestro trabajo se basaba en circunscribir el estudio de la temática de la mirada en la obra de Magritte. Ahora bien, cuanto más profundizábamos en el estudio de las fuentes, más nos hacíamos conscientes del vínculo existente en Magritte entre mirada y feminidad. A partir de este hallazgo, se decidió modificar la metodología retrotrayendo el motivo de reflexión hacia la mujer en la vida y obra del pintor belga como génesis de la mirada en el arte. La figura femenina, retratada por Magritte de infinidad de maneras incluso contradictorias, finalmente nos sirvió de hilo conductor hacia nuestra reflexión central acerca del arte, prestando especial atención a las relaciones que guardan la imagen, el lenguaje y el pensamiento.

De la misma forma, nuestra lectura de los escritos de Magritte al margen de cualquier tipo de pre-juicio nos disuadió de nuestra intención inicial de abordar la obra del pintor belga desde la perspectiva del psicoanálisis. No obstante, no renunciaremos a la frecuente alusión al pensamiento de Freud, tomado ahora como contrapunto, es decir, como camino a bordear, lo cual nos ayudará a ofrecer en cierta medida una interpretación más adecuada de Magritte.

En cuanto al modo de exposición nos decantamos por el recurso a la exposición en espiral, en virtud de la cual cada capítulo se organizará de la siguiente manera: comenzando por el comentario de las ideas estéticas centrales del pensamiento de Magritte (paulatinamente desgranadas e interrelacionadas), se pasará a

continuación a la plasmación de dichas ideas en una selección de sus cuadros más paradigmáticos, concebidos a modo de ejemplos visuales. Ahora bien, la utilidad del recurso al soporte visual no se agota en lo dicho. Se añadirá una última fase en la argumentación de las ideas, en virtud de la cual – desde un análisis hermenéutico – se volverá al punto de partida, perfilando una conclusión que nos permitirá dar un paso más allá en la comprensión de las primeras ideas expuestas. Así pues, lejos de obedecer a un interés meramente descriptivo o documental, a través del análisis de diversos cuadros de Magritte, se buscará en definitiva revelar la armadura intelectual que subyace a los elementos pictóricos, *a priori* puramente triviales, que aparecen en ellos.

Por todo lo dicho, queremos destacar el hecho de que, empleando la exposición en espiral, lo que se persigue en última instancia es un retorno al origen de nuestra reflexión inicial. Ahora bien, al mismo tiempo, volveremos a un punto que ya no es el mismo que aquél desde el que se partió, puesto que ahora nos ofrece la posibilidad de la apertura a una nueva interpretación de la pintura de Magritte. Por otro lado, queremos resaltar que el artista belga concibe cada uno de sus cuadros como punto de intersección para las más variadas reflexiones filosóficas. Con el fin de evitar caer en la repetición, se llevará a cabo en cada capítulo una selección de cuadros en función de la temática central que se aborda en ellos. De este modo,

llegado el caso, a lo largo del posterior análisis de otras temáticas en relación a dichos cuadros, éstos serán meramente nombrados a modo de referencia.

Trasladaremos asimismo este enfoque de análisis a nuestra selección bibliográfica. Por un lado, los escritos de Magritte, en suma, se leerán como la clave teórica más pertinente de su pintura, es decir, como definición de un cuadro de pensamiento, de un cuadro filosófico (más que sólo de una “poética”), en el cual se justifica ese “pensamiento en imágenes” que pretende ser expresamente su pintura. Por otro lado, este enfoque nos llevará a concluir que las aproximaciones y estudios que existen acerca de la obra de Magritte, generalmente de sesgo biográfico o poético, ofrecen interpretaciones no son sólo simplistas, sino también erróneas, que no saben ver en Magritte más que un mero pintor literario. Nuestra investigación intentará, en cambio, descifrar las claves del arte de Magritte desde una perspectiva predominantemente filosófica. Para llevar a cabo dicho cometido, acudimos a un conjunto de escritos de historia del arte y de filosofía con el fin demostrar cómo la obra de Magritte no es sino la plasmación plástica de diferentes ideas y teorías estéticas de los siglos XIX y XX.

Por último, haremos unas breves, pero necesarias observaciones acerca de las citas de los escritos de Magritte que se encontrarán a lo largo del trabajo. Casi la totalidad de ellas han sido extraídas de la edición en castellano atendiendo a un criterio metodológico de unidad

y simplicidad. Se exceptuarán las ocasiones en las que no exista una traducción al castellano del texto en cuestión o bien dicha traducción no sea del todo ajustada. En ambos casos, se optará por el manejo de la edición original ofreciendo una traducción propia. A este respecto, la cuidada traducción de los *Escritos* de Magritte realizada por Mercedes Barroso Ares ha resultado una herramienta esencial a la hora de acceder y profundizar en las experiencias vitales e intelectuales del pintor. Este libro ofrece una amplia selección de escritos de Magritte tanto publicados durante su vida como textos inéditos que, debido a diversas circunstancias, renunció finalmente a publicar. Documentos íntimos, artículos, dibujos, textos de catálogo, diversas cartas y entrevistas... todos ellos ilustran la forma en la que Magritte trabaja esa mirada interior y permiten aproximarnos a éste como paradigma de artista visionario consciente de su capacidad para crear un nuevo lenguaje con el que consigue acercarse a una realidad otra, pero no por ello menos real. De esta edición nos ha interesado además el hecho de que reúne numerosas alusiones a escritores y filósofos como Baudelaire, Nietzsche, Allan Poe o Nougé, entre muchos otros, fuentes de las que Magritte se alimenta para lograr adentrarse en la otra cara de la realidad asomándose a un abismo que después recrea en su pintura.

Primera Parte.

Ambivalencia de la feminidad y de la corporalidad en Magritte.

Capítulo 1.

**Dualismo vida-muerte como constante en la relación de Magritte
con la mujer.**

1. *Dualismo vida-muerte como constante en la relación de Magritte con la mujer.*

La vida privada de Magritte permite poca introspección psicoanalítica. El aventurarse en una misión como ésta sería desdeñar la prohibición del artista frente a tales investigaciones, aunque, por otro lado, sostendremos como verdadera la tesis de A.M. Hammacher cuando afirma que:

“La resistencia de Magritte a hablar acerca del pasado y su aparente indiferencia frente a determinados sucesos turbadores de su juventud obviamente son debidos a la represión. Su pasado bien puede haber sido el origen de poderosas influencias inconscientes, si bien estaba en lo cierto al pensar que el buscar una explicación que atribuyera su trabajo a traumas o cualesquiera otros acontecimientos de su niñez, o que intentara desenmarañar el simbolismo de sus sueños, sería precisamente contrario de aquello a lo que él aspiraba conscientemente en su pintura”.¹

Encontramos experiencias de juventud en Magritte que apuntan claramente a una profunda afinidad con la obra de Poe, cuya característica dominante es la acentuada y siempre constante presencia de la muerte. Igual que su venerado Poe, Magritte se sintió durante toda su vida profundamente fascinado por la muerte. Ese proceso comenzó en su niñez, con la cruel experiencia del suicidio de su

madre, ahogada en el río, y posteriormente continuará con la morbosa y perversa fascinación que siente por los cementerios, en especial el de Soignes, donde solía jugar de niño. El extraño encanto que le produce la muerte volverá a ponerse de manifiesto, y de forma especialmente macabra, en dos ocasiones concretas. Durante la visita de un amigo – fabricante de ataúdes – Magritte pasó la tarde tumbado dentro de un ataúd. Pero esta experiencia, que había comenzado como una broma macabra y grotesca, desembocó semanas después en angustiosos ataques de ansiedad. Otra de sus bromas truculentas fue invitar a sus amigos a casa, justo en el momento en que en la habitación contigua había un policía de cuerpo presente.

Magritte refutó la leyenda de la extraordinaria longevidad de los pintores: murió de cáncer en 1967, a la edad de 69 años. Antes de esto, Magritte tuvo contacto con la muerte en repetidas ocasiones por mediación siempre de una mujer (el suicidio de su madre, los abortos espontáneos de su esposa...). En otras palabras, el contacto que mantuvo Magritte con el género femenino estuvo permanentemente ligado a la muerte de un modo *sui generis*, tal y como demostraremos mediante el análisis de su relación con tres mujeres que marcaron profusamente su biografía: su compañera de juegos de la infancia, su madre y su esposa Georgette. Insistiremos en la elucidación de la particular filosofía que concibió Magritte con el fin de canalizar la

¹ Abraham M. Hammacher. *Magritte*. Madrid: Julio Ollero, 1991, 8.

vinculación entre mujer y muerte hacia una terapéutica concepción del arte y de la vida.

Aristóteles decía que, en torno a los temas trágicos, ante los males escenificados o relatados (en el caso de Magritte, pintados) hay descarga de tensiones, alivio, *catharsis*. Así pues, Magritte supo transformar el *factum* de la muerte en un acicate, en una prodigiosa potencia creadora. Esta fuerza, originada en una experiencia a la par dolorosa y liberadora, inspirará incesantemente su arte y su pensamiento. Podría decirse que es el poder de la inspiración que nace de la feminidad, una vez que la polaridad de ésta ha sido invertida. Lejos de forjar una filosofía de corte existencialista o derrotista, reinterpretó de una manera catártica el destino trágico de la *muerte* como concepto filosófico. En primer lugar, la “muerte” sería entendida por Magritte como la necesidad de acabar con todo convencionalismo y, al mismo tiempo, como la condición de posibilidad de un nuevo modo de concebir la realidad. En este sentido, Magritte consiguió poner a la muerte al servicio de su opuesto dialéctico, pues la muerte es para él, en última instancia, la realidad que impulsa la búsqueda del sentido de la vida.

Con esto no pretendemos mantener la tesis de que la vida personal y la obra de Magritte sean susceptibles de una interpretación simbolista ni tampoco psicoanalítica, las cuales representarían una mera propuesta simplista y errónea, dadas las numerosas ocasiones en que el propio Magritte se esforzó en rechazarlas de modo explícito.

Magritte, al que no le gustaba explicar el significado de sus cuadros, hizo frecuentes declaraciones en las que especificaba que sus imágenes eran producto de un proceso de reelaboración consciente y voluntario, incluso en los casos en que el origen de las imágenes pudiera ser biográfico. Más bien se trata de analizar la genialidad de un artista único que supo trazar un paralelismo e incluso, más allá de esto, una relación de retroalimentación entre su propia vida y su obra. Magritte logró integrar la Vida en el arte, porque al fin y al cabo, según el artista belga, el arte ha de estar siempre al servicio de la vida en cuanto descubrimiento del Misterio.

1.1. *Contextualización histórico-cultural y claves biográficas del pensamiento y la obra de Magritte.*

El caso de Magritte fue ciertamente el de un pintor particular, fuera de las normas aceptadas por el sentido común y por las largas tradiciones relativas a la naturaleza del arte, al menos hasta comienzos del siglo veinte. Así pues, existen ciertas claves biográficas, para una primera tentativa de explicación del peculiar carácter de René Magritte, y en consecuencia, de los fundamentos del pensamiento que rigió su obra.

Magritte nació en un pequeño lugar del Hainaut belga. Entre 1898, año de su nacimiento, y 1919, año del que datan las primeras

obras conocidas de Magritte, hubo una infancia y una adolescencia comunes a todos los hijos de pequeño burgueses. Infancia en un medio popular, si se tiene en cuenta el aspecto y la forma de vida que tenían en aquellos tiempos las ciudades que fue habitando sucesivamente Magritte, en el sur de Bélgica. Magritte disfrutó de una formación relativamente alta y de una juventud exenta de mayores preocupaciones, a excepción del suicidio de su madre en 1912, cuando Magritte tenía tan sólo 14 años. En todo caso, un marco de vida, mucho más tradicional que progresista, entroncado en lo convencional y lo conveniente. Nada permitía presagiar una inclinación por una carrera artística del mayor de los tres hijos de los Magritte. Nada hay de extraño en el hecho de que un artista proceda de un medio indiferente al arte. Sin embargo, el “caso Magritte” se comporta, visto retrospectivamente, de forma especial, ya que este artista fue un creador excepcional, fuera de todas las normas “modernas” o “clásicas” del arte y de la concepción de la pintura. Al mismo tiempo, su vida privada se mantuvo siempre muy próxima a la que prevalecía en el tipo de familia de la que provenía. Al abierto pensamiento de Magritte corresponde una existencia material extrañamente burguesa. Tal vez la inquietud paterna, que se manifiesta en los incesantes cambios de domicilio de la familia Magritte, podría justificar, en el caso de René, una psicología diferente a la de otros jóvenes de su generación y de su entorno. Ciertas libertades de espíritu, por ejemplo, frente a las ideas recibidas; una cierta libertad de acción, que sería el

corolario. El joven Magritte conocía seguramente en aquel tiempo ambientes más sencillos que el suyo, que lo introducirían sin duda en una especie de dialéctica del desorden: otras reacciones vitales, otros lenguajes y otras tradiciones. Frecuentó, ya adolescente, los institutos de estudios secundarios, en la rama de humanidades. Habiéndose iniciado en la pintura por mediación de la escuela local de Châtelet, en 1916, ingresó en la Académie de Beaux-Arts de Bruselas. Allí permaneció sólo dos años. Es posible que la atracción que manifestó Magritte por el realismo en la representación de las cosas se remita a sus contactos académicos. Pero ese realismo referido a lo objetivo no aparece en todas sus implicaciones, una vez que Magritte, abandonados sus estudios académicos, inicia sus investigaciones. En las publicaciones que intercambiaba con sus amigos en aquella época descubrió el futurismo, por el que mostró mucho interés. De hecho sus obras de esa época se sitúan entre el futurismo y el cubismo.

Magritte trabajó como diseñador de carteles y anuncios publicitarios en una fábrica de papeles pintados, a las afueras de Bruselas. Los amigos de Magritte, en aquellos años a partir de 1924, fueron los que componían el grupo surrealista de Bruselas. Ya en 1920 había conocido a Édouard L.T. Mesens, profesor de piano de su hermano Paul. Al igual que Mesens, Magritte vio en las intenciones surrealistas la oportunidad adecuada para asociar el corazón y el espíritu en su comportamiento, dicho de otra forma, escandalizar. Esto

podría parecer una declaración de independencia, sobre todo atendiendo al grupo parisino. Con el tiempo el círculo fue aumentando alrededor de Magritte y de Georgette Berger, con quien se casó en 1922. He aquí los camaradas del surrealismo más próximos: Camille Goemans, Marcel Lecomte, Paul Nougé, Louis Scoutenaire, Marcel Mariën... Notable es, en lo relativo a los cambios que alimentaban y fortalecían la imaginación en perpetua vigilia del autor, que ninguna de esas personas próximas fuera artista plástico, salvo alguna casualidad. Los amigos de Magritte eran todos escritores, sobre todo poetas, pensadores ocasionales, la mayoría intelectuales. Fue un grupo en sí, aunque informal, que sólo periódicamente actuaba como tal, en ejercicios de “invención colectiva”, como se titulaba una de las revistas publicadas en 1940 por el pintor y sus amigos. Mientras preparaban la tirada de la revista, los miembros del grupo veían aproximarse peligrosamente a las fronteras de Bélgica una guerra ya entablada entre Alemania, Francia y Gran Bretaña. No puede sorprender por tanto que sus preocupaciones políticas, largo tiempo orientadas a la izquierda, se mezclaran con sus inquietudes poéticas y filosóficas, hasta el punto de desplazar a éstas.

Mucha de la inspiración de Magritte ha venido, como sus mismos cuadros lo manifiestan y él ha reconocido, de fuentes literarias y filosóficas. Cabe mencionar en el ámbito de la literatura a Baudelaire, aludido en “Las flores del mal” (1946) y en “La gigante” (1929/30) (figura 5); a Mallarmé (“La página en blanco”, 1967), a

Robert Louis Stevenson (“La isla del tesoro”, 1942) (figura 77)... No obstante, la influencia de la filosofía de autores como Hegel, aludido en “Elogio de la dialéctica” (1937) (figura 35), y Heidegger (“El bello mundo”, 1962) (figura 75) dejó una impronta especial en su pintura. Entre sus lecturas predilectas figuraban también Foucault, Husserl, Nietzsche, Sartre y Platón. Así pues, en sus cuadros vertió grandes cantidades de filosofía y literatura hasta tal punto que sin el reconocimiento de este hecho es imposible entender adecuadamente el mensaje de Magritte.

Resumiendo, estudios, búsqueda, acontecimientos familiares, compañeros diversos, los pasos sucesivos por la abstracción, el cubismo, el futurismo y el expresionismo; todo esto abarca, entre 1910 y 1925, las primeras experiencias serias de un pintor que no quería ser un “artista pintor”. A partir de 1925, abandonó esas experiencias; a partir de entonces, se trataba, como él dirá, de no pintar los objetos más que con sus detalles aparentes. Fue el instante de la decisión definitiva. Surrealista un año solamente, a partir de la aparición del *Manifiesto* de Breton, Magritte decidió ser un “pintor realista”, para quien lo real –lo que todo el mundo ve constantemente– es el medio privilegiado para convertir lo convencional en enigma, y por tanto para revelar hasta donde sea posible el misterio allí contenido.

La pintura surrealista ha sido dividida tradicionalmente en dos grandes ramas. Por un lado, el surrealismo “orgánico”, “biomórfico”,

“absoluto” (el de un Miró o un Masson) salido de la vía automática y con proclividad a la abstracción; por otro, un surrealismo “naturalista” (un Dalí, un Tanguy, un Delvaux o un Magritte) surgido de la vía onírica y con tendencia al *trompe-l'oeil* o al menos a la descripción y lo directamente representativo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no toda la pintura surrealista se construyó sobre la base del automatismo, el sueño o el delirio. La pintura de Magritte, pese a dar entrada a lo incongruente maravilloso, reposa en última instancia sobre el poder del pensamiento consciente y su capacidad para cuestionar la realidad de los datos con los que trabaja. Así es que, Magritte, cuya mirada está inserta en líneas generales en la denominada tradición surrealista del *ojo en estado salvaje*, sin embargo, se ha definido acertadamente como un surrealista sin dogma. Dicho de otro modo, aunque la obra de Magritte se enmarca dentro del surrealismo, se puede decir que no forma parte, de manera estricta, del denominado “movimiento surrealista” como tal, sino que, más bien, influye decisivamente en él desde una posición externa, pues tiene una peculiar forma de concebir la estética, una actitud diferente ante la obra de arte. El Surrealismo actúa generalmente por inversión, asignando valor de verdad a lo que hasta entonces era considerado un fantasma y dándole la vuelta a la idea del mundo, desplazando la lógica en beneficio de la irracionalidad. A pesar de ello, no sale de la “trampa” de los opuestos, de las estructuras y de las superestructuras, de la división horizontal del mundo. La pintura de Magritte rompe esta

espiral y en cierto modo salvaguarda el surrealismo de lo genérico primero y de lo gratuito después.

No resulta fácil acercarse en principio a la obra de Magritte. Es un pintor complicado cuya simplicidad es aparente. La pintura de Magritte ha recibido numerosos y diversos adjetivos, tales como realismo mágico, azar objetivo, pintura reflexiva o antiliteraria, surrealismo realista, etc., para definir de forma más o menos acertada la particular visión que este pintor tiene de la realidad. Su obra, que cuenta con un constituyente tanto filosófico como poético, apela constantemente a que abandonemos, al menos de forma temporal, nuestras habituales expectativas ante el arte. Así, la pintura de Magritte nos permite conjurar un estado de reflexión para alcanzar finalmente una iluminada visión de las cosas. El campo de actuación de Magritte es la surrealidad, al unir dos tendencias bien distintas y contrapuestas: el Simbolismo y el Realismo, lo cual dará como resultado un surrealismo especial. Inventó un lenguaje que transforma los postulados de la gran tradición, una vez que el primado de la evidencia ha sido definitivamente problematizado. Para Magritte, lo importante era dar cuenta de la visión de un mundo cargado de irracionalidad, lo que implicaba que no era necesario ningún esfuerzo para conseguir a través de la técnica de la representación más realista hacer emerger la locura más delirante. Los juegos representativos de

Magritte ponen una y otra vez en evidencia esa inherente equívocidad de lo real.

La apertura llevada a cabo por Magritte no fue de la misma naturaleza que hubiera deseado André Breton, cuando invocaba una “belleza convulsiva”. Magritte no se conformó con el rechazo al realismo que exigía el manifiesto de fundación del movimiento surrealista, ni se adhirió a una concepción psíquica del arte.

Pero, por otro lado, el rechazo de lo arbitrario fue una constante en la actitud de Magritte, lo cual vale en la misma medida para el surrealismo anterior a 1940: hay que recordar que el surrealismo no pretendía presentarse como un movimiento artístico, sino como una reacción filosófica a favor de la más grande libertad del espíritu y de un inconformismo absoluto. Esta actitud ciertamente revolucionaria estaba destinada a pasar más allá del cartesianismo reinante y de las reacciones racionalistas en el pensamiento francés. Sueños, fantasías, lo fantástico, lo extraconsciente y paranormal fueron los caminos privilegiados para hacer salir a los individuos de su alienación mental y social.

La vida “real”, diría Breton en su manifiesto, discurre de tal forma que se pierde la creencia en ella. En este contexto, el pensamiento y la obra de Magritte tienen un carácter excepcional, en la medida en que el uno y la otra se solapan en sus actitudes, en sus escritos y en sus cuadros. En Magritte se registra una constancia en la afiliación del pintor al espíritu del surrealismo tal como fue

explícitamente definido en sus comienzos, el de transgredir y modificar un mundo cargado de pesimismo e incapaz de romper con sus propios fantasmas. La pintura fue también para él un medio y no un fin y así lo confirma Maurizio Calvesi con las siguientes palabras:

“Si, al igual que sus colegas del entorno parisino, Magritte renuncia a la pintura como finalidad y no trabaja para buscar una “modificación” relativa a la especificidad estructural del lenguaje, no abandona, sin embargo, el terreno que es el lugar destinado a la actividad del pintor: profundamente europeo, reivindica para la pintura la prerrogativa de la visión, y para ésta la primacía sobre la realidad”.²

A lo largo de sus obras hay numerosos elementos comunes que nos transmiten la forma que tenía Magritte de “ver” la realidad. Se observa claramente que los objetos pintados en sus cuadros no tienen importancia por sí mismos, sino que es su relación con otros objetos lo que les da una especial significación. Cada objeto es fácilmente identificable individualmente porque está pintado fiel a la realidad y ocupa un espacio dentro del cuadro. Pero si este objeto lo consideramos, no según la interpretación de la realidad, sino tal y como está en el cuadro, el concepto sobre ese objeto pierde su significado real en el espectador y adquiere otra “realidad” diferente. Magritte no aspira a crear la ilusión de la realidad natural. Así, aunque

² Maurizio Calvesi. “Magritte”. En: Maurizio Calvesi. *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. Vol. I*. Barcelona: Carroggio, 2000, 202.

más que un pintor surrealista parece un pintor realista, no lo es porque sus pinturas carecen de realidad. A veces sus obras son como fotografías de estudio, que dejan entrever una especie de azar objetivo, a base de reproducir las incongruencias de un mundo descompuesto y recompuesto que no tiene nada que ver con la realidad, sino con la irracionalidad, con un sueño lúcido, a modo de una copia realista del mundo onírico. No obstante, Magritte no juega tan obsesivamente con los contenidos oníricos e inconscientes como otros pintores surrealistas; más bien centra su atención en la realidad cotidiana, si bien en ocasiones se inspiraba experimentando con los denominados “sueños lúcidos”. La pintura de Magritte representa una rama autónoma respecto a la ortodoxia freudiana del Surrealismo histórico, de manera que constituye la polaridad más lúcida y precisa. Sus cuadros nunca muestran algo imaginario, sino que muestra la realidad completa, es decir, la realidad con su misterio, sin disgregarla de él. A este respecto afirmaba el propio Magritte:

“El arte de pintar [...] consiste en una descripción del pensamiento que evoca el misterio. Este pensamiento, que evoca el misterio que el arte de pintar puede describir, debe ser susceptible de convertirse en visible, de lo contrario no puede ser descrito por la pintura”.³

³ René Magritte. “Entrevista Georges Dricot”. En: *Escritos, op. cit.*, 364.

Los cuadros de Magritte están llenos de elementos contradictorios y paradójicos: son trampas intencionadas para desorientar los sentidos. Magritte crea impactantes y seductoramente ilusiones ópticas que provocan en el espectador un enorme asombro, llevándole irremediabilmente a admitir que la realidad que observamos es pura ilusión y está estructurada en base a nuestra limitada percepción. La depurada, fría y misteriosa obra de Magritte refleja ante todo su deseo de ruptura con el mundo convencional. Nadie ha sido capaz como Magritte de traducir en imágenes la naturaleza (la “naturalidad”) de la magia, del misterio y del desvanecerse del mundo:

“En cuanto al misterio, al enigma que eran mis cuadros, diría que se trataba de la mejor prueba de mi ruptura con el conjunto de las absurdas costumbres mentales que ocupan generalmente el lugar de un auténtico sentimiento de la existencia”.⁴

Para conseguirlo utiliza diferentes métodos como el escándalo y la revolución, a través de la mezcla de lo extraño, lo erótico, lo ordinario, lo macabro entre otros recursos. El método que utiliza para lograr la representación objetiva de las cosas es el de disponer de un determinado elemento pictórico, real y fácilmente reconocible, en un ambiente inadecuado y equívoco, alterando el orden de los objetos, a

⁴ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 75.

base de crear un halo de misterio, con imágenes invisibles que pueden presentarse ante nosotros en determinados momentos, pues están presentes en nuestra mente despierta y pueden surgir tanto con los ojos abiertos como con ellos cerrados.

Relatar la historia de Magritte es narrar la vida de un hombre serio y profundo, socialmente frágil, pero intelectualmente sólido, aunque en el fondo muy vulnerable. Fue un ejemplo de temperamento dialéctico, lo cual se tradujo en una obra llena de ricas paradojas y matices inagotables. Burgués en apariencia, Magritte no lo ha sido nunca en su concepción del arte. Rara vez se han dicho verdades tan duras con un estilo tan obtuso y banal pero, precisamente por esto, inmediatamente comunicativo. La vida oscura y anodina de Magritte fue descrita por Suzi Gablik del siguiente modo, destacando la voluntariedad de esa grisura adoptada precisamente para provocar la reacción contraria y llevar a cabo una subversión más profunda:

“Era como si tratase intencionadamente de evitar el éxito y de esconderse bajo la capa protectora de lo convencional. Su deseo era vivir sin historia (incluso a nivel personal) y sin estilo correspondía a la decisión, exactamente calculada, de hacerse invisible, quizás como una especie de *Fantômas*”.⁵

⁵ Suzi Gablik citada por Uwe M. Schneede. *René Magritte*. Barcelona: Labor, 1978, 106.

1.2. *La visión surrealista del universo femenino.*

*En el surrealismo, la mujer será amada y celebrada
como la gran promesa, aquella que perdura
después de haber sido cumplida.*

André Bretón.

La mujer y la muerte son entes con interesantes similitudes y radicales antagonismos. Hay semejanzas, por ejemplo, si advertimos el arquetípico carácter enigmático y hasta veleidoso de la personalidad femenina en su tratamiento en el ámbito de las artes, tal como sucede casi siempre con ese misterioso proceso que nos iguala a todos y que nos lleva al fatal “dejar de existir”. Este curioso paralelismo, dado que tanto *lo femenino artístico* como la muerte acusan en muchas ocasiones la misma condición de ser caprichosos, volátiles y contingentes, es precisamente el factor que en primera instancia vuelve sugestiva y pertinente la reflexión sobre los lazos profundos de convergencia y divergencia que existen entre la feminidad y la muerte en la obra de René Magritte. Pero antes de nada, esbozaremos una breve comparativa entre la mujer y la muerte desde el punto de vista socio-cultural. Desde la perspectiva de la antítesis entre la mujer y la muerte también emergen infinidad de elementos que motivan la elucubración filosófica. Este es el caso, por ejemplo, de la antinomia que se manifiesta entre la condición femenina entendida como generadora de vida, como portadora de la simiente, como madre que

da a luz y asegura la continuidad de la especie humana y la muerte concebida como la finitud de la existencia, en tanto que paso del ser al no ser, como extinción de la individualidad concreta de todos los seres vivos, como tránsito inexorable y absoluto hacia la nada. La mujer en este sentido se opone decididamente a la muerte.

La extraña dialéctica entre la mujer y la muerte adquiere mayor complejidad si la planteamos en términos históricos o mitológicos. En este horizonte del saber aparece el fenómeno de la misoginia: las mujeres son concebidas desde una serie de prejuicios como seres maléficos, seductoras perversas o brujas demoníacas. Célebres mujeres que terminan siendo finalmente una sola: la portadora del pecado y la lujuria, la que acarrea las desgracias y la muerte. Personajes como la bíblica Eva que incita a Adán a comer del fruto prohibido o como la astuta Pandora, quien, según la mitología griega, fue la primera mujer sobre la tierra, canon de la mujer ideal creada para ser vista. Los dioses, como regalo, le entregaron una caja misteriosa con la orden estricta de que no la abriera nunca. Sin embargo, su curiosidad le hizo abrirla y, entonces, salió su contenido: las plagas y los tormentos que afligen la tierra.

Estamos, pues, ante la presencia de un retrato maniqueo que ha existido a lo largo de la historia, que proliferó como nunca a finales del siglo XIX con la obra de filósofos como Schopenhauer y Nietzsche.

A esta concepción antifeminista le corresponde, paradójicamente, su complemento extremo: la sacralización cultural de la mujer impoluta, la mistificación de la mujer, idealizada como virgen inmaculada, como madre abnegada, como mártir y santa. Así pues, encontramos recurrentemente a lo largo de la historia la figura de la mujer asociada a la noción de *vida* ya sea por sus connotaciones de erotismo y objeto del deseo sexual ya sea en su papel de madre, creadora de vida.

La representación de la mujer en el Surrealismo se corresponde con la idea que tuvieron de la mujer y es imposible desligarla de ella. Los acontecimientos históricos de los primeros años del siglo – en particular la Primera Guerra Mundial – estaban conduciendo al nacimiento de una nueva mujer, desmontando una imagen acuñada y reiterada durante siglos para sustituirla por una de nuevo cuño. Esta imagen entraba en conflicto con la mítica adorada y ensalzada por los surrealistas, forjada en el Romanticismo, presente en la literatura del siglo XIX y reafirmada en el Simbolismo. Mito bifronte con un rostro positivo – la mujer que fecunda la imaginación, transmisora de lo desconocido, que conecta al hombre con la naturaleza – y otra cara negativa – la mujer destructora, que puede reducir a sombras el mundo del hombre, poseedora de lo misterioso, dominadora de fuerzas ocultas y presagio de la muerte.

El choque entre las imágenes literarias y míticas y la realidad podría haber supuesto un conflicto para los surrealistas que no existe desde el momento en que el Surrealismo, en consonancia con sus postulados, se niega a asumir la realidad. Se encierra en la esfera del deseo y allí construye su propia mujer, mágica y etérea. La imagen femenina de los hombres surrealistas es una imagen irreal, producto del inconsciente, del ensueño, divorciada de lo concreto histórico y existencial y apta para ser manejada libremente como un objeto.

Aún cuando no exista un estilo surrealista, sí es posible distinguir en el conjunto de las obras surrealistas, la formulación en imágenes de determinadas y concretas ideas sobre lo que era, lo que significaba y la función que le asignaban a la mujer.

La concepción de la mujer como Musa, frecuente en la poesía, es una idea antigua pero clave en el Surrealismo. Por ella se adjudica a la mujer la capacidad de provocar y estimular la creatividad del hombre. En la visión poética y en la imagen plástica surrealista, sin embargo, la capacidad creativa se entiende y se expresa como una energía esencialmente masculina. Cuando en el *Segundo Manifiesto del Surrealismo* Breton afirma que “el problema de la mujer es lo único maravilloso e inquietante que en el mundo existe”, lo que está efectuando es una negación: la del hombre como fuente de inspiración. El cuadro de Magritte titulado “El espía” (1918) parece concebido para responder a esta valoración. Un hombre observa a través de una cerradura el rostro inexpresivo de una mujer que casi

parece una aparición fantasmagórica. La ausencia de un cuerpo que sustente la cabeza y la profunda oscuridad de la que emerge el rostro femenino contrasta con la rotundidad formal y lumínica que emplea en el tratamiento de la figura del hombre.

Según la visión surrealista, por su irracionalidad, por su ausencia de visión y vivencia lógica, por su sentido trascendente, la mujer ayuda al hombre a sacudirse el yugo del mundo racional, a desembarazarse de sus hábitos mentales y a abrirse al mundo de la fantasía y de la imaginación. En Man Ray y en Delvaux, en Magritte o en Ernst pero sobre todo en Dalí, se halla el eco constante del poder de la mujer como inspiradora, musa o hada benéfica para el hombre. Dalí especialmente sublima ese poder de Gala (en obras como “Metamorfosis paranoica del rostro de Gala”, de 1932 o en “Leda atómica”, de 1949) hasta convertir su presencia en el eje de su vida, en lo que da sentido al mundo y a su obra.

Donde mejor se realiza la función de la mujer como musa es a través del amor. La mujer ídolo de pasión y objeto erótico son los dos rostros, las dos facetas de un mismo sentimiento originario, magnificado por los surrealistas. Breton defendía la teoría de la predestinación a encontrar la otra mitad de uno mismo a través de la mujer, en el amor. Palabras exaltadas dedica Breton en *La Révolution Surréaliste* para ensalzar la idea del amor: “[...] sola capaz de reconciliar a cualquier hombre, momentáneamente o no, con la idea de

la vida”. La concepción de los surrealistas sobre el amor fue expuesta fundamentalmente por Breton en *Pez Soluble* (1924), *Nadja* (1928) y *El amor loco* (1937), pero aparece en la mayor parte de los textos del grupo definido como la mezcla, la simbiosis, de lo espiritual y lo carnal, que logra por fin conformar el amor sublime, máxima aspiración del *eros* surrealista. La mujer que lo encarna asume la libertad sexual para entregarse de modo exclusivo al otro y alcanzar la unión total.

Las imágenes femeninas representadas por Man Ray en la fotografía y el dibujo expresan esta concepción dual. Su “Érotique voilé” es una figura ambivalente en la que la serena belleza del cuerpo desnudo de la mujer (Méret Oppenheim) pierde toda connotación erótica detrás de la máquina. Mujer y máquina forman una imagen sublimada y poética escasamente sensual.

También numerosas imágenes representadas por Magritte exhiben una metamorfosis del cuerpo de la mujer, sirviéndose esencialmente de los atributos específicamente femeninos. Construye con ellos imágenes que son metáforas como “La violación” (figura 25). Tras la inicial lectural cómica, la imagen de este lienzo nos conecta con la concepción de la mujer como exclusivo objeto erótico. La suplantación de los ojos por los senos, de la nariz por el ombligo y la boca por el pubis sería una forma encubierta de insinuar lo irracional, lo físico como atributos predominantes del género femenino.

Pero el sentimiento erótico es contradictorio y complejo. Puede incluir la exaltación y la mortificación del ser amado, ser fuente de pacífica quietud y de frustración permanente. El amor como sentimiento de creación coexiste con el amor destructivo, el amor que desea con igual fuerza la desintegración del ser amado. Las frustraciones, los deseos desviados hallan también su cauce de expresión en las representaciones del Surrealismo. La influencia de Sade es patente y ha sido muchas veces reiterada por los surrealistas.

La impresionante colección de fotografías que Hans Bellmer publica en *Minotaure* con el nombre de *La Muñeca* (1934) responden a un mundo atormentado que expresa en las duras imágenes su erotismo reprimido. La muñeca encarna a la mujer que no se pudo poseer, ofrece la facilidad de su manipulación, puede soportar las desviaciones del instinto. Es un objeto erótico en el más profundo sentido del término al que además, como venganza, se le despoja de todo sentido de la belleza, hasta convertirlo en la personificación del desagrado.

Los poderes maléficos de la mujer, su otra cara, los encarna la mujer imagen del Mal, adecuado contrapunto al hada, a la mujer mágica de acción positiva. La fuerza aniquiladora que posee puede llevar al hombre a su propia destrucción espiritual e incluso a la muerte física. Se ligan así en el universo surrealista Eros y Thánatos, amor y muerte, como dos realidades inseparables en el horizonte

humano, dos extremos dialécticos de la propia vida. En perfecta correspondencia con esta identificación de la mujer con la muerte, Dalí idea una calavera a partir de cuerpos femeninos desnudos y completa la alegoría con la inclusión en la escena de un Dalí, vestido de etiqueta, como espectador de la imagen espectral. En “El crimen de la mariposa reina” (1930), Víctor Brauner representa el ansia devoradora y la capacidad destructiva de la mujer mediante una abeja con cabeza y piernas femeninas y cuerpo de animal. Mujer-abeja-vampiro, probablemente ligada al supuesto afán posesivo de la mujer, que exprime la sangre de sus víctimas y deja a su paso un enorme panorama de destrucción y muerte. Una visión también inquietante y compleja es la que se ofrece en “El vestido de la novia” (1939) de Max Ernst, extraña composición de monstruos, animales fantásticos y mujeres. El mensaje atemorizador se construye con la inserción de unos seres cargados de poder negativo como el pájaro armado o la serpiente.

Por último, la identificación de la mujer con la naturaleza constituye una de las imágenes más poderosas en el lenguaje plástico del Surrealismo. La mujer, piedra angular del mundo material, es el ser por cuya mediación el hombre logra romper su coraza racional y tomar conciencia del mundo natural, ya que el surrealista interpreta la naturaleza, no la vive. Por ello se recrean en paisajes desolados, en las extrañas y sugerentes formaciones rocosas, en perspectivas marinas inmensas y solitarias que se observan desde fuera, como un fenómeno

del que no interesa su propia realidad sino su capacidad de convertirse en reflejo y estímulo de sensaciones.

Las múltiples metamorfosis a que se somete el cuerpo femenino incluyen un amplio repertorio de formas sacadas del mundo natural. Las mujeres que Delvaux escoge para su cuadro “El nacimiento del día. (La aurora)” (1937) aparecen transmutadas en seres híbridos que desde la cintura se convierten en árboles. La escena se desarrolla en un espacio ambiguo en el que se combinan los elementos arquitectónicos con vegetales y rocas, en una fusión arbitraria entre lo cultural y lo natural. Asimismo las fotografías de Man Ray incluidas en “La Edad de Oro” (1934) recogen por un lado el aspecto de un fenómeno natural (monte, estratificación rocosa, etc.) y junto a él, su correspondencia en el cuerpo femenino.

Desde otra perspectiva, pero perteneciendo a una visión similar, el Surrealismo profundiza en la conexión entre mujer y naturaleza cuando relaciona los elementos de esta última con el cuerpo de la mujer. Un ejemplo lo suministra la obra de Magritte “La invención colectiva” (figura 80), en la que se representa un cuerpo de mujer convertido en pez en su mitad superior.

Probablemente después de lo expuesto no sea necesario resaltar el tratamiento objetual a que los surrealistas someten al cuerpo de la mujer. Tratamiento que corresponde a concepciones profundamente arraigadas, incluso inconscientes, que emergen en las obras plásticas

con todo su poder. Existen, sin embargo, otros ejemplos de una clara identificación de la mujer con el objeto, pero con el objeto de uso, banal e intrascendente que nos rodea. Esta idea explica el sentido de las obras con un trasfondo cómico como “El Violón de Ingres” (1924) – impresionante espalda de mujer convertida en instrumento musical – o “El perchero”, maniquí-mujer-objeto convertida en percha, ambas de Man Ray, o los muebles con forma de mujer de Dalí. Es el caso también de “Homenaje a Mack Sennett” (figura 26), obra donde Magritte nos muestra un blanco camisón que deja transparentar los senos y el sexo de una mujer inexistente.

La poética del Surrealismo sacó a la realidad, a la visión, lo informe y lo informable. Aceptada esta premisa, sin embargo, resulta contradictorio que al imaginar a la mujer, al recrearla, incorporen tantos elementos negativos de la civilización y la cultura tradicionales.

Las relaciones entre la mujer, la vida, la muerte, todas ellas de género femenino, conforman un laberinto intrincado en la obra de Magritte. La mujer representa para el pintor belga ese límite donde todo se juega, donde se encuentran la vida y la muerte, como si en ella entrecorran el Ser y la Nada. A lo largo del recorrido vital de René Magritte encontramos tres figuras femeninas que tuvieron una marcada influencia en el pintor en todos los sentidos posibles. La mujer en todas sus facetas – como esposa, madre y niña – se convierte en la figura clave y en la experiencia fundadora del mundo del pintor.

A continuación, se pretende exponer la conexión entre estos referentes femeninos y el binomio vida-muerte en la biografía del pintor. La muerte es el rostro negativo, oscuro y siniestro de la mujer: el anverso de lo más amado y de lo más vivo. Correlativamente, se indagará en qué medida el tratamiento que lleva a cabo Magritte de la imagen de la mujer como motivo pictórico sirve de hilo conductor a sus propuestas estéticas, también vinculadas conceptualmente con la aludida dialéctica entre la vida y la muerte.

1.3. *La mujer en la vida y en la pintura de Magritte.*

*Feliz aquél que traiciona sus convicciones
por el amor de una mujer.*

René Magritte.

En cierta ocasión Sigmund Freud afirmó: “Podríamos decir que para el hombre existen tres relaciones inevitables con la mujer... la madre, la compañera y la destructora. O las tres formas que adopta la imagen de la madre en el curso de la vida: la madre misma, la amada, elegida a su imagen y, por último, la madre tierra, que le acoge de nuevo en su seno”.

Teniendo presente la repugnancia que sintió Magritte por el psicoanálisis, no obstante, estas palabras de Freud sirven para ilustrar hasta cierto punto la relación que vinculó a Magritte con el género

femenino a lo largo de su vida. Dicha relación se encuentra asociada desde muy temprano al dualismo creación-destrucción o, en otras palabras, a la antinomia entre la vida y la muerte. Esta característica se prolongará a lo largo de toda la biografía del pintor y dejará notar su influencia reiteradamente en su muestrario de motivos pictóricos y, lo que es aún más significativo, en su modo de concebir la estética.

1.3.1. *La compañera de juegos de la infancia en el viejo cementerio.*

Magritte ha narrado en sus *Escritos* cómo le vino en sus comienzos la inspiración de una pintura inédita, no ligada a los movimientos en boga –cubismo, futurismo, etc.- sino al contrario, relacionada con la magia sensitiva, en la que el erotismo es generalmente uno de los elementos clave, expresado no obstante en versiones surgidas a través de recuerdos de la infancia. Sin embargo, ello no significa que estos recuerdos estén ligados exclusivamente a la muerte de su madre.

De hecho, el pintor se ha adentrado aún más lejos en su subconsciente: en el recuerdo de un cementerio en el que encontró Magritte de niño a una joven que fue el objeto de sus sueños. La relación de Magritte con el arte se enraíza en la seriedad mágica e intensa de los juegos infantiles. A su infancia se remonta, como se narra en el fundamental texto biográfico *La línea de la vida* (1938), su primer encuentro con la pintura:

“En mi infancia me gustaba jugar con una niña en el viejo cementerio abandonado de una pequeña ciudad de provincias. Visitábamos las criptas cuyas pesadas puertas de hierro conseguíamos empujar, y luego salíamos a la luz, donde un pintor venido de la capital pintaba en una alameda muy pintoresca... El arte de la pintura se me antojaba entonces vagamente mágico y el pintor se me parecía entonces dotado de poderes superiores”.⁶

Lo descrito en este fragmento autobiográfico de Magritte no puede por menos de recordarnos al relato del *mito de la caverna* de Platón, no obstante, desde un planteamiento diametralmente opuesto. En el mito platónico la búsqueda del sol por parte del prisionero exige la pérdida de las cosas, puesto que la luz cegadora del sentido supone como condición indispensable el sacrificio de lo impensado y lo impensable – pero imaginable –, quedando en última instancia las cosas en el olvido respecto la razón, en el apartamiento del ser. Dicho de otro modo, para Magritte, el filósofo deslumbrado y cegado por las Ideas no se concedió el placer de mirar las sombras, las apariencias expuestas a la mirada de todos, rehuyendo de la pura irracionalidad de la imagen innombrable, previa al signo. El surrealismo puede entenderse, por su parte, como una nueva búsqueda platónica de la verdadera realidad de las cosas y de nosotros mismos. Apartando las sombras chinescas de la caverna, el prisionero debe liberarse de sus cadenas y alcanzar la última frontera de lo real, aquella que linda con

⁶ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 69.

lo inconsciente. Lejos de ambos planteamientos, lo que le importa a Magritte no es ni la búsqueda platónica de ideas arquetípicas, como si se tratase de un conjunto de entes inalterables y estáticos que se encontraran en un mundo ideal, perfecto ni tampoco la materialización en forma de realidad – a la manera del surrealismo – de lo que de oscuro y misterioso podía esconderse más allá de lo que se ve, es decir, en la “caverna” del alma moderna. El interés que mueve a Magritte es más bien rescatar del olvido a todo lo considerado como “lo confuso”, esto es, a los singulares en su multiplicidad, a las sombras, víctimas del destierro del sentido debido a su incognoscibilidad originaria.

Magritte aprendió de una mujer-niña a ver sin sombras a la muerte. Ella le enseñó a mirarla sin temerle, porque va a su encuentro e incluso transforma el cementerio en su lugar de juegos. Magritte compartirá además junto a esta niña, su inseparable compañera de juegos, el momento mítico del descubrimiento de la pintura y de su “magia”. Precisamente tras uno de esos “descensos a los infiernos”, al salir de nuevo a la luz, Magritte descubrirá la magia de la pintura en la persona de un pintor de la ciudad que había ido allí a pintar paisajes.

“Lo pintoresco tradicional del cementerio en ruinas me parecía mágico en mi infancia porque lo descubría desde la noche de las criptas subterráneas”.⁷

⁷ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 74.

No en vano será una mujer la que acompaña a Magritte en su renacimiento, esta vez a la pintura, en un escenario máximamente prototípico de la muerte. Esta imagen de la niña y el niño saliendo de la cripta para descubrir a un pintor ocupado en fijar sobre el lienzo su visión del cementerio puede ser considerada retrospectivamente como una premonición del desarrollo posterior de Magritte. No es que consideremos la infancia y sus encantos la clave de los misterios de toda su creación artística. En efecto, las imágenes del pasado más remoto sólo pueden intervenir en la elaboración de una obra de arte tras haber sido examinadas y reinventadas a la luz de decisiones, encuentros y casualidades que acontecen en la edad adulta.

Con todo, este recuerdo, que Magritte se tomó la molestia de fijar por escrito, nos parece que contiene los elementos de una pedagogía capaz de introducirnos en la visión del mundo que propone en su obra. En el recuerdo narrado se advierte un contraste violento entre el mundo infantil (los niños son, en principio, los seres más alejados de la muerte) y el lugar donde juegan: un cementerio. Es éste el sitio donde se preserva y honra la memoria de los desaparecidos. En las telas de Magritte es posible observar casi siempre elementos en pugna (sea ésta un contraste o una contradicción), que provocan un impacto que sacude violentamente nuestro espíritu y nos estimulan a pensar. Sería el caso de “El imperio de las luces” (figuras 36 y 37) o bien el de “Las vacaciones de Hegel” (figura 34). Por otro lado, la

fascinación que Magritte siente por los cementerios desde su temprana infancia se traducirá posteriormente en las llamadas “Perspectivas” (figuras 12 y 13), pero nunca a través de imágenes lúgubres, sino antes bien mediante cuadros con una inusitada energía, llenos además de un humor revitalizante e irónico. La figura de esta niña del cementerio perdurará en el recuerdo de Magritte hasta mucho tiempo después. Según el propio Magritte relata:

“[...] un azar singular quiso que me enviasen con una sonrisa piadosa, con la intención sin duda de reírse de mí, el catálogo ilustrado de una exposición de pintores futuristas. Tenía delante de mis ojos un poderoso desafío lanzado contra la sensatez que me aburría enormemente. Ésa fue para mí la misma luz que encontraba cuando bajaba a las criptas subterráneas del viejo cementerio en el que, cuando era niño, pasaba mis vacaciones”.⁸

Si observamos obras como *Desnudo* (1922) o *Juventud* (1924), el futurismo de Magritte puede ser considerado poco ortodoxo, quizás debido al particular lirismo que quería conquistar, ausente en el futurismo estético. A este respecto, Magritte se pronunció diciendo que su futurismo tenía un centro invariable, esto es, un sentimiento puro y fuerte: el erotismo. La niña que conoció en el viejo cementerio fue el objeto de sus fantasías y fuente de inspiración durante largo tiempo. Encontraba en esa pintura mágica las mismas sensaciones que había tenido en su infancia.

⁸ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 70.

El coqueteo de Magritte con el movimiento futurista fue decisivo además tanto para el descubrimiento de la *psique* como para el problema de “La traición de las imágenes” (figura 63), un problema destinado a ocupar un lugar fundamental en su obra madura. En otras palabras, el futurismo es el *germen* que da origen a sus reflexiones sobre la relación de un objeto con su forma, y de su forma aparente con lo que tiene de esencialmente necesario para existir.

Pero en aquel cementerio, además de una niña con la que jugaba a la vez que se iniciaba en la experiencia de la atracción erótica, había también un pintor, es decir, un ser dotado del poder mágico de imitar la realidad, pero que se complacía en serle infiel, por ejemplo, pintando el día cuando era de noche. He aquí una reminiscencia que anticipa el porvenir: una vehemente oposición entre la “vida en ciernes” y la “vida terminada” se conjuga con el poder creador capaz de captar justamente esta oposición y de plasmarla en un cuadro. Los principales elementos de Magritte se hallan ya presentes en este lejano recuerdo, aunque todavía separados unos de otros: de un lado, tenemos a los niños y sus primeros sentimientos eróticos; del otro, la acción de pintar. La unión sistemática de los opuestos, su asociación significativa en tanto que pensamientos, ejecutada por el acto soberano de pintar, constituye la fusión de los vectores que conviene considerar para penetrar de la mano de Magritte en su maravilloso “Reino encantado”.

1.3.2. *La temprana y fatídica pérdida del referente materno.*

Magritte siempre fue especialmente reservado en lo tocante a su infancia, incluso con su esposa y sus amigos; por ello no nos es posible saber cuáles fueron las inquietudes que empujaron a su madre, Régina Bertinchamps, a intentar varias veces el suicidio. Una noche de febrero de 1912, la mujer desapareció sin dejar rastro, para reaparecer muerta diecisiete días después, en un recodo del Sambre. Magritte y sus hermanos encontraron el cadáver de su madre prácticamente desnudo, cubierto con un camisón mojado y roto, pegado al cuerpo. Ese rostro oculto, al hallarla, golpeará incesantemente su ojo y nos lo dará a ver en multitud de obras. Magritte tenía entonces catorce años y, según sus palabras, la única emoción que experimentará será el orgullo derivado de ser, durante un breve tiempo, el centro de atención como “el hijo de la muerta”.

Las vinculaciones psíquicas de los pintores con sus recuerdos infantiles ejercen, de forma más o menos consciente, notable influencia sobre su producción artística. Los recuerdos de la infancia eran cultivados por los surrealistas bajo el influjo del análisis freudiano. En la propuesta de la psicoanalista Julia Kristeva hay además una visión de la feminidad basada en lo materno. Tal maternidad es propuesta como un orden del entendimiento por el que es posible comprender la emergencia de la subjetividad, esto es, el modo según el cual se constituye el sujeto. El suicidio de su madre

marcó sin duda la manera de entender el mundo del joven Magritte. Ahora bien, en su caso en particular, estas reminiscencias tienen un valor más bien secundario. Para él son más importantes el factor reflexivo y el cálculo que presiden la composición pictórica. Casi único entre los surrealistas, Magritte era, como ya hemos señalado, muy crítico con respecto al psicoanálisis y su pretensión de atribuir al inconsciente gran parte del mundo poético de un artista. Su arte no expresaba nada personal, sino el misterio de la realidad. Por consiguiente, Magritte se opondrá con fuerza a toda tentativa de buscar en su inconsciente y en la historia del suicidio de su madre los motivos que aparecen en sus cuadros y, coherentemente, tratará de revelar lo menos posible de su vida. Más aún, al confiar a su amigo Louis Scutenaire todo lo que recordaba del acontecimiento clave de su infancia, Magritte parece rellenar el relato con trampas tendidas a los biógrafos hambrientos de inconsciente, como aquel camisón echado sobre la cara del cadáver de su madre, que desde entonces en adelante se mencionará en muchas monografías como la explicación de los rostros cubiertos que vemos en obras como “Los amantes” (figuras 72 y 73).

Llegados a este punto, podemos extraer dos importantes conclusiones. Por un lado, hemos de reconocer la innegable huella que el suicidio de su madre dejó en el mundo de imágenes de Magritte: demasiados rostros tapados para que sea casual. Por otro lado, sin

embargo, utilizar la vida de un artista como recetario del que sacar el sentido de sus obras es extremadamente peligroso, y aún más en el caso de Magritte, para el cual el misterio de su vida es parte integrante del más general misterio del mundo. Por todo lo dicho, nos desmarcaremos de los autores que se han dejado seducir por las interpretaciones psicoanalíticas y autobiográficas de los cuadros de Magritte. Más bien consideramos que la alusión hecha por Magritte y Scutenaire al rostro tapado de su madre muerta se inserta en la indiscutible obsesión del artista por los rostros cubiertos, lejos de ser, por el contrario, la causa de esta obsesión. Magritte podía además encontrar infinidad de rostros parcial o totalmente ocultos por máscaras en las novelas policíacas de las cuales era voraz consumidor, especialmente, las protagonizadas por su admirado Fantômas. Son los elementos literarios y filosóficos aquello que es preciso interrogar a fin de aproximarnos a la obra de este excepcional pintor. Finalmente, no debemos olvidar que la fascinación de Magritte por los rostros ocultos se enmarca, a su vez, en la reflexión, más compleja, de lo visible y lo invisible, sobre la cual vuelve muy a menudo el artista. La pintura de Magritte debe considerarse en este sentido una ruptura perceptual entre lo dado como observable-evidente y lo oculto del objeto expuesto.

En 1927 Magritte pintó una obra titulada “Descubrimiento”. La primera impresión ante la obra es la de hallarnos en presencia del desnudo de una mujer cuyo cuerpo aparece cubierto de tatuajes. Sin

embargo, no tardamos mucho en advertir que la mujer no está tatuada, sino que su piel se ve alterada de súbito por el cambio inesperado en la materia, de modo que sobre ella aparece, a trechos, el granulado y vetado de la madera, de la corteza de un árbol, o bien una sucesión de estrías parecidas a las rayas que cubren el cuerpo de un tigre. En “Descubrimiento” las dos materialidades entre las que oscila alternativamente la percepción visual del espectador tienen en común el hecho de pertenecer al dominio de lo animado, ya se vea como tránsito entre el mundo humano y el animal, ya se contemple también la posibilidad del mundo vegetal. En todo caso, el título del cuadro es claro: todo aquello que hasta entonces había permanecido oculto y desconocido, se revela ahora. Nos atrevemos a añadir, siendo conscientes de la repulsa de Magritte a cualquier interpretación psicoanalítica, que Freud vio una conexión inconsciente entre la madera y la idea de mujer, que radica en la madre. Hizo referencia al topónimo “Madeira” – la isla de la madera – ya que deriva de las palabras *Mater* (madre) y *materia* (material).

En el psicoanálisis, la mejor terapéutica es, en todo caso, la confesión, si no en palabras, al menos en imágenes. A pesar del escaso interés de Magritte por el psicoanálisis – sobre todo si se trataba de aplicarlo a la explicación de sus cuadros –, hay en todo caso en su obra una serie de cuadros dispersos que invitan a pensar que el recuerdo del cuerpo materno. Éste, descubierto desnudo y revestido

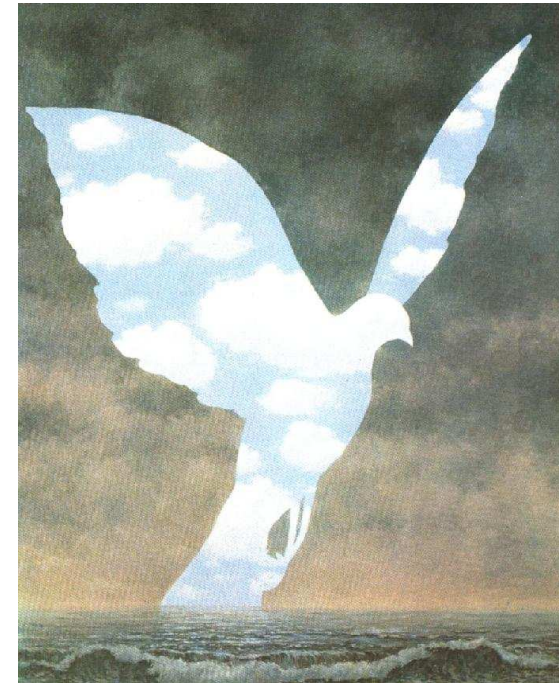
solamente de una tela pegada a sus formas, no desapareció jamás de su memoria visual. Se pueden citar en este sentido todas las obras en las que figuran telas que o bien simulan formas humanas, o bien ocultan situaciones en las que aparecen de forma alusiva. Las pinturas más violentas son las tituladas “Homenaje a Mack Sennett” (figura 26) y “La filosofía en la alcoba” (figura 27). Ambas obras reproducen con variantes el mismo sujeto: un camisón femenino que, una vez colgado en el armario y la otra en una percha, deja aparecer los senos.

Para Magritte, como para los demás surrealistas, la mujer es belleza, amor, naturaleza. De ahí que se suele asociar a la imagen arquetípica de la tierra, el mar e incluso el cielo. Ahora bien, la mujer para Magritte es ante todo la Gran Madre, misteriosa fuente de vida, principio y fin del ser. A veces, la imagen de la Venus no es representada entera, sino por medio de detalles emblemáticos: un busto sin cabeza, una pelvis sin piernas. Se pone así el acento en órganos ligados a la maternidad: el seno que nutre, el vientre del que nace la vida. En “Delirios de grandeza II” (figura 10), Magritte presenta una gran construcción viviente, formada por varias secciones de pelvis femeninas que se despliegan una dentro de otra en una progresión que culmina en un busto de mujer. Contrariamente a Breton, Magritte vuelve al pasado, intenta recuperar el paraíso perdido, la intimidad protegida, la beatitud de los orígenes. En el sentido de un auténtico “*regressus ad uterum*” se interpreta un amplio número de símbolos, constantemente repetidos en la obra de Magritte:

el regazo, el vaso, la casa, la gruta, el huevo. En este contexto es pertinente hacer mención a la larga cadena de imágenes sobre el huevo y el pájaro. Los lienzos titulados “El regreso” (1940) y “La gran familia” (1963) tienen en común la solución de la silueta del pájaro recortada sobre un cielo más oscuro. La tentación de hacer referencia a la familia que Magritte no tuvo o a la pérdida de la madre sería fuerte, pero no es necesaria. La forma del pájaro y la idea de la maternidad están ligadas en “El regreso” por la inmediata relación entre la forma del huevo y el concepto de nacimiento, y la identificación de la madre con el cielo azul contra la oscuridad de la noche se origina tal vez en el hecho de que, para un hijo, la madre es portadora de luz y de seguridad. E incluso si el nido está ausente, no hay duda de que la paloma de “La gran familia” (1963), es madre, como recuerda el propio título. Una madre que siempre velará sobre la seguridad de sus crías y que extiende sobre ellas sus alas protectoras. No obstante, es posible que estas obras tengan un origen más universalista y menos privado: la paloma, ave que encantaba a Georgette, es también símbolo tradicional de paz, al margen de hallarse ligada a la feminidad.



(Figura 1). René Magritte.
El regreso (1940). Óleo sobre lienzo,
50 x 60 cm. Bruselas, Musées Royaux
des Beaux-Arts de Belgique.



(Figura 2). René Magritte.
La gran familia (1963).
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Utsonomya City, Tochigi,
Museo de Arte de Utsonomya.

La primera impresión que se tiene al contemplar “La gran familia” es que una parte de la capa pictórica, la que corresponde a la gigantesca paloma, se ha desprendido del lienzo para irse a pasear por el mundo y al hacerlo ha recortado una silueta que revela no la atmósfera nubosa en la que revoloteaba, sino otro cielo, perteneciente a otro mundo y probablemente a otro cuadro que está debajo de la superficie pintada. Ahora bien, no sabemos con certeza si en este cuadro es el cielo el que adquiere la forma de pájaro, o si el ave asume la forma celeste. En medio de esta indeterminación, la transparencia se potencia en un doble movimiento posible: el ave transparente hace visible el perdurable cielo detrás de su cuerpo, o el cielo se transparenta a sí mismo tras su forma de pájaro. Tal es la perplejidad que emana de este lienzo que inspiró a poetas como Henri Michaux, quien escribió: *Mientras volara con las alas ampliamente desplegadas por encima de los mares, sin gritar, perpetuamente hambriento, pero volviéndose contemplativo... Pájaro en pleno cielo, atravesado de cielos*. Por lo demás, si podemos creer que el dibujo de una pipa es una pipa, podemos aceptar también que el ave pintada en “La gran familia” emprenda el vuelo. Observa Magritte que es insensato poner las esperanzas en un punto de vista dogmático, porque es el poder de encantar lo que cuenta. Poco importa cuántas sean las leyes (del sentido común, de la representación, de la naturaleza) infringidas por “La gran familia”; lo que importa es su poder de encantar, producto de la combinación de un cielo azul y otro nuboso y de la misteriosa

presencia de una imagen en realidad ausente pero evocada por su silueta recortada en el cielo. Es la síntesis de extrema simplicidad y notable impacto visual. La fusión de los poderes celestiales – nubes y pájaros – nos presenta *la gran familia* de las fuerzas poéticas. Magritte al igual que los simbolistas y los surrealistas no defiende el Arte por el Arte. El arte de la pintura, concebido como poesía, no se justifica por lo tanto por sí mismo, sino por los *efectos poéticos* que consiga producir como vía artística de evocación o revelación del misterio. Magritte definió la poesía como un medio especial de conocimiento que ilumina el misterio y nos ayuda a vivir dando una justificación a la existencia. Son muchos los interrogantes planteados por el suicidio de la madre de Magritte, los cuales no deben dejarse al margen si se quiere intentar explicar las condiciones psicológicas que han condicionado las reacciones profundas del pintor cuando empezó a reflexionar sobre “lo que se debe pintar”.

Las cuestiones en torno a las que hemos reflexionado aquí han sido las siguientes: ¿percibió René Magritte en el suceso del suicidio de su madre un abandono total que le habría impulsado a cuestionarse el misterio complejo de las cosas, vivas o muertas, que llenan la existencia de cada uno? ¿Es esta experiencia, ciertamente traumática, el origen de la mayor parte de la obra magrittiana que juega con lo conocido y lo oculto, con lo revelado y lo secreto, con el sentido y el sinsentido? Ante tales interrogantes consideramos que el episodio del

suicidio de su madre aportó a Magritte un “sentimiento de misterio” al mismo tiempo que excitó su sentido especial para lo extraño. Aquella le dijo, con su muerte, qué hacer con la vida y le dio la clave de la extrañeza de un saber diferente al que los hombres tenían. En aquel desgraciado suceso se pueden encontrar las claves de su juego con lo oculto y lo revelado, con lo siniestro⁹ y lo conocido que puso en sus creaciones. Su intención era revelar a través de la pintura lo desconocido, a partir de la imagen que el espectador tiene incorporada de lo conocido. Magritte hizo de la evocación del misterio el objetivo fundamental de su pintura poética y en esto coincide con la misión que Mallarmé asigna a la poesía, aunque ahora el lenguaje evocador sea el de la imagen pictórica y no el de la palabra rítmica y sugestiva. Según Magritte, Mallarmé ha dado a la poesía “una fuerza que no ha sido superada: su libro debía ser la manifestación suprema del universo”.

⁹ No es casual la alusión a “lo siniestro” (*das Unheimliche* freudiano), figura por la cual Magritte se sintió enormemente fascinado. Freud define *lo siniestro* como “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”, es decir, aquello cotidiano, conocido y familiar, que de pronto se nos muestra como desconocido, insólito, extraño, provocándonos temor. Ya Schelling había dicho que “lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado. Por extensión, lo siniestro es lo oculto, lo secreto, lo misterioso. Algo inquietante que provoca horror, que deja de ser familiar para convertirse en *otra cosa*. Ver al respecto *Lo siniestro*. En: E.T.A Hoffmann. *El hombre de arena*. Barcelona: Cálamus, 1979, 9-35.

Quizás también a raíz de la separación de su madre surgiera por primera vez en Magritte un inefable sentimiento de añoranza de lo perdido, que más tarde se materializará en la búsqueda del camino de vuelta a ese momento en el que el mundo estaba aún regido por las leyes de la similitud.

1.3.3. *Su venerada esposa: Georgette o la maternidad negada.*

*Todo lo que sé de la esperanza
que pongo en el amor
es que sólo pertenece
a una mujer el hacerla realidad.*

René Magritte.

A sus quince años, un año después del suicidio de su madre, Magritte conocerá a otra niña que tendrá un papel clave en su vida: Georgette Berger (ver figura 4). Esta vez el encuentro con el sexo opuesto se producirá durante la feria anual, un escenario de bullicio, festividad y vida, bien diferente del viejo cementerio de su infancia. Tras esta primera cita, la vida los separará por algún tiempo, hasta que en 1919 volvieron a encontrarse casualmente. Magritte y Georgette se volvieron inseparables y prácticamente miraron la vida con los mismos ojos. Así se atestigua en un fragmento del texto titulado *Esbozo autobiográfico*:

“En 1913 la familia, que se compone del padre, René y sus hermanos, Raymond y Paul, emigra a Chaleroi. Allí, en un baile, René Magritte encontrará a Georgette, su futura mujer = [...] = El mismo año [1919], René Magritte se reencuentra con Georgette paseándose por el Jardín Botánico, no se separará más de ella”.¹⁰

El año 1922 puede considerarse crucial tanto en la vida personal de Magritte como en el desarrollo de su obra. Ese año Magritte descubre lo visible de una manera fundamental y decisiva. En esta fecha, además, terminado el servicio militar, Magritte se casa con Georgette y, con ella, con la compañera de juegos de su infancia y objeto de sus fantasías. En este punto encontramos una conexión con la visión de la mujer en Breton. Con respecto a ésta, Fiona Bradley afirmará que:

“[...] el ideal de la femineidad de Breton era la *femme-enfant* o la mujer niña. Combinando dos seres con acceso privilegiado a lo maravilloso, la *femme-enfant*, joven e ingenua y en contacto con su propio inconsciente, era un papel que podía ser adoptado o confiado a mujeres reales o imaginarias”.¹¹

¹⁰ “Bosquejo autobiográfico”, en *Catálogo de la exposición L'Ouvre de René Magritte*, Knokke, Casino, julio-agosto de 1962. En: Bárbara Fernández Taviel de Andrade. *Ver y leer a Magritte*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 13-16.

¹¹ Fiona Bradley. “Je ne vois pas la femme. La mujer en el surrealismo”. En: Fiona Bradley. *Surrealismo*. Traducción de Mario Schoendorff. Madrid: Encuentro, 1999, 48.

En los años parisienses Georgette frecuentará con su marido las reuniones surrealistas. Ahora bien, la muerte no tardó en hacer su aparición en la vida del joven matrimonio. Georgette sufre dos abortos espontáneos y ambos deciden renunciar a tener hijos, que pronto serán sustituidos por *Loulou Blanc*, su eterna perrita pomerania.

El cuadro de Magritte “El matrimonio de medianoche” (1926) parece así situarse en un castillo encantado, un lugar corriente transformado en prisión por una cortina impenetrable de árboles del revés. El tema central de este cuadro parece ser el del matrimonio como fusión de dos mundos irreconciliables, capaces sin embargo de llegar a una misteriosa e inexplicable unidad. Como muchos de los posteriores hombres con bombín, el hombre nos vuelve la espalda, hundiendo la mirada en el misterio; la mujer, en cambio, mira hacia nosotros, pero su mirada es ausente y su rostro ha perdido casi todo atributo humano, dejando nada más que un vacío que el espectador es invitado a indagar buscando lo que lo llenaba.

Georgette fue algo más que una esposa; pese a su maternidad negada, o quizás precisamente debido a esta desdichada condición, para Magritte su mujer se convirtió en fuente de creatividad, en su modelo predilecta y en la primera contempladora de sus cuadros. Sin duda, a través de la figura de Georgette, los cuadros de Magritte logran dotarse de vida en más de un sentido: primero, tomándola

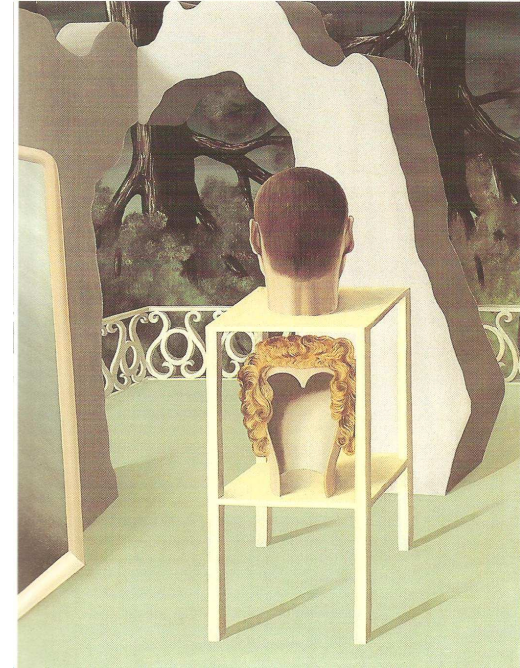
como inspiración y modelo; después, ofreciéndose al juicio de su mirada inquisitiva.

En definitiva, en palabras de Charly Herscovici, Georgette fue para Magritte:

“[...] el modelo perfecto, una especie de academia al propio tiempo tierna y fría, algo *gigantesco* y cercano, neutral y ejemplar... Georgette ofreció su propia imagen a la sistemática experimentación de René Magritte con las imágenes, le regaló una feminidad liberadora”.¹²

El “personaje” central de la mujer en la pintura de Magritte coincide con la mujer amada en la vida real. Si bien es cierto que Georgette nunca pudo dar hijos a Magritte, por otro lado, supuso una inagotable fuente de inspiración para el pintor y le sirvió de modelo en numerosos cuadros. Georgette representa para Magritte lo femenino destructor-creador y tiene en sí misma la virtud de ayudar a Magritte en su proceso de auto-creación personal y artístico. Quizás sea la dualidad que representaba Georgette para el pintor la razón por la que la mujer es tratada en su obra pictórica desde perspectivas tan heterogéneas.

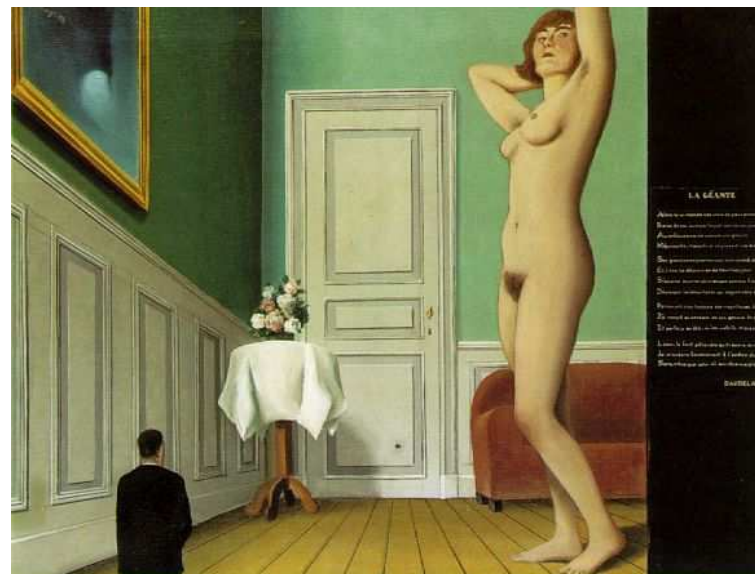
¹² Charly Herscovici citado por Francesca Marini. *Magritte*. Traducción de María Condor. Madrid: Unidad Editorial, 2006, 26.



(Figura 3). René Magritte.
El matrimonio de medianoche (1926).
Óleo sobre lienzo, 139 x 105 cm. Bruselas,
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.



(Figura 4). René Magritte. *Georgette* (1937).
Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.
Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts.



(Figura 5). René Magritte.
La gigante (1929/30).
Temple sobre papel, cartón y lienzo, 54 x 73 cm.
Colonia, Museum Ludwig.

A través de Georgette Magritte asiste al redescubrimiento más acabado y próximo del sentimiento de belleza que la niña de sus primeras fantasías producía en él. Así pues, el pintor habla poco de erotismo en sus escritos, un erotismo que sin embargo está latente en su vida y en sus obras. La mujer desnuda, tema central de muchos de los cuadros de Magritte, es para él una “cosa” más, inerte o viviente. Tratado de una forma escultural en numerosas ocasiones, el cuerpo femenino es tanto objeto de deseo como una evidencia plástica. Puro objeto al principio, relación de amor después; la atención, desviada a los sentidos, hace pasar el placer por inteligencia poética. Y como la mujer implica el “misterio” tan buscado, tal vez le cautiva menos el erotismo en sí que la evocación subyacente de complejos misterios.

Al pasar como modelo a la pintura, Georgette se transforma en Personaje: experiencia fundante, por fin revelada, de la mujer-poesía, operador afectivo e imaginario de todo lo femenino. Observando el cuadro “La gigante” (1929/30), vemos a una mujer gigante exhibe su desnudez cerca de un diminuto hombre que la contempla fascinado, a la derecha del cuadro. El vínculo que une la figura de la mujer con la poesía en la obra de Magritte se manifiesta a través de la potencia erótica-espiritual que ambas exhiben para el pintor. En el mundo natural la mujer está en todas partes y es el símbolo de la realidad deseable. En su obra “El campesino de París”, Aragon ofrece una especie de ilusión alucinatoria que nos hace sentir la fusión mística que mata el espacio y el tiempo que hay entre él y la naturaleza a

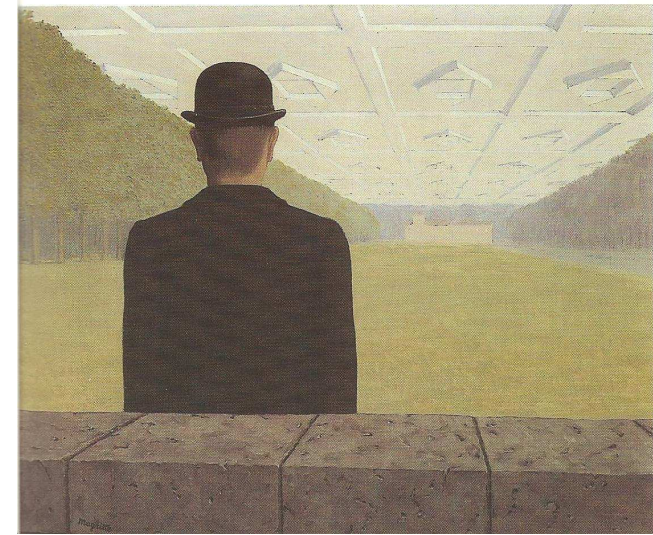
través de la mujer, recordando a su vez a la contemplación mística descrita por Schopenhauer en sus obras, la cual permite al hombre olvidar su propio yo. La mujer se va desencarnando cada vez hasta transformarse en Magritte, en conexión con la visión de Baudelaire, en principio de vida o de muerte, principio de movimiento o de reposo, en definitiva, principio universal.

Capítulo 2.

Tragedia y catarsis: la corporalidad en la obra de Magritte.

2. Tragedia y catarsis: la corporalidad en la obra de Magritte.

El prototipo del hombre burgués quedó inmortalizado por Magritte en la figura de su célebre *hombre del bombín*. “El gran siglo” (1954) es una estratagema para proporcionarle una especie de “avatar” con el que explorar el universo de signos que contiene el lienzo. Aquí, sin embargo, nuestro avance se detiene inevitablemente en el umbral, a causa de una muralla que impide llegar al espectador con bombín más lejos. Su mirada se hunde en un prado muy amplio, flanqueado por largas filas de árboles y cerrado en el horizonte por una villa y una hilera de colinas. Lo que no parece notar en absoluto es la parte más extraña del lienzo, el cielo bajo y plano estructurado en una serie de rombos. Se sitúa a una altura razonable, pero no por ello deja de suscitar inquietud y claustrofobia. El cuadro traza el retrato de un siglo racional en el cual no existen espacios infinitos ni perspectivas ilimitadas, sino que todo es cercano, comprensible y mensurable; donde el cielo es un techo un poco más alto, los bosques se organizan en ordenadas paredes y el horizonte está invariablemente cerrado por algo. Todo parece invadido por el misterio ordenado de un mundo carente de misterio, como si Magritte quisiera decir que cuando no tengamos ya más preguntas que hacer seguiremos haciéndonos preguntas.



(Figura 6). René Magritte.
El gran siglo (1954).
 Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm.
 Gelsenkirchen, Städtisches Museum.

La obra de Magritte es ante todo una exhortación ante los peligros que entraña el pensamiento racionalista en tanto que nos aleja de lo inaprensible y de la búsqueda del misterio. Magritte se servía de la pintura como simple instrumento para confeccionar imágenes que nos ayuden tanto a conocer el mundo como a cambiarlo. Cada objeto o cosa, cada gesto o cada acción, deviene “centro” de una mirada doble, escindida y desgarrada en las obras de Magritte. Las identidades fieles y los sentidos estables se volatilizan y devienen quebradizos. Nada es simplemente idéntico a sí mismo; las cosas pierden sin alterarse las fronteras convencionales de su añeja identificación y el cuerpo humano no va a ser una excepción en este proceso. En Magritte, los procedimientos de su pintura consiguen “des-realizar” el cuerpo humano, tornarlo inquietante, extraño a sí mismo, sublime, irreconocible. El cuerpo aparece fragmentado, distorsionado y, a la vez, respetado; su identidad no es que desaparezca simplemente, se torna cuestionable, fugitiva, evanescente. Es ya más una interrogación que una respuesta, más una red irreconciliable de posibilidades y tendencias que una unidad armónica y sólidamente real y segura. Magritte, en este sentido, no trata tanto de descubrir la verdadera naturaleza de nosotros mismos, cuanto de plantar un signo de interrogación sobre las identidades establecidas y las certezas dadas por descontado.

Giorgio de Chirico fue el primero en explorar el enigma metafísico que nace de la humanización de las estatuas y la

“estatuificación” de lo real. En Magritte, los cuerpos femeninos sufren en ocasiones una extraordinaria metamorfosis, cuyo resultado les ha hecho devenir objetos pétreos o naturalezas muertas, estatuas (“Las aguas profundas”, figura 8) y, en algunos casos, se hallan incluso fragmentados o bien sólo queda el busto o la cabeza de una mujer, con un cierto aire clásico (“La memoria”, figura 9). En Magritte, la aparición de una estatua o de un busto femenino se asocia frecuentemente con la reflexión sobre la temporalidad y la memoria — cualidades intrínsecas únicamente a los seres vivos — y con la toma de conciencia de nuestra propia finitud, es decir, de nuestra condición de seres-para-la-muerte. Es cuanto menos chocante el tratamiento que hace Magritte del recurso a la petrificación. Poco tiempo después del estallido de la Segunda Guerra Mundial, comienza en Magritte una especie de “Edad de piedra”, período en que confecciona pájaros y hojas aparentemente hechos de este material. Pero hasta la década de los cincuenta no alcanzará esta “Edad” su auténtica proporción (en “El Castillo de los Pirineos” – figura 41 – o en “El arte de la conversación IV” – figura 62). Al haberse petrificado, los elementos del mundo se convierten en pétreos monumentos y parece que la respiración y, en general, cualquier aliento de vida, se haya detenido de súbito. Tradicionalmente vinculada a la muerte, la petrificación es concebida por nuestro pintor como un estado que, al privar de su carácter orgánico a los seres, les confiere la eternidad, un

tipo de existencia capaz de resistir la prueba de los siglos semejante a la lógica del sin tiempo de la infancia.

Cuando Breton hablaba de “la crisis fundamental del objeto”, provocada por la aparición del surrealismo, cuando citaba la pluralidad desde la que todo objeto puede ser contemplado (objeto onírico, objeto de función simbólica, objeto real y virtual, objeto móvil y mudo, objeto hallado, objeto fantasma), ponía de manifiesto la pluralidad inabordable que, desde siempre, habita y puebla cualquier objeto, de tal manera que desde lo más trivial a lo más refinado, encierra en sí una dispersión de funciones, sentidos y posibilidades que nunca se podrá acotar del todo.

En la pintura de Magritte no se busca tanto el orden fundamental de la realidad cuanto la infinita y dispersa pluralidad de sus sentidos y posibilidades. El punto de partida de esta reflexión debe ser atribuido a obras tales como “Los valores personales” (figura 14) y “El retrato” (figura 15). En ambos casos el propósito que persigue Magritte es inspirar en el espectador la toma de conciencia acerca del carácter convencional de los objetos y acciones en todos los ámbitos humanos. Esta misma preocupación es extrapolada a la esfera de la corporalidad a través de cuadros como “Los ejercicios del acróbata” (figura 18) y “La raza blanca” (figura 20), donde se pone de manifiesto que el misterio impregna todo lo existente, desde los objetos cotidianos hasta el cuerpo humano.

Se origina un fuerte contraste (tanto desde la perspectiva visual como desde la conceptual) cuando oponemos al estatismo pétreo de las figuras de “Las aguas profundas” o “La memoria” (figuras 8 y 9) la impúdica carnalidad femenina presente en otros cuadros como los “Amoríos peligrosos”, “Tentativa imposible” o “La representación” (figuras 21, 22 y 24, respectivamente). Sin embargo, son muchos los estudiosos de Magritte que han destacado que las mujeres desnudas del pintor belga suscitan la idea de la muerte. Tras la vitalidad patente en los desnudos femeninos de Magritte lo que se esconde es una paradójica alusión a la *muerte*, en sentido figurado, del concepto de la representación en la pintura. El desnudo femenino se pone al servicio del cuestionamiento de la estética tradicional a través de una marcada crítica a la metáfora renacentista del cuadro como “ventana al mundo”. A este respecto, Magritte denuncia que la *mimesis*¹ aleja al ser humano del auténtico sentido del arte y de la vida, a saber, la evocación del misterio. Al mismo tiempo se señala la urgencia de un

¹ La interpretación de la *mimesis* que es rechazada por Magritte es aquella que reduce la *mimesis* a mera copia basándose en la relación de semejanza. En cambio, en cierto sentido, Magritte recupera con su manera de entender la pintura la *mimesis* aristotélica, la cual se caracteriza como un proceso de construcción y, por tanto, opone al carácter pasivo de la noción de copia el significado dinámico de la *poiesis*. Esta *mimesis* desvela la capacidad cognoscitiva de la imaginación e introduce una forma de verdad en la pintura como revelación de lo real, que se aparta de la concepción de la verdad-adequación propia de la noción de representación.

cambio substancial en la manera de abordar el arte, ya que, de lo contrario, éste continuará estando alienado por el hasta ahora bien visto “sentido común” a través de la denominada “falacia representacionalista”.

En muchos de los cuadros que representan desnudos femeninos, se solapa una segunda reflexión, explicitada por el propio Magritte en sus escritos, que entronca con el concepto de la *muerte* desde una perspectiva filosófica diferente. Así pues, nuestro pintor se sirve del desnudo femenino para denunciar adyacentemente el *voyeurismo* inherente al ser humano que impregna nuestra cultura de la imagen (“La evidencia eterna”- figura 23 – o “La violación” – figura 25). Tomando como punto de partida la noción de *voyeurismo*, Magritte describe en estas obras el malestar que experimenta el sujeto cuando es percibido como objeto de la indagadora mirada de los otros. Magritte apunta en este contexto en una dirección muy similar a la llamada *dialéctica de la cosificación* que Jean Paul Sartre describe en su obra *El Ser y la Nada*. En el existencialismo sartreano, todo ser humano padece un proceso de envasamiento² en su propio cuerpo por la mera acción de la mirada del Otro, del prójimo. La consecuencia última de esta mirada cosificante consistirá en que aquel que es

² La noción de “envasamiento” en Sartre tiene una fuerte connotación negativa y así ha de entenderse en el sentido de un forzoso sentimiento de adherencia al propio cuerpo: cuando Otro me mira me siento comprimido, enmarcado en mi cuerpo y dejo de sentirme una libertad.

mirado, *se siente morir*, es decir, experimenta un angustioso sentimiento de privación de su propia identidad y libertad.

Desarrollaremos a continuación más detalladamente el comentario de las obras previamente reseñadas, intentando descifrar genealógicamente su carácter paradigmático respecto la reflexión estética que Magritte desarrollará a lo largo de toda su trayectoria en torno a la noción de la *corporalidad*.

2.1. *El cuerpo como toma de conciencia de la propia temporalidad.*

*Crear, en suma, lo que ya es ruina,
duración, la piedra fracturada;
entrar no ya en el hoy,
sino directamente en la memoria.*

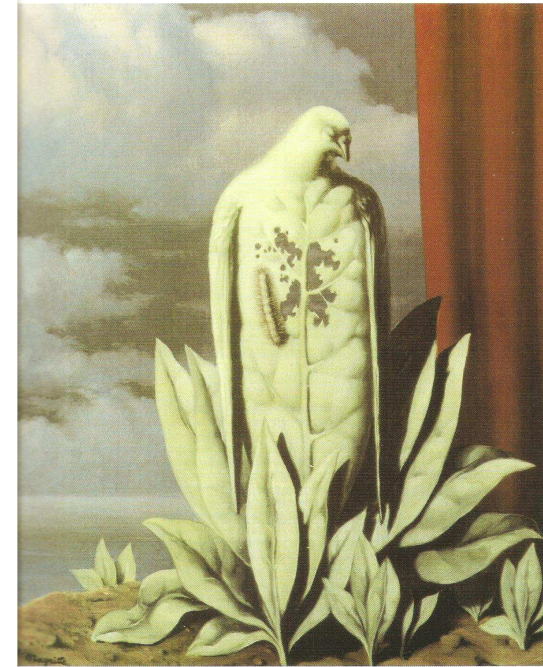
José Ángel Valente.

En innumerables obras Magritte plasma la naturaleza inestable del universo a través de imágenes que contienen procesos dialécticos basados en la paradoja, lo cual lleva a cabo a través del método de la disociación, por ejemplo del objeto y su función o bien del objeto y su denominación.

Sin embargo, después de 1948 la mayor parte de las obras de Magritte tomarán una vez más un nuevo rumbo al dejar de yuxtaponer ya objetos “semejantes” con el fin de resolver un problema. Más bien

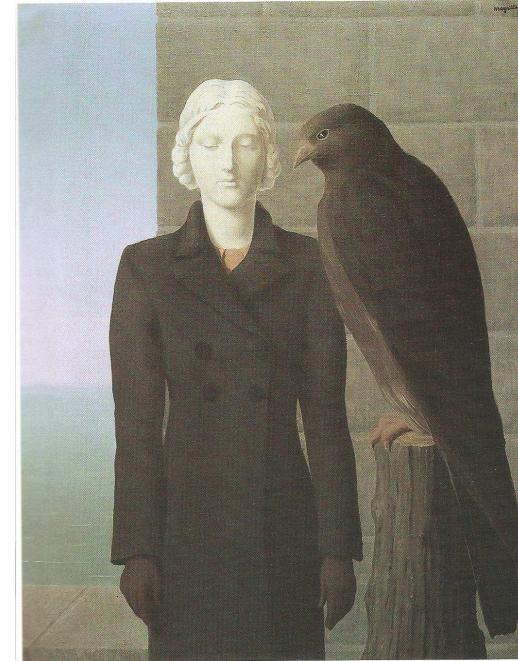
a partir de esa fecha los cuadros de Magritte se llenarán de imágenes que se ocupan de procesos y estados: petrificación, licuefacción, agrandamiento, desafío a la gravedad, etc. La palabra clave es *metamorfosis*: dos realidades, en lugar de colocarse simplemente una al lado de la otra, se tornan híbridas, fundiéndose una con otra. El “leit-motif” de la metamorfosis, de indudable influencia kafkiana, plasma un devenir o una transmutación, abarcando las manifestaciones del mundo humano, animal, vegetal y mineral, y se presenta como la consecuencia última de la convivencia de objetos contradictorios y del enfrentamiento de conceptos. Hemos llegado al momento dialéctico de la síntesis llevada a sus últimas consecuencias.

En todo caso, la recombinación que aplica Magritte, lejos de ser azarosa, obedece a una relación recóndita y misteriosa, pero no carente de lógica, entre los objetos nuevamente emparentados. Hay una *afinidad* antes oculta u olvidada y es menester captar o incluso crear unas misteriosas analogías entre los objetos del mundo para así lograr salvarnos de los autoengaños, de los monstruos que la razón produjo, de las trampas que nos tendimos a nosotros mismos hace ya tanto que somos incapaces de recordarlo.

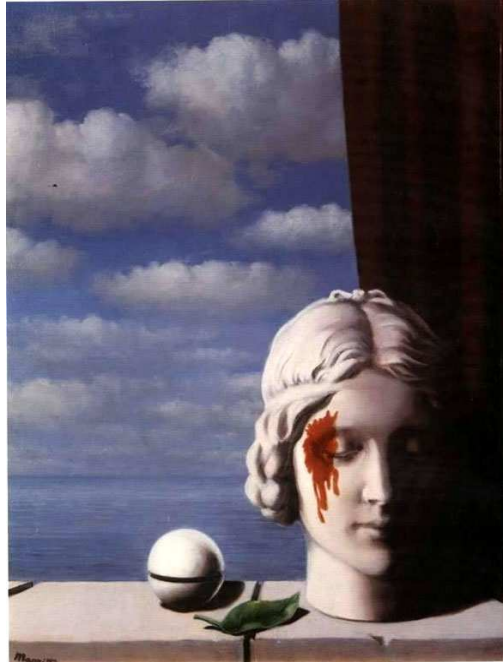


(Figura 7). René Magritte.
El sabor de las lágrimas (1948).
Óleo sobre lienzo, 59,5 x 50 cm.
Musées Royaux des Beaux-Arts.

En realidad aparecen procesos de este tipo ya en los años veinte (el cielo y la carne se convierten en madera, los rostros en plantas y se recurre incluso a la vaporización de los cuerpos humanos) y en los inicios de los años cuarenta (el tema de “El sabor de las lágrimas”, 1948) ya apunta a la adquisición de consistencia carnosa por parte de unas hojas asumiendo la forma de la cabeza y las alas de pájaros. Dentro de las diferentes variantes del recurso de la metamorfosis, es cuanto menos curiosa la sobreabundancia de imágenes de petrificación humana que se da a en la obra de Magritte a lo largo de los años cincuenta. Parece como si las metamorfosis de los años precedentes que jugaban a trastocar la forma de una materia siempre viviente dejaran paso a un mundo pétreo, inerte y estático. Esta angustiada transformación de la vida en piedra parece sugerir la idea de que hubiese pasado mucho tiempo y todas las materias, la vida, hubiesen sido sometidas a una horripilante metamorfosis de muerte por obra del mismo tiempo. En ocasiones el cuerpo femenino está suplido por correctas esculturas de gusto clásico, como en “Las aguas profundas” (1941) o en “La memoria” (1948), de modo que aquí la imagen de la mujer no es, como casi nunca en Magritte, invitante. En estas dos obras Magritte da vueltas a la problemática del tiempo, el recuerdo y la profundidad de la conciencia. Desde su pétreo hieratismo, las estatuas son algo inanimado que copia los rasgos de alguien que ha tenido una vida, una historia y una duración en el tiempo.



(Figura 8). René Magritte.
Las aguas profundas (1941).
 Óleo sobre lienzo, 65 x 50cm.
 Colección Shirley C. Wozencraft.



(Figura 9). René Magritte.
La memoria (1948).
 Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm.
 Colección del Estado belga.

Así, el busto de escayola de “La memoria”, con los ojos cerrados y una discreta sonrisa en los labios, no conserva de la vida de antaño más que una mancha de sangre que le cubre la sien. Esta mancha instala una ambigüedad: sólo puede sangrar lo vivo y lo que sangra es la piedra. Lo incongruente y lo contradictorio es convocado por esta imagen al mismo tiempo que entra en juego la predilección de Magritte por los casos detectivescos, que pueden ser tan enigmáticos y desentrañables como una cabeza de piedra sangrante creada pictóricamente. Esta cabeza de mármol aislada en medio de un decorado arquitectónico resulta extrañamente próxima por su inspiración a “El canto de amor” de Giorgio de Chirico, pero también al canto segundo de Maldoror, en el que Lautréamont apela a la Eternidad como *horrible rostro de víbora* y en el que se la culpa de situar al rostro y a su alma entre la locura y los pensamientos de furia, además de citar el elemento de una copa de sangre que brota de la frente. En las distintas versiones del tema de “La memoria”, la cabeza de escayola aparece siempre junto a otro elemento, como formando una naturaleza muerta. La estatua se coloca entre la vida y su ausencia. Y entre vida y muerte, existencia y disolución, se sitúa toda la trayectoria de la memoria, persistencia viva y abrasadora de cosas difuntas, emerger a la conciencia de lo que se creía olvidado. La memoria humana se ha visto arrastrada en esta obra de Magritte por el misterio de la vida, que ha sido petrificada, pero sólo de forma

momentánea, porque también la piedra se deteriora y desaparece. No es mera coincidencia que en este mismo período Magritte presentara también ataúdes en los que encierra la vida y los objetos vivientes, retirándolos así de nuestra visión directa. Por otro lado, la clave del proceso creativo de Magritte es su compromiso con el establecimiento de comparaciones entre distintas realidades. Y para que una comparación quede establecida ha de entrar en juego la memoria.

Para Baudelaire el ser humano está inmerso en el misterio que envuelve a la vida y al universo. El alma aspira a la Plenitud del deseo y a la Armonía esencial entre el “Yo” y el cosmos. Esa Armonía no se puede encontrar en este mundo porque el Espacio y el Tiempo nos limitan; estamos desterrados en lo efímero y lo imperfecto, y caminamos inevitablemente hacia la Muerte. Para Magritte el *misterio* es algo consustancial a la existencia de los seres y de las cosas. En efecto, el hecho de que existamos en el mundo y de que existan las cosas es un misterio que resulta inexplicable para la razón humana, porque no sabemos qué es la vida ni qué es la muerte, y estamos inmersos en el misterioso devenir del dinamismo del universo.³

De la mano de obras como “Delirios de grandeza” (1948), Magritte nos permite vislumbrar algo más en profundidad su escatología. Este lienzo exhibe ciertas peculiaridades con respecto a otros en los que también aparecen estatuas de figuras femeninas. Los

³ Ver al respecto René Magritte. “La voz del misterio” y “El conocimiento del mundo”. En: *Escritos, op. cit.*, 349 y 418-426.

cortes de los brazos y la cabeza harían pensar en una estatua de mármol o escayola, pero, en esta ocasión, su epidermis, en vez de ser blanca, tiene el tono de la carne. Parece como si una de tantas mujeres petrificadas en forma de estatua que Magritte pintó en sus lienzos hubiera conseguido realizar el camino inverso y convertirse de nuevo en una mujer de carne. Sin duda el elemento principal del cuadro es el cuerpo de esta extraña mujer, una especie de autómatas, que, aun estando compuesto de fragmentos pertenecientes a diferentes módulos, revela una paradójica unidad. Foucault al contemplar este lienzo genera una profunda e interesante reflexión sobre el tema:

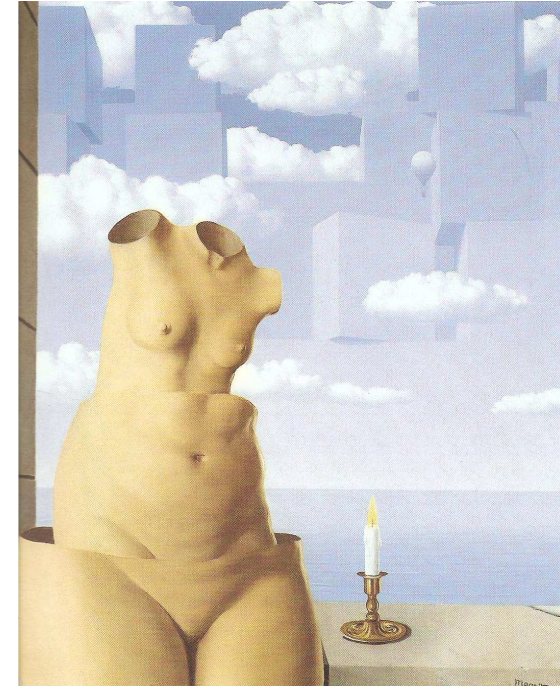
“En lugar de mezclar las identidades, resulta que la similitud tiene el poder de quebrarlas: un tronco de mujer está seccionado en tres elementos (de un tamaño que va creciendo de modo regular de arriba abajo); las proporciones conservadas en cada ruptura garantizan la analogía al suspender toda afirmación de identidad: tres partes proporcionales a las que falta precisamente la cuarta; pero esta es incalculable: la cabeza falta”.⁴

Sea como fuere, la posición del busto, modelado sobre una estatua clásica, parece aludir a un movimiento de liberación del peso de la materia. No obstante, el título parece referirse más bien a una

⁴ Michel Foucault. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Prólogo de Guido Almansi. Barcelona: Anagrama, 1993, 73-74.

dinámica contraria, de un cuerpo que quiere anclarse en la tierra y conquistar su posición exacta en el orden del mundo.

Podría añadirse una tercera posibilidad de análisis que vendría a poner fin a este aparente dilema, ofreciendo en su lugar una explicación genealógica o, quizás más exactamente, una explicación al modo gadameriano en la medida en que el sentido de este cuadro residiría en el conjunto de todas las interpretaciones propuestas. Así pues, el mayor delirio de grandeza, la mayor alucinación que puede sufrir y ha sufrido el ser humano a lo largo de los tiempos es, según Magritte, la aspiración a la inmortalidad tras la escisión de la propia corporalidad. No obstante, tan pronto despertamos de ese sueño y renegamos de utópicos paraísos, *el más allá* no existe y la inmortalidad se torna inaccesible para el ser humano. El hombre toma conciencia a partir de ese momento de la necesidad de asirse a su condición material y de gozar de la vida terrenal mientras pueda, puesto que es la única posible. Por este motivo, la memoria se convirtió para Magritte en motivo pictórico y en un importante tema de reflexión. En efecto, negada la existencia de toda trascendencia, lo que queda entre el nacimiento y la muerte de un ser humano es la trayectoria de la memoria. Y, tras la propia muerte, la única posibilidad de dejar algún rastro de nuestro paso por la vida será perviviendo en la memoria de los otros, al modo en que sugiere la noción unamuniana de inmortalidad. Mientras seamos recordados, seguiremos vivos y, por ende, seremos inmortales.



(Figura 10). René Magritte.
Delirios de grandeza II (1948).
Óleo sobre lienzo, 99,2 x 81,5 cm.
Washington, Hirshhorn Museum
and sculpture Garden,
Smithsonian Institution.



(Figura 11). René Magritte.
El más allá (1938).
 Óleo sobre lienzo, 73 x 51 cm.
 Colección privada.

A la pregunta de un periodista de si pensaba a menudo en la muerte, Magritte respondió: “No, no con menos frecuencia que en la vida”. Con la obra titulada “El más allá” (1938) Magritte quiere reafirmarse en la idea de que no existe un más allá en el sentido de una vida después de la muerte. El más allá es una meditación sobre algo definitivo, sobre una tumba desnuda, sin epitafio, modo sumamente irónico de recordar que no hay vida sin cuerpo, sin carne, sin órganos de los sentidos, entre ellos los ojos. No hay vida que no sea sensible, como no hay pintura que no sea visible. El más allá de la pintura se encuentra dentro de la pintura, tal como la muerte se siente dentro de la vida. La negación categórica de la existencia de un reino de lo invisible conducirá a Magritte a la negación de la existencia del más allá. Cuando tenga que pintarlo, el resultado será un cuadro que representa el sol en un cielo bajo una tierra desierta, sobre la que se encuentra una tumba sin nombre violentamente iluminada por un sol cegador. Lo que puede percibirse del más allá, no es su ser propiamente dicho, una esencia invisible; en el mejor de los casos, el más allá se percibe como un objeto cuyos contornos señalan el límite de lo visible e insinúan una frontera infranqueable. Detrás de una lápida no se encuentra el más allá. La cosa es definitiva, concluida para toda la eternidad, a lo más puede evocar “La memoria”. Y la memoria, el recuerdo, no encuentra mejor representación que un rostro esculpido en piedra de una mujer que se sabe muerta, cuya vida ha

concluido y que nunca volverá a ser, con una mancha de sangre en la sien aludiendo enfáticamente a la vida terminada para siempre.

Como ya hemos apuntado, en la existencia del propio Magritte se dio, de modo más o menos explícito, una permanencia diversa y significativa de la muerte. Es cuanto menos curioso que en este punto se pueda trazar un paralelismo entre la biografía de Magritte y la de Freud, quien – como detalla Juan Ignacio Morera de Guijarro – lleva a cabo un planteamiento, según el cual:

“[...] pretende asumir la veracidad de la muerte de modo consciente, un planteamiento que, desde un contexto diferente, quizá se aproxime a la “autenticidad existencial” del ser para la muerte de Heidegger. [...] Se trata, en concreto de asumirla en su cruda realidad como muerte del otro, en especial de los seres queridos, que es la manera [...] de acceder a una vivencia propia de la muerte, y de que la vida cobre su justo valor y medida”.⁵

También en Magritte encontramos una respuesta similar a la de Freud ante la problemática de la muerte. Magritte, al modo del héroe homérico, asume la realidad y la hace frente con todas sus fuerzas. Y, puesto que, según él, no hay nada después de la muerte, la vida cobra un renovado y superlativo valor al que hay que aferrarse.

⁵ Juan Ignacio Morera de Guijarro. “Aspectos del malestar social en Freud”. En: Juan Ignacio Morera de Guijarro; *et al. Filosofía y dolor*. Compilación de Moisés González García. Madrid: Tecnos, 2006, 368.

En cuanto a Dios, sólo existe para Magritte como un nombre que se da a lo que es imposible para el hombre, como crear una imagen creíble de un paisaje diurno bajo un cielo estrellado. Por ateo y poco místico que fuera Magritte, después de haber leído sus escritos, es difícil sustraerse a la impresión de que en él no desapareció por completo la idea latente de una deidad inmanente, quizás resto de una educación mistificadora. Dios, desde luego, ha muerto para Magritte. Pero el pintor había observado, reflexionando sobre el extramentalismo y el amentalismo, que era posible pensar a la luz de esto en el problema de Dios. Es cierto que esta frase podría tomarse en varios sentidos: ¿se trata aquí de uno de sus falsos misterios para desdeñar o de la constatación de un hecho? Quizás aquel que asumido por lo mental y convertido en algo común no tiene más valor que transformado por la imaginación. Tal vez Dios sería la imaginación o a la inversa. No nos aventuraremos aquí al análisis de un Magritte agnóstico, quien, agobiado por los destinos últimos, afirmaba que: “La palabra Dios no tiene sentido para mí, pero la aplico al misterio, no a la nada”.⁶

Magritte cree que nos comportamos como si Dios no existiera. Pero puede que más bien nos comportemos como si el hombre fuera

⁶ René Magritte citado por Guy Mertens. “René Magritte, peintre de l’invisible, retour d’Israël”, en *Pourquoi pas?*, Bruxelles, 26 de mayo de 1966. En: *Escritos, op. cit.*, 386.

incapaz por naturaleza de asumir su libertad, sin que ésta sea sancionada. ¿Será el pintor como Dios? Y la muerte de Dios, ¿implicaría la muerte del pintor?

Magritte fue conocido como representante del llamado *realismo mágico*, consistente en la yuxtaposición de objetos comunes en contextos poco corrientes dando así un significado nuevo a las cosas familiares. Al margen de esto, Magritte exhibió en su época un ingenio mordaz, creando versiones surrealistas de obras famosas; de ahí la serie de las “Perspectivas” de Magritte, que puede ser concebida como una variante cómica de la petrificación. La fascinación infantil de Magritte por los cementerios, de la cual habla el propio artista en *La línea de la vida*, no aparece en las “Perspectivas” bajo el aspecto de lo siniestro. Por el contrario, es típica de estos cuadros una insólita vitalidad, una fresca ironía alejada en muchos aspectos del humor negro surrealista.

Cuando observamos el cuadro de Magritte titulado “Perspectiva: el Balcón de Manet II” (1950), uno no puede quitarse de la mente el recuerdo del tan conocido y reproducido lienzo de Manet y, al contemplarlo, experimenta una confusa impresión: el recuerdo de las figuras vivas del pintor francés se funde ahora con los ataúdes que inventa Magritte. En lugar del señor vestido de negro y de las señoritas vestidas de blanco, aparece el símbolo de su muerte.



(Figura 12). René Magritte
Perspectiva: el Balcón de Manet II (1950).
Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Gante, S.M.A.K.



(Figura 13). René Magritte.
Perspectiva: Madame Récamier de David (1951).
 Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm.
 Ottawa, National Gallery of Canada.

David Sylvester plantea la duda de si las figuras se han metamorfoseado en ataúdes o han sido encerradas vivas en ellos. En ambos casos la vida se ha transformado en muerte. Pero este cambio se ha producido de una manera tan inmediata que no ha dado tiempo a las figuras a adoptar una postura más cómoda. Al encerrar en ataúdes a las personas que Manet representó vivas, Magritte las da por muertas; pero al retomar el esquema pictórico de Manet, acentúa su vitalidad.

Para Magritte, el ataúd es un objeto con un atractivo irresistible que despierta en gran medida su interés. En este sentido es particularmente significativa la familiaridad del pintor con los relatos de Edgar Allan Poe en los que la muerte y la vida después de ella, constituyen el tema central de la narración. Así pues, en “Perspectiva: el Balcón de Manet II” el espectador se enfrenta a cuatro inmóviles ataúdes y, con ellos, a la lúgubre idea de la muerte y a la obsesión por el problema de la inmortalidad. No obstante, ante la perspectiva de la muerte, se hace aún más patente el encanto de la vida. En esta obra, además, los ataúdes han sido adaptados a las formas de las posiciones que guardan las figuras de Manet. Se trata de una alusión al carácter inorgánico, mortífero de la pintura, uno de los temas en que Magritte insiste, si bien no menos que en la libertad inherente al arte. En la pintura no existe ni carne, ni sexo. Pero este mundo se halla impregnado de una sensualidad y una energía de una clase muy

distinta. Abandonamos el reino de los placeres y de los sufrimientos y entramos en el mundo de la creación artística y la invención poética. En su ensayo de 1973 titulado *Esto no es una pipa*, Foucault escribirá acerca de las “Perspectivas”:

“[...] el vacío contenido invisiblemente entre las tablas de roble encerado suelta el espacio que componía el volumen de los cuerpos vivos, la ostentación de los vestidos, la dirección de la mirada y todos esos rostros prestos a hablar, el *no lugar* surge “en persona” y allí donde no hay persona alguna”.⁷

En su lienzo “Perspectiva: Madame Récamier de David” (1951), el famoso retrato de Jacques Louis David es parodiado, al sustituir a la mujer por un elaborado ataúd. En esta ocasión Magritte celebra el funeral de una imagen, pero tiene al menos el tacto de proporcionar a la dama un perfecto ataúd de estilo Imperio. Es como si el artista quisiera decir: ¿os parece imposible esta imagen? Pues entonces, resignaos: *esto no es madame Récamier*, porque si lo fuese ya hace tiempo que habría muerto. Es sólo una imagen suya, que tiene una vida propia que contempla eventualmente la muerte y la sepultura que lleva aparejada.

A propósito de la serie de las “Perspectivas”, Magritte declara en una carta que dirigió a Foucault el 4 de junio de 1966:

⁷ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit.*, 61-62.

“Creo que hay que señalar que estos cuadros titulados “Perspectivas” muestran un sentido que las dos acepciones de la palabra *perspectiva* no poseen. Esta palabra y las otras poseen un sentido preciso dentro de un contexto, pero el contexto [...] puede decir que nada es confuso, salvo la mente que imagina un mundo imaginario”.⁸

El título de esta serie de cuadros fue propuesto por Nougé y alude a la “perspectiva” en una doble acepción del término. Por un lado, la perspectiva como duración en el tiempo, pues la muerte es el destino ineluctable de todo ser humano. Por otro lado, la perspectiva como recurso por el que se rige la representación pictórica tradicional. Así como la perspectiva es una mirada a través del espacio, también lo es irremisiblemente a través del tiempo.

El arte que preconiza Magritte hace apología del abandono de la perspectiva entendida en el segundo sentido aludiendo a las peligrosas consecuencias que se derivan de la manera tradicional de concebir el arte.

Las *Perspectivas* quieren anunciar un mensaje decisivo tanto para el destino del arte como para el del ser humano: la *muerte* de la pintura. Para Magritte, la pintura *muere* si es reducida a pura representación. Dicho en otras palabras, la pintura traiciona su esencia y pierde su eficacia cuando se considera que su función no es sino la de ser mera copia pasiva de la realidad. Debemos tomar conciencia de

⁸ René Magritte. “Carta a Michel Foucault del 4.6.1966”. En: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit.*, 88.

que la vida de las imágenes depende, según Magritte y lejos de lo anterior, de la vitalidad del pensamiento y de su capacidad de concederlas una existencia independiente de la real. Pero al mismo tiempo la vida de las imágenes obedece también a una imaginación que actúa a través de iluminaciones repentinas y que transforma a un personaje sentado en un féretro, simplemente porque el espacio le resulta idóneo para albergarlo.

2.2. *El cuerpo como origen del misterio de la mirada y de la pintura.*

*El arte se degrada al imitar lo natural y lo físico;
no hay que imitar el mundo, sino revelarlo.*

G. W. F. Hegel

Magritte no estaba de acuerdo con la sociedad en que vivía y, aunque fuese demasiado escéptico, crítico e irónico como para pensar que su arte pudiera cambiarla, sí veía en él un instrumento visual mediante el cual el hombre podría mantenerse alerta, mediante el shock y la sorpresa, ante la mentira que subyace en los convencionalismos y ser capaz de encontrar el camino de retorno a la misteriosa esencia de las cosas. La intención de la pintura de Magritte consistía sólo en minar el fundamento de las cosas, en poner seriamente en cuestión el racionalismo y el espíritu de seriedad, pero de una manera simple, con aire de no estar haciendo nada, casi anónimamente. Una revolución no gritada, pero no por ello menos

eficaz. Magritte ocultaba hábilmente su rebelión bajo la máscara de la banalidad cotidiana: la hacía invisible, y de esta manera lograba llevarla allí donde de otro modo no hubiera llegado. Por su parte no hay rebeldía, sino una necesidad natural de reaccionar contra los fenómenos estereotipados de la vida cotidiana que contradicen las expectativas del arte. Y en la obra del pintor esta necesidad fue elevada a la categoría de norma. Magritte representa en sus cuadros objetos banales, prototípicos, que forman parte de nuestra realidad cotidiana. Y Magritte los pinta de un modo realista, esto es, de una manera que corresponde a nuestra forma de ver y a las convenciones estandarizadas. Domina perfectamente y respeta escrupulosamente el simbolismo preexistente. Así, el espectador los reconoce inmediatamente, y entra pues fácilmente en el cuadro, con toda confianza. Pero si los objetos, tomados por separado, son representados conforme al simbolismo preexistente, el orden simbólico que rige las relaciones entre estos objetos se encuentra sistemáticamente subvertido en los cuadros de Magritte. Así pues, en el mismo momento en el que el espectador identifica esos objetos por separado, nítidamente, en conformidad con lo que sabe de ellos, en ese preciso instante, el espectador pierde de vista lo que creía conocer tan bien y reconocer tan fácilmente, porque, en el contexto del cuadro, los objetos familiares están dispuestos en un orden tan inusitado que pierden su identidad. Se podría decir que la representación de objetos

triviales sirve a Magritte de trampolín para realizar una representación de objetos nuevos. En el contexto del cuadro ocurren acontecimientos que provocan la sorpresa en el espectador, por ejemplo, un objeto aparece donde se esperaba otro; un objeto se desdobra o fragmenta; dos objetos se combinan en uno sólo o bien dos partes de un objeto se invierten... Todos esos acontecimientos hacen pasar al espectador del reconocimiento a la sorpresa, al descubrimiento. El espectador reconoce los objetos familiares, bien conocidos, y descubre, al mismo tiempo, objetos nuevos, nunca vistos. Según Magritte, todos los objetos son, con pleno derecho, misteriosos, aunque en la práctica nos parezcan triviales y familiares. Pero cuando los vemos en el contexto de los cuadros de Magritte, a causa de los sucesos que ocurren ahí, entonces los objetos nos asombran y nos parecen misteriosos. Es importante ver que los sucesos en los cuadros de Magritte no ocurren por casualidad, sino que son muy lógicos, siguen siempre una lógica muy rigurosa. Así, la posición de Magritte se aparta del automatismo recomendado por Breton. Magritte siempre trabaja muy rigurosamente: plantea “problemas de objetos”; es decir, busca, por cada objeto considerado, otro objeto que tenga con el primero afinidades profundas pero ocultas. Y cuando la única respuesta exacta se encuentra, dice Magritte, el acercamiento entre los dos objetos es asombroso. El espectador pasa bruscamente del reconocimiento al descubrimiento, de la costumbre a la experiencia; experimenta un shock, que puede llegar, según Magritte, hasta el malestar:

“Esto es la prueba de la eficacia de un cuadro. Un cuadro realmente vivo debe poner enfermo al espectador. El contacto con la realidad (no con la realidad simbólica que sirve a los intercambios y violencias sociales) pone siempre enfermo”.⁹

El contacto con la realidad siempre pone enfermo. Magritte precisa: “no con la realidad que sirve a los intercambios y violencias sociales”. Los objetos que utilizamos cotidianamente sólo tienen, en efecto, para nosotros, una “realidad simbólica”, una realidad filtrada a través de la rejilla del simbolismo. Aprehendemos los objetos que nos rodean a través del lenguaje y de los usos sociales. Si los objetos nos parecen familiares es porque los dominamos nombrándolos y los reducimos a su función utilitaria. No nos asombran. Los miramos sin verlos, dice Magritte. Y esos objetos son los que utiliza Magritte en sus cuadros. Nosotros abordamos sus cuadros en toda quietud, creyendo reconocer nuestra pseudo-realidad. Pero, en el contexto del cuadro, aparece una nueva realidad que nos sorprende y saltamos de la creencia a la duda. Para Magritte, el objeto debe ser mirado extraído de su función. Esa asociación libre de los elementos es la que produce la sensación de extrañamiento y misterio en su obra. Diestro y meticuloso en su técnica, se hace dador de significados nuevos para las cosas familiares. De ahí, el hecho de que Magritte se haya ganado

⁹ René Magritte citado por Harry Torczyner. *Magritte, signos e imágenes*. Barcelona: Blume, 1978, 17.

el apelativo de *pintor de los objetos*, hacia los que nos obliga a dirigir la mirada. La obra de Magritte, en parte al menos, es una rehabilitación y glorificación de los objetos más modestos y usuales. Pero esto en Magritte no está vinculado al fetichismo, porque para él el objeto, pese a todo, no es un símbolo y no tiene nada de sagrado. Ahora bien, no olvidemos que Magritte no sólo trata de revelarnos la existencia y la realidad de los objetos, sino que son las relaciones las que son susceptibles de interesar a nuestro comportamiento en y ante el mundo, o mejor dicho, como remarca Magritte, en y ante la vida.

2.2.1. *Sartre y Magritte: el misterio de la mirada.*

En cuanto a la propuesta de liberación del convencionalismo dominante en todos los ámbitos humanos implícita en la pintura de Magritte, éste compartiría con la filosofía de Jean Paul Sartre más de un paralelismo. Sartre nos describe en su libro *La Náusea* el acceso a una extraña experiencia que nos va situando progresivamente en presencia del Ser y de su misterio a través de las tribulaciones de su héroe imaginario, Roquentin. Así pues, esa extraña experiencia desembocaba en la sensación de que a su alrededor y por todas partes seguían estando los mismos objetos. Pero esos objetos iban adquiriendo, poco a poco, un aspecto singular y desconcertante. ¿Podría tratarse de una alucinación? La respuesta es *no*, porque el mal no estaba en nuestro personaje, sino que estaba en las cosas, era

inherente a ellas. Los objetos que hasta entonces había tomado como útiles, ahora sabía por experiencia que, lo mismo que los vivientes, podía suceder que se cargaran de amenazas, incluso los más familiares. Son como elementos repugnantes o bestias inmundas: nos producen náuseas.

Para comprender adecuadamente el hecho al que se está refiriendo Sartre con la experiencia de la Náusea, es necesario traer a colación la relación antinómica de la mirada y la visión tal como la articula Jacques Lacan. La visión, es decir, el ojo que ve el objeto, está del lado del sujeto, mientras que la mirada está del lado del objeto. Cuando miro un objeto, en realidad es el objeto el que está siempre mirándome de antemano, y desde un punto en el cual yo no puedo verlo.

Es interesante leer en qué circunstancias, según Magritte, le sobrevino una revelación similar a la Náusea sartreana en lo que ésta tiene de experiencia metafísica que nos pone en presencia del Ser, o, en el caso de Magritte, ante el Misterio:

“En 1925 tomé la decisión de romper con esta actitud pasiva después precisamente de una contemplación intolerable que tuve en un bar popular de Bruselas: las molduras de una puerta me parecieron dotadas de una misteriosa existencia, y estuve largo tiempo en contacto con su realidad. Un sentimiento cercano

al terror fue el punto de partida de una voluntad de acción sobre lo real, de transformación de la vida”.¹⁰

Las molduras fueron objeto de investigación en Magritte, quien las utiliza frecuentemente en sus obras, porque son formas a la vez abstractas, lineales, geométricas, formas de elementos cotidianos a los que uno no presta generalmente atención ni interés particular. Magritte sentía un culto reverencial hacia las evidencias que a diario le ofrecía la realidad y, desde ahí, derivaba el resto de la obra con más de una incógnita. En síntesis, la obra de Magritte es una permanente invitación a la reflexión a partir de los objetos más cotidianos. De ahí que se la califique, como ya se ha dicho, con el término de *realismo mágico*. A través de este tipo de pintura asistimos, al igual que en el caso de Sartre, a la pérdida de la inocuidad como característica de la existencia de las cosas que nos rodean. Sin embargo, si a Roquentin, el protagonista de *La Náusea*, los objetos se le muestran a intervalos, al azar, cuando y donde ellos mismos deciden, Magritte va a *forzar* ese encuentro con los objetos desprovistos de sus significaciones y funciones convencionales. André Bosmans describe este propósito de Magritte con las siguientes palabras:

¹⁰ René Magritte. “La línea de la vida II”. En: *Escritos, op. cit.*, 111.

“En detrimento de la *manera*, que en los cuadros de Magritte es simplemente perfecta, de lo que se trata es de mostrar el mundo; hay que mostrarlo por sí mismo y no por las cualidades que le hacen ser habitual y le impiden ser visto y conocido. [...] Los cuadros de Magritte revelan esta evidencia simple, pero ignorada”.¹¹

Esta misma idea es también formulada por David Larkin en su obra sobre Magritte resaltando el hecho de que:

“En las diestras manos de Magritte, ideas ilógicas, incoherentes hasta ahora en la mente, se abren con nuevos significados que han estado escondidos, perdidos olvidados a causa de su intimidad con las cosas que nosotros tomamos por ciertas. La obra de René Magritte actúa como un antídoto sobre el viejo adagio de que la familiaridad siempre engendra desdén”.¹²

En “Los valores personales” (1952) esta voluntad de hacer gritar a las cosas más familiares tendrá lugar mediante la alteración de la apariencia habitual de algunos objetos cotidianos al adquirir éstos un tamaño desproporcionado.

¹¹ André Bosmans. “El conocimiento del mundo”. En: *Escritos, op. cit.*, 425-426.

¹² David Larkin. *Magritte*. Madrid: Júcar, 1973, 2.



(Figura 14). René Magritte.
Los valores personales (1952).
 Óleo sobre lienzo, 80 x 100 cm.
 San Francisco, Museum of Modern Art.

La perplejidad de los objetos y las máquinas inútiles eran dos de los temas favoritos de artistas relacionados con el Dadá y el surrealismo como Duchamp y Picabia. La alteración de las dimensiones ordinarias de los objetos era uno de los métodos preferidos por Magritte para relativizar los conceptos espaciales. El cambio de escala de los objetos, por un lado, activa su poder de subversión y, por otro lado, desactiva su utilidad. Las proporciones relativas de los objetos varían de tal forma que el espectador de su obra se ve forzado a liberarse a sí mismo de las ataduras que impone la presentación convencional de los objetos, y al hacerlo, los experimenta de forma más profunda y nueva. “Los valores personales” se ofrece como ejemplo de uno de los métodos más eficaces del pintor para trastocar la realidad y sirve además para ilustrar el eminente sentido poético que encierra la obra de Magritte en su generalidad. Magritte explicaba en una de sus cartas a Jean Wahl que:

“Es así como yo me “ocupo” de la pintura para evocar, con imágenes desconocidas, lo que es conocido, el misterio de lo absoluto del visible y de lo invisible...”¹³

A veces basta con poco para hacer desconocido un objeto familiar. Chirico y Lautréamont lo ponían al lado de otro objeto ajeno

¹³ René Magritte. “Carta a Jean Wahl del 3.2.1967”. En: *Escritos, op. cit.*, 295.

a él, pero es posible también sacarlo de su contexto cotidiano habitual, privarlo de una característica que le es connatural, conferirle otra que le sea extraña o, más sencillamente, se puede agrandarlo o empequeñecerlo. Este juego de proporciones invertidas es tan convincente que uno termina por aceptarlo. No es preciso pensar que los objetos representados en “Los valores personales” hayan crecido desmesuradamente: basta con colocarlos en una casa de miniatura. Pero el efecto sorprendente sigue existiendo y con él la duda acerca de sus dimensiones, la cual se extiende al exterior del dormitorio del cuadro. Según señaló David Sylvester, los objetos agrandados suscitan dudas sobre nuestras propias dimensiones. O somos dominados por las cosas que manejamos constantemente o hemos crecido con ellas, en cuyo caso nuestra estatura aumenta la congestión.

Son objetos tan cotidianos que difícilmente reparamos en su existencia. Mientras vivimos en la superficie, mientras nos contentamos con clasificar las cosas y con servirnos de ellas: no hay misterio ni malestar. Podemos ir y venir entre los objetos, los cuales nos ayudan, teniendo cada uno su función. Mundo transparente donde todo está encajado en su sitio, mundo de las explicaciones y la causalidad, mundo familiar donde nos encontramos como en nuestra casa. Los objetos que aparecen en “Los valores personales”, sin embargo, extraen su potencial subversivo del simple hecho de que, por sus dimensiones, se ven privados de la utilidad práctica que revisten en la vida corriente. Las dimensiones de los objetos de “Los valores

personales” parecen subrayar la falsedad de nuestra indiferencia cotidiana hacia ellos. En realidad, estos objetos nos dominan, hasta el punto de que no podemos prescindir de ellos. El peine, la cerilla, la brocha de afeitar y la copa son objetos que definen al perfecto burgués, condicionan su vida y delimitan sus horizontes. Una vez que se rompa la pantalla y se desvanezcan las palabras con las significaciones de las cosas y sus modos de empleo, la existencia de éstos se desvelará pesada e invasora, caerá sobre nosotros con todo su peso. El cuadro “Los valores personales” muestra, pues, las modificaciones en las relaciones habituales entre los objetos y el ser humano.

Otro factor importante lo constituye aquí la apariencia de tranquilidad del conjunto en sí, que viene proporcionada por ese cielo espléndido pintado de nubes. Este cielo, que hace las veces de pared, culmina el juego de oposiciones, enfrentando paralelamente a lo fabricado o artificial con lo natural. Los objetos descansan sobre una superficie sacada de su espacio habitual, de modo que se abre un abismo en el orden estático de la realidad aludiendo al triunfo de lo irracional como una especie de advertencia para no dejarse dominar por una realidad aparente, dominada por el llamado “buen sentido”, que es el eje motor de la racionalidad. El carácter problemático de la imagen representada en “Los valores personales” invita a pensar a su espectador sobre si alguno de sus valores no estarán también

desencajados, si no serán quizás incoherentes. Así se logra la liberación del sujeto, en su percepción de lo que es esencial y lo que es accidental. Pero el sujeto no se sitúa desde fuera, sino que se encuentra en sintonía con los objetos y se hace partícipe de la irracionalidad que los caracteriza.

Debido a la contemplación cansada y aburrida que hacemos de las cosas, la existencia se ha convertido en algo prácticamente invisible. Por este motivo, la principal pretensión de Magritte consistía en renovar nuestra visión ordinaria del mundo. En virtud de esto, despojará a los objetos de sus etiquetas para después intentar sugerir algo semejante a un “renacimiento de los objetos”, haciéndolos retornar de nuevo a sus orígenes. Lo que perseguía Magritte, en definitiva, era recuperar la admiración original del hombre ante las cosas. Precisamente por esto, Magritte no se concentra en los objetos o las figuras, sino que más bien enfoca su mirada a la búsqueda de ciertas relaciones extrañas entre los objetos mismos, o entre objetos y personas.

En ciertas obras como “El retrato” (1935) Magritte deja de lado el refinamiento que normalmente caracteriza a sus imágenes para ofrecer al espectador lo que parecen ser una mera broma de mal gusto. Una vez superado el *shock* inicial, lo que queda es la denuncia de la fundamental monstruosidad del acto cotidiano del comer.



(Figura 15). René Magritte.

El retrato (1935).

Óleo sobre lienzo, 73 x 50 cm.

Nueva York, The Museum of Modern Art.

El ojo de “El retrato”, en el centro de una naturaleza muerta igualmente banal, nos escruta con mirada bovina desde la mesa puesta es una acusación a nuestra animalidad de seres humanos y convierten los cubiertos que están junto al plato en armas vagamente amenazadoras, instrumentos de un ritual que hasta en su versión más formalizada y educadamente burguesa sigue siendo sanguinario y violento. Y dado que se trata de un rito que todos efectuamos cada día, “El retrato”, como el hombre del bombín, no representa ya, como suele suceder, a una persona determinada sino a todas las personas.

La noción de considerar los objetos como cosas que no son de fiar es, por supuesto, de importancia crucial dentro del surrealismo. Lo maravilloso, el sueño y la mente inconsciente son para el surrealismo todos ellos lugares de una metamorfosis incipiente donde los objetos, símbolos de deseos irracionales, se someten a una mutación repentina. Las imágenes de Magritte, en cambio, son amenazadoras en un sentido diferente: son los propios objetos los que se revelan sin que yo proyecte en ellos mi propia *psique*. En “El retrato” es el ojo que se abre en una banal loncha de jamón el que nos interpela con su mirada. Ante el descubrimiento de que los objetos nos “observan”, de que también ellos pueden devolvernos – metafóricamente – la mirada, el malestar se acrecienta hasta hacernos rozar los límites de un sentimiento paranoide. No obstante, como ya hemos señalado, Magritte no permanece pasivo a la espera de ser apresado por la experiencia metafísica de la Náusea sartreana, sino que a través de sus

cuadros trata de provocar un episodio puntual de agnosia,¹⁴ o cuanto menos lograr la sensación de *vértigo* descrita por Sartre cuando tomamos conciencia de la contingencia que envuelve nuestra manera de mirar el mundo. La agnosia (del griego *ἀγνοσία*) consiste en la interrupción en la capacidad para reconocer estímulos previamente aprendidos sin haber deficiencia en la alteración de la percepción, lenguaje o intelecto. En sentido figurado, Magritte intenta con sus imágenes inducirnos a un estado similar con el fin de liberar a los objetos de sus conceptos y usos convencionales. Esta desconcertante subversión, buscada deliberadamente por Magritte, se halla al servicio de la evocación del misterio y tiene más que ver con el propósito de dotar al mundo real de un sentido poético nuevo que con la angustia y el pesimismo de Sartre. Dicho en otros términos, superando la relación sartreana que sitúa al mundo *frente* al hombre, el pensamiento de

¹⁴ Esta práctica de subversión empleada por Magritte recuerda en cierto modo al “método paranoico-crítico” de Dalí. La paranoia es una enfermedad mental que hace que el paciente interprete erróneamente la información visual, que comience a “ver cosas”. En 1930, Dalí decide que simularía paranoia y malinterpretaría lo que viera, con el fin de reordenar el mundo según sus propias obsesiones interiores – a menudo los paranoicos están convencidos de que ven la misma cosa una y otra vez en diferentes lugares, a medida que sus propias imágenes mentales sobre el mundo que les rodea. Es precisamente en este punto donde difiere la experiencia descrita por Magritte: sus obras no son nunca el resultado de la proyección sobre el mundo circundante de los pensamientos y deseos más íntimos del artista belga.

Magritte esta más próximo a la ontología estética de Merleau Ponty, cuya reflexión fenomenológica devuelve la consustancialidad del sujeto y el mundo, del sujeto y *su* mundo. Para Merleau-Ponty, el mundo no es exterior al sujeto, sino una prolongación de nuestra corporalidad. Así, el sujeto, que es cuerpo, introduce con su percepción un acceso a lo que ya somos, a un mundo particular formado de virtualidad, de posibilidad. Las sustancias se tambalean, la objetividad se quiebra. Formamos con el mundo una amalgama primigenia y sólo la percepción original puede dar cuenta del misterio. Para Magritte, la poesía se encuentra en todas y en ninguna parte, pero es necesario ponerse en condiciones de percibir el lado paradójico y desconcertante de las cosas a través, por ejemplo, de una experiencia visual, para asomarse al abismo del misterio que se abre a nuestro alrededor.

Otro punto de afinidad a tener en consideración entre Sartre y Magritte es la reflexión que este último ofrece acerca de la relación del sujeto con la alteridad, es decir, la problemática del “otro”, que en su pintura toma forma de forma de ojo, como el representado en “El falso espejo” (figura 65), o también de mujer de mirada impenetrable en “La violación” (figura 25). El ojo de “El falso espejo” es un objeto, una imagen, pero también es una idea y su relación con el espectador dará lugar a sensaciones insospechadas. Como en un juego óptico, este ojo clava su mirada en el espectador, y éste puede recibir esta mirada según sus estados de ánimo, con lo que puede resultar inquietante,

turbador, paranoico e incluso inofensivo. Miramos al ojo y vemos a través de ese ojo, mientras que el ojo a su vez nos mira a nosotros; mediante el uso de la imagen doble vemos el mundo según la representación que del mundo tenemos cada uno de nosotros y, a su vez, sentimos que esta representación se vuelve hacia nosotros y nos mira. El ojo, cámara oscura de la consciencia, es un ojo que ve y que, a su vez, es visto, al igual que un espejo cuando nos miramos, lo cual produce inquietud y confusión al trasgredirse las normas reales del espacio e intercambiarse las imágenes.

A través de la “La violación” Magritte aborda la temática del *voyeurismo*. En este caso, la violencia a la que la pintura somete el rostro femenino no es arbitraria. La anatomía de la imagen hace que el espectador tome conciencia de su condición de mirón. Se concentra en ojos, nariz y boca, y degusta el atractivo sexual de la composición. Partiendo del tópico de la mirada sexista que ve a la mujer como mero objeto, “La violación” fue concebida además en otro sentido más amplio, a saber, como una llamada de atención respecto al proceso general de des-personalización que afecta en la vida moderna a las relaciones humanas. Hoy en día las personas nos miramos sin vernos o nos contemplamos de ordinario como si fuéramos objetos cualesquiera. Ahora bien, al margen de esto, la reflexión filosófica que subyace al lienzo “La violación” es más compleja de lo que en un principio podría pensarse. De lo que ningún ser humano podrá nunca

eximirse es del hecho de que esos dos senos responden a nuestra mirada revelando una sinrazón que suscita la risa. Pero se trata de una risa que revela a su vez la consciencia de que es nuestra mirada la autora de la violencia inflingida a ese rostro de mujer. Al mirarlo vemos al mismo tiempo los efectos monstruosos producidos por nuestra mirada. Nuestra propia corporalidad nos priva de una utópica libertad de mirar sin consecuencias y el acto de la mirada se convierte pues al mismo tiempo en un acto de responsabilidad. A este descubrimiento hemos de añadir otro de vital importancia recogido en el análisis que hace Marcel Paquet de “La violación”:

“Magritte destruye la evidencia por antonomasia, el rostro, y lo sustituye por otra evidencia todavía más clara. La conmoción que produce el cuadro y la idea que le subyace: la visión simple y la visión refleja: la mirada y la mirada que capta la mirada: he aquí los elementos clave de la obra de Magritte”.¹⁵

A través de la mirada visionamos y establecemos las complejas relaciones con los otros. Al contemplar el grotesco rostro femenino del lienzo, Magritte nos convierte en víctimas de la mirada indagadora de esa mujer, descargando sobre nosotros el malestar del que somos responsables sin cuidarnos de ello. Magritte reflexiona pues a través de este cuadro acerca de la radical confrontación entre *mirar* y *ser mirado*, desde una perspectiva que recuerda en gran medida a la

¹⁵ Marcel Paquet citado por Marini, *op. cit.*, 108.

dialéctica de la mirada descrita en la obra de Sartre. El *ser que es mirado* tiene la capacidad de devolver la mirada al *ser que mira* y la reciprocidad que exhibe la mirada del “otro”, en un primer momento mero objeto pasivo de nuestra mirada, nos conduce al reconocimiento de que también nosotros somos un *ser que es mirado*. En este sentido, nos sentimos “violados” e incluso cosificados, diría Sartre. Mientras estoy solo el mundo es mío, lo penetro, lo trasciendo y continuo siendo el dueño de la significación de los objetos. Pero cuando el “otro” me mira siento que me ha privado de mi libertad. Estoy, en una palabra, petrificado: el “otro” es Gorgona Medusa. Resumiendo, en palabras de Sartre pertenecientes a su célebre obra *El Ser y la Nada*:

“La mirada que manifiestan los ojos, sea cualquiera su naturaleza, es pura remisión a mí mismo; lo que yo capto inmediatamente no es que haya alguien, sino que soy vulnerable, que tengo un cuerpo que puede ser herido, que ocupo un sitio y que no puedo en ningún caso evadirme del espacio en que me hallo sin defensa, por brevemente que sea visto”.¹⁶

En este sentido, nuestra percepción del hecho de ser mirado por los otros se consolida como una de las máximas formas de alienación que puede padecer un ser humano. No obstante, la verdadera tragedia acontece cuando asumimos que es imposible encontrar una

¹⁶ Jean Paul Sartre. *El Ser y la Nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid: Alianza, 1989, 109.

escapatoria a esta dialéctica de la mirada, que es consustancial a las relaciones intersubjetivas. De igual manera que nuestra mirada al otro desempeñaba un papel esencial en el proceso de formación de nuestra identidad personal, también el modo en que somos mirados por los demás nos define e incluso, según sostiene Sartre, en mayor medida: “El otro cumple por nosotros una función de la que somos incapaces y que, sin embargo, nos incumbe: vernos como somos”.¹⁷

De este modo, en el juego de la visibilidad, la responsabilidad de la mirada es también responsabilidad por el otro que se mira, porque al ser mirados, toda imagen, como el espejo de Narciso, nos devuelve también nuestro propio rostro.

2.2.2. Heidegger y Magritte: el misterio de la pintura.

Magritte mostró siempre interés por la metafísica, hasta el punto de que en el momento de su muerte tenía en su biblioteca varias obras de y sobre Heidegger. Marcel Paquet en su libro *Magritte ou l'éclipse de l'être* nos ofrece a su vez una interpretación interesante de la pintura de Magritte, inspirada en la fenomenología tal y como la entiende Heidegger. En este libro, Paquet sostiene que la pintura de Magritte es el resultado de una actitud de contemplación pura e inmediata del objeto visible para pensarlo en el misterio de su identidad tratando de vencer la resistencia que el objeto impone al

¹⁷ Sartre, *op. cit.*, 421.

pensamiento y de abrir esa resistencia a una relación con el enigma de la totalidad del ser. Así, el cuadro plantea una problemática de la interobjetividad, y es ante todo un *pensamiento inspirado* sobre el misterio del ser. Se nos ofrece entonces como una invitación o un desafío a ser interpretado en la línea de la significación sugerida ante la mente del espectador que lo contempla. Paquet precisa lo siguiente:

“Magritte se sirve de la pintura para pensar: a diferencia de muchos como, por ejemplo, Matisse que pintan para divertirse o como Dubuffet para “contestar” la cultura, Magritte desarrolla su obra no como ilustración de una idea, ni como exploración material, sino únicamente como un autodesarrollo del pensamiento mismo. Pensar no es representar el mundo, es asemejarse a él, es decir, ofrecer una imagen capaz de adherir a la verdad en lo que implica de fundamentalmente misterioso”.¹⁸

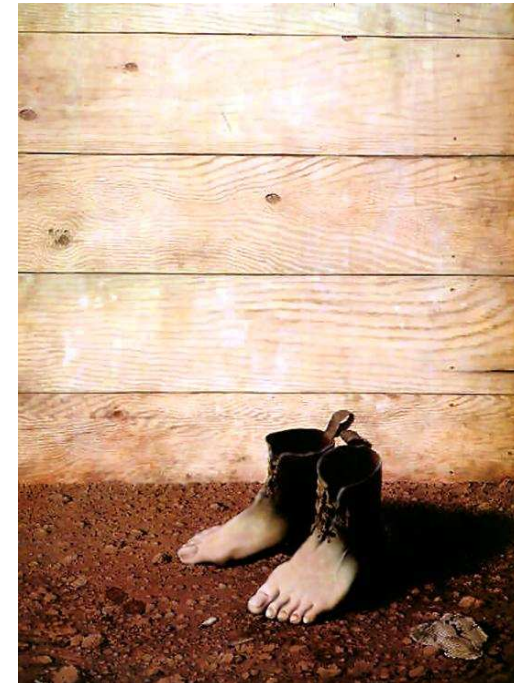
En efecto, la imagen que reproduce Magritte en sus cuadros implica un mensaje metafísico en el sentido de Heidegger. Para el filósofo alemán, el misterio es inherente a la esencia de la verdad. Para el pintor belga, el cuadro debe hacer consciente al hombre de su situación en el mundo verdadero.

La famosa serie de cuadros de Van Gogh que representa un par de zapatos podría considerarse en cierto modo como un *antecedente*

¹⁸ Marcel Paquet. *Magritte ou l'éclipse de l'être*. Paris: Editions de la différence, 1982, 13. La traducción es nuestra.

de “El modelo rojo” (1937) de Magritte. Uno de estos cuadros de Van Gogh es comentado por Heidegger en “El origen de la obra de arte”. El tema de la obra no puede ser más sencillo: un par de zapatos. Todo el mundo sabe lo que es un zapato: un útil que sirve para calzar al pie. En el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos decir dónde están los zapatos. En torno a ellos no hay absolutamente nada a lo que pudieran corresponder. Y sin embargo la oscura boca de su gastado interior nos pone delante de la fatiga de los pasos laboriosos del propietario. ¿Qué ha sucedido? Sencillamente, que el cuadro de Van Gogh ha hablado. En su cercanía nos hemos encontrado de pronto donde habitualmente no estamos. La obra nos ha revelado un trasfondo más allá de los zapatos pintados, pero a la vez nos ha descubierto lo que ellos son: un par de zapatos. En su libro *Tiempo de estética*, Ana María Leyra recoge una interesante reflexión de Umberto Eco, quien en su obra *Kant y el ornitorrinco* afirma que:

“Al leer algunas páginas de *Caminos del bosque* se percibe una oscilación entre dos estéticas distintas”. Una afirma que cuando Van Gogh representa un par de zapatos “la obra de arte ha hecho conocer qué son los zapatos en verdad”.¹⁹



(Figura 16). René Magritte.
El modelo rojo (1937).
Óleo sobre lienzo, 180 x 134 cm.
Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen.

¹⁹ Ana María Leyra. *Tiempo de estética*. Madrid: Fundamentos, 1998, 29.

Convenimos con la interpretación heideggeriana del cuadro “Los zapatos” de Van Gogh en el sentido explicitado en la cita anterior, puesto que en dicha obra los zapatos *aparecen* ante nuestra mirada y no porque el cuadro copie o reproduzca fielmente el zapato real, pues en el lienzo podemos ver cada pincelada de Van Gogh. Los zapatos del cuadro *aparecen* en su más plena concesión, sin caer en el olvido y el desgaste del uso. Sin embargo, al mismo tiempo apoyamos la crítica que hace Meyer Schapiro a Heidegger cuando contradice la tesis de éste de que los zapatos pertenecen a un campesino y, en consecuencia, vincula la obra de arte a la verdad y a la llamada de la tierra, no habiendo razón alguna que haga evidente esta vinculación.

En todo caso, retomando la noción de “aparecer”, anteriormente mencionada, ésta juega un papel fundamental en el pensamiento de Heidegger, retomando el “aparecer” griego, la *aletheia*, que se traduce por “verdad”. La verdad es el aparecer y en la obra de arte acontece la verdad, más allá de la “adecuatio” entre la pintura y el objeto pintado, más allá de la separación entre sujeto y objeto. Es la noción de *aletheia* de Heidegger la que permite la noción de *revelación immanentista* que Magritte defiende frente a la *revelación de lo trascendente*. En las obras de Magritte se trata del mundo mostrándose a sí mismo en toda su evidencia e incognoscibilidad. Para mayor exactitud, en el pensamiento de Magritte se habla de la revelación que trae a la luz “lo visible oculto”, que no hay que confundir con lo invisible. En consecuencia, aunque no hay revelación de lo

trascendente, sí hay una revelación de la verdad, que Heidegger entiende como autenticidad; en el caso de Magritte lo más auténtico es lo revelado como máximamente visible.

Aunque no se puede imponer un significado único a ningún cuadro de Magritte, es bastante probable que el motivo de las botas medio convertidas en pies no constituya el tema central del cuadro. Sería el misterio por el misterio, algo que Magritte odiaba. Lo importante aquí es saber qué es lo que propone esta invención. Un par de botas normales dejadas en el suelo simplemente sugiere que alguien se las ha quitado. Un par de pies separados del resto del cuerpo sugieren violencia. Pero los pies desechados medio convertidos en botas proponen la noción de un ser que ha abandonado su propia piel. “El modelo rojo” trata de lo que está ausente, de la libertad que *es* ausencia. En efecto, lo que cuenta en la mayoría de los cuadros de Magritte depende de lo que no se muestra, del suceso que no está teniendo lugar, de la presencia de una ausencia.

Desde otro punto de vista, a través de “El modelo rojo” Magritte nos recuerda que la misión del arte es mostrarnos que *lo que cada cosa es* lo es en función de un mundo humano y, en consecuencia, preñado de subjetividad. Al propósito de este cuadro, Magritte escribe:

“El problema de los zapatos demuestra cómo las cosas más espantosas pasan, por la fuerza de la inatención, a ser totalmente inofensivas. Sentimos gracias a *El modelo rojo* que la unión de un pie humano y un zapato revela en realidad una costumbre monstruosa”.²⁰

La metamorfosis de los zapatos, que se convierten en pies desnudos sobre un terreno pedregoso que, evidentemente, los daña, concentra nuestra atención en su ambivalencia: son botas acordonadas y pies descalzos a un mismo tiempo. Magritte aísla estos zapato-pies de tal forma que resultan provocadores. En todo caso, en “El modelo rojo” las dos imágenes no se yuxtaponen sino que se combinan en un proceso de hibridación, de acuerdo con la propensión a la metamorfosis de una realidad en otra que empieza a dejarse ver a finales de los años veinte y llegará a ser fundamental en la postguerra. La particular continua discontinuidad de esta imagen tiene el propósito de sorprender al espectador para conducirlo después a comprender el sentido de la obra.

El *problema de los zapatos* plantea la cuestión del pie, la naturaleza del hombre y la fuerza alienante de las convenciones sociales. Magritte humaniza a los zapatos, ofreciéndoles así la posibilidad de denunciar el peligro que esconde la civilización. El zapato podría parecer a primera vista el producto más inocuo de esas convenciones, pero su monstruosidad se deriva precisamente del

²⁰ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 77.

hecho de que la fuerza de la costumbre lo ha transformado en algo natural, cuyo peligro ni siquiera se consigue captar. El zapato no es sólo una protección, sino también una prisión negra e inhumana, que limita la movilidad de los cinco dedos en una única y monstruosa falange y que interpone entre nosotros y el suelo sobre el que andamos una perpetua separación.

En este punto, consideramos pertinente traer a colación el comentario que hace Juan Ignacio Morera de Guijarro sobre la relación del hombre y la cultura desde el punto de vista freudiano, con el fin de observar que éste no se halla muy alejado del de Magritte:

“El hombre, para Freud, gira en torno al parentesco, en el inquietante paso de naturaleza a cultura: la existencia discurre entre lo familiar y lo extraño, entre la seguridad y la amenaza, entre lo amistoso y lo hostil. La cultura muestra también sus ambigüedades: es un campo abierto y limitado, de posibilidades y prohibiciones, de afirmación de la vida y de muerte o destrucción, de esperanza y de frustración”.²¹

En el comentario que aparece en el número de *Les Beaux-Arts* correspondiente al 1 de mayo de 1936, Paul Nougé, amigo de Magritte, hace mención al criticismo social de esta obra: “*El modelo rojo* expresa un grito de alarma”. Tomando como punto de partida la

²¹ Juan Ignacio Morera de Guijarro. “Aspectos del malestar social en Freud”. En: *Filosofía y dolor, op. cit.*, 355.

perniciosa influencia que los condicionamientos sociales ejercen sobre las relaciones humanas, Magritte quiso dejar claro que estas relaciones corrompidas se extienden también a las cosas del vivir cotidiano que consideramos que están a nuestro servicio, pero que, sin embargo, nos dominan siniestra y secretamente. Y tal es el poder que los zapatos ejercen sobre el hombre. Detrás de “El modelo rojo” se halla, por tanto, una protesta contra la evidencia de lo cotidiano, en la medida en que son los elementos perpetuamente recurrentes de la cultura burguesa los que intentan influenciar la praxis vital desde su impotente postura filosófica.

La metamorfosis que acontece en “El modelo rojo” entre los pies y los zapatos es fuente inagotable de nuevas preguntas: ¿es la bota la que en su parte delantera se transforma en pie o bien son los pies, los que, por la parte de arriba, se han convertido en botas? Son preguntas que parecen no tener respuesta, pues se trata de sugerir la ambigüedad abierta. El enigma no se oculta, sino que se transmite por sí mismo. Por tanto, así como en otros casos el espectador es invitado al desciframiento, en el caso concreto de “El modelo rojo” no hay nada que descifrar. Para Magritte, este cuadro no oculta nada visible y menos aún invisible; más bien, lo que hace el pintor aquí es tematizar el carácter enigmático de las imágenes.

2.2.3. *El des-cubrimiento del cuerpo en Magritte.*

Uno de los retos que Magritte se impuso a sí mismo fue, como hemos descrito, el de hacer resucitar a una vida nueva e inusual a los objetos ordinarios de nuestra existencia, que se marchita y enrancia debido al modo poco cuidadoso en que la percibimos. En lugar de aceptar las realidades convencionales tal y como éstas son, Magritte se lanza con ellas al más ingenioso de los juegos, para resucitar no sólo sus aspectos más extraordinarios, sino también aquellos que no pueden ser nombrados. Mediante la liberación de los objetos de su función o utilidad convencional, éstos logran finalmente hacerse con el control y denunciar la radical dependencia del hombre hacia ellos (“Los valores personales” – figura 14) así como la monstruosidad encubierta de los actos más banales y cotidianos, de los que a veces el ser humano es víctima (“El modelo rojo” – figura 16) y otras, ejecutor (“El retrato” – figura 15).

Así pues, si una de las máximas que motivaron a Magritte fue la de ayudar a los objetos cotidianos a hacerse escuchar, aún más importante era para el pintor rescatar a los hombres del atroz proceso de despersonalización al que estaban siendo sometidos, liberándolos así de la invisibilidad a la que les había condenado la sociedad. Los primeros años del siglo XX vienen caracterizados por convulsiones interminables y por transformaciones inmensas en las formas de vida

de los países europeos. El avance tecnológico deja sentir su empuje indiscriminado y avasallador, alterando los valores tradicionales. La identidad del hombre, despojado de la individualidad y la dignidad que le son propias, queda reducida a un número, al anonimato. El ser humano en este momento camina invisible confundiendo con los objetos del mundo. En ocasiones, recurre a imágenes de desnudos femeninos, cuya violencia visual nos hace tomar consciencia de la cosificante mirada sexista hacia la mujer. Otras veces, Magritte se valió de su famoso hombre del bombín para evidenciar y reprochar este fenómeno.

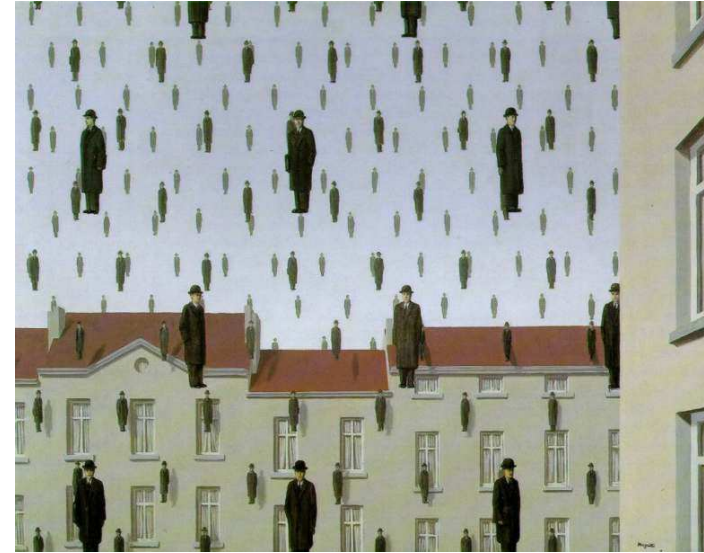
Magritte proyecta la imagen de *El hombre de la multitud* en particular sobre el hombre del sombrero hongo. Es normalmente una figura solitaria, pero a veces aparece por duplicado. Raramente se da la multiplicación de esta figura y, cuando esto sucede, la multiplicidad de imágenes resultante conforma la multitud. Sin embargo, en ella no se atenúa la alienación, más bien se intensifica. Magritte deja de lado en “Golconda” (1953) la condena al anonimato del hombre del bombín, cuyo rostro aparece siempre oculto tras un objeto. En esta obra Magritte proyecta en masa las figuras de estos pequeños caballeros, ocupando el cielo y excediéndose en él como un enjambre. La repetición serial de un mismo elemento sirve muchas veces para hacerlo enigmático, para plantear cuestiones que su existencia singular no hará surgir. En las obras de los años veinte este recurso es muy frecuente, pero sólo con “Golconda” se mostrará en toda su fuerza. La

imagen representa sobre la fachada de unos edificios numerosos hombres suspendidos, vestidos de negro y con sombrero bombín. La significación que atribuye el propio Magritte a esta situación es lo humano sumergido en la multitud, donde se disipa la singularidad y se repite un mismo hombre común, bajo una misma apariencia o vestimenta. Este lienzo ha sido interpretado de maneras muy diversas con el paso del tiempo. La clave de este carácter tan abierto radica tal vez en la absoluta impersonalidad de la pintura, que en “Golconda” adquiere la rara capacidad de no expresar absolutamente nada: todo está estandarizado. El cielo, principal responsable de la atmósfera del cuadro, no expresa alegría, tristeza, inquietud ni miedo. Es simplemente de un azul neutro e inexpresivo. Así, el cuadro puede ser igual un milagro o una pesadilla sin salida. La obra puede ser tratada como una parábola que trata de la no unicidad de lo singular y por tanto sobre la repetibilidad de quien querría ser único e irrepetible y del aislamiento humano. En cambio, Magritte habla de milagro:

“Hay una multitud de hombres, de hombres distintos. Pero como una multitud no hace pensar en un individuo, todos los hombres van vestidos de la misma manera... Golconda era una rica ciudad india, una especie de milagro. Yo creo que es un milagro poder andar por el cielo, por encima de la tierra”.²²

²² René Magritte citado por Marini, *op. cit.*, 148.

Quizás, en cierto modo, es posible que “Golconda” sea ambas cosas: como todas las utopías, asume implicaciones inquietantes en el momento en que considera a todos los hombres iguales, y asigna a cada uno el mismo abrigo y el mismo bombín así como la misma porción de espacio, como si de las piezas de un tablero de ajedrez se trataran. Reproduciendo figuras que se asemejan mutuamente muestra que la identidad social de las personas está basada en un fundamento inseguro. Cualquiera de ellos podría ser Fantômas, o todos, o ninguno. Nos hallamos, pues, ante la paradójica naturaleza de la semejanza que vincula entre sí a los seres humanos: por un lado, es condición de posibilidad del derecho a la igualdad; por otro, conduce a la despersonalización del hombre por el hombre, quizás la peor consecuencia derivada del frío espíritu del racionalismo. Sea como fuere, no hay duda alguna acerca de la magia y la dulzura poética, casi soñadora, de la imagen que nos ofrece “Golconda”. Nadie podría negar tampoco lo extraordinario del contexto y la surrealidad de fondo que es fruto del extrañamiento del personaje respecto las reglas de lo existente. Por un lado, el artista juega sobre el terreno de un extrañamiento por así decirlo en línea con los estatutos del “cuento” (el hombre que vuela...); y, por otro lado, hace, en cambio, aflorar un extrañamiento cuyo origen es un análisis extraordinariamente eficaz e insinuador acerca de la especificidad, los límites y al mismo tiempo la libertad del lenguaje y de la representación respecto de los fenómenos que la naturaleza nos presenta.



(Figura 17). René Magritte. *Golconda* (1953).
Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm.
Houston (TX), cortesía The Menil Collection.

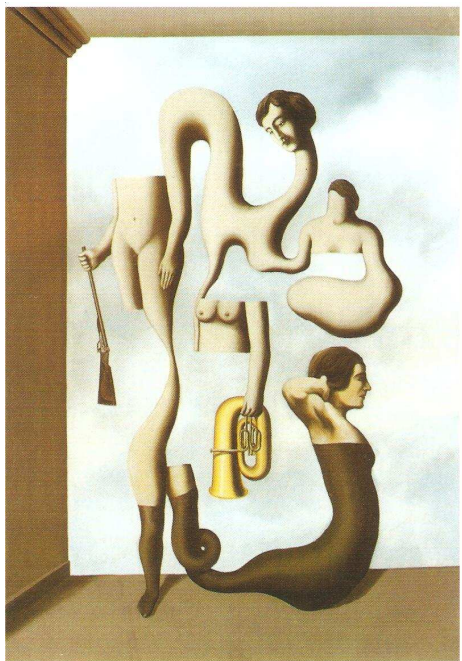
Todos sabemos que ninguna sombra podrá nunca tomar forma si no es en un plano sólido o, en todo caso, líquido; pero en “Golconda” los hombres proyectan su sombra, más pequeña y más lejana, en el cielo. Pero, además, la pintura tiene como límite propio la superficie, sobre la cual simula en este caso la sustancia aérea (el cielo): así, la sombra, innatural en el cielo, se vuelve natural en un espacio que es en realidad un plano, en el que, de todos modos, el espacio está representado por un color extendido sobre una superficie.

La corporalidad ocupa desde una perspectiva bastante *sui generis* un puesto central a lo largo de toda la producción de Magritte. El misterio de lo visible se halla oculto no sólo en los objetos del mundo, sino también en el cuerpo humano.

Tal es el mensaje de “Los ejercicios del acróbata” (1928). Liberarse de las coerciones a las que normalmente está sujeto el cuerpo es precisamente la habilidad propia del acróbata. Magritte lo describe como “el espíritu que, en analogía con el cuerpo, anda, se marcha o se queda”. En el mencionado lienzo, gracias a su elasticidad, el acróbata sostiene en su mano derecha un arma mortífera y en su mano izquierda un instrumento de música; además, su cabeza aparece tres veces y sus órganos sexuales han sido suprimidos; todos estos elementos se reúnen en un cuadro para poner de manifiesto las propiedades del cuerpo que suelen permanecer ocultas. El arte pictórico es capaz de mostrar los objetos visibles de tal forma que el cuerpo humano surge ante nuestros ojos en su verdad monstruosa y

fragmentaria. Así como el cuerpo real está ausente en la representación y todo cuadro no puede mostrar sino un fragmento de lo visible, así también la apariencia sensible actúa como un vestido que oculta, envuelve y protege, despertando, por otra parte, el deseo de descubrir y desvelar lo oculto; más aún: la apariencia mutila el cuerpo, ya que lo separa de la parte que muestra de él. Tanto el cuerpo pintado como el cuerpo vestido se hallan divididos en fragmentos ocultos y manifiestos, en carne cubierta y carne desnuda, en la desnudez del rostro y la desnudez oculta. Este juego se hace patente sólo a quien mira tras las bambalinas de lo visible.

Conviene quizá recordar aquí que en el inventario efectuado por Eugenio Trías de motivos de “lo siniestro” figuran, entre otros, las imágenes que aluden a amputaciones, despedazamientos y descuartizamientos. Miembros separados que se autonomizan y cobran actividad independiente. Esto mismo sucederá en obras de Magritte como “El modelo rojo” (figura 16), o “Entreacto” (1927/28), donde el espectáculo se interrumpe y todos los fragmentos que habían permanecido en segundo plano, todo aquello que existe detrás de las bambalinas, pasa a ocupar súbitamente el primer plano.



(Figura 18). René Magritte.
Los ejercicios del acróbata (1928).
Óleo sobre lienzo, 116 x 80,8 cm.
Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst.



(Figura 19). René Magritte.
Entreacto (1927/28).
Óleo sobre lienzo, 114,3 x 161 cm.
Colección particular.

El tratamiento del cuerpo en la pintura de Magritte quedaría afinadamente resumido en la siguiente cita de Marcel Paquet:

“Magritte presenta el cuerpo como una multiplicidad dispersa y fragmentada, como un “puzzle” compuesto de partes imposibles de combinar entre sí, como juego de variaciones, lugar en cuyo seno las fuerzas más diversas, las sensaciones más heterogéneas y fugaces chocan entre sí o se ignoran. Magritte no ha fijado su mirada en la unidad armónica del cuerpo, sino más bien en la posibilidad, propia del arte, de poner en cuestión esa misma unidad. Siguiendo el ejemplo de *Fantômas*, que cambia constantemente su identidad, el pintor le confiere al cuerpo la facultad de librarse de su identidad socio-cultural. El cuerpo contradice la imagen que nuestra civilización se ha hecho de él”.²³

Con cuadros como “La raza blanca” (1937) Magritte nos confronta con una visión sorprendente del cuerpo humano, proponiendo una nueva jerarquía de valores. Hay un solo ojo y una sola oreja: ahora estos órganos, el de la vista y el del oído, se encuentran en pie de igualdad con la boca, el órgano del habla y de la razón. El ojo ciclópeo, dominante, situado en el centro del plano superior, parece gozar de una cierta trascendencia (el ojo se apoya sobre el oído, que, a su vez, se apoya sobre la boca). Además, estos tres órganos se apoyan sobre dos narices que podrían interpretarse como piernas. En realidad, configuran el resto del cuerpo y toda la variedad de los sentidos se ve reducida a un pedestal.

²³ Marcel Paquet. *Magritte, el pensamiento visible*. Madrid: Taschen, 2000, 51-52.



(Figura 20). René Magritte.
La raza blanca (1937).
 Óleo sobre lienzo, 39 x 29,5 cm.
 Bruselas, Courtesy Gallerie Isy Brachot.

En otras palabras, el cuerpo humano, caracterizado por su posición erecta, exige constantemente que se dé preferencia al sentido de la vista frente a los demás sentidos. El pintor está obligado a ver las cosas desde una perspectiva central, pero desde ella podría restituirse la variedad injustamente de los demás sentidos. En todo caso, “La raza blanca” transmite una sensación de desarmonía entre los órganos de los sentidos, de un desorden fundamental, lo que vale tanto como para cada uno de los órganos de los sentidos (el ojo ve, lee, escudriña, puede expresar deseo o desprecio, ira o ternura; la boca como, bebe, habla, chupa, besa) como para la relación que guardan entre ellos. Semejante movilidad de los órganos de los sentidos, su capacidad de cambiar de función, implica en última instancia una concepción del cuerpo humano que nada tiene que ver con los hechos de la anatomía.

Desde los tiempos de Platón, los pensadores occidentales han sostenido que la mirada es una especie de poder que domina como una divinidad el resto de los sentidos y que controla el cuerpo. Esta preeminencia de la “teoría” de la vista prevaleció siempre, con pocas excepciones. Muchos autores que Magritte leyó con entusiasmo la aceptaron sin más; aparece en la *Metafísica* de Aristóteles, en el *Discurso del método* de Descartes, en Kant, quien concibió la percepción sensible en términos de intuición, y, finalmente, en Husserl y en Heidegger. Entretanto, el énfasis que se pone en lo visual ha aumentado considerablemente. Vivimos en un mundo de imágenes, de espectáculos a diferencia de ciertos pueblos llamados primitivos en los

que la percepción auditiva tiene preeminencia. Así es que la concepción estética de Magritte está ligada a la idea de que:

“El arte de pintar es un arte de pensar cuya existencia subraya la importancia del papel que tienen en la vida los ojos del cuerpo humano; siendo el sentido de la vista, en efecto, el único que se interesa por un cuadro”.²⁴

No es posible experimentar el misterio del sentido si no es como algo inseparable de los sentidos, pero que no se deja reducir a ellos. El sentido se desarrolla a partir de una variedad de órganos: la mano, la oreja, la boca en tanto que órgano del habla. Sin embargo, no puede afirmarse que domine todas estas facultades. Más bien se realiza en todas combinándolas entre sí. Cuando se ve algo, no se lee, tampoco se oye, pero sin el concurso de los otros sentidos no se vería nada. Ninguno de los sentidos puede funcionar aislado de los demás. Sólo vemos en realidad cuando el sentido de la vista implica el resto del cuerpo. Pero, el cuerpo no está al servicio exclusivo de la vista. Más bien hay que ver en el cuerpo una multiplicidad sin reglas, un campo de fuerzas y posibilidades variables que actualiza una potencialidad entre muchas posibles.

²⁴ René Magritte. “El verdadero arte de la pintura”. En: *Escritos, op. cit.*, 233. Mercedes Barroso Ares observa que “el tono didáctico de este escrito puede indicar que Magritte lo destinaba a su publicación en un órgano de vulgarización obligada (*¿le Drapeau rouge?*)”.

En “La raza blanca”, tal y como explica Magritte, se señala el desequilibrio que caracteriza la relación entre los sentidos y se insinúa la posibilidad de una nueva relación, variable y precaria. Es decir, “La raza blanca” propone nada menos que una jerarquía de los sentidos entre una infinidad de jerarquías posibles. Lo sensible, en efecto, no es un dominio cerrado, sino que se manifiesta en una variedad infinita de aspectos visuales, auditivos, táctiles, olfativos, etc. En consecuencia, la obra de arte, en la medida en que está orientada hacia lo sensible, no puede ser –como se afirma tradicionalmente– una totalidad cerrada, algo definitivamente terminado ante lo cual el espectador deba guardar una distancia llena de respeto frente al trabajo del artista. Al contrario, dado que la vida y los cuerpos cambian, los sentidos forman nuevas combinaciones y la preferencia de uno de ellos puede condenar al resto a una existencia latente, umbrátil, secreta.

2.3. *Trascendencia del desnudo femenino en la obra de Magritte.*

*El ojo que ves no es ojo
porque tú lo veas,
es ojo porque te ve.*

Antonio Machado.

A continuación, abordaremos el tema de la *corporalidad* en la pintura de Magritte centrándonos en el estudio del desnudo femenino,

un motivo sumamente recurrente a lo largo de toda su trayectoria. Antes de nada, se hace preciso señalar que en Magritte el cuerpo femenino es más vivificante e interior que el desnudo. Hay que mirar los cuadros de Magritte desandando el camino que va desde el desnudo, que es siempre accidental, hasta llegar a ver el cuerpo.

El desnudo femenino es empleado por Magritte reiteradamente para elaborar una demoledora crítica al concepto de “representación”. En la obra “Amoríos peligrosos” (1926) encontramos una primera muestra de esta confluencia de elementos. En este cuadro una mujer desnuda sostiene en las manos un espejo que está vuelto hacia el espectador. Cubre su cuerpo desde los hombros hasta los muslos; sin embargo, en él se refleja (a una escala reducida y vista desde otro ángulo) justamente la parte cubierta por él mismo. Al suceder esto se ven puestas en tela de juicio nuestras certezas habituales: la conexión aparentemente indisoluble entre espejo e imagen reflejada se desvanece. Foucault ha dedicado a este cuadro de Magritte unas líneas en su conocida obra *Esto no es una pipa* señalando que:

“El espejo funciona algo así como una pantalla radioscópica. Pero con todo un juego de diferencias. [...] La imagen es notablemente más pequeña que la propia mujer, indicando así una cierta distancia entre la luna y lo que refleja, [...]”.²⁵

²⁵ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 76.*

Foucault detalla las trasgresiones de la verosimilitud que contiene “Amoríos peligrosos”; sin embargo, resulta evidente que la mayoría de los espectadores será presa únicamente de una vaga desazón, pero no podrá precisar el alcance exacto de los desvíos que presenta el cuadro respecto a lo verosímil. Se verá que el espejo, en vez de reflejar, es trasparente, y que la posición del torso de la mujer es inversa a la parte de su cuerpo no enmarcada por el espejo; pero otras discontinuidades y peculiaridades – tamaño proporcional de cada parte del cuerpo, posición de las manos, sombra de la pared – no entrarán probablemente en la percepción inicial. Captar la idea servirá para reconstruir el mecanismo creador de Magritte, pero no suplantar su imperiosa eficacia plástica.

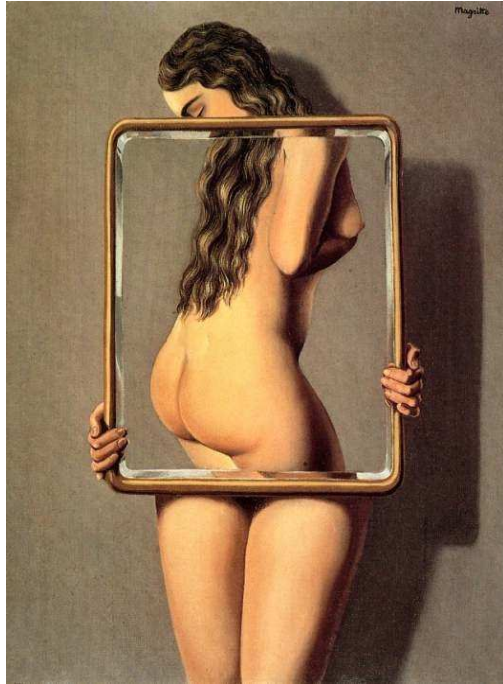
Foucault continúa su reflexión reparando en la importancia de otro de los elementos del cuadro: el muro. A propósito de éste añade:

“Esa pequeña distancia detrás del espejo también la manifiesta la extrema proximidad de un gran muro gris; en él se ve claramente la sombra de la cabeza y de los muslos de la mujer y la del espejo. Ahora bien, en esta sombra falta una forma, la de la mano izquierda que sostiene el espejo; [...]. Entre el muro y el espejo, el cuerpo oculto es elidido; en el pequeño espacio que separa a la superficie lisa del espejo captando reflejos y la superficie opaca del muro que sólo aferra sombras, no hay nada. En todos esos planos se deslizan similitudes que no son fijadas por ninguna referencia: translaciones sin punto de partida ni soporte”.²⁶

²⁶ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 76-77.*

Magritte ha pintado, por tanto, dos aspectos distintos del cuerpo femenino: el aspecto inmediato y el aspecto imaginario, reflejado en el espejo. Magritte muestra al espectador dos vistas incompatibles y lo obliga a reflexionar sobre su incompatibilidad, sobre el misterio que caracteriza toda su obra. El cuerpo femenino no lo contemplamos como todo unitario, sino en fragmentos. En la pintura, el cuerpo pierde su integridad, traiciona su unidad interna y se convierte en una apariencia fragmentaria.

En este caso, Magritte muestra además que en la pintura los amoríos son peligrosos: en cada obra la perspectiva del pintor, su mirada concupiscente, desempeña un importante papel. El cuerpo femenino oscila entre dos polos incompatibles. Y esa polarización realmente sólo puede venir de la mirada del propio pintor. La pintura de Magritte nunca es pasiva. Al contrario, opera siempre de una manera desconcertante y perturbadora. Entre las dos vistas del cuerpo femenino, incompatibles tanto con respecto al tamaño como en lo que atañe a la posición de las manos (la mano derecha que sostiene el marco del espejo no puede ser la misma con la que la mujer se cubre el pecho), hay un espacio que da cabida al espejo enmarcado. El desplazamiento que constatamos al comparar las dos vistas del cuerpo parece ser el efecto de otro desplazamiento: el que significa la pintura misma.



(Figura 21). René Magritte.
Amoríos peligrosos (1926).
 Óleo sobre lienzo, 72 x 64 cm.
 Colección Particular.

Magritte plasma pictóricamente el hecho de que la pintura llena justamente el margen que separa la realidad visible y la visión imaginaria y el origen de este margen no puede ser otro que el cuerpo mismo del pintor. Efectivamente, la magia de Magritte consiste en haber dado una respuesta a uno de los problemas clásicos de la pintura, el cual aparece ya en Leonardo, Velázquez, Picasso y muchos más, a saber: la cuestión de la infidelidad del espejo o, dicho de otro modo, la cuestión de la representación *de* la representación. Magritte ofrece una respuesta a esta cuestión que sorprende por su sencillez y radicalidad: lo visible no puede separarse de la sensación entendida en un sentido activo, como una actividad dominada por el apetito sensual de ver, de contemplar menos el conjunto que sus múltiples detalles. El misterio que preside el comienzo de toda visión y de toda pintura, no es otro que el misterio del cuerpo, de la percepción sensible, no sólo fragmentada en diversos sentidos, sino receptora de múltiples impresiones a través de un solo sentido. Un efecto igualmente desconcertante lo provoca la diferencia que existe entre el cuadro y el objeto representado en él.

A pesar de ser un recurso poco frecuente en nuestro pintor, nos parece de gran utilidad reflexionar brevemente, a modo de inciso, sobre la cuestión del espejo y su dimensión mágico-simbólica en la pintura de Magritte. Es curioso el valor otorgado al espejo en “Amoríos peligrosos”, ya que este objeto parece entablar aquí un

diálogo con el cuerpo femenino. En esta obra el espejo es un claro ejemplo del efecto de las *imágenes en conflicto*, un artificio similar al de los cuadros pintados ante una ventana que se confunden con el paisaje que representan, sólo que en esta ocasión la imagen complementa y contradice a la vez a la que oculta. El espejo establece un espacio delimitado, pero al mismo tiempo vivo y dirigente. Al contemplar el cuadro nos encontramos de inmediato con que el cuerpo de la mujer está determinado por la acción que un espejo ejerce sobre él. Es una relación a la vez especular y de antagonismo, pues el espejo sirve aquí para separar lo conocido de lo incognoscible, oculta tanto como muestra. El espejo desdobra la escena para representar y hacer visible lo que la posición de la figura nos oculta. Desde el punto de vista físico, este diálogo del espejo sirve a Magritte para crear la representación del espacio simultáneo, desde el espacio que nos presenta una realidad desde una doble perspectiva. Con esta obra Magritte supera la perspectiva representacionista de la pintura para poder pintar la realidad no ya como la vemos sino como es. *Nadie ve entera una manzana*, decía Ortega y Gasset. Para verla enteramente tenemos que completar su imagen visual con el recuerdo. Pues bien, el espejo hace una función similar a la que en la contemplación de la realidad hace el recuerdo. Desde el punto de vista del espectador, la función del espejo hace que éste no fije la mirada de manera exclusiva sobre el cuerpo en reposo: con la presencia del espejo, parece que la llamada de la carne se atenúa, ya que el desnudo no está solo. Tiene

un valor recíproco y participante en el diálogo que constituye el cuadro e incluso se puede decir que protagoniza este diálogo. Pero aún tiene el espejo otra función más entrañable y humana: la función del espejo consiste también en revelarnos la irradiación vital del cuerpo. El sujeto se separa, toma conciencia de su propia corporalidad y renuncia a identificarse con una única imagen de sí mismo. El ser humano ya no se dejará someter por más tiempo a la esclavitud del espejo.

Tomada desde otra perspectiva, la obra de Magritte “Amoríos peligrosos” puede utilizarse asimismo como metáfora ejemplificadora de la tesis de Jacques Lacan que afirma que el campo visual deja en ocasiones de ser un espejo para convertirse en una pantalla. En el cuadro de Magritte el espejo, tras el que se esconde la mujer desnuda, es utilizado así como una pantalla: delata su deseo de ser vista, pues en dicho espejo vemos la espalda de la mujer desnuda. Ella se esconde mientras desea ser vista. Solicita la mirada mediante una afectación de modestia, pero la pantalla-espejo no sólo no oculta sino que revela lo que no debería.

Otro ejemplo del juego del espejo y las imágenes en Magritte nos la ofrece su cuadro “Prohibida la reproducción” (figura 44). En este cuadro Magritte subvierte el orden de la razón al subvertir los hechos cotidianos. Aunque un espejo sea en principio un artefacto no voluntarioso, sino completamente pasivo, el espejo aquí presente no

refleja lo que debe reflejar: es un espejo activo. En el orden cotidiano, un espejo refleja una imagen y la invierte de izquierda a derecha. En “Prohibida la reproducción” no se invierte la imagen sino que se invierte el espejo, quien muestra la percepción del espectador en lugar de la percepción de lo que debería ser reflejado y, en esa medida, muestra ese punto donde quien ve, se une a lo visto.

La mujer desnuda que Magritte retrata en sus lienzos es marmórea, poco lasciva e incluso casta. Exhibiendo una belleza fría, parece que posa con gestos esbozados, de modo que nos encontramos ante un objeto de taller, un objeto para la mirada del pintor, en definitiva, una mujer mirada. Este hecho entronca con la visión surrealista – y también con la romántica – de la mujer como musa, en la que el artista encuentra su inspiración. Sin embargo, este tipo de mujer también ha sido considerado por Eugenio Trías como uno de los motivos de *lo siniestro* fácilmente reconocible en los cuadros de Magritte en tanto en cuanto:

“La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté de algún modo animado [...]. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente, un cuadro que parece tener vida”.²⁷

²⁷ Eugenio Trías. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1996, 34.

El cuadro titulado “Tentativa imposible” (1928) es el más bello homenaje de Magritte a su mujer, quien le servía a menudo de modelo. Se percibe claramente el deseo del pintor de inmortalizar el objeto predilecto de su sensualidad, de conjurarlo y recrearlo con sus propios medios: vano deseo, pues tal intento está condenado de antemano al fracaso.

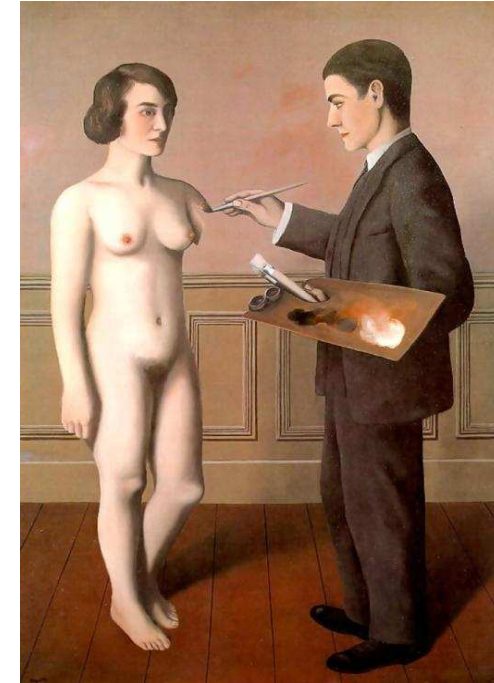
La constatación desencantada, una profunda melancolía que sirve también de protección, atraviesa de un extremo a otro la pintura de Magritte en cuanto se trata el tema del cuerpo y el deseo. El hecho de que Magritte se represente a sí mismo en una habitación cerrada, pintando en el aire a su mujer desnuda, la cual va surgiendo de la nada conforme el pincel avanza, representaría el ideal erótico-artístico de su inspiración, o quizás ésta misma, siempre *in progress*, como el mismo Eros.

La obra “Tentativa imposible” nos ofrece además la prueba de que la reflexión de Magritte acerca de la noción de *representación* no se detiene banalmente en las capacidades miméticas de la pintura, sino que va más allá, indagando en la ambigua relación existente entre la realidad y su imagen, entre el mundo en el que vivimos y aquel, absolutamente autónomo, a que puede dar vida la pintura. Dicho de otro modo, citando a Juan Ignacio Morera de Guijarro en *Filosofía y dolor*:

“[...] el arte es un ámbito cercano a lo que fue el afán omnipotente (*Allmacht der Gedanken*) de la humanidad originaria, por cuanto ostenta un lugar intermedio entre una realidad que deniega los deseos y una fantasía creativa que los modela y los cumple”.²⁸

En “Tentativa imposible” Magritte hace referencia explícita al mito clásico de Pigmalión. Del mismo modo que Pigmalión se dedicó a esculpir una mujer hermosa y acabó enamorándose locamente de la estatua, Magritte tratará de dar vida a su amada esposa, Georgette. Ahora bien, mientras que Pigmalión necesitó del concurso divino para insuflar vida a su escultura, Magritte trata de conseguir lo imposible ayudado sólo de su propia fantasía. La tentativa de Magritte tiene, pues, un desenlace muy diferente a la de Pigmalión, quien desconsolado porque la estatua se mantenía inanimada suplicó a Venus que le enviara una muchacha semejante a su estatua. La joven, a quien Pigmalión llamó Galatea, le correspondió en su amor y le dio un hijo, Pafos. En cambio, en el cuadro de Magritte el artista no pinta una copia tan fiel al modelo que imita la vida o la adquiere: pinta, literalmente, al modelo. Es una tentativa imposible, pero que se torna posible en pintura, donde el artista es una imagen al igual que lo que pinta. Asimismo, en la vida real, para Magritte la llegada de un muy deseado hijo también se tornó por desgracia una tentativa imposible.

²⁸ Juan Ignacio Morera de Guijarro. “Aspectos del malestar social en Freud”. En: *Filosofía y dolor, op. cit.*, 356.



(Figura 22). René Magritte.
Tentativa imposible (1928).
Óleo sobre lienzo, 105,6 x 81 cm.
Colección Particular.

En todo caso, la conclusión que extrae Magritte a raíz de su “Tentativa imposible” es altamente significativa: la imagen no se ajusta al modelo; como mucho, el modelo puede esforzarse en parecerse a la imagen. Pero ésta es autónoma, tiene vida propia y, en la superficie de un cuadro, la imagen de un pintor puede verosímilmente pintar la imagen de la mujer que ama, real porque comparte su misma realidad, su misma condición de imagen. Por todo lo dicho, lo representado es, ante todo, un acto de amor. El cuadro “Tentativa imposible” ensaya el tema de la creación del personaje dentro de la obra artística. El desnudo surge del pincel del artista no como imitación de un modelo sino como proyección de una imagen mental, identidad traducida a su doble femenino. El personaje es un ente de ficción, un ser nouménico que nace de la mente del pintor. En cualquier caso es una entidad limitada e inscrita en un pequeño mundo, el mundo posible de la obra.

Se podría establecer un paralelismo entre la pretensión del conocido Dr. Frankenstein, científico inventado por Mary W. Shelley, y la obsesión de Pigmalión por esculpir a una mujer que fuera tan perfecta que de hecho no fuera ya una estatua, sino mujer real. Por su lado, la mujer de “Tentativa imposible” de Magritte está desnuda, tal y como venimos al mundo todos, pero es adulta y le falta un brazo para ser una mujer completa, si bien el pintor de la pintura está en ello. Es una mujer hermosa, pero su origen no humano (carece de madre, de nacimiento y surge por un procedimiento asexual), unido a su

incompletud física, la hacen particularmente temible y espantosa, igual que el monstruo de Frankenstein. Sin embargo, el monstruo de Mary Shelley llega a la vida no por pinceladas perfectas que le hacen ser poco a poco, sino que nace adulto, construido a base de restos de otros cuerpos, es decir, nace gracias a que otros murieron. Asimismo también la pintura tradicional nace asociada a la muerte metafórica de lo que representa, pretendiendo usurpar el lugar de aquello de lo que en verdad no es sino una copia. Es más, así como el monstruo de Frankenstein acabó asesinando a su creador, la representación plantea la paradoja de que cada imagen lucha por conquistar su autonomía respecto lo real, más allá de toda relación de perfecto isomorfismo.

En conclusión, la verdadera temática de la “Tentativa imposible” de Magritte es la de la realidad y su realización. El pintor se cuestiona el problema del límite y la distinción entre lo real y su representación. Es éste un problema complejo, ya que nos encontramos confrontados, por un lado, con la obra de arte como ventana abierta a la realidad y, por otro lado, con la realidad misma escamoteada por la obra de arte. Para Magritte, la realidad es la negación de lo imposible; de modo que, al volver a dar la vida por segunda vez a su mujer sirviéndose del lienzo, se otorga el poder definitivo del Creador, el poder de dar la vida a lo inanimado.



(Figura 23). René Magritte.
La evidencia eterna (1930).
 Óleo sobre lienzo Houston, The Menil Collection.

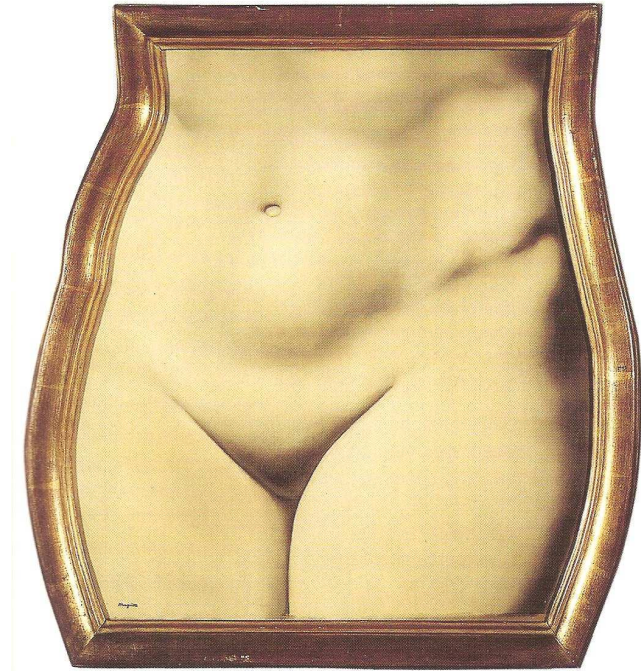
La crítica de Magritte al concepto de *representación* entendida como único propósito legítimo de la pintura se continúa perfilando a lo largo de los años treinta a través de obras como “La evidencia eterna”, “La representación” y “La violación”, de cuyo análisis nos ocuparemos a continuación.

“La evidencia eterna” (1930) está compuesta por un conjunto de cinco pequeños lienzos que muestran detalles distintos del cuerpo desnudo de una mujer y que no son otra cosa que “ventanas” abiertas que nos revelan un mundo existente detrás de ellas y permiten a la mujer que lo habita echar una ojeada al nuestro.

En conjunto los cinco lienzos ofrecen una prueba visible del cuerpo de la mujer y de su proximidad física. Sin embargo, ¿qué valor tiene esta prueba? Cualquiera de las partes puede ser suprimida o colocada en un orden diferente. La obra propone que lo que parece existir, la *res extensa*, puede ser vista como una serie discontinua de partes móviles. Detrás de las partes y a través de sus intersticios imaginamos una libertad posible. Asimismo, cada uno de los cuadros muestra sólo una vista fragmentaria del cuerpo, y cada vista se eligió entre un número infinito de posibilidades. Aquí tenemos cinco que no concuerdan entre sí y que ponen de manifiesto el carácter problemático del acto de pintar. Por consiguiente, Magritte aplica literalmente la metáfora de la ventana perspectivica revelando así todo su convencionalismo y la mentira implícita en éste.

Con el cuadro titulado “La representación” (1937) nos hallamos en el ámbito de la reflexión abierta a principio de los años 30 por “La condición humana” (figuras 47 y 48) – obras que analizaremos más adelante en referencia al *problema de la ventana* –, aunque la solución es distinta y prevé no tanto la superposición de realidad y representación (en el ámbito de la imagen), sino más bien el intento por parte de la representación de asumir la consistencia física de lo real (en el ámbito de lo real). En suma, el lienzo que está en el caballete se ha salido del cuadro y ha adoptado una silueta con el fin de reproducir exactamente el tema elegido: un sexo femenino.

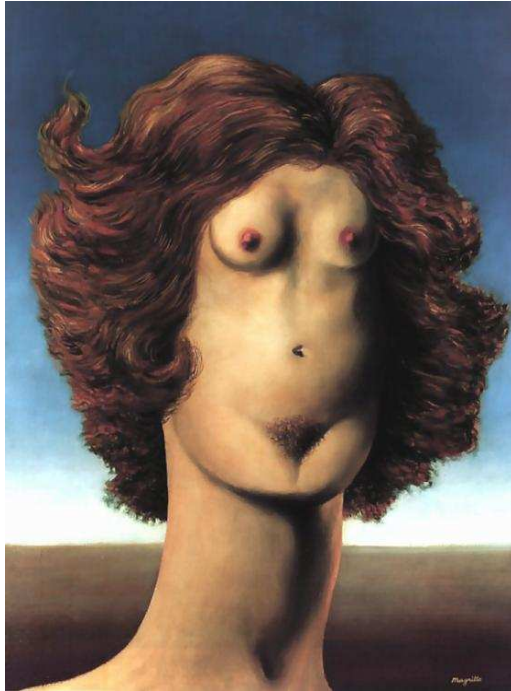
En 1934 Magritte pinta “La violación”, una de sus obras más controvertidas que sirvió para adornar la portada de *Qu’est-ce que c’est le Surréalisme?* de Breton. Existen varias versiones de este cuadro en su mayoría del mismo año, donde Magritte transforma un rostro femenino en un cuerpo también femenino. No obstante, tal metamorfosis no es en modo alguno arbitraria, pues sólo cierto nexos contextual entre las dos partes del cuerpo que se sustituyen y se complementan, el rostro y el tronco, genera aquella rotundidad en la que reposan tanto el efecto de sorpresa como los elementos cómico y plausible. Según Magritte, cuanto más concluyentes y claras sean las relaciones de contenido entre los motivos vinculados, mayor será la incidencia del cuadro, ya que la transformación supondrá un paso más hacia el conocimiento de lo transformado.



(Figura 24). René Magritte.

La representación (1937).

Óleo sobre lienzo pegado a tabla, 48,5 x 44 cm.
Edinburgo, Scottish National Gallery of Modern Art.



(Figura 25). René Magritte.
La violación (1934).
 Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm.
 Houston, The Menil Collection.

Si puede hablarse en la imagen de Magritte de violación, es fundamentalmente en el sentido de un arte pictórico que no se contenta con reproducir en el lienzo el mundo de los fenómenos visibles, sino que además los altera y los reorganiza. La pintura pretende disponer de lo visible según un orden mágico-poético que permite a la mirada penetrar hasta el núcleo íntimo de las cosas. No se trata de copiar la realidad, de perpetuar los fenómenos del mundo, sino de recrear la imagen de un cuerpo capaz de revelar su naturaleza profunda, de ordinario inaccesible a la mirada, pero que, no obstante, existe en las cabezas de cada uno de nosotros. Si podemos hablar de agresividad en esta imagen, es porque estamos ante la representación de lo inconcebible, de un grito mudo. Con la imagen plasmada en “La violación” se demuestra que la pintura también es capaz de apoderarse de la anatomía del cuerpo humano y de plasmarlo en imágenes nunca vistas. A propósito de este cuadro Magritte escribirá:

“El sujeto mujer dio origen a *La violación*. En este cuadro se forma un rostro de mujer con los elementos esenciales de su cuerpo. Los ojos se convierten en senos, la nariz es representada por el ombligo y los genitales sustituyen a la boca”.²⁹

En este sentido, las correspondencias entre ojo y pezón, nariz y ombligo, boca y vagina no sólo desempeñan un papel formal, sino que también suponen relaciones de contenido manifiestas, por ejemplo,

²⁹ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 77.

cuando se alude a los ojos masculinos que buscan los pezones femeninos. Es difícil pensar en una representación más eficaz de la violencia que la mirada de un hombre inflige cotidianamente al cuerpo de una mujer. El rostro femenino se transforma en un puro objeto de deseo, privado de toda individualidad, expresión y sentimiento al reemplazar los ojos y la boca del rostro por sus atributos sexuales. En palabras de René Passeron, recogidas en su libro *René Magritte*:

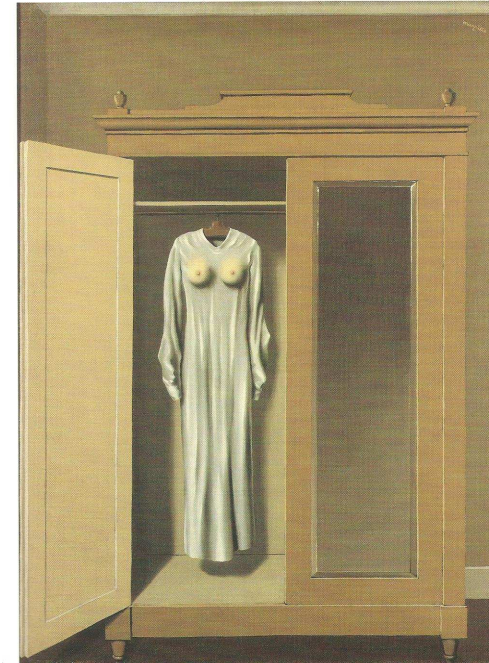
“Nos aproximamos al amor a través del rostro y el amor se realiza a través del cuerpo. Por esta razón, el impulso erótico se dirige a la mujer en su totalidad, a su rostro y a su cuerpo. Por el contrario, la ocupación del rostro por el torso [...] cancela la función del rostro y lo rebaja a la condición de objeto: ciego, sordo y mudo”.³⁰

No podemos dar por concluido el análisis de “La violación” sin antes añadir un breve bosquejo sobre el tratamiento magrittiano del rostro humano. Como ya hemos dicho, en “La violación” Magritte destruye la evidencia por antonomasia: el rostro. Lo cierto es que Magritte lleva a cabo a lo largo de su trayectoria una reiterada manipulación de los rostros humanos. Siempre que le es posible los evita. Es muestra extrema de lo dicho el tema del enmascaramiento o la elisión de la identidad mediante el no-rostro, patente en cuadros en los que Magritte envuelve las cabezas entre ropajes (“Los amantes” – figuras 72 y 73) o en aquellos en los que coloca otros objetos – una

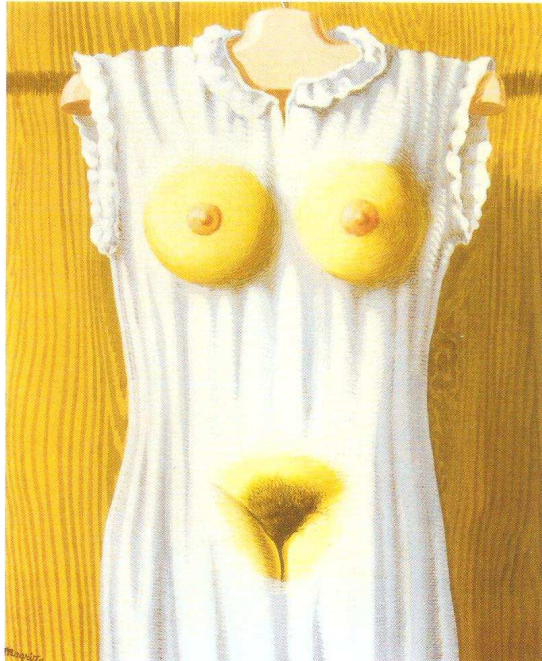
³⁰ René Passeron citado por Marcel Paquet. *Magritte, el pensamiento visible*, op. cit., 51.

manzana, un ramo de flores, un pájaro delante de ellos (en las obras tituladas “La gran guerra” y en “El hombre del bombín” – figuras 69, 70 y 71, respectivamente). En otras ocasiones, opta por la sustitución de la cabeza por una manzana (“La idea”) o bien por la aparición de un rostro lunar en una esfera afín a la manzana (“El arte de vivir”, 1967). La misma idea que subyace a la decapitación frutal o al animismo selenita de las obras anteriores la encontramos en las obras en que Magritte cercena totalmente las cabezas o simplemente hay una ausencia total de la cara (“El libertador”, 1947). Todos estos recursos ponen de manifiesto la aprensión innata y casi supersticiosa que Magritte sintió hacia el retrato. En momentos menos exaltados y agresivos, Magritte pintará rostros, si bien privándolos de su individualidad; disfrazados con la máscara del *hombre de la multitud*, o dotados de una mirada fija sin expresión o del mutismo de un escaparate. La mayoría de las veces, sin embargo, prefiere dar la vuelta a la figura. Magritte disfruta contemplando la espalda del hombre del sombrero hongo; en ese instante ambos están mirando en la misma dirección, mirando hacia lo indeterminado. Por otro lado, Edward James representa el reverso del *hombre de la multitud*. James, inglés ultra-individualista y excéntrico, aparece en los dos retratos que le hizo Magritte (*Prohibida la reproducción* – figura 44– y *El principio del placer* – figura 87) no como “el hombre sin rostro”, sino como “el hombre de rostro oculto” y de misteriosa figura. Magritte

logra mantener el secreto del rostro oculto de James, del mismo modo que lo hiciera con el suyo propio. Por último, pero no por ello menos significativo, en la obra de Magritte, no podemos por menos de aludir al tema del *rostro cósmico*. Piénsese como ejemplo en el cuadro titulado “Las buenas relaciones” (1967), donde tres elementos desplazados (ojo, nariz y labios) mantienen entre sí unas irónicas buenas relaciones para integrar un nuevo significado alegórico de clara naturaleza poética: un rostro humano de proporciones cósmicas, como si fuese el inimaginable rostro del universo aparecido súbitamente en el cielo, la naturaleza personificada. Además, carece de facciones y únicamente en parte está constituido por elementos humanos. Es la alusión a un rostro, un rostro únicamente elidido. Resulta, pues, típico de Magritte el tema del rostro cósmico, y a la vez el del no-rostro, del rostro que existe sólo por alusión y que no es ni siquiera enteramente antropomorfo. Este tema es extremadamente característico del arte contemporáneo, y aterrador las más de las veces. Sin embargo, el tratamiento que recibe por Magritte no es en modo alguno trágico ni terrorífico. Ello se debe primordialmente a que el temperamento de Magritte tiende a lo insólito cotidiano, pero evita el *pathos* trágico en la medida en que supondría privilegiar lo excepcional, vulnerar esa continuidad sin fronteras entre realidad y misterio que su arte postula.



(Figura 26). René Magritte.
Homenaje a Mack Sennett (1937).
Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm.
Collections de la Ville de La Louvière (Hainaut).



(Figura 27). René Magritte.
La filosofía en la alcoba (1966).
 Aguada, 74 x 65 cm. Colección particular.

Llegados a este punto de la reflexión, queda demostrada la relevancia del desnudo femenino en la obra de Magritte, empleado por el pintor como subterfugio para declarar su rechazo a la representación así como para abordar en ciertas ocasiones el tema del *voyeurismo*.

No obstante, el tratamiento que da Magritte al tema del desnudo femenino no se agota en lo dicho, sino que se halla además al servicio del carácter *erótico* de la pintura de Magritte. Este carácter erótico consiste en que, si bien el artista se aproxima a los cuerpos, no deja de ser por ello un prisionero de la distancia, del espacio en que la luz se difumina y permite al ojo captar los objetos. El erotismo entraña para la pintura la posibilidad de multiplicar las facultades del cuerpo, como en “El Mago” (1952), donde aparece Magritte, en uno de sus pocos autorretratos, con un par de brazos y de manos adicional, que le permite ejecutar simultáneamente diversos movimientos. En otras obras, el erotismo nos abre la posibilidad de elegir a discreción, como lo sugiere “La evidencia eterna” (figura 23). Pero también este erotismo puede ser humorístico, como en “Homenaje a Mack Sennett” (1937), el director de Charlie Chaplin y Buster Keaton. A través de esta imagen grotesca, pero no aterradora como las de otros surrealistas, se percibe la atmósfera íntima del crepúsculo y de los secretos del tocador. Una vez más, la denuncia del convencionalismo y sus implicaciones posee la evidencia y la sensualidad de la carne que se mezcla con algo que no es humano. En esta obra vemos un blanco

camisón que deja transparentar los senos y el sexo de una mujer inexistente pero implícita en la sensualidad de la prenda. Esta atracción y perversidad del elemento ambiguo viene dada por la transparencia de la prenda. Por lo demás, soledad absoluta. Aquella soledad opresiva que Magritte había tomado de los ambientes desiertos de Giorgio de Chirico. Los pechos no comunican vitalidad ni siquiera erotismo: son solamente dos pechos vivos condenados al aburrimiento de semejante armario. Formalmente, el camisón que aparece en “Homenaje a Mack Sennett”, colgado en un armario que no contiene más prendas (al menos en la mitad cuya puerta está abierta) podría tomarse por una apariencia fantasmal. También serían pseudo-fantasmas los individuos que Magritte pintó en otras ocasiones con las cabezas cubiertas: aislados de todo y al mismo tiempo anónimos y despersonalizados. Pero la intención de Magritte no se reduce a esto meramente. Con los medios de la metamorfosis remite Magritte, desde el plano del arte, a una praxis vital que no vacila en calificar de ambivalente, sin más juicio ético.

Quizás resulte chocante que algunos autores hayan relacionado este cuadro, una imagen inmóvil, silenciosa e impregnada de una sensualidad irreverente y feroz, con la comicidad movida y convulsa del género de las *slapstick comedies*, el cine favorito de Magritte junto con las películas policíacas. Sin embargo, el lazo con la comedia no se busca en la atmósfera que invade la obra, sino en la libertad irreverente del pensamiento que la informa, en la comicidad cáustica

de una imagen angustiosa. Para Magritte, como para los pioneros del cine, todo puede ocurrir, todo ocurre ya que la única norma a seguir es sorprender, la contraseña de Apollinaire.

Magritte retoma el tema de “Homenaje a Mack Sennett” en fecha posterior con la obra “La filosofía en la alcoba” (1966), de forma mucho menos íntima pero sí más acertada, donde el elemento erótico resulta extremadamente pronunciado. El erotismo en esta obra de Magritte actúa con brutalidad, en la medida en que el pintor se empeña en descubrir lo que los objetos de la cotidianidad insisten celestinamente en ocultarse con pudor enfermizo. Esta obra que alude a uno de los mitos del surrealismo, el marqués de Sade, apreciado por su filosofía (la filosofía de la Ilustración llevada a sus extremas consecuencias) y como campeón de la libertad. En esta pintura el humor cede ante la brusquedad del erotismo. El camisón muestra a las claras lo que suele ocultar. Mostrar la mirada libidinosa es en lo que consiste el homenaje de Magritte a de Sade.

Magritte llevará el fragmentarismo fetichizante de “La filosofía en la alcoba” hasta las últimas y más estrictas consecuencias en la obra titulada “La invención colectiva” (figura 80). Una sirena, como cualquier otra criatura mitológica, puede en efecto considerarse una invención colectiva; y puesto que el dato común de varios seres mitológicos es el hecho de participar a medias de la naturaleza humana, no parece, en abstracto, carecer de cierta lógica la concepción

de una sirena al modo en que la representa Magritte, esto es, una sirena que ostente torso y cabeza de pez y sea mujer de la cintura para abajo. La operación se revela, no obstante, perturbadora en varios sentidos. Quizás, ante todo, respecto al erotismo del espectador. “La invención colectiva” nos hace percibir no sólo que el erotismo de la sirena tradicional es psicológico y descansa en el rostro, sino que además una zona erógena puede ser neutralizada simplemente disociándola del resto del cuerpo. Así, el tema último de “La invención colectiva” es en definitiva la disolución plástica del mito erótico de la sirena en lo que el propio Magritte llama “la respuesta al problema del mar”: este fondo oceánico halla su natural correlato en la inquietante cabeza del pez, y diluye o disipa la entidad plástica del pubis femenino. Éste resulta totalmente carente de erotización, anulado por el ojo del pez y su mirada angustiosa y obtusa.

Segunda parte.

La dialéctica de la mirada y el misterio del mundo.

Capítulo 3.

Lectura transversal del sentido de la “imagen” en Magritte.

3. *Lectura transversal del sentido de la “imagen” en Magritte.*

[...] *el pintor no pinta
para cubrir un lienzo de colores,
como el poeta no escribe
para cubrir una página de palabras.*

René Magritte. *El arte puro.*

El análisis de la noción de *imagen* en Magritte, al igual que el de sus implicaciones filosóficas, no se plantea aquí abordado desde una perspectiva iconológica (entendida ésta como un estudio de las imágenes según su valor simbólico o alegórico); más bien presentamos un estudio iconográfico, una descripción de algunos de los cuadros de Magritte más representativos como punto de partida para sustentar y perfilar una ulterior reflexión, la cual versará acerca de la relación de la imagen con las cosas y las palabras. Al margen de esta reciprocidad con el mundo y con el lenguaje, la imagen en Magritte no puede ser entendida si no es desde su vínculo con el pensamiento, que encuentra en aquélla el medio más propicio para su libre manifestación.

Por este motivo, los escritos de Magritte relativos a la imagen deben ser leídos respetando rigurosamente su papel, lo cual significa aceptar sus formulaciones como términos, imposibles de suprimir, a los que remitirse también en cada lectura de su pintura, más allá de toda tentación de imaginería iconológica o, por el contrario, de mero tecnicismo lingüístico-conceptual. Se trata de entender sus escritos, en

fin, como “verdades” teóricas relativas a la naturaleza misma de su pintura, imprescindibles para definir correctamente sus intenciones y conocimientos.

En la acepción popular de la imagen, ésta es plana, sin relieve y forma parte de una “imaginería”. Reproduce figuras complacientes, ilustrativas, reconocibles en su gran número, ya que participan de la mitología recursiva que prolifera por todas las conciencias. Son “clichés” siempre realistas, siempre reconocibles y con frecuencia rebuscados e insípidos, por muy pretendidamente simbolistas o edificantes que sean. El tablero pintado, aunque sea siempre imagen, no responde necesariamente a la idea que uno se hace de dicha imagen. Y un cuadro pintado – el cuadro “estético” – no corresponde aparentemente a la concepción extra-artística que la palabra “imagen” comporta en su acepción habitual.

Se comprende que al lado de esta acepción corriente, popular de la imagen, existen otras – como la que propugna la pintura de Magritte –, más refinadas o intelectuales, ciertamente más complejas que implican campos y conceptos distintos a los que moviliza el universo artístico propiamente dicho.

En el proceso genealógico de la imagen hasta llegar al concepto de *la imagen como cosa* – el modo en que es concebida en el surrealismo –, se pueden distinguir otras dos significativas concepciones. La primera de ellas, *la imagen como icono y símbolo*,

atribuía a ésta la función de ser un vehículo hacia la trascendencia, de modo que la imagen debía volverse invisible borrando todo rastro de materialidad. En contraste, *la imagen como signo* instauro la doble dimensión del significante y el significado, haciendo que las relaciones entre las palabras y las cosas se minen de arbitrariedad en oposición a la relación de univocidad y necesidad que exigía el símbolo. La imagen-signo se sostiene sobre la no coincidencia ontológica entre la imagen (lo perceptible) y la cosa del mundo a la que se refiere. La imagen, si es signo, no es la cosa que con ella se significa. En referencia al lienzo “La traición de las imágenes” (figura 63), Magritte diría que quedamos atrapados en la ilusión de creer que el dibujo que significa o “se parece” a una pipa “es” una pipa precisamente porque no es una pipa.

Así es que *la imagen como cosa* del surrealismo suscita que la imagen se haga objeto para lograr obstruir la distancia ontológica necesaria para la distancia cognoscitiva. En virtud del nacimiento de *la imagen-cosa* se quiebra el precario orden de significación que hizo del mundo el correlato del signo y con él la posibilidad, por tanto, de la representación y el reconocimiento. La imagen se hace objeto porque no es (la imagen) de un objeto. La imagen deja de ser referencia para ser puro referente libre de significación al mismo tiempo que mantiene el sentido en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse. Parafraseando al filósofo francés Jean-Luc Nancy, diremos que la imagen es precisamente lo que saca a la

cosa de su simple presencia para ponerla en pre-sencia, pero no ya una presencia *para un sujeto* sino *la presencia en tanto sujeto*. Por consiguiente, para Nancy el arte no es imitativo – no es representación sino presentación, “*patentia*” – y la vida no es su modelo.

El surrealismo promueve el abandono del dictado de la mimesis, entendida en el sentido tradicional,¹ pues considera que la justificación de la obra de arte no está subordinada ya a las exigencias de la semejanza. Magritte salva a la imagen y la veng a la cosa realista haciendo de aquélla cosa surrealista; la imagen deja de ser en sus pinturas inferior para ser una cosa entre las cosas. En estas circunstancias, la noción de imagen aplicada al cuadro pintado y a las obras de arte en general recupera su actualidad.

¹ De una lectura de Platón podría derivarse quizás la idea de la imagen como mimesis, reflejo, representación, copia de segundo grado respecto del original – la cosa – y, por tanto, imposibilitada de ofrecer la verdadera dimensión del mundo. Sin embargo, más cercana a la concepción de la imagen de Magritte, el filósofo Paul Ricoeur propone una interpretación de la mimesis, en la que ésta no supone una mera copia sino un modo de ver “el mundo como en acto, los individuos como haciendo”, es decir, no ya la ausencia absoluta de realidad, sino una suerte de presencia, un hacer ver performativo, que construye una realidad-otra, distinta pero no inferior.

3.1. La noción de “imagen” en Magritte: la imagen quijotesca.

La pintura de Magritte, desde su particular adhesión a la concepción surrealista de la *imagen como cosa*, rehabilita la noción de imagen en el arte moderno y contemporáneo. En efecto, por medio de imágenes verídicas pero insólitas, la mayoría de sus cuadros surrealistas se presentan más como verificaciones que como condescendencia a las emociones. En este sentido, refutando los efectos habituales del arte, *parecen* iconos realistas, reproducciones exactas, no analógicas a priori, caracteres generalmente inherentes a la noción usual de imagen. Pero sólo lo parecen. Las imágenes absolutamente verosímiles, incluso obvias son asociadas y combinadas en las obras de Magritte en un contexto escandalosamente incongruente, inexplicable, absurdo. A propósito de esto, en su libro sobre Magritte, Pere Gimferrer subraya el nexo existente entre el tratamiento de la imagen por parte de Magritte y el mundo de la publicidad:

“Lo característico de las obras de Magritte [...] consiste en el hecho de tratarse de verdadera *publicidad onírica*. Efectivamente, la lógica que en ellas impera es la del mundo de la publicidad – en el que, como en el pensamiento mágico según lo describió Frazer, las relaciones de contigüidad o de analogía, por ejemplo, suplantán a las de causalidad [...]”.²

² Pere Gimferrer. *Magritte*. Barcelona: Polígrafa, 1986, 7-8.

Magritte es tan lúcidamente crítico como Duchamp respecto a lo que éste denominó “pintura retiniana”, pero el pintor belga tomó un camino algo más oblicuo para hacer explícita su radical disconformidad con la percepción común de la realidad cotidiana. Tanto en el caso de la publicidad como en el caso de la pintura surrealista de Magritte se nos ofrece algo que es a la vez una simulación y un sucedáneo: la apariencia, a primera vista, de un óleo habitual, pero sólo la apariencia. Magritte trató de conseguir un prosaísmo casi total en las cosas que representaba y adoptó el medio de expresión más simple y más impersonal que pudo hallar. Desdeñando toda seducción, Magritte no quería hacer trampas: la extrañeza de la imagen debía ser perfectamente legible y por ello O.M. Rubio señala:

“Magritte logra que de sus cuadros brote esa poesía conmovedora mediante la conjugación de una representación figurativa minuciosa, que no interpela ni problematiza nuestra visión habitual, y una escenografía de lo insólito. [...] Magritte somete a los objetos de la realidad [...], a las figuras familiares de lo visible [...] a una operación que tiende a desnaturalizar o desarraigar (“dépayser”) esos objetos”.³

Magritte practica así un permanente encausamiento de las apariencias, pero no es propiamente fantasía, ya que generalmente ésta

³ Oliva María Rubio. *La mirada interior: el surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos, 1994, 134.

se manifiesta en lo espectacular, lo estremecedor, lo brillante, etc., mientras que la temática de Magritte es casi siempre cotidiana y burguesa. Por otro lado, cabe disentir que la imagen en Magritte esté ligada a lo absurdo; más bien parece que pinta algo tan obvio que su propia obviedad lo haya desalojado de la vida cotidiana. Sencillamente Magritte se propone mirar la realidad de modo que se cuele por cualquier resquicio lo contradictorio y lo insólito, como si quisiera revelar que la existencia dista mucho de agotarse en sus vertientes de evidencia. Magritte se adhiere así a la propuesta de Breton respecto a la función del arte, en tanto que éste debe conciliar dialécticamente dos términos contradictorios: percepción y representación. La plasmación de imágenes insólitas propicia dicha conciliación dialéctica, puesto que la pintura de Magritte sostiene una *estética de la presencia*, según la cual, como ya se ha descrito anteriormente, los objetos se imponen atrozmente a la percepción y se pretenden ineludibles al acto de la visión. En los cuadros de Magritte los objetos no se relacionan como en la realidad cotidiana, pero sí como hubieran podido hacerlo. La originalidad de sus cuadros consiste, pues, en hacer que los elementos convencionales interpelen a nuestra mirada habitual para, en última instancia, revelarnos las afinidades que hay entre ellos y despertarnos a su vida latente. Esta revelación se hace posible mediante la creación de objetos nuevos, la transformación de objetos conocidos, el cambio de materia de ciertos objetos, el empleo de palabras asociadas a las imágenes, la falsa

denominación de una imagen, el cambio de la concepción de la pesantez de los objetos, etc. Todas estas operaciones conducen a la búsqueda de ese efecto turbador que devuelva a los objetos su misterio, cuestionando así nuestros hábitos de pensar, nuestros hábitos de ver. Magritte rescata el misterio de lo visible y lo invisible – aquello que el racionalismo y la técnica no han permitido durante largo tiempo mostrar – y se encamina a la complejidad del mundo visible, ocupándose de reordenarlo en contradicción con el orden y los hábitos del resto de los hombres. Su pintura es una invitación a abandonar dichos hábitos – que, para él, pertenecen a un mundo mediocre que conviene precisamente cambiar – con el fin de proyectar una mirada nueva, no cansada y envejecida, sobre el mundo que nos rodea. De este modo, los quebrantamientos de la lógica llevados a cabo por Magritte afectan a la entraña misma de las cosas, por lo que también repercuten sobre el ser humano que las habita, fabrica o mira.

En la medida en que Magritte pintó en sus lienzos cosas inexistentes en el ámbito de la percepción fenoménica e imágenes inconcebibles con los datos de que ésta dispone, a muchas de estas imágenes podría atribuírseles la denominación de *quijotescas*. Son imágenes que conforman un universo plástico turbadoramente autónomo, como el que encontramos en “La leyenda dorada” (figura 42), cuyas nubes no *parecen*, sino que *son* hogazas de pan. Se verifica aquí el poder taumatúrgico de la imagen. Una metáfora construye,

sobre la base de una relación analógica, una realidad nueva, existente sola en la palabra poética. Las nubes-hogazas de pan de “La leyenda dorada” son una metáfora visual – o, más exactamente, la visualización de una metáfora – convertida en un nuevo orden de realidad que únicamente existe en el cuadro de Magritte al igual que los gigantes, que no eran sino molinos de viento, sólo se hallaban en la mente de Don Quijote.⁴ En ambos casos, se pone de manifiesto la capacidad ilimitada de la imagen para transfigurar la realidad: los cuadros del pintor belga no hacen otra cosa sino heredar dignamente la locura quijotesca, que inducía a ver el mundo real pasado por el filtro de la literatura o, en el caso de Magritte, de la pintura. Por su parte, Magritte pinta una y otra vez determinados motivos obsesivos que suscitaron en él un choque y una revelación inicial. Aunque también es cierto que la locura, al igual que toda fuente de inspiración, es medida y racionalizada por Magritte durante el proceso creativo de la imagen.

Más que los otros pintores surrealistas, Magritte quiso ser sólo un *imagier*, un constructor de imágenes, y afirmó que, lejos de impulsarlo a adulterar la pintura, este hecho lo ponía inmediatamente en contacto con la esencia del *verdadero arte de la pintura*. Magritte

⁴ Véase al respecto Michel Foucault. “Don Quijote”. En: Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XIX, 1984, 53-56. A finales de 1966, Magritte escribió a Lecomte: “Estoy leyendo un libro muy interesante, *Las palabras y las cosas*, de Foucault [...]”.

lleva a cabo una serie de investigaciones sobre el lenguaje de la pintura poniendo en tela de juicio precisamente el concepto de ilusionismo del cual había partido. Con Magritte se inicia, gracias a la obra de arte, una especie de proceso especular adecuado para indagar sobre la naturaleza de la representación, la cual, antes que revelarse sólo autosignificativa, desarrolla sensaciones y reflexiones suficientes para estimular la curiosidad del espectador, cada vez más atrapado en las profundidades especulativas abiertas de repente ante él, enriquecidas además por la seducción de lo ignoto. Las imágenes de Magritte no enfrentan al contemplador con la belleza; no le insinúan una reflexión ni le plantean un enigma. Simplemente le dejan plantado frente a su irremediable perplejidad, que no es siquiera trágica, sino probablemente trivial y acaso un poco cómica.⁵

Magritte coincidiría con Heidegger cuando éste no habla de cosas (das Ding) sino de objetos (der Gegenstand), término que en alemán alude al hecho de *estar delante, contra la cosa*. En su pintura Magritte intenta despojar a los objetos de funciones y significados habituales, para sugerir una imagen estimulante al margen de la racionalidad. La intención de Magritte es desconcertar al espectador

⁵ Muchas de las obras de Magritte – no todas, ni mucho menos – podrían mirarse como “greguerías visuales”. Pero no por ello las imágenes de Magritte son reductibles a meros chistes, pues esto equivaldría a no aplicar las consecuencias que se derivan de su mensaje.

para empujarlo más allá de las vías de la lógica corriente, a un territorio mágico, donde la evidencia de las cosas y la coherencia de las nociones son trastocadas y subvertidas suficientemente para suscitar interrogantes al contemplador. Ahora bien, sus imágenes no son trampas para la mente; su complicación de fondo no está preordenada a la finalidad de enredar nuestra mirada ni de asombrar a nuestro pensamiento de una manera artificiosa. Lejos de esto, las imágenes de Magritte pretenden provocar un asombro interior, un “stop” a la trayectoria de la mirada, obligándonos a hacer una parada llena de suspensiones y verdades. Son el resultado de una atenta regresión a un territorio originario del conocimiento, que tiene poco que ver con los contenidos del mito o las formas del arquetipo.

Aun en la coherencia de un estilo descriptivo que basta para hacer inteligible su lenguaje, la pintura de Magritte está entre las más ricas en estímulos conceptuales y puede ser concebida como un proceso sistemático de la imagen visual, complaciéndose en subrayar sus defectos y destacar el carácter dependiente de las figuras del lenguaje y el pensamiento. Es esta una empresa en los límites de lo dinámico y de lo mental, que pone en juego todos los recursos de un espíritu lo bastante exigente como para concebir cada cuadro como lugar de solución de un nuevo problema. Magritte es uno de los grandes cultivadores del lenguaje en tanto que comunicación y es éste el aspecto que lo impulsa a subvertir los vectores del pensamiento artístico contemporáneo revolucionándolo como acceso gnoseológico.

3.2. *El proceso creativo de la imagen: la mirada del pintor.*

*Como última superstición,
como un triste residuo del mito de la creación
le ha quedado a la cultura occidental
la leyenda de la creatividad del artista.*

Max Ernst.

Aunque Magritte se daba por satisfecho con la etiqueta de “pintor”, le disgustaba que lo llamaran “artista”. Este rechazo de Magritte a ser o aparecer como un “artista-pintor” lo podemos encontrar repetidamente en sus cartas. Prueba de ello es que en una de éstas, dirigida a André Bosmans con fecha del 27 de marzo de 1959, utilizó la expresión: “Si yo hubiera sido un artista pintor”. Magritte sólo podría llamarse un “an-artiste”, en la medida en que rompió con los superficiales tópicos sensualistas que simulan en el lienzo objetos de carne y hueso, cuando lo que hay no es más que líneas y colores. Al contrario, la experiencia estética debía contribuir al desapego absoluto de la reproducción fiel de la realidad. En Magritte, la pintura nace de la infidelidad para con la imagen reflejada: la mirada del pintor, mirada proveniente de las profundidades de lo sensible, es un *falso espejo*. El ojo del pintor traiciona aquello que contempla; es un espejo que muestra en las cosas el misterio que suelen ocultar y que sólo la intervención del arte es capaz de revelar. La experiencia estética ha de conducir a una desrealización que permita ver el objeto “real” y

acceder a su inestable naturaleza. Saber ver el mundo y sus imágenes exige para Magritte una nueva actitud de apertura, la cual se caracteriza antes de nada por una mirada muy próxima a la que describe Ana María Leyra en su libro *La mirada creadora*:

“[...] una mirada que pertenece a un ojo que sospecha, a un ojo crítico que pone límites y conduce hacia la claridad lo que en un principio estaba oculto o en la penumbra”.⁶

Así, la mirada del pintor-creador es identificable en Magritte con una *mirada perversa* en la medida en que Leyra señala que:

“Lo perverso alude a traer a la superficie lo más profundo y lo más elevado, o convertir lo más profundo y lo más elevado en lo epidérmico, [...]. Pero la mirada perversa lo subvierte todo, no para poner abajo lo que está arriba y viceversa sino para llevar hasta el fin (*per*) esa acción de trastocar de modo permanente (*vertire*)”.⁷

⁶ Ana María Leyra. *La mirada creadora: de la experiencia artística a la filosofía*. Barcelona: Península, 1993, 6.

⁷ *ib.*, 8. El verbo latino “vertire” se traduce por *volver lo de arriba abajo*. Sin embargo, combinado con la preposición “per”, ésta añade el matiz de que dicho cambio es llevado hasta el fin sin interrupción. No se trata de una inversión de valores, sino de una interminable y permanente revolución axiológica. Por consiguiente, la mirada *perversa* a la que alude Magritte es aquella que se ocupa de revolver, trastocar y desordenar constantemente el objeto la visión con el fin de evocar desde lo más cotidiano lo más profundo, el misterio del mundo.

Es necesario que el pintor aprenda a educar sus ojos y a disciplinar su contemplación con el fin de lograr abrirse a esa mirada poética sobre el mundo entendida como instrumento de conocimiento, pues, como escribió Luis Rosales: “Tanto en el arte como en la vida, únicamente el ciego que recobra la vista puede tener la revelación de la aurora: los demás la conocen y sólo pueden repetirla”.⁸

Por último, es significativo destacar el hecho de que los ojos del pintor implican una dualidad en la mirada: ninguna mirada espectadora es inocente sino cómplice y, desde esa condición culpable, participará en la experiencia estética a la que es invitada por el pintor. Toda mirada descubridora, ensancha lo que ve. El mundo se acrecienta por la visión creadora del artista y del espectador de la obra de arte, que conforma un entramado espacio-temporal en la cual una realidad “diferente” se abre paso como materialización de lo posible o lo imaginario, el Misterio.

Numerosas y variadas son las analogías que opera Magritte para ilustrar la mirada propia del pintor y, en algunos casos, para restar importancia a esta figura en lo referente al proceso creativo de la imagen. Veamos a continuación algunos ejemplos de dichas analogías.

⁸ Luis Rosales citado por Guadalupe Grande. “La mirada creadora”. En: Luis Rosales. *Obras Completas*. Vol. 6. Madrid: Trotta, 1998, 14.

Magritte es uno de tantos pintores que han apostado por la manipulación de una iconografía nacida de fuentes no estéticas, o incluso antiestéticas, como las que utiliza la literatura llamada “trivial” o de segunda categoría, que Magritte leía de buena gana. Fantômas es el héroe de un ciclo de novelas populares llevadas posteriormente al cine por Louis Feuillade. Suzi Gablik observa que Fantômas, genio del crimen, campeón de la crueldad, es una especie de Maldoror vulgarizado:

“Como Maldoror, actuaba destruyendo los valores humanos... era un genio del mal, un demonio capaz de entrar en cualquier sitio por el agujero de la cerradura para cometer delitos infames y brillantes sin dejar huella. El crimen era un deporte en el que destacaba”.⁹

Precisamente del espíritu trasgresor del malhechor proviene la admiración de Magritte por Fantômas, representado en “El regreso de la llama” (1943) durante su período impresionista. Magritte hace a Fantômas sobresalir del resto de la multitud sin la cual no podría existir. Es el símbolo y espíritu del delito. Representa para Magritte los términos de una trasgresión y de un riesgo calculados más allá de las reglas tradicionales. Moderno héroe de humanidad incívica en el círculo de las convenciones burguesas, es desenfrenado y al mismo tiempo metódico: en él la contradicción no vive en la separación de dos almas dispuestas a expresarse en tiempos y maneras distintas; vive

⁹ Suzi Gablik citada por Marini, *op. cit.*, 34.

en el estado de pulsión continua y acechando la realidad, desafía el misterio. Magritte ve en Fantômas un autorretrato de su propia personalidad creativa; pero, antes que nada, Fantômas representa para el pintor la anulación de la distancia entre la esfera de lo cotidiano y la del enigma metafísico, de modo que, según M. Calvesi, el misterio:

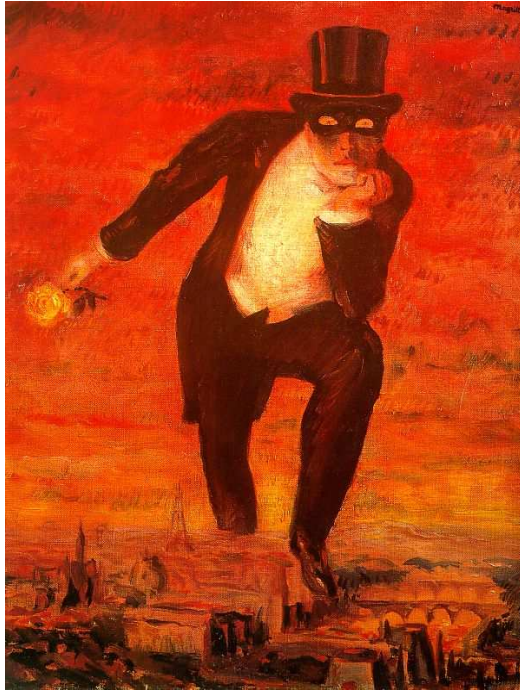
“[...] ha entrado en cada una de las cosas que se ponen ante nuestra mirada: está en las propias cosas, más allá de la memoria y en la memoria, en la razón en tanto que irracionalidad, en el ojo lúcido y analítico tanto como en el ciego y vidente”.¹⁰

Magritte percibe que la acechanza de Fantômas no puede más que repetirse hasta el infinito como una especie de *eterno retorno* nietzscheano. Fantômas vuelve siempre al lugar del crimen para renovar un desafío que no acaba nunca, de la misma forma que:

“[...] el misterio se vuelve a proponer constantemente, se renueva y se multiplica. Pulsión extraordinaria del pensamiento antiguo, el enigma de la realidad es para él el corazón de la propia vida, la verdad en que se baña. Al igual que su renovación, se vuelven a proponer, por otra parte, también las acechanzas del ojo y de la mente, del cálculo y de la loca carrerilla hacia los orígenes del yo”.¹¹

¹⁰ Maurizio Calvesi. “Magritte”. En: *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. Vol. I, op. cit.*, 240.

¹¹ *id. idem*



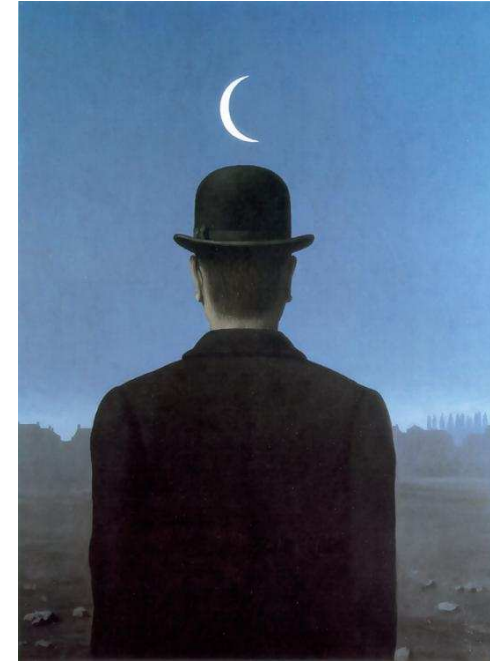
(Figura 28). René Magritte.
El regreso de la llama (1943).
 Óleo sobre lienzo, 65 x 40 cm.
 Colección particular.

Las obras de Magritte son una tentativa de materializar fuerzas, intensidades virtuales, que él denominó con el nombre del “Misterio”. La ciencia de Fantômas, capaz de poner en jaque toda ley, es la capacidad para mostrar el misterio del mundo. Según Magritte, la ciencia de Fantômas es más preciosa que la palabra: no se adivina; y no se puede dudar de su poder. También el pintor tiene la facultad de estar en contacto directo con el Misterio, al igual que los niños, los locos¹² o los primitivos. Este contacto no es permanente, sino que se produce en ciertos momentos privilegiados, los momentos de “presencia de ánimo”, como los denomina Magritte. Un contacto permanente llevaría rápidamente a la muerte mental e incluso física del individuo, la desintegración de la personalidad individual en la totalidad del “Universo Espiritual”, como explicaba Mallarmé. Así pues, el pintor está en ciertos momentos privilegiados en contacto directo con el Misterio, pero para captarlo y expresarlo debe fabricar su propia red de imágenes reconstruyendo necesariamente el simbolismo preexistente.

¹² En *Las palabras y las cosas* Foucault ensalza la figura del loco, en tanto que tiene una función cultural indispensable en Occidente como “el hombre de las semejanzas salvajes”. Alienado de su sueño analógico, el loco sigue creyendo en los cortocircuitos de la intuición.

En otras ocasiones, Magritte alude a su célebre *hombre del bombín*,¹³ uno de sus grandes motivos desde los años veinte, como *alter ego* del pintor. Impasible e indiferente, apunta al mundo con su mirada, pero a menudo su cara está vuelta, desintegrada e incluso disimulada por objetos, como expresando un hastío universal que ninguna preferencia puede contrarrestar. Magritte prefería pintar al hombre del bombín solo o con su doble o bien de espaldas, caminando hacia algún misterioso destino. La relación que Magritte establece con esta figura, extraída de la multitud aún perteneciendo a ésta indisolublemente, es sumamente interesante. Podríamos vernos tentados a observar en ello un caso claro de auto-proyección, pero esta interpretación sería del todo imprudente: el temor de Magritte ante la transgresión introspectiva no estaría en concordancia con la auto-proyección. Durante toda su vida emplearía todo tipo de medios para defender este territorio prohibido.

¹³ En “The Man of the Crowd” (“El hombre de la multitud”), Poe creó una serie de figuras precursoras del ciudadano burgués de los siglos XIX y XX, enfundados en trajes y ataviados con sombreros de hongos, tal y como los retratará obsesivamente Magritte. Asimismo, podría trazarse un paralelismo entre el hombre del bombín de Magritte y Ulrich, el antiheroico personaje principal de la novela de Robert Musil “El hombre sin cualidades”.



(Figura 29). René Magritte.
El maestro de escuela (1954).
Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm.
Ginebra, colección privada.



(Figura 30). René Magritte.
El hada ignorante (1956).
 Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm.
 Bruselas, colección privada.

El *hombre del sombrero hongo*, quien no se muestra si no es para pasar inadvertido, manifiesta la renuncia de Magritte a su papel creativo. Raras veces vemos el rostro del hombre del bombín, que aparece como un paseante silencioso –por ejemplo en “El maestro de escuela” (1954) – sumido en el misterio del entorno que lo rodea y de su propia identidad, ambos más metafísicos que reales. Sobre la cabeza de algunas de estas figuras se cierne la luna, de modo que podemos llegar a ver hasta tres lunas en el mismo cuadro. Según Magritte este peculiar efecto se debe a que:

“Cada hombre tiene su luna. Cuando piensa, piensa en su luna. Cada uno tiene su luna y sin embargo sólo hay una luna. El mundo es una unidad y sin embargo esta unidad puede ser dividida... Esto es una paradoja prodigiosa”.¹⁴

Paradoja y prodigio son palabras clave del mundo interior de Magritte. El hombre del bombín es el artista, que se sumerge en el misterio del mundo, pero también somos nosotros adentrándonos en el espacio visual del cuadro; es un fantasma de nuestra propia alma vagando en busca de algún conocimiento oculto. Magritte insiste en que la obra pictórica no puede separarse del pensamiento y en que no sólo existe un saber en los gestos del pintor, sino que este saber va más allá del aspecto técnico de la obra hasta penetrar en los estratos

¹⁴ René Magritte citado por Marini, *op. cit.*, 18.

más profundos del fenómeno estético. El saber del pintor no se reduce a su virtuosismo técnico: también es un saber-pensar, o sea, un objeto de meditación por su propio derecho.

Vinculada a la analogía del *hombre del bombín*, el hombre de la multitud, hallamos en Magritte la denominación del pintor como *hada ignorante*, en la medida que el arte de dar forma visible al misterio no tiene nada de excepcional, aunque la sencillez de los medios no resta nada a la eficacia del resultado.

En “El hada ignorante o retrato de Anne Marie Crowet” (1956) podemos contemplar una de las pocas mujeres pintadas por Magritte que parece vivir. La mirada de esta muchacha rubia, tan frontal, se enseñoa de una composición muy simple, donde los escasos objetos han sido subordinados a su presencia. No es de ningún modo la mirada de una ignorante, sino de una joven tan perspicaz como dominante y enérgica. Una vez más es evidente que Magritte emplea el título como un elemento discordante más que sumarlo a los que aparecen visibles mediante su pintura. Acorde a esta obra, Magritte ofrece una descripción del artista como un *hada ignorante*, que se sirve en su trabajo de trucos simples y repetitivos como la yuxtaposición de imágenes, puesto que, como escribió una vez Magritte, “el Misterio es trivial”. Acerca de la noción de la creatividad del artista John Berger afirmará lo siguiente:

“La ilusión moderna en relación al arte es que el artista es un creador. Más bien es un receptor. Lo que parece una creación no es sino el acto de dar forma a lo que se ha recibido”.¹⁵

Siguiendo esta línea, Magritte identifica su actividad de pintor con la del *brujo*, quien también “opera” el misterio del mundo. El arte es magia y lo es en una doble dimensión en la que es preciso que el espectador se vea implicado. Primero, la magia es la posibilidad de penetrar en todas las formas e identidades sin permanecer en ninguna. Segundo, la magia nace, como el delito, de la superación de toda ley, ya sea humana o divina.

Una vez perfilada la caracterización magrittiana del pintor, resultaría clarificadora confrontarla, aunque sea brevemente, con su visión de la figura del filósofo.

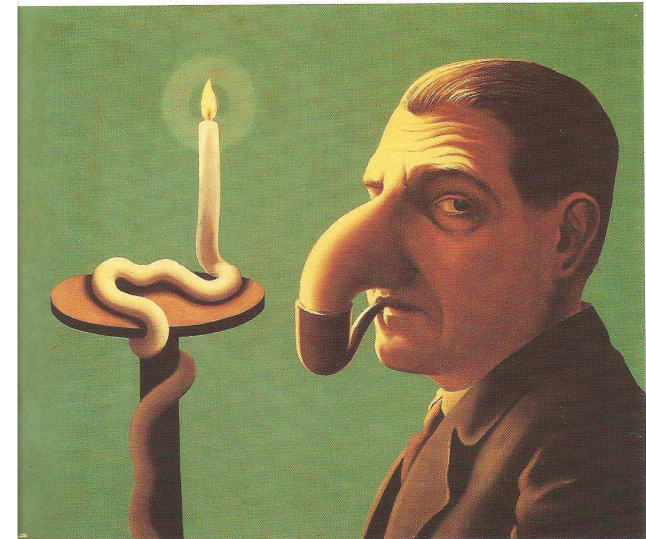
Siguiendo el ejemplo Dada, Magritte estimaba en poca medida que los objetos y las ideas se presentasen de tal manera que pareciesen inaccesibles a todo análisis, fuera del alcance de la razón, atrincherados detrás de difusos principios o utopías. “La lámpara filosófica” (1936) ilumina dos escenas absurdas: por una parte, un circuito que une boca, pipa y nariz, y, por la otra, una vela cuya cera se ha derretido ya en el extremo inferior, pero que sigue firme donde

¹⁵ John Berger. *Algunos pasos hacia una pequeña historia de lo visible*. Madrid: Ardora, 1997, 43-44.

se consume la mecha. Aquí se manifiesta el cáustico humor con el que Magritte trataba las que parecían ser certezas indubitables al modo cartesiano. Esta obra pretende ser más concretamente una denuncia por parte de Magritte de la autorreferencialidad del pensamiento. No obstante, este cuadro se presenta ante todo como una irónica reflexión del artista sobre sí mismo y sobre su propio universo mental. El fumador, que dirige al espectador una patética mirada de autocompasión, es claramente Magritte, que al denunciar la circularidad de su pensamiento nos revela indirectamente la fertilidad de su imaginación, que tiene el poder de transformar una vela en una forma ágil y mórbida y el acto de fumar en una metáfora de la indagación filosófica. En “Sobre los títulos”, refiriéndose a “La lámpara filosófica”, Magritte dictamina que:

“Las meditaciones del filósofo maniático y distraído pueden hacer pensar en un mundo mental cerrado sobre sí mismo, como aquí un fumador es prisionero de su propia pipa”.¹⁶

¹⁶ René Magritte. “Sobre los títulos”. En: *Escritos, op. cit.*, 225. En este texto manuscrito, Magritte hace comentarios acerca de 23 títulos, que corresponden, en el mismo orden, a los de las obras expuestas en noviembre de 1946 en la Galería Dietrich. Así lo atestigua la posteridad de este texto sobre esta exposición, pero también su proximidad relativa.



(Figura 31). René Magritte.
La lámpara filosófica (1936).
Óleo sobre lienzo, 50 x 66 cm.
Colección particular.

De este modo, un filósofo afirmaría que cada cosa existe sólo desde el momento que se tiene consciencia de ella; un científico declararía que es real toda cosa de la que se tenga conocimiento en función de las causas, del funcionamiento y de los resultados. Magritte es un pintor y para él la realidad se concreta en la visión, en el conocimiento y en la consciencia que se tiene de ella y consecuentemente concibe la pintura como imagen.

Si los diccionarios definen la imagen como “representación mental de origen sensible” o como “reproducción mental de percepciones anteriores”, es ahí donde se perfila el espíritu de Magritte. Encaja ahí mejor de lo que uno lo asocia a estas definiciones, en el sentido de que la imagen debe ser “reproducción exacta” de seres o cosas, pues para Magritte la concepción del cuadro, la idea que lo guió a su realización, es deducible de la obra, pero no es “visible”.

Haciendo alusión a la versión de 1954 de “El imperio de las luces” (figura 37) Magritte escribió las siguientes palabras:

“Para mí la concepción de un cuadro es una idea de una o varias cosas que pueden hacerse visibles mediante mi pintura. = [...] = La concepción de un cuadro, es decir, la idea, no es visible en el cuadro: una idea no puede verse con los ojos.

Lo que aparece representado en el cuadro es aquello que es visible para los ojos, la cosa o las cosas de las que ha sido preciso tener la idea.

Así, lo que aparece representado en el cuadro “El imperio de las luces”, son las cosas de las que yo tuve una idea, es decir, exactamente, un paisaje nocturno y un cielo tal como lo vemos a pleno día”.¹⁷

Estas palabras de Magritte son sumamente reveladoras en su aparente sencillez: es imposible, al leerlas, no recordar la vieja sentencia de Leonardo, que califica a la pintura de “*cosa mentale*”. Ahora bien, la fascinación magrittiana no depende en sí de la idea, sino del objeto, esto es, de la obra. En el caso de “El imperio de las luces” no es la simple coexistencia de día y noche (la idea previa) sino el objeto visible engendrado por ella lo que habla a la imaginación del espectador. De este modo, lo esencial en esta obra no es tanto la vulneración de la verosimilitud y los términos en que tal vulneración se lleva a cabo como la nueva entidad plástica que de ella resulta.

Es sabido que todas las ideas no son concepciones de cuadros. Magritte considera que es importante que una idea sea lo suficientemente estimulante para que se ponga a pintar fielmente la cosa o las cosas de las que ha tenido la idea. Magritte reconoce además que en ciertos momentos algunas imágenes imprevisibles se le aparecen y son ellas los modelos de los cuadros que le gustan pintar.

¹⁷ René Magritte. “El imperio de las luces”. En: *Escritos, op. cit.*, 312. El manuscrito autógrafa ha sido publicado en facsímil en el Catálogo de la exposición *Peintres belges de l’imaginaire*, París, 1972, p. 118.

Esas imágenes le parecen dominar sus ideas y sus sentimientos ya sean buenos o malos. Son ellas las que los dominan de verdad si revelan el presente como un misterio absoluto.

En todo caso, Magritte puntualiza sobre la imagen diciendo que sólo las imágenes convienen ser representadas por la técnica pictural. En la obra de Magritte se confirma un fuerte rechazo de la concepción del arte como lugar de expresión de lo que ve el pintor en su propia interioridad. Magritte no desea expresar ideas ni sentimientos por medio de la pintura, ni siquiera aquello que viene a ser llamado inconsciente.

La aportación específica de Magritte al surrealismo, en lo que respecta al proceso creativo de la imagen, está en el hecho de que el tan buscado efecto de extrañamiento a raíz de la contemplación de la imagen no se obtiene *fotografiando* el sueño u otras expresiones del inconsciente, sino invocando la lógica y las cuestiones del lenguaje. Éstas revelan contradicciones y paradojas lógicas que, al tiempo que satisfacen la poética surrealista, sirven también como aportaciones autónomas a la comunicación de las formas visuales.

3.2.1. *Automatismo y onirismo.*

*La imagen poética ilumina con tal luz
la conciencia que es del todo inútil buscarle
antecedentes inconscientes.*

Gaston Bachelard.

Según el canon de la pintura surrealista preconizada por André Breton en *El Surrealismo y la pintura* (1928), aquella debía plasmar, sin el control de la razón, el lenguaje oscuro y desconcertante de nuestra identidad oculta, el dinamismo inconsciente del deseo y del sueño, las visiones y los misterios de la Suprarrealidad. El surrealismo consiste, pues, en acercarse al “funcionamiento real del pensamiento” que fluye libremente por debajo de nuestra conciencia. Los medios que los surrealistas van a emplear para descubrir y explorar la Suprarrealidad serán diversos: la escritura automática, los juegos que combinan al azar imágenes o palabras (“cadáveres exquisitos”), el *humor negro*...

Magritte no fue continuador de esta línea y, sin embargo, ha cultivado también con gran originalidad la estética del Surrealismo. Mariën pone de manifiesto que el descubrimiento de la pintura de Giorgio de Chirico ayudó a Magritte a encontrar un lenguaje pictórico personal, bien alejado del tipo de pintura preconizado por Breton, para quien la más fuerte imagen surrealista era aquella que persigue el más

alto grado de arbitrariedad, rechazando de modo explícito el carácter de premeditación de la imagen poética sorprendente. Breton dirá incluso que el acercamiento de los dos términos que constituyen la imagen resultará más iluminador y electrizante cuanto más fortuito e involuntario nos parezca. Según Marcel Mariën, ajeno a la actitud ante la imagen propia de la teoría de Breton la cual apela siempre al inconsciente, Magritte insta en lo referente al proceso creativo a la invención de la *imagen eficaz*:

“La invención de la *imagen eficaz* va ligada a una búsqueda larga y minuciosa, a una crítica incansable, a un análisis premeditado de sus posibilidades profundas. Los recursos espontáneos del espíritu son considerados a priori por Magritte como insuficientes [...]”.¹⁸

Magritte es *un cazador nocturno de relaciones difuntas*, activo en un mundo de encuentros aparentemente fortuitos (un paraguas y un vaso lleno de agua en el cuadro “Las vacaciones de Hegel” – figura 34). De ahí, la advertencia que el poeta Paul Nougé escribió en el prólogo a una exposición de Magritte:

¹⁸ Marcel Mariën. *Apologies de Magritte*. Bruxelles: Didier Devillez, 1994, 46-49. La traducción es nuestra.

“Conviene recordar a los visitantes de una exposición de Magritte que las imágenes que encontramos aquí son muestras de una exploración mental eminentemente heterogénea y complicada”.¹⁹

Ciertamente las imágenes que pinta Magritte nada tiene que ver con los métodos de exploración del surrealismo ortodoxo. Magritte no siguió la fatalidad mental del automatismo y del onirismo; más bien dio prioridad a la premeditación rigurosa del pensamiento y se centró en las imágenes del mundo, a las que, al tratarlas de una manera insólita y sorprendente, hizo susceptibles de generar en el espectador emociones y sentimientos nuevos de inquietud o de misterio. Las continuas anomalías en lo que pinta Magritte son perfectamente conscientes; más aún, son deliberadas y estudiadas. Estas anomalías están encaminadas a sugerir otros ámbitos de la realidad no soñados, ni intuitivos, ni resultantes del mero azar; antes bien, muy meditados para producir su efecto. Magritte se dedica a hacer visible en la vida cotidiana justamente lo menos verosímil de ésta y, probablemente, para él era una necesidad la permanente relativización de la lógica, la verosimilitud y el hábito. El efecto alcanzado más que relativizador, sería un ensanchamiento de los horizontes. Magritte se había propuesto decir a su manera a todos sus contemporáneos que el ámbito

¹⁹ Paul Nougé. *René Magritte (in extenso)*. Bruxelles: B. Devillez, 1997, 42-43. La traducción es nuestra.

donde parecen moverse tan satisfechos es muy angosto y sobre todo engañoso y empobrecedor.

Los surrealistas, con André Breton a la cabeza, se mostraban sensibles a las teorías psicoanalíticas de Freud. Magritte no era precisamente un admirador del psicoanálisis; por el contrario, se podría decir incluso que lo despreciaba. En una carta a Colinet, con fecha del 12 de marzo de 1937, puso de manifiesto que:

“El arte, tal y como yo lo veo, es refractario al psicoanálisis pues evoca el misterio sin el cual el mundo no existiría. Esto es, el misterio que, por difícil que pueda ser, uno no debe confundir nunca con ninguna clase de problema o trauma”.²⁰

En conformidad con lo dicho por Magritte en esta cita, para evocar el misterio del mundo, se ha de estar completamente despierto y no identificarse con aquellas ideas, sentimientos o sensaciones que se suceden en los sueños o en el estado de demencia. Magritte respetaba el misterio de la vida con un temor sagrado y consideraba la esencia de ésta como algo no susceptible de interpretación alguna y, en consecuencia, el misterio del mundo va más allá del psicoanálisis. Defendiéndose de cualquier posible réplica, Magritte concluye diciendo:

²⁰ René Magritte. “El psicoanálisis...”. En: *Escritos, op. cit.*, 358. Texto extraído del Catálogo de la exposición *The vision of René Magritte*, Minneapolis Walker Art Center, 16 de diciembre de 1962. El texto de Magritte está en facsímil, con traducción inglesa por Harry Torczyner.

“El psicoanálisis no tiene nada que decir tampoco sobre la obra de arte que evoca el misterio del mundo. Quizás el mejor objeto de estudio para el psicoanálisis sea el psicoanálisis mismo”.²¹

Magritte veía el psicoanálisis como una pseudo-ciencia de lo inconsciente y a la vez como un intento a la vez policiaco y político de extremar la opresión de la vida reduciendo la libido a la constelación del triángulo familiar y a la pareja legitimada por la ley.

Para el surrealismo, el inconsciente representaría la verdadera realidad; una realidad más verídica y efectiva que las formas simbólicas petrificadas de una vida cotidiana rutinaria y embrutecida. Magritte reprochaba a Breton que hubiera puesto una confianza ciega en la infalibilidad del inconsciente. Magritte no reconoció nunca el inconsciente en la medida en que referirse a él significaba, según el artista, persistir en el error burgués de la explicación del arte. En efecto, la originalidad de Magritte en su particular relación con el surrealismo y con el movimiento parisino se manifiesta, sobre todo, en la coincidencia fundamental del pintor belga con el mundo tal y como es, y sobre esta base, en un proceder siempre a partir de evidencias de lo real de donde deriva todo lo demás. Movilizando el inconsciente por la tendencia del preconscious, y éste a su vez por la tendencia de lo evidente, confirmó así que la realidad va más allá de la ficción, y

²¹ René Magritte. “El psicoanálisis...”. En: *Escritos, op. cit.*, 358.

que lo consciente domina sobre lo inconsciente. Fue prácticamente el único surrealista que procedió de esa forma, situándose deliberadamente fuera de un arte de ficción fundado en una reivindicación casi freudiana de fuerzas neuróticas.

Magritte se opuso a las experiencias automáticas basadas en el poder del inconsciente y en todo aquello que en el círculo de André Breton había alcanzado rango de dogma, ya que para el pintor belga, tal y como recoge Mariën, defender la mística del inconsciente equivalía a:

“[...] reducir insidiosamente nuestros actos a un determinismo mecánico que niega en el fondo a la actividad humana todo carácter de libertad”.²²

Asimismo, Magritte mantenía que trasladar a la pintura el principio del automatismo del inconsciente equivalía a negar al pintor toda libertad de invención, porque el método preconizado por Breton:

“[...] se fundamenta sobre la hipótesis de la existencia de un modelo interior y el pintor no tendría otra misión que captar dentro de él ese modelo y reproducirlo”.²³

Continuando con su crítica al psicoanálisis, Magritte manifestará que, del mismo modo que no era posible alcanzar el

²² René Magritte citado por Mariën, *op. cit.*, 40. La traducción es nuestra.

²³ *ib.*, 44.

sentimiento del *misterio* mediante el inconsciente, tampoco lo será desde los sueños. Magritte expuso minuciosamente en sus escritos las relaciones entre sueño y realidad. Entre 1959 y 1962 Magritte se despacha a gusto en sus cartas al poeta André Bosmans, criticando la vía de los sueños (*le rêve, les songes*). En una de estas cartas a André Bosmans, fechada el 8 de mayo de 1959, Magritte dejó constancia de que:

“[...] contrariamente al gusto de los surrealistas por el relato de los sueños, me dejan indiferentes; a la noción misma del inconsciente y a lo insólito o lo fantástico a la manera de El Bosco y James Ensor, pues todos ellos son *sous-réalités* sin carga poética, pero en modo alguno lo *sur-réal*”.²⁴

Magritte siempre vio con malos ojos los intentos de incluir su obra en la categoría de lo fantástico. Es cierto que Magritte empleó en ocasiones recursos típicos del arte fantástico, empleados del Bosco en adelante, pero el arte de Magritte nunca ha pretendido ser fantástico.

²⁴ René Magritte citado por Simón Marchán Fiz. “Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte”. En: Juan Manuel Bonet. *El surrealismo y sus imágenes*. La Rioja: Universidad de la Rioja, 2002, 287.



(Figura 32). René Magritte.
La cuerda sensible (1960).
 Óleo sobre lienzo, 114 x 116 cm.
 Bélgica, colección particular.

De lo contrario, juzgar las imágenes de cuadros como “La cuerda sensible” (1960) como “fantásticas” equivale a hacerlas inocuas, a quitarles vigor a esa explícita infracción de las leyes de la física y del sentido común que hacen de ellas, en su aparente trivialidad, obras revolucionarias. Así como la naturaleza produce sus propios milagros ordenados, Magritte nos presenta imágenes del misterio tan alejadas de las hipótesis de la ciencia como lo están de las aproximaciones de la poesía, pero se parecen a las que la naturaleza nos ofrece todos los días. No existe una ley plausible para que una nube se quede suspendida en medio del azul del cielo, ni hay motivo por el que no pueda hacerlo una piedra. Sin embargo, consideramos el primer fenómeno normal y el segundo imposible. Magritte, que considera los dos igualmente posibles y misteriosos, intenta buscar por sí sólo la solución de este misterio; la encuentra en “La cuerda sensible” en una enorme copa de cristal que está entre el cielo y la tierra y proporciona a la nube el invisible sostén que necesita para permanecer suspendida en el aire. Podemos considerar esta imagen como algo imposible y concederle la credibilidad de un sueño o una fantasía en estado de vigilia; o bien podemos hacer como Magritte y sumergirnos en su poesía.

A raíz del descubrimiento del inconsciente y de las pulsiones de la psique, fueron los surrealistas los que rehabilitaron el sueño frente a la realidad tangible, aunque habría que matizar que es reductivo

limitar el Surrealismo a la traducción del mundo de los sueños en imágenes. Breton hiperbólicamente se preguntaba si la experiencia de la vigilia no era sólo un paréntesis del sueño y de la noche – y no al revés, como enseña la tradición. Por su lado, Magritte no identifica en el sueño la nueva y verdadera realidad, sino que considera que la realidad es un sueño. El sinsentido no pertenece solamente y sobre todo al tiempo depuesto, ni al *espacio* ocultado por el inconsciente, sino que vive también el tiempo y el espacio del día y de la vigilia. El surrealismo de Magritte, que no crece del vacío y de la penumbra, sino de la luz, defiende que para descubrir el sinsentido de las cosas bastará con analizar y subrayar cómo se disponen éstas en el aparato perceptivo, en el mecanismo de la mirada y, en síntesis, en la organización de la visión. Su pintura es el resultado de un esfuerzo por “ver mejor” y “ver más”: dado que no hace falta el sueño, basta mirar; es más, basta “mirar” la visión. Magritte considera factible que, según una lógica estrechamente surrealista, el sueño represente la verdadera vida, es decir, la parte real de la existencia; pero para él es igualmente factible lo contrario: esto es, que la realidad visible y tangible no sea más que un sueño. En síntesis, el problema no se plantea; para Magritte, es simplemente superfluo.

Si concebimos el mundo tal y como lo hace Magritte, como una adecuada fuente de revelaciones lúcidas, no es necesario ahondar en los sueños, las alucinaciones, los fenómenos ocultos o la cábala. Más aún, Magritte no creía en absoluto que *el mundo se nos presentara*

como un sueño, excepto cuando dormimos y, por esta razón, rechazó igualmente toda dependencia de su pintura del mundo onírico declarando en una *Entrevista de Jean Neyens* que:

“Yo sueño como todo el mundo, y a este respecto creo que hay que señalar que mi pintura no es una pintura de sueño –“sueño” entre comillas. Se habla mucho de sueño pero si se tratara de decirlo mejor, yo diría que de lo que se trata es de *presencia de espíritu* porque estoy convencido de que lo que se cuestiona en mi pintura no tiene nada de imaginario”.²⁵

Ahora bien, la situación no es tan sencilla como pudiera desprenderse de la mera constatación de un manifiesto desprecio de Magritte frente al mundo onírico. La interpretación de Bartolomé Ferrando Colom en su libro *La mirada móvil* es probablemente la que mejor dé cuenta de la peculiar relación entre pintura y sueño en la obra de Magritte:

“Las imágenes de Magritte, no siendo la mera reproducción del objeto real tal y como se ofrece a nuestra vista, constituyen más bien en su totalidad imágenes

²⁵ René Magritte citado por Juan Herrero Cecilia. “La estética del simbolismo y del surrealismo, y su relación con la pintura poética de René Magritte”. En: *Ver y leer a Magritte, op. cit.*, 68.

oníricas, que no reproducirán estrictamente, sin embargo, la representación soñada. Filtradas por el tamiz del concepto, las figuras crearán un orden icónico nuevo [...]”²⁶

Dicho en otros términos, Magritte rescata a menudo objetos del sueño, pero en modo alguno se deja arrastrar por la fascinación onírica. Los presupuestos surrealistas están a su servicio siempre y cuando la *gestalt* de los referentes pueda conducir a una situación de amenaza, inestabilidad o estupor.

Según Magritte, cuando se levantaba después de un largo sueño nocturno, le invadía un montón de pensamientos.²⁷ Algunos provenían de los sueños que había tenido. Ocurría que por la mañana le venían a la cabeza personas percibidas en el sueño; pero tratándose de cosas, descubrió enseguida que no procedían de los sueños, sino que las había visto la tarde anterior. Los misterios que parecen atravesar los sueños nocturnos no son verdaderos misterios en tanto que se puede descubrir sus orígenes en una realidad cuyas imágenes uno ha registrado previamente. Hay pues en la obra de Magritte una

²⁶ Bartolomé Ferrando Colom. *La mirada móvil: a favor de un arte intermedia*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2000, 91.

²⁷ La expresión *songer à* remite en francés tanto al significado de “soñar con” (*rêver à, faire un rêve*) como al de “pensar en” (*penser à, méditer*). No obstante, la diferencia entre *songer* y *penser* radica en que en el primero de los casos se trata de un pensamiento más detenido, más elaborado. Por su lado, el significado de *rêver* no se agota en lo dicho, sino que, en sentido figurado, también significa “dejar volar la imaginación, soñar despierto”.

mezcolanza del recuerdo original de personas y cosas vistas durante la vida diurna y paisajes no vistos, sino creados en sueños. De este modo, Magritte, tomando como base la evocación de experiencias actuales recientes – que diferencia del concepto de “alucinación” –, invierte el mecanismo freudiano del sueño defendiendo la tesis de que la vida en estado de vigilia es la traducción del sueño, al igual que el sueño es la traducción de la vida en estado de vigilia. Para Magritte el sueño no tiene importancia si no es tangible. El sueño es la imagen de la realidad, ya que nace de ella. De esta manera, su pintura no busca la fuente privilegiada de su inspiración en el mundo de lo onírico, sino en lo real, en la vida cotidiana y prosaica de todos los días. Los objetos representados por Magritte son las cosas normales que nos rodean, pero aparecen desidentificados, sometidos a procesos hermenéuticos conscientes de perturbación y alteración semánticas, aunque el resultado parezca en ocasiones una simple plasmación de un sueño nocturno. Y esto es llevado a cabo por Magritte no tanto para desvelar la naturaleza última y definitiva de las cosas como para revelar la interminable duplicidad de lo real y su inagotable semántica.

En cierta manera, las claves del misterio están en la imaginación y en aquello que la alimenta generalmente, que abarca tanto la memoria como los recuerdos. En busca de respuestas al problema de lo oculto y lo visible, Magritte estimulaba la imaginación sacando

provecho de la ambigüedad provocada por esa mezcla de sueño tomado de la realidad y de la realidad tomada del sueño.

Dicho esto, aunque Magritte raramente hablara de sus sueños y pareciera prestarles poca atención, podemos concluir que, en consideración a aquéllos, desplegó un gran esfuerzo con el fin de discernir lo que pertenece al mundo de los sueños y lo que es patrimonio de la memoria residual de objetos vistos o experimentados recientemente, afirmando además la importancia del momento del despertar. La preconsciencia – esto es, el estado anterior y simultáneo al despertar – ocupó siempre un destacado lugar en su obra. Ahora bien, Magritte no hacía distinción entre estas experiencias que obtenemos en el momento previo al despertar y, por otro lado, el soñar despierto, las ensoñaciones o los sueños lúcidos. En referencia a estos últimos, en su libro *Magritte ou l'éclipse de l'être* Marcel Paquet plantea que: “Ciertamente Magritte hace soñar, pero se trata de un sueño lúcido y voluntario, un sueño donde reina el despertar del espíritu”.²⁸

Con su categorización de los “sueños lúcidos”, que difiere un tanto de las experiencias sobre los sueños que fueran descritas por las interpretaciones psicoanalíticas de Freud, Magritte introduce un concepto poco familiar:

²⁸ *Magritte ou l'éclipse de l'être*, op. cit., 21. La traducción es nuestra.

“En lo que concierne a mi pintura, la palabra *sueño* es a menudo mal utilizada. Sí, es cierto que deseamos que se tenga en consideración el reino de los sueños. Pero nuestras obras no son en absoluto oníricas, al contrario. Si los consideramos en este sentido, los sueños son muy diferentes de aquellos que tenemos mientras dormimos. Se trata más bien de *sueño autovoluntario*, en el que nada es tan indeterminado como aquellas sensaciones que uno experimenta cuando se evade en sueños... Se trata pues de sueños que no tienden a hacernos dormir, sino a despertarnos”.²⁹

No obstante, la noción magrittiana de *sueño lúcido*, que deja tras sí la impresión de estar más relacionado con el mundo diurno que con el nocturno o el mundo onírico, sigue sin revelar el curioso mecanismo que da lugar a sus inusuales imágenes, del cual nos ocuparemos más adelante. Sí explicaría, en cambio, por qué Magritte sentía ese impulso y esa urgencia por indagar la región de la conciencia – incluida la conciencia de lo irracional y de lo desconocido – y por dar la espalda a todo aquello que tendiera a lo inconsciente: sonambulismo, hipnosis, automatismo, oscurantismo, etc. Magritte tendió siempre hacia la conciencia, la exactitud y el control, incluso en el reino del semiconsciente. Estaba familiarizado con los frágiles y efímeros momentos de lucidez durante el sueño, en los que el durmiente es consciente de sí mismo. A.M. Hammacher señala que Magritte, buen conocedor de la obra de Lautréamont *Los Cantos de Maldoror* (1874), debió reconocerse a sí mismo en la

²⁹ René Magritte citado por Gablik, op. cit., 71. La traducción es nuestra.

tercera estrofa del canto V: “No obstante, sueño a veces, pero sin perder por ello en ningún momento una viva conciencia de mi personalidad y de mi libertad de movimiento”.³⁰

Al igual que otros lúcidos soñadores más entrenados que él, Magritte tenía la capacidad de conjurar su imagen a voluntad y controlarla. Magritte hizo uso de la razón y de la voluntad consciente y pragmáticamente. En todo esto podemos encontrar una referencia al denominado “sueño voluntario”, término acuñado a partir de la correspondencia mantenida con aquellos que conocieron al pintor, sin ninguna intención de hacer de él un término científico.

3.2.2. *El método magrittiano: los cuadros combinatorios.*

*La imagen es una pura creación del espíritu.
No puede nacer de la comparación,
sino de la unión de dos o más realidades lejanas.*

Paul Reverdy. *L'Image*.

Magritte inicia a partir de 1925-26 un tipo de pintura de signo poético y metafísico; a este hecho contribuyó el descubrimiento de la pintura de Giorgio de Chirico así como el estímulo recibido desde la estética del surrealismo. En los *Cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont encontramos la célebre analogía “bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una

mesa de disección”. Para Magritte esta imagen posee el mismo poder de evocación que el generado por la yuxtaposición de una cabeza clásica y un guante de cirugía en Chirico. Los surrealistas, incluido Magritte, se sienten herederos la poética de Lautréamont, que buscaba el aura que acompaña a la conjunción inesperada e incongruente de objetos. Por su lado, Baudelaire formula una definición de la belleza en su ensayo *La exposición universal de 1855* afirmando que “le Beau est toujours bizarre”, es decir, lo bello es siempre algo extraño, algo que nos resulta sorprendente, sugestivo o fascinante. Tanto para Baudelaire como para Magritte, el poder revelador de la belleza va unido a lo “inesperado” y a la “sorpresa” que produce. Esta concepción de la belleza será asumida y profundizada por los surrealistas. De este modo, la imagen chocante, fortuita, sorprendente va a ser el elemento fundamental de la estética surrealista, porque libera al espíritu de la sumisión al principio de contradicción y le hace percibir el mundo maravilloso de la “Suprarrealidad” con el que sueña la imaginación y el deseo. Para Breton, la imagen es una creación pura del espíritu que consistirá en la aproximación de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas resulten las relaciones entre esas realidades, más poder de emoción y de realidad poética tendrá la imagen.

Durante el período que se extenderá de 1926 hasta 1936, Magritte toma la resolución de ser un “pintor realista”, para quien lo

³⁰ Lautréamont citado por Hammacher, *op. cit.*, 19.

real es el medio privilegiado de convertir lo convencional en enigma y por tanto de revelar, hasta donde sea posible mostrar, el misterio allí contenido. Se trata de un desdoblamiento o, mejor dicho, de un desplazamiento del punto de vista sobre los objetos. Magritte decidió no pintar los objetos más que con los detalles aparentes que tienen en la realidad pero en una situación inhabitual, chocante o inesperada en la que van a adquirir un encanto y un poder evocador especial. Después de una búsqueda incansable y casi como por revelación, Magritte ha encontrado un nuevo rumbo y considerará los cuadros pintados en este período como:

“El resultado de la investigación sistemática de un efecto poético turbador a partir de los objetos familiares, tomados prestados de la realidad, con el fin de dar al extrañamiento (*dépaysement*)³¹ su grado máximo de eficacia”.³²

La búsqueda metódica de este efecto poético desconcertante se inicia con “El jockey perdido” (1926), que confirma su ruptura con el

³¹ La operación del *dépaysement* estriba en la reunión arbitraria de elementos dispares, en la aparición de elementos perturbadores en medio de escenarios familiares, convencionales. En este sentido el concepto de *dépaysement* se nutre de la concepción surrealista de la imagen, es decir, del acercamiento de dos realidades lejanas, que Breton hace suya, partiendo de la definición de Pierre Reverdy cuando afirma que “la surrealidad dependerá de nuestra voluntad de extrañamiento completo de todo”.

³² René Magritte citado por Paul Nougé. *René Magritte (in extenso)*, op. cit., 47. La traducción es nuestra.

futurismo y con el cubismo, siendo además la primera obra que Magritte consideró como surrealista y lograda.

Estos objetos y cosas son primordialmente visuales, y no exigen una interpretación a priori. El *jockey* es un jockey, los ríos son ríos, los árboles son árboles, un bolo es un bolo, etc. Pero ¿pero qué es lo que hacen ahí, en esa composición? La realización y la forma han sido definitivamente fijadas: el realismo, esta vez verídico, ha permitido trasgredir lo posible para acceder a lo imprevisto.

Desde este momento, en el que Magritte rompe con el arte convencional, hasta su muerte, en 1967, su pintura se articula en torno a un mismo e invariable concepto. Todo es objeto, todo es “cosa”, independientemente al género al que pertenezca; los objetos tienen que ser pintados sólo en sus detalles aparentes y, combinándolos entre ellos según similitudes insólitas, se logra una imagen sorprendente. La sorpresa debe surgir desde el anonimato y desde el realismo con los que se representa a los objetos, por combinaciones inauditas. Los llamados *cuadros combinatorios* de Magritte se basan en la previa elección consciente y cuidadosa de una serie de elementos con el objeto de provocar sensaciones nuevas.



(Figura 33). René Magritte.
El jockey perdido (1926).
 Collage, 39, 5 x 54 cm.
 Nueva York, colección privada.

Ahora bien, todo objeto de la realidad puede convertirse en el objeto de estos “cuadros-problema” de Magritte una vez que se centra en él la atención. Y los objetos que resultan más interesantes para Magritte son precisamente los más triviales y cotidianos. De ahí la importancia que para Magritte tenía Duchamp como surrealista; éste mostraba que los objetos banales podían adquirir un notable encanto gracias a muy leves modificaciones. Entre el Duchamp de los *ready-mades* y el Magritte pintor de objetos hay una importante coincidencia: la banalidad de los objetos se combinó en ambos con la pretensión de decir algo distinto a lo que realmente son. A propósito de esto, en *La línea de la vida II* Magritte declara:

“Yo hice cuadros en los que los objetos estaban representados con la apariencia que tienen en la realidad, de una forma bastante objetiva, para que la estupefacción que eran capaces de provocar gracias a ciertos medios se hallase de nuevo en el mundo real del que procedían, por una mutación natural”.³³

Duchamp operaba desde el fino encanto obtenido por ligeras modificaciones de los objetos. Magritte, por el contrario, transformaba sus relaciones por “mutación natural”, introduciendo los objetos en el mundo animado. Surge así una íntima relación entre las apariencias domésticas de los objetos o de las cosas – es decir, entre su pertenencia al mundo tal como es – y las sugerencias que provoca su

³³ René Magritte. “La línea de la vida II”. En: *Escritos, op. cit.*, 111.

relación inusitada. Esta actitud de Magritte ante los objetos viene a ser una traducción de la cita de Paul Nougé: “la importancia humana de un objeto está en proporción directa a su banalidad”. Para Magritte, “el amor a lo desconocido equivale al amor a la banalidad”. Y añade que “la banalidad de todas las cosas es el misterio”.

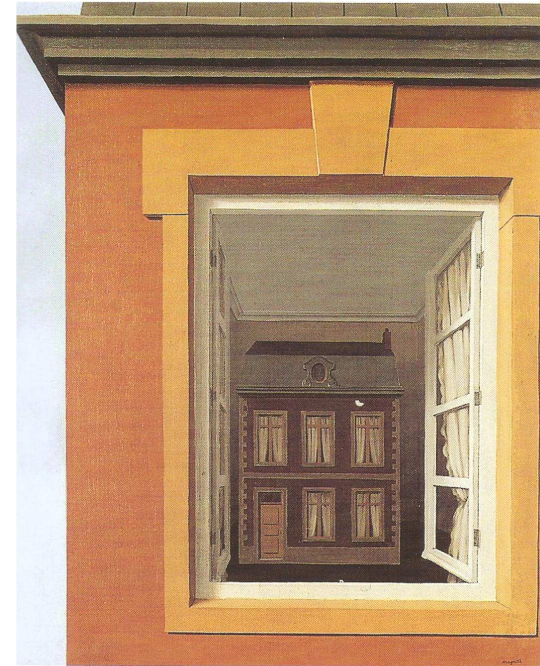
Magritte se distancia del surrealismo y de Lautréamont en la medida en que éstos se prestan a asociaciones inverosímiles para lograr algo nuevo e inesperado. Magritte nos demuestra en cambio que es suficiente combinar dos objetos banales con función contraria para obtener el mismo efecto. Tal es el caso de “Las vacaciones de Hegel” (1958), donde encontramos la aplicación más literal de la fórmula magrittiana *problema / solución*. Se trata de una lograda conjunción de objetos contrarios por su función (el paraguas, que rechaza el agua, mientras que el vaso la contiene), pero asociados por un elemento común: el agua. En efecto, la influencia de Hegel, uno de los filósofos más amados del pintor, se dejará notar en su pintura: Magritte supo entender lúcidamente el gran sentido de la provisionalidad de las cosas y éste fue precisamente el estímulo que le impulsó a atentar perseverantemente contra la identidad única y sólida de los objetos. Magritte sostenía que “lo real se identifica con sus posibilidades”, para lo cual él se permitía observar muchísimas más posibilidades de representación de los objetos que las que se posaban frente a sus ojos.

El cuadro titulado “Elogio de la dialéctica” (1937) puede ser considerado como una formidable declaración de poética. Esta obra se propone como una combinación de imágenes destinadas a explicar una idea. La ventana, que en lugar de dar a un interior, deja ver la fachada de una casa, esto es, en la tesis se descubre la antítesis. El cuadro, como integrador de la tesis y la antítesis, constituye la síntesis que no anula los elementos contradictorios. En “Elogio de la dialéctica” la intención del pintor es resolver el problema de la casa, ámbito de lo privado, de la intimidad y, a la vez, rostro público de quien vive en ella; es decir, exhibición del lugar en el que nos retiramos del mundo y que nos pone en relación con el mundo. La imagen de la casa, de cualquier casa, tuvo siempre un gran significado para Magritte, para quien la vivienda no representa un mero refugio, ni una simple estructura arquitectónica, sino más bien el lugar donde el artista belga se puso en contacto con la dialéctica de interior y exterior y con el diálogo entre lo finito y lo infinito.

Magritte nunca se interesó, en definitiva, por identidades únicas, estáticas. Sus imágenes incorporan un proceso dialéctico, basado en la paradoja, que corresponde a la inestable y por tanto indefinible naturaleza del universo. Tesis y antítesis se escogen con el fin de crear una síntesis que implique una contradicción y sugiera activamente la raíz paradójica de la que brota toda experiencia.



(Figura 34). René Magritte.
Las vacaciones de Hegel (1958).
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.
Colección particular.



(Figura 35). René Magritte.
Elogio de la dialéctica (1937).
Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.
Melbourne, National Gallery
of Victoria, legado Felton.

Abraham M. Hammacher expresa la dinámica interna a los cuadros de Magritte en los siguientes términos:

“Tal es lo que Magritte pretendió siempre brindar: ese estrato en el que, si bien las contradicciones no dejan de existir, pierden su importancia, porque, en el momento de la iluminación, descendemos dentro de nosotros mismos tan profundamente que logramos comenzar ya a participar del encuentro entre ambos mundos”.³⁴

A Magritte siempre le habían fascinado extraordinariamente y por igual el día y la noche con sus efectos de luz, que suscitaban su admiración y su sorpresa. Por tanto, Magritte dio vueltas durante mucho tiempo al problema de un cuadro que evocase a la vez la noche y el día de modo que dejarasen de ser percibidos como contradictorios y sin recurrir a un simbolismo convencional. Así, la célebre serie de “El imperio de las luces”, en la que trabajó Magritte de 1950 a 1961, nació como la plasmación plástica de la tesis de que los opuestos pueden reconciliarse en la unidad de la imagen, siendo en este caso una unión que genera un intenso efecto poético:

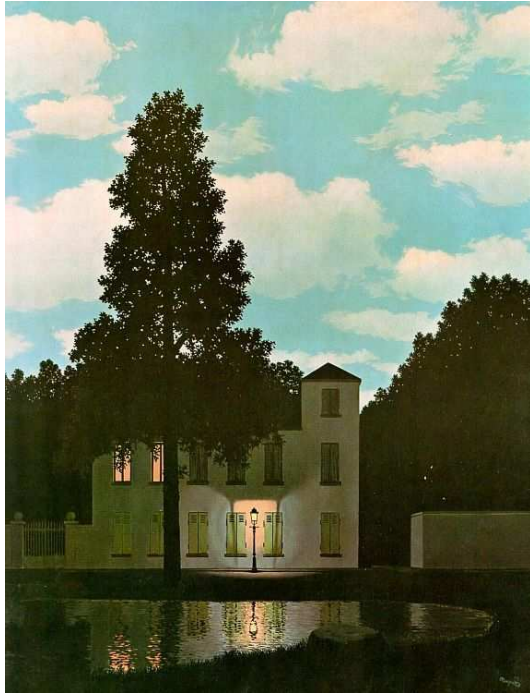
“El paisaje evoca la noche y el cielo evoca el día. Esta evocación de la noche y del día me parece estar dotada del poder de sorprendernos y de encantarnos. A este poder yo lo llamo la poesía.”³⁵

³⁴ Hammacher, *op. cit.*, 106.

³⁵ René Magritte. “El imperio de las luces”. En: *Escritos, op. cit.*, 312.



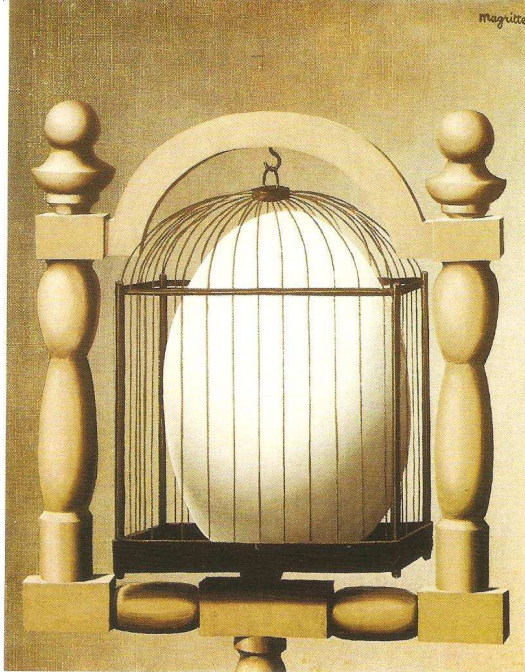
(Figura 36). René Magritte.
El imperio de las luces II (1950).
Óleo sobre lienzo, 114 x 146 cm.
Nueva York, The Museum.
of Modern Art.



(Figura 37). René Magritte.
El imperio de las luces (1954).
 Óleo sobre lienzo, 146 x 113,5 cm.
 des Beaux-arts.

Cielo y tierra, el cielo del día y la tierra de la noche, constituyen dos niveles de una única realidad surgida de la potencia creadora de los dioses. Pero en el artista surrealista la unidad no posee un significado mítico-simbólico sino que actúa como unificación de los opuestos, más allá de la percepción inmediata. En la temporalidad corriente, el cielo-día y la tierra-noche sólo existen como dos momentos sucesivos y alternados. En “El imperio de las luces” no hay sucesión, sino coexistencia y unidad de contrarios. Los cuadros de esta serie no asombran o cautivan porque generen el absurdo, sino porque su rotundidad hace que lo irreal parezca real dentro del cuadro. Lo que se muestra en ellos existe, sólo que existe en distintos puntos del tiempo. Magritte soslaya aquí este hecho: niega el tiempo como niega en “La cuerda sensible” (figura 32) el sentido de las escalas y las relaciones dimensionalmente comunes y, al igual que “El modelo rojo” (figura 16), subvierte el orden preestablecido, en este caso, de los acontecimientos naturales. El mundo pictórico de “El imperio de las luces” articula, mediante un proceso reflexivo lógico, una naturaleza artificial y nueva que rompe con las leyes de la verdadera naturaleza a fin de cuestionarla.

En el año 1933 Magritte da un paso sustancial en su trayectoria. En los cuadros pintados a partir de esta fecha se percibe un anhelo especial que da lugar a imágenes inéditas en su repertorio relacionadas con los problemas que plantea la imagen y la representación.



(Figura 38). René Magritte.
Las afinidades electivas (1933).
 Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm.
 París, Colección Etienne Périer.

La visión plasmada en “Las afinidades electivas” (1933), título sacado de una novela de Goethe de 1808-1809, es el hecho clave que marcará un punto de inflexión en la orientación del sistema de Magritte, aunque no será hasta el año 1936 cuando el propio artista en *La línea de la vida I* se refiera expresamente a dicho giro en su pintura. En torno a estos años, Magritte se centró en la búsqueda de una solución al problema que le planteaba la reunión de objetos de naturaleza diferente para crear una “poesía evidente”. Hasta entonces, la mayor parte de su obra surrealista se basaba más en la oposición que en la conjunción de objetos. Es decir, hasta el momento Magritte había basado su trabajo en el impacto provocado por el encuentro de dos objetos extraños entre sí. Sin embargo, con la revelación que da pie a “Las afinidades electivas” Magritte inaugura un nuevo método de investigación filosófica ahora basado en el impacto que suscita la afinidad de dos objetos. A decir verdad, todo se origina a raíz de una visión que tuvo Magritte no en el sueño, sino en un estado de duermevela.³⁶

³⁶ El término francés que corresponde al citado estado de duermevela es “rêverie”, frecuentemente traducido por “ensoñación” o “ensueño”, lo cual hace alusión a un estado intermedio entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo real y lo imaginado. De hecho, según Louis Scutenaire, la representación de determinadas visiones de la duermevela era algo considerado por Magritte como uno de los mejores medios de presentar los objetos de la forma más sobrecogedora y de establecer un contacto profundo entre la conciencia y el mundo exterior. Camille Goemans considera

“Una noche de 1936 me desperté en una habitación en la que habían colocado una jaula con un pájaro dormido. Un magnífico error me hizo ver en la jaula no al pájaro dormido, sino un huevo... el impacto que experimenté fue provocado precisamente por la afinidad de los dos objetos, la jaula y el huevo, mientras que con anterioridad el impacto lo provocaba el encuentro de objetos extraños entre sí”.³⁷

Esta experiencia involuntaria condujo a Magritte a desarrollar una técnica de investigación para descubrir la existencia de un elemento inherente a todo objeto que, de alguna manera oculta, le emparentaba con otros objetos diferentes. Magritte sentía que, gracias a estos descubrimientos, poseía un tipo de pre-ciencia en otro tiempo perdida. Todo aquello que Magritte intentaba sacar a la luz se encontraba oculto o “reprimido” y fue sólo tras una larga serie de indagaciones cuando logró encontrar lo que durante tanto tiempo había estado buscando. Tras la revelación plasmada en el cuadro “Las afinidades electivas”, el método de Magritte continuará siendo asociativo y extremadamente sencillo, de modo que, una vez determinado un objeto, se trata de encontrar la cosa asociada a él en su conciencia. Esta asociación no halla justificación en el inconsciente personal del pintor. Se trata más bien de una *evidencia absoluta*, es

asimismo esta experiencia como una extraña “impresión poética”, estimulada por el “sistema mental” y el “sistema sensorial”.

³⁷ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 76.

decir, algo absolutamente objetivo y compartido que, aunque no inmediatamente claro, se aclara una vez que el pintor ha encontrado la luz necesaria para iluminarlo. En sus cuadros-problema Magritte nos propone “teoremas matemáticos” que sólo pueden tener una solución. El problema de la jaula, por ejemplo, tiene como única solución el huevo para Magritte y para todo aquel que trate de descifrarlo. En resumen, Magritte se vale del mundo de las apariencias con una libertad que una vez más provoca y desconcierta. Colocando dentro de una jaula, en vez de un pájaro, un huevo de descomunales proporciones, Magritte denuncia la estúpida crueldad de los hombres, siempre dispuestos a dominar, a domesticar y a mantener bajo control toda forma de vida. La clave de la estética de la pintura sugestiva, poética y metafísica de Magritte podría estar en los ocho principios de *La lección de las cosas*. Los principios de la estética de Magritte contribuirán a encontrar una solución a los problemas que se van a plantear en sus cuadros así como a perfilar el carácter eminentemente dialéctico de su pintura:

“Como las búsquedas no podían dar a cada objeto más que una sola respuesta exacta, mis investigaciones llevaban a la solución de problemas de los que tenía tres datos: el objeto, la cosa unida a él en la oscuridad de mi conciencia y la luz a la que esa cosa debía de mostrarse”.³⁸

³⁸ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 76.

El método magrittiano, que cuenta con los elementos del arte combinatorio, es concebido como un proceso en virtud del cual se asiste a la creación de la obra de arte. En primer lugar, se toma un objeto sea cual sea. Después es necesario recurrir al recuerdo, a la memoria, a la imaginación, para hacer surgir una equivalencia de este primer objeto: otro objeto u otro motivo. Por último, hay que llevarlo todo a la luz, y así nace el cuadro. Este método propuesto por Magritte recuerda en cierta manera a lo que Bachelard denominó “proceso meditativo”, una de las numerosas hipótesis filosóficas del pensador francés.³⁹ Las imágenes poéticas resultantes de este proceso, lejos de ser evasiones de la realidad, estaban vinculadas a experiencias del ensueño diurno, como también sucedía en el caso de Magritte.

En Magritte el contacto de dos objetos o de dos cosas, esa exposición a la luz que hace que se conviertan en imágenes, presupone que el artista busque entre ellas las coincidencias más profundas en su imaginación. Ahora bien, ¿cuál es el elemento privilegiado que se añade oscuramente a tal objeto? ¿Cómo imaginar esas cosas? Magritte clarifica estas cuestiones al afirmar que:

³⁹ En el “proceso meditativo” bachelardiano se distinguen tres momentos. El *ensueño* ocupa el lugar primigenio y antecede al segundo estadio que era la *contemplación*. Según Bachelard, el momento de la contemplación aúna “más recuerdos que sensaciones”. En un tercer nivel, más consciente, figuraba la *representación*.

“El elemento que había que descubrir y que se encontraba recónditamente ligado con cada objeto más que ningún otro, ya me era conocido de antemano [...] pero era un conocimiento que parecía estar perdido en las moradas más profundas de mi pensamiento”.⁴⁰

Es de este modo como Magritte reduce el método surrealista del *arte combinatorio* a conjunciones iluminadoras y ricas en resonancias. Magritte redundará en el tema en varias ocasiones. En una de sus conferencias, la que dio en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes el 20 de noviembre de 1938, se pronunció diciendo que:

“[...] yo conocía mucho antes en el inconsciente, la cosa que se trataba de sacar a la luz, En efecto, la primera idea es la de la solución final vagamente percibida”.⁴¹

Parece que Magritte nos brinda un ejemplo clásico de aquello que Freud define como el mecanismo de la represión psíquica, pero ésta es una idea que el propio pintor rechaza. Más bien, lo que describe Magritte en la cita anterior sería un proceso dialéctico que, expresado en terminología hegeliana, estaría formado por una tesis (el objeto); su antítesis (la cosa semejante que no se muestra, es decir, la

⁴⁰ René Magritte citado por Louis Scutenaire. *René Magritte*. Bruxelles: Librairie Sélection, 1947, 82. La traducción es nuestra.

⁴¹ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 77.

negación de su semejante) y la síntesis de ambas bajo una luz esclarecedora que nos muestra el secreto de su asociación, esta vez por semejanza y no por oposición. Magritte integra coherentemente la dialéctica en su pintura convirtiéndola en su metodología, jugando incansablemente con tríadas de elementos en la conformación de cada cuadro. Se darán, no obstante, diversas variaciones en el modo de entender la tesis y la antítesis (como conjunción de objetos extraños hasta 1933 y posteriormente de objetos semejantes) y también en el momento de la síntesis, desde la mera yuxtaposición de objetos hasta llegar a la hibridación de ambos a través de las metamorfosis típicas en sus cuadros de los años cincuenta.

El mismo sentido dialéctico que define la esencia del arte como interminable camino de evocación del Misterio, debido al carácter inefable del mismo, también está impreso en la vida. Magritte nos recuerda a través de sus obras el hecho de que la vida es en sí misma una experiencia dialéctica, algo así como una obra de arte en pleno movimiento y creación. De ahí la necesidad del reconocimiento de la caducidad de los valores convencionales hasta ahora aceptados como verdades universales y la importancia de rediseñarlos. Tanto la vida como el arte comparten un movimiento en espiral, donde la mirada ha de destruir lo ya mirado para posibilitar tener siempre una buena visión de un horizonte que se desplaza asintóticamente. El misterio es para Magritte la culminación de la dialéctica, la síntesis definitiva, aunque inaccesible para el ser humano.

Queda por aclarar cuál es la fuente de la que brotan las soluciones de los distintos problemas planteados por las pinturas de Magritte. Magritte parece tocar la raíz de una especie de inconsciente colectivo, trayéndonos una vez más las verdades casi olvidadas acerca de los dislates y contradicciones de la realidad. Ahora bien, el término de *inconsciente colectivo* acercaría a Magritte a las derivaciones junguianas del psicoanálisis, motivo por el cual el pintor habría hablado más bien de una “consciencia colectiva”. Como también hicieran los románticos, Magritte pretende indagar en el paraíso perdido con el fin de revelar los conocimientos que éste alberga. De este modo, tomando en consideración un número de objetos con los cuales mantiene cierta relación, busca una solución – esto es, un conocimiento profundo o una iluminación especial – que haría posible conjurarlos y extraerlos de las oscuridades de su pensamiento y presentarlos de forma visible. Para esta tarea Magritte no se sentía interesado por los recuerdos de sus experiencias vitales, sino más bien por la capacidad de la memoria para situar objetos y acontecimientos en un paraíso mítico. “La duración apuñalada” (figura 39) es un perfecto ejemplo de este salto del mundo externo al interno, a través de la comparación entre dos realidades distintas perfectamente equilibradas, que en el mundo natural son ajenas entre sí. Concretamente en este cuadro, el elemento común y no declarado al tren y a la chimenea es el humo, que sale de la locomotora y por el tiro

de la chimenea. Pero la conjunción hace surgir también una dialéctica más profunda, que opone el viaje y el ambiente doméstico, la casa y la aventura, la novedad y la costumbre. Es por ello que Breton considera la *imagen análoga*, sin duda, como la indispensable fuente de la imaginaria de Magritte. En resumen, la pintura de Magritte pretende convertir lo convencional en algo enigmático con el fin de desvelar su contenido misterioso al percibir lo recóndito de la obra presentada ante su vista. Magritte no sólo pretendió romper con los hábitos preceptuales de los observadores, sino que intentó primero hacerlo con él mismo, con el propósito de que el espectador alcance a percibir el profundo silencio que rodea en el mundo. En cada uno de sus cuadros nos topamos con una búsqueda filosófica que se resuelve en el terreno de la imagen, con un interés por promocionar en cada una de sus obras un conocimiento preciso, la solución en el campo visual de un problema concreto. Y es que Magritte lleva hasta sus últimas consecuencias, en cada uno de sus cuadros, su concepción de la pintura como vía de conocimiento del mundo que es inseparable del misterio. Sólo en algunos aspectos el modo como Magritte resuelve los problemas que se plantea a sí mismo es afín al que parece haber seguido, a través del tiempo, la propia humanidad en cuanto colectivo en evolución, pero con la novedad de un componente voluntario y la inevitable añadidura de la modernidad en un esfuerzo intelectual poderoso, que no responde a ninguna necesidad, sino a una voluntad artística, casi existencial.

3.2.3. *Pensamiento, inspiración e imaginación.*

*El arte de pintar
es un arte de pensar.*

René Magritte.

Al margen de toda reproducción formal o de contenido, el vínculo que acerca la obra de Magritte a la de Giorgio de Chirico se advierte en el hecho de que para ambos la obra nace sólo cuando un momento determinado de *presencia de espíritu* permite mirar a la realidad con ojos vírgenes y no contaminados por el hábito. La mente del artista reflexiona sobre una serie limitada de problemas, pero la solución es siempre consecuencia de una intuición, llega inesperadamente. El motivo de la *vela* en Magritte aparece en diversas obras como emblema de la intuición, de la luz del pensamiento. Ahora bien, las intuiciones de Magritte son lúcidas y diurnas y necesitan la luz, no la oscuridad de la noche. En cierto sentido, la noción de intuición que maneja Magritte apuntaría en la misma dirección que el “método intuitivo” de Henry Bergson. Éste oponía el instinto a la inteligencia y consideraba la intuición como la forma más pura de instinto. La inteligencia no puede entender la naturaleza esencial de la vida o el pensamiento. Sólo a través de la intuición, pensaba Bergson, puede alcanzarse lo absoluto.

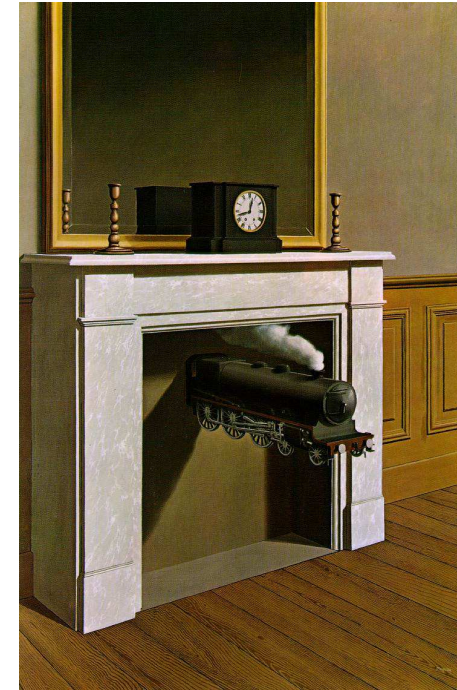
Por su lado, Magritte nos invita a superar la idea de que la intuición sea exclusivamente un conocimiento inmediato y de que no pueda operarse un método concreto sobre ella. Magritte defiende que es factible utilizar mediaciones que puedan bajo ciertas condiciones subjetivas asignarle a lo intuitivo su estatuto como método y que, por lo tanto, el conocimiento que alcancemos a través de él sea complementario a otras formas más convencionales de obtenerlo.

Magritte explica en una carta, refiriéndose a su obra titulada “La duración apuñalada” (1938), los requerimientos de su método:

“La imagen de una locomotora es inmediatamente familiar, pero su misterio no es percibido. Para que su misterio sea evocado, otra imagen inmediatamente familiar – carente de misterio –, la imagen de una chimenea de un comedor, se ha unido a la imagen de la locomotora... Pensé en unir la imagen de una locomotora a la imagen de una chimenea de comedor en un momento de *presencia de espíritu*. Quiero decir con esto un momento de lucidez que ningún método puede producir. Sólo entonces se manifiesta el poder del pensamiento”.⁴²

La cita es significativa, ya que Magritte deja claro que, si hay un método que le permite resolver un problema, la fase central de este proceso es siempre instintiva, instantánea e inexplicable. Por ello no debe sorprender que Magritte, aparentemente el artista más frío y mental del surrealismo, hable a menudo, sin ningún problema, de “inspiración”.

⁴² René Magritte citado por Marini, *op. cit.*, 124.



(Figura 39). René Magritte.
La duración apuñalada (1938).
 Óleo sobre lienzo, 147 x 99 cm.
 Chicago, The Art Institute,
 The Joseph Winterbotham Collection.

La inspiración es en Magritte uno de los fenómenos menos definibles. El término “inspiración” tiene, en efecto, muchos significados que sobrepasan la simple noción de *aliento creador* aplicada a la creatividad artística, sin que se pueda saber de dónde viene ese aliento. Refiriéndose a la obra de arte, la inspiración se opondría al concepto de “fabricación”. Pero puede indicar inspirar a alguien una acción o pensamiento. O la ocurrencia repentina que mueve a la realización de la misma. Algo de todo esto interviene en las imágenes de Magritte y eso es lo que hace que sean profundamente humanas.

El relámpago de la inspiración provocaba en Magritte una especie de pánico y lo cierto es que esta iluminación debió de deslumbrarle siempre de forma muy poderosa, hasta el punto de referirse a él como un *alumbramiento*; presa del misterio, el artista manifiesta que el momento de la iluminación dura muy poco tiempo y se vio ante la imposibilidad de argumentar a fondo sobre este tema. Magritte no siempre sabía lo que hacía, rara vez entendía lo que pinta y es ahí donde reside su fuerza.

El experimento a partir del cual Magritte desarrolló el cuadro de “Las vacaciones de Hegel” (figura 34), al que anteriormente hemos aludido, es particularmente ilustrativo de la forma en la que surge la inspiración, a partir precisamente de la realidad. Se trataba de pintar un vaso de agua. A medida que pintaba el cuadro, confesó Magritte, aparecía siempre sobre el papel una línea formando un paraguas. Tras

la experimentación con diversas combinaciones no satisfactorias de ambos elementos, se obtuvo la forma definitiva, como si no hubiese otra solución al problema pictórico que representaba. Así pues, esta tela fue el resultado de la coincidencia feliz de un problema técnico (pintar un vaso de agua) y la solución al problema dada por la imaginación. De ese modo, la invención, el valor puramente imaginativo, es la visión artística que concibe mirando, la mirada preñada que transustancia artísticamente la realidad. En el fondo, Magritte es un romántico que cree en el ensamblamiento *inspirado* del paraguas y del vaso de agua y no un simple vaso de agua misterificado por la voluntad del artista o por el asombro del espectador.

A pesar del papel esencial que Magritte otorga a la inspiración, esta concesión no le hace susceptible de caer bajo la denominación tradicional de surrealista. Los surrealistas defienden que el juego iluminador de las imágenes que vienen del inconsciente debe ser libre y automático, sin ninguna pretensión de tipo artístico. Magritte, por su parte, se alejará bastante esta concepción de la pintura preconizada por los surrealistas, y, al igual que Baudelaire, inscribirá el valor de las imágenes dentro del trabajo minucioso y exigente de la elaboración formal que exige la obra de arte, porque para el pintor belga “el arte de pintar es un arte de pensar”. De hecho, el andamiaje teórico que hay detrás de la propuesta de Magritte es muy diferente al surrealismo de Breton. También Magritte se propone visualizar el funcionamiento

real del pensamiento, pero los cuadros de Magritte presuponen siempre un pensamiento despierto y lúcido. Y es que para Magritte la idea precede a la obra. El pensamiento es, de hecho, el sujeto fundamental del cuadro y la existencia de la obra de arte es la condición *sine quanon* para que la idea pueda hacerse visible. Bien merece así Magritte el sobrenombre del *pintor de la "materia gris"*, aficionado a la metafísica antes que a las dulces ensoñaciones de lo imaginario. La mirada en Magritte se dirige al mundo real, lo cual hace a Magritte más universal, pero no por ello más simple, sino todo lo contrario. Y es que no hay claves para abrirnos la puerta del misterio del mundo, para explicarnos su incongruencia. Así pues, la pintura de Magritte es plenamente deliberada; más que dejar libre curso a la imaginación, Magritte trabaja sobre los problemas, es decir, concibe cada cuadro como el lugar de resolución de un nuevo problema. La obra de Magritte es ante todo el fruto de una reflexión permanente, el despliegue de un pensamiento visual que toma cuerpo en cada cuadro a través de la imagen. Una búsqueda deliberada y consciente que da origen a una iluminación.

Desde sus comienzos como pintor y a lo largo de su vida, sus obras están presididas por una total libertad de pensamiento. En efecto, Magritte concibe sus cuadros como *signos materiales de la libertad de pensamiento*. Para él, no obstante, el pensamiento debe ser un *pensamiento inspirado*, es decir, un pensamiento que una las figuras del mundo aparente en el orden que revele el misterio del

mundo y del pensamiento. Según Magritte, el pensamiento se vuelve activo cuando asocia las imágenes del mundo visible de una manera sorprendente para evocar así el *misterio* ante la mirada y el pensamiento del espectador que interpreta el sentido del cuadro. Es de hecho esa unificación la que despierta el placer en el espectador del cuadro, una especie de admiración interior, como si toda cosa se transfigurase en el espíritu de cada uno y como si finalmente los sueños se convirtieran en realidad. Tornándose inspirado, el pensamiento cesa de ser banal, excepcional, delirante o genial: se parece al mundo al tener similitudes con lo que el mundo le ofrece y al evocar el misterio de lo que recibe. En cambio, sin la inspiración, el pensamiento se mecaniza, se somete a la vulgaridad del sentido común. Este pensamiento inspirado es el objetivo último de su pintura poética y Magritte lo explica así en su texto capital titulado "El parecido":

"La imagen pintada es de una parte: la descripción del mundo visible modificado por una manera de pensar, o bien por otra parte, la imagen pintada es la descripción del mundo visible comprendido de una manera espontánea".⁴³

⁴³ René Magritte. "El parecido". En: *Escritos, op. cit.*, 334. Manuscrito de la conferencia hecha por Magritte el 11 de diciembre de 1959 en la Academia Picard.

Para Magritte, las cosas forman parte del conocimiento sólo después de haberlas pintado. Si únicamente es real el pensamiento que permite representar las cosas, si sólo ese mismo pensamiento es receptáculo del conocimiento, entonces el cuadro dictado por el pensamiento es la realidad.

La semejanza es un concepto clave al que Magritte dedica no sólo importantes páginas sino también una serie de trabajos de los años cincuenta. Según los diccionarios, la realidad es el carácter “de lo que existe de hecho”, y la semejanza, la relación “entre dos objetos de la misma especie que presentan elementos idénticos”. Pero esto es el lenguaje cotidiano; Magritte lo corrige subrayando que el asemejar es un acto que sólo se realiza en el pensamiento y así en una de sus cartas dirigidas al filósofo francés, fechada el 23 de mayo de 1966, escribe:

“La semejanza no pertenece más que al pensamiento. Éste se asemeja convirtiéndose en lo que ve, escucha o conoce; se convierte en lo que el mundo le ofrece”.⁴⁴

Encontramos así de nuevo un nexo de unión entre la pintura de Magritte y el pensamiento de Foucault, cuando el último afirma que:

⁴⁴ René Magritte. “Carta a Michel Foucault del 23.5.1966”. En: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit., 84.

“La semejanza, que no es en absoluto una propiedad de las cosas, ¿no es lo propio del pensamiento? [...] El pensamiento asemeja sin similitud, convirtiéndose él mismo en esas cosas cuya similitud entre ellas excluye la semejanza”.⁴⁵

Comparar las semejanzas es de hecho un acto intelectual. Por eso, sólo el pensamiento puede devenir aquello que toma consigo. Lo que se piensa, es; las cosas son concebibles porque se piensan. Es lógico que, como concluye Magritte, el acto esencial del pensamiento sea convertirse en conocimiento. Magritte desarrolló un proceso lógico relacionando la realidad del ser con la idea que el pensamiento extrae de ahí y el conocimiento que emana. Y dado que el pintor utilizó ese proceso para fabricar imágenes que reproducen pensamientos que pueden ser pintados, lo mostrado por él tenía necesariamente que reproducir cosas semejantes, es decir, reconocibles, aún no siendo la imagen de la cosa misma. Así lo expone Magritte en el siguiente fragmento de *El parecido*:

“El arte de pintar consiste en extender los colores sobre una superficie de tal manera que el aspecto de los colores coincida con las figuras reunidas en la espacialidad del mundo visible”.⁴⁶

⁴⁵ René Magritte citado por Michel Foucault. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit., 68.

⁴⁶ René Magritte. “El parecido”. En: *Escritos*, op. cit., 334.

Pero ese proceso no es suficiente: conviene disponer las figuras del cuadro en un orden determinado por una forma de pensar. Aquí entra en juego la inspiración, que Magritte definió como un *acontecimiento no familiar absolutamente necesario para que el pensamiento sea la semejanza misma*. Si la combinación de pensamiento e inspiración mueve al pintor a la búsqueda de imágenes de cierta extrañeza y frecuentemente de carácter paradójico, no es para lograr otra finalidad que la de sorprender al espectador habituado a tomar la semejanza por la realidad. La fuerza de Magritte radica pues en su habilidad para crear una poesía visual como resultado de una idea inspirada, esto es, un tipo de idea que crea un orden de cosas en donde el misterio es ampliamente evocado, un misterio sin el cual no son posibles ni el mundo ni la idea.

El proceso mental que conduce de los objetos y cosas tomadas de lo real hasta su reunión aparentemente ilógica en una imagen inventada, dista de ser simple. Magritte ha señalado que para él, en efecto, no se trataba de crear cualquier imagen que contradiga al sentido común y que no sería más que una posibilidad de contradicción. Al contrario, según Magritte, a la semejanza no le importa ir a favor o en contra del sentido común. Lo que él esperaba de la semejanza es que reuniese espontáneamente las figuras del mundo aparente en un orden dado por la inspiración, la cual haría que cierta forma de pensar desembocara en un aspecto maravilloso de la realidad.

La pintura iluminadora de Magritte será por lo tanto el resultado de una búsqueda laboriosa que se verá recompensada por el poder de inspiración. Ahora bien, Magritte precisó en sus escritos que a la inspiración conviene añadir la imaginación, considerada como el campo en el que actúa la inspiración. Según Magritte la pintura y el arte en general enfocan el mundo desde la libertad de la imaginación y de la inspiración del artista ofreciéndonos una visión nueva y sugestiva, que nos revela o nos evoca el misterio en el que estamos inmersos:

“El arte, tal como yo lo concibo, consiste en reunir las cosas (gracias a la inspiración) de tal forma que puedan evocar con pleno derecho el misterio”.⁴⁷

Baudelaire se anticipa a la estética imaginativa de Magritte cuando en su ensayo titulado *El Salón de 1859* defiende el poder iluminador de las analogías y de las correspondencias que descubre y organiza, en la obra de arte, la *reina de las facultades*, es decir, la imaginación creadora del artista.

Por un lado, Magritte distingue entre la imaginación y lo imaginario. Como buen realista, la imaginación no era siempre para él sinónimo de lo imaginario, ya que esto es inconsciente y de alguna manera la negación de la realidad; al mismo tiempo, sostenía que la

⁴⁷ René Magritte. “La voz del misterio”. En: *Escritos, op. cit.*, 351.

imaginación debía ser tenida más en consideración que lo imaginario, ya que, en tanto creadora, no concibe necesariamente a este último.

Por otro lado, Magritte sitúa a la imaginación en un rango superior a la fantasía, considerando a esta última como una facultad de la mente humana que opera de una forma caprichosa, arbitraria, no sistemática, creando ilusorias y falsas imágenes y combinaciones de objetos y realidades extravagantes. La imaginación, por el contrario, conforma imágenes mentales a partir de objetos observados previamente y también a partir de otros jamás experimentados e incluso inexistentes.

A los ojos de Magritte, la inspiración incorpora a la imaginación la posibilidad, alimentada por el pintor, de hacer aparecer “cosas que no son indiferentes”. La imaginación crea imágenes uniendo figuras familiares de lo visible, de tal forma que, respondiendo al interés que por naturaleza tenemos por lo desconocido, juega un importante papel en la técnica que Magritte adopta para llevar a cabo el descubrimiento de las afinidades ocultas entre fenómenos claramente divergentes, que son la fuente de un extenso número de imágenes.

3.2.4. *Bachelard y Magritte: la querrela de la imaginación y de las imágenes.*

*La imaginación no es un estado,
es la propia existencia humana.*

William Blake.

La noción de “imaginación” concebida al modo de Bachelard es uno de los antecedentes de la imaginación del surrealismo, quienes destacaron el aspecto subversivo de la imaginación, es decir, su potencia de transformación de la imagen. La noción de “transformación” conecta con la de *deformación*, la cual es trabajada por Bachelard en *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. La imaginación consiste para Bachelard en la facultad de deformar las facultades suministradas por la percepción y liberarnos así de las imágenes primeras. En el surrealismo de Magritte se enfatiza en este poder metamórfico de la imaginación iconoclasta, que es acción proyectiva de mundos posibles, para lo cual es necesario imaginar contra lo imaginado. A través de distintas comparaciones, la imaginación combina las imágenes unas con otras y las distorsiona creando formas múltiples y diversas. De este modo, la imaginación logra la liberación de los objetos y la restitución a su estado primigenio revelando las secretas y ocultas semejanzas que hay entre ellos.

A diferencia de Sartre, para quien la imagen es un tipo de conciencia, un lugar que recupera las experiencias culturales e ideológicas del mundo histórico y social, Bachelard apunta que la imagen profunda no surge de esta realidad empírica, sino de una visión pura, de la capacidad de abrirse a una pre-existencia. La imagen, por lo tanto, no es el retumbar de un fenómeno en nuestra conciencia, ni una aptitud hacia los fantasmas interiores, sino el acceso a la realidad propia de lo irreal. En consecuencia, tomando prestadas las palabras del propio Bachelard, concluiremos que: “Un ser privado de la función de lo irreal es un neurótico tanto como el ser privado de la función de lo real”.⁴⁸

Bachelard considera que una perturbación en la función de lo irreal es una enfermedad en la medida en que, si la imaginación no trabaja bien y no propone alternativas, ensueños y fantasías, entonces la percepción misma de lo real se empobrece y permanece en una especie de anestesia provocada por el hábito y la repetición. En definitiva, en el pensamiento de Bachelard se podría advertir un atisbo de vitalismo nietzscheano cuando afirma que:

“La imaginación es la facultad de formar imágenes que superan la realidad, que cantan la realidad. Ella es una facultad de sobrehumanidad. Un hombre es un

⁴⁸ Gaston Bachelard. *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie J. Corti, 1943, 13. La traducción es nuestra.

hombre en la proporción en que es un super-hombre. Se debe definir a un hombre por el conjunto de tendencias que lo empujan a superar la condición humana”.⁴⁹

También en Magritte encontramos este espíritu trasgresor de la imaginación, quien es capaz, por ejemplo, de alterar las dimensiones de las cosas, realizando una verdadera dialéctica entre lo grande y lo pequeño. O bien miniaturiza objetos o bien los maximiza – como sucede en “Los valores personales” (figura 14), en “La leyenda de los siglos” (figura 82) o en “La cámara de escucha” (figura 86) – con el fin de despojarlos de su historia social y lingüística y así presentarlos de forma misteriosa como entes nuevos y originales.

La imaginación poética parece una facultad juguetona, casual, fruto de una creatividad anárquica, sin ataduras, creadora de una sucesión de imágenes nuevas. Sin embargo, es de notar que la doctrina filosófica que sustenta Bachelard no separa la razón de la imaginación, sino que las considera como entidades interactuantes de una misma conciencia. Lo mismo sucedía en el caso de Magritte con la intrínseca relación entre el pensamiento inspirado y la imaginación.

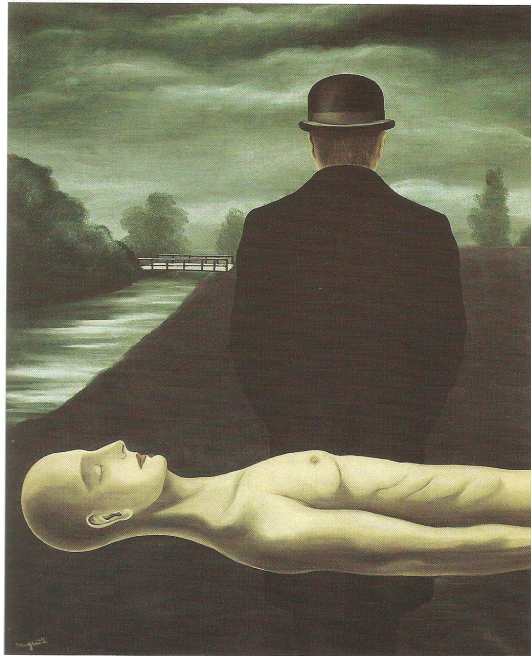
Para Bachelard, la imaginación segrega imágenes insistentes, profundas, universales que pertenecen a la vez al cosmos y a la naturaleza humana. Estas *imágenes primordiales*, que están en la

⁴⁹ Gaston Bachelard. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942, 25. La traducción es nuestra.

fuente de la actividad que imagina al mundo, son aquellas alimentadas por los cuatro elementos – fuego, agua, tierra y aire –, los cuales, como dice Bachelard, son verdaderas “hormonas” de la imaginación. Carl Gustav Jung sostiene que estas imágenes brotan de las más profundas raíces del inconsciente arquetípico. Los cuatro elementos, sustancias y fuerzas del universo así como elementos de la imaginación poética, están presentes en las artes universalmente: en la música, en la poesía, en la pintura... y la obra de Magritte no es una excepción. Sus cuadros ofrecen innumerables muestras de la obsesión del pintor por el problema del fuego, del agua y en mayor medida una patente atracción por el cielo. Veamos a continuación algunos ejemplos de lo dicho, destacando, desde la perspectiva bachelardiana, la importancia que adquieren los elementos agua y aire – en especial este último – en la pintura de Magritte.

En su obra *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, Bachelard trabaja la imaginación poética del agua. El agua es un “tipo de destino”, un destino de metamorfosis inherente al ser, a la sustancia del ser. En su profundidad el ser humano es portador, lleva en sí, el destino del agua que corre. Vive la transitoriedad. La muerte del agua es la muerte de cada instante, la muerte cotidiana. En la medida en que el agua es el sueño, la melancolía, el viaje y la muerte, este elemento alimenta multitud de mitos como el de Caronte – el viejo barquero que transportaba las almas de los muertos por la laguna Estigia hasta las puertas del mundo

subterráneo – o el de la infeliz y enigmática Ofelia shakesperiana en *Hamlet*. Las aguas femeninas, el agua maternal, el agua violenta que expresa la cólera del cosmos. Es inevitable apartar de este imaginario tantas imágenes de mares tempestuosos, de muertos por ahogamiento pintados recurrentemente por Magritte. Pensemos en el drama de “Los ensueños del paseante solitario” (figura 40) o en “La travesía difícil”, pintados ambos en 1926. En el primero de ellos, los elementos biográficos que rodean al episodio de la muerte de su madre (agua, noche, cadáver) retornan aquí transformados en materiales de un posible caso criminal. Parece tentadora la identificación poética entre la muerte de Ofelia – plasmada por John Millais en su óleo “La muerte de Ofelia” (1848) – y la de madre de Magritte. En el acto V de la obra de Shakespeare, aparece la tesis de la muerte suicida de Ofelia, más por abandono que por acción. La muerte de Ofelia es en todo caso fuente de un perpetuo ejercicio especulativo, pues el hecho en sí no sucede en escena. Tampoco en el caso de Magritte se averiguaron nunca las causas de la muerte de su madre. Ahora bien, la imagen del cuadro de Millais está muy alejada de la que corresponde a la macabra realidad de los muertos por ahogamiento que retrata Magritte recordando indirectamente al suicidio de su propia madre. La *Ofelia* de Millais parece estar destinada más bien a fluir disuelta en el agua, pero a la vez tangible e incorruptible, para, como sugiere Bachelard, aparecerse por siglos a los soñadores y a los poetas, flotando en su río.



(Figura 40). René Magritte.
Los ensueños del paseante solitario (1926).
 Óleo sobre lienzo, 139 x 105 cm.
 Colección particular.

En otras de sus obras, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Bachelard pone el acento en los movimientos, los trayectos imaginarios, más que en la fenomenología de las imágenes del aire. Entre éstas aparecen aires violentos, vientos y huracanes, pero también el aire de la calma, “aire tranquilo”, “aire azul”, el mismo que transmiten los cuadros de Magritte en los que pinta su prototípico cielo de nubecitas blancas (“El falso espejo” – figura 65 – o “El telescopio” – figura 52). Es interesante advertir la continua presencia del cielo como trasfondo de numerosas obras de Magritte. En Magritte el azul del cielo interpreta el papel de una figura privilegiada, tal como lo recuerda Georges Bataille (*El azul del cielo*, 1957). Lo celeste parece adquirir en el pintor belga el valor de lugar axiomático para la alquimia creadora, donde la realidad visible y antes no percibida, es recuperada por un pensamiento que piensa mediante imágenes. El cielo, a su vez, es lugar sin formas dadas, es espacio vacío sobre cuya amplitud las formas y sus relaciones adquieren una especial visibilidad y relevancia.

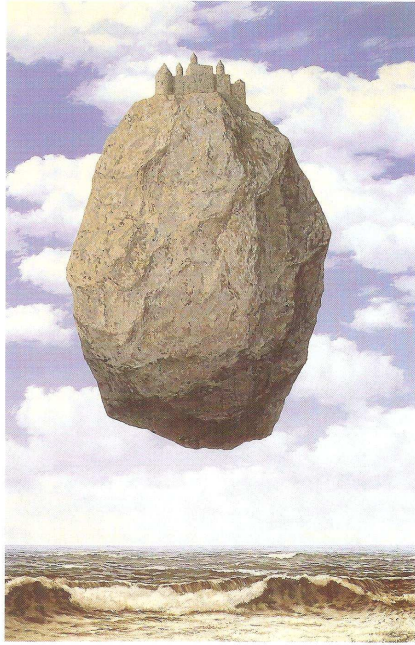
De este modo, en la obra de Magritte “El falso espejo” el cielo no constituye una elección casual, sino que hace surgir una serie de nuevas asociaciones, en las que, por ejemplo, la pupila pierde su naturaleza de parte del órgano del ojo para transformarse en una especie de sol negro. Ante tal imagen es inevitable que nos venga a la memoria otro *sol negro*, esta vez dentro del ámbito de la literatura

simbolista francesa: el sol negro de la melancolía de Gérard de Nerval. La psicoanalista Julia Kristeva se interroga en su libro *Sol negro: depresión y melancolía* por la procedencia de ese sol negro al que alude Nerval en *Las quimeras* (1854) y lo pone en la línea de Aristóteles, pues coloca la melancolía en el origen de la vida humana. Tal vez sea Nerval quien mejor muestra la obsesión por el inaccesible absoluto, por el reencuentro de un objeto perdido que incita a la escritura indefinidamente. Del mismo modo, Magritte padece una melancolía poética ante la existencia del Misterio del mundo en virtud de la cual jamás cesó de crear incansablemente. La melancolía poética, que diferenciamos de la melancolía patológica, es una nostalgia de la fusión con la naturaleza misma, un retorno al paraíso perdido. La cosa, en tanto lo rebelde a toda significación, se manifiesta como naturaleza perdida. La melancolía es, además, la enfermedad del duelo, de la pérdida del objeto con el que el sujeto identificaba la realidad. Un duelo ininterrumpido por la cosa en tanto lo no representable y por el efecto de la palabra, por lo que con la palabra se pierde. Ahora bien, la melancolía poética tiene paradójicamente como único antídoto la poesía misma, la cual impulsa a Magritte a pintar a fin de recuperar esa afinidad oculta, esas similitudes entre los objetos ahora perdidas en el olvido.

Por otro lado, uno de los símbolos tradicionalmente asociados en la historia del arte al aire han sido los pájaros. En la obra de Magritte “La gran familia” (figura 2), la silueta de un pájaro en la que

navegan nubes blancas puebla el sempiterno cielo magrittiano en una especie de serena majestad. Aire en el aire, en el ave confluyen el mundo animal y el gaseoso.

El aire en la poética de Bachelard es el elemento sutil por antonomasia y describe el psiquismo poético de la excelencia, de la elevación. Sin embargo, la imaginación visita todos los mundos posibles que habitan en cada cosa, consiguiendo transmutar lo tosco en extrema delicadeza, la pesantez de la tierra en ligereza, lo burdo se vuelve sutil. Hacia final de los años cincuenta, Magritte está especialmente obsesionado por el volumen y el peso de la materia. Un ejemplo de ello nos lo ofrece “El castillo de los Pirineos” (1959), donde se muestra una vista aérea de un castillo encima de una roca que flota en el aire sobre el mar, el cual, en una atmósfera muy baudelairiana, evoca la tranquilidad, la felicidad y la voluptuosidad. Magritte problematiza dos objetos (la roca y el mar) gracias a la tensión que resulta de la oposición de ambos. Ahora bien, aquí la piedra no sólo parece volar, sino también ascender, volverse leve. De esa manera, la roca, principio mismo de la inmovilidad, se convierte en figura por excelencia de la ascensión espiritual. Magritte le dio a este cuadro el título de “El castillo de los Pirineos”, jugando probablemente con la expresión francesa *faire châteaux en Espagne*, cuyo significado es “hacer castillos en el aire”. Lo que Magritte evoca en esta pintura es, en el fondo, la experiencia de vivir en el aire.



(Figura 41). René Magritte.
El castillo de los Pirineos (1959).
 Óleo sobre lienzo, 200, 3 x 145 cm.
 Jerusalén, Museo de Israel.

Bachelard señala que el aire nietzscheano es una extrasustancia que representa la libertad, pues para el filósofo alemán *el cielo es una Aurora permanente*. La Voluntad de poder es simbolizada por una imagen de arrojamiento vertical, una apelación al vuelo ascendente. Siguiendo esta metáfora, del mismo modo que la imaginación dinámica del aire de Bachelard describe, entre otros, trayectos verticales – hacia arriba, hacia el cielo –, también en la pintura de Magritte son frecuentes las imágenes en las que la pesantez de la materia terrestre se vuelve ligera, sutil. El aire es la sustancia que anima las imágenes de Magritte, su mundo tan convincentemente irreal. Ahora bien, en la pintura de Magritte no sólo hay visiones de vuelo de objetos que se transmutan en nubes (“La leyenda dorada” – figura 42) o en prolongaciones de cielo (“El bello mundo” – figura 75). Las imágenes de la ingravidez, de la experiencia onírica del vuelo y de su dinamismo levitante también afectan en Magritte a la figura humana. Este es el caso de “Golconda” (figura 17), imagen del *sueño de vuelo* en el que los hombres retratados no necesitan alas, no se copia a los pájaros, sino que en ellos el soñador se ha vuelto aéreo. Bachelard analiza los sueños del vuelo y el papel que esto juega en la imaginación, bajo la premisa de que “el hombre, como hombre, no puede vivir horizontalmente”. A propósito de su emblemática obra “Golconda” Magritte escribió las siguientes palabras:

“Golconda era una rica ciudad india, un sitio maravillosos. Yo considero una maravilla el andar sobre la tierra a través del cielo”.⁵⁰

O lo que es lo mismo, deambular por lo pesado y duro a través de la libre levedad propia de todo aquello que vive en el cielo. Estar suspendido en el aire, cerca de las nubes, como una forma de plenitud vital, como un momento de realización poética. El cielo como zona simbólica de liberación o desligamiento de la dura inmovilidad telúrica. El hombre no puede disolver su linaje terrenal; pero mediante la imaginación artística es capaz de confundirse con la elevación celeste.

Entre los trayectos verticales descritos por Bachelard, están los movimientos de caída y los de elevación. No podemos afirmar con seguridad a cuál de estos movimientos pertenecen los hombres del bombín de “Golconda”: si se elevan desde una inexplicable ligereza o si descienden como una especie de lluvia antropomorfa.

Existen cuadros aún más emblemáticos y desconcertantes a este respecto, en los que Magritte simultanea ambos movimientos, el de caída y el de elevación. Recordemos el análisis que hicimos anteriormente de la obra “Delirios de grandeza II” (figura 10), donde la imaginación nos ofrece una imagen de trascendencia en la inmanencia, a partir de lo cual encuentran su realización poética la

⁵⁰ René Magritte citado por Marcel Paquet. *Magritte, el pensamiento visible, op. cit.*, 84.

estética y la ética de lo bajo y lo alto, lo material y lo espiritual, la animalidad y la humanidad, el hombre y el superhombre.

3.3. *La interpretación de la imagen: la mirada del espectador.*

*Nadie puede orientarse en el planeta Magritte:
en el mejor de los casos, se podrá encontrar un duplicado,
una copia en papel carbón de nuestra desorientación.*

Michel Foucault. *Esto no es una pipa.*

En un contexto que tendía a hacer del arte una operación mágica, sacra, una de las opciones más específicas en el arte de Magritte fue la de rechazar toda interpretación. Su pronunciada hostilidad ante la idea de símbolo en relación con su obra, su sincera aversión al psicoanálisis en particular, así como su desconfianza ante todas y cada una de las interpretaciones, son sentimientos fundamentados naturalmente. Adoptando esta actitud defendía la verdadera esencia de su obra. Explícitamente Magritte declaró que la meta de la pintura no era para él el cuadro en sí – especie única que no tendría valor más que en referencia a sí mismo; en el proceso “interpretativo” de la imagen lo que cuenta es más bien lo que el espectador ve y reconoce. El sentido de la vista es, según Magritte, realmente el único de interés para un cuadro. Por consiguiente, lo

esencial es la mirada y ésta tiene que ser liberada de los efectos de la ilusión óptica:

“El arte de pintar tiene como objetivo perfeccionar el funcionamiento de la mirada gracias a una percepción visual pura del mundo exterior por el único sentido de la vista”.⁵¹

La historia del arte está llena de sistemas en los que se desarrollan técnicas que intentan sustituir la impresión óptica del pintor ante su obra por la mirada del posible espectador. En manifiesta oposición a estos sistemas, Magritte quiso prevenir al espectador de su obra ante una posible identificación de ésta con el artista, del mismo modo que él, como pintor, intenta siempre evitar la identificación de sus imágenes con determinados sentimientos, sensaciones o ideas. Luchó por alcanzar siempre una gran objetividad y teniendo esto en cuenta parece lógico que Magritte rechazara un arte como el de Vincent van Gogh. Proveía al espectador de unos medios que, lejos de reconducirle a Magritte o a su inconsciente, le encaminaban más allá, hacia el extraño y misterioso mundo de cada día que se manifiesta a ojos de la conciencia, en el despertar diario. La verdadera meta del arte era concebir y realizar cuadros capaces de dar al espectador una percepción visual pura del mundo exterior, resistiendo a las

⁵¹ René Magritte. “El verdadero arte de la pintura”. En: *Escritos, op. cit.*, 234.

interpretaciones habituales y desbaratando sus expectativas teóricas y visuales.

Este proyecto debe realizarse a partir de una invención susceptible de interesar a la par que interrogar la mirada del espectador. No obstante, no existe receta alguna para obtener ese impacto, esa sorpresa. Magritte afirmaba que el cuadro terminado es una sorpresa incluso para su propio autor.

Es importante para el espectador no saber lo que el pintor pretendía, y tal vez el propio pintor debe permanecer parcialmente en la ignorancia no sólo de sus intenciones, sino incluso de sus intuiciones. Magritte prescribe mantener una rigurosa mala fe, una técnica de severa incompreensión, ya que siempre aborreció la contemplación a la vez que pedía una participación intelectual en sus cuadros, que son instrumentos para pensar, metamorfosis de ideas en imágenes, esto es, modos inusuales de hacer vivir el pensamiento; intentos de inducción de conocimiento metafísico a la manera como Salvador Dalí quería inducir la paranoia.

Más que intentar incansablemente descubrir los secretos, lo que convendría hacer en la pintura sería ante todo suscitar en el espectador la intuición de lo oculto. Al ejercicio revelador de la pintura se superpone un ejercicio de pensamiento. La pintura de Magritte sugiere a la mirada observadora un enigma ambiguo, que resuelve el entendimiento. Lo oculto, lo desconocido, aunque son por naturaleza

extraños a la mayoría de la gente, pueden en efecto ser conocidos por ciertas personas, artistas o no. Pero pueden ser revelados a todos, si al menos uno – un artista, por ejemplo – sugiere a la conciencia asociaciones suficientes para despertar en el observador ideas inesperadas y sin embargo plausibles. El misterio, en primer lugar, reside en lo imprevisto de las asociaciones perfectamente preconcebidas por parte del pintor. El espectador es invitado a interrogar las imágenes cuyo sentido le escapa a primera vista. Pero interrogar no es explicar y ahí radica también el misterio. Si se intenta comprenderlo, tiene que entrar en juego otro mecanismo de juicio: tanto para el que observa el cuadro como para el que los ha pintado, debe intervenir una ruptura con el conjunto de hábitos mentales absurdos que en general asumen un sentido auténtico de la existencia y que catalogan los objetos en un orden arbitrario, pero reconocido por todos. Si se destruye este orden, entonces es preciso reflexionar.

En ciertas ocasiones, los cuadros de Magritte se presentan como una adivinanza o un test, o más exactamente, como planteamientos de unos enigmas que resolver: las imágenes actúan haciendo de estímulo y están concebidas para generar un procedimiento intelectual en la mente del observador, concretamente, plantear un problema y suscitar una respuesta-solución. Aunque sería quizás más acertado decir lo contrario: conociendo el carácter de Magritte, le importaría muy poco que los contempladores de su obra se empeñasen en resolver nada. Le debió bastar que “vieran” y, a lo sumo, se cuestionasen alguna que

otra evidencia mentida por los sentidos. En la mayoría de los casos, Magritte quería que sus cuadros únicamente *se miraran* y no que se buscara dentro de ellos; que su misterio fuese abordado y no interpretado, viéndolo como una revelación del misterio latente en todas las cosas. Una revelación que ha de consumarse, como sucede con la figura banal que llega a parecer misteriosa cuando va acompañada de su propia imagen reflejada, mediante la representación de objetos y seres corrientes de una manera distinta a como aparecen en la vida cotidiana. Magritte juega con imágenes de figuras familiares del mundo visible que, al desarraigarlas, al colocarlas en un orden que no es el habitual, chocan a nuestra mirada, se nos presentan con todo su misterio. Es esa nueva imagen visual la que nos sorprende e inquieta, la que produce esa poesía inquietante. Y al enfrentarnos a esas imágenes desarraigadas, desnaturalizadas, también nosotros nos sentimos desarraigados, nos enfrentamos a la vida de modo diferente. El cuadro sería una descripción en la cual el espectador tendría que adivinar una significación que encaje en su personalidad, sea la significación que sea, ya que evidentemente ningún cuadro se explica por sí mismo. La interpretación parte siempre del espectador y Magritte insistía a este respecto en el hecho de que sus imágenes jamás exigían una interpretación especial. Como su propósito era proponer preguntas sin facilitar la respuesta, es evidente que la libertad del pintor se corresponde necesariamente con la del

espectador, en tanto que individuo. Cada cuadro será entonces el resultado ofrecido a la contemplación del espectador para suscitar en él una sensación de sorpresa que le lleve a intuir el misterio evocado y a adivinar la significación que mejor se adapte a su sensibilidad. Contemplando los sugestivos cuadros de Magritte, el espectador puede descubrir unas sorprendentes relaciones entre los objetos y unas asociaciones evocadoras o poéticas que van a suscitar en su mente ideas inesperadas y sensaciones de misterio, de fascinación o de extraño desconcierto interior.

La pintura, según es concebida por Magritte, tiende a restituir su valor a los objetos en tanto que objetos. A ojos de Magritte *ver* el mundo en su verdad no es mostrar esa verdad más allá de lo que es mostrado, en una especie de trascendencia que remitiría a una significación simbólica o alegórica; más bien sería verse confrontado a la inquietante extrañeza que emana de los objetos más familiares en cuanto los tomamos en cuenta por sí mismos y no por aquello a lo que podrían remitirnos. Ahora bien, si aceptamos *ver* los objetos familiares que pinta Magritte sin buscarles ninguna interpretación simbólica, estos deberían, según el pintor, turbarnos profundamente, pues, presentados tal y como son, pierden su aspecto cotidiano de modo que uno está más alerta que de costumbre y adquieren así una suerte de presencia enigmática. Magritte luchaba así contra lo que él solía llamar los hábitos tradicionales del pensamiento que nos hacen

explicar los cuadros y que cortan las preguntas que estos últimos intentan suscitar.

La estrategia de Magritte consiste en impedir o frenar todo mecanismo de interpretación y en particular toda búsqueda de significados simbólicos en su pintura, esto es, de un significado oculto más allá de lo que se nos muestra. Esta búsqueda no sería sino una manifestación del racionalismo, cuya máxima permanente consiste en dejar a un lado el caos. La pintura de Magritte supone, al contrario, una apuesta a favor del enfrentamiento directo con el caos y, en este sentido, un reflejo de su maestría para andar por una cuerda floja tendida del absurdo a la poesía. Este rechazo al simbolismo es a la vez un rechazo a la ideología burguesa que necesita siempre los símbolos como algo en lo que apoyarse para no encontrarse de pronto ante el vacío.

Magritte navegaba en cambio a sus anchas en la polivalencia de los significados. Como hubiera escrito Pirandello: “Así es, si así os parece”. La intransitividad de los “símbolos” de Magritte no reconduce a una esfera diferente de significación, como es propio de los símbolos. A lo sumo, sugieren que, a falta de esfera diferente, ésta donde nos movemos es mucho más variada de lo que se sospecha.

Magritte afirma que busca la imagen que resista a cualquier explicación y que al mismo tiempo resista a la indiferencia. Sus

cuadros eran válidos para él siempre y cuando se resistieran a interpretaciones simbólicas.

Lo que más importaba a Magritte era precisamente esta “resistencia” a cualquier esclarecimiento del cuadro; deseaba que se mantuviera en el orden de lo inasequible, esto es, en el misterio. Para Magritte interpretar un símbolo era desconocer la cosa misma:

“Los símbolos son mi bestia negra. Se supone que representan la realidad, pero lo cierto es que no representan nada. Si uno mira una cosa con la intención de tratar de averiguar qué significa, uno acaba por no ver la cosa en sí, sino más bien la cuestión que ésta ha suscitado. La mente ve en dos planos diferentes: primero ve con los ojos y después ve una pregunta”.⁵²

El hermetismo de las obras de Magritte es ciertamente eficaz por no ser rebuscado, no generado por una desbordada yuxtaposición de símbolos, sino simplemente connatural al misterio de lo real. Dirá Magritte:

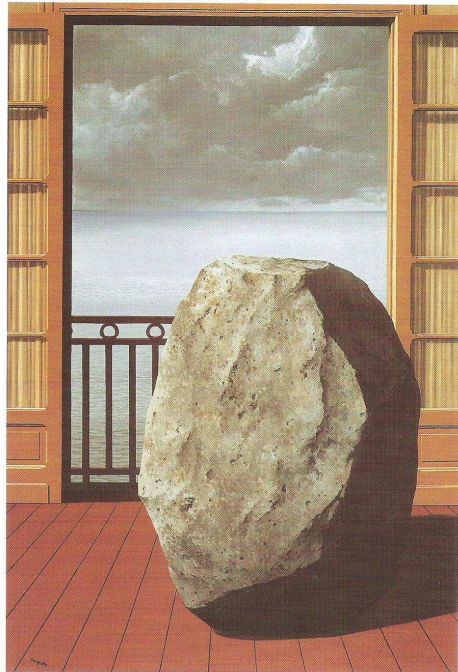
“Si el espectador juzga que mis cuadros son una especie de desafío al sentido común, capta algo evidente. Quiero añadir, de todas maneras, que para mí el mundo es un desafío al sentido común”.⁵³

⁵² René Magritte. “Entrevista Suzi Gablik”. En: *Escritos, op. cit.*, 394. Fragmentos recuperados y reestructurados en Gablik, *op. cit.*, 72 y 170.

⁵³ René Magritte citado por Marini, *op. cit.*, 76.



(Figura 42). René Magritte.
La leyenda dorada (1958).
Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm.
Leslie y David Rogath Collection.



(Figura 43). René Magritte.
El mundo invisible (1954).
 Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm.
 Houston, The Menil Collection.

En efecto, los panes voladores de “La leyenda dorada” (1958) no son símbolos de nada, pero no se puede negar que se “asemejan” a otra cosa, que traen a la mente a algún ser extraordinario, dotado de vida, que aceptamos al no querer aceptar que unas simples barras de pan echen a volar. La cuestión de base consiste en que toda narración prevé un pacto con el lector, quien acepta una serie de acontecimientos porque sabe que están implícitos en el género al que pertenece el relato, por ejemplo, las aventuras fantásticas de Ulises se aceptan en tanto que pertenecen a un relato mitológico. Magritte viola constantemente este pacto con el espectador pidiéndole que crea que unos objetos triviales pueden ponerse a volar de una manera trivial.

La contrapartida a “La leyenda dorada” la encontramos en “El mundo invisible” (1954), pero ambas conducen a idéntico resultado. En este caso, no hay milagro alguno ni recurso a ninguna solución insólita e incluso absurda. Simplemente el cuadro muestra una enorme piedra delante de un balcón. La aparente normalidad de esta imagen hace surgir, aún más enérgicamente, la pregunta prohibida: ¿qué sentido tiene esta imagen?, ¿qué significa este cuadro?, ¿qué representa? Magritte responde que tales cuestiones sólo son posibles si uno es incapaz de ver un cuadro en su verdad, si se piensa maquinalmente que una imagen precisa no muestra lo que es con tanta precisión. Esto equivale a creer que lo “sobrentendido” vale más que lo “entendido”. Y en la pintura de Magritte no hay sobrentendidos.

Los símbolos, según el pintor belga, no son sino sustitutos adecuados solamente para un pensamiento incapaz de conocer las cosas en sí mismas; de ahí que el intento de interpretación de sus imágenes equivaldría a destruirlas. Ante una imagen de Magritte es inútil buscar alusiones a otra. Mucho más fructífero es la interrogación de nuestra incomodidad ante una imagen: la piedra de “El mundo invisible”, aunque sólidamente apoyada en el suelo, nos inquieta porque con su presencia niega la función de la ventana, que es mostrarnos el mundo de fuera, al obstaculizar una visión en el momento mismo en que la anuncia. Así, el pedrusco que ha ido a parar quién sabe cómo sobre la tarima de un piso en “El mundo invisible” ¿puede esconder un mundo entero detrás, o el mundo invisible del título es el que presupone la ventana pero no es visible dentro de sus límites?

Magritte se complace en cometer un acto de violencia contra la mirada tradicional al “abstraer” las cosas de su realidad circundante. Así pues, parece imposible explicar el sentido de sus obras de contenido siempre desconcertante sin romper la sutil aura de misterio que emana de la imagen; de ahí, la imposibilidad aún más difícil de soportar en los casos donde no hay agarradera que nos salve del descenso al Maelstrom⁵⁴ de la memoria, a las aguas profundas de las

⁵⁴ Al sur de Lofoten, cadena formada por dos grupos de islas rocosas situadas al noroeste de Noruega, en el mar de Noruega, se encuentra el Maelstrom, un remolino de las mareas que se hizo famoso en la literatura.

conciencia. La falta de sentido provoca incomodidad, inquietud. De esto era perfectamente consciente Magritte, quien diagnosticó que:

“La gente [...] quiere algo en lo que apoyarse, a fin de sentirse cómodo. Quiere algo seguro a lo que agarrarse, para salvarse del vacío. [...] es incapaz de captar la poesía y el misterio intrínsecos a la imagen. Sin duda percibe este misterio, pero quiere liberarse de él. Tiene miedo”.⁵⁵

Y es precisamente este miedo a sumergirnos en el Misterio, al margen de todo análisis y explicación, lo que el artista nos pide que superemos. En resumidas cuentas, nos exhorta a aprender a mirar libremente haciendo caso omiso de todo tipo de pre-juicios. La concepción estética de Magritte parte del empleo del arte como una herramienta para asestar un fuerte golpe al código en el que se basa la sociedad y del que depende su estabilidad. Puede ser que, finalmente, el misterio del mundo resulte invencible; pero no por eso es menos vulnerable a la ambición del racionalismo. La vida, el mayor de todos los misterios, se encuentra amenazada por la ciencia y la política, fuerzas que se han autorizado a sí mismas a controlar, dominar y manipular la vida. El arte de Magritte es una venganza de la poesía contra el poder de la técnica ciega, una venganza del pensamiento filosófico, del pensamiento que no cesa de interrogar, en contraste con las firmes certezas y dogmas de cualquier género que sean. Asimismo,

⁵⁵ René Magritte citado por Marini, *op. cit.*, 41.

el cuadro se transforma en el ámbito de la visualización de un misterio que sólo en la mente del que mira puede desvelarse, adquirir una realidad propia y un sentido.

El reto que se dio Magritte a sí mismo consistió en producir imágenes capaces de resistir a las interpretaciones ordinarias, es decir, al sentido que quisiéramos atribuirles para acallar el malestar que engendran en nosotros. Sus imágenes no tienen un significado; *son* un significado:

“Quien se pregunta “¿qué significa?” delante de un cuadro expresa el deseo de que todo sea comprensible. Si, en cambio, no se rechaza el misterio se tiene una reacción diferente. Se preguntan otras cosas”.⁵⁶

Dicho en otros términos, Magritte trata de darnos qué pensar al revelarnos con sus imágenes el sin-sentido del fondo o la contingencia que caracteriza a los objetos más cotidianos en cuanto se les muestra por sí mismos. Una vez que las imágenes han sido restituidas a ese fondo sin-sentido del cual se desprende todo el sentido, queda algo en que ponerse a pensar. Magritte veía en esta actividad una tarea más filosófica que pictórica, puesto que, perdiendo su usual razón de ser, los objetos aparecen de repente privados de todo sentido y llegan así a una preocupación metafísica de suma importancia: producir imágenes que den qué pensar, arrancado a los objetos cotidianos su significación

⁵⁶ René Magritte citado por Marini, *op. cit.*, 41.

habitual, planteando la pregunta del sentido, y una vez abierta esa pregunta no condenarla a una explicación demasiado fácil, cuyo único objetivo sería tranquilizarnos:

“El pintor puede pensar con imágenes, si no, está sometido a los prejuicios que lo hacen considerarse como un artista que expresa, representa o simboliza ideas, sentimientos o sensaciones. El pensamiento de un pintor se identifica con imágenes cuando la inspiración le libra de los prejuicios. La inspiración comprende entonces los aspectos aparentes ofrecidos por el mundo [...] reunidos en un orden que no nos es indiferente. Tal pensamiento es susceptible de convertirse en visible por la pintura y su sentido permanece oculto para nosotros tanto como el del mundo. El sentido es ajeno a las interpretaciones que hacemos de él”.⁵⁷

Es claro y manifiesto el interés de Magritte por la pregunta filosófica del sentido, a la cual dedicará varios ensayos calificando al Sentido de *Imposible*. En efecto, la pregunta del sentido no puede recibir una respuesta definitiva; sólo puede plantearse. Debe permanecer abierta, pues cualquier respuesta no haría sino abolir el cuestionamiento en vez de mantenerlo como enigma. Por eso Magritte distingue el sentido (con minúscula) entendido como la tentación de encontrarle un sentido a las cosas, del Sentido (con mayúscula) como pregunta imposible, como Imposible, ya que responder equivaldría a abolirlo como pregunta. Magritte asocia a sus imágenes esta alta

⁵⁷ René Magritte. “La llamada al orden”. En: *Escritos, op. cit.*, 347.

exigencia intelectual. Más aún, para él son una manera de pensar y de dar qué pensar, poniendo al día la pregunta del Sentido:

“Ellos –los cuadros de Magritte – intentan, en toda la “medida de lo posible”, no desmerecer del sentido, es decir, de lo imposible. Poder responder a la pregunta “¿Cuál es el *sentido* de esas imágenes?” correspondería a hacer parecerse el sentido, lo imposible, a una idea posible. Tratar de responder sería reconocerle un “sentido”. El espectador puede ver, con la mayor libertad posible, mis imágenes *tal y como son*, intentando, como su autor, pensar en el sentido, lo que quiere decir en lo imposible”.⁵⁸

⁵⁸ René Magritte. “El pensamiento y las imágenes”. En: *Escritos, op. cit.*, 279. Véase al respecto “El sentido del mundo”, que prefigura el presente texto, como lo atestigua “El Sentido”, fuente común de uno y otro, así como el “Borrador manuscrito de *El sentido*”, que revela quizás un estado anterior.

Capítulo 4.
Las imágenes y las cosas.

4. *Las imágenes y las cosas.*

*La imagen disputa a la cosa su presencia.
Mientras que la cosa se contenta con su ser,
la imagen muestra que la cosa es y cómo es.*

Jean-Luc Nancy.

En el contexto en el que vivió Magritte las artes plásticas europeas habían superado ya una buena parte de las revoluciones que las habían hecho pasar de una pintura centrada en una aproximación sumisa a la naturaleza y al entorno real, a un arte de concepciones mucho más interiores, más sensibles. En este marco histórico la “antipintura”, allí hasta donde puede llegar a definirse el término, describe una forma de crear obras plásticas que no utilizaría ninguno de los ingredientes habituales del arte de la pintura. En el mejor de los casos se serviría de la pintura con otros fines totalmente distintos a los que conduciría la creación de cuadros. Dicho brevemente, la “antipintura” sería lo contrario de la pintura entendida al modo tradicional como pintura “de caballete”. En este sentido, la antipintura equivaldría al “antiarte” y operaría a través de una revisión ética y estética que conduciría al advenimiento de un *arte antropológico*.

Se ha dicho que la pintura de Magritte pertenece a lo que se ha denominado “antipintura”. El término es impropio si se pretendiera con ello decir que Magritte no practicaba la pintura. Más adecuado sería afirmar que el artista no la practicaba como la mayor parte de los

otros pintores modernos. Entendida de ese modo, habría que hablar en Magritte de “no-pintura”, en relación a la tradición pictórica del postrenacimiento, y no de “antipintura”, en la acepción que la modernidad ha dado a este término. De ahí la observación de Louis Scutenaire:

“Con Magritte, la pintura abandona su papel como amasadora de aceite, como excitante, como válvula de escape, para comenzar el hombre a encontrarse, a encontrar el mundo y a enriquecerlo”. Y añadía: “Ni un solo instante ha intentado Magritte atacar la pintura; él no quiere más que someterla, para que contenga el torrente de imágenes que brotan de su fuego interior”.¹

Está justificado por tanto calificar de “no pintura” a la obra de Magritte, en la medida en que refutaba la ortodoxia reconocida en beneficio de una interpretación más sana de los fenómenos pictóricos. Rechazar lo pintoresco era negar lo temporal pasajero; era asumir un “estilo universal”. Éste es el sentido que entraña la siguiente cita de Magritte:

“Lo pintoresco tradicional, lo único autorizado por la crítica, tenía buenas razones para no encontrarse en mis cuadros: abandonado a sí mismo, lo pintoresco es inoperante y se niega cada vez que reaparece idéntico a sí mismo”.²

¹ Louis Scutenaire citado por Jacques Meuris. *Magritte*. Madrid: Taschen, 2007, 143.

² René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 73-74.

Por otro lado, se ha dicho con razón que Magritte fue un pintor “realista”. Aceptar esta afirmación equivale a poner el acento sobre una de sus cualidades más notables y al mismo tiempo subrayar otra de sus diferencias esenciales en relación a la pintura llamada “moderna”, ya que ésta se basa en una revisión total y global de la manera de acercarse a lo real. Una manera que rechazaba expresamente el realismo y que negaba a la pintura la tarea de reproducir la naturaleza, viva o muerta, en beneficio de la expresión del sentimiento, de la sensibilidad, de la emoción, de la reflexión interior, etc. Nada de eso hay en Magritte. Su opción pictórica opera reproduciendo fielmente los objetos, las cosas y todo lo que lo cotidiano ofrece a la vista con el fin de incitar al espectador a cuestionarse su propia condición. Hay en cualquier caso solamente una exigencia: que estos objetos vayan asociados u opuestos de forma inopinada. Así pues, Magritte concibe la pintura como:

“[...] el arte de yuxtaponer los colores de tal forma que desaparece su aspecto se difumine para dejar aparecer visiblemente una imagen poética. Esta imagen es la descripción entera de un pensamiento que une, dentro de un orden que no es indiferente, las figuras familiares de lo visible”.³

La yuxtaposición de colores desaparece bajo el aspecto efectivo que reviste la imagen, lo que se ve. La palabra “desaparecer” es

significativa aquí, pues muestra la voluntad del artista de suprimir todo carácter pictórico, en el sentido tradicional de un arte emotivo, en beneficio de una evidencia que se trata de sobrepasar. El anonimato pictórico que reviste a todos los objetos permite reconocerlos sin error. Surge así una imagen poética que no oculta nada, pero que recurre a lo invisible, si bien lo invisible es ajeno a la pintura que es impropia, según Magritte, para representarlo. ¿Cómo se puede representar, se pregunta el pintor, el placer y el dolor, el conocimiento y la ignorancia, la voz y el silencio? Pero esto era precisamente lo que la pintura burguesa quería hacer.

De esta forma Magritte dio la vuelta a la lógica convenida y participó en la empresa de trastornar el sentido aceptado de las imágenes y las cosas. Si no se ha comprendido hasta hace poco el alcance de esta revelación, es probable que se deba a que uno se veía obligado a derivar la obra de arte de una interpretación de la realidad, que el artista tenía que lograr mediante cierta habilidad orientada a producir equivalencias de lo natural. En Magritte no hay interpretación de la realidad, él no produjo equivalencias. La finalidad principal del proceder de los intérpretes de lo real consistía siempre en partir de un tema dado – por ejemplo, una idea – para producir una especie de sinónimo: la imagen sensible de ese tema. Es también el caso del arte tradicional, es decir, lo que se ha denominado arte “formalista” o arte del gusto, en contraste evidente con un arte

³ René Magritte. “La poesía...”. En: *Escritos, op. cit.*, 408.

“conceptual”, que cuestiona y se interroga acerca de su propia naturaleza. Estos cuestionamientos, que tienen también que ver con la relación del artista con la realidad y lo real tal y como es, están muy próximos a los de la pintura de Magritte, en tanto que implican importantes modificaciones en nuestros hábitos. La realidad sería entonces lo que se ofrece a nuestra mirada; lo real sería lo que nosotros extraemos de esa “realidad universal” de la que tenemos conocimiento porque sabemos lo que es, aunque lo que tú ves no sea lo que yo veo.

La gran diferencia entre el realismo tradicional y el de Magritte se localiza en sus posiciones respectivas frente a la misión de la pintura. El error del primero reside en haber querido expresar el mundo, que sólo es un estado pasajero, mientras que la poesía implícita en la pintura de Magritte es el sentimiento de lo real, que es lo que perdura. Sobre el vocablo “realismo”, Magritte sólo se expresaba en términos vagos, como si a sus ojos esa noción fuese difusa y difícil de definir. Admitía, desde luego, ser un “pintor realista”, pero con ello no quería decir que fuera un reproductor de la realidad sin más. Mientras que el realismo tradicional no pretendía más que el arte fuese más una máquina de reproducir, Magritte ambicionaba ser un poeta creador de otro mundo. Y por eso al pronunciar las siguientes palabras lo que Magritte estaba haciendo era

definir su objetivo: “Lo que hay que pintar se limita a un pensamiento que puede describirse con la pintura”.⁴

Pero el pintor añadiría enseguida que, para expresar ese pensamiento susceptible de describirse en imágenes, era preciso encontrar un medio que fuera capaz de exponer el pensamiento: “El pensamiento que puede describirse con la pintura y volverse visible” se identifica “con lo que el mundo aparente ofrece a nuestra conciencia”.⁵

Así pues, el mundo aparente contiene el real. Él es nuestro conocimiento, como ya lo había descubierto Bachelard.⁶ Por ende, más que de “realismo”, Magritte prefería hablar de “ semejanza”. Las nociones que abarcan lo uno y lo otro no son en modo alguno idénticas. La diferencia que existe entre ambas podría, según Magritte, marcar la diferencia entre la función de la pintura según el realismo puro – la mera representación de lo real – y la que el pintor belga

⁴ René Magritte citado por Meuris, *op. cit.*, 76.

⁵ *ib.*, 80.

⁶ Bachelard parte de la convicción de que ha de romperse con la idea extendida de la neta separación entre un sujeto contemplativo y un universo indiferente o independiente de esa mirada. Esta convicción es de orden ontológico: la imagen crea realidad, la imagen es anterior al pensamiento. Hay, pues, un continuum entre lo que llamamos “real” y lo que llamamos “irreal”; la llamada realidad es también una construcción realizada desde las imágenes.

encomendó a sus cuadros, esto es, la de usar la semejanza para hacer surgir el misterio que rodea a toda cosa y a toda situación.

La extrañeza que emana de los cuadros de Magritte proviene menos de los elementos reconocibles que componen la imagen que de su situación recíproca, que no es habitual. Si la imagen utiliza elementos de la realidad, no los hace sin embargo tangibles: no se los puede tocar, ya que son pintados. Siendo intangibles, la imagen propone figuras que se asemejan a objetos por lo demás tangibles. Jugando así con los objetos del mundo, Magritte confirmó una diferencia esencial entre un realismo que se expresaría, como él decía, “de hecho”, y un realismo “de derecho”. De “hecho” quiere decir practicar un arte únicamente de reproducción semejante de objetos aislados. De “derecho” quiere decir, en cambio, practicar una amalgama inspirada en objetos semejantes a lo que son en la realidad.

Las obras de Magritte son particularmente realistas en razón de la facultad de relacionar la realidad física de las cosas, tal como son vistas, y la impresión inédita que emana de ahí. Ciertamente la importancia del principio de la representación objetiva que Magritte introdujo en el arte moderno reside en las relaciones que estableció entre el verismo auténtico y su sentido oculto. Este realismo de la imagen es lo que puede definir la evolución y la obra de Magritte como *sur-réalistes*. Quiere esto decir que el pintor se expresó partiendo de la realidad sin abandonar la plasmación fiel de la misma, mientras que los demás surrealistas se expresaron en su mayor parte

buscando equivalencias de lo que existe en el inconsciente. Dicho de otro modo, Magritte avanzaba en sentido contrario a los surrealistas al recorrer su obra el camino de la realidad hacia la ficción, y no a la inversa, como era la costumbre dentro del círculo de los artistas surrealistas.

Las imágenes de Magritte son las menos elitistas que pueden surgir de un pensamiento complejo. No hace falta esforzarse mucho para ver de qué se trata y para sentir admiración. En ningún caso sus imágenes se tratan de artificios dispuestos para hacer creer en un sueño, que es lo que harían muchos otros artistas figurativos del surrealismo. A las impresiones difusas y sentimientos imposibles de reproducir en un cuadro, opone Magritte una forma inédita de aproximarse a la naturaleza, como si se tratase de un objeto. Utilizando los medios ofrecidos por la pintura, la somete a un propósito: volver la espalda al arte considerado como válvula de escape de las emociones; es decir, acometer una revisión de aquello que debe ser el arte y lo que realmente merece ser pintado. Sus imágenes deben ser entendidas como un intento por no eludir lo real y más aún por hacerle expresar el misterio que en él se contiene.

4.1. *La quiebra de la representación.*

Magritte es especialmente lúcido al investigar el problema de la representación y la esencia del arte. A través de sus obras cuestiona la relación entre las imágenes y las cosas basada en la semejanza representativa. Dicho de otro modo, los cuadros de Magritte pueden ser considerados una reflexión plástica acerca de la pintura misma. Se propone desmontar los mecanismos de la representación, en un ataque constante contra la representación realista, que se niega como tal. Magritte echa por tierra la ilusión de la representación justa y objetiva, y la referencia unívoca entre significado y significante. Demuestra que descontextualizar es resignificar. Al identificar el sentido con lo imposible, la Verdad puede ser pensada como una farsa establecida que oculta otras perspectivas igualmente válidas. Magritte destaca así el papel activo del sujeto deseante en el proceso de representación. El propósito de Magritte es casi nietzscheano: a través de la contradicción, pretende destronar la Verdad y abrir el campo de las interpretaciones posibles, señalando los límites de la representación desde la representación misma. Magritte dejó constancia de la orientación e importancia de su proyecto declarando que:

“Parecerá ingenuo e inútil repetir estas evidencias para aquellos que no se preocupan y que se aprovechan tranquilamente del estado de las cosas. Aquellos que viven del desorden aspiran a consolidarlo, y los únicos medios que les resultan

compatibles son nuevos desórdenes; ellos contribuyen, parcheando el nuevo edificio a su manera denominada “realista”, a precipitar sin saberlo su próxima caída”.⁷

En los años veinte, Magritte modificó el panorama estético, volviendo a la proposición que consistía en situar el conocimiento por encima de lo existente. Esta vuelta a lo real, iniciada por él, iba a contra corriente de las ideas recibidas, según las cuales la pintura era objeto de emoción y no objeto de reflexión. Alrededor de 1922, la reflexión artística de Magritte se centra en la relación entre el objeto y su representación, el abismo insalvable entre lenguaje y realidad y esta toma de conciencia le conducirá a detener los objetos, a representarlos inmóviles y perfectos. Como antecedente de esta reflexión brota un suceso en la biografía de Magritte. Se trata del encuentro con el cuadro de Giorgio de Chirico “El canto de amor” (1914), que le fue mostrado por Marcel Lecomte en 1925. Contemplando este enigmático cuadro Magritte afirmó: “Fue uno de los momentos más emocionantes de mi vida. Por primera vez contemplaron mis ojos el pensamiento”.⁸

⁷ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 67.

⁸ René Magritte citado por Marcel Paquet. *Magritte, el pensamiento visible, op. cit.*, 42.

En el cuadro del pintor italiano se puede ver un guante blanco prendido de un lienzo tendido, sobre el que está asimismo fijado el rostro de una estatua antigua. A propósito de este encuentro revelador Magritte escribió las siguientes palabras:

“Esta poesía triunfal ha reemplazado el efecto estereotipado de la pintura tradicional. Es la ruptura total con los hábitos mentales propios de artistas prisioneros del talento, del virtuosismo y de todas las pequeñas especialidades estéticas. Se trata de una nueva visión, en la que el espectador reencuentra su aislamiento y percibe el silencio del mundo”.⁹

Magritte considera que el tema de “El canto de amor” es el predominio de la poesía sobre la pintura, encontrando así en este cuadro “metafísico” la corroboración a sus descubrimientos, los cuales le impulsan a su vez a pintar los objetos tal como se nos aparecen, ya que “esos elementos, representados de este modo, ponían directamente en cuestión sus equivalentes del mundo real”. En conclusión, el mundo real es puesto en tela de juicio a través de una operación aparentemente sencilla: la de pintar los objetos tal como se nos aparecen.

En todo caso, como ha señalado David Sylvester, fue la experiencia del futurismo la que indujo a Magritte a preguntarse no sólo acerca de la relación entre el objeto y la forma, sino también entre

⁹ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 68.

la imagen pintada y la imagen real. Obras como “Juventud” (1924) ponen de relieve el hecho de que Magritte advirtió enseguida en el dinamismo futurista la posibilidad de desplazar los objetos de su posición habitual, mezclándolos en clave de irracionalidad y de sinsentido del mundo. En la mirada atenta a la transformación de las cosas y a su incesante persecución, cada objeto se superpone a otro, cada superficie atraviesa la que está debajo y es al mismo tiempo atravesada.

La pintura occidental, según observa Foucault, se ha regido por la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo. Tras concluir su libro *Las palabras y las cosas*, que contiene su célebre indagación sobre los sentidos de la pintura de Velázquez, Foucault le envió un ejemplar a Magritte, quien le contestó al poco tiempo en una carta con fecha del 23 de mayo de 1966: “[...] existe el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente. *Las Meninas* son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez”.¹⁰

Velázquez ya no pinta un modelo que se ofrece en una desnuda inmediatez. Pinta el lugar que, mediante el representar, piensa y ordena el espacio, los seres y las cosas. Velázquez hace así visible la configuración arquetípica del pensamiento moderno: la representación

¹⁰ René Magritte. “Carta a Michel Foucault del 23.5.1966”. En: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit.*, 84.

clásica. *Las Meninas* es el cuadro que obra la visibilidad de lo real como representación. El pintor español fluye hacia un pensamiento. Pinta su propio pensar, pero el pensamiento invisible no era el de Velázquez, sino el pensar de un sujeto que piensa lo real como representación.

Magritte también busca a su manera una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. A diferencia de la clara ruptura con la figuración que establece la pintura abstracta, Magritte empleará objetos familiares porque su propósito no es tanto el situarse fuera de ese campo sino señalar que la relación entre realidad y representación no es tan directa como parece. La imagen pintada por Magritte es siempre una imagen-pensamiento, una imagen a la que el pintor exige que refleje su condición de tal. No es nunca una simple reproducción de un fenómeno que quiere ser tratada como un sustituto de la realidad. La fuerza de Magritte es la fuerza desmitificadora del pensamiento crítico. Los pensamientos que se tornan visibles en sus cuadros retienen su secreto inalcanzable, en tanto ilusorio, cuando el espectador cree haber agotado su sentido. Magritte pintó imágenes prohibidas que, al ser miradas, cuestionan el modo en que miramos. Cada uno de sus cuadros es un disparador que nos lleva a replantear ciertas verdades erigidas como absolutas, incitando a la producción de nuevos sentidos. Tanto es así que el interés de Foucault por la obra de Magritte se centra primordialmente en las relaciones no de semejanza o representación sino de similitudes

entre los objetos y las imágenes. El propio Foucault al referirse a la obra de Magritte nos comenta:

“Magritte, por su parte, procede por disociación: [...] proseguir hasta lo más lejos posible la continuación indefinida de lo semejante, pero librarlo de cualquier afirmación que intente decir a qué se parece. Pintura de lo “Mismo”, liberada del “como si”. Estamos lejos de la apariencia engañosa, del efecto”.¹¹

Foucault resalta en su obra *Esto no es una pipa* la disociación que lleva a cabo Magritte entre similitud y semejanza y cómo pone en acción a aquélla contra ésta. La semejanza tiene un “patrón” a partir del cual ordena y jerarquiza todas las copias. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. En cambio, lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que no obedecen a ninguna jerarquía. La semejanza sirve a la representación mientras que la similitud sirve a la repetición, haciendo circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar. Si la exactitud de la imagen funcionaba como un modelo único y exterior, la serie de similitudes abole esa monarquía a la vez ideal y real. Foucault coincidirá con Magritte en lo que respecta al papel de la pintura y lo expresó del siguiente modo:

¹¹ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 63.*

“La pintura está sin duda ahí, en ese punto donde vienen a cortarse en la vertical un pensamiento que está en el modo de la semejanza y cosas que están en relaciones de similitud”.¹²

En tal sentido resulta de una peculiar comicidad la posición que adoptan los espectadores ante la obra “Prohibida la reproducción” (1937). En este cuadro regresa de forma aislada el motivo del espejo, el cual no parece cumplir su función de representación inmediata de la realidad, en el caso de la persona que se mira en él, no así con respecto al libro situado sobre la repisa. El espejo no devuelve la mirada y lo que cuenta es justamente el momento del pánico y no la explicación. La reproducción de este cuadro es prohibida porque difunde un contenido falso: es imposible ver el propio envés cuando se está frente al espejo. De una manera absolutamente prosaica, este espejo nos hace perder la confianza en experiencias que se consideraban inconcusas.

Asimismo, mirar este cuadro supone para el espectador tener que resolver una fuerte paradoja icónica. El espectador mismo se ve obligado a pensar dos veces – y hasta a imaginarse su presencia frente al espejo – de qué manera se refleja una imagen ante una superficie espejada. Resulta desconcertante para el espectador que la imagen del sujeto que aparece en primer plano esté representada de espaldas en el espejo, es decir, en la misma ubicación en que aparece en primer plano. Aquí hasta la mimesis especular puede resultar traidora. La

¹² *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 70.*

paradoja del cuadro de Magritte no es fácil de conciliar racionalmente y además entraña una serie de implicaciones. Si el espejo funciona correctamente en su papel de mostrar lo que se le muestra, la dificultad está en la persona que se mira, de la cual podemos dudar sobre el aspecto de su rostro, o hacer conjeturas sobre la voluntad de ocultar su aspecto. Lo que identifica es el rostro de las personas, la espalda no lo permite siempre. Una implicación más fuerte podría llevar a cuestionar la transparencia de los seres humanos, su voluntad en ocasiones de comunicarse: “dar la espalda” es evitar al otro, esconderse.

“Prohibida la reproducción” es un buen ejemplo del desarrollo imaginativo de Magritte a partir de lo real. Se trata de uno de los “retratos” que hizo del banquero y coleccionista inglés Edward James. El modelo se ve de espaldas, mirándose en un espejo que devuelve la imagen del personaje igualmente de espaldas. Una conversación entre Magritte y Nougé ilustra con precisión lo que el pintor pretendía hacer con esta imagen. Por un lado, Nougé hizo la siguiente observación:

“Se da el hecho de que un retrato intenta asemejarse a su modelo. Magritte replicaba: Pero podría desearse que ese modelo intentase asemejarse a su retrato”.¹³

¹³ Paul Nougé. *Histoire de ne pas rire*. Lausanne: L'Age d'homme, 1980, 247. La traducción es nuestra.



(Figura 44). René Magritte.
Prohibida la reproducción. (1937).
 Óleo sobre lienzo, 79 x 65,5 cm.
 Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen.

Dicho brevemente, las cosas son lo que son, como se las ve. Pero su asociación fortuita, semejanza por semejanza, puede sugerir muy bien otras revelaciones que aquéllas que la vista aporta. En tal sentido en una entrevista de Jean Neyens Magritte declaró:

“Si no tuviese más que un aparato fotográfico¹⁴, no se evocaría el misterio. Y en el caso del retrato, el misterio cuenta más que el objetivo y la semejanza. [...] Si yo muestro una persona, es su existencia lo que está en juego, y no su actividad”.¹⁵

La pintura era para Magritte un procedimiento ambiguo. Había comprendido su carácter casi contradictorio, en la medida en que, como medio de reproducción objetiva, su objetividad queda subordinada a la de la fotografía. Por consiguiente, *prohibida la reproducción* de apariencias externas. Como solía decir Magritte, lo importante no es que la copia se asemeje a su modelo, sino que éste tenga el valor de asemejarse a la copia. Dicho de otro modo, es preciso comprender que el arte no recoge un sentido previamente dado en la realidad, sino que, al contrario, es el arte el que confiere sentido a la realidad, señalando vías insospechadas que, a pesar de su abstracción, son capaces de abrir nuevos horizontes a la existencia. La fuerza del

¹⁴ Magritte considera que la representación obtenida por un aparato fotográfico no es del todo “convencional”, a pesar de que las imágenes así obtenidas carezcan de fantasía.

¹⁵ René Magritte citado por Meuris, *op. cit.*, 94.

arte de Magritte consiste en mantener viva la necesidad del sentido en un mundo que ha cesado de sentir esa necesidad.

El universo de imágenes Magritte es un mundo de paradojas, todas ellas relacionadas directamente con la percepción por medio de la visión, con la experiencia visual, con la representación, con las imágenes de las cosas y con las ambigüedades a que todo esto puede dar lugar. Magritte mezcla las imágenes mentales con las imágenes visuales y las representa todas ellas con un realismo que resulta de lo más convincente. Es la fuerza de la representación puesta al servicio de la denuncia de la ambigüedad de la representación, todo ello transmitido con un sentimiento de placer y de juego. En la obra “El falso espejo” (figura 65) vemos representado un gigantesco globo ocular, en el cual el iris se convierte en el cielo y la pupila en un sol negro. Al pintar el ojo en primer plano, todo el cuadro es un gran ojo; pero éste, a su vez, es un falso espejo que contempla y refleja las blancas nubes y un imaginario cielo azul. A simple vista, es una imagen real y posible, pues el iris del ojo refleja imágenes del mundo real. Sin embargo, aunque tradicionalmente se ha considerado a la pintura como “espejo del mundo exterior”, Magritte prueba que esto es una gran mentira y lo demuestra la posibilidad de pintar un ojo enorme con nubes blancas pasando por el iris. Por otro lado, la elección del cielo hace necesario una segunda forma de reflejo aquí implicada, que no se refiere ya a una realidad externa sino a un mundo totalmente interior. De ahí los dichos populares como “los ojos son el

espejo del alma”. Sin embargo, también en este caso, se tratará de un falso reflejo, ya que el disco negro de la pupila interviene contaminando la descripción de una psicología solar, serena, celestial. En definitiva, el ojo de “El falso espejo” es para Magritte una imagen imposible, a menos que se considere a la pintura como un espejo no de la realidad – exterior o interior – sino del pensamiento.

El misterio de la pintura es para Magritte el misterio del arte de la reproducción infiel, aunque no falsa: a condición de asumir grandes riesgos, puede conseguir efectivamente lo que parece ser el objetivo primordial de lo visible: ocultar, rechazar, reprimir. Así, la pintura no es un espejo que reproduce pasivamente la realidad, sino que más bien altera y transforma ésta. Magritte no reproduce, por ejemplo, el cuerpo de una mujer, sino que al contrario crea una nueva imagen de él, una vista parcial, coagulada, enmarcada, inerte como en el caso de “La evidencia eterna” (figura 23). En el artista belga, la nueva apariencia pintada parece ser perfectamente consciente de lo que debe a la acción del pintor. La pintura de Magritte modifica las apariencias haciendo de ellas ficciones, pero, a la vez, reflexiona sobre el sentido de esta modificación y por ello podríamos decir que estamos ante un caso de *pintura reflexiva*.

La pintura es concebida por Magritte además como un microcosmos sobre lo inverosímil, que es a su vez el mundo real que nos rodea (aunque presumiblemente debería ser verosímil en tanto que

es real). En consecuencia, los cuadros de Magritte logran sin esfuerzo aparente desmontar la cadena causa-efecto en la que se fundamenta nuestra lógica, puesto que no es posible deducir el origen o la causalidad de sus imágenes y mucho menos su intencionalidad. Magritte no nos permite razonar, no nos da pista alguna, sino que nos deja perdidos en el misterio de sus imágenes, metáfora del misterio del mundo. La principal enseñanza que nos transmitió con cada uno de sus cuadros es que, para apreciar su misterio, una imagen no se lee, no se explica ni se comprende, sino que, con gran naturalidad, se observa.

Podemos, pues, extraer una serie de conclusiones acerca de la relación entre las imágenes y las cosas en la obra de Magritte. En primer lugar, la imagen pintada no es una reproducción común y corriente, puesto que muestra también la persona del pintor, su cuerpo, expresado en su mirada, en sus ojos. En segundo lugar, la imagen pintada en Magritte es siempre una imagen-pensamiento, que se nos muestra sin enmascarar su condición de imagen. Por último, en un afán de cultivar una poesía de lo visible a través de cuyo poder pretende sorprendernos y encantarnos, la imagen pintada no pretende remitir en Magritte a la realidad exterior, sino a un misterio insondable. Los objetos visibles cubren y disimulan, pero es posible combatirlos con sus propias armas: podemos pintarlos y sacar a la luz lo invisible; podemos obligarlos a confesar el secreto que ocultan y que constituye lo que en sentido propio *es*.

4.2. *Los cuadros dentro del cuadro y el motivo de los umbrales.*

*Para mí un cuadro es una ventana
que mira hacia algo externo;
la cuestión es: ¿hacia qué?*

André Breton.

Magritte explora a través de sus obras el problema del espacio real frente a la ilusión espacial, que es el trasunto de la pintura misma. Dentro de este marco de reflexión, profundizaremos en el análisis de la denominada *quiebra de la representación*. Esta ruptura entre las imágenes y las cosas es la conclusión teórica que se desprende del conjunto de obras en las que Magritte acude al motivo clásico del “cuadro dentro del cuadro”, tradición que el pintor belga incorpora y a la que en cierto sentido pondrá fin.

El motivo del “cuadro dentro del cuadro” estaba también presente en la pintura metafísica de Giorgio de Chirico y, bajo su impronta, Magritte lo adopta en algunas de sus pinturas protosurrealistas. Combinado con el de la ventana, real o virtual, ese motivo será el embrión de obras surrealistas tan divulgadas como la “La condición humana” (figuras 47 y 48). Magritte extrajo de la obra de De Chirico dos lecciones que le quedarán grabadas para siempre: la poesía triunfante que rompe los hábitos mentales y la consideración del cuadro como un escenario teatral, incluso como un cuadro dentro

del cuadro, que delata el ilusionismo y el artificio de la representación pictórica. Así pues, como sucede en el *Tractatus logico-philosophicus* (1918) de Wittgenstein (con el que tantas coincidencias manifiesta Magritte a pesar de que, casi seguro, no lo conocía), una de las claves de la pintura de Magritte consistirá en la crítica a la teoría de la representación a través de sus recursos visuales específicos.

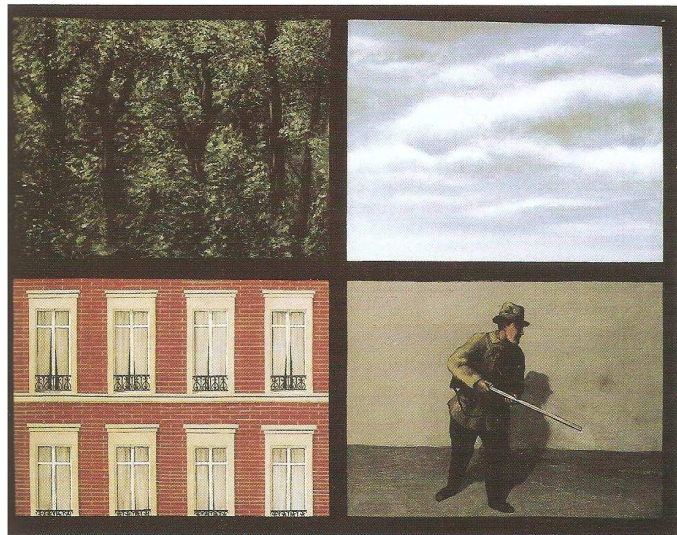
El recurso del cuadro dentro del cuadro, que responde a la técnica literaria del “cuento dentro del cuento” o “técnica de la caja china”, sufrirá interesantes variaciones a lo largo de la trayectoria de la obra de Magritte. Ahora bien, nos centraremos exclusivamente en el análisis en aquellos cuadros que contribuyen de un modo más decisivo a la quiebra de la representación a partir de los vínculos no coincidentes entre las imágenes y las cosas, esto es, en aquéllos en los que los enfrentamientos visuales de tipo paradójico adquieren un especial significado.

Los cuadros divididos en secciones aparecen en la producción de Magritte a finales de los años veinte, al mismo tiempo que la cuestión de la relación entre objeto, representación icónica y representación verbal. En algunos casos se trata de auténticos cuadros dentro del cuadro, debidamente perfilados y enmarcados. Las diversas secciones pueden estar ocupadas tanto por imágenes como por palabras, por siluetas amorfas como perfectamente identificables. En ellas la unión de realidades distintas y distantes, pintadas al modo ilusionista, se estructura en una secuencia compartimentada, narrativa

en apariencia, que se quiebra fragmentada en cuadros dentro del cuadro con grandes dosis de ambivalencia entre el adentro y el afuera, lo bidimensional y lo tridimensional, la identidad y la no identidad, la realidad y la ficción, creando un clima de expectación como preludio de algún supuesto evento “siniestro” a punto de romper la indiferencia. Dentro de esta atracción por *lo siniestro* – de la que ya hemos hecho mención anteriormente – es recurrente en Magritte el recurso de la combinatoria racional en apariencia, pero irracional en los resultados, un poco al modo de los llamados cuadros *collage*.¹⁶

En el caso de “La idea fija” (1928), la solución adoptada es extremadamente sencilla: la superficie rectangular del cuadro se divide en cuatro partes iguales, que muestran, por orden, un bosque impenetrable, un cielo nuboso, la fachada de una casa y un cazador al acecho.

¹⁶ Ernst empleó la paradójica frase “collages pintados totalmente a mano” para definir estos cuadros de Magritte. Los *cuadros collages* o cuadros rotos (por ejemplo, “El jockey perdido”, figura 30) son pintados por Magritte en parte en el mismo período (1926-28) que sus cuadros de tema detectivesco (“El asesino amenazado”, 1926), pero a diferencia de estos últimos el cuadro “collage” renuncia a cualquier tipo de acción o discurso narrativo; más bien son la respuesta a un sentimiento misterioso, a una especie de admonición que en diversos momentos se abría paso en la conciencia de Magritte.



(Figura 45). René Magritte.
La idea fija (1928).
Óleo sobre lienzo, 81 x 116 cm.
Berlín, Staatliche Museen zu Berlin,
Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.



(Figura 46). René Magritte.
En el umbral de la libertad (1930).
Óleo sobre lienzo, 114,5 x 146,5 cm.
Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen.

Las respectivas imágenes representan con tanta evidencia sus referentes externos que espontáneamente se podrían sustituir por sus respectivos nombres como sucede en otros cuadros: *bosque, cielo, fachada, cazador*. Sin embargo, según afirma Magritte en *Les mots et les images*: “Todo parece indicar que apenas existe relación entre el objeto y aquello que lo representa”.¹⁷

Puesta en jaque la relación, aun siendo tan inmediata, entre las cuatro imágenes y sus referentes externos, Magritte rompe también la unidad de sentido interna del cuadro. El espectador tiende instintivamente a buscar un vínculo de sentido entre las imágenes de los cuatro recuadros, ya probando la vía de la adivinanza, ya la de la narración. La clave está quizá en la figura del cazador, empeñado, como nosotros, en una búsqueda que parece conducir su atención fuera del cuadro, a la realidad a la cual, obstinadamente, tratamos de asimilar las tres imágenes anteriores, recordándonos sin embargo así la naturaleza de éstas, convencional y fundamentalmente lingüística.

El recurso del cuadro dentro del cuadro empleado por Magritte en “La idea fija” sirve al pintor para aprovechar las posibilidades de la

¹⁷ René Magritte. “Les mots et les images”, en *La Révolution Surréaliste*, N° 11, 1929, 32. Éste y los siguientes fragmentos que transcribiremos de este texto han sido tomados directamente de la reproducción ofrecida por Simón Marchán Fiz. “Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte”. En: *El surrealismo y sus imágenes*, op. cit., 289. Asimismo, la traducción de este fragmento de *Les mots et les images* y los siguientes que en adelante serán citados es nuestra.

doble ilusión. En el plano del cuadro representado dentro del cuadro de Magritte se genera un nuevo espacio de ficción, cuya disposición y perspectiva ilusionistas difieren de la situación esencial del cuadro primario. La fragmentación y la imbricación de distintos planos de la realidad sobre el lienzo suponen una reflexión sobre ellos mismos. De esta manera, Magritte nos descubre la idea de que el arte no es creado independientemente de la reflexión, sino que la reflexión sobre el arte es un ingrediente del mismo.

El tipo de composición en forma de sucesiones de elementos inconexos culmina en 1930 con el óleo de Magritte titulado “En el umbral de la libertad”. Esta obra representa dentro de la línea de los cuadros divididos en secciones otro buen ejemplo para introducirnos en la crítica de Magritte a la noción tradicional de “representación”.

El significado de esta obra radica pues en el escenario compuesto de diversos motivos seleccionados a partir del elemento natural y de la vida cotidiana del hombre. El cuadro tomado en su totalidad desconcierta al espectador una vez más por la aparente identidad entre los elementos pintados que sugieren el interior (suelo de madera, papel pintado de una pared...) y los de exterior (una fachada, el cielo...). Es manifiesto el erotismo tanto en el bosque como en el desnudo y la fachada de la casa se encuentra en yuxtaposición con la imagen del exterior de las nubes blancas. El mundo, según Magritte, en desorden y lleno de contradicciones, tiene

aún aspectos, tales como las experiencias psíquicas, que han permanecido siempre ocultos sin explotar y desarrollar.

Además, un cañón parece preparado para disparar contra las imágenes de las secciones en que están divididas las paredes. El cañón evidencia la amenaza inminente; sin embargo, el título de la obra no parece revelar ningún tipo de tensión. Más bien implica que el disparo puede llevar a una liberación y no a una tragedia. Falta precisar respecto de qué se produciría esa liberación. En *Les mots et les images*, dentro del marco de investigación que inicia a finales de los años veinte sobre la relación existente entre un objeto y sus representaciones convencionales en los distintos lenguajes, icónico y verbal, Magritte llegará a la conclusión de que: “Un objeto no cumple nunca la misma función que su nombre ni que su imagen.”¹⁸

Éste es el sentido del cañón: en primer lugar, liberar a los objetos de las imágenes que convencionalmente se les asignan, sin que haya un vínculo real entre unos y otras; y, por tanto, liberar a las imágenes de vínculo que les obliga a considerarse representaciones de algo externo, perteneciente a otro mundo. Cuando se dispare el cañón del cuadro, caerán los paneles del mundo aparente. Pero la mayor beneficiada de la ruptura del lazo que une a un objeto con su representación convencional será la mente humana, que se liberará por

¹⁸ René Magritte. “Les mots et les images”. En: *El surrealismo y sus imágenes, op. cit.*, 289.

fin del “sentido común” que la oprime como una mordaza impidiéndole comprender el sentido del mundo.

Los cuadros divididos en secciones y los intentos de solución dados al denominado por Magritte *problema de la mujer* no serán las únicas vías por las que Magritte pondrá de manifiesto los problemas que plantea la imagen. Existen en su producción una serie de cuadros paradigmáticos que ilustran otro mecanismo por el que el pintor trató de desenmascarar la falacia representacionista. Combinándolo en repetidas ocasiones con el del cuadro dentro del cuadro, Magritte trabaja además el motivo de los umbrales (ventanas, puertas, zonas oscuras de transición...) que incluyen generalmente un plano invisible que separa dos ámbitos o al menos los distingue u ordena. En ocasiones emplea incluso una figura humana (preferentemente la del “hombre con bombín”) a modo de pantalla que revela o da paso a otra realidad, como en “El ramo perfecto” (1956), donde vemos en la espalda del hombre una copia exacta de la figura de Flora de “La Primavera” de Botticelli (1477-78)²⁰, que semeja una anticipación del paisaje hacia el cual avanza el enigmático personaje. A modo de un nuevo ejemplo de collage pintado, la inesperada cita pictórica, con su

¹⁹ La referencialidad inmediata o bien la alusión oculta al arte antiguo en el surrealismo, incluido el caso de Magritte, lejos de pretender hacerle un homenaje, suele estar al servicio de la provocación y de la desacralización de dicho arte.

contenido simbólico de primavera, le resta univocidad al paisaje estival del último plano.

El Renacimiento introdujo en el arte la idea del cuadro como “ventana al mundo”, apertura a una realidad de la cual nos proporciona una parte digna de observación. La pintura de Magritte no ha sido sino una inagotable puesta en cuestión de esta tradición a través del uso “alterado” de sus convenciones. Javier Navarro de Zuñiga en su libro *Mirando a través. La perspectiva en las artes* perfila el sentido de la noción renacentista del cuadro como ventana:

“La imagen retiniana es, a fin de cuentas, una parcela del espacio exterior, que entra en el interior del ojo. [...] Así, esta dualidad es inherente a la pintura y la analogía de Alberti del cuadro como ventana no hace sino reforzarlo”.²⁰

Visualizar la idea de que el paisaje, para el ojo que lo contempla a través de la ventana, es como si estuviera pintado sobre el cristal, es decir, la ventana como cuadro, que es a la vez el cuadro como ventana, no es en Magritte sino una síntesis de la idea mimética de la pintura, o dicho en términos menos pictóricos, de la relación entre el objeto y la imagen así como del juego que entre estos dos ámbitos se establece. La ventana será para Magritte el escenario teatral en el que tiene lugar la representación. Vemos la ventana como frontera entre el

²⁰ Javier Navarro de Zuñiga. *Mirando a través: la perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, 73.

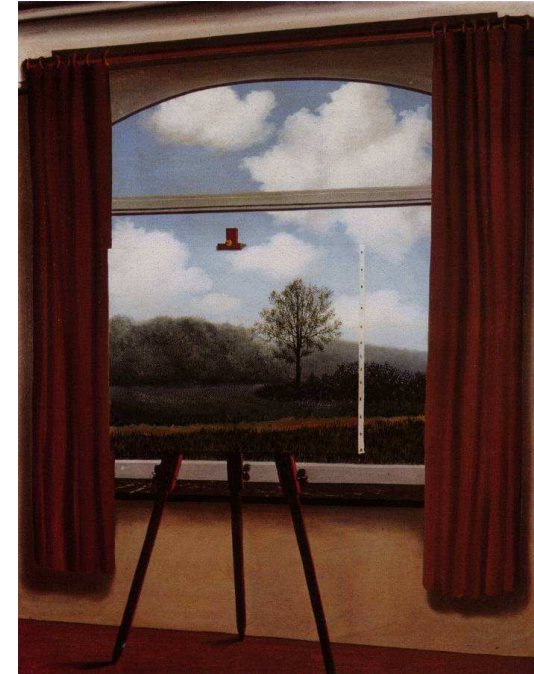
interior y el exterior y el cristal de la ventana como soporte de la ilusión de la realidad, igual que lo es el ojo humano. La ventana tiene según Magritte la misma importancia que el ojo humano: igual que éste lo es en el cuerpo, la ventana es en la casa el lugar a través del cual observamos y experimentamos el mundo. En la representación de un ojo como el de “El falso espejo” (figura 65), vemos que este ojo no es real, sino que a la vez es una ventana o un espejo falso, a través del cual vemos una parte de la realidad: el cielo azul con nubes. De esta forma, el ojo sería como una apertura que separaría el mundo real del irreal, la vida de la muerte, la vigilia del sueño, siempre situando al espectador en el mundo de lo misterioso, de lo desconocido, como si fuera nuestro ojo el que mira y a través del cual vemos el cielo. En el ojo de “El falso espejo” todo está en un único plano, no hay perspectiva ni profundidad. Se unen el ojo y el cielo azul dentro del ojo en un todo único a modo de una ventana abierta hacia la realidad, la libertad, la esperanza e incluso quizás la fe en el más allá.

Magritte siempre se sitúa en el interior y desde esta ventajosa perspectiva mira hacia fuera, hacia lo desconocido, a la vida exterior. La ventana es por tanto una metáfora del ojo y es también una metáfora del cuadro. La retina, el cristal y el lienzo se confunden como metáfora de la realidad, como mimesis, como ilusión. Por eso el cristal se hace opaco en el interior, se hace como un espejo que no refleja lo que tiene enfrente, sino lo que tiene detrás. Porque el cristal,

ya dentro, se hace ojo y el ojo refleja lo que tiene enfrente, pero lo refleja en la retina que está detrás. Este espejo no sería tan diferente del que aparece en la obra de Magritte “Prohibida la reproducción” (figura 44). Ni este ojo tan distinto del representado en “El falso espejo”, el cual permite, como todo ojo, ver el interior de la persona; pero lo que se ve es el mundo exterior, un cielo con nubes, como si reflejase lo que tiene enfrente.

Cierto número de problemas pictóricos que planteaba la Alemania romántica no carecen de relación con los que planteó Magritte. Friedrich Schlegel, uno de los fundadores de la escuela romántica alemana, comentó ya la problemática de las ventanas que se interponen entre el espectador y el paisaje. Seguidamente abordaremos el estudio de una selección de obras de Magritte a través de las cuales el pintor reflexiona sobre lo que él mismo denominó el “problema de la ventana”. Se trata de cuadros que representan una ventana, o una abertura al exterior, y un caballete con un lienzo. El lienzo representa el mismo paisaje que existe teóricamente en la realidad vista a través de la ventana. Magritte interpone entre el espectador y el cristal de la ventana el lienzo sobre el caballete, pero la ventana sigue presente, lo que hace evidente que las funciones del cristal y del lienzo son las mismas.

En el conocido cuadro de Magritte “La condición humana I” (1933) la alteración del cuadro dentro del cuadro reviste un aspecto cuanto menos inquietante.



(Figura 47). René Magritte.
La condición humana I (1933).
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Washington, National Gallery of Art.

En “La condición humana I”, obra que nace como solución al *problema de la ventana*, Magritte hace confluír dos motivos. A través de la ventana se consuma la unión entre el interior y el exterior, así como la visión del paisaje; pero, a su vez, el cuadro dentro del cuadro está a punto de desbaratar tal operación. El caballete está colocado sobre la tarima interior delante de una ventana en la que percibimos su marco, la pared y las cortinas corridas. La tela está sujeta por el caballete a la altura del cristal y muestra con fidelidad lo que oculta en realidad: un árbol, el bosque, el cielo. La línea fronteriza entre la imagen interior y el paisaje exterior es muy tenue, por lo que estos apenas se diferencian ni distinguen. A primera vista en el cuadro dentro del cuadro se “reconoce” el paisaje que se halla detrás y de esta forma parece que la idea fundamental que se sugiere es que la representación del paisaje sobre el lienzo coincide con el propio paisaje.

Ahora bien, si se mira el lienzo con detenimiento, se observa que en él se superponen de una manera indistinta tres ámbitos diferenciados: la imagen visible, el fragmento real escondido detrás del caballete y lo real visible circundante. Aparentemente los tres se enlazan entre sí sin discontinuidad. Todo en él suscita la impresión de una identidad, pues apenas nos es posible diferenciar el modelo oculto y la copia. Únicamente algunos indicios, como el formato sólo sugerido, la ocultación sutil de la cortina detrás del lienzo, los pies y el calzo superior del caballete o el grosor del canto en el lado derecho,

evitan que los llegemos a confundir. Esta ligera insinuación de los límites del marco nos alerta y confirma la sospecha de que la identidad es engañosa, una ficción mental. El cuadro puede ser considerado también como una ventana, pero la mirada a través de esta ventana, la perspectiva que ofrece se convierte a su vez en cuadro. Foucault llama así la atención acerca del modo en que Magritte mezcla pérfidamente el cuadro con lo que debe representar:

“En apariencia, ésta es una manera de afirmar que el cuadro es su propio modelo. De hecho, semejante afirmación implicaría una distancia interior, una separación, una diferencia entre la tela y lo que ha de imitar; en Magritte, por el contrario, del cuadro al modelo hay continuidad en el plano, pasaje lineal, desbordamiento continuo de uno en otro”.²¹

En Magritte lo que está representado en el cuadro no se corresponde necesariamente con lo que oculta. Si fuese así, la parte de la cortina tapada por el lienzo que está en el caballete tendría que haber sido reproducida en él, mientras que, por el contrario, el cuadro continúa la descripción del paisaje que se supone que está detrás. Es una pequeña mentira, pero basta para hacer surgir la sospecha de embustes más conscientes. Al proclamar su absoluta sinceridad, “La condición humana I” dice su primera mentira, generando un círculo vicioso que ya no nos permite distinguir lo verdadero de lo falso. Y no

²¹ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 74.*

podría ser de otra manera, puesto que la mentira forma parte de la condición de toda representación.

El tema de “La condición humana I” es pues el de la ventana como marco de la representación, una representación tan fiel que ambiciona sustituir lo real. Ahora bien, a veces nada parece impedir que la realidad exterior sea algo tan incierto como una copia fiel de la misma, bajo la sospecha de que lo visible esconde siempre lo invisible o lo únicamente visible para la mente. En “La condición humana I”, como en las demás pinturas de la serie, el fragmento del paisaje real ocultado por la tela, que paradójicamente es el modelo de su propia representación, es revelado por el propio caballete desde la presunción de que el paisaje ahora mostrado no es sino una copia de lo invisible. Al pintar Magritte un lienzo que descansa sobre un caballete y que se confunde con el entorno, lo transparenta y la transparencia hace visible lo que está detrás. De este modo, Magritte no pinta una visibilidad física, sino una visibilidad pensada. Desde esta tensión, Magritte nos invita a contemplar el paisaje familiar de otra manera, perdiendo el sentido grosero que retiene la experiencia cotidiana, inoculando el misterio de lo invisible en el corazón mismo de lo visible a través de la paradoja entre la exactitud naturalista de la no diferencia entre los planos aquí presentes y una exactitud poética de las diferencias que brota mentalmente de lo que permanece escondido, del fragmento del paisaje como modelo “real” de la imagen.

El recurso a la ventana es tratado por Magritte en “La condición humana I” de modo diferente a como lo emplea, por ejemplo, en “La evidencia eterna” (figura 23), aunque ambos cuadros estén orientados al mismo fin. Refiriéndose al primero de ellos Magritte hace notar que:

“Ante una ventana, vista desde el interior de una habitación, coloqué un cuadro que representaba exactamente el fragmento de paisaje ocultado por el lienzo; así, el árbol representado en el cuadro escondía el árbol que se hallaba detrás de él, fuera del cuarto. Éste se encontraba simultáneamente, para el espectador, en el interior del cuarto, en el cuadro, y, por el pensamiento, fuera de él, en el paisaje real.”²² De este modo, “esta existencia a la vez de dos espacios diferentes era parecida a la existencia, a la vez en el pasado y en el presente, de un momento idéntico como el que ocurre en el *falso reconocimiento*”.²³

²² René Magritte. “L’invention collective” (1940). En: Uwe M. Schneede. *René Magritte, op. cit.*, 48.

²³ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 76-77. El fenómeno al que parece estar aludiendo Magritte con el término “falso reconocimiento” es comúnmente más conocido como “*déjà-vu*”, que significa *ya visto*. El concepto de *déjà-vu* o *paramnesia* describe la experiencia de sentir que se ha sido testigo o se ha experimentado previamente una situación nueva. Se supone que la experiencia previa puede ser atribuida a un sueño, aunque hay casos en que existe la firme sensación de que la situación efectivamente ocurrió en el pasado.

Así las cosas, ver a Magritte pintando es mirar a través de la barrera del tiempo. El presente no llega a ser más real ahora que en la memoria de lo que ha pasado; y las esperanzas, que son nuestra única idea de futuro, se hacen menos desesperadas, puesto que todas las dimensiones del tiempo están entremezcladas en la pintura de Magritte. El resultado final es que el “status quo” de los objetos y su misma realidad puede ser entendido ahora como transitable: puramente una experiencia pasajera y es que para Magritte el presente era un misterio absoluto.

Al mismo tiempo, Magritte se entrega en “La condición humana” al juego con los diferentes espacios: la dialéctica de lo verdadero y lo pintado, lo real y lo conceptual, lo interior y lo exterior, lo cercano y lo lejano, la ficción pintada y la realidad simulada, quienes intercambian oscilantes sus papeles gracias a la actividad de la percepción y de la mente. Existe sin duda una evidente complicación en lo concerniente a las metamorfosis del espacio. Magritte idea una serie de filtros y transacciones alucinatorias entre unos y otros espacios que nos obliga a sustraernos de la realidad a la que estamos habituados a la vez que nos imposibilita el acomodarnos en una síntesis perfecta y sincrónica de ambos espacios, ante los cuales no nos queda sino una ambivalencia y una fluctuación permanentes. En “La condición humana I” no estamos viendo una ventana que contiene un cuadro, sino un cuadro que contiene una ventana que contiene un cuadro. ¿Y quién nos garantiza que el espacio

supuestamente real desde el que contemplamos el cuadro de Magritte sea en efecto real? A propósito de esta inquietante cuestión el pintor manifestará que:

“Contemplamos (el mundo) como un ente externo a nosotros mismos, a pesar de ser sólo una mera representación de aquello que experimentamos en nuestro interior. Del mismo modo, situamos a veces en el pasado una acción que en realidad está ocurriendo en el presente. Y es así como Tiempo y Espacio pierden ese impuro significado que es el único que la experiencia de cada día toma en consideración”.²⁴

Es de este modo cómo el espectador va tomando conciencia de su propia presencia y de su modo de estar en el mundo. Esta cuestión, que interesó profundamente al pintor, reaparecerá en sus *Manifiestos*, y de modo particularmente trabajado, en el *Manifiesto del amentalismo* de 1946, donde Magritte concluye que la existencia de “lo amental” (el mundo) conduce irremisiblemente al aislamiento de lo mental:

“El universo, en el que todo ocurre para nosotros, arrastra la existencia de lo amental, de lo que no podemos decir nada, sino que existe. Todas las cualidades que

²⁴ René Magritte citado por Louis Scutenaire. *René Magritte, op. cit.*, 83. La traducción es nuestra.

se le podrían suponer no se aplicarían a él, ya que estas cualidades serían las de nuestro universo mental”.²⁵

La idea de aislamiento, que es empleada por Magritte con el único fin de hacer ver mejor los objetos y los individuos, se extiende así al universo entero. Los objetos y los individuos están reintegrados en el universo aislados. Sin embargo, este sentimiento que tenemos de no poder huir del universo mental nos obliga, por el contrario, a afirmar la existencia de un universo extramental y la acción recíproca de uno sobre otro.

En varias de sus obras posteriores, Magritte volverá a reiterar la reflexión abierta con la versión de 1933 de “La condición humana”. Son infinitos, de hecho, los juegos de Magritte con el misterio del espacio, sus maneras de fusionar los planos representados, trascendiendo la contradicción y perdiendo su individualidad. En 1935 Magritte pinta una segunda versión de dicho cuadro, en el que se acentúan los rasgos escénicos de la composición. En “La condición humana II” el motivo de la ventana ha sido ampliado hasta configurar el hueco de una puerta con dintel en forma de arco que propicia la unión entre el interior y el exterior. El caballete sobre el que se coloca el cuadro es desplazado hacia el lado derecho de tal manera que muestra lo que se encuentra detrás del muro, a saber, la continuidad

²⁵ René Magritte. “Manifiesto del amentalismo”. En: Ángel González García; *et al.* *Escritos de arte de vanguardias 1900-1945*. Madrid: Turner, 1979, 440.

ficticia de un paisaje marino que amplía horizontalmente al que se filtra a través del hueco de la puerta. El cuadro plantea de nuevo la paradoja de aquello que oculta y muestra al mismo tiempo eso que parece tapar. El cuadro oculta el paisaje marino y simultáneamente lo reproduce. El muro esconde el paisaje, pero el cuadro se encarga de desvelar ese obstáculo. Los recursos ilusionistas y las intenciones conceptuales se asemejan a las de las restantes versiones: la idea de la imagen representativa como algo distinto del objeto representado – en este caso, el mar y el cielo del cuadro respecto al paisaje real – y la transfiguración de la opacidad del cuadro dentro del cuadro en algo traslúcido mientras la realidad de los objetos se convierten en imagen. “La condición humana II” retorna a la cuestión de si el cuadro dentro del cuadro nos revela lo que existe detrás del muro (el observador deduce, sin prueba alguna, que el caballete muestra lo que de otro modo quedaría oculto) o simplemente nos desorienta. Esta cuestión permanece y debe permanecer siempre abierta para que el espectador sea invitado a utilizar el cuadro.

En “Los paseos de Euclides” (1955), una obra tardía de esta serie, se muestra un caballete con un cuadro frente a una ventana, a través de la cual se ve un paisaje urbano; la escena pintada se corresponde una vez más de modo exacto al fragmento de paisaje sobre el que se sitúa el cuadro, llevando el problema de la pintura, como confrontación naturaleza-ilusión, a la cuarta dimensión. “Los

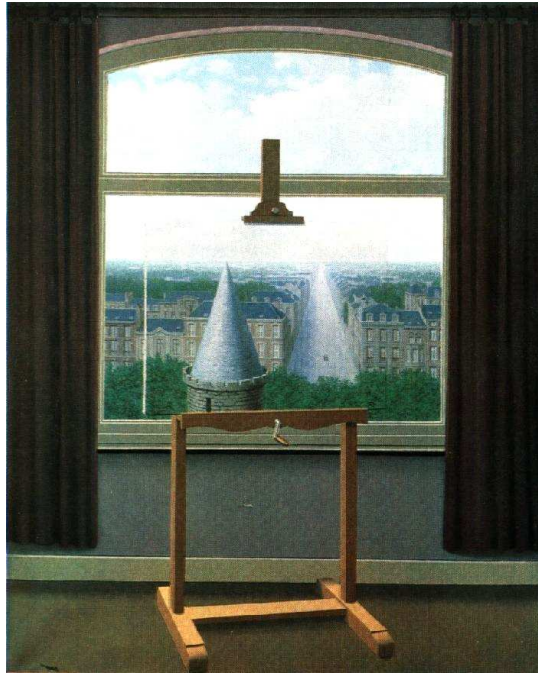
paseos de Euclides” es conceptualmente una réplica de “La condición humana I” de 1933. Únicamente el paisaje neutro natural ha sido sustituido por el de una ciudad y se añaden algunas ambigüedades como la de que una calle larga – que se pierde en el horizonte recorrida por dos anónimos paseantes – adopte la misma forma y el mismo color que la coronación de un torreón que se encuentra en primer plano. En este cuadro no le basta a Magritte la paradoja principal, ya expresada en los cuadros anteriores (“La condición humana”), sino que añade, por un lado, la confusión entre dos imágenes muy similares como tales, pero que corresponden a cosas completamente distintas (la calle en perspectiva y el chapitel del torreón) y, por otro, la multiplicidad de puntos de vista, lo que contribuye a la perplejidad del espectador. El objetivo de estos juegos es demostrar lo fácil que es confundir lo bidimensional con lo tridimensional, la superficie con la sustancia. Como prueba de este razonamiento, John Berger nos propone reflexionar acerca de un pequeño, pero significativo detalle del cuadro de Magritte:

“El caballete tiene una manivela para subir y bajar el lienzo. ¿Qué pasará si se la gira? Es posible / imposible que cuando el lienzo se mueva descubramos que detrás de él no hay ningún paisaje: nada, un vacío, un hueco en blanco”.²⁶

²⁶ John Berger. “Magritte y lo imposible”. En: John Berger. *Mirar*. Madrid: Hermann Blume, 1987, 146.



(Figura 48). René Magritte.
La condición humana II (1935).
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Ginebra, colección Simon Spierer.



(Figura 49). René Magritte.
Los paseos de Euclides (1955).
 Óleo sobre lienzo, 31,7 x 40 cm.
 The Minneapolis Institute of Arts.

Esto mismo sucederá en “El telescopio” (figura 52), donde a través del cristal aparece el cielo y un mar iluminado por la luz del sol, pero en el espacio posterior podemos entrever un vacío imposible, oscuro, libre. En “Los paseos de Euclides” Magritte nos descubre una vez más los engaños de las apariencias mostrados por medio de ese mismo engaño: por un lado, el cuadro como ventana virtual o fantástica a la que asomarse y, por otro, la relación entre el interior y el exterior a través de la ventana como elemento mediador o de transición, y todo esto al servicio de la reflexión sobre la relación entre el objeto y su imagen. Navarro de Zuñiga lo resumirá de este modo:

“Creo que este cuadro – “Los paseos de Euclides” – es un homenaje a la perspectiva, a sus posibilidades y a su ambigüedad y, al mismo tiempo, una burla de todo ello. Como dice Penrose: *Magritte utiliza la ilusión por medios corrientes para persuadirnos de una ficción, pero introduce un grado más de ilusión que ridiculiza la misma idea de ficción*”.²⁷

En definitiva, el motivo de obras como “La condición humana” o “Los paseos de Euclides” no es tanto la descripción de un paisaje cuanto la relación problemática entre la pintura y la realidad, la no identidad entre la imagen y la cosa. Ambas se transfiguran como objetos de una representación subordinada a las convenciones del artificio. Se nos invita así a replantearnos perceptiva pero, aún más,

²⁷ Navarro de Zuñiga, *op. cit.*, 18.

mentalmente los vínculos entre la simulación de lo real visible, la imagen acotada en el caballete y lo real escondido. Finalmente, la metáfora del cuadro como ventana al mundo, subyacente al pensamiento de Magritte, nos conducirá a la conclusión de que la apariencia, o lo que es lo mismo, la representación, es engañosa. Y dicho pensamiento se complementará con este otro: la apariencia es tan engañosa que Magritte logra engañarnos con la propia representación.

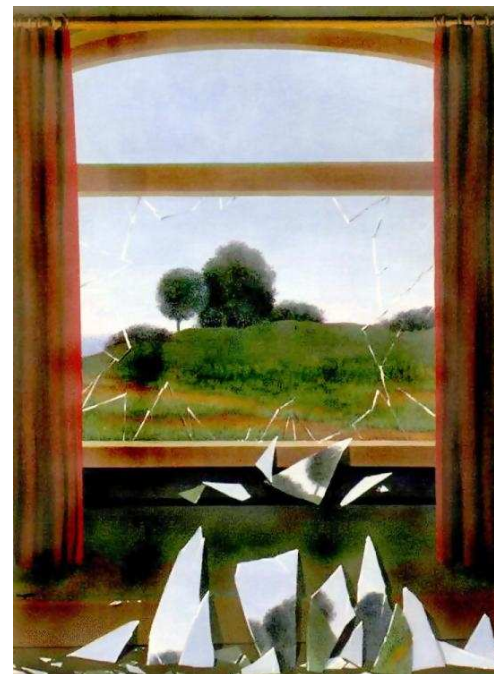
En la obra titulada “La llamada de las cumbres” (1942) Magritte desarrolla, apoyándose en la modalidad del cuadro dentro del cuadro, el motivo de una metamorfosis. De nuevo, frente a un paisaje, hay un cuadro apoyado en un caballete. Mientras que el paisaje tiene el habitual carácter realista, el cuadro del caballete ofrece un motivo que es imposible suponer que exista en la misma forma detrás del lienzo: la montaña se transfigura hasta llegar a tomar la forma de una cabeza de águila que es también de piedra. En “La llamada de las cumbres” el problema no reside ya en la identidad general entre la realidad y la reproducción de ésta de modo exactamente idéntico. Al representar una metamorfosis en un caballete, Magritte ilustra su postura personal frente a las relaciones entre arte y realidad. Por un lado, el caballete presenta la técnica realista de Magritte. Por otro lado, el artista introduce ciertos cambios en la realidad de modo que nos presenta el surgimiento de un motivo pictórico. “La llamada de las cumbres” supone una reflexión sobre el propio trabajo creativo al

convocar los planos que le son necesarios: un fragmento de realidad y la metamorfosis pictórica de una fracción de ese fragmento de realidad minuciosamente reproducido.

El cristal de las ventanas que aparecían en las obras hasta el momento citadas, al conservar su condición de transparencia, tenía la facultad de esconder su materialidad permitiendo así contemplar los objetos que se hallan al otro lado, en el exterior. Pero ¿qué sucedería si el cristal de la ventana saltase hecho añicos? ¿Qué implicaría poner en evidencia tanto su transparencia inadvertida como su materialidad escondida? Una respuesta plausible nos la sugiere “La llave de los campos” (1933), obra que exhibe ciertas peculiaridades y da un paso más respecto al planteamiento de “La condición humana I” (figura 47). En “La llave de los campos” alguien parece haber lanzado un objeto contundente contra la ventana y, a consecuencia de la acción, los trozos de vidrio se han volcado hacia el interior y se ha abierto una brecha a través de la cual se percibe el paisaje sin posibles veladuras, dejándose notar los efectos hasta entonces invisibles de la transparencia y de la materialidad. No obstante, lo más insólito se nos revela cuando, al desparramarse por el interior, los pedazos de cristal conservan aún sobre ellos los fragmentos del paisaje que antes dejaban ver a su través.



(Figura 50). René Magritte.
La llamada de las cumbres (1942).
Óleo sobre lienzo, 66 x 56 cm.
Colección privada.



(Figura 51). René Magritte.
La llave de los campos (1933).
Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm.
Lugano, Fondazione Thyssen-Bornemisza.

Como ha explicado José Pierre, semejante paradoja sólo puede tener un significado: que la ilusión tiene el mismo valor que la realidad palpable. Como se puede leer en la siguiente cita extraída de *Les mots et les images*, a finales de los años veinte Magritte está plenamente convencido de que: “Los contornos visibles de los objetos se tocan, en la realidad, como si formaran un mosaico”.²⁸

En el caso de “La llave de los campos” parece infructuosa la tentativa de recomponer la realidad y la imagen del paisaje a partir de esa suerte de teselas residuales del mosaico visual destrozado. Los pedazos de cristal caídos en el interior parecen sin embargo adherirse a una materialidad más viscosa, incluso a una opacidad recuperada. Desde ambas propiedades, los añicos cristalinos muestran lo que, hasta antes de abrirse aquella brecha, únicamente se filtraba gracias a una transparencia liberada de su materialidad. Ahora, en virtud de las adherencias, el mismo y único paisaje exterior es tamizado por una doble transparencia: la de la brecha y la del cristal no quebrado o incrustado cual reflejo en los pedazos dispersos. Magritte identifica así la abertura de la ventana con la ventana y opera como si el panorama fuera una proyección del cristal: se destruye la proyección, pero no lo proyectado.

Teatro de la vida es el título de un ensayo de Magritte escrito en 1928, en el que describe su pintura como un escenario donde se

²⁸ René Magritte. “Les mots et les images”. En: *El surrealismo y sus imágenes*, op. cit., 289.

abolían las leyes naturales del tiempo y el espacio. La ventana de “La llave de los campos” es un escenario donde, a telón abierto, se desarrolla la representación de una tragicomedia cuyo protagonista es la propia representación pictórica. La representación de esta tragicomedia se lleva a cabo en tres actos todos ellos reunidos y simultaneados en el cuadro de Magritte: tiempo y espacio han sido abolidos. En el acto I se ve el paisaje a través del cristal de la ventana. Durante el acto II se rompe el cristal y cada uno de sus trozos se lleva consigo el pedazo de la imagen del paisaje que le corresponde, dejando el paisaje intacto. El acto III consistirá en que nada se llega a representar, es sólo una propuesta del autor, del dramaturgo, y requiere de la participación del espectador, quien reconstruye la imagen exacta del paisaje a base de volver a situar los pedazos de cristal en su lugar exacto como si de un rompecabezas se tratara.

Al igual que aconteciera con la disociación y las paradojas entre las palabras, las imágenes y las cosas, o con la indistinción en el cuadro dentro del cuadro respecto al modelo, la quiebra de la ventana puede ser tomada como metáfora, si es que no alegoría, de la quiebra de la representación, de la pérdida de confianza en la correspondencia entre las imágenes y las cosas. Es en este sentido en el que la operación pictórica de Magritte puede cifrarse en términos propios del lenguaje poético. A pesar de que Magritte no abandona en apariencia

la representación e incluso cultiva el ilusionismo a lo *trompe-l'oeil*,²⁹ paradójicamente no lo hace sino con el fin de poner a la representación en entredicho y de someterla a un juego de convenciones que se apartan de la semejanza y de la mimesis, en beneficio de las nebulosas similitudes y la puesta al día de la arbitrariedad. Magritte persigue en última instancia liberar a la similitud de su vieja complicidad con la aserción representativa mediante la recreación de sutiles y desestabilizadoras trampas en los mecanismos perceptivos y mentales o en los dispositivos artísticos.

Podríamos conjeturar que, si Magritte hubiese sido más directo al poner los títulos de sus cuadros, quizás habría llamado a este cuadro de 1933 *La ilusión rota*, puesto que ésta es en realidad la idea que el cuadro transmite: Magritte rompe la ilusión de la representación, de la pintura, para que veamos su fundamento, que es a la vez su truco. Pero como todo nos lo dice utilizando ese mismo fundamento, ese mismo truco, entonces no cabría denominar así el cuadro. El propio pintor

²⁹ El *trompe-l'oeil* (traducido en castellano por “trampantojo”) consiste en engañar, equivocar al ojo haciéndole ver lo que no es. Esta técnica es consustancial a la historia de la pintura siendo su manifestación más elemental la recreación de un modelo tridimensional en un lienzo bidimensional. Para la mayoría de los autores, el uso del *trompe-l'oeil* por parte de Magritte complica su horizonte ontológico y le aproxima a la ficción posmodernista. Para Foucault, la pintura de Magritte está en el polo opuesto al *trompe-l'oeil*. Los objetos son retratados de una manera impecable para poderse desvincular con mayor fuerza de sus responsabilidades figurativas a través de diversos mecanismos que violan la lógica del racionalismo.

resaltó además la importancia de los títulos de sus cuadros y lo hizo parafraseando unas palabras de Nougé en *Las imágenes prohibidas*:

“Los títulos están escogidos de tal manera que impidan situar al cuadro en una región tranquilizadora de la mente, en la que el desarrollo automático del pensamiento le encontraría, a fin de subestimar su alcance”.³⁰

Sea como fuere, el título que Magritte puso a este cuadro, “La llave de los campos”, es una expresión francesa (*la clef des champs*) que sugiere la liberación de cualquier restricción mental o física y fue utilizada también para titular algunas obras de autores surrealistas como Max Ernst y André Breton.³¹ De hecho, la metáfora *prendre la clef des champs* en francés equivale a otra metáfora castellana, *tomar las de Villadiego*, a su vez resumible en la expresión tan directa como castiza “largarse”. Por tanto, entendemos que su traducción más fiel sería algo así como “Se largó”. La pintura en cuestión muestra, pues, una ausencia derivada de una decisión súbita y una acción violenta: una fuga, rompiendo el cristal de la ventana. “La llave de los campos” representa también una expulsión del paraíso a la inversa: el hombre

³⁰ René Magritte citado por Michel Foucault. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit., 53; cita extraída del nº 12 de la *Révolution surréaliste*, 1929.

³¹ Ver al respecto José Álvarez Lopera. “El Surrealismo”. En: José Álvarez Lopera. *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 1992, 398.

doméstico opta por volver al estado natural en un retorno a los orígenes. El individuo fugado ha abandonado un espacio cerrado para correr por los espacios abiertos recuperando su libertad. En esta ocasión Magritte deja testimonio de la frágil e indescifrable huella que el hombre ha dejado en su intento de reintegrarse a un estado de libertad primigenia. El rastro que abandona detrás de sí son los vidrios rotos que no afectan en absoluto a la integridad del campo: ha sido dañada la civilización, no la naturaleza. Tanto si aquel hombre ha escapado o no, la naturaleza exterior queda indemne. En cambio, hay “otra naturaleza”, la que se había visto a través del cristal, que ha sido rota con éste. El hecho de que los pedazos rotos conserven los fragmentos del exterior, que en su estado de integridad hubieran completado el “puzzle” del paisaje, parece insistir en la noción anterior. El interior de la casa queda además parcialmente maltrecho y vacío. Dado que la casa existe para el hombre, en ausencia de éste, carece de justificación. Magritte ha pintado “la presencia de una ausencia”³² en función de una recuperación del estado natural y representa esa ausencia, el vacío, pero sin drama, antes bien, asumida con un gesto de indiferencia.

³² Los procedimientos retóricos empleados por Magritte culminarán en una reflexión sobre la presencia y la ausencia. Éstas son cualidades elementales que no están en los objetos mismos, sino en la interacción con los demás objetos y con nosotros mismos. Magritte utiliza la pintura con el fin de mostrar la relatividad de las fronteras entre lo presente y lo ausente.

La transferencia de un paisaje al cristal de la ventana que lo refleja empleado en “La llave de los campos” fue un recurso muy estimado por Magritte y lo volvió a emplear quince años después de esta obra en “El dominio de Arnheim”, en su versión de 1949. En esta ocasión, Magritte dejó algunos fragmentos de cristal en el alféizar para unir el espacio interior con las nevadas montañas del auténtico paisaje exterior.

Sin embargo, el ejemplo más trabajado de todos de esta clase de transferencias se encuentra en la obra titulada “El telescopio” (1963). Este cuadro se presenta como uno de los planteamientos más singulares que hace Magritte del problema de la ventana. A través de esta “lente de aproximación” que se supone que es la ventana creemos ver un paisaje marino y un cielo nuboso. La ventana exhibe así su condición de mediadora entre dos espacios diferentes y complementarios. Pero también aquí encuentra el pintor un rizo que rizar: resulta que la ventana está entreabierta pero no admite vislumbrar entre sus hojas dicho paisaje, sino que se abre a la nada. Es uno de tantos desplazamientos en los que Magritte se complace en problematizar o dis-locar los objetos y es además uno de los paisajes más inhóspitos del pintor, a la par complejo e inquietante. A primera vista la transferencia parece directa: un simple intercambio entre la noche y el día, cuyo efecto de perplejidad es comparable al experimentado ante la serie “El imperio de las luces” (figura 36 y 37).

La imagen del mar y del cielo iluminados por la luz del sol y sumidos en la neblina ocupa los dos cristales de una ventana. El cuerpo que está entreabierto revela la oscuridad, la noche que hay detrás. Ahora bien, un examen más detenido revela tres detalles que, considerados en su conjunto, desestabilizan gravemente la interpretación de la imagen y le confieren un giro siniestro. En primer lugar, Magritte ha logrado establecer un punto sutil de coincidencia entre el borde principal de la imagen que ocupa el cristal de la ventana abierta y el marco en el que encaja. Esto abre el camino a una cautivadora ambigüedad. En segundo lugar, coloca el horizonte (la división entre el mar y el cielo) exactamente al mismo nivel de la mirada, como si quisiera sugerir que existe una unidad espacial supuestamente carente de problemas entre las dos mitades del paisaje. Y, en tercer lugar, en lo alto de la ventana abierta, cambia la filiación de la imagen que aparece en el cristal al marco de la ventana, con lo que impide cualquier intento de realizar una interpretación coherente y trastoca la creciente sensación de certidumbre visual del espectador. La cuestión que subyace ya no es sencillamente dónde queda emplazada la realidad, sino que radicará en su misma dependencia. Magritte parece sugerir que incluso el telescopio de su título está apuntando a una oscuridad infinita y que en realidad apenas queda nada más allá de los trucos a los que, como pintor, está condenado a recurrir para jugar con las apariencias.



(Figura 52). René Magritte.
El telescopio (1963).
Óleo sobre lienzo, 77 x 119, 3 cm.
The Menil Collection. Houston, Texas.

Las obras de Magritte de esta serie consisten, en último término, en una mezcla pérfidamente elaborada entre un cuadro y lo que debe representar, indicando lo contrario de lo que parece decir, ya sea por un deslizamiento de la imagen (“La condición humana”, figuras 47 y 48); ya sea gracias a las trampas del desdoblamiento (“La llave de los campos”, figura 51) o, por el contrario, a través de la transparencia de un cristal (“El telescopio”, figura 52). El resultado obtenido por Magritte es siempre una atmósfera de misterio y una necesidad de reflexionar sobre lo que el cuadro muestra.

Sería posible dedicar un capítulo completo a destacar el importante papel que desempeña en la obra de Magritte un elemento tan cotidiano como lo son las puertas. El “problema de la puerta” fue indagado asimismo por Magritte en diferentes cuadros, proporcionando como resultado una serie de soluciones muy diferentes aunque con una característica común. Las puertas contienen y representan la esencia de la “apertura” y de la “entrada permitida”. A menudo Magritte las obliga a abrirse o bien las deja entreabiertas. Se establece una analogía entre ambos huecos y entre ellos y la idea de “pasar”. La puerta es de esta forma nuestra apertura al mundo, la conexión entre el interior y el exterior, lo privado y lo público. Se trata además de puertas que nuestra dualidad humana acostumbra a construir en la línea fronteriza donde linda lo visible con lo invisible. Nos vienen entonces a la memoria las palabras de Gérard de Nerval, quien hablaba en *Aurélia* de “traspasar las puertas que nos separan de

lo visible” y que, en el sentido anterior, escribía: “No he podido atravesar sin temblar esas puertas de marfil que nos separan del mundo invisible”.

El problema de la puerta fue trabajado por Magritte a través de cuadros como “La respuesta imprevista” (1933) y “La perspectiva amorosa” (1935), los cuales presentan imágenes complementarias en cuanto al concepto que encierran.

Las dos imágenes representan una puerta interior cortada en formas prácticamente idénticas, la silueta de un personaje (aunque el pintor declaró que este recorte era “informe”). Aunque la puerta siempre esté cerrada, se ofrece abierta gracias a este artificio. Ahora bien, si la puerta es un hueco para pasar, dejarla cerrada y hacerle un agujero supone desvirtuar su función, alienarla surrealísticamente. Las puertas de Magritte se presentan con sus funciones trastocadas y en paisajes alterados e indeterminados. Estas puertas están cargadas además de cierta actividad física en la medida en que revelan un hecho agresivo que ha tenido lugar un momento antes: nos encontramos ante dos puertas rotas como si de repente las hubiera atravesado una fuerza apresurada e irresistible.

En “La respuesta imprevista” la puerta se abre a un espacio que continúa el de la habitación donde nos encontramos, pero que al mismo tiempo se revela como algo oscuro y misterioso y así lo señaló el artista belga:

“El problema de la puerta exigía un agujero por el que poder pasar. Mostré en *La respuesta imprevista* una puerta cerrada en un apartamento en el que un agujero informe revelaba la noche”.³³

Pero, en relación al problema de puerta, quizás resulten más esclarecedoras estas otras palabras de Magritte:

“[...] La puerta puede abrirse sobre un paisaje visto al revés. || El paisaje puede ser representado por la puerta. || Intentamos algo menos arbitrario: al lado de la puerta hacemos un agujero en la pared que es también una puerta. || Este hallazgo será perfeccionado si reducimos estos dos objetos a uno solo. El agujero se sitúa naturalmente en la puerta y por ese agujero vemos la oscuridad. || Esta imagen podría de nuevo enriquecerse si iluminamos la cosa invisible oculta por la oscuridad. Nuestra mirada siempre va más lejos, quiere, en fin, ver el objeto, la razón de nuestra existencia”.³⁴

Por su lado, el agujero practicado en la puerta de “La perspectiva amorosa” se manifiesta como rastro ausente de su carácter mediador, al mismo tiempo que muestra un paisaje inventado, un mundo luminoso y ambiguo, un extraño panorama en el que destaca un árbol en forma de hoja, aparentemente más grande que en la

³³ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 76.

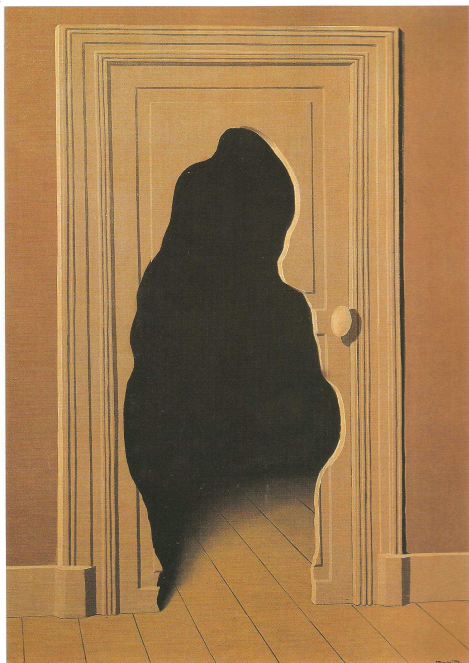
³⁴ René Magritte. “Conferencia de Londres”. En: *Escritos, op. cit.*, 63. El fragmento reproducido corresponde al texto de la demostración hecha por René Magritte en Londres, en febrero de 1937, en el marco de la exposición *Young Belgian Artists* en la London Gallery.

realidad, cuyas ramas son prácticamente como un esqueleto y cuyo tallo es un tronco que hunde sus raíces directamente en el suelo. Magritte siempre ha manifestado un vivo interés por la figura del árbol, la cual aparece por primera vez en “La perspectiva amorosa”. A su lado, un inmueble cuadrado sobre el que se halla uno de los objetos anómalos que Magritte dispersaba por muchos de sus cuadros. El pintor reveló a propósito de este cuadro su firme creencia en que:

“Es en el amor donde descubrimos las más grandes perspectivas. Aquí sugerimos el mayor sentimiento de profundidad suprimiendo una parte del batiente de una puerta que escondía un paisaje compuesto de objetos conocidos (árboles, cielo) y un objeto misterioso (el gran cascabel de metal situado sobre la terraza)”.³⁵

Hemos de añadir además que el hecho de que el árbol de “La perspectiva amorosa” sea más grande de lo normal, o en todo caso más alto que el edificio de al lado, arroja la pregunta sobre las proporciones entre objetos y cosas. Mediante el desplazamiento de las relaciones dimensionales de las figuras y la falsificación de la perspectiva, se trastorna el orden habitual de la percepción, fenómeno a cuya experimentación también pueden estar sujetos los enamorados.

³⁵ René Magritte. “Sobre los títulos”. En: *Escritos, op. cit.*, 226.



(Figura 53). René Magritte.
La respuesta imprevista (1933).
Óleo sobre lienzo, 81 x 54 cm.
Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts.



(Figura 54). René Magritte.
La perspectiva amorosa (1935).
Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm.
Suiza, colección privada.

En definitiva, el “problema de la puerta”, con o sin molduras, ilustra la forma de pensar de un Magritte confrontado a la veracidad de las cosas, quien partiendo de la verdad, juega con las trampas de la lógica. Las molduras forman marcos que permiten tanto cerrar como abrir la imagen sobre ella misma. Marcos de puertas y ventanas, de espejos y cuadros, cortinajes, encuadrados de todo tipo parecen indicar la artificialidad de la representación y muestran una y otra vez que al otro lado no hay nada o, en todo caso, hay más de lo mismo.

A través de los cuadros dentro del cuadro Magritte lleva a cabo la elaboración de un nuevo sistema relacional entre la imagen y el concepto. Esta línea de investigación se sigue como consecuencia de la separación de los sistemas de comunicación verbal y pictórico establecidos en los llamados *cuadros de motivación lingüística*, algunos de los cuales analizaremos en el siguiente capítulo.

4.3. *Kant y Magritte: la ventana como apertura trascendental.*

Las imágenes de Magritte tienen por objeto hacernos visible lo que normalmente se queda en el terreno de lo no percibido, o dicho en otros términos: “El verdadero objetivo del arte de la pintura es el de concebir y realizar cuadros capaces de dar al espectador una percepción visual pura del mundo exterior”.³⁶

³⁶ René Magritte. “El verdadero arte de la pintura”. En: *Escritos, op. cit.*, 236.

Se trataría de retornar enteramente sobre sí y de visualizar lo cristalino, aquello que, siendo tan cercano, pasa desapercibido debido a su misma misión de transparencia, gracias a la cual lo otro viene a la luz y se configura en ella. Para ello se requiere cambiar ciertamente los hábitos que lo ocultan. Ésta fue asimismo la propuesta de Kant, la de llevar a cabo una reflexión que nos permitiera acceder al nivel de lo puro y trascendental. De este modo, si nos asomáramos por “la ventana”³⁷ de Magritte, tal vez podríamos captar de manera plástica aquello que Kant denominó *lo trascendental*, pues, como dijo el pintor belga, “el arte de pintar es un arte de pensar”.

Ahora bien, la pintura como ventana a la realidad produce un efecto de doble espejo,³⁸ que es a la vez de distanciamiento y cercanía, de ida y vuelta. Esta dualidad de imágenes sirve de metáfora para ilustrar la diferencia y la semejanza entre el plano empírico y el trascendental. Esta cuestión es abordada por Magritte en las distintas obras en las que emplea el recurso del cuadro dentro del cuadro. Retomamos a continuación el análisis de algunas de ellas, para identificarlas esta vez como las sucesivas fases de un proceso de

³⁷ Es significativo señalar que al primer cuadro que Magritte pinta con su estilo característico, lo tituló “La fenêtre” (La ventana), de 1925.

³⁸ El mismo desdoblamiento de imágenes se encuentra en cuadros como “Amoríos peligrosos” (figura 19) o “Prohibida la reproducción” (figura 39), donde recordemos que la conexión aparentemente indisoluble entre espejo e imagen reflejada se desvanece.

descubrimiento durante el cual una *ausencia* se irá abriendo paso inexorablemente. Los cuadros de esta serie pintados por Magritte nos reenvían a otra composición que ya no puede ser recuperada en el cuadro mismo: la del paisaje originario y la acción del artista. Esa ausencia está inscrita allí, porque no encontramos al pintor, por ejemplo, de pie frente a su cuadro. Se ha retirado al exterior, al que nos vemos impulsados, a la vez que se nos retiene en el cuadro mismo por efecto del arte, produciéndose una tensión en la mirada que anuncia nuevos desarrollos.

La pintura, como “el arte de la semejanza”, parte de la ingenuidad de una copia, pero en ello mismo surge el movimiento de fuga, justamente por el deseo de copia, que lleva a Magritte incluso a reproducir la dualidad en esos dos cuadros: el real y el pintado en él. Por más que quiera de nuevo borrarla poniendo el segundo cuadro justo delante de lo que en él se encuentra pintado, la diferencia engendrada es la que sugiere esa ausencia a la que acabamos de referirnos. En una carta que escribe a Breton durante el verano de 1934, Magritte se pronuncia con respecto a este fenómeno diciendo: “Se puede suponer que detrás del cuadro el espectáculo sea diferente de lo que se ve, pero lo esencial era suprimir la diferencia”.³⁹

³⁹ René Magritte. “Carta a Breton del verano de 1934”. En: David Sylvester (ed.). *René Magritte, catalogue raisonné. Vol. II Oil paintings and objects*. London Mercatorfonds, Antwerp, for Philip Wilson Publishers, 1993, 184. La traducción es nuestra.

En la versión de “La condición humana” de 1933 (figura 47) una ventana separa reflexivamente dos espacios diferentes y complementarios, el del artista y el del paisaje originario, mientras que su cristal transparente sirve de lazo de unión. Similitud y diferencia entre el objeto y nuestra representación, de modo que el sujeto se va configurando en un proceso de distinciones y retorno, de *Ent-fernung*, dice Heidegger. En este cuadro la quietud y la paz de la escena, así como la exactitud de la copia, nos insinúa la seguridad de un mundo en calma y ordenado. Parece como si el lienzo fuera otro cristal. No obstante, al observar el canto de mismo y el modo en que prolonga el paisaje sobre el perfil de la columna, nos introduce una duda razonable sobre nuestras primeras impresiones. Se produce un juego de identidades y diferencias entre los dos cuadros, los dos paisajes, entre lo real y lo pintado, que, reteniéndonos ahí como resultado del arte, al mismo tiempo nos vuelve a lanzar al exterior, hacia un artista y un paisaje originario que no hemos logrado aún desvelar. Ese mismo efecto es el que nos produce “Los paseos de Euclides” (figura 49), donde Magritte parece estar interesado en una especie de reflexión sobre la realidad cristalina de la geometría mediante el juego de dos conos, uno formado por una torre medieval y otro por una calle recta que se aleja.

En “La llave de los campos” (figura 51) seguimos estando en la habitación frente a la ventana, pero ya no hay cuadro. Sin embargo, de pronto, la armonía se ve turbada, el cristal de la ventana se rompe. Hasta aquí un incidente banal, una escena cotidiana, de las que tanto agradan a Magritte. Pero entonces salta la sorpresa. Recordemos que, como ya dijimos, en los vidrios caídos, o cuidadosamente colocados de pie sobre el suelo (símbolo de la reflexión realizada) vemos las partes que les corresponderían del paisaje que hay detrás de la ventana; así es como descubrimos que en el cristal estaba pintado el paisaje, ése que creíamos haber estado viendo. El resto del cristal que aún queda en su sitio ya no nos engaña. Constatamos la dualidad y de este modo perdemos la inocencia de la primera mirada. Magritte nos introduce en un proceso de duda metódica, donde las semejanzas engendran sus diferencias. Lo que aquí se está evidenciando en última instancia es la doble naturaleza de la ventana: la de ser cristal del mundo (lo que Kant denominaba “realismo empírico”) y a la vez pintura, producto de una acción interpretadora (“idealismo trascendental”). Pero esto no es aún evidente para el espectador y por tanto el problema se trasladará al telón de fondo, al paisaje exterior.

La fractura del cristal es el comienzo de la reflexión racional y filosófica, pues ya no se problematiza parte del lienzo, sino la totalidad y el sentido de su existencia. Es el momento en que se inicia la salida de la cueva platónica o en el caso de Magritte de esa habitación cerrada hacia el campo, hacia el exterior. La primera

mirada, la mirada ingenua, pensaba que bastaba con abrir los ojos físicos e intelectuales para ver la realidad en sí y tener una copia adecuada dentro de sí. Sin embargo, roto el cristal de las apariencias sensibles y de las interpretaciones heredadas, por el boquete del cristal entran y salen incesantemente cuestiones y dudas en el marco de la mayor cotidianidad.

El título “La llave de los campos” traza un movimiento, el de la llave, desde el espectador hacia el paisaje del fondo, indicándole que a través de la rotura obtendrá la clave para comprender el ser del mundo. Ahora bien, si consideramos que los cristales están en el interior de la habitación, comprenderemos que la violencia se ha ejercido desde fuera, desde lo pretendidamente real hacia el sujeto, en un movimiento complementario al primero. En todo caso, algo se está evadiendo continuamente del cuadro y ya resulta imposible detener la fuga; de hecho, este mismo cuadro se presenta a veces bajo el título “La evasión”. Magritte tiene su propia lógica para encarar este envite de lo real. En efecto, por mediación de esa continua ida y venida del cuadro al paisaje, de los objetos reales a la imagen pintada, el pintor acaba descubriendo el carácter pictórico de la realidad misma y se encamina, más allá de la interpretación ofrecida, hacia su propio “giro copernicano”: también los objetos reales tienen que ver con su mirada. Kant identificó el error del dogmatismo y del escepticismo con la creencia en que el paisaje del fondo, el mundo, era algo en sí

independiente de toda subjetividad. La nueva mirada introdujo a Magritte, por el contrario, en la clave,⁴⁰ en el secreto de los campos y le hizo ver que el paisaje originario, como el cristal, estaba tocado también por el pincel de un pintor que siempre se había sustraído y evadido de sus cuadros. A ese pintor le llamó Kant “sujeto trascendental”. Si Magritte lo hubiera dibujado junto a la ventana, el caballete y el lienzo interior, habría tenido que añadir debajo la frase: “Celui-ci n’est pas un peintre” (“éste no es un pintor”), pues el dibujado no pinta sino que es pintado, es decir, ese hombre habría correspondido al yo empírico, no al trascendental. La acción inspirada del artista no puede como tal ser representada en el cuadro, sino que es condición de posibilidad de toda obra de arte. Pretender lo contrario sería una “Tentativa imposible” (figura 22). A pesar de todo, cuando Magritte se aventura a ello en el autorretrato que aparece en “Clarividencia” (figura 68), la escena se desarrolla en un espacio inconcreto y etéreo, es decir, en ninguna parte.

Después de esto, Magritte decide regresar a la naturaleza, salir al mundo y transformarlo, ya sea poniendo el caballete y el cuadro en una abertura de la casa sin mediación alguna (“La llamada de las cumbres”, figura 50), ya sea acercándose a la puerta, como en “La condición humana II” (figura 48), donde la mayor parte del lienzo es

⁴⁰ En francés el término “clef” o “clé” tiene el significado de *llave*, pero en sentido figurado también significa *clave*. En el título “La clef de champs”, ambas acepciones estarían implícitas de modo simultáneo.

una prolongación del mar que de otra manera no veríamos a causa de la pared. Una y otra vez, volvemos a descubrir junto a Magritte que la experiencia cotidiana es la del sentido y que el cuadro interior surge sobre ese telón de fondo por medio de un acto de atención. Si el sujeto cartesiano era reflexivo, el de Magritte es transitivo. La mirada del pintor elabora primero el paisaje real y esto es lo que podríamos llamar “pintura originaria”, primeramente esbozada por él, de modo que son los artistas los que han de enseñarnos a ver y a mirar. Sólo en relación a esa pintura primaria puede llamarse copia al cuadro que él pinta, que es en definitiva creación de formas y de sentido. En realidad, todo ocurre a la vez, la elaboración del paisaje y el trabajo físico del pintar, pues se trata del momento de un hallazgo. La apertura trascendental, representada por la ventana, que sería algo así como el espacio-tiempo (un cristal, o mejor aún, un boquete de pasividad que el yo abre en sí mismo para que lo otro se le manifieste), y la mirada, que se asemejaría a la imaginación trascendental kantiana, hacen posible que aparezca un mundo en la intuición, un mundo que le responde. Esa mirada queda objetivada en el cuadro del interior, gracias al cual el Yo se va haciendo reflexivamente consciente de su propia presencia. Nace así la conciencia reflexiva, en virtud de la distinción entre el paisaje visto y el paisaje pintado, entre objeto y representación. Magritte mira afuera y mira el cuadro, y de ese modo establece la posibilidad de la

correspondencia entre ambos ámbitos, así como la verdad trascendental hace posible la empírica. Pero aquí se produce un olvido de dicha acción trascendental en cuanto acción: al ser ésta condición de posibilidad de la conciencia empírica, le queda a sus espaldas, fuera del cuadro, de modo que el paisaje originario aparece como completamente independiente de toda subjetividad, de toda posible mirada. De ahí la sorpresa producida por la rotura del cristal de “La llave de los campos” al comprobar su doble naturaleza: la de ser cristal (puesto que en él vemos el paisaje de fondo) y la de ser pintura. En virtud de aquel olvido, el filósofo ha de pasar por las etapas del dogmatismo y el empirismo. La reflexión parte entonces del interior del cuadro pintado, pero como ella ha nacido de la diferencia entre objeto y representación, no logra salir del cuadro mismo y llegar a la realidad como lo en sí. Olvida que esa distinción sólo ha podido surgir en la conciencia gracias a una acción unitaria que los compara, frente a la cual ambos son fenómenos, y lo olvida porque, aunque mire el cuadro con lupa, nunca la encontrará pintada. Únicamente aparecerá en una retorsión del ánimo (*Gemüt*) sobre sí mismo (lo que Kant denomina “reflexión trascendental”) y que Magritte conceptualiza como un proceso de abstracción; él se representó al Yo trascendental como un niño capaz de coger pájaros, es decir, como una acción primaria en contacto directo con el mundo:

“[...] acabé por encontrar en la apariencia del mundo real la misma abstracción que en los cuadros, ya que a pesar de las combinaciones complicadas de detalles y de matices de un paisaje real, yo podía verlos como si tuviese una cortina situada delante de mis ojos. Comencé a estar poco seguro de la profundidad de los campos, poco persuadido del alejamiento del azul ligero del horizonte; la experiencia inmediata los situaba simplemente a la altura de los ojos. || Estaba en el mismo estado de inocencia que el niño que cree poder coger desde su cuna al pájaro que vuela en el cielo”.⁴¹

⁴¹ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 71.

Capítulo 5.
Las palabras y las imágenes.

5. *Las palabras y las imágenes.*

*Yo soy el maestro,
y las palabras quieren decir
lo que yo les ordeno,
para eso les pago.*

Lewis Carroll. *Alicia tras el espejo.*

Quizás haya sido Magritte el más filosófico de todos los pintores surrealistas por haber plasmado en sus cuadros ideas como la relación de las imágenes con las palabras. ¿Cómo se relacionan los lenguajes con el mundo de los objetos y cuál es (o dónde está) el ámbito común que permite que lenguajes distintos sean inteligibles entre sí? Esta clase de preguntas fueron las que, desde mediados de los años veinte hasta la mitad de la década de los treinta, condujeron a Magritte a embarcarse en una exploración visual de la relación existente entre el nombre y el objeto nombrado, entre la descripción y la condición. Esta preocupación, que marcaría toda su evolución hasta el fin de sus días, conducirá a Magritte a la publicación en 1929 en el último número de *La Révolution Surréaliste* de un manuscrito titulado *Les mots et les images* (Las palabras y las imágenes). A través de este conjunto de proposiciones ilustradas, Magritte analiza las relaciones de los objetos con las palabras que los designan y las formas que los representan.

En el libro titulado *1984*, de George Orwell, una de las principales tareas del estado totalitario era mutilar el lenguaje hasta reducirlo a un conjunto de denominaciones precisas donde se haga imposible siquiera pensar más allá del orden establecido. Por el contrario, la pintura de Magritte reivindica la capacidad revolucionaria del lenguaje desde su condición de ambigüedad y arbitrariedad. Magritte advierte que la costumbre de hablar para las necesidades inmediatas de la vida impone un significado limitado a las palabras que designan a los objetos, pero también propone que:

“Entre las palabras y los objetos se pueden crear nuevas relaciones y precisar algunas características del lenguaje y de los objetos generalmente ignoradas en la vida cotidiana”.¹

Magritte desarrolló a través de sus obras teorías sobre la débil ilusión que liga las palabras y las cosas. La pintura de Magritte es, en última instancia, una tentativa de fomentar la idea de que las formas de la representación y los criterios de identificación de palabras, imágenes y cosas, son, en gran parte, contingentes, puramente convencionales; asimismo, carecemos de realidad estable, última y definitiva, con la que contrastar nuestras formas de pensamiento y representación. Luego podría decirse que el surrealismo de Magritte se

¹ René Magritte citado por Michel Foucault. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit., 58.

revela como un tipo de nominalismo, que, practicado mediante la fractura de las imágenes y sus nombres, denuncia la pretensión de universalidad de los conceptos finitos para salvar la infinita particularidad de las cosas. Magritte explora una paradoja, a saber: lo que no puede ser más que nominado es racionalmente innombrable. De ahí que las sombras platónicas, los seres que son su apariencia y que existen en su aparición, se pueden nombrar pero no se pueden conocer. Es necesario aceptar por consiguiente que el poder nombrarlas también es una ilusión.

La obra de Magritte ofrece numerosas pruebas concretas de las incursiones del artista en campos aparentemente ajenos a la pintura. A través de sus cuadros en los que aparecían palabras en la imagen (*cuadros de palabras o de motivación lingüística*), Magritte penetraba en un mundo poco explorado por los otros surrealistas hasta entonces. Ese mundo era tanto más desconcertante cuanto más obligaba a una revisión del lenguaje en sus significaciones usuales y, con ello, a una revisión esencial de nuestros hábitos mentales. En los cuadros de Magritte en que el elemento plástico viene acompañado por el elemento gráfico o textual de la palabra dibujada en el lienzo, esta duplicación no supone nunca un pleonismo o una tautología; al contrario, introduce más bien ese desajuste necesario para percibir (sin percibir nada) que las palabras no iluminan las cosas de un modo definitivo y total, sino tan sólo lo suficiente para poder hablar de ellas y únicamente de una manera convencional.

Así las cosas, la lógica queda donde nadie la esperaba: en la traición de las palabras y las imágenes a lo que el “sentido común” hacía de ellas. Para Magritte, palabras o imágenes es todo uno y por ello en una de las proposiciones de *Les mots et les images* leemos: “En un cuadro, las palabras tienen la misma fuerza que las imágenes”.²

Magritte se situaba de este modo en igualdad con Lewis Carroll.³ La noción de lógica practicada por Carroll pretendía introducir en el vocabulario una reforma en tres tiempos consecutivos: primero, demolición de ideas corrientes; eso es exactamente el propósito de “La clave de los sueños” – figuras 56 y 57 –, que muestra objetos definidos por palabras que no se corresponden con ellos. Segundo, establecer definiciones muy seguras: la poesía aportada por las imágenes debe sustituir a una lectura literal de éstas. Lo que importa no es lo que el cuadro muestra, sino lo que sugiere. Tercero, reconstruir un lenguaje: la proximidad de objetos inesperados, imbricados o no por palabras escritas, crea paradójicamente otros significados aplicados a cosas que a primera vista parecían evidentes. Tanto Carroll como Magritte, al otorgar más peso a la palabra que al

² René Magritte. “Les mots et les images”. En: *El surrealismo y sus imágenes, op. cit.*, 289.

³ Lewis Carroll es el pseudónimo del matemático y lógico Charles Dodgson, autor, como es sabido, de “Alicia en el país de las maravillas” y “La lógica sin pena”.

objeto, desontologizan este último y rompen el proceso de percepción común.

En las obras de Magritte abundan los ejemplos de la inversión del significado habitual de las cosas basándose a su vez en el planteamiento de paradojas.⁴ La lógica, las paradojas y las aporías que acompañan al lenguaje son por lo menos asunto tanto de las matemáticas como de la filosofía. De este modo, la filosofía y los filósofos han venido en ayuda de un pintor que filosofaba sin creer demasiado en ello. Los *cuadros de palabras* de Magritte representan la apertura de paradojas y aporías, cuya dificultad de orden racional parece insoluble. Un ejemplo de lo dicho está constituido por la serie de cuadros que se extiende de 1928 a 1966 – de la que nos ocuparemos más adelante –, donde la imagen realista de un objeto va acompañado de la inscripción *Ceci n'est pas...* Por ejemplo, leemos *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa) debajo del dibujo de una pipa en “La traición de las imágenes” (figura 63). La explicación más evidente y la más simple consiste pues en constatar que la imagen de una pipa no es más que la representación de este útil para fumar. Y es que una pipa pintada no es una pipa por la misma razón que la palabra “perro” no ladra, como ha observado William James. La constancia del pintor para tratar el mismo sujeto durante tantos años da prueba de

⁴ Según los diccionarios, “paradoja” es una aseveración inverosímil, que se presenta con apariencia de verdadera. Una paradoja atenta contra el “sentido común” y ésta era precisamente la meta perseguida por el surrealismo de Magritte.

la importancia que concedía a esta forma de representación y tal fuera de alguna forma su gran paradoja. Magritte, sirviéndose de la capacidad reveladora de las paradojas, mezcló lo natural con lo sobrenatural, la realidad con la sobre-realidad, la exactitud verista con la imaginación creativa hasta lograr en el espectador una excitación tal que nuestro juicio vacila sobre la verdad recibida y se abre al cuestionamiento del lenguaje mismo. Una vez que el lenguaje convencional ha sido bombardeado y puesto en cuestión por la pintura de Magritte, las palabras quedan flotando a la deriva en un espacio donde no hay nada que designar ni siquiera que significar.

5.1. *Foucault y Magritte: la traición de las palabras.*

Coincidiendo con su período parisino (1927-1929), el interés de Magritte comenzó a centrarse en torno a la reflexión lingüística en relación a las imágenes plasmadas en sus cuadros. En estos momentos Magritte aún no estaba al tanto de los avances de la Lingüística moderna, por lo que cabe destacar en este punto el carácter autodidacta del pensamiento del pintor. Fue mucho más tarde, durante la década de los sesenta, cuando leyó el libro de Michel Foucault *Les mots et les choses* (Las palabras y las cosas). Resulta curioso el hecho de que Magritte y Foucault debieron descubrirse mutuamente en el mismo período. Ambos hombres intercambiaron correspondencia y Foucault escribió el ensayo donde analizaba los procesos mentales de

Magritte y conjeturaba acerca del significado y del origen de la serie titulada *Ceci n'est pas une pipe*. En esta serie se da la inclusión de palabras e imágenes de un objeto en el mismo contexto pictórico, creando un efecto devastador, de forma que la idea común y conceptualizada de la pipa de fumador se evapora.

En *Las palabras y las cosas* Foucault alude a la imposibilidad del lenguaje como correspondencia entre la palabra y el mundo natural. Las palabras (que denotan un entrecruzamiento de lo empírico y lo imaginado) y las cosas no pueden permanecer juntas. El lenguaje es palabra, concepto, pensamiento, construcción del enunciado y lo decible de un orden que trasciende la inmediatez de lo empírico. Lo físico inmediato carece de forma, es caos sensorial, materia informe, esto es, silenciosa posibilidad que espera su consumación a través de un orden lingüístico, que configura un mundo siempre desde un horizonte histórico, una episteme, un código fundamental de la cultura, un orden: “Y a este orden deben sus leyes los cambios, su regularidad los seres vivos, su encadenamiento y su valor representativo las palabras”.⁵

En la historia cósmica y humana – señala Foucault en *Las palabras y las cosas* – existen momentos de crisis como la fractura entre el mundo como escritura divina (es decir, el mundo visible como expresión interpretable de la propia esencia) y la escritura como transcripción del mundo. En el Renacimiento, las palabras aún se

⁵ *Las palabras y las cosas*, op. cit., 7.

corresponden con las cosas. Las palabras y las cosas tejen una red de correspondencias, de analogías secretas y mágicas, lo cual viene a representar el último vestigio en Occidente de la originaria lengua adánica, de aquella lengua única, anterior a la confusión babilónica, donde la palabra confería su entidad a la cosa. En el post-Renacimiento, sin embargo, las palabras y las cosas interrumpen su antigua y enigmática correspondencia. La red de similitudes que sustentaba la armonía del mundo y la concordia de la lengua con el mundo se ha roto: ya no existe la similitud esencial que aseguraba la colaboración entre el macrocosmos y el microcosmos, concretamente, en el modo en que el uno reflejaba especularmente el otro, han dejado de lado su reciprocidad. Hasta el mismo concepto de *similitud* escapa del dominio del conocimiento. De entonces en adelante tendremos sólo *semejanza*. El lenguaje, en el arte, en la pintura, se empobrece en un esfuerzo mimético de contar el milagro de la semejanza, ya no convalidado por la necesidad de la similitud: es la estética del *como si*.

En este contexto Foucault destaca la relevancia del poeta en la nostálgica búsqueda de la similitud perdida. El poeta, más allá de las diferencias nombradas, citadas y cotidianamente previstas, recupera los fugaces parentescos de las cosas, sus similitudes dispersas. En el sentido explicitado, Guido Almansi hace la siguiente observación:

“Magritte se convierte para Foucault en el poeta por excelencia, en el *cazador de similitudes perdidas*, pariente cercano del loco que escucha inescuchado el ruido analógico de las cosas. Magritte persigue su sueño de significado trascendental, más allá de las antiguas divisiones entre signo e imagen, entre palabra e icono, entre discurso y pintura, entre lectura y visión”.⁶

Ciertamente, a diferencia de la civilización china, el espacio de la figura y el espacio del texto han permanecido durante mucho tiempo escindidos en Occidente. La poesía china ha sido tradicionalmente una poesía de lo visible donde las palabras eran concebidas para ser leídas en el espacio (un espacio que merecía una contemplación de la misma manera que el espacio de la pintura). Para Occidente, en cambio, el pensamiento de una escritura de modelo visual era totalmente extraño: nuestra escritura tiene un origen verbal. La pintura en Occidente se funda tradicionalmente en la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que – dice Foucault – los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse. Es preciso que entre los dos sistemas se dé una subordinación. En resumen, la separación entre signos lingüísticos y elementos plásticos, de un lado, y la equivalencia de la semejanza y la afirmación, por otro, han sido los dos principios que constituían la tensión de la pintura clásica en

⁶ Guido Almansi. Prólogo a *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit., 12.

Occidente, pues el segundo de ellos reintroducía el discurso (sólo hay afirmación donde se habla) en una pintura, de la que estaba cuidadosamente excluido el elemento lingüístico. De ahí el hecho de que la pintura clásica hablase y hablase mucho, reposando silenciosamente sobre un espacio discursivo aunque estuviera constituida fuera del lenguaje. De ahí también el hecho de que se diese, por debajo de la misma, una especie de lugar común en el que podía restaurar las relaciones entre la imagen y los signos. Magritte anuda los signos verbales y los elementos plásticos, pero sin dedicarse a las cuestiones previas de una isotopía; esquivo el fondo de discurso afirmativo en el que descansaba tranquilamente la semejanza; y pone en juego puras similitudes y enunciados verbales no afirmativos en la inestabilidad de un volumen sin puntos de referencia y de un espacio sin plano, en obras tales como “La traición de las imágenes” (figura 63). En otras ocasiones Magritte superpone a sus objetos palabras precisas con funciones antagonistas, no colaboradoras (“La clave de los sueños” – figuras 56 y 57). Así pues, en su pintura las palabras y las cosas se encuentran desentrañándose entre sí, prisioneras de una trampa conceptual que las obliga a enfrentarse en la doble convención simbólica de la letra y de la imagen. En juego está el viejo equilibrio que regulaba lenguaje y mundo, posibilitando que la representación fuera verdadera. Ahora la verdad debe buscarse en otra parte. Por esta razón Foucault nos recuerda que:

“La pintura de Magritte funciona como engaño evidente, más allá de las intenciones en ocasiones revolucionarias del artista que descubría simultáneamente un mundo de subversiones conceptuales verbalmente limitado e icónicamente vastísimo”.⁷

Esto sucede, por ejemplo, en los cuadros llamados *logoicónicos*, en especial en la serie de las pipas negadas, los cuales, si se traducen en palabras, todo queda en una broma vulgar. Es decir, desde una primera lectura superficial de la obra de Magritte, hallamos que la única consecuencia a la que se llega es la engañosa duplicidad de las cosas y de las imágenes, entendida incluso por un niño de corta edad. Ahora bien, haciendo una segunda lectura más profunda y sugestiva, Foucault descubre que la extrañeza que persigue Magritte con sus cuadros: “[...] no es la “contradicción” entre la imagen y el texto. Por una simple razón: tan sólo podría haber contradicción entre dos enunciados, o en el interior de un solo y mismo enunciado”.⁸

Por tanto, el enunciado del cuadro de Magritte “La traición de la imágenes”, que dice literalmente *Esto no es una pipa*, es perfectamente verdadero porque es muy evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa. En tal caso, nunca podrá haber una contradicción si no es en oposición a las convenciones culturales

⁷ Almansi, *op. cit.*, 18.

⁸ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit.*, 31.

respecto a la identidad. A lo largo de su ensayo sobre Magritte titulado *Esto no es una pipa*, Foucault juega brillantemente con el relativismo del principio de no-contradicción, y permite caer a las imágenes de Magritte en la trampa de la doble grafía, en perpetuo antagonismo entre la palabra y la imagen.

La pintura opera dentro del marco de lo visible. Ahora bien, las palabras pertenecen también al reino de lo visible. Este hecho no escapó a la sagacidad poética de Magritte y tampoco este otro: entre la “idea” de la pipa y el objeto que todo el mundo conoce existe tan sólo una relación abstracta. Es decir, esta idea no tiene en sí misma nada que recuerde a la pipa. De la misma forma que las imágenes, las palabras juegan también con la heterogeneidad que existe entre su naturaleza verbal y las cosas a las que se refieren. En este sentido, puede hablarse de una cierta impotencia de las palabras con respecto a las cosas. Al mismo tiempo, sin embargo, descubrimos en las palabras una inaudita capacidad para el engaño. Nada más fácil que combinar palabras para expresar los más increíbles disparates. Esta capacidad poética del lenguaje fascinó y ocupó a Magritte durante mucho tiempo. En el lienzo, las palabras pintadas (no como nombres, sino como parte del cuadro) pueden poner en libertad los mismos poderes de diferenciación que los ejercidos por el espejo y el cuerpo fragmentado en “Amoríos peligrosos” (figura 21). El pintor debe hacer visible el pensamiento si quiere reflexionar sobre la diferencia

entre lo visible y lo invisible dentro de la pintura, trasponiéndolo a un medio accesible al sentido de la vista. Ésta es la razón por la que Magritte introdujo palabras en sus cuadros, conjugando en una misma superficie lo visible con lo legible.

Al igual que sucedía entre las imágenes y los objetos, entre las palabras y las cosas existe un espacio indefinible y misterioso. Al pintar palabras o frases, Magritte combina el poder disociativo de lo legible con el poder disociativo de lo visible. Y al presentar juguetonamente ambos espacios intermedios, Magritte mina la base común que hacía posible su superación. Marcel Paquet llama la atención sobre este hecho manifestando que Magritte:

“Produce una diferencia entre dos diferencias (la de las palabras y la de las imágenes) en vez de ofrecernos la imagen especiosa de una correspondencia imposible entre, por una parte, imágenes y palabras, y, por la otra, lo que en cada caso representa”.⁹

Bajo la acción corrosiva del genio de Magritte la identidad de los objetos vacila, se quebranta y finalmente se desvanece. El desarrollo de su obra prueba que Magritte permaneció fiel a sus principios y que siempre se preocupó por mostrar justamente esta distancia entre lo visible y lo legible. Nunca fue su propósito borrar esta diferencia. Esta especie de sentido común puede confundir

⁹ *Magritte, el pensamiento visible, op. cit.*, 68.

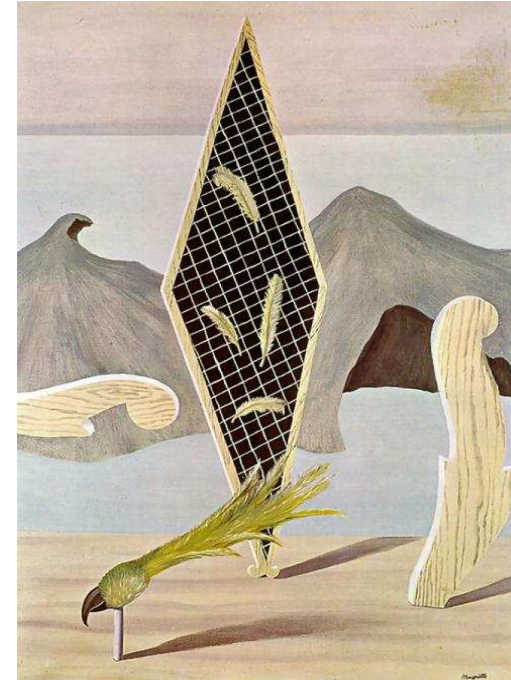
fácilmente a los espíritus realistas y a personas carentes de sentido del humor, pero encanta a los que se toman en serio la poesía y el pensamiento. De hecho, quienes opinan que entre palabras, imágenes y cosas existe una relación de correspondencia son las mismas personas que creen en la veracidad de la televisión o se dejan seducir por la publicidad. Las combinaciones y metamorfosis que Magritte realiza se producen sólo en el interior de un cuadro surrealista; no le interesa conjurar la identidad de dos realidades, sino, al contrario, la imposibilidad de su síntesis. Así pues, Magritte sobrecarga la apariencia de las cosas hasta el punto de exacerbar lo evidente y sacar a relucir su misterio, desentrañando la falacia de su prestigio y su poder de seducción. Mediante la utilización de imágenes y palabras en sus cuadros, puso en evidencia la ineluctable banalidad de las cosas e hizo parecer sorprendentes las situaciones más normales y cotidianas de nuestra vida. Magritte tiene, en efecto, el don de deslizarse entre las cosas y su representación, entre las imágenes y las palabras, entre la plasticidad de las figuras y los caracteres de la escritura. Allí es donde suele practicar su malévola y sutil traición. Emplea su libertad como pintor para hacer que impere la relación inexistente entre lo visible y lo legible, entre el acto de mirar y el acto de leer. Más aún, logra hacer de esta relación inexistente, de esta negación, un poder de afirmación y de subversión poéticas.

5.2. Los cuadros de motivación lingüística.

¿Tiene sentido pintar palabras? Ésta es la tarea que acomete Magritte en los llamados *cuadros de palabras* o *cuadros de motivación lingüística*, cuya intención es precisamente poner de manifiesto la diferencia entre la representación analógica, pictórica, de una realidad, y su representación lingüística. Desde la palabra o bien desde su imagen, llegamos al mismo referente: la cosa. Ambas formas de representación nos acercan a la misma realidad.

Magritte se plantea entonces una segunda cuestión: la supuesta correspondencia entre palabras y cosas. Magritte pretende demostrar que no hay nada más ingenuo que pensar que cada cosa tiene una palabra que la designa y que las cosas preexisten a las palabras, pues esto equivale a obviar el hecho de que los nombres establecen cortes, distinciones, separaciones en el *continuum* formado por la realidad aprehensible.

A partir de 1926 Magritte intentó profundizar en la tradición de lo visual, con el fin de infundirle nueva vida y reducir todo aquello que había quedado obsoleto a su esencia original. La oscuridad a la que alude el título de la obra “El naufragio de la sombra” (1926) es precisamente aquella en la que se encuentra el hombre después de perder su virtud adánica de dar un nombre y conferir un signo a los objetos.



(Figura 55). René Magritte.
El naufragio de la sombra (1926).
 Óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm.
 Grenoble, Musée de Grenoble.

La red romboidal adornada con plumas, los trozos de madera de forma precisa, pero incomprensible, el pico sin cabeza del primer plano son otras tantas letras de un alfabeto cuyo significado se ha perdido y que es imposible traducir. Al espectador no le queda sino naufragar en su oscuridad, perderse en su misterio. En multitud de estas operaciones se percibe aún la influencia del Chirico de la época metafísica, quien escribió: “Los buenos artífices nuevos son filósofos que han superado la filosofía”, una manera como otra cualquiera de decir que la pintura no es más que una visualización del pensamiento.

Fue durante su estancia en París entre 1927 y 1930 cuando Magritte comenzó a introducir palabras en sus cuadros, produciendo una confrontación entre imágenes y palabras, obligándonos a una revisión del lenguaje en sus significaciones usuales.

La cuestión en apariencia incongruente que planteaba Magritte era saber si las palabras, en su uso corriente, representan verdaderamente lo que uno cree, es decir, si la correspondencia que les atribuimos a los sistemas del lenguaje y del mundo tiene un fundamento inequívoco o, por el contrario, responde a un artificio que el juego surrealista puede suspender. Magritte delimita esta temática sobre todo en los *cuadros de motivación lingüística*, que están próximos a una adivinanza, cuya solución en general es imposible. En este tipo de cuadros el pintor describe un obstáculo lingüístico que no se puede superar. Y es así porque no nos encontramos ante enigmas visuales, sino ante obras de arte. Si palabras e imágenes no guardan

relación entre sí y si no tienen relación con el objeto al que aluden, Magritte cree que es posible sustituir una de las dos sin que ello pueda causar daño al objeto cuya representación simbólica son. En unos cuadros, un nombre se superpone a una imagen reconocible pero con la cual no tiene aparentemente ninguna relación (“La clave de los sueños” – figuras 56 y 57); en otros, un nombre se superpone a una silueta informe ocupando el lugar del objeto (“La esperanza rápida” – figura 59).

Magritte llegó a dar irónicamente a ciertos cuadros títulos que aluden al mundo del sueño y al psicoanálisis freudiano, como si propusiera una lectura inconsciente y asociativa. En el caso de la serie “La clave de los sueños”, al enlazar a través del título con los sueños, hace sospechar que sintoniza con el destino del lenguaje insinuado por Freud en *La interpretación de los sueños*. No obstante, ante tal deriva psicoanalítica, conviene insistir en que el término francés “*songe*” no sólo significa “sueño”, sino que, como ya aclaramos, es también un modo del pensar y del recordar. En consecuencia, sin borrarse todas las huellas de lo onírico, la serie tiene su origen en algo tan común como las ilustraciones escolares. Pero, mientras que en éstas la representación de los objetos va acompañada de sus nombres convencionales, en las pinturas de Magritte las palabras simulan una función designativa y las imágenes brillan con la claridad idealizada del ilusionismo. Ambas se afirman aisladas en el espacio topológico

de la mera contigüidad, pero la disociación de los nombres respecto a las imágenes pone en evidencia el conflicto y cuestiona el universo de la imaginación enciclopédica y positivista. Las distintas versiones de “La clave de los sueños” se revelan así como una reflexión sobre las convenciones del lenguaje pictórico y sobre la relación entre realidad y representación, más allá de cualquier intento vano de interpretación de las imágenes y los objetos plasmados en el lienzo.

En su estudio sobre la coexistencia de las palabras y las imágenes en la pintura de Magritte, Simón Marchán Fiz destaca que:

“Uno de los rasgos distintivos que contradicen la interpretación simplista o estereotipada de la pintura de Magritte se reconoce en que la misma libertad de su espíritu para comerciar con las palabras y las cosas se trasluce en el modo de usufructuar los recursos formales naturalistas, impresionistas, abstractos o ilusionistas”.¹⁰

Con la serie “La clave de los sueños” Magritte inicia una primera vía de investigación para explorar la coexistencia entre las palabras y las cosas fundada en el ilusionismo académico en lo visual. En las sucesivas versiones de este cuadro, se estructuran unos sencillos casilleros o divisiones que nos muestran por separado imágenes de distintos objetos familiares, los cuales en esta ocasión no se ven presionados por ninguna metamorfosis. Sin embargo, cuando

¹⁰ Simón Marchán Fiz. “Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte”. En: *El surrealismo y sus imágenes*, op. cit., 292-293.

menos lo esperamos, surgen las dificultades, ya que, salvo en algún caso, sus denominaciones son inadecuadas desde una lógica del sentido común y de las convenciones pragmáticas. A este respecto Breton señala cómo en este tipo de *cuadros de palabras* Magritte:

“[...] atisbaba lo que podía resultar de la relación entre palabras concretas que poseen una gran resonancia... y las formas que las niegan o que, al menos, no les corresponden racionalmente”.¹¹

Si el signo lingüístico es arbitrario, por exigencias de su funcionalidad, también es inmutable. En cambio, en “La clave de los sueños” (1927) Magritte rompe con la inmutabilidad del signo haciendo que los correlatos verbales no refieran al objeto representado. En esta obra los objetos totalmente reconocibles se enfrentan a una definición que no les concierne a priori: un maletín, una navaja y una hoja vegetal son designados respectivamente como *el cielo*, *el ave* y *la mesa*. Solamente uno de los objetos representados lleva su nombre habitual: *la esponja*. En este cuadro se aprecia la voluntad de desorientar al espectador con imágenes en referencia al sentido habitual, y al mismo tiempo se cristaliza una de las reflexiones de Magritte en *Les mots et les images*: “Un objeto no se halla ligado a

¹¹ André Breton. *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral, 1972, 166.

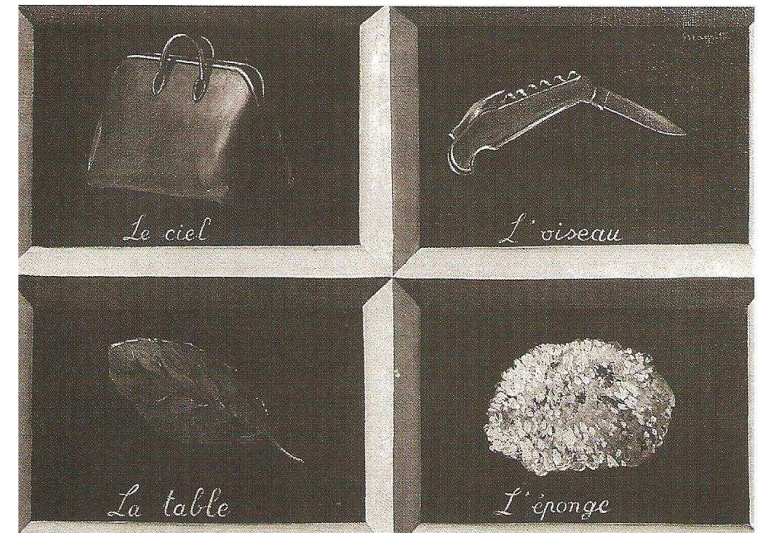
su nombre hasta el extremo de que no se le pueda encontrar otro que le convenga mejor”.¹²

En “La clave de los sueños” Magritte lleva a cabo una doble actividad mental, separando los nombres de los objetos designados por ellos y haciendo al espectador tomar conciencia del enorme abismo existente entre el convencionalismo lingüístico dominante y el significado real de los objetos. En la base de esta pintura se encuentra pues un cuestionamiento de tres relaciones que habitualmente se dan por sentadas: entre objeto real y cosa representada, entre lenguaje icónico y lenguaje verbal, entre realidad y lenguaje.

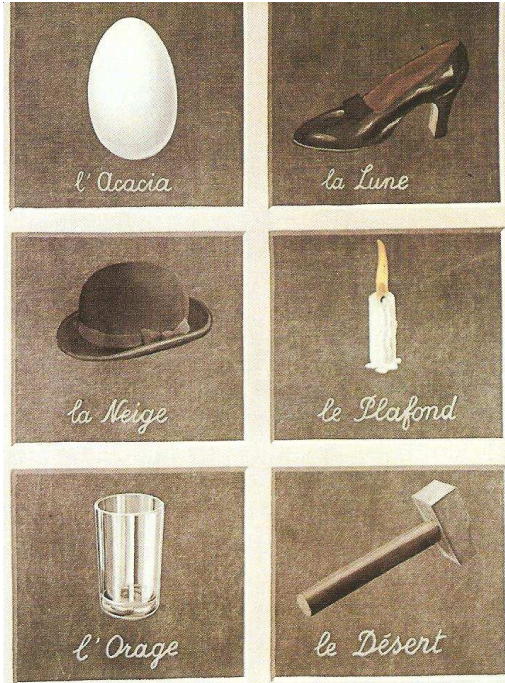
Magritte demuestra al espectador el carácter arbitrario de los significados y las combinaciones de palabras y objetos propuestas por él pueden entenderse como una subversión del orden establecido destinada a evocar nuevas asociaciones. En este contexto se inserta también “La clave de los sueños” (1930). En un cuento de Peter Bichsel titulado *Una mesa es una mesa*,¹³ un hombre cambia intencionadamente los significados de las palabras: a la mesa la llama silla; a la cama, mesa; en lugar de andar, dice dormir, etc. Se crea su propio lenguaje y trastoca así el orden de lo establecido.

¹² René Magritte. “Les mots et les images”. En: *El surrealismo y sus imágenes*, op. cit., 289.

¹³ Peter Bichsel. “Una mesa es una mesa”. En: Peter Bichsel. *Cuentos para niños*. Traducción de Carlos R. Luis. Köln, 1966.



(Figura 56). René Magritte.
La clave de los sueños (1927).
Óleo sobre lienzo, 38 x 53 cm.
Nueva York, Sidney Janis Gallery.



(Figura 57). René Magritte.
La clave de los sueños (1930).
 Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm.
 París, colección privada.

En la versión de 1930 de “La clave de los sueños”, dos hileras verticales de objetos aparecen sobre una palabra escrita que de nuevo no se corresponde con el objeto. Debajo de un huevo se escribe *l'acacia*; debajo de un zapato se escribe *la lune*; debajo de un martillo, *le désert*... La percepción del objeto conocido se ve completamente trastocada. Por ejemplo, el martillo no remite a su función ya conocida, sino que deviene el signo visible de una imprecisable cadena de sensaciones evocadoras. Los objetos van acompañados de palabras que parecen improcedentes, y esto apela a asociaciones provocadas por la imaginación, que aparece por la fusión del objeto y su definición. La disociación entre la cosa visible y el texto-palabra es señal también de la no equivalencia o correspondencia entre el lenguaje, la escritura, la literatura y la pintura. Refiriéndose a la serie de Magritte “La clave de los sueños”, Paul Nougé escribió:

“Este cuadro inclina a una grave meditación. Sucede que nos propone una cosa desconocida citándonos simplemente su nombre; nos devuelve así a esta evidencia: la palabra no nos entrega nunca el objeto, él es como extraño e indiferente. Pero sucede también que el nombre desconocido nos inspira un universo de ideas y de imágenes, nos arrastra hacia un punto misterioso del horizonte mental al reencuentro de extrañas maravillas”.¹⁴

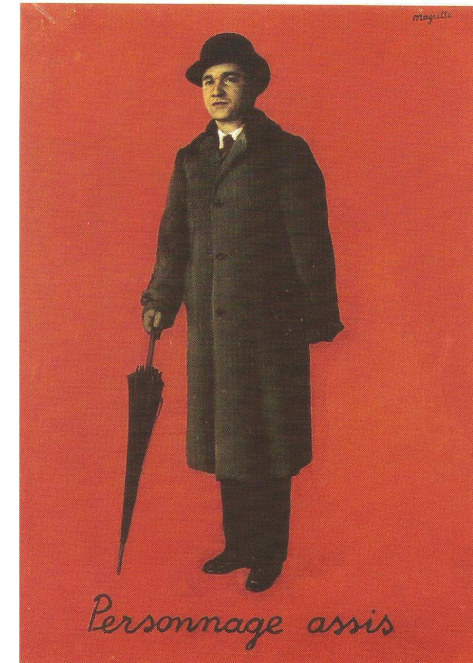
¹⁴ René Magritte (*in extenso*), *op. cit.*, 35. La traducción es nuestra. Tan identificado se sintió Magritte con esta interpretación que la hace suya en *La línea de la vida*.

A diferencia del diccionario de denominaciones como compendio del saber, la evidencia de que la palabra no nos entrega el objeto privilegia la no coincidencia de los sistemas en competencia, la ruptura de los vínculos acostumbrados, a favor de esa máquina poética que funciona desbordando los hábitos mentales del reconocimiento y la convención.

En su libro *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible*, René-Marie Jongen aporta una interesante reflexión acerca del cuadro de Magritte “El buen ejemplo” (1953), que reproducimos a continuación:

“A ojos de Magritte, lo que importa es que, incluso denominando ya sea el estado de “estar situado sobre un asiento” (sentido propio) ya sea el estado de “estar confortablemente establecido, próspero” (sentido alegórico, figurado o impropio), la palabra “sentado” (*assis*) puede designar en sentido propio un personaje de pie. [...] Rechazo del lenguaje de la convención denominativa, rechazo de la metáfora convencional”.¹⁵

¹⁵ René-Marie Jongen. *René Magritte ou la pensée imagée de l'invisible: réflexions et recherches*. Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint Louis, 1994, 49. La traducción es nuestra.



(Figura 58). René Magritte.
El buen ejemplo (1953).
 Óleo sobre lienzo, 46 x 33 cm.
 París, Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou.

Así pues, la reflexión iniciada en la obra “La clave de los sueños” es continuada a otro nivel en “El buen ejemplo”. El propio Magritte nos proporciona una clave de lectura de este cuadro en una carta a Bosmans. He aquí lo que escribe al respecto:

“En la imagen de un personaje de pie, con la inscripción “Personaje sentado”, la palabra “sentado” quiere decir: “situado sobre un asiento”; la palabra “sentado” no debe entenderse, por tanto, en un sentido “figurado” que dejaría traslucir la “prosperidad”. El sentido *apropiado*, que excluye la alegoría, es el único que hay que considerar; pertenece al lenguaje *personal* [no recogido en el diccionario] y exige la presencia de espíritu que distingue entre el lenguaje vulgar y el lenguaje secreto de la autenticidad. El lenguaje vulgar es la lengua muerta que priva a las palabras de la vida que les es necesaria. El lenguaje de la autenticidad “da la palabra” a los términos y les hace decir aquello que no han dicho jamás, pero que debe decirse”.¹⁶

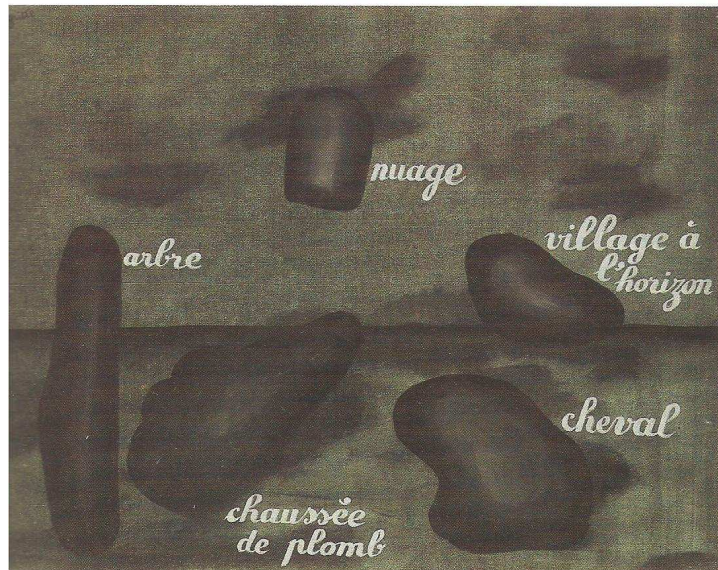
Por lo tanto, la palabra “sentado” se entiende en sentido propio, no figurado como impulsaría a pensar la contradicción con la imagen; y en sentido propio no banal, gastado por el uso, pero renovado por la guerra saludable emprendida con la imagen que lo contradice. Es evidente en este punto que no es necesario preguntarse quién tiene razón, si la imagen o el texto: los dos están equivocados porque ninguno de los dos “es” un personaje sentado, puesto que la primera es la representación icónica de un personaje de pie y el segundo es la representación verbal de un personaje sentado; y los dos están en lo

¹⁶ René Magritte. “El conocimiento del mundo”. En: *Escritos, op. cit.*, 420-421.

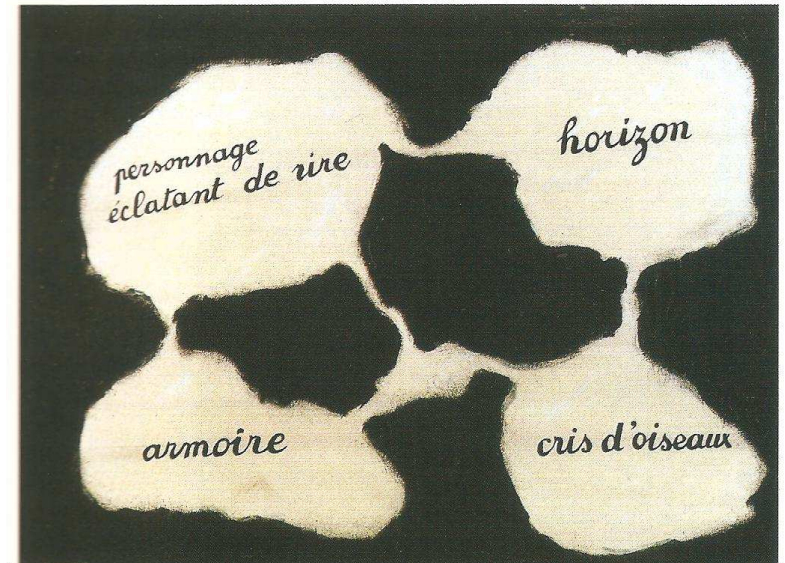
cierto, porque no necesariamente hacen referencia ambos al mismo personaje. En absoluto se dice que la imagen apoye el texto o que el texto sea un rótulo de la imagen.¹⁷

La transición de las pinturas surrealistas a los cuadros de palabras o cuadros de motivación lingüística no dista mucho de poder ser considerada un salto brusco tal y como lo atestiguan la presencia de las masas informes y orgánicas de “La esperanza rápida” (1928), en las que se refleja tanto la incidencia de su descubrimiento surrealista, (la metamorfosis), como la huella de la abstracción organicista, situada en las antípodas del ilusionismo de otras obras del mismo período. En “La esperanza rápida” Magritte se decanta por una segunda vía de indagación: la deriva abstracta en lo visual, la cual queda contrarrestada por las designaciones verbales que, no ociosamente, denotan objetos o relaciones concretas, pero nunca realidades inmateriales, invisibles.

¹⁷ En este marco de reflexión se inserta *la cuestión de los títulos*, un elemento muy significativo e importante para Magritte, que aumenta o potencia la dimensión poética de sus cuadros, en la medida en que el título es la relación iluminadora, metafórica y sugestiva que se establece entre la imagen (las figuras pintadas) y la palabra. Los títulos de Magritte no son descriptivos ni gratuitos (como algunos afirman), no están hechos para informar sino para sorprender, encantar y hacer soñar al espectador que contempla el cuadro.



(Figura 59). René Magritte.
La esperanza rápida (1928).
Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm.
Hamburgo, Hamburger Kunsthalle.



(Figura 60). René Magritte.
El espejo viviente (1928/29).
Óleo sobre lienzo, 54,2 x 73,5 cm.
Colección privada.

Este contraste entre lo verbal y el deslizamiento hacia lo orgánico e irreconocible viene a ilustrar las proposiciones de *Les mots et les images*: “A veces, los nombres escritos en un cuadro designan cosas precisas y las imágenes cosas vagas... Otras veces sucede lo contrario”.¹⁸

Con ello no se intensifica sino un potencial semántico inmanente, tan escurridizo como el del automatismo y cómplice del funcionamiento poético de las palabras. Magritte sugiere una vez más la naturaleza arbitraria del lenguaje al vincular un nombre a una forma vaga o precisa; con esto pretende demostrar que la imagen está separada de lo que muestra y que llamar árbol a la imagen de un árbol es un error, porque la imagen de un árbol no es seguramente un árbol, Magritte nos advierte que lo que la imagen puede mostrar, la palabra no lo puede decir; y que lo que dice el lenguaje, la imagen no lo puede mostrar. O dicho de otro modo: “Un símbolo no se identifica con aquello que simboliza..., las cosas son significativas en sí mismas”.¹⁹

En “La esperanza rápida” se sitúan en un mismo espacio plástico las masas irreconocibles de objetos imprevisibles; los nombres asignados desde el exterior a cada una de ellas, referidos a realidades distintas de ellas; y un paisaje dispuesto ante un fondo oscuro como sustrato envolvente de la composición, donde lo onírico

¹⁸ René Magritte. “Les mots et les images”. En: *El surrealismo y sus imágenes, op. cit.*, 289.

¹⁹ René Magritte. “Carta a Gui Rosey (ca. 1970)”. En: *Escritos, op. cit.*, 397.

se entremezcla con lo “pintoresco”, con los encantos ópticos de la escena natural. Lo que representan las cinco formas vagas de este lienzo nos lo dicen sus respectivos nombres (“nube”, “caballo”, “aldea en el horizonte”...) escritos al lado de cada forma. Paradójicamente, estas inscripciones parecen plausibles, en el sentido de que confieren a cada figura el significado que mejor se ajustaría a su posición con respecto al horizonte: la nube está suspendida en el cielo y, aunque no parece una nube en absoluto, no es difícil verla como si lo fuese. Y lo mismo sucede con el resto de las vagas siluetas, que el espectador no puede sino esperar que poco a poco tomen la forma que su nombre sugiere. El encuentro de realidades distintas no acontece en la imagen visual, sino únicamente en la esfera mental de las palabras. Éstas activan poéticamente la fantasía del espectador, pero, a su vez, la indefinición visual acrecienta la incógnita de lo familiar. El valor mágico atribuido en determinadas sociedades primitivas a las palabras como sustitutas de la cosa referencial alcanza su eco en “La esperanza rápida”, donde Magritte se propone ilustrar otros dos de los aforismos de *Les mots et les images*: “Cualquier forma puede sustituir a la imagen de un objeto... Las figuras vagas tienen un significado tan necesario y tan perfecto como las precisas”.²⁰

²⁰ René Magritte. “Les mots et les images”. En: *El surrealismo y sus imágenes, op. cit.*, 289.

En “La esperanza rápida” Magritte se mofa una vez más de las convenciones que condicionan nuestro lenguaje y lo hace pintando un paisaje convencional de una manera no convencional y sirviéndose burlescamente de la ingenua sinceridad del niño, que al señalar el garabato que acaba de trazar en el papel no tiene ninguna duda en asignarle el nombre que sólo a él corresponde. Aquí las palabras no se entrelazan directamente con los otros elementos pictóricos.²¹ Estas palabras tampoco reemplazan a objetos ausentes, no ocupan sitios vacíos, huecos, pues las formas vagas que llevan inscripciones son manchas espesas, voluminosas, especie de piedras. Estos “porta-palabras”, como los denominó Foucault, son más densos, más sustanciales que los propios objetos; son cosas apenas formadas, sin figura ni identidad, ese tipo de cosas que uno no puede nombrar y que aquí llevan en cambio un nombre preciso y familiar. En su ensayo *Esto no es una pipa*, aludiendo a “La esperanza rápida”, Foucault llega a la conclusión de que: “Este cuadro es lo contrario de un jeroglífico, de uno de esos encadenamientos tan fácilmente reconocibles que uno puede nombrarlos al momento y en los que la mecánica misma de esa

²¹ Dejando graves secuelas para la crítica de la propia representación, Magritte ha explorado con rigor la práctica extendida en las vanguardias de la incorporación de palabras o texto a la imagen. En el caso de Joan Miró, éste utilizaba la escritura como un elemento de orden estético y ésta le servía en cierto modo para prolongar el trazo. En el caso de Magritte, en cambio, la palabra escrita forma parte integrante del cuadro, pero también está ahí por su significación.

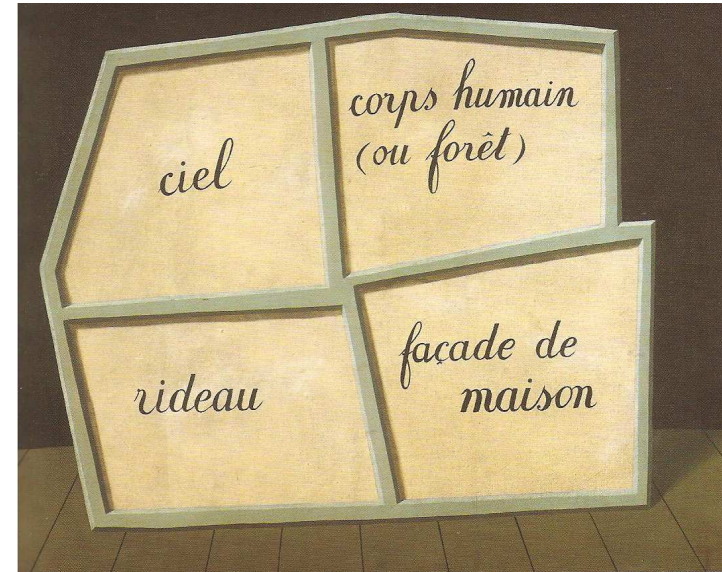
formulación lleva consigo la articulación de una frase cuyo sentido no tiene relación alguna con lo que se ve”.²²

Tanto los cuadros en los que impera el ilusionismo en lo visual (“La clave de los sueños”, figuras 56 y 57) como aquéllos de presencias abstractas (“La esperanza rápida”), son muestras del empeño de Magritte en que la imagen y el nombre de un objeto se emancipen mutuamente de los impulsos obsesivos y pragmáticos para atribuir los nombres a las imágenes, y éstas a las cosas. Este empeño obedece a su vez a la finalidad de alcanzar lo que Magritte denominaba la “visión pura”, el funcionamiento poético en el que se escabullen las asignaciones y localizaciones fijadas.

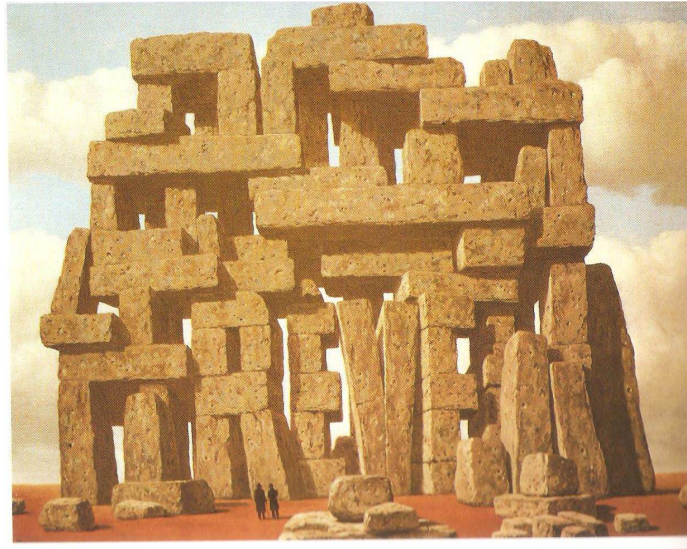
Si bien el procedimiento es algo diferente al empleado en “La esperanza rápida”, Magritte vuelve a lo anterior en “El espejo viviente” (1928/29). En este cuadro los objetos son sustituidos por palabras, las cuales, no obstante, están escritas para ocupar el lugar de los objetos (en el caso del armario y en el del risueño personaje) o también intervienen para describir situaciones (en el caso del horizonte o de los chillidos de los pájaros). Sólo palabras, sin objetos, y de repente se pone en tela de juicio la lógica convencional. Esta vez no se desorienta al espectador, más bien se le enfrenta a un cuadro verdaderamente conceptual. Más que de pintura, se trata aquí de lenguaje.

²² *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit.*, 59-60.

La obra “La máscara vacía” (1928) fue elaborada por Magritte poco antes que “La traición de las imágenes” y en ella apela a la pintura y a la exigencia de representación que ésta conlleva. Como novedad, en “La máscara vacía” Magritte aboca el motivo del cuadro dentro del cuadro a la problemática de la denominación. En las dos versiones de esta obra está presente de nuevo la sustitución de imágenes figurativas por palabras. El término “máscara” sugiere que hay algo oculto o disfrazado y nos lleva a concluir que es el cuadro el que nos da la espalda. Sólo se nos permite verlo por detrás: un bastidor un tanto caótico, dividido en cuatro partes irregulares, que está en pie en un espacio de penumbra, parecido a un escenario. Cada sección va marcada con una palabra o frase estudiadamente ambigua: “ciel” significa cielo, el firmamento o los cielos; “corps humain (ou forêt)”, el cuerpo humano, como un ente individual, colectivo o incluso un hábitat (bosque); “rideau”, una cortina o un telón, el auditorio de un teatro; y “façade de maison”, la fachada de una casa. En esta obra, la palabra como tal, como texto o escritura sin imagen, oculta aquello que diferencia el *cielo*, por ejemplo, del *cuerpo humano*. Al mismo tiempo, al considerar estos cuatro lugares, el espectador fija en su mente los límites de la representación: el lugar en el que el mundo de los objetos materiales se introduce en el metafísico, en el que la realidad es dominada por lo ilusorio, en el que el uso instrumental de las palabras se convierte, como por arte de magia, en poesía.



(Figura 61). René Magritte.
La máscara vacía (1928).
 Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm.
 Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.



(Figura 62). René Magritte.
El arte de la conversación IV (1950).
 Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cm.
 Cortesía Galerie Isy Brachot, Bruselas – París.

A través de “El espejo viviente” y “La máscara vacía” (figuras 60 y 61), Magritte nos ayuda a descubrir que la imagen y el concepto no son idénticos, pero la identidad con lo que se sugiere en cada caso puede establecerse en la conciencia. En estas dos obras las palabras desplazan a las imágenes, pero en el fondo ambas son como el anverso de un reverso donde la autosuficiencia de las imágenes magrittianas a lo *trompe-l’oeil* prescinde de toda denominación.

Con anterioridad hemos aludido al fenómeno de la *agnosia* para explicar metafóricamente la pretensión de Magritte de liberar a la visión de los objetos de todo convencionalismo. Prolongando este paralelismo con las enfermedades cerebrales, si lo aplicamos al tratamiento magrittiano de las palabras, sería más exacto hablar de *afasia anómica*. En la agnosia el sujeto era incapaz de reconocer el objeto, que se le presenta como un completo extraño. En cambio, la afasia anómica se caracteriza por una importante dificultad en la denominación. La persona que padece esta enfermedad puede describir el objeto, pero no puede acceder al nombre para referirlo. Tomando esta pérdida o incapacidad como una ventaja, Magritte crea con su pintura un lenguaje propio: una palabra por otra, una palabra por otra imagen distinta a la que se espera, una o varias palabras para sugerir una imagen que no está representada.

El arte de la pintura entendido como lenguaje al modo de Magritte se diferenciaría del arte de conversar en que aquél es capaz

de desbordar el poder de la palabra y de mostrar la fuerza terrible de las cosas, de describir con ayuda de rocas enormes la ligereza del sueño tal como sucede en el cuadro “El arte de la conversación IV” (1950). Magritte hubiera podido representar *el arte de la conversación* a través de un “bocadillo” como los usados en los cómics. Pero él adopta otra solución: no se sabe de qué hablan los hombres y sin embargo los bloques de piedra superpuestos y ensamblados permiten distinguir, a pesar del desorden, la palabra “rêve”. De ahí que, como señala Marcel Paquet, lo importante para Magritte:

“[...] no es construir mediante imágenes y palabras un aparato con ayuda del cual sea posible capturar la realidad. Magritte utiliza el hiato interno entre palabras y cosas y el externo entre imagen y modelo con el fin de sugerir un enigma, un sueño clarividente y lleno de presagios, la misteriosa diferencia primigenia, el pensamiento original”.²³

En “El arte de la conversación IV” es como si Magritte extrajera de una cantera ignota palabras petrificadas que recobran una vida antigua, pulverizando la sintaxis construida y consagrada de la lengua para reinventar la matriz originaria, gestadora de palabras nuevas. Éstas dirán lo que de primigenio quedó en ellas congelado, lo que no alcanza a decirse porque el misterio es en sí mismo inefable. Es como si estuviéramos asistiendo al origen del lenguaje, al uso primigenio de los primeros enlaces de palabras con los cuales el cuerpo aprende a

²³ Magritte, *el pensamiento visible*, op. cit., 69.

hacer el gesto de tratar de encarnar a las cosas del mundo en las palabras. Acerca de “El arte de la conversación IV” de Magritte, Foucault nos ofrece la siguiente interpretación:

“[...] en un paisaje de principios del mundo o de gigantomaquia, dos minúsculos personajes están hablando: discurso inaudible, susurro que al punto es recuperado por el silencio de las piedras [...]; ahora bien, esos bloques, encaramados en desorden unos sobre otros, forman en su base un conjunto de letras que a su vez forman una palabra fácil de descifrar: RÊVE (que, mirando mejor, podemos completar en TRÊVE o CRÊVE) como si todas estas palabras frágiles y sin peso hubiesen recibido el poder de organizar el caos de las piedras”.²⁴

En la versión “El arte de la conversación I” (1950) no se ve a los dos diminutos individuos, pero nada impide que estén; la atmósfera es oscura y amenazadora y parece anunciar la llegada de un temporal. Desde este momento, el fenómeno de la petrificación afectará a frutas, animales y personas, transformando toda forma de vida en un reino mineral eterno. Este proceso supone para Magritte una especie de catástrofe cercana al drama de Pompeya, ciudad antigua arrasada y solidificada por la lava del Vesubio. Y sin embargo la metamorfosis que menos asombra es precisamente la más absurda, pues atañe a la realidad más inmaterial y transitoria: la palabra. Ante este cuadro

²⁴ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit., 54. La traducción de *Rêve* es “sueño”, la de *Trêve*, “tregua” y la de *Crêve*, en su acepción popular, “muerte”.

podríamos percibir la majestad de unas ruinas medievales o de unos círculos neolíticos; en lugar de esto, el espectador tenderá a dar prioridad a la insensatez de unos objetos concretos organizados de tal modo que significan algo que no tiene ninguna relación aparente con ellos y esto es así porque estamos acostumbrados a un absurdo mucho mayor: la escritura.

No es casual la elección por parte de Magritte del recurso a la petrificación en las distintas versiones de “El arte de la conversación”, en las que explora las limitaciones del lenguaje. Resulta evidente la conexión de Magritte con Sartre, en esta ocasión, en lo referente al rechazo al lenguaje artificial. Este lenguaje, que forma parte de la condición humana, es concebido por Sartre como la técnica resultante del mirar petrificante y cosificador, en la medida en que la mirada del otro plasma sus conclusiones en el lenguaje. Por otro lado, la concepción del lenguaje que sostiene Magritte se orienta en una dirección similar a la de Nietzsche cuando éste afirma que “el hombre pone sus actos como ser racional bajo el dominio de las abstracciones; ya no tolera más el ser arrastrado por las impresiones repentinas, por las intuiciones; generaliza en primer lugar todas esas impresiones en conceptos más descoloridos, más fríos, para uncirlos al carro de su vida y de su acción”.²⁵ Dicho de otro modo, las imágenes son trazos

²⁵ Véase al respecto Friedrich Nietzsche. “El origen del impulso hacia la verdad”, en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Obras completas. Vol. I. Buenos Aires: Prestigio, 1970, 543-556.

fantasmales que no deben confundirse con los objetos. Es más, las palabras o, para ser más precisos, la autoridad del lenguaje escrito puede enmascararse a causa de la naturaleza seductora de la imagen. Esta reflexión es lo que Foucault opina que Magritte se propone plasmar en su cuadro:

“*El arte de la conversación* es la gravitación autónoma de las cosas que forman sus palabras en la indiferencia de los hombres y se las imponen a éstos sin que ni siquiera lo sepan, en su charla cotidiana”.²⁶

Magritte combate la antigua supremacía de la palabra escrita y acomete la labor de indagar en los orígenes de las imágenes y del lenguaje en relación al pensamiento. Magritte explora frenéticamente toda la gama de la arbitrariedad (de la imagen, de la nominación, de la semejanza, de la titulación), cuya tiranía se extiende a todos los órdenes. Como observa Suzi Gablik en su famosa monografía, la obra escrita y plástica de Magritte se asemeja a la investigación lingüístico-filosófica de Wittgenstein.²⁷ Ambos lucharon por demostrar la

²⁶ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit., 56.

²⁷ Suzi Gablik, desconocedora en un principio de la relación entre Magritte y Foucault, estuvo no obstante acertada al aludir a ciertas obras de Wittgenstein, tales como *Los Cuadernos Azul y Marrón* e *Investigaciones filosóficas*, donde el filósofo desarrolla notables opiniones acerca de las imágenes, los objetos y la palabra y el lenguaje. Por otro lado, hay que señalar que muchos de los puntos que Magritte

naturaleza relativa de nuestro empleo de las palabras. No existe conexión lógica alguna entre lo que el objeto es en realidad y el nombre que ha adquirido; esto es, el nombre no representa lo que el objeto realmente es. Una vez privado de este nombre o significante adquirido, el objeto retorna a sus orígenes, a su estado primigenio, anterior a ser registrado por los diferentes grupos lingüísticos y, finalmente, el lenguaje es despojado del carácter de certeza que la tradición le había conferido. Magritte y Wittgenstein nos advierten de esta manera sobre el hechizo que el lenguaje opera sobre nuestra inteligencia. En nuestro contexto cultural el lenguaje impone una dictadura sobre su consumidor, decide lo que los hablantes pueden, deben y quieren decir. La furia de Magritte iba dirigida contra la sintaxis de los conceptos más que contra la sintaxis de las formas y por eso, en cierto modo, la rebelión de Magritte es más epistemológica que pictórica, aunque esta hipótesis interpretativa tiene ciertos límites.

consideró como fundamentales se encuentran en estrecha relación con determinadas manifestaciones – incluso anteriores a Wittgenstein – de Ferdinand de Saussure, uno de los pioneros de la Lingüística moderna.

5.3. *Ceci n'est pas une pipe.*

*Si hubiese puesto debajo de mi cuadro
"Esto es una pipa", habría dicho una mentira.*

René Magritte.

La pintura de Magritte plantea insistentemente la confrontación directa entre cosa e imagen, por ejemplo, entre lo que *es* una pipa y la imagen de una pipa. La constatación en apariencia banal de que *la representación de una pipa no es una pipa* entraña el misterio que ocupó al pintor constantemente: ni la palabra ni la imagen son garantía de que el objeto existe en realidad. Así pues, la serie de cuadros donde se puede leer la inscripción *Ceci n'est pas...* constituye el desarrollo de una idea que el mismo Magritte llamó *La traición de las imágenes*. La serie se extiende desde la primera "Ceci n'est pas une pipe" de 1928/29 hasta la última "Ceci n'est pas une pomme" de 1964. Se trata de una obsesión perseguida a lo largo de más de treinta años, de modo que la célebre *pipa* de Magritte puede ser considerada la síntesis de todas sus investigaciones acerca del lenguaje.

El motivo de la pipa estaba presente en la pintura moderna desde "La silla con su pipa" (1888/89) de Van Gogh y seguirá siendo recurrente en el cubismo, por ejemplo, de Picasso ("Hombre con pipa", 1911). Fue en el año 1926 cuando Magritte creó la primera de sus pinturas sobre pipas: una cruda imagen con las palabras "la pipe"

escritas debajo. Como ambas son afirmativas y contradictorias al mismo tiempo, el recurso fuerza a encontrar una *traducción* lingüística. Las palabras se leen en función de la imagen y ésta en función de aquélla. Ahora bien, la formulación más célebre y más lograda por su sencillez y su eficacia la hallamos en su famoso cuadro de 1928/29 titulado “La traición de las imágenes”. En este lienzo Magritte amplía el mecanismo a un juego de palabras e imágenes más complejo y negativo que el anterior: una imagen ilusoria (el retrato lo más objetivo posible de una pipa) es contradicha por una inscripción escrita debajo: “Ceci n’est pas une pipe” (Esto no es una pipa).

Lo primero que nos sorprende al contemplar “La traición de las imágenes” es que la pipa se impone sobre un fondo neutro desvinculado de cualquier marco espacial y vital. Esto no es casual, sino que respondería a una exigencia bien definida, a saber:

“Como en el purismo, la pipa magrittiana es un *thème-pauvre*, elevado a una condición de *objet-thème*, esto es, a una creación que no se entrega a emular el espectáculo visual accidental, las formas aparentes y pintorescas, sino a fijar ciertas constantes perceptivas como equivalentes plásticos y garantizar una presencia un tanto impositiva que resalta la desnudez y la plasticidad de los objetos”.²⁸

²⁸ Simón Marchán Fiz. “Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte”. En: *El surrealismo y sus imágenes*, op. cit., 298.

Con tal fin Magritte recurre al ilusionismo más tradicional en la representación de la pipa, pero radicalizándolo hasta el punto en que sea capaz de revelar elocuentemente la existencia del objeto y, de un modo paradójico, que no se sustraiga a un cierto grado de abstracción, ya que la máxima negación del objeto y su máxima afirmación se revelan en una relación de semejanza como materializaciones de una melodía interior. Magritte toma también conciencia de esta paradoja al declarar que las interpretaciones abstractas del mundo devenían inútiles desde el momento en que esta abstracción caracterizaba igualmente al mundo real. Cuanto más distanciada y objetivada se torna la representación del objeto, tanto más se acerca al *trompe-l’oeil*. Los efectos de esta deriva abstracta a partir del mundo real se intensifican cuando volvemos a percibir la pipa como un objeto desligado de la acción o de sus escenarios, flotando sobre ese espacio neutro como si de un elemento abstracto se tratara, vacía de sus usos y significados familiares, indiferente a cualquier clase de relación. Esta pipa no es ninguna en particular y puede ser todas en general; no es *una* pipa, sino *la* pipa. Debido a esto, cuando Paul Nougé nos invita a aproximarnos a esta obra de Magritte, insistirá mucho en el hecho de que: “Aquí, la operación fundamental nos ha parecido ser el *aislamiento*, algo que podría expresarse por una suerte de ley: aislado, el hechizo de un objeto está en razón directa de su banalidad.”²⁹

²⁹ René Magritte (*in extenso*), op. cit., 64. La traducción es nuestra.



(Figura 63). René Magritte.
La traición de las imágenes (1928-29).
 Óleo sobre lienzo, 62,2 x 81 cm.
 Los Ángeles, County Museum.

En principio, “La traición de las imágenes” parte de una reflexión tan simple como intuitiva: en una pipa pintada como la de “La traición de las imágenes” no puede fumarse; la pipa pintada no es, por tanto, una pipa. El cuadro pone de manifiesto el abismo que lo separa de la realidad visible, justamente ese ámbito en el que se despliega el arte de la pintura. Así se llega a percibir lo que podría llamarse su impotencia, sus esenciales limitaciones, puesto que, en virtud de su estructura fundamental, toda representación pictórica se halla separada definitivamente de la realidad, es decir, de aquello que le sirve de guía y modelo. Esta separación, sin embargo, es a la vez la nota característica de un poder mágico, suprarreal: la capacidad de cometer traición, de hacer flotar una roca (“El castillo de los Pirineos”, figura 41) o de presentar una manzana que ocupa toda la extensión de una habitación (“La cámara de escucha”, figura 86). Se trata de la facultad de hacer visible la distancia que separa la imagen de su modelo. Ahora bien, una vez que la idea de que *una pipa no es una pipa* se ha transformado en imagen, las cosas se complican. Después de ese primer momento del proceso interpretativo en el que la pipa se reconoce claramente como pipa, ocurre un suceso: llega una proposición asombrosa que viene a decir “Esto no es una pipa”; así, a causa de este hecho, la pipa pierde su nombre, su identidad y es restituida al misterio que precede a todos los nombres, toda designación, toda distinción.

En “La traición de las imágenes” Magritte nombra lo que no necesita ser nombrado (porque su imagen nos es familiar,) y lo hace negando que sea lo que es. Aunque la imagen y el texto están evidentemente correlacionados, es difícil decir si la afirmación del texto es verdadera o falsa. No es una contradicción ni una tautología, ni una verdad necesaria, pues nada puede ser una pipa y una no pipa. El objetivo de Magritte al pintar esta obra consistía precisamente en un atentado contra la consumada interdependencia, contra la coincidencia entre palabra e imagen mediante la proposición paradójica “Esto no es una pipa”. Aquí la mentira de la inseparable relación entre significante y significado nos es mostrada de un modo abrumador. Por otra parte, alguien podría alegar que salta a la vista que la imagen de la pipa no es el objeto mismo. No es menos obvio que para la experiencia común la imagen y la denominación se reclaman mutuamente. Sin embargo, Magritte niega estos nexos como si de una provocación se tratara:

“Esta imagen que hace pensar inmediatamente en una pipa, demuestra bien, gracias a las palabras que la acompañan, que es un abuso obstinado del lenguaje lo que hace decir: *esto no es una pipa*”, y, “ciertamente, *Esto no es una pipa* demuestra la escisión entre el signo (la palabra) y la cosa (objeto). Es preciso, creo, identificar de nuevo esta escisión *en lo que se piensa* y desembocar en el que piensa”.³⁰

³⁰ René Magritte. *Lettres à André Bosmans (1958-1967)*. Bruxelles: Seghers, 1990, 328. La traducción es nuestra.

Lejos de asegurar para el que piensa, para nuestra mirada como espectadores, la evidencia de un dominio de las cosas por el nombre, “La traición de las imágenes” parece depurar tanto la denominación y la imagen del objeto socialmente consagradas como la singularidad histórica de su uso. Encumbrados a una panacea universal, en realidad su fundamento es meramente convencional y arbitrario. Magritte intenta orientarnos hacia una nueva *visión pura* de la imagen y la palabra poética, al margen del funcionamiento habitual de la imagen que ilustra un texto o del texto que explica una imagen, desafiando tanto al sentido común como a las concepciones gnoseológicas y lingüísticas tradicionales. El problema fundamental trabajado en “La traición de las imágenes” radica, pues, en un proceso de adquisición de la realidad a través de la mirada. En todos los cuadros de esta serie se recoge el testimonio de una mirada obstinada que, leyendo el lema *Ceci n'est pas*, pierde la forma del objeto que se niega y viceversa. Magritte insiste en que la imposibilidad de sumar a la visión un conocimiento equilibrado representa un principio de extrañamiento que pertenece a la estructura del mundo de los signos. Son los signos los que están entre ellos extrañados y lo están, por otra parte, respecto su significado.

La reflexión subyacente a “La traición de las imágenes” entronca con el tópico filosófico del “ser-parecer”, el cual a su vez introduce la duda en la óptica tradicional. Este cuadro logra

imponernos la presencia de un objeto (la pipa) de una manera propiamente alucinatoria. El artificio que se emplea es el de “la doble ausencia del objeto”, en este caso, ausencia en la representación y ausencia en el nombre. Magritte reduce la imagen y la palabra a una especie de denominador común, el cual no va a ser el cuadro, sino la realidad misma, algo que sitúa más allá o más acá del cuadro, pero en lo que éste y también nosotros mismos no podemos dejar de estar implicados. En el espectador de “La traición de las imágenes” emana un indefinido sentimiento de malestar precisamente de la escisión entre el texto y la imagen, de la disociación insólita y paradójica entre el nombre y la imagen de una cosa tan familiar que, sumida en un halo de misterio, no nos deja sin embargo indiferentes. En la independencia y en la no coincidencia mutua entre los planos en escena es donde arraiga lo arbitrario y el espectador del cuadro se desplazará de continuo en una red invisible de múltiples sentidos que no sedimentan en nada estable y se escurren en un permanente aplazamiento hasta desembocar en una imposibilidad del significado. “La traición de las imágenes” puede ser considerada tal vez como el paradigma de una proposición lingüística y visual sobre la naturaleza independiente y arbitraria de cualquier lenguaje.

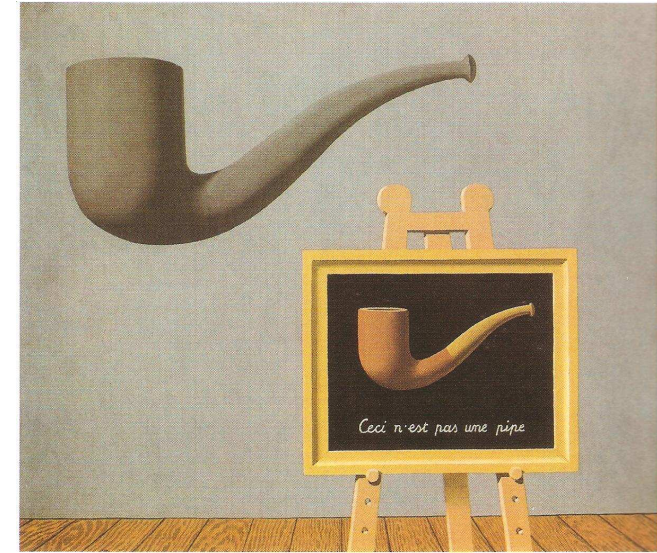
A raíz de la no adecuación entre el objeto y su representación simbólica patente en los cuadros logoicónicos de Magritte, Foucault reflexiona por su lado sobre los conceptos de *semejanza* y *similitud*.

En “La traición de las imágenes”, la pipa pintada, la imagen, convive con la escritura que previene, recuerda, anuncia y corrige: “Esto no es una pipa”. La imagen de la pipa no representa a la pipa. Magritte, al igual que Kandinsky y las corrientes de la pintura abstracta, arremete contra la imagen como representación en tanto narración. Cuando una imagen pintada se pretende corresponder con un modelo, se instaura una equivalencia entre pintura y literatura. La imagen afirma, narra, dice que entre ella y lo real hay un vínculo representativo, una semejanza. Entre los signos lingüísticos y los elementos plásticos de la pintura se instaura una correspondencia y de este modo la imagen pictórica afirma o dice su semejanza con la realidad.

En la obra de Kandinsky la semejanza es negada. La imagen no se debe ya a ningún objeto. La pintura deviene composición abstracta, sin un modelo exterior al que asemejarse, por lo que las líneas, los colores son cosas, ni más ni menos que objetos. Magritte pareciera que muchas veces se mueve en el territorio de las semejanzas, ajeno a la descomposición de los objetos del pintar abstracto. No obstante, su intención no es ajena a construir lo semejante y de ahí la advertencia: *Esto no es una pipa*, es decir, no hay semejanza entre el objeto y su imagen. Sólo existe la *similitud* y ésta, como dice Foucault, “multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose

y cayendo unas sobre otras”.³¹ La semejanza busca anular la diferencia entre la imagen y el objeto, entre la palabra y el objeto. En el sueño de la semejanza, la imagen pintada de la pipa busca corresponderse, asemejarse, con la pipa-objeto. Por el contrario, la similitud subraya la diferencia entre la imagen de un objeto y ese objeto y así la pipa pintada y la pipa-objeto conservan su esencial diferencia. No hay ya una ilusoria ansia de identidad. En la experiencia de la similitud pregonada por Magritte, la pipa pintada y la pipa “real” se remiten una a la otra, se afirman sin ocultarse entre sí, sin que ninguna niegue u obture a la otra. En la remisión entre los términos similares se integra también la palabra escrita, el texto, concebido como imagen. La expresión “esto no es una pipa” no es concebida por el pintor sólo como texto-escritura. Las letras se convierten en dibujo, por lo que el cuadro “esto no es una pipa” integra ahora tres elementos: la pipa real, la pintada y el texto-dibujo. Ningún elemento es semejante ni sustituye u oculta al otro; más bien habría que decir que cada elemento es similar al otro. Se relacionan entre sí desde la similitud, no desde la semejanza que quería sustituir la pipa real por la pipa pintada. En este reemplazar la pipa-imagen ocultaría la pipa-objeto. En cambio, en la similitud cada objeto se remite al otro, lo afirma, lo hace visible sin ocultarlo. No hay sustitución, ni ocultamiento, sino que ahora los términos estallan en una libre circulación.

³¹ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 68.*



(Figura 64). René Magritte.
Los dos misterios (1966).
 Óleo sobre lienzo, 65 x 80 cm.
 Cortesía Galerie Isy Brachot, Bruselas – París.

La cuestión de la pipa es muy sentida y reaparece lo menos en otros cuarenta y dos lienzos de Magritte entre 1927 y 1931. Después de esta fecha, el problema puede considerarse resuelto, aunque Magritte volverá sobre el tema tardíamente para profundizar en alguna de sus derivaciones como, por ejemplo, en “Los dos misterios” (1966). Maurizio Calvesi, refiriéndose al análisis de esta obra, comenta que:

“La pipa de Magritte nace del presupuesto de no poder ser una pipa, y al mismo tiempo tiene su razón de ser sólo en el hecho de evocar el objeto real al que se refiere.”³²

Mientras que en “La traición de las imágenes” el objeto era el gran ausente, en “Los dos misterios” encontramos las formas de dos pipas en la escena de un interior escolar un tanto “metafísico”: una está encuadrada en una pizarra colocada sobre un caballete; la otra, más grande y como hecha de humo, fluctúa en el espacio. El objeto-pipa se ha salido de la línea marcada por el límite del suelo de madera como una nube de humo. Pero las cosas se complican porque ese espacio simbólicamente infinito es también pared, superficie sobre la cual puede ser trazada la imagen y la pipa de humo es tan poco pipa como en el caso de la pintada en la pizarra. Debajo de la primera de las pipas, la representada en la pizarra, se lee el texto “Ceci n’est pas

³² Maurizio Calvesi. “Magritte”. En: *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. Vol. I, op. cit.*, 198.

une pipe”. Encontramos de nuevo el motivo de la pipa como alusión a la escisión entre el texto y la imagen, lo cual resulta obvio. En referencia a este cuadro, Foucault precisa que lo que hace extraña a esta figura no es la contradicción entre la imagen y el texto, y advierte que más bien:

“Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo [...] y que es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria. || No puedo quitarme de la cabeza que la diablura radica en una operación que la simplicidad del resultado ha hecho invisible [...]”.³³

En su ensayo *Esto no es una pipa* Foucault se encargará de desvelar esa “diablura” implícita en la pipa de Magritte llevada a cabo en un juego visual de similitudes, nunca de semejanzas, profundizando además en el estudio de la dimensión visible del lenguaje. A través de la imagen de “Los dos misterios”, el filósofo francés repara en la capacidad que poseen los caligramas de decir y de representar al mismo tiempo y en cómo estos se sirven de las propiedades visuales de las letras. Por un lado, afirma Foucault, el caligrama alfabetiza el idiograma, lo puebla de letras discontinuas y hace hablar así al mutismo de las líneas ininterrumpidas. Y, a la inversa, reparte la escritura en un espacio que ya no tiene la indiferencia, la abertura y el blanco inerte del papel. De ahí deduce Foucault el alcance del

³³ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit.*, 32.

caligrama, el cual pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización: mostrar y nombrar, figurar y decir, mirar y leer.

En “Los dos misterios” Magritte se habría inspirado en la característica organización visual del caligrama en el que la disposición de los signos que forman el texto, y que “dicen” aquello de lo que se habla, coincide con la forma de la propia cosa. En cuanto signo, la letra permite fijar la palabra; en cuanto línea, permite representar la cosa. En presencia del caligrama, el resultado de mirar y el de leer coinciden perfectamente. Ahora bien, Foucault sostiene que el dispositivo llevado a cabo por Magritte en este cuadro hay que interpretarlo como un caligrama secretamente construido por el pintor y luego deshecho con cuidado, descubriendo así su quebrantamiento y fractura interna:

“Cada elemento de la figura, su posición recíproca y su relación se derivan de esa operación anulada una vez realizada. Detrás de este dibujo y esas palabras, y antes de que una mano haya escrito lo que sea, antes de que haya sido formado el dibujo del cuadro y en él el dibujo de la pipa, antes de que allá arriba haya surgido esa gruesa pipa flotante, es necesario suponer que había sido formado un caligrama y luego descompuesto. Ahí están la constatación de su fracaso y sus restos irónicos”.³⁴

Esta operación es un “caligrama deshecho”, del que se deriva una estratificación de discursos cuya función última es demoler la

³⁴ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 32-33.*

correspondencia que con demasiada frecuencia se da por sentada entre la realidad y su representación simbólica. No se trata simplemente de decir: “Esto no es una pipa, sino la representación de una pipa”; la cuestión es mucho más compleja, puesto que el texto está pintado y, por lo tanto, es ya la representación de un texto, una palabra que deviene imagen; por su lado, en la pipa no está implícito sólo el objeto-pipa, sino también su representación en una pizarra de escuela. Foucault sintetiza esta cuestión afirmando que en “Los dos misterios”:

“Nada de esto es una pipa, sino un texto que simula un texto, un dibujo de una pipa que simula el dibujo de una pipa; una pipa (dibujada como si no fuese un dibujo) que es el simulacro de una pipa (dibujada como una pipa que a su vez no fuera un dibujo)”.³⁵

Tanto la frase escrita como la pipa representada conservan la “memoria” de un caligrama antecedente que, de todos modos, ha sufrido una serie de estímulos que separan las partes; escritura y representación se encuentran en un estado de autónomo aislamiento, negándose mutuamente autenticidad y autoridad interpretativas. Ahora sólo existe un irónico silencio provocado por las negaciones recíprocas y por la autonegaciones; lo que ya no está es precisamente la pipa: ésta, forma gris vacía y gigantesca, está dispuesta a escapar más allá del marco.

³⁵ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 72.*

Foucault pone de manifiesto que la pintura de Magritte rompe con la ilusión caligramática en la medida en que el caligrama nunca dice y representa en el mismo momento: cuando uno lee, la visión se calla y la forma se disipa; cuando uno ve, se oculta en cambio la lectura. En el caligrama de Magritte la imagen y la palabra actúan uno contra otro, un “no decir todavía” y un “ya no representar”. Hay entre ellos un inevitable desacuerdo y permanece latente un conflicto potencial, no del todo expulsado por la ocasional convergencia entre la forma y la palabra. Inevitablemente, uno tiende a imponerse sobre el otro, empujándolo hacia el fondo y reduciéndolo a una realidad volatilizada. En el caso en que el ojo se disponga a mirar desde lejos, la forma triunfa en su orgánica entereza y la palabra se disuelve en los numerosos detalles inescrutables. Cuando, por el contrario, el ojo se empeña en acercarse al texto para leerlo, entonces la palabra toma cuerpo y la cosa que ésta representa se vuelve informe, un fantasma. Tras haber provocado la fractura, Magritte iluminaría el fracaso de la conjunción del mirar y del leer. La magia de “Los dos misterios” tiene sus raíces precisamente en el principio de la pérdida de la unidad del caligrama que metafóricamente injerta un principio paralelo de despegue y de frustración de la realidad. La obra “Los dos misterios” se presenta como un auténtico “tratado” de semiótica y, por así decirlo, como una evocación de la crisis que atraviesa las certezas del lenguaje entre finales del siglo XIX y principios del XX. En virtud de esta crisis el mundo real y el de los signos se separan inexorablemente

y el segundo ya no logra “afirmar” la materialidad o, al menos, la consistencia del primero. En este sentido, los lienzos pintados por Magritte después de “La traición de las imágenes” no son sólo una especie de suma analítica de la nueva consciencia antinaturalista de los lenguajes y de la fractura incurable que los separa de la realidad, sino que en los diferentes cuadros se subraya además el eclipse de toda posibilidad respecto el mundo de los signos de “afirmar” los objetos a los que se refiere. El signo es autónomo, está liberado de todo vínculo, invade y domina el mundo. Cuanto más se refuerza su predominio, más se desvanece el mundo y, como consecuencia, el lenguaje, vaciado de toda necesidad y de toda funcionalidad interpretativa, imitativa o referencial, aparece a su vez carente de finalidad, armadura vacía a la que le falta un cuerpo. La pintura de Magritte no cesará de interrogarse una y otra vez sobre la relación entre las palabras y las cosas, entre lo que decimos y lo que vemos, entre la visibilidad de los objetos y la sonoridad del lenguaje. Y entre ambos estratos no descubre armonía ni coordinación plena, sino desajuste, separación, comunicación interrumpida. El acceso a lo real es siempre hermenéutico. Ver no es intuir, sino leer; y la experiencia no es la aprehensión inmediata de los objetos, sino el resultado de un complejo proceso de lectura y desciframiento. Pero este proceso no puede ser nunca incontrovertible y de sentido único; si lo fuera ya no sería interpretación, sino la manifestación de la cosa misma en su pura

y desnuda identidad. La hermenéutica de las cosas medidas lingüísticamente no puede, pues, conducir a una unión inseparable de las palabras, las imágenes y las cosas. No hay acceso a éstas más que a través de aquéllas. No hay verdad más trivial y sencilla, pero conviene recordarla, pues conduce no obstante a graves consecuencias: las palabras no son las cosas y el orden de lo visible nunca coincide isomórficamente con el orden de lo dicho. Asimismo, no hablamos desde las cosas mismas y no pronunciamos su identidad definitiva cuando las nombramos; hablamos siempre lejos de ellas, en sus márgenes, desde las fronteras ya siempre presentidas de su inminente desaparición. Los objetos no son aprensibles y se preparan para resistir los ataques del ojo humano, que arrogantemente considera que lo pintado por el artista visual tiene una correspondencia exacta con la palabra: es la lucha entre el significante y el significado. Las articulaciones de la realidad son inmanejables y se escapan a la voluntad humana de dominarlas. Se va creando de esta manera la distancia entre la palabra y la cosa, la cual de ordinario no ponemos en duda.

El problema de Magritte era, en última instancia, el conflicto existente entre los dos elementos evocativos: imagen y palabra. No quiere decir esto, sin embargo, que no existiera en su pintura un intercambio recíproco entre la consciencia de la palabra y la del objeto visto, aunque esto al principio no se manifieste claramente. Puede que entre todos los pintores surrealistas fuera Magritte el que más

importancia concedió a la labor de provocar una ruptura de la conexión lógica entre palabra e imagen. Ésta debía dejar paso a la creación de un vínculo entre ambos elementos, si bien ya no fundado en la lógica, en la interpretación o en la explicación. Dicho nexo dependería más bien de una poesía visible, del pensamiento pictórico.

En la obra pictórica de Magritte “Esto no es una pipa”, cualquiera que sea la versión que de ella se escoja, se hace patente la fuerza de la representación ajena a su referente como constructora autónoma sin objetos ante los que declarar. Estamos de nuevo ante la problemática de la representación, ante la muerte de la imagen, ante el fin del signo, porque hasta la simulación es capaz de inutilizarlo. Es tan poderosa que incorpora referente y representación en sí misma, anulando el resto de categorizaciones representativas. Los signos que construyen la obra de Magritte han logrado tener consistencia por sí mismos; son, por sí solos, generadores de realidad en la dinámica del simulacro postmoderno. En esta lógica no se produce un enfrentamiento de la simulación con la realidad que suplanta, sino que habría que hablar más bien de una desviación de ésta por aquélla.

Capítulo 6.
El pensamiento y las imágenes.

6. *El pensamiento y las imágenes.*

El centro del pensamiento estético de Magritte está ocupado por el llamado “misterio de la visión”. La visión no es dada sólo por lo que se ve, sino también por lo que se piensa, por la emoción de la mirada y de la mente. El ojo no lo ve todo, sino que todo tiene su centro en el ojo, que tiene una memoria, un deseo y una voluntad. En *Laberinto o esfinge... Una lectura del “giro icónico” de la estética*, obra que condensa una profunda reflexión acerca del arte contemporáneo, Ricardo Piñero Moral alude al concepto de *inteligencia visual* afirmando que:

“El ojo y la mente en cuestiones de estética caminan juntos, aun más, en palabras de Leo Steinberg, *el ojo es parte de la mente. Ver es sinónimo de entender*”.¹

Los dos zapatos con forma humana en su punta que Magritte pinta en “El modelo rojo” (figura 16) nos hacen comprender que el ojo no sólo ve sino que también piensa, es consciente de lo que ha visto, de lo que se esconde detrás de la apariencia y de lo que se podría ver.

Ahora bien, en la pintura de Magritte, más que este tipo de visión, en general es el pensamiento lo que está en juego, un pensamiento que tenemos la tendencia de ligar a lo que se dice, lo que

¹ Ricardo Piñero Moral. “Una lectura del giro icónico de la estética”. En: Domingo Hernández Sanchez. *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, 164.

se oye, y que en Magritte posee la notable singularidad de presentarse para ser visto, para ser mudo. Nada hay más secreto que lo visible, pues no hay mejor máscara que la evidencia. Contemplando la obra del pintor belga, uno comienza a comprender que debe evitar todo intento de resolver puzzles, incluso en los casos en los que parece que el propio artista nos suministra pistas para descifrar su modo de pintar y los procesos mentales en los que su obra se fundamenta. Algunos se inclinan a designar este procedimiento desde el que opera Magritte, como *visual thinking*², en virtud del cual el pintor afirma que:

“Miramos la pintura para VER. Ver no es reflexionar sobre lo que se mira. Oír tampoco es reflexionar sobre lo que se escucha. El Pensamiento está presente en sí mismo cuando ve u oye sin “pensar” en otra cosa que en sí mismo que oye o ve”.³

Dicho de otro modo, para Magritte: “Pensar una imagen significa Ver una imagen”. De este modo, su creación artística no se ajusta a los esquemas del pensamiento lógico ni al modo lineal de discurrir de la razón; el pensamiento artístico se correspondería más bien con el tipo de pensamiento propio de los primitivos y de los niños: un pensar con imágenes o un pensamiento visual. Desde este

² La expresión “Visual thinking” se la debemos a Herbert Read, autor de “Imagen e idea”. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

³ René Magritte. “Borrador manuscrito de *El Sentido*”. En: *Escritos, op. cit.*, 279.

enfoque Magritte conecta con el surrealismo de Breton y la alabanza que este último hace de la “imagen visual”:

“El ojo existe en su estado primitivo. [...] La necesidad de fijar imágenes visuales, ya sean preexistentes o no, el acto de clavar la mirada en ellas, se ha hecho patente desde tiempo inmemorial y ha conducido a la formación de un lenguaje auténtico que no me parece más artificial que el lenguaje hablado”.⁴

En los escritos de Magritte, especialmente en los de su madurez, hay una formulación teórica bastante clara al respecto de qué es ese “pensamiento visual”.⁵ Como se puede comprobar en dichos escritos, la imagen no es otra cosa que un medio de hacer visible el pensamiento y de comunicarlo a los demás. En repetidas ocasiones Magritte reiterará la idea de que sus cuadros son pensamientos visibles y que estos pensamientos están formados exclusivamente por figuras que el mundo ofrece. No es de extrañar entonces que en muchos cuadros de Magritte las imágenes se entrecrucen, se superpongan, tornando difusos, problemáticos los límites de nuestra visión. He aquí una de las claves de su pintura: es preciso *poner a pensar la mirada*,

⁴ André Breton citado por Bradley, *op. cit.*, 2.

⁵ De aquí en adelante abandonaremos el empleo del término “pensamiento visual”, puesto que concentra en sí demasiados malentendidos, si tenemos en cuenta la potencial subordinación de lo visual a lo pensado (o viceversa) que dicho concepto parece sugerir. En su lugar, emplearemos los términos “pensamiento en imágenes” o “pensamientos visibles”.

rescatarla del hábito, lo que supone toda una ruptura subversiva en un horizonte pictórico dominado por la inmediatez y la superficialidad retiniana. Y es que, para Magritte, es el pensamiento el que da un valor a la vida. Y esa unión de pensamiento y visión es lo que dificulta la comprensión de su pintura, pero también lo que la dota de poesía y densidad filosófica. Magritte, en definitiva, piensa desde un pensamiento que necesita unir el concepto con la imagen de las cosas, de modo que se sitúa en las antípodas de un pensar puro sin objeto, del pensar parmenídeo de la pura razón que sólo se ve a sí mismo en la abstracción de conceptos ajenos a las cosas físicas. El pensamiento de Magritte, el pensamiento que necesita de la imagen, cumple el sueño romántico: la compenetración de la sensación y el concepto, la imaginación y el intelecto. Lo que hace Magritte en su pintura, el pensar a través de la imagen, sería así la continuación del camino de la síntesis romántica de Schiller, del frankfurtiano Marcuse, del pensamiento heideggeriano o incluso del primer programa del idealismo alemán, el cual es un claro ejemplo de la integración o unificación entre razón y sentimiento, concepto e imagen.

Magritte trastoca nuevamente la realidad al afirmar que un cuadro no es la imagen pintada. El arte no existe para reproducir lo visible, sino para hacer ver lo que no se ve. Ahora bien, si la obra de arte hace ver, ¿qué cosa nos hace ver que no veríamos sólo con nuestros ojos, órganos de la visión? A toda imagen le falta algo y

porque siempre le falta algo, es que sabemos que requiere una *mirada*, es decir, se demanda imaginar o presentir lo no-visible. Por consiguiente, un cuadro no es un espejo que refleja una realidad a priori, sino que la pintura, por mediación de la mirada, construye la realidad para los ojos del espectador. La mirada es la iluminación que permite al ojo ver y en esa medida pasa a formar parte de la imagen como apertura a *lo invisible* que está siempre presente.

No existe, para Magritte, ninguna razón para otorgar más importancia a lo invisible que a lo visible ni a la inversa; sin embargo, en su tiempo se concedía una notable primacía a “lo invisible” debido a lo que él llamó en su carta a Foucault del 23 de mayo de 1966:

“[...] una literatura confusa, cuyo interés desaparece si tenemos en cuenta que lo visible puede ser ocultado, pero lo que es invisible no oculta nada: puede ser conocido o ignorado, nada más”.⁶

Inmersa en el misterio absoluto de lo visible y de lo invisible, la pintura de Magritte trata de evocar, con imágenes desconocidas, lo que es conocido y asegura que, mientras que una imagen visible no oculta nada, las cosas visibles ocultan siempre otras cosas visibles. Y si cada cosa que vemos oculta otra, siempre deseamos ver lo que está ocultado por lo visible, por lo que nosotros vemos. No es el

⁶ René Magritte. “Carta a Michel Foucault del 23.5.1966”. En: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit.*, 84.

espiritismo ni el ocultismo lo que concentra la atención de Magritte. Aunque reconoce que hay un interés innato en el ser humano por lo que está oculto y que lo visible no nos muestra, según el pintor, lo que oculta lo visible no es lo invisible sino algo visible. Lo oculto no es invisible, es visibilidad suspendida.

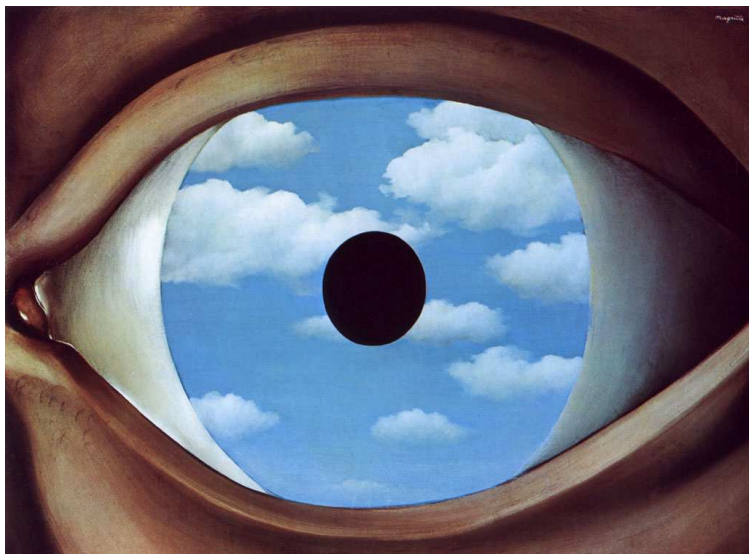
6.1. *El problema de la visión.*

El *problema de la visión* como territorio orgullosamente protegido por el arte moderno había atravesado en la época de Magritte aproximadamente un siglo de diversas experiencias. Al ojo desnudo de los impresionistas, dirigido hacia la percepción retínica del mundo a través de la luz, se había superpuesto la mirada del simbolismo, cuya “lente” tendía a ir más allá de lo visible y a identificar la verdad con la espiritualización del mundo. Para los simbolistas, en cambio, era preciso perforar las apariencias exteriores del mundo, superando el naturalismo retínico de los impresionistas: la verdad tenía su sede más en la sombra que en la luz. Magritte estaba atento a la visión simbolista, no sin algunas reservas, pero es indudable que fue en ella donde percibió la bipolaridad verdad-misterio. Por su parte, Paul Cézanne había subrayado la problemática y la dialéctica de la visión: “De acuerdo, yo veo, pero ¿cómo veo?”. La pregunta suponía la superación tanto del Impresionismo como

del Simbolismo e introducía la esférica realidad de la conciencia en la retina. Por su lado, el cubismo llevó al límite la investigación acerca de la formación de la visión y liberó la construcción de la forma de la imagen de los vínculos con la realidad. En estos movimientos y pintores Magritte supo ver una gran lección dirigida a la práctica de mirar, la cual aplicó insistentemente a lo largo de su proceso de maduración artística. La imagen, en definitiva, empezaba a existir con absoluta autonomía respecto a las cosas del mundo, por las que no era condicionada ni debía obtener justificación alguna. Ya no se miraba la realidad contingente sino la visión que se compone en el ojo.

¿El problema de la visión, entendida como territorio dialéctico en el que percepción, emoción y reflexión llegaban a la síntesis formal de la imagen, había, pues, agotado toda problemática de base? La respuesta que ofrece a esta cuestión la pintura de Magritte es negativa, puesto que, si en efecto se había dicho casi todo desde el punto de vista de su construcción, todo o casi todo estaba aún por expresar entendida como problema filosófico. El arte había “tomado visión” del mundo y lo había traducido en pintura; ¿pero cómo podía mirarse la visión? ¿Era posible dirigir la mirada no ya a la composición de la imagen sino a su vacío de verdad, a su sentido y a su sinsentido, al misterio que la envuelve y al mismo tiempo afirma su existencia? Contestando positivamente a estas preguntas, el “antipintor” Magritte se sitúa en el centro de la pintura y de la problemática de la visión.

No faltan las anécdotas y los testimonios directos que confirman el hecho de que a Magritte no le gustaba pintar. Sin embargo, su práctica se sitúa paradójicamente en el corazón mismo de la pintura, es decir, en la centralidad dialéctica de la mirada, del ver y, en síntesis, de la visión. La visión, dice Magritte, es lo que importa. Debe bastar con ver. Pero, ¿qué tipo de visión ha de ser ésta? Es posible una forma de entendimiento más allá de los confines de cualquier explicación verbal, la cual, a su vez, para ser de utilidad, ha de ser autenticada mediante la visión. Desafortunadamente, los seres humanos solemos ver las cosas de forma apresurada y pensamos en ellas sin detenimiento, porque hemos sido educados en tradiciones en las que la palabra representa la idea y tiene una función dominante. Esta función ha hecho que la revelación más allá de las palabras quede arrinconada y sin explorar. Nuestra cultura fomenta el arte figurativo, que valora ante todo la analogía con el objeto. Nos hemos educado en la cultura de la ilusión representativa, fomentada además por la fotografía. Los cuadros de Magritte cuestionan si esta supuesta analogía no es más imaginaria que real, la hacemos los receptores inducidos a ella por nuestra formación figuratista. Es más, cabría preguntarse si no es acaso también la imagen retiniana una reelaboración llevada a cabo por el cerebro para hacer de ese caos de impresiones, formas y colores, una realidad reconocible.



(Figura 65). René Magritte.
El falso espejo (1929).
Óleo sobre lienzo, 54 x 81 cm.
Nueva York,
The Museum of Modern Art.



(Figura 66). René Magritte.
El doble secreto (1927).
Óleo sobre lienzo, 114 x 162 cm.
París, Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou.

La obra “El falso espejo” (1929) nace como respuesta al *problema de la visión*. Magritte se aparta en este cuadro del juego sexual al que el surrealismo se entrega en lo referente al motivo del ojo humano. Anatómicamente, nuestro ojo funciona un poco como un sistema de espejos: la imagen enviada al cerebro no es otra cosa que la parte del mundo reflejada en la retina. En “El falso espejo” Magritte toma literalmente la afirmación anterior y centra su atención en la retina, que viene a asumir el aspecto de lo que refleja. “El falso espejo” es una reducción deliberada de la función natural del ojo. Es importante destacar que el ojo representado en esta tela no nos mira a nosotros, espectadores de la obra, y esto es así porque Magritte evita la función activa del ojo – el mirar – y en su defecto nos muestra únicamente su función reflexiva, esto es, el reflejo del cielo y las nubes en la córnea. Mientras que en un espejo el reflejo permanece pasivo e inerte, en el ojo penetra en su interior y es ahí, dentro de éste, donde cobra vida la imagen reflejada.

En “El doble secreto” (1927) cambiamos la representación de un gigantesco ojo por la de un rostro completo. Los elementos prototípicos del rostro se presentan en su aislamiento y están pintados de manera que son fácilmente reconocibles. En esta obra Magritte quita el velo habitual, la piel de la cara y descubre lo que esconde. Pero entonces se produce la sorpresa: lo que es desvelado no se corresponde con lo que esperábamos. De la misma manera que la pipa no es una pipa en “La traición de las imágenes” (figura 63), el interior

de nuestra cabeza no *es* lo que se dice, no es una masa gris y blanca. Ahora bien, la respuesta de Magritte, aunque inesperada, exhibe una cierta lógica y no se aparta de la pregunta sino que la replantea. Bajo la superficie del rostro aparece en efecto otra superficie de corteza o de metal, que presenta, como el rostro, excrescencias (los cascabeles). Pero, ¿qué hay debajo de esa otra superficie? El secreto no es desvelado; al contrario, se desdobra pues bajo el primer velo se encuentra otro velo. Y el espectador no puede por menos de continuar mentalmente con el proceso.

La primera capa retirada del rostro se muestra al lado de la cabeza. El trozo recortado se ve primero como la piel del rostro despegada de la cabeza del maniquí, pero, una vez colocada al lado de la cabeza, el recorte se transforma en un elemento pleno, afirmando su presencia material, y el recorte aparece entonces como una máscara. Al espectador le asaltan las dudas de inmediato: ¿de los dos elementos yuxtapuestos, cuál es el rostro y cuál la máscara?

Así, el espectador de está inmerso en un doble proceso mental, de marcha hacia delante (se le invita a seguir la revelación) y de marcha hacia atrás: el corte es tan claro que invita a pegar el trozo, o más bien a poner en su sitio la máscara. El pensamiento interviene en el proceso de la visión en los casos en que el espectador debe enfrentarse al problema del “desdoblamiento” de la imagen, ante la cual es incapaz de resistirse a la recomposición mental de la imagen

con el fin de recuperar una supuesta unidad originaria. “El doble secreto” se nos ofrece como un ejemplo del modo en que el ser humano, convencionalmente y aunque no sea consciente de ello, mira la realidad a través de los ojos del pensamiento y no exclusivamente con sus ojos reales. Sin embargo, en “El doble secreto”, no estaríamos ante un caso de *desdoblamiento*, sino más bien de *fragmentación*. O mejor dicho, esto nos dice nuestra mente, que interpreta las dos imágenes como fragmentos de un mismo rompecabezas, que un mínimo esfuerzo basta para recomponer. En realidad la vista nos muestra dos imágenes distintas y sólo un acto de violencia sobre la realidad que tenemos delante puede permitirnos reconducirla a una unidad. Una imagen es algo concreto, independiente de lo que se presenta y de nuestros mecanismos de comprensión, y éste es el primer secreto que revela la obra. Un análogo acto de violencia mental nos induce a pensar que una imagen comparte la misma naturaleza del objeto al que hace referencia. De este modo, si a un rostro humano le quitamos un fragmento de piel o a un maniquí parte del rostro, esperamos encontrar debajo sangre, huesos y haces de músculos o la superficie lisa de la figura. De ahí el efecto turbador de la imagen de Magritte, que debajo de la piel revela la corteza de un árbol adornada con cascabeles. Un objeto imposible que deviene real en un cuadro concebido como una visualización de los mecanismos del pensamiento y de las desfiguraciones a las que somete a la realidad que tenemos delante.

El proceso mental en el que se encuentra el espectador de “El doble secreto” desemboca en el vértigo del pensamiento puro, que “se piensa a sí mismo” y que sólo tiene como objeto el Misterio, anterior a toda distinción, a toda identidad, a toda significación. En efecto, la distinción tiende a desaparecer entre lo que vela y lo que es velado o desvelado, puesto que lo que es desvelado es también otro velo. La identidad tiende a perderse bajo el efecto de la fragmentación: incertidumbre de la distinción entre el rostro y la máscara. No hay un sentido oculto en los cuadros de Magritte, ni una intervención que nos podría ofrecer la clave del misterio. Basta con ver los sucesos que enseña la imagen, pues éstos se encuentran en estado de arrastrar al pensamiento en un proceso liberador sin fin. Sitúan al espectador en la vía del pensamiento que no tiene otro contenido que el pensamiento, el pensamiento que se asemeja convirtiéndose en lo que el mundo le ofrece y restituyendo lo que le es ofrecido al Misterio. Los cuadros de Magritte nos conducen en definitiva hacia un pensamiento icónico, un pensamiento que ve, libre de todas las ideas parásitas:

“Los errores se deben, creo, a la incapacidad de muchas personas de tener un pensamiento que ve lo que los ojos miran. Sus ojos miran y su pensamiento no ve, substituye lo mirado por “ideas” que les parecen más interesantes: estas personas no

pueden tener un pensamiento sin ideas, es decir, un pensamiento que ve y, por eso mismo, no conocen el misterio que tal pensamiento evoca”.⁷

Dado que la visión es “el medio de estar ausente de uno mismo”, Magritte se plantea a modo de hipótesis si la visión no es un contenido apreciable de la conciencia y si puede haber pues visión sin pensamiento. Finalmente, Magritte llegará a la conclusión que la visión es un pensamiento sin idea, pero no sin pensamiento, lo cual califica de absurdo.

Durante el período de su primera fase surrealista (1926-28), Magritte pinta, entre otras obras, los conocidos como *cuadros de tema detectivesco* (“El asesino amenazado”, 1926), que cumplen con lo que su título promete: aluden a una historia y a menudo vuelven a ocultarla en el mismo contexto. Ahora bien, este tipo de cuadros no pasan de ser una excepción, ya que la técnica por la que se decantó finalmente, está emparentada con los mecanismos de la narrativa y será la de recurrir a elementos de clima misterioso con una amplia gama de asociaciones posibles que se diluyen en la nada. Habiendo prometido sucesos dramáticos de importancia que no acontecen nunca, estos últimos cuadros conducen a un sentimiento de desilusión en el espectador de obras de arte. Magritte le ofrece un producto acabado que resulta ser un punto de partida, un jeroglífico. Tal es el caso del

⁷ René Magritte citado por Nicole Everaert-Desmedt. “Una historia de cascabeles que guardan el secreto”. En: *Ver y leer a Magritte, op. cit.*, 114.

misterioso proceso reproducido en “El hombre del periódico” (1928), obra que indica claramente una nueva formulación de la pintura en términos de imágenes. En su estudio sobre el surrealismo, Fiona Bradley ofrece un breve comentario acerca de este cuadro de Magritte:

“*El hombre del periódico* de Magritte establece la clase de narrativa inexplicable a la que los sueños traducen las acciones y actividades de la vida cotidiana. Se presentan secuencialmente, en cuatro fotogramas de una posible historia. Sin embargo la historia en sí es desconocida y Magritte no da ninguna pista. De hecho, el origen del cuadro no es un sueño, sino una ilustración que Magritte encontró en un libro [...]”.⁸

Magritte haría suya la idea que Merleau-Ponty formula en *El ojo y el espíritu*, en virtud de la cual el hombre que ve siempre ofrece él mismo algo (su cuerpo) al hecho de ver y, por consiguiente, estaría de acuerdo en admitir la afirmación del filósofo francés de que:

“No hay visión sin pensamiento. Pero no es suficiente pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado que nace a partir de lo que acontece en el cuerpo”.⁹

⁸ Bradley, *op. cit.*, 37.

⁹ Maurice Merleau-Ponty. *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós, 1977, 51. La reflexión de Magritte acerca de *El ojo y el espíritu* de Merleau-Ponty se puede leer en una carta de las cartas del pintor a De Waelhens, con fecha del 28 de abril de 1962.



(Figura 67). René Magritte.
El hombre del periódico (1928).
 Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm.
 Londres, Tate Gallery.

Observemos el modo en que el pensamiento interfiere en la contemplación de “El hombre del periódico”, donde el problema radica más bien en la ausencia de sentido desde la perspectiva de la narratividad. La invención de un mundo secuencial y lineal parece tónica del hemisferio izquierdo de nuestro cerebro, mientras que al derecho le gusta organizar las percepciones de forma más global, espacial, interconexa e intuitiva. El encadenamiento de las imágenes de “El hombre del periódico”, similar a la de las tiras cómicas, invita a esperar una continuidad en el proceso. De hecho, la historia continúa; lo que falta es un contenido. De la historia queda la sucesión diacrónica sugerida por la serie de cuatro imágenes. Esta estructura temporal sin anécdota adquiere un contenido inédito por cuanto el espectador necesita a todo trance una acción para imaginarse en el tiempo. La historia se traslada así del cuadro al espectador, quien, no obstante, permanece desorientado porque el pintor no le ofrece otros puntos de referencia ni siquiera en la última imagen.

La obra “El hombre del periódico” se encuentra dividida en cuatro secciones en la cuales se repite hasta cuatro veces la misma imagen, aunque con una visible diferencia: la desaparición en los tres últimos recuadros del hombre del periódico que da título al cuadro. Sin embargo, el tiempo sigue pasando como se puede apreciar por el cambio de la sombra que proyectan los objetos iluminados por la luz que entra por la ventana y por la modificación de las nubes. Dado que

la búsqueda de diferencias entre estos tres recuadros resulta vana al ser prácticamente idénticos, el pensamiento vuelve entonces al hombre del periódico, presente en el primer recuadro y después ausente. ¿Qué ha sido de él? ¿Por qué se ha ido? Una vez más, Magritte nos desvela los mecanismos de nuestro pensamiento, que ante una imagen se deja fascinar por sus capacidades fabuladoras, perdiendo de vista su misterio profundo. Magritte afirmaba que “una figura que aparece no evoca su misterio más que en la aparición de su apariencia”. Así pues, si el salón burgués del hombre del periódico evoca su misterio por la aparente inutilidad de su réplica, la figura anónima e insignificante del hombre sentado cobra un poder de fascinación allí donde esperaríamos volverlo a ver. Dicho en otros términos, al sacar del cuadro al hombre del periódico, éste se hace invisible. El efecto no habría sido tan turbador si Magritte le hubiera eliminado una sola vez, pero lo hace tres veces seguidas. Y esta repetición es suficiente para mostrar que, a pesar de la desaparición del hombre, no se produce ningún cambio esencial en la escena. Su presencia no tiene sentido, su existencia está vacía. Un hombre leyendo el periódico es a todas luces una aparente representación de algo humano, si bien la no existencia del lector evoca cierta sensación de rutina. Magritte plasma de este modo el temor ante lo vacío y lo banal en términos visibles.

6.2. *Hegel y Magritte: la continua visibilidad de lo invisible.*

Una obra de arte debería enseñarnos siempre que no habíamos visto eso que estamos viendo.

Paul Valéry.

La unificación de los opuestos y contradictorios, principio surrealista del “arte combinatorio”, propicia un encuentro entre Hegel, filósofo de lo dialéctico superador de oposiciones, y Magritte, pensador-artista que piensa a través de la imagen, fuera de toda escritura sistemática. Ahora bien, es cierto que también existen ciertas diferencias entre Hegel y Magritte en lo referente a la unificación de los contrarios. En el caso de Hegel, los opuestos o contrarios nunca sangran en una herida indeleble, sino que se reconcilian en una unidad superior. Magritte imagina en “Las vacaciones de Hegel” (figura 34) un mismo objeto que reconoce y unifica dos funciones contrarias: un vaso de agua se posa sobre un paraguas abierto. El artista belga, en referencia a este cuadro, declarará:

“Creo que a Hegel le hubiera gustado este objeto que cumple dos funciones opuestas: repeler y recibir agua. Ciertamente le hubiera divertido, tal como se divierte uno en vacaciones”.¹⁰

El principio de arte combinatorio de Magritte presenta una gran similitud con la definición del “chiste” dada por Freud en *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905): “unión o combinación arbitraria, hecha generalmente con la ayuda de la asociación idiomática, de dos imágenes que de algún modo contrastan entre sí”. No obstante, hemos de limitar este paralelismo ya que el interés de Magritte pronto dejará de centrarse en la combinación “arbitraria” de objetos.

El poder integrador de contrarios de la dialéctica hegeliana se despliega en el tiempo, en la historia, en una progresiva acumulación de superaciones dialécticas. Después de que el proceso de la Idea llega a su madurez, la totalidad¹¹ puede pensarse a sí misma en una unidad que reconcilia todos los opuestos. Primero un débil comienzo y luego la madurez plasmada tras un largo y difícil desarrollo.

¹⁰ René Magritte citado por Marcel Paquet. *Magritte, el pensamiento visible, op. cit.*, 30.

¹¹ La totalidad en Magritte se refiere al ordenamiento de una sola obra de las máximas figuras arquetípicas generadas por su arte: *El reino encantado* (1953), un fresco pintado en el casino de Knokke-le-Zoute. Esta meta-obra, como totalidad, equivaldría la obra hegeliana máxima, *La fenomenología del Espíritu*. Hegel y Magritte cultivan a través de sus creaciones dos formas de un todo unificador; dos modalidades de totalidad, una conceptual, y otra, un juego de luces dentro de un solo cuerpo pictórico.



(Figura 68). René Magritte. *Clarividencia* (1936).
Óleo sobre lienzo, 54, 5 x 65, 5 cm.
Cortesía Galerie Isy Brachot, Bruselas.

En la pintura de Magritte, por el contrario, no hay una lenta progresión de secuencias intermedias; lejos de esto, el origen y la meta coexisten. La imagen de Magritte, así considerada, actúa en lo simultáneo y en la inmediatez (o en una serie de mediaciones condensadas en un solo acto visual). Es lo opuesto a la lenta y gradual recreación del proceso de autodesarrollo de la realidad en términos hegelianos. Desde este planteamiento, en “Clarividencia” (1936) Magritte se retrata a sí mismo pintando un pájaro ya maduro. Sobre una mesa próxima, el artista ve un huevo. El pájaro es el resultado de lo que se vive como potencialidad. El pintor no pinta un ave junto a un huevo, sino un proceso ya realizado. El fruto y el germen se muestran en un solo acto simultáneo, testimoniándose así la simultaneidad de lo posible y lo realizado.

Magritte cultivaba la creencia en que lo real siempre se manifiesta plenamente. Esta intuición de lo real como *manifestación constante* fosforecía ya en Hegel o Hölderlin.¹² Dado que lo real siempre se muestra (esto es, deviene fenómeno), la apariencia no

¹² Poéticamente, Hölderlin manifiesta: “La apariencia, ¿qué es, sino el aparecer del ser? / El ser, ¿qué sería, sin no apareciera? En consonancia con la intuición poética, desde el plano del pensamiento, Hegel suscribe en su *Enciclopedia*: “Por eso se asombra uno de leer tantas veces que se sabe lo que es la cosa en sí, cuando no hay nada más fácil de conocer que esto”. La perplejidad sobre la supuesta incognoscibilidad de la cosa en sí se refiere a la filosofía kantiana y su concepto negativo de la cosa en sí o de la realidad última de las cosas. Para Hegel, lo que es siempre se manifiesta en pensamiento y pierde así todo carácter oculto impenetrable.

oculta la esencia, sino que ésta siempre aparece. No existe diferencia entre la apariencia (lo visible) y la esencia (lo irreductiblemente oculto). Como consecuencia, lo invisible será para Hegel sólo un estado de insuficiente percepción de lo visible. Encontramos la misma idea en Magritte cuando éste postula que lo oculto sólo existe en la superposición de los objetos que vibran ante el ojo. “Un objeto puede implicar que hay otros objetos detrás de él”, dice Magritte en *Les mots et les images*. La ocultación es sólo la circunstancial superposición de las cosas, de modo que en la yuxtaposición entre los objetos brota la invisibilidad como carencia o deficiencia, como un no ver lo que está ahí mostrándose. En consecuencia, lo invisible no tiene existencia en sí, sino que nace de su relación con lo visible: la invisibilidad es efecto de la superposición de dos objetos. Y por eso, Magritte, pintor de la “absoluta visibilidad”, nunca reconoció ninguna preeminencia a lo invisible sobre lo visible. Al contrario, no sentía ninguna atracción por lo invisible y la única invisibilidad que admitía era la de los objetos que no se ven por estar ocultos o tapados por otros.

El destino del pincel no es expresar algo anteriormente velado. No puede exteriorizarse lo escondido o replegado sobre sí, porque no hay nada oculto, todo está ahí mostrándose. Lo real es lo que existe en un continuo mostrarse. Por lo tanto, la salida del no ver hacia lo que siempre está ahí en un despojado mostrarse, es decir, el darle visibilidad artística a lo visible muchas veces no percibido, es la

actitud que caracterizó al arte surrealista de Magritte. Desde su perspectiva, algo sólo es libre cuando no cae bajo una obstrucción que lo oculta y vela. Liberar es devolver la visibilidad a lo oculto y devenir en libertad es superar lo oculto como pérdida para recuperar la abundancia de lo visible. Las cosas, la realidad y su diversidad suelen ser veladas por lo que se pone delante y sofoca. La superposición se convierte aquí en lo que reprime u oculta un valor, una potencialidad, la individualidad humana o el resplandor gratuito de las cosas. En la pintura de Magritte liberar es, en definitiva, descorrer, mover, apartar o disolver lo que obstruye, lo que no deja ver, lo que impide la visibilidad inquietante de las presencias que componen el mundo. La creación no es sólo la construcción de mundos paralelos de la imaginación. Es también la práctica creadora como disipación de la ceguera del falso pensamiento que no puede recuperar lo velado. Crear es descubrir y hacer patente lo que se muestra y ofrece.

Como ya hemos dicho, para Hegel la realidad no existe realizada ya en la eternidad; antes bien se hace a sí misma y progresa mediante el trabajo negativo del Espíritu, mediante las fuerzas de la negación dialéctica que conserva lo anterior y lo sitúa en un plano más elevado de desarrollo. En Hegel, la totalidad se autorrealiza a través de la temporalidad dialéctica del autodesarrollo. En este devenir autorrealizador lo real se hace cada vez más consciente de sí y, de este modo, el Ser se automanifiesta. No quedan resquicios ocultos, hendiduras sofocadas por algún enigma irrebalsable. No hay oscuridad

reacia a la transparencia, ya que no hay lugar que no sea visto o pensado por el pensamiento. En contraste, Magritte considera que la totalidad visual debe incluir el Misterio y así lo explica en su carta a Foucault del 23 de mayo de 1966:

“Lo que no *carece* de importancia en el misterio evocado *de hecho* por lo visible y lo invisible, y que puede ser evocado *en teoría* por el pensamiento que une las cosas en el orden que evoca el misterio”.¹³

En el encuentro entre lo visible y lo invisible acontece algo que nunca termina por revelarse, pues lo misterioso debe ser preservado por el pensamiento. Esto no es lo invisible como lo oculto, como lo que no deja que algo se muestre. “Lo invisible no oculta nada”, insiste Magritte. Lo misterioso no existe como lejanía impenetrable o esquiva, como región más allá del fulgor de lo material. Lo que no se revela no está por debajo, detrás, o más allá, sino dignificado en las superficies visibles y, en especial, en el momento en que lo visible es ocultado por los objetos que se superponen. Y el pensamiento piensa el Misterio, lo convoca y lo muestra en el hechizo de una imagen que ve que lo visible siempre permanece, aunque sea ocultado. Ahora bien, el Misterio puede ser evocado, no representado: la imagen cargada de misterio no puede sustituir al Misterio como tal. Entre la

¹³ René Magritte. “Carta a Michel Foucault del 23.5.1966”. En: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit., 84.

imagen y lo misterioso podrá haber similitud, pero nunca correspondencia exacta o reproducción y lo mismo ocurre en la relación entre la imagen, la pintura y el objeto de la realidad.

Magritte, consciente de la aventura inherente a la manifestación de las cosas, sabe que siempre hay un lado oculto más vasto y fascinante que su lado visible, que no es más que una fachada o un rostro; y este lado oculto de las cosas y de la vida es lo que el pintor, desafiando a toda lógica, captó sutilmente en sus cuadros. Entre lo visible y las formas que adopta para manifestarse, por un lado, y lo invisible y los pensamientos, por el otro, se produjo un espacio para un contrato poético-pictórico, para una alianza reflexiva entre las imágenes y su sentido. Magritte convino este pacto de incertidumbres y maravillas en sus cuadros. Se trata, sin embargo, de un pacto traicionero, ya que los partidarios que lo firman son incompatibles por naturaleza y de tal forma heterogéneos que ni su unión ni su choque serían capaces de engendrar una contradicción. Por esta razón, consideramos la interpretación de David Larkin como una de las más acertadas, en la medida en que propone que en la pintura de Magritte el ojo y la mente compiten sin fórmula fija, pero con iguales derechos. Entre lo que se dice y lo que se ve, entre la lógica discursiva y las figuras visibles, no existe ninguna relación o vínculo. En la apariencia más natural de las cosas aparece un elemento misterioso que no se deja eliminar, una resistencia absoluta contra los conceptos. Es precisamente esta dimensión excedente, esta imposibilidad de reducir

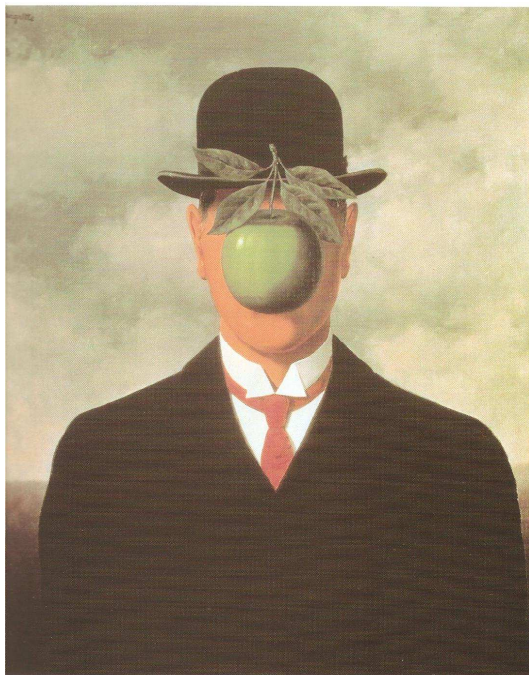
lo visible a términos racionales, el elemento vital de los cuadros de Magritte. Incluso podría afirmarse que esta heterogeneidad entre reflexión y reflejo, entre especulación e imagen especular, sirve de punto de apoyo para que en la superficie metafísica de sus lienzos se libre el combate entre visión y pensamiento. Las obras de Magritte hacen ver el elemento todavía no pensado que opera dentro de lo visible. Los objetos de la pintura están libres de los lazos que unen las cosas del mundo cotidiano. Portadores de un poder artificial y de una fuerza sobrenatural, muestran una fuerte tendencia a divagar, tendencia que también caracteriza a los pensamientos (bajo la condición de que se entienda por “pensamiento” una confrontación activa e intensa con lo que no se puede pensar). El propósito constante de Magritte es demostrar que lo visible mantiene oculto algo, mientras que lo invisible, por su naturaleza misma, no puede ser mostrado. Incluso puede mostrarse que no se puede mostrar, ordenando las figuras de tal modo que es posible experimentar los límites de lo visible. La pintura sola no puede traspasar esos límites y esto se debe al hecho de que la luz de lo visible siempre oculta más de lo que muestra y revela. Según sus propias palabras, Magritte “vivía como el resto de las cosas dentro del misterio del mundo”.

El arte de Magritte muestra a los ojos y al espíritu el carácter altamente incierto de todo aquello que se manifiesta en el dominio de lo visible. Magritte propone al espectador una serie de movimientos y

combinaciones que se encuentran localizados en la profundidad de nuestro cuerpo. Esta manifestación de lo oculto y latente no contraviene la percepción visual. Magritte no considera ni posible ni deseable que las condiciones materiales de la obra perturben su sentido inmaterial. No trata de negar el contexto físico o socio-psicológico de la obra de arte; lo que pretende es privarlo de su influencia a favor de un nuevo sentido poético que sirva de substrato a lo incierto, al misterio. Las fuerzas que sostienen lo visible permanecen ocultas, pero la misión de la pintura consiste justamente en hacerlas visibles mediante un procedimiento activo, una metamorfosis que altera dichas fuerzas ocultas por el solo hecho de sacarlas a la luz. Negando su existencia como condición metafísica, Magritte sacará a la luz lo invisible, lo que queda oculto por lo visible. A continuación comentaremos los cuadros “La gran guerra” (sus dos versiones) y “El hombre del bombín”, todos ellos pintados en 1964, como ejemplos ilustrativos de dicho proceso de desvelamiento de lo invisible o lo visible oculto. En sus obras Magritte no solamente reemplazaba una imagen por una palabra, sino que también reemplazaba una imagen por otra, en la que la primera se escondía tras la segunda. Vistas de cerca, las figuras humanas pintadas por Magritte – sobre todo sus personajes masculinos – ocultan por lo general su rostro. El anonimato de Magritte era también el de sus personajes.



(Figura 69). René Magritte.
La gran guerra (1964).
 Óleo sobre lienzo,
 81 x 60 cm.
 Colección privada.



(Figura 70). René Magritte.
La gran guerra (1964).
Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.
Colección particular.



(Figura 71). René Magritte.
El hombre del bombín (1964).
Óleo sobre lienzo, 63, 5 x 48 cm.
Nueva York, A. Carter Pottash Collection.

Este tipo de cuadros podrían ser calificados de “antirretratos”, en la medida en que los personajes niegan toda información sobre su persona ocultando su rostro y sustituyendo la caracterización de su personalidad por rasgos genéricos. En uno de los dos lienzos titulado “La gran guerra” (1964), el rostro de una mujer vestida de blanco sosteniendo un paraguas es ocultado por un ramo de violetas. El rostro sigue siendo una delicada combinación de líneas; no se repliega sobre sí mismo, más bien está abierto al espacio aunque un ramo de flores lo oculta. Lo velado deja de ser algo visible en tanto que circunstancialmente otro algo lo oculta. En consecuencia, lo invisible se define así como la suspensión de lo visible, no su contrario; por lo que, concluye Magritte, “lo visible puede ser ocultado, pero lo invisible no oculta nada; puede ser conocido o ignorado, nada más”. Este descubrimiento condujo al pintor a tomar la siguiente resolución:

“Sólo pinto lo visible. No es necesario por lo tanto buscar lo invisible... Mirad “La Gran Guerra” (ninguna relación con la del 14-18, me refiero a la eterna lucha entre la mirada y las cosas). Usted ve a un hombre que posee una cara, que es una cosa visible. Por lo tanto, llega un momento en el que lo visible impide ver otro visible”.¹⁴

¹⁴ René Magritte. “Entrevista con Otto Hahn”. En: *Escritos, op. cit.*, 367. Entrevista en Otto Hahn, “El padre del Pop Art”, en *L'Express*, París, 30 de noviembre de 1964, pp. 58-60, con ocasión de la exposición *Le Sens propre*, París, Galerie Iolas.

“La gran guerra” también es el título de otra obra de 1964, donde vemos al habitual caballero con bombín, que se recorta de medio busto ante un fondo de cielo y una manzana verde que se niega obstinadamente a estar donde debiera y ocupa el centro de la escena, el punto adonde acude naturalmente la mirada ante un retrato: el rostro del retratado. La figura está retratada de un modo absolutamente convencional y la manzana está pintada con la atención exagerada de un trampantojo. Está claro que el significado del cuadro no está en las dos imágenes del hombre y la manzana, sino en su combinación inesperada y enigmática. Magritte se pronunció al respecto diciendo:

“[...] tenemos el rostro aparente, la manzana, que oculta lo que es visible, pero está oculto, el rostro de la persona. Es algo que pasa a continuación... Hay un interés en lo que está escondido y que lo visible no nos muestra. Este interés puede adoptar la forma de un sentimiento decididamente intenso, una especie de conflicto, diría yo, entre lo visible oculto y lo visible aparente”.¹⁵

De ahí el sentido del título que alude a la guerra entre las imágenes, desencadenada por la rebelión de dos objetos insignificantes, que disputan la condición de “visibilidad” a los rostros de dos personajes. En este caso, la superposición nos sorprende porque contraviene las normas del sentido común y las habituales jerarquías que ordenan una imagen de este tipo: nadie se asombra por

¹⁵ René Magritte citado por Marini, *op. cit.*, 164.

el hecho de que el hombre con bombín oculta a la vista un trozo de cielo o el vestido de la mujer tapa una parte del muro que tiene detrás. Al margen de lo dicho, resultaría difícil que Magritte haya asignado su título a estos lienzos sin pensar en el acontecimiento real que evoca, la Gran Guerra, una guerra de trincheras, de hombres convertidos en números y barridos por objetos no menos insignificantes que una manzana o un ramo de flores. Una guerra que llevó a cabo una anulación de la personalidad, para la cual es eficaz metáfora el borrar los rasgos del rostro. “El hombre del bombín” (1964), por su lado, viene a reforzar este mismo planteamiento, en virtud del cual Magritte considera que:

“No admitiendo trascendencia alguna, todo lo que existe es visible, y si no lo vemos significa que está oculto por otra cosa. En lo invisible, al fin y al cabo, debemos distinguir lo visible de lo que está oculto. Lo visible puede estar oculto; una carta en un sobre, por ejemplo, es algo visible, pero oculto, no es algo invisible”.¹⁶

El hombre del bombín del cuadro homónimo tiene rostro, aunque lo oculta momentáneamente una paloma en vuelo. No sabemos si se trata de un rostro interesante, pero, dado los indicios que tenemos, es muy probable que se trate de un burgués como tantos otros, de un *hombre de la multitud*. Lo invisible reaparece en la

¹⁶ René Magritte citado por Marini, *op. cit.*, 166.

realidad como condición de existencia de lo que está ante los ojos de todos pero no es observado, y de quien, como Magritte y como el hombre del bombín, vive una vida sin historia.

Sería interesante destacar que la ocultación del rostro mediante la superposición de algún objeto es una ulterior variación del tema magrittiano del “rostro oculto”. Éste se inserta, a su vez, en un rechazo general de la introspección y la indagación psicológica: Magritte parece poco interesado en la exploración de lo que ocultan sus hombres en lo profundo de sus ojos; más bien le atrae irresistiblemente lo que miran o buscan en el mundo que tienen delante. Y si bien el dar la espalda al espectador es una manera de negarle algo, lo oculto era para Magritte más importante que lo reconocible. Ello vale tanto para sus propios temores como para su manera de exponer el Misterio. Si cubría los cuerpos con telas, si extendía cortinas y lienzos, si encapuchaba cabezas, ello era menos por ocultar que por crear lo extraño por disimulación. Este método lo practicó entre 1927 y 1928, en obras como “Los amantes” (1928). En sendos cuadros aparecen los mismos protagonistas llevando idénticas ropas y, sin embargo, ambos trabajos difieren por dos razones: por un lado, el fondo, en el que pasamos de unas paredes y un techo a un paisaje natural con árboles; por otro, la acción, pues en el segundo lienzo los personajes no se besan sino que ambos miran al frente con los rostros uno junto al otro.



(Figura 72). René Magritte.
Los amantes I (1928).
Óleo sobre lienzo, 54 x 73 cm.
Nueva York, Richard S. Zeisler Collection.



(Figura 73). René Magritte.
Los amantes II (1928).
Óleo sobre lienzo, 54, 2 x 73 cm.
Bruselas, colección privada.

Se mantiene, no obstante, el motivo del velo que cubre sus rostros y oculta las intenciones de cada uno de los amantes, que son en realidad dos desconocidos. Al cubrir el rostro, la personalidad, el carácter y la expresión se hacen invisibles, esto es, se coloca a la persona en el anonimato. Muchas teorías han rondado estas obras a lo largo de los años: amor secreto, dos desconocidos que se gustan sin verse ni olerse, enamorados que tienen que esconderse de la sociedad... Pero no todos los amantes se aman ni todos los besos simbolizan amor. Ninguna de estas teorías se acerca lo más mínimo a las intenciones que tenía Magritte al retratar a dos personas con una tela húmeda besándose. Un beso de amor es el sabor de la persona besada, el olor, y como no, el contacto de las lenguas o simplemente de los labios. Ahora bien, el trapo húmedo de Magritte destruye cualquier idea de beso al prohibir a los protagonistas las sensaciones. Al mismo tiempo, en “Los amantes” el pintor alude a la ceguera del amor cubriendo el rostro de los enamorados con un velo que les permite gozar su dulce ceguera:

“La gran fuerza de defensa es el amor que refugia a los amantes en un mundo encantado hecho exactamente a su medida y que es protegido admirablemente por el aislamiento”.¹⁷

Magritte utiliza, pues, una especie de juego del escondite, el velo para revelar lo que suele ocultarse detrás de las apariencias. El beso entre “Los amantes” es además una imagen decididamente perturbadora, significativamente vinculada a “lo siniestro”, que habla en todo caso de muerte y de la imposibilidad de comunicarse. Ocultos tras sus sudarios, negada su humanidad en sus rasgos esenciales y mutilados en su individualidad, los amantes se intercambian un amor mudo, incapaz de un lenguaje que no sea el del cuerpo. En este cuadro el ocultamiento del rostro expresa una fuerza invisible y amenazadora, que es la imagen misma de la muerte. Es difícilmente evitable la angustia ante la presencia de esta imagen, que recuerda a la de “Héctor y Andrómaca” (1917) de Giorgio de Chirico, donde dos maniqués de cuerpo entero intentan un análogo abrazo imposible en una atmósfera de melodrama.

Los encubrimientos del rostro por parte de Magritte no son otra cosa que el reflejo de que lo oculto tiene más importancia que lo reconocible. Asimismo, a causa de aquéllos, el rostro no se ha llegado a constituir: no tiene ojos, no mira. Esto podría ser interpretado como algo que se acalla, del orden de lo “reprimido”. Según Magritte, los ojos son, de alguna manera, el enunciado para el proceso de la percepción; son la dialéctica entre el yo y el otro, el camino de la comunicación que se va descubriendo.

¹⁷ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 68.



(Figura 74). René Magritte.
La firma en blanco (1965).
 Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.
 Washington, National Gallery of Art,
 Mr. And Mrs. Paul Mellon Collection.

Refiriéndose a este mismo fenómeno, en *La violencia del rostro*, Emmanuel Levinas hablará de:

“[...] una significancia de sentido que, originalmente, no es tema, no es objeto de un saber, no es ser de un ente, no es representación... el rostro de otro es la manera de significar”.¹⁸

En “La firma en blanco” (1965) Magritte reflexiona profundizando en la problemática de “La gran guerra”, poniendo en esta ocasión el ilusionismo al servicio del extrañamiento. En este cuadro, considerado como una variante del recurso del cuadro frente a una ventana, el pintor reproduce el motivo del bosque. Éste no tiene aquí el carácter salvaje e impenetrable típico de las obras de otros artistas surrealistas como Ernst. La producción de invisibilidad mediante la superposición de objetos se produce en “La firma en blanco” representando a una mujer cabalgando por el bosque. Magritte ofrece una imagen falaz al mostrar simultáneamente a la amazona en dos planos diferentes. Con esto quiere demostrar además que basta una pequeña sacudida a la concepción habitual del espacio para que el absurdo aparezca en escena. Del mismo modo, Magritte desarrolla en su mente la posibilidad de múltiples y diferentes universos. A decir

¹⁸ Emmanuel Levinas. “La violencia del rostro”. Córdoba: Revista *Nombres*, Nº 8/9, 1996, citado por Ángel Rodríguez Kauth. “La ruptura de la percepción visual en el arte pictórico: René Magritte”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, Núm. 13, 2001, 76.

verdad, “La firma en blanco” es una reflexión sobre la fragmentariedad de la visión en dos niveles distintos: en la realidad y en las convenciones de la representación. En la realidad, una figura situada en la posición de la mujer del cuadro se nos muestra en fragmentos, pero no tenemos ninguna duda acerca de ella cuando nos ponemos ante una representación bidimensional, en la cual lo que está delante está pintado sobre lo que está detrás y viceversa (la figura de la amazona aparece pintada aquí sobre un único tronco de árbol). Este cuadro funde los dos problemas en una única imagen, que logra infringir las reglas en las que se basan los dos. Pero la visión sigue siendo interesante, porque presupone que también la realidad –o mejor dicho, la visión que tenemos de ella – no es otra cosa que una abstracción. Magritte describe los efectos de este hallazgo declarando:

“Comencé a estar poco seguro de la profundidad de los campos, poco persuadido del alejamiento del azul ligero del horizonte; la experiencia inmediata los situaba simplemente a la altura de mis ojos”.¹⁹

El escenario de “La firma en blanco” es el de una visión fragmentaria de la realidad. A través de un complejo juego visual (la amazona oculta los árboles y los árboles la ocultan a su vez), Magritte pone de manifiesto la misión propia del pensamiento en la percepción del mundo y la vinculación de aquél con lo visible y lo invisible:

¹⁹ René Magritte. “La línea de la vida I”. En: *Escritos, op. cit.*, 71.

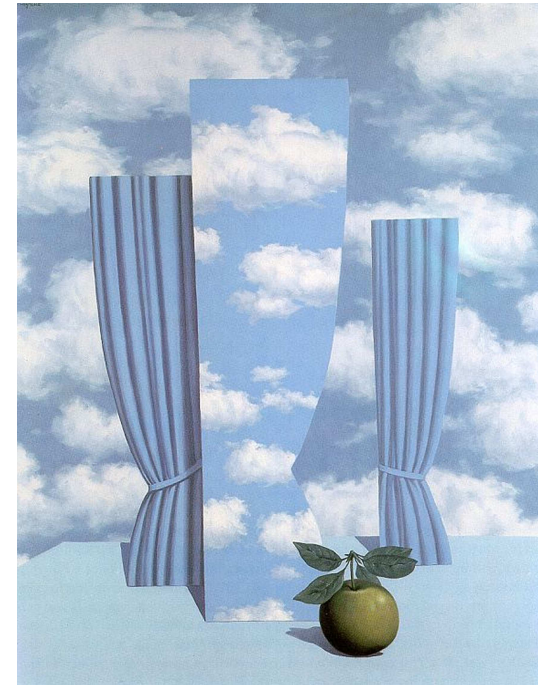
“Los objetos visibles pueden ser invisibles. Cuando alguien va a caballo por un bosque, lo vemos un momento y luego lo dejamos de ver, y sin embargo sabemos que está ahí. [...] Pero nuestro intelecto comprende ambas cosas, lo visible y lo invisible. Mi propósito al pintar es hacer visible el pensamiento”.²⁰

Si lo invisible “no oculta nada”, entonces no encumbra tampoco a un espacio sustraído a todo acto de visión. Este proceso no lo entiende el ojo; sólo lo comprende el pensamiento. Y esto es así porque el pensamiento sabe que un objeto oculta a otro, pero lo ocultado no es en sí mismo invisible porque sigue estando ahí, mostrándose. Lo invisible es sólo visibilidad obturada, pues si viéramos a través del objeto que oculta, veríamos lo visible que sigue estando presente. El ojo no puede ver a través de la solidez de un objeto, pero sí el pensar. Por eso Magritte pinta el pensamiento, un pensamiento que ve a través de las cosas, lo que se muestra más allá del ocultamiento de las superposiciones. Este proceso acontece de nuevo en “El bello mundo” (1962), donde dos cortinas sucesivas cubren un cielo repleto de nubes blancas. La cortina del centro, de mayor prominencia, actuaría como un espejo paradójico que refleja el cielo nuboso; o quizás sea transparente y muestre el cielo y las nubes.

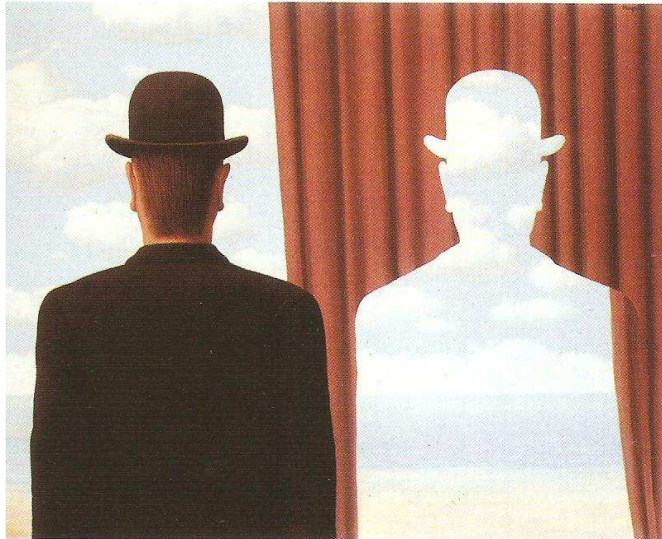
²⁰ René Magritte citado por Marcel Paquet. *Magritte, el pensamiento visible, op. cit.*, 45.

En Magritte el objeto como *superficie que oculta* da lugar a la transparencia que devuelve a la visibilidad lo antes ocultado. La transparencia objetual, la transparencia del objeto, es una ilusión. No puede verse a través de una cosa, pero esta ilusión nos devuelve tras su ocultamiento una realidad antes visible. El efecto de *trompe-l'oeil* amplía el campo de lo real como estado de continua visibilidad. En “El bello mundo”, obra de evocaciones heideggerianas, Magritte se sirve del mundo visible como telón, como veladura, tramando así una trampa en la que ese mismo mundo tiene que revelarse como lo que es.

Recordemos que, según Magritte, él veía el mundo “como si tuviese una cortina delante de los ojos”. La obsesión magrittiana por la transparencia objetual reaparece de manera insistente y no arbitraria a lo largo de toda su trayectoria. En el caso de “La gran familia” (figura 2) el contorno de un ave gigantesca se ve dibujada en el cielo, aunque también es posible tener la impresión de que lo que aquí se nos muestra es el negativo, el duplicado, la sombra o proyección del ave, antes que al ave misma: su esencia iconográfica, más que su existencia tangible.



(Figura 75). René Magritte.
El bello mundo (1962).
Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Colección privada.



(Figura 76). René Magritte.
Calcomanía (1966).
 Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm.
 Antigua Colección Perelmann.

La temática tratada en “La gran familia” resurge años más tarde en una obra titulada “Calcomanía” (1966). A la izquierda se muestra la silueta negra de una figura humana; a la derecha se comprimen los pliegues de un manto rojo, sobre el cual se superpone la misma silueta de la izquierda, pero en estado de transparencia y levemente alterada por un trozo de manto rojo que cae de un hombro. La silueta de la izquierda parece encajar en el telón de la derecha. Pero no es verdad, no se trata de la misma silueta, sino de un ejercicio de transparencia objetual, de la figura transparente que deja ver el cielo y la playa. Detenerse en el efecto incorpóreo de la translúcida silueta no es la cuestión esencial. Lo principal es el pasaje del cuerpo ocultante a la corporalidad o el objeto que transparenta o hace visible lo antes obturado. La pintura nos vuelve a mostrar que el mundo visible que representa en fragmentos se compone de una red de simulacros infinitos. En “Calcomanía” aparecen entrelazados además el tema del doble – de la identidad desdoblada – o de la repetición (esto es, a la vez el reflejo o sombra y el duplicado icónico) y el de los vasos comunicantes entre el ámbito abierto y ámbito cerrado, que se refuerza aquí además con el de la transición entre lo sólido y lo gaseoso y entre el hombre y el éter. En esta obra Magritte plasma la comunicación entre la identidad humana y el cielo nuboso, y a propósito de esto Foucault se pregunta lo siguiente:

“¿Calcomanía? Sin duda. Pero ¿de qué sobre qué? ¿De dónde adónde? La ancha silueta negra del hombre parece que ha sido llevada de la derecha hacia la izquierda, de la cortina sobre el paisaje que ahora obtura: el agujero que ha dejado en la cortina manifiesta su antigua presencia. Pero además el paisaje, recortado según la silueta del hombre, ha sido recortado y transferido de la izquierda a la derecha; [...] Desplazamiento e intercambio de elementos similares, pero no reproducción semejante”.²¹

La semejanza es la que nos pone en conexión con el mundo del pensamiento. Ahora bien, las cosas, explica Magritte, no tienen entre sí semejanzas, tienen o no similitudes y las relaciones de similitud que tienen las cosas entre sí pueden ser a la vez visibles (como la forma o el color) e invisibles (como el peso o el sabor). Gracias a “Calcomanía” comprendemos el privilegio de la similitud sobre la semejanza. Mientras que la semejanza da a conocer lo que es bien visible, la similitud permite ver lo que los objetos reconocibles, las siluetas familiares, ocultan, impiden ver, hacen invisible. El hecho de que una figura se asemeje a una cosa basta para que se deslice en el juego de la pintura un enunciado evidente, mil veces repetido: *esto es tal cosa* (en este caso, la identificación del cuerpo y la cortina). La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que se apoyan entre sí: lo que está oculto aquí es visible allí, lo que está a la izquierda está a la derecha...

²¹ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 67-68.*

Concluiremos nuestro comentario aludiendo brevemente a la obra de Magritte “El falso espejo” (figura 65) en tanto que ha sido considerada como el máximo exponente de la manifestación de lo visible como atributo pleno de la realidad. Un ojo nos mira, pero aquí la retina no es expresión del brillo de una mirada individual. La superficie del ojo muestra lo visto por ese ojo. Vemos así lo que sólo esos ojos podrían ver en un momento particular. Lo significativo de esta imagen es el procedimiento que hace ver lo que de otro modo quedaría oculto; por ende, dado que el pensamiento sabe que el espacio está “constituido exclusivamente por figuras visibles”, la misión del pintor (y por extensión del arte en general) consiste en devolvernos la misteriosa visibilidad de la cosa.

6.3. *Los cuadros de pensamientos visibles.*

[...] hay un tipo de pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente.

René Magritte. *Cartas a Michel Foucault.*

Magritte intentó despertar la atención respecto a las cosas visibles y su relación con la invisibilidad. Las cosas no son únicamente lo que está ahí; son también vehículos o instrumentos de una acción pensante. El pensamiento, según Magritte, se nutre de

imágenes o más exactamente la imagen es lo que hace visible al pensamiento; de esta manera el hacer visible lo invisible se convierte en la gran misión de la creación artística. En su carta a Foucault del 23 de mayo de 1966, Magritte deja constancia del particular modo en que se relacionan imagen y pensamiento en su pintura:

“Ser semejante no pertenece más que al pensamiento. Se asemeja en tanto que ve, oye o conoce; se convierte en lo que el mundo le ofrece. || Es invisible, del mismo modo que el placer o la pena. Pero la pintura hace intervenir una dificultad: existe el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente. [...] ¿Sería, por tanto, lo invisible a veces visible? A condición de que el pensamiento esté constituido exclusivamente de figuras visibles”.²²

Existe en la obra Magritte un vínculo sustancial entre imagen y pensamiento, en la medida en que el arte de pintar permite describir un pensamiento capaz de hacerse visible. La imagen no elimina el pensamiento; por el contrario, lo realiza y este pensamiento que se consume mediante lo visual es lo que acontece en los cuadros de Magritte, quien los definía como “signos materiales de la libertad de pensamiento. Es por esta razón que son imágenes sensibles que no desmerecen el Sentido.”²³ El pintor concretó asimismo en *El*

²² René Magritte. “Carta a Michel Foucault del 23.5.1966”. En: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit.*, 84.

²³ René Magritte. “El sentido del mundo”. En: *Escritos, op. cit.*, 264.

pensamiento y las imágenes lo que él entendía por tal “libertad de pensamiento”:

“La vida, el universo, la nada no tienen valor para el pensamiento. Lo único que tiene valor para el pensamiento es el Sentido, que es el concepto moral de lo Imposible. Pensar el Sentido significa para el pensamiento liberarse de las ideas ordinarias, casi ordinarias o extraordinarias”.²⁴

Concebir lo Imposible es difícil y Magritte era consciente de ello. Tanto en los momentos corrientes de la vida como en los extraordinarios, nuestro pensamiento no manifiesta su libertad hasta su último extremo. Éste se halla siempre amenazado o preocupado por lo que nos sucede. Coincide con una y mil cosas que lo limitan y esta coincidencia es casi permanente. Llegados a este punto, Magritte se cuestiona cómo pintar imágenes que no inviten al pensamiento a distraerse, a negarse en ocupaciones ajenas a sí mismo y concluye:

“Sólo las imágenes que muestran las cosas –despojadas de sus puntos de interrogación – me parece que pueden pintarse. Esas imágenes muestran las cosas y no “representan nada para pensar”. Somos nosotros mismos quienes debemos representarlas, es decir, ser como ellas, el Misterio que no plantea preguntas”.²⁵

²⁴ René Magritte. “El pensamiento y las imágenes”. En: *Escritos, op. cit.*, 278.

²⁵ René Magritte. “Borrador manuscrito de *El sentido*”. En: *Escritos, op. cit.*, 279-280.

Los cuadros de Magritte más logrados en tanto triunfos del Sentido (del concepto moral de lo Imposible) son quizás aquéllos en los que lo Imposible ha sido intuido, medido e insertado como una *ausencia* en una declaración hecha en un lenguaje que en su origen se había desarrollado especialmente para describir sucesos concretos en escenarios determinados, por ejemplo, en “El modelo rojo” (figura 16) o en “La llave de los campos” (figura 51).

Cuando Magritte emplea en sus *Escritos* el término “pensamiento”, lo hace dotándolo de un sentido que difiere en gran medida de su definición canónica. Con el fin de reformular dicho concepto, el pintor belga establece como punto de partida de su reflexión que:

“Pensar una imagen significa Ver una imagen. El cuadro presenta una imagen sensible al sentido de la vista. El sentido de la vista graba sin Ver, al revés, la imagen presentada en el cuadro según las leyes de la óptica, como un aparato fotográfico. En el pensamiento, esta imagen se convierte en una imagen moral, es decir, una imagen que tiene un valor espiritual. Es el pensamiento el que otorga ese valor”.²⁶

Todos los planteamientos de Magritte, todos sus cuestionamientos se desarrollan en el plano visual. Esta “metalógica” se manifiesta, no obstante, de diferentes maneras. En el mismo período de los cuadros de 1928-29, en los que muestra la escisión entre las palabras y las cosas, Magritte pintó además desconcertantes

²⁶ René Magritte. “El pensamiento y las imágenes”. En: *Escritos, op. cit.*, 277.

imágenes como las de “El falso espejo” o “La voz de los vientos” (figuras 65 y 85), donde su propósito se concretaba en la plasmación del “pensamiento en imágenes” o, dicho de otro modo, en crear cuadros que fueran “pensamientos visibles”.²⁷ A este respecto, debemos recordar que Magritte definía la imaginación artística como *pensamiento hecho visible*. Cuando el pensamiento piensa a través de lo que imagina, despliega y tipifica una variedad de estados de ser. Algunos de los estados que ve el pensamiento surreal de Magritte son, por una parte, los estados metamórficos y, por otra, las desproporciones espaciales.

El principio de la metamorfosis es uno de los procedimientos más importantes empleados por los surrealistas en la composición de sus cuadros en pos del cumplimiento de dos metas: el extrañamiento y la ampliación del campo de la experiencia. Para el surrealismo la metamorfosis no responde a un mero impulso de distracción, sino a la necesidad vital y antiquísima del intelecto que aspira a liberarse del falaz y aburrido ámbito de los recuerdos fijos y explorar una zona

²⁷ No es difícil rastrear aquí la influencia de De Chirico, cuya importancia para Magritte reside, tal y como él mismo dice, en que “fue el primero en concebir una pintura que manifiesta directamente esta presencia (la del mundo del pensamiento) y evoca el misterio. [...] En la vía inaugurada por De Chirico no existe “progreso”; hay algo mejor: una fecundidad posible y sin fin como aquélla del mundo y del pensamiento”. René Magritte citado por Louis Scutenaire. *Avec Magritte*. Bruxelles: Lebeer-Hossmann, 1977, 73-74. La traducción es nuestra.

nueva e infinitamente más amplia de la experiencia. Mediante el principio de la metamorfosis, eje central de su producción artística durante los años 30, Magritte pretende alcanzar un objetivo muy específico: la producción de un efecto subversivo en la conciencia. Los objetos visibles deben ser combinados en un orden que suscite inmediatamente el Misterio, orden fundado en el principio de la metamorfosis y en el del arte combinatorio. Asimismo, la hibridación de elementos era llevada al lienzo con tal realismo que las imágenes resultantes, lejos de parecer irreales, se reintegraban en la realidad. En noviembre de 1927, Magritte escribe en una carta a su amigo Paul Nougé, en la que confiesa haber hecho un descubrimiento verdaderamente atrayente en pintura. Hasta el momento, Magritte había empleado objetos compuestos, o bien se daba el caso de que bastaba con la situación de un objeto para convertirlo en misterioso. Pero el pintor descubre ahora la posibilidad de que las cosas pueden convertirse gradualmente en otras cosas, un objeto *se funde* en otro distinto, obteniendo así unos cuadros en lo que la mirada tiene que pensar de un modo completamente diferente al habitual.

La metamorfosis es ciertamente parte esencial de la imaginación arcaica. Un hombre puede devenir animal, un dios puede adquirir la forma humana. El pasaje de un término a otro expresa la multiplicidad posible de cada forma singular.



(Figura 77). René Magritte.
La isla del tesoro (1942).
 Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm.
 Bruselas, Museés Royaux
 des Beaux-Arts.



(Figura 78). René Magritte.
Los compañeros del miedo (1942).
 Óleo sobre lienzo, 70,4 x 92 cm.
 Bruselas, Colección
 B. Friedländer-Salik y V. Dwek-Salik.

Así una hoja no es sólo un tejido de fibras vegetales. Mediante la imagen metamórfica, el pensamiento descubre que la forma-hoja es, paralelamente, un pájaro, en obras como “La isla del tesoro” o en “Los compañeros del miedo”, ambas pintadas por Magritte en 1942. Ya no nos sorprende que las hojas se transformen en pájaros, metamorfosis de seres vegetales en seres animales. Ahora bien, si nos preguntamos con Foucault acerca del sentido de estas metamorfosis magrittianas, más allá del resultado puramente visual, descubrimos que:

“[...] en Magritte, esos juegos infinitos de la similitud purificada que no se desborda nunca hacia el exterior del cuadro. Fundan metamorfosis, pero ¿en qué sentido? ¿Es la planta cuyas hojas se echan a volar y se convierten en pájaros, o son los pájaros que se ahogan, se botanizan lentamente, y se hunden en la tierra en una última palpitación de verdor [...]?”.²⁸

Estimulado por la lectura de Robert Louis Stevenson, Magritte trata de hacerse cargo de la realidad visible y de su ambigüedad característica. Al igual que Stevenson, quien conjuga con maestría realismo y romanticismo, descripción sobria y relato fantástico, Magritte abandona y conmueve la base de la percepción ordinaria haciendo intervenir inesperadamente elementos irreales. La pétrea cabeza de ave que aparece en “La llamada de las cumbres” (figura 50) se convierte de este modo en un motivo pictórico independiente en “El

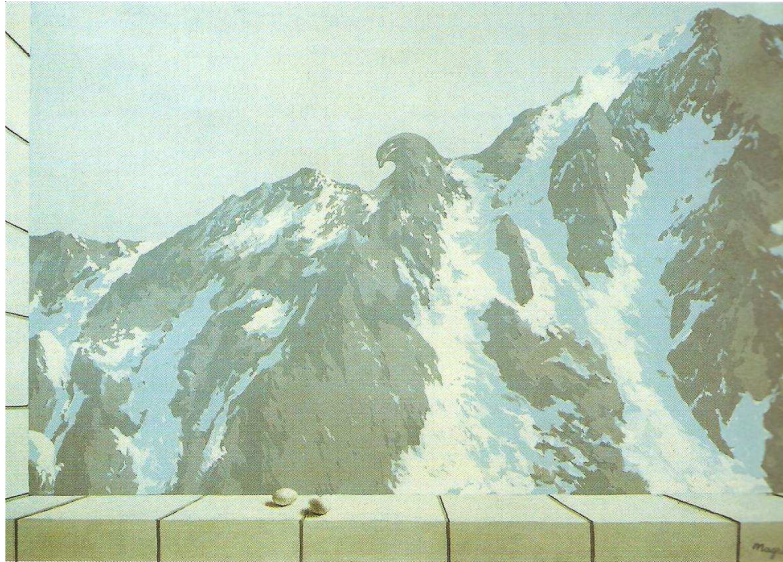
²⁸ *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, op. cit., 73.*

dominio de Arnheim” (1938),²⁹ cuadro del que existen diversas versiones. Al concebir una montaña que asume la forma de un águila, Magritte hace que lo inorgánico pétreo y mineral pueda devenir en un pájaro de alas vastas, rocosas y nevadas. El ave es, con sus alas, parte integrante de la montaña, y sin embargo sigue siendo ave. La piedra inerte que adopta una forma zoológica ilustra sin duda la coincidencia imprevista de lo vivo y lo petrificado, como la de lo pesado y lo volátil. En el primer plano se contemplan dos huevos, señal del pasaje de la potencialidad del huevo, lo germinal, hacia el animal ya desarrollado. Los huevos aluden además a la ligereza de la poesía y a su afinidad con el aire. En la versión de 1963 de “El dominio de Arnheim” la añadidura del nido da origen a una nueva y evidente contradicción. ¿No ha de concluir el espectador que el ave-piedra puso los huevos, los cuales a su vez no son de piedra? El contexto pictórico resta univocidad a los objetos: la representación del ave es revocada por la petrificación.

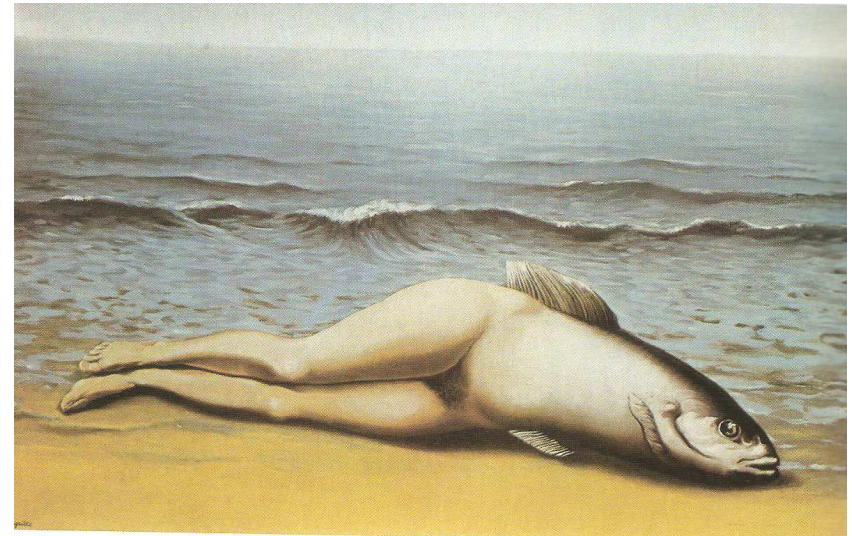
²⁹ El título “El dominio de Arnheim” lo tomó Magritte de un relato de Edgar Allan Poe compuesto en 1847. Las reflexiones que hace en el relato de Poe el protagonista, un jardinero, guardan estrecha relación con las intenciones de Magritte, comentadas a propósito de “La llamada de las cumbres” (figura 45). El jardinero se propone la creación de nuevas formas de belleza en la naturaleza, pues “la belleza original nunca es tan grande como la que se pueda crear” y para ello es necesario la imaginación del hombre. Sobre el jardinero nos dice Poe: “No puede excluirse que, en circunstancias diferentes, hubiera sido pintor”, lo cual nos acerca a una posible analogía entre la misión del pintor y el jardinero.

El fenómeno de la metamorfosis también puede afectar al ser humano, como ya vimos en “El modelo rojo” o “La filosofía en la alcoba” (figuras 16 y 27), donde el cuerpo se metamorfoseaba, respectivamente, en unos viejos zapatos y en un camisón. En otras ocasiones, comprobamos que el cuerpo humano puede convertirse no sólo en objeto, sino también en animal, tal y como sucede en “La invención colectiva” (1935). Aunque sea a veces por voluntaria y fecunda reducción al absurdo, algunas de las obras de Magritte como “La invención colectiva” exhiben una combinatoria, en cierto modo racional, de elementos explicada por un título igualmente racional. Magritte conjuga en este cuadro dos elementos preexistentes: la metamorfosis kafkiana de un ser humano en animal y la fábula de la sirena, ilustrando el varamiento de este ser fabuloso. Son precisamente estos precedentes recuperables los que aseguran al cuadro su efecto sorprendente.

Lo insólito de “La invención colectiva” no es el hecho ficticio, pero reconocido como natural y verosímil del varamiento y tampoco la metamorfosis transmitida por las leyendas de ser humano y animal. Lo insólito de esta imagen es más bien la transposición que señala la metamorfosis de la figura fabulosa. Para la mayoría de las personas una sirena es una mujer en la mitad superior y pez en la inferior.



(Figura 79). René Magritte.
El dominio de Arnheim (1938).
Óleo sobre lienzo, 73 x 100 cm.
Colección privada.



(Figura 80). René Magritte.
La invención colectiva (1935).
Óleo sobre lienzo, 75 x 116 cm.
Colección privada.

Sin embargo, en “La invención colectiva” Magritte representa un cuerpo que se convierte en pez en su mitad superior, al modo de una sirena invertida. Modificar los términos de este cliché, pintar un pez-mujer en lugar de una mujer-pez, no parece significar mucho en tanto que nos movemos en el ámbito de lo irreal, en el dominio de la fantasía. Y, sin embargo, “La invención colectiva”, en contradicción con lo que suele llamarse imaginación colectiva, nos confronta con una realidad que sorprende e inquieta de otro modo que la irrealidad ordinaria.

Magritte elabora una contrapartida a las convenciones de la leyenda de la sirena con ayuda de las posibilidades de la pintura, que puede hacer visible lo no existente. La precisión con que es reproducida provoca que esta inversión resulte, en el plano de lo ficticio, tan verosímil como la tradición de la ondina. Magritte no es un soñador, es un inventor, un filósofo. No intenta conducirnos a un mundo sublime, sino que trata de aclarar la incoherencia de nuestros hábitos mentales, ya sea los imaginarios e inconscientes como en el caso de la sirena, o los conscientes, de carácter convencional como en “La clave de los sueños”. El motivo combinatorio central de “La invención colectiva” no es, a fin de cuentas, sino un nuevo avatar de la fundamental obsesión de Magritte: la coexistencia en el espacio plástico del lienzo de lo distinto, opuesto e irreconciliable en el espacio de la experiencia fenoménica. Ahora bien, “La invención colectiva” se descubre ante todo como una imagen inquietante que

parece rescatar las supervivencias latentes en una anhelante búsqueda de ancestrales sueños arquetípicos.

Contemplando los cuadros de Magritte podemos sentir una sensación especial de *extrañeza* porque sus figuras subvierten las dimensiones de lo habitual y de lo racional y se abren a la evocación de nuevas y sorprendentes dimensiones que conectan con la dinámica del deseo y con la fascinante y secreta realidad del *misterio* profundo del cosmos. Sentir la belleza es así sentir al mismo tiempo la apertura a un mundo de positividad ilimitada y la amenaza de lo negativo que atrae con la fuerza también de un poder ilimitado.

Junto a las imágenes generadas a partir de metamorfosis, hay otro tipo de cuadros por mediación de los cuales Magritte logra expresar una *sensación* de lo Imposible, separándonos de lo accidental pero sin liberarnos de ello. Nos estamos refiriendo a aquéllos en los que Magritte llevó a cabo un eterno e incansable juego con el misterio espacial y temporal al que las cosas terrenas están sujetas. Relativizando los conceptos de “grande” y “pequeño”, las desproporciones espaciales son realizadas por Magritte a través de la premeditada modificación del tamaño convencional de los objetos y esto, a su vez, mediante una relación trastocada con el entorno, aunque sin interferir nunca en la forma de los objetos.

Un ejemplo de lo dicho lo encontramos en “La tumba de los luchadores” (1961), donde la rosa no parece una pequeña y delicada

flor, sino una hipnótica y desmesurada presencia que ejerce una especie de atracción erótica al transformarse en una descomunal rosa roja. La rosa de “La tumba de los luchadores” se manifiesta con su aroma, color y forma como un objeto en sí, como una extraña presencia en la habitación. Esta rosa constituye un desafío para el espectador hasta tal punto que llega incluso a tomar posesión de sus pensamientos y emociones más secretos. Como resultado, la imagen íntima de la rosa emerge y absorbe irresistiblemente el espacio, ocupándolo por completo, pero sin interferir en él. En un recinto a la vez cerrado y artificial aparece pues un elemento del mundo natural, que, en sí mismo y por el gran tamaño o escala a que se nos muestra, asociamos inmediatamente la noción de espacio abierto. La imagen de esta rosa nos hace pensar en el “ser” en su totalidad, sin límites. Magritte escribió en cierta ocasión: “es fácil decir: una rosa en el jardín; no es fácil decir: una rosa en el universo”.³⁰ O, dicho en otros términos, pintar una rosa que ocupa toda una habitación permite hacer visible el pensamiento de “una rosa en el universo”, esto es, de una rosa total. Para Magritte se trata de “ir más allá del nivel de la imagen e introducir el mundo real dentro de las cosas”.³¹

La rosa había fascinado a Magritte ya desde su período más temprano convirtiéndose en una constante de su obra, y sin embargo a

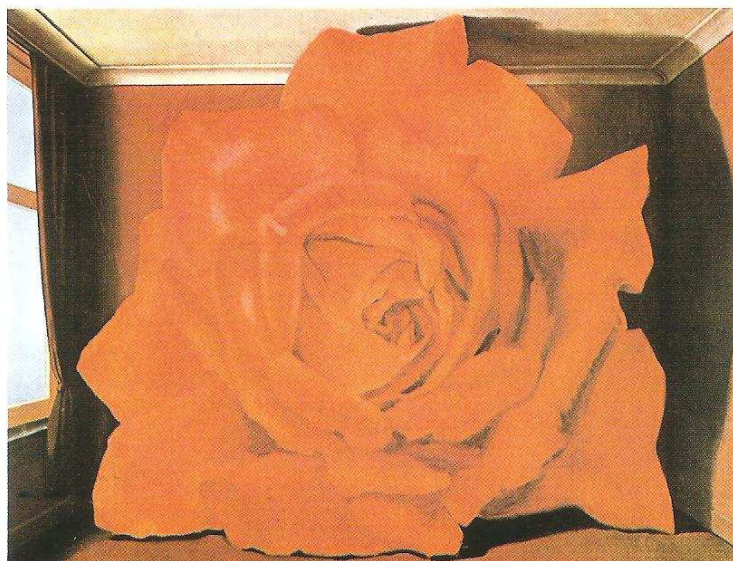
³⁰ René Magritte. “Palabras fechadas”. En: *Escritos, op. cit.*, 317.

³¹ René Magritte citado por Louis Scutenaire. *René Magritte, op. cit.*, 78. La traducción es nuestra.

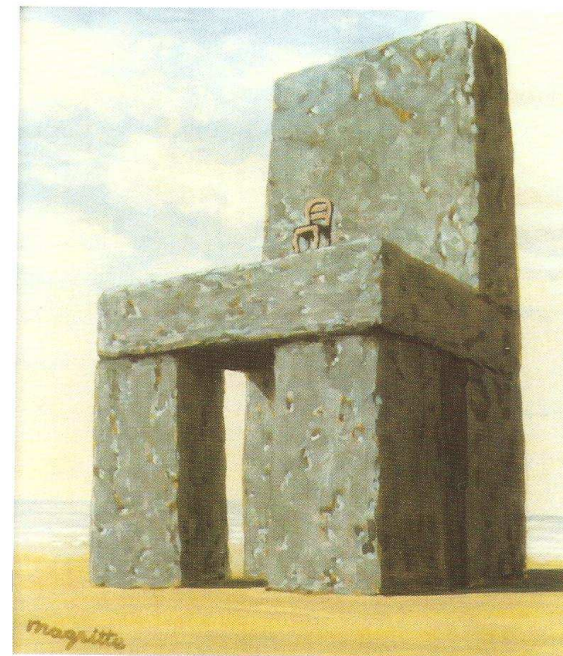
la vez en un eterno interrogante. Magritte llega a desvelar el simbolismo de ciertos motivos que utiliza: ve el mundo en el huevo, el vaso de agua es la luminosidad y el frescor... pero siempre ignoró lo que significaba la rosa o por qué la pintaba. En todo caso, Magritte era a fin de cuentas un artista y buscaba además de la revelación del misterio la belleza. Consciente o inconscientemente, todos los artistas se han propuesto lo mismo, todo el arte está encaminado a ello y ésa es su esencia o una de ellas. En este sentido, el motivo de la rosa podría encarnar para Magritte el elemento de la belleza así como un mensaje de esperanza. Aludiendo al cuadro titulado “La caja de Pandora” (1951), Magritte escribió en una carta de 1957:

“[...] la presencia de la rosa al lado del paseante significa que el hombre, allá donde su destino lo conduzca, se halla siempre bajo la protección de un elemento de belleza. El pintor desea que el hombre se dirija hacia el lugar más sublime de su vida. El esplendor de la rosa corresponde a su importante papel (elemento de belleza). La proximidad de la noche conviene al recogimiento y el puente hace pensar que algo va a ser superado”.³²

³² René Magritte citado por Marini, *op. cit.*, 19.



(Figura 81). René Magritte.
La tumba de los luchadores (1961).
Óleo sobre lienzo, 89 x 117 cm.
Nueva York, colección privada.



(Figura 82). René Magritte.
La leyenda de los siglos (1948).
Guache, 25 x 20 cm.
Colección privada.

Continuando con la dinámica de las desproporciones espaciales, en la obra “La leyenda de los siglos” (1948) Magritte es capaz de resumir la historia de los siglos mediante dos sillas: una de dimensiones gigantescas y edad inmemorial; la otra, de fecha reciente y formato pequeño. Nada más ajeno a Magritte que la pretensión de establecer una jerarquía entre copia y modelo. Sus esfuerzos se concentran en el juego de las diferencias: no sólo entre las series de palabras y las series de imágenes, sino fundamentalmente en las que son propias del ámbito de lo visible, en el cual encuentra una variedad infinita de simulacros y artificios. Dos sillas le bastan para generar toda una serie, y una pequeña diferencia es suficiente para escenificar el ilimitado juego de las diferencias de las diferencias. Este juego se apodera de todo el espacio pictórico para reducirlo a lo que en verdad es: una realidad abstracta (“una cosa mental”, según Duchamp, “un pensamiento visible”, según Magritte). “La leyenda de los siglos” es también un puente, un enlace entre el presente humano y un pasado paralelo al mundo de los menhires, dólmenes y cromlechs. La sillita encierra todo un microcosmos cotidiano de resonancias humanas que choca estruendosamente con la poderosa mole de piedra. La enorme distancia entre las dimensiones físicas de los objetos parece forzar también la distancia de sus dimensiones temporales. En obras como “La leyenda de los siglos” o “Recuerdo de viaje” (1962) Magritte juega con la simbología de lo temporal, petrifica la historia y las fechas, las pasadas y las venideras, transformando el calendario en un

monumento a la duración y a lo irreversible. A este respecto, la actividad artística podría considerarse como la transferencia de la ruptura de la simetría temporal desde el hombre al objeto al que da forma, base de la irreversibilidad.³³

Si bien el pensamiento es, por su misma esencia, invisible, no puede negarse el hecho de que en la pintura lo invisible – el Sentido – se desvanece en el momento en que desaparece lo visible. El arte de la pintura expresa pensamientos invisibles sobre lo visible, pensamientos sobre imágenes. Sobre esta manera de expresarse se ha reflexionado mucho, pero la originalidad de Magritte consiste precisamente en que él reflexiona sobre este fenómeno alejándose de deliberaciones abstractas, al convertirlo en el tema de sus cuadros. Magritte luchó contra lo invisible, lo cual, como ya hemos señalado, es tan sólo una forma transformada de lo visible. La única invisibilidad aceptable es la de lo visible que momentáneamente se oculta para el ojo. El lazo entre la visibilidad y la invisibilidad es una misteriosa y fecunda cantera para el pensamiento de nuestro pintor. Según Magritte, el arte consiste en la magia de mostrar y hacer patente la plena visibilidad de todo.

³³ El comentario de “La leyenda de los siglos” ofrecido aquí no pasa de ser una mera propuesta, pues no debemos dejar nunca de lado la advertencia del propio Magritte: en su obra no hay ni habrá lugar para la simbología. La interpretación simbólica es una trampa para el observador; sólo la recepción pasiva de la imagen subversiva y la posterior reflexión sobre el concepto son métodos válidos de aproximación para Magritte.

El sonido, fuente sutil de vibraciones, de ondulaciones expansivas en el espacio representa un claro ejemplo de lo que se esconde (sin ocultarse) en la invisibilidad ¿Cómo hacer que la serpiente invisible de lo sonoro, del sonido como música, adquiera visibilidad? El cuadro titulado “El descubrimiento del fuego” (1934/35) le otorgó el privilegio de experimentar el mismo sentimiento que tuvieron los primeros hombres que hicieron fuego por el choque de dos piedras. Magritte, por su parte, imaginó realizar la combustión de un instrumento, el saxo: la música es un grito en llamas. Es el cascabel no visible de lo sonoro y acústico que deviene potencia ígnea. En su libro sobre Magritte, Abraham Hammacher pone de relieve la importancia que el pintor confería psicológicamente al sonido:

“La imaginación que impulsaba a pintar a Magritte era tanto fonética como visual. Esa peculiar representación del mundo, que paulatinamente va tomando forma en la mente de Magritte cobrará vida a través de ambos caminos: la fusión de lo fonético con lo visual da como resultado la imagen”.³⁴

El término “fonético” abarca mucho más de lo meramente transmitido por términos tales como “palabra” o “lenguaje”. En este sentido, hace referencia tanto a la palabra como a la música, esto es, a las verdaderas bases de la acústica, según ésta es entendida por los

lingüistas. El impulso fonético-visual se produce no sólo en las obras donde aparece la palabra escrita (“El espejo viviente” – figura 60– o “La traición de las imágenes” – figura 63), sino también en aquellas otras en las que no hay palabra visible alguna. Veamos a continuación cómo se desarrolla esta última posibilidad mediante un breve comentario de tres nuevos cuadros.

Magritte era un melómano, muy aficionado a escuchar música mientras pintaba. A menudo escuchaba piezas de Brahms y pedía a los demás que interpretaran para él; así pues, Georgette debía tocar el piano mientras su esposo trabajaba. El piano de Georgette, circundado por un anillo de compromiso, se refiere al doble poder de “La mano feliz” (1952), en el amor y en la música, sin que sea necesario introducirla en el cuadro. La mano tácitamente aludida es también una metáfora del silencio: oímos muchas cosas al cabo del día, pero nunca sonidos puros. El único sonido puro es el silencio, el cual para Magritte tiene un claro significado, por todos esos personajes que nos vuelven la espalda, que no tienen cabeza o que la esconden, siendo posible citar decenas de ejemplos desde “Los amantes” (1928) hasta “La idea” (1966).

³⁴ Hammacher, *op. cit.*, 28.



(Figura 83). René Magritte.
El descubrimiento del fuego (1934/35).
Óleo sobre lienzo, 34,6 x 41,6 cm.
Cortesía Galerie Isy Brachot, Bruselas – París.



(Figura 84). René Magritte.
La mano feliz (1952).
Óleo sobre lienzo, 50 x 65 cm.
Colección particular.

Por otro lado, si no se tiene en cuenta los enormes cascabeles centrales, la composición de “La voz de los vientos” (1928) se encuentra en los límites entre la realidad subjetiva de un paisaje concreto y la realidad objetiva de un paisaje onírico. La parte del paisaje podría ser el fondo de un cuadro del primer Renacimiento, mientras que los cascabeles, en su enfática y brillante monumentalidad, transmiten una misteriosa resonancia. La impresión sonora de los cascabeles colgados al cuello de los caballos que Magritte escuchaba en su infancia, se convierte en este lienzo en unas idealizadas figuras esféricas que flotan en el aire, expuestas a la acción del viento. La cualidad sonora de los cascabeles remite poéticamente al murmullo del viento. En otras obras, los cascabeles son elementos del cuerpo humano, o se colocan a modo de brotes sobre un césped. De esta forma, al introducir un objeto corriente en diversos contextos inusitados, trastocando sus proporciones, su importancia y su función, Magritte le confiere una intensidad fetichista.

El procedimiento al que Magritte somete a los cascabeles de “La voz de los vientos” lo empleará de nuevo en “La cámara de escucha” (1958), donde la escala natural entre el objeto y su entorno se subvierte mediante la impresión de una manzana que ocupa la totalidad de una habitación. Tradicionalmente, la manzana simboliza los deseos terrenales debido a su forma esférica o bien la complacencia de dichos deseos. La figura de la manzana es utilizada en Magritte más bien como fruto del conocimiento y de la libertad, en

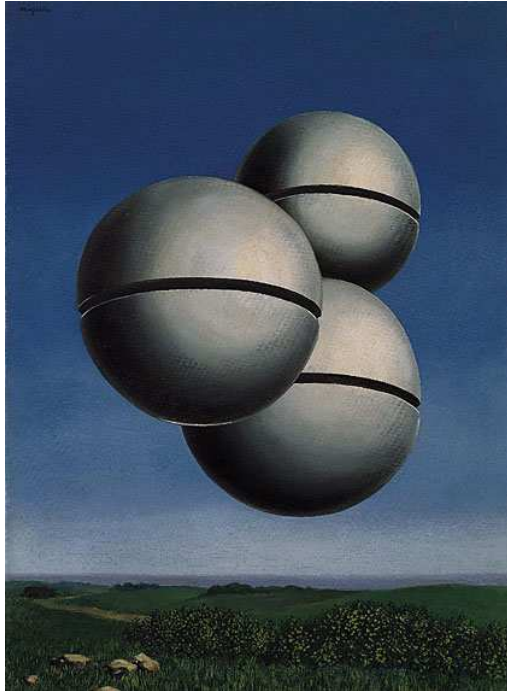
consonancia con la alegoría bíblica en la que representa el fruto del árbol de la vida y de la ciencia del bien y del mal. Por otro lado, al igual que sucedía en “La tumba de los luchadores” (figura 81), parece darse aquí una oposición entre la condición de artificialidad de la habitación y la condición natural de la manzana, desubicada del ámbito, exterior y abierto, que le corresponde en la experiencia cotidiana. Comprobamos así cómo la pintura funda realidades cuya virtualidad no tiene posible confirmación en la experiencia cotidiana. Sylvester hace hincapié en el carácter claustrofóbico de la imagen, en la invasión de la habitación por la manzana, que parece iniciar una campaña por la conquista del espacio. Sin embargo, el título nos guía en otra dirección, aludiendo al intento de hacer visible el sonido y a su misteriosa capacidad de propagarse hasta llenar el espacio. La temática del sonido es recuperada por Magritte en este cuadro: dado que la vista está saturada, sólo resta apelar a otra facultad no menos maravillosa, esto es, el sentido del oído. Se llega a representar la saturación acústica por medio de la saturación cromática (no es casual que la manzana sea de una monocromía total), el misterio del sonido a través de la trivialidad de la manzana. ¿Qué puede haber más trivial que una manzana como la pintada por Magritte en “La cámara de escucha”? Sin embargo, también ella guarda un secreto que se nos escapa, cuya existencia se nos revela inflándola hasta hacerle asumir las proporciones de una habitación, sin que por ello el secreto nos

revele su contenido. Lo que es restituido al Misterio son los objetos familiares y banales de nuestra realidad cotidiana; y entonces, cuando el espectador vuelve a la realidad, su visión del mundo se ha transformado. El pensamiento se libera de las costumbres y se abre al “Misterio”, es decir, a una concepción del ser como totalidad y posibilidad. En el caso de Magritte, la imagen poética tiene pues por objetivo desbanalizar lo real tratándose, en último término, de cosas que no se pueden decir con palabras.

Del mismo modo que lo sonoro puede adquirir visibilidad, la potencia del pensamiento también es capaz de lograr un volumen o una presencia visual en obras como “El principio del placer” (1937). Quizás sea en esta obra donde se vea cumplida con mayor eficacia la aspiración de Magritte a burlarse del carácter irreal de toda imagen. Se trata de un retrato del coleccionista Edward James hecho según el modelo de una fotografía de Man Ray. Sin embargo, en el lienzo el lugar del rostro, expresión del alma, lo ha ocupado una simple explosión de luz, un violento “flash” eléctrico. El rostro, la cabeza, ya no son formas ceñidas, una geometría de líneas, sino una denotación luminosa y, por ende, la traducción vehemente de la invisibilidad del sujeto pensante en visibilidad manifiesta. Los efectos del re-presentar, del re-producir, y del re-petir, los sustituye Magritte en esta ocasión por la simple verdad de su arte. Nos hace ver que la mera instantánea fotográfica no entraña ningún conocimiento de la realidad, reduciéndose a una operación mecánica que transforma luz y sombra

en una ilusión engañosa. “El principio del placer” presenta el principio de la pintura como la articulación sensible de realidades completamente abstractas, como la inversión y perversión del mundo normal en beneficio de un mundo más real, que no es el de quienes expiden órdenes y prohibiciones, sino un mundo misterioso que se manifiesta como la promesa a la que responden el pensamiento y el arte.

Una imagen de Magritte siempre es una “huella visible del pensamiento”. Asimismo las imágenes de Magritte siempre abren el pensamiento a la indistinción, a la calidad total, a saber, al Misterio. Magritte intentaba objetivar lo subjetivo, para evocar el Misterio de lo inefable y de lo invisible a través de lo visible, misión que él asignará a la pintura como vía artística. Los pensamientos que se tornan visibles en los cuadros de Magritte retienen su secreto en cuanto el espectador cree haber agotado su sentido. Magritte afirmaba que su intención no era la de penetrar en lo secreto; sin duda prefería remitirse a Heidegger, cuando piensa que el misterio es inherente a la esencia de la verdad. No obstante, aunque no se puede explicar el Misterio, al menos se puede sentir. Asumiendo en sus imágenes la verdad de los objetos y las cosas, Magritte actuaba como si su representación realista y sus asociaciones debieran provocar en nosotros el interrogante esencial que plantea el presentimiento del Misterio.



(Figura 85). René Magritte.
La voz de los vientos (1928).
Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm.
EE.UU., colección privada.



(Figura 86). René Magritte.
La cámara de escucha (1958).
Óleo sobre lienzo, 38 x 45,8 cm.
Colección privada.



(Figura 87). René Magritte.
El principio del placer (1937).
 Óleo sobre lienzo, 79 x 63,5 cm.
 Chichester, Edward James Foundation.

En efecto, esa pintura, que piensa de forma inspirada el misterio del mundo a través del poder evocador que surge de una cierta manera de relacionar las imágenes de lo visible, adquiere una dimensión poética e iluminadora por las ideas y los sentimientos invisibles que inspira o genera en la conciencia del espectador. Las fascinantes y desafiantes imágenes de Magritte provienen pues de las revelaciones del misterio del mundo visible. Tal y como escribe Magritte a Foucault en mayo de 1966, hacer ver las cosas equivaldría a demostrar la existencia del Universo, a conocer su secreto supremo, a saber:

“[...] el misterio evocado de hecho por lo visible y lo invisible, que puede ser evocado en teoría por el pensamiento que une las cosas en el orden que evoca el misterio”.³⁵

De esta manera, *misterio*, *pensamiento* y *visión*, se hallan intrínsecamente unidos. Por medio de las imágenes, Magritte hace visible el pensamiento inspirado. Éste es el objetivo con el que concibe la pintura, que no es otra cosa que el de evocar el Misterio. Magritte consigue un repertorio de imágenes de gran fuerza, desnaturalizadas, rescatadas del fondo de la visión, convirtiendo a su pintura en una revuelta contra los lugares comunes de la existencia. Si en el fondo sólo lo visible puede mostrarse en un cuadro, el mensaje

³⁵ René Magritte. “Carta a Michel Foucault del 23.5.1966”. En: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, op. cit., 84.

que éste comporta se abre a lo desconocido. Para nuestro pintor, la unión de cosas visibles, realizada a través del pensamiento poético, conduce a lo extraño. En los cuadros de Magritte la imagen es metafórica y alusiva por las sugerentes relaciones que instaura de una manera indirecta para hacer soñar al espíritu del espectador. Sus imágenes constituyen, por tanto, una muestra inequívoca de la libertad creadora del espíritu, porque nos sorprende como contemplación pura del mundo y del misterio de la existencia, invitándonos a percibir lo oculto en lo visible y a sentir la inquietud ante la emoción estética de lo suprrracional.

El valor inherente que Magritte consideraba que poseía la pintura consistía en posibilitar la liberación del pensamiento. De este modo, los acontecimientos en el contexto de sus cuadros ocurren de tal manera que liberan el pensamiento del espectador y lo sitúan en la vía del misterio o de la semejanza. *Misterio, semejanza y pensamiento* son tres nociones que guardan una íntima relación en la pintura de Magritte. La semejanza³⁶ es propia del pensamiento, en unos momentos precisos, cuando el pensamiento se despoja de todas las ideas, de todos los prejuicios, de todas las distinciones culturales, es decir, el pensamiento “se asemeja” cuando se hace lo que el mundo le ofrece y restituye lo ofrecido al misterio sin el cual no habría ningún

³⁶ El término que emplea Magritte en sus escritos para referirse a la semejanza es “*la ressemblance*”. Algunos traductores, como Mercedes Barroso Ares, han optado por traducirla por “el parecido”.

mundo ni ningún pensamiento serían posibles. El Misterio es la necesidad absoluta para que la existencia sea posible y la semejanza es el pensamiento que se hace conocimiento inmediato del mundo. La semejanza, el parecido, es del orden de la indistinción. Sólo el pensamiento puede “asemejarse”. En cambio, el dibujo de una pipa, por ejemplo, no se asemeja con el objeto pipa. De ahí, concluimos con Magritte que:

“El parecido del que se habla en el lenguaje familiar quiere decir: ser como otra cosa. || Ser como otra cosa se reconoce por la similitud. || La similitud de dos gotas de agua, por ejemplo, se llama familiarmente parecido = [...] = Ahora bien, la del parecido no es una relación entre dos términos, entre dos gotas de agua, por ejemplo. || Parecer es un acto, y es un acto que no pertenece más que al pensamiento”.³⁷

El pensamiento que “se asemeja” es el pensamiento que ve el mundo en sí mismo, como una calidad total y posible, meramente posible; es decir, el mundo tal como era antes de que la mente humana estableciera distinciones. Todos los sucesos que ocurren en las imágenes de Magritte contribuyen a llevar al espectador a ver el mundo de una manera liberada de todas las distinciones y de todos los

³⁷ René Magritte. “El parecido”. En: *Escritos, op. cit.*, 333. A pesar de la forma corriente de la expresión “parecerse como dos gotas de agua”, su elección por parte de Magritte pudo estar influenciada por el recuerdo de la colección de Paul Eluard, *Comme deux gouttes d'eau*. París, Corti, 1933.

límites, es decir, a ver el misterio del mundo. El Misterio es, en efecto, una concepción del ser como totalidad.

Esta experiencia es la misma en todos los cuadros de Magritte: sean cual sean los medios que en el contexto del cuadro vuelven los objetos misteriosos (o sorprendentes, “bouleversants”, dice Magritte), el resultado del proceso es siempre la restitución de los objetos al Misterio. Ahora bien, cultivar en la pintura la evocación del Misterio que envuelve a la existencia de los seres y de las cosas no debe confundirse con el *medio* para llegar a ese punto perseguido por Breton donde se acaban las contradicciones (la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro...). Para Magritte la evocación del misterio no hace renunciar a nada de contradictorio y debe distinguirse de una forma de apaciguamiento estético. Magritte afirma que la obra de arte es la encargada de revelar este juego incesante de mundo. El arte debe, pues, hacer presente la estructura ontológica de lo real. Es tarea del arte sentar esta dialéctica de creación y destrucción y mostrar su inexorable necesidad. La síntesis de los opuestos debe ser realizada y puesta en la obra y así Magritte se pronuncia acerca de la noción de “belleza” que él mismo propugna afirmando que:

“Las imágenes pintadas que evocan el misterio afirman la belleza de lo que no es sentido ni no-sentido. Esta belleza se distingue de la belleza de la sabiduría y de la razón. Está más allá de la diversidad mezclada de bien y de mal sin que esta

diversidad sea negada para el beneficio de una armonía total: esta belleza acusa al contrario sus contrastes”.³⁸

Eugenio Trías propuso en *Lo bello y lo siniestro* una nueva variación de los motivos nietzscheanos de “El nacimiento de la tragedia”, de modo que lo dionisiaco adquiere en Magritte el tono de *lo siniestro*. Es tarea del arte manifestar, a través de lo bello, la dimensión de lo siniestro; pero sin mostrarlo radicalmente, pues, si fuera posible, ello supondría la definitiva desaparición de la contemplación estética.

El arte de Magritte es el arte de lo dionisiaco, de lo siniestro, de lo sublime; el arte de la presentación de lo impresentable. Se trata de asumir, pues, el desbordamiento de los criterios de identificación con los que, de manera ingenua, proseguimos el ordenado juego de poner límites y determinaciones: el juego de la belleza en suma. La pintura de Magritte no se preocupa tanto por proporcionar criterios y seguras señas de identidad para las cosas, personas y palabras, como de disolver lo sólido y perturbar toda pretensión de identidad consolidada. Se trata, en definitiva, de superar una estética centrada sólo en la categoría antropomórfica de belleza despojada de todo elemento de perturbación y movilidad, una belleza purificada de toda dimensión sublime, en términos kantianos, o de todo halo de misterio,

³⁸ René Magritte. “La voz del misterio”. En: *Escritos, op. cit.*, 350.

según Magritte. El poder revelador de la belleza va unido pues a lo inesperado y a la sorpresa que produce.

A lo largo de toda su obra Magritte persigue el advenimiento de una *revelación mágica de la belleza*, de pura suspensión, siendo concebida esta última como la sensación íntima del alma que surge cuando el espíritu descubre, a través de la poesía o de la pintura, la misteriosa armonía que envuelve a los seres y a las cosas. La Belleza es entonces la evocación de lo inefable; el lenguaje íntimo del alma en su “lectura” de la misteriosa unidad del universo a través del cultivo de la imaginación y de la sensibilidad interior; por eso la pintura poética de Magritte tiene un poder de mágica fascinación y revelación, y por eso, con ella intuimos la “verdadera realidad” que no puede existir en nuestro mundo sometido a la dispersión y a la muerte.³⁹

³⁹ Esta afirmación de Magritte no debe entenderse bajo ningún concepto como la aceptación implícita de un dualismo metafísico en virtud del cual, al referimos al mundo del misterio, nos hallaríamos ante la existencia de otro mundo. Magritte siempre insistió en que es nuestro *único* mundo el que es necesario no perder de vista, pues el mundo “maravilloso” del misterio se manifiesta en el mundo “habitual”.

A modo de conclusión.

A modo de conclusión.

Dentro del ámbito corporal – especialmente reivindicado en la época contemporánea – la mirada posee una indudable relevancia. Si el rostro puede considerarse la síntesis del cuerpo, su elemento identificador por excelencia sería la mirada. Nuestra pretensión inicial se ha centrado en el tratamiento que es dado por Magritte a la temática de la mirada y, más concretamente, lo hemos circunscrito a la vinculación que une feminidad y mirada en su vida y obra. En este contexto se ha puesto de manifiesto que el carácter ambivalente que exhibe la mujer para el pintor belga se desvela como un factor determinante en la génesis de la *mirada* magrittiana.

En la primera parte de nuestras investigaciones tomamos como punto de partida el radical dualismo que caracteriza históricamente a la figura de la mujer. Antecedentes de esta bipolaridad los rastreamos en el propio movimiento surrealista, donde la mujer se halla vinculada a la muerte desde una relación de similitud, pero también de antagonismo. Es en la mujer donde se realiza la unión entre Eros y Thanatos, amor y muerte, dos extremos dialécticos de la propia vida. Por su lado, el contacto de Magritte con el género femenino desde sus diferentes vivencias infantiles hasta la vida adulta es un caso paradigmático del modo en que se manifiesta lo femenino en el surrealismo. En su vertiente positiva, la mujer es concebida por Magritte, como en el caso de otros surrealistas, en su papel de madre,

misteriosa fuente de vida, principio del ser. Ahora bien, en su pintura es retratada también como musa, fuente de inspiración capaz de provocar y estimular, a través del erotismo y del amor, la creatividad del hombre para abrirse al mundo de la imaginación. De acuerdo con el recorrido que hemos hecho, se puede afirmar con rigor que la relación entre lo femenino y la pintura en Magritte es subjetiva, puesto que la mujer viene a convertirse en la figura central de un imaginario que nace de su propia experiencia vital. Pero esta relación es, al mismo tiempo, de índole estética, en la medida en que la ambivalencia de la feminidad parece haber conducido a Magritte a la incorporación de una marcada impronta dialéctica en lo que concierne a la misión que él atribuye a la pintura y al arte en general. En el repertorio iconográfico de Magritte la mujer es objeto de coexistencia entre el orden real e imaginario, lo material y lo espiritual, lo carnal y lo escultórico, lo animado y lo inanimado, lo bello y lo siniestro, lo oculto y lo revelado... resueltos en una síntesis análoga a la que define a la pintura. De este modo, la presencia central del ser femenino se va desencarnando cada vez más hasta transformarse en Magritte en principio de vida o muerte, principio universal que abre a la posibilidad del presentimiento del misterio del mundo.

El segundo capítulo de la primera parte lo dedicamos a profundizar en el modo que tiene Magritte de concebir la corporalidad.

El contacto con la feminidad condujo a Magritte desde muy temprano al descubrimiento del cuerpo ya sea por sus connotaciones de erotismo y objeto del deseo sexual ya sea por la huella imborrable del suicidio de su madre. Por mediación de la corporalidad Magritte toma a su vez conciencia de la temporalidad y de la contingencia como rasgos consustanciales a la naturaleza de todas las cosas incluido el ser humano.

Por un lado, al modo en que el discurso socrático trataba de desmontar esas verdades aparentes en las que se basan nuestros hábitos y juicios, Magritte lleva a cabo una crítica al convencionalismo en todas sus manifestaciones y lo hace a través de la observación de la provisionalidad de las cosas, cuya identidad única y estable se ha quebrado para siempre. La revelación de la contingencia de los objetos los conduce además hacia la emancipación de sus usos y significaciones culturales e históricas. Dicha revelación serviría a su vez de propedéutica al desvelamiento del *misterio de la mirada*, basado en la búsqueda de las afinidades ocultas u olvidadas entre los objetos del mundo.

Por otro lado, dado que para Magritte mundo y cuerpo forman una unidad primigenia, el ámbito de lo humano, no podía por menos de incorporarse a dicha tentativa de liberación, empezando por la propia corporalidad. Esta noción, tal y como la concibe Magritte, cuanto menos recuerda a la de Paul Valéry en *Reflexiones simples sobre el cuerpo*. De modo similar a la manera en que Valéry describe

el *primer cuerpo*, Magritte considera la corporalidad como algo informe y asimétrico de la que sólo vemos las partes que entran en juego en el ámbito visual (“Los ejercicios del acróbata”, figura 18). También el *segundo cuerpo* del escritor francés está presente en Magritte: es el cuerpo a través de la percepción del otro, el cuerpo que es captado por el espejo o por la obra de arte, en los retratos. El *tercer cuerpo* de Valéry es el cuerpo como máquina, como objeto para la ciencia médica. Ahora bien, sin duda el cuerpo real e imaginario (el denominado *cuarto cuerpo*) es el que mayor interés suscita para Magritte. Hablamos del *cuerpo máscara*, el que no conocemos, el que queda tras el espejo en “Amoríos peligrosos” (figura 21), en el ámbito de la posibilidad. Con el cuarto cuerpo entramos en el mundo del Misterio, de lo inefable y, por este motivo, para Magritte el misterio del cuerpo, que no es otro que el misterio de la percepción sensible, preside el comienzo de toda mirada y de toda pintura. Es precisamente esta última, cuyo origen es el cuerpo del pintor, la que llena el margen que separa la realidad visible y la visión imaginaria.

Asimismo, negada la inmortalidad como rasgo de la existencia humana, Magritte llega al convencimiento de que la memoria es lo que define al hombre. Al igual que las estatuas protagonistas de muchos de sus lienzos (“Las aguas profundas”, figura 8), la memoria se sitúa entre la vida y la muerte. Sin embargo, con el paso del tiempo,

incluso la memoria se deteriora para finalmente acabar desvaneciéndose.

Un momento fundamental en nuestra argumentación fue el análisis de la extrapolación que hace Magritte de su crítica al convencionalismo que constriñe a las cosas y al ser humano, hacia el ámbito de la estética y de la semiótica. Referido al primero de los dos ámbitos, en obras como “Tentativa imposible” o “La representación” (figuras 22 y 24), dicha extrapolación se traduce en un fuerte rechazo a la representación tomada como máxima de la pintura. Así pues, contrastando con las imágenes de cuerpos estatuificados, petrificados o encerrados en ataúdes, asociados todos ellos a la anteriormente citada problemática de la temporalidad, Magritte recurre al motivo del desnudo femenino para llevar a cabo una reflexión acerca de la representación y de la relación entre realidad e imagen. Descubrimos adyacentemente que Magritte se sirve del desnudo femenino para referirse a otro tipo de mirada más mundana en referencia al problema de la intersubjetividad. Además de la temática del voyeurismo, aborda la dialéctica de la mirada en cuadros como “La evidencia eterna” o “La violación” (figuras 23 y 25). Magritte parece coincidir con Levinas en que la mirada se nos presenta como un mecanismo ineludible en la construcción de la identidad personal. Pero, desde el existencialismo sartreano, Magritte incorpora asimismo la definición de la mirada como máximo exponente de alienación: el otro nos cosifica con su mirada. De ahí la máscara como motivo recurrente en

las pinturas de Magritte, pues una de sus características es la impunidad, el ver sin ser visto. Sin embargo, el uso de la máscara también se halla frecuentemente asociado en la obra de Magritte a la incomunicación y a la muerte, pues la mirada es la vía de expresión del alma (“Los amantes”, figuras 72 y 73).

Volviendo a la reflexión de Magritte sobre la representación, ésta es llevada más allá de sus capacidades miméticas. Coincidiendo con el planteamiento heideggeriano, Magritte considera que la obra de arte abre a la verdad. El arte ya no es copia de la naturaleza y, por tanto, como propone Heidegger en *Poéticamente habita el hombre*, “la esencia de la imagen es [...] dejar ver el aspecto de lo invisible y de este modo introduce en la imagen algo extraño a ella”. Las imágenes (*Bilder*) poéticas de Magritte, tales como “El modelo rojo” (figura 16), no son fantasías e ilusiones, sino imaginaciones (*Einbildungen*), incrustaciones en las que se puede avistar lo extraño en lo familiar. La obra de arte (*œuvre d’art*) es el constituirse (*se mettre en œuvre*) de la verdad y el arte, dice Magritte, no ha de estar al servicio de nada excepto de la búsqueda del Misterio. Ahora bien, en la obra se realiza la verdad no sólo como revelación o apertura, sino también como oscuridad y ocultamiento. Aunque lleguemos a evocar el misterio en ciertos momentos privilegiados, éste siempre nos superará porque se trata de algo absoluto: éste es el *misterio de la pintura*.

La segunda parte de nuestra investigación se inicia con una profundización en la noción magrittiana de “imagen” tomada en el sentido que ya habíamos alcanzado a vislumbrar desde el paralelismo con Heidegger. En el tercer capítulo, que representa el núcleo central de nuestra investigación en tanto que determina la orientación de los siguientes, nos decantamos por una perspectiva iconográfica – frente a un análisis iconológico – en coherencia con el concepto de imagen al que se adhiere Magritte: la imagen como cosa, como referente libre que ya no tiene a qué semejarse. Al igual que Breton, Magritte considera que la esencia del arte radica en conciliar dos opuestos dialécticos: percepción y representación. Sin embargo, esto debe llevarse a cabo mediante un encausamiento de las apariencias, desde la denuncia de que la existencia no se agota en la evidencia, esto es, en la percepción común de la realidad que nos ofrece la *pintura retiniana*. De esta manera, descubrimos que a través de su concepción de la imagen, lejos de ser un planteamiento inocuo sin mayores consecuencias, Magritte esboza una *estética de la presencia* en virtud de la cual los objetos se imponen a la percepción, a la visión estableciendo nuevas e inusitadas relaciones. Magritte proyecta una mirada que relativiza la lógica para ensanchar o acrecentar lo que ve, el mundo los objetos. Esta mirada descubridora supone una apertura al Misterio, en definitiva, a una realidad “diferente” donde se da la materialización de lo posible y de lo imaginario. Con este propósito, Magritte introduce anomalías en la imagen, las cuales no serán

soñadas ni azarosas, sino conscientes y deliberadas. Por lo tanto, obviando la coincidencia antes señalada, la imagen en Magritte se define por oposición a la precisada en el surrealismo del grupo parisino de Breton. De ahí el rechazo a las experiencias automáticas basadas en el concepto psicoanalítico del inconsciente, pues para Magritte esto equivale a la reducción de nuestros actos a un determinismo mecánico y por ende a la negación de la libertad del pintor. De ahí también la inversión de la tesis freudiana, de modo que Magritte equipara la vida a una trasposición del sueño. Basta mirar la realidad para advertir que el sinsentido pertenece también al tiempo y al espacio de la vigilia. El mundo real, el que nos rodea, es insólito, aunque presumiblemente sea el más verosímil. Las imágenes de Magritte pueden parecer a priori una mera plasmación de sueños; sin embargo, han sido pasadas por el matiz del concepto hacia un orden icónico nuevo. Del mismo modo, los objetos triviales y cotidianos que nos muestran estas imágenes han sido sometidos a procesos hermenéuticos de alteración semántica con el objetivo de estimular a la imaginación y a aquello que, como la memoria, sirve para alimentarla. La memoria posee la capacidad de situar a los objetos en un paraíso mítico. De este modo, Magritte cree que es posible recuperar una especie de pre-ciencia “reprimida” en la actualidad, un conocimiento perdido en las profundidades del pensamiento. La percepción de lo recóndito en la imagen se identifica con una

“evidencia absoluta”, algo objetivo, compartido y potencialmente claro, una especie de “conciencia colectiva”, motivo por el cual toda interpretación psicoanalítica quedó descartada.

En base a la creencia de Magritte de que lo consciente domina lo inconsciente, la imagen será obtenida pues a través de una búsqueda mental y un análisis premeditado del pensamiento. Es precisamente la actividad reflexiva la que da lugar a la inspiración (y no a la inversa), provocando ésta la iluminación que nos da acceso a lo absoluto. Por su lado, la imaginación se descubre en Magritte como el campo en el que actúa la inspiración. El pensamiento filosófico de Gaston Bachelard nos aportó un particular punto de vista para aproximarnos a la querella de la imaginación y de las imágenes en Magritte. Desde la perspectiva de Bachelard, la cual exhibe evidentes resonancias nietzscheanas, la imaginación es aquella facultad de deformar la percepción y de enriquecer la realidad salvándonos del hábito y la repetición. Y es aquí donde Magritte argumenta la importancia del poder metamórfico de la imaginación iconoclasta en tanto necesidad de imaginar contra lo imaginado. Los cuatro elementos (agua, tierra, aire y fuego) son considerados por Bachelard como las *hormonas de la imaginación*. También para Magritte los elementos están en la fuente de la actividad que imagina el mundo. Los cuadros que mejor describen la acción proyectiva de mundos posibles llevada a cabo por la imaginación son aquéllos en los que se manifiesta una preeminencia del aire y el agua, como en “La travesía difícil” o “El castillo de los Pirineos” (figura

41). En estos cuadros Magritte logra que la realidad visible antes no percibida sea recuperada por el pensamiento en imágenes.

Pensamiento, inspiración e imaginación son tres elementos que confluyen en la mirada del pintor y que por ende desempeñan un papel decisivo en el proceso de creación de la imagen. La mirada del pintor es para Magritte un *falso espejo*, en la medida en que la pintura nace de la infidelidad para con la imagen reflejada. El misterio de la pintura es el misterio del arte de la reproducción infiel, aunque no falsa. Magritte nos ofrece imágenes imposibles, a menos que se considere a la pintura como un espejo no de la realidad exterior o interior, sino del pensamiento. Descartada la pintura como representación o como autoproyección, se trata de ofrecer al espectador a través del cuadro una percepción visual pura del mundo exterior. El pintor no sólo altera y transforma la realidad para sacar a la luz lo invisible, sino que además reflexiona sobre el sentido de dicha modificación: la imagen es consciente de lo que debe a la acción del pintor. Magritte no se comporta como un solipsista encerrado en su estudio para tratar de resolver los problemas del mundo. Se le puede considerar como el prototipo de artista intelectual que reflexiona sobre su propia obra y que concibió la pintura como un medio de conocimiento, pero también de comunicación, logrando a través de sus imágenes un estado de inocencia primigenia. La idea sobre la que se funda toda su pintura es la de mantener al espectador en el estado de continua sorpresa que es

necesario para que no vea más que imágenes, puesto que para Magritte no se trataba de *mirar*, sino de aprender a *ver* las cosas del mundo más allá de su mera percepción fenoménica. Los cuadros-enigmas de Magritte no son concebidos para ser pensados ni tampoco interpretados. Más bien de lo que se trata es de abordar su misterio y por eso cumplen una tarea filosófica: ponen al día la pregunta del Sentido. Las imágenes de Magritte dan que pensar al espectador, pues muestran el sin-sentido, la contingencia del mundo, el misterio reprimido y olvidado por la ciencia, la política y la técnica. Esta empresa de Magritte cuenta con la incompreensión de los hombres, pues no hay nada que les repela tanto como ver alterados sus pequeñas concepciones de la existencia, aunque éste sea el precio de la verdad. A menudo el espectador tratará de librarse del misterio buscando una interpretación a la imagen. Por el contrario, la pintura de Magritte cumple la función de mantener viva la necesidad de la pregunta filosófica del Sentido, que sólo puede plantearse y permanecer abierta, puesto que cualquier respuesta aboliría el Misterio.

Llegados a este punto, habría resultado difícil comprender el verdadero alcance de la reflexión magrittiana sobre la mirada en el arte si no nos hubiésemos apoyados a modo de referencia en el pensamiento de Emmanuel Kant. En el capítulo cuarto comprobamos cómo los procedimientos retóricos empleados por Magritte culminaban en una reflexión sobre la presencia y la ausencia. Éstas son cualidades elementales que no están en los objetos propiamente

dichos, sino en la interacción con los demás objetos y con nosotros mismos. Magritte se sirve del recurso del *cuadro dentro del cuadro*, asociado al motivo de la ventana, para captar de manera plástica la distancia engendrada paradójicamente por la pintura realista entre lo real y la copia, entre el objeto y su representación, en definitiva, entre el mundo y el sujeto. Hablamos de dos espacios diferentes y complementarios donde el sujeto-espectador va tomando conciencia reflexiva de su propia presencia. Magritte concibe la ventana como metáfora del cuadro y del ojo. Por un lado, la ventana es el escenario teatral en el que tiene lugar la representación; por otro, la ventana es en la casa el lugar a través del cual observamos y experimentamos el mundo, igual que el ojo lo es en el cuerpo. Ahora bien, dado que la reflexión parte del interior del cuadro, el sujeto es incapaz de salir del ámbito de la representación y llegar a la realidad como lo en sí, a lo nouménico.

Una vez puesta en duda la identidad isomórfica entre lo real y lo pintado, nos vemos impulsados a pensar en lo exterior y es entonces cuando comienza el proceso de descubrimiento de una ausencia, la de la acción del pintor que siempre se sustrae de sus cuadros. En Magritte la acción inspirada del artista no puede ser representada, puesto que es, al modo del “sujeto trascendental” kantiano, la condición de posibilidad de toda obra de arte. Sin embargo, del mismo modo que el sujeto olvida con extrema facilidad la distinción entre objeto y

representación – distinción que sólo existe en la conciencia –, se produce asimismo un olvido de la acción trascendental del pintor en cuanto acción: al ser ésta su condición de posibilidad, queda fuera del cuadro, de manera que lo representado aparece como completamente independiente de toda subjetividad. En cambio, la pintura de Magritte viene a rehabilitar la idea del carácter pictórico de la realidad. La pintura, al igual que los objetos reales, no es algo en sí independiente de toda subjetividad y en este sentido tiene que ver necesariamente con la mirada que hace posible que aparezca el mundo.

En la primera parte de nuestra investigación se intentó hacer de la figura de la mujer, desde su significación filosófica, un hilo conductor hacia la reflexión magrittiana en torno a la relación de las imágenes y las cosas. En el capítulo cuarto retomamos esta vasta temática con el fin de delimitarla al problema de la representación. Magritte sugiere optar por la libertad, por la liberación de cualquier restricción mental o física y desde este planteamiento se alinea con quienes en el siglo XX más han contribuido a una crítica de la representación pictórica. Nuestro interés no se centró tanto en la trayectoria de la *representación* en tanto principio pictórico como en la indagación en sus consecuencias en el ámbito filosófico. El problema de la representación en Magritte no es otro que el problema del espacio real enfrentado a la ilusión espacial. Asistimos a la idea de que la relación entre representación y realidad, entre imagen y referente externo no es tan directa como parece, sino que entre ambas

se abre una escisión insuperable. Argumentamos con Magritte, a través de su crítica al realismo, que la representación justa y objetiva y la referencia unívoca entre significado y significante no pasan de ser meras ilusiones. La oscilación o intercambio de papeles entre ambos es sólo viable en la actividad de la percepción y de la mente.

Ahora bien, el lenguaje pictórico de Magritte presupone que la verdad se ha de buscar en las apariencias y que, por consiguiente, éstas merecen ser conservadas mediante su representación. Es un lenguaje que trata, de la forma más natural que pueda existir, de los objetos. Es apropiado para expresar una experiencia espiritual, pero siempre en un escenario concreto, siempre circunscrito a cierta materialidad estática. Todo en su arte es claramente legible, entendiendo este término metafóricamente: su lenguaje es visual, no literario, aunque al ser lenguaje, significa algo diferente a sí mismo. El realismo de la imagen de Magritte es un *sur-réalisme* que, partiendo de la realidad sin abandonar su reproducción fiel, se orienta hacia la evocación del Misterio. La paradoja del arte de Magritte y de sus ideas es que para destruir la experiencia conocida hasta entonces necesitaba utilizar el lenguaje familiar. De esta forma, lo que tenía que decir destruyó la razón de ser del lenguaje utilizado para decirlo. Esta puesta en evidencia de los límites de la representación, desde los mecanismos de la representación misma, tiene que ver con la noción magrittiana de “imagen-pensamiento”, una imagen a la que, lejos de

ser un sustituto de la realidad, se le exige que se muestre como tal, como un pensamiento visible que cuestiona el modo en que miramos.

Lo que Magritte intenta una y otra vez no es llevar la representación a su límite extremo, sino cuestionarla en sus propios presupuestos. Se trata – en palabras de Gaston Puel que Magritte encuentra particularmente oportunas – de “la puesta en duda de la realidad por la realidad misma”. Las imágenes de Magritte conforman un universo ontopoético en el que discurren a sus anchas por los cauces del tópico filosófico del “ser-parecer”, creando así un clima poético que nos desorienta y nos desconcierta con el fin de demostrar que no se debe confundir la realidad con su reflejo. El lenguaje pictórico de Magritte presupone asimismo una continuidad en el tiempo y en el espacio. En su pintura las dimensiones temporales están entremezcladas: la realidad de los objetos es transitable, pura experiencia pasajera. Por su lado, con las metamorfosis del espacio pretende dar cuenta de lo fácil que es confundir la superficie con la sustancia. Toda la obra de Magritte se rige por un sutil juego de oposición entre lo verdadero y lo pintado, lo real y lo conceptual, la realidad simulada y la ficción pintada, a fin de que no olvidemos que lo que está representado en el cuadro no se corresponde con la realidad. La mentira forma parte de la condición de toda representación y de esta forma se genera un círculo vicioso que ya no nos permite distinguir lo verdadero de lo falso. Nada impide pensar que la realidad exterior sea algo tan incierto como una copia fiel de la

misma. Nadie puede garantizarnos que el espacio supuestamente real desde el que contemplamos un cuadro sea en efecto real. Nuestra percepción del mundo nos lleva a creer que “vemos” el mundo fuera de nosotros, pero, en verdad, sólo es una representación mental de lo que experimentamos dentro de nosotros. Para Magritte, el hombre está aislado, porque, tal y como expresa en el manifiesto *El surrealismo a pleno sol*, “todo ocurre en nuestro universo mental”. Así pues, detrás de la crítica de Magritte a la representación lo que se escondía en última instancia era el cuestionamiento de la consistencia de la realidad en sí misma, problema que se vincula asimismo con el problema del conocimiento del mundo.

Mediante el recurso del *cuadro dentro del cuadro* Magritte lograba impugnar la representación en su concepción tradicional así como introducir una fractura irreparable entre las imágenes y las cosas. Por su lado, en los *cuadros de palabras* o *cuadros logoicónicos* Magritte ponía en práctica el manejo de dos vías de investigación, en las que las palabras y las cosas se enfrentaban en la doble convención de la imagen y la letra. En el capítulo quinto, dimos cuenta detallada de ambas vías. En la primera de ellas – basada en el ilusionismo de lo visual – Magritte se centraba en la crítica a la inmutabilidad del signo lingüístico. En la segunda vía optaba por la deriva abstracta de lo visual y con ello perseguía la demostración de la naturaleza arbitraria y relativa del lenguaje. Al igual que las imágenes, las palabras juegan

también con la heterogeneidad que existe entre su naturaleza verbal y las cosas a las que se refieren. De esta manera, la quiebra de la representación entendida como la escisión entre las imágenes y las cosas no era sino la consecuencia lógica de la ruptura previa entre las palabras y las imágenes. Magritte hacía así extensivo el avance en el campo de la semiótica al de la reflexión estética. Así pues, si un objeto no se agota en la identificación con su representación icónica o verbal, ese objeto no cumple nunca la misma función que su imagen ni que su nombre, situación que tiene que ver con la reflexión filosófica llevada a cabo por Michel Foucault. En su obra *Las palabras y las cosas* Foucault fundamenta la imposibilidad del lenguaje como correspondencia entre las palabras y las cosas en el hecho de que las palabras, en la medida en que pertenecen al ámbito del pensamiento, trascienden la inmediatez de lo empírico. Entre la representación verbal (lo decible o lo legible) y el objeto (lo visible) hay desajuste, separación e incomunicación y Magritte se complace en no borrar la diferencia entre estas dos diferencias, sino que la muestra una y otra vez en su pintura para así imposibilitar su síntesis. La lucha entre significado y significante es permanente: la identidad definitiva de las cosas se escapa a la impotencia de la voluntad humana de dominarlas con la palabra o con la imagen. En este contexto, el surrealismo de Magritte se reveló como un tipo de nominalismo, que, para salvar las sombras platónicas, la infinita particularidad de las cosas, denuncia la

pretensión de universalidad de los conceptos finitos cuya relación con el objeto no pasa de ser una mera abstracción.

Podría decirse que la obra de Magritte es, en sí misma, una semiótica, es decir, una reflexión sobre el funcionamiento de la significación. Tomando como pauta el comentario que hace Michel Foucault en su libro *Esto no en una pipa* pudimos realizar importantes avances en la comprensión de la posición de Magritte acerca del lenguaje. En “La traición de las imágenes” (figura 63) el pintor aborda de nuevo la cuestión de la representación, en la cual se solapa una profunda reflexión acerca de la denominación. Las derivaciones semióticas ocultas tras la aparentemente inocua sentencia *Ceci n'est pas une pipe* harán de la relación entre palabra e imagen – que nunca son idénticas – un perpetuo antagonismo, aunque ambas son en el fondo el anverso de un reverso y por eso pueden sustituirse mutuamente. “La traición de las imágenes” logra imponernos la presencia de un objeto (la pipa), empleando el artificio de “la doble ausencia del objeto”, en este caso, ausencia en la representación y ausencia en el nombre. Magritte reduce la imagen y la palabra a una especie de denominador común, el cual no va a ser el cuadro, sino la realidad misma. Magritte aborda por mediación de sus pinturas los problemas reales de percepción y representación que surgen cuando advertimos que el lenguaje y la imagen pertenecen a sistemas

semióticos regidos por leyes particulares y que éstas no reflejan, sino que sustituyen a la realidad.

Del mismo modo que la identificación entre imagen y objeto sólo existe en la conciencia del espectador, donde ambos son fenómenos, también la supuesta correspondencia entre palabra y objeto se descubrirá como el efecto de un proceso psíquico. No existe conexión lógica alguna entre lo que el objeto es en realidad y el nombre que ha adquirido: el nombre no representa lo que el objeto realmente es. Ni una palabra ni una imagen son garantía de que el objeto exista y por ello Magritte, haciendo uso del hiato interno (entre palabra y cosa) y el hiato externo (entre imagen y modelo), lo que pretende es sugerir el enigma, el espacio indefinible y misterioso que hay entre el mundo y sus representaciones. Magritte trata de indagar en última instancia sobre el origen de las imágenes y del lenguaje en relación al pensamiento, esto es, sobre el misterio que precede a toda denominación o distinción. Si las palabras no son las cosas, aquéllas ya no tienen nada que designar ni que significar. Por tanto, una vez privado del nombre adquirido, el objeto retorna a sus orígenes, a un estado primigenio, anterior a ser registrado por los diferentes grupos lingüísticos. Según Magritte, el acceso a los objetos no consiste en una aprehensión inmediata de los mismos; más bien se trata de un complejo proceso de lectura y desciframiento de lo real. Ahora bien, este proceso no se da en un sentido único como manifestación de la identidad de la cosa, sino siempre desde la interpretación, desde la

pluralidad de sentidos. En la revelación del mundo más allá de la palabra, Magritte se centra en la imagen como vacío de verdad desde su vinculación con el Misterio. La verdad debe buscarse en otro lugar que en el equilibrio isomorfista entre lenguaje y mundo. Para ello Magritte anuda en sus cuadros palabras e imágenes, creando un vínculo entre ambas, si bien ya no fundado en la lógica de la interpretación o de la explicación. Este vínculo dependerá de la poesía visible o del pensamiento pictórico que recupera – más allá de la división entre signo e imagen, entre palabra e icono – el parentesco de las cosas en un juego visual de similitudes, que buscan no ocultar, sino subrayar la diferencia entre realidad y representación. Con cuadros como “La traición de las imágenes” Magritte pretende orientarnos hacia una visión pura de la imagen y de la palabra poética y, por ende, hacia un proceso de adquisición de la realidad a través de la mirada.

El lenguaje, como equivalente verbal del mensaje pictórico, es en el contexto de la obra de Magritte asimismo un punto de referencia para el análisis tal y como opera a cualquier nivel de comunicación social. Incapaz de afirmar la consistencia y materialidad del mundo, el lenguaje se vacía de su función referencial, interpretativa e imitativa. Es entonces cuando el signo lingüístico, carente de finalidad, se autonomiza para finalmente invadir y dominar el mundo. La palabra puede enmascararse gracias al poder de seducción de la imagen y de este modo descubrimos en ambas una inaudita capacidad para el

engaño. Magritte reivindicaba el carácter subversivo del lenguaje a la hora de combatir el poder de persuasión de la imagen y de la palabra. En un contexto cultural como en el que vivimos en la actualidad, regido por la influencia invisible de los medios de comunicación y la publicidad, la propuesta de Magritte adquiere un sentido renovado. Al igual que Wittgenstein, el pintor nos advierte de la dictadura del lenguaje que opera sobre nuestra inteligencia, diciendo subliminalmente al consumidor lo que puede, debe y quiere en el ámbito del pensamiento y de la acción.

Conjugando lo visible con lo legible en sus cuadros, Magritte logra dar visibilidad al pensamiento y reflexionar además sobre la relación entre lo visible y lo invisible en un medio accesible a la vista. En este sentido, Magritte puede ser declarado pionero de quienes cuestionan la naturaleza y los límites de lo artístico en la confluencia entre lo visible y lo invisible, la imagen y el pensamiento. En este contexto incorporamos las revelaciones fenomenológicas de G.W.F. Hegel, cuyo principio de la unificación de los contrarios se convierte en un valioso enclave para el estudio de la ontología magrittiana. Tal y como vimos en capítulo sexto, Magritte tomará de Hegel la idea de la provisionalidad de las cosas, lo que le lleva a atentar contra la identidad única de los objetos así como a una identificación de lo real con sus posibilidades. Las imágenes de Magritte incorporan un proceso dialéctico basado en la paradoja con el fin de visualizar la inestable naturaleza del universo. Obras como “El imperio de las

luces” (figuras 36 y 37) han de entenderse como la plasmación de la idea de Magritte de que los opuestos, más allá de la mera sucesión, pueden reconciliarse y coexistir en la unidad de la imagen.

Asimismo, Magritte comparte con Hegel la creencia en que lo real se manifiesta plenamente, siempre deviene fenómeno, de modo que no hay diferencia entre la apariencia (lo visible) y la esencia (lo oculto). La apariencia no oculta la esencia: ésta siempre aparece. En consecuencia, la pintura no tiene como misión exteriorizar lo velado, ya que no hay nada oculto. Más bien su finalidad reside en proporcionarnos una salida del “no ver”, dando visibilidad artística a lo visible no percibido a través de las obstrucciones o superposiciones que lo velan. Desde esta influencia del pensamiento hegeliano, Magritte accede a una reflexión sobre lo visible y lo invisible. Para él, el cuadro no es la imagen pintada. Esta afirmación implica que el cuadro, no siendo ya reflejo de una realidad *a priori*, permite al ojo ver lo que no se ve, es decir, nos posibilita imaginar lo invisible, entendido como visibilidad suspendida. La mirada forma parte de la imagen como apertura a lo no-visible que está siempre presente.

Según Magritte, todo lo que existe es visible. Pero al mismo tiempo es consciente de que lo visible oculta más de lo que muestra y de que lo invisible por su propia naturaleza no puede ser mostrado. La pintura no puede exceder estas restricciones, de modo que Magritte, al experimentar los límites de lo visible en el plano visual, evoca el

Misterio, como algo que no se muestra y que no puede ser jamás representado, como único objeto del *pensamiento puro*. A lo sumo, el Misterio es susceptible de ser sustituido por la imagen cargada de misterio. Pero entre ambos nunca podrá haber correspondencia ni reproducción: tan sólo habrá similitud.

La reflexión acerca de lo visible y lo invisible sirve a Magritte para reformular la relación entre pensamiento e imagen y asimismo para profundizar en el denominado *problema de la visión*, eje central de su obra. La pintura, para Magritte, es el espacio intermedio entre dos elementos heterogéneos e incompatibles: el ojo y la mente. Por consiguiente, la visión es dada tanto por lo que se ve (la mirada) como por lo que se piensa (la mente). Esta afirmación, punto de partida de la reflexión magrittiana, puede entenderse en dos sentidos divergentes.

El primero de ellos venía a identificar al ojo como una parte de la mente, de modo que *ver* era sinónimo de *entender*. Éste es el modo en que la visión funciona de ordinario. El ojo ve y también es consciente de lo que ve. Pero además el ojo tiene deseos, memoria y voluntad, de modo que a veces se acaba viendo la realidad a través de los ojos del pensamiento. Un ejemplo de lo dicho serían aquellos cuadros en los que se representan figuras humanas u objetos velados. Magritte se sirve de ellos para llamar nuestra atención sobre la fragmentariedad de la visión en dos niveles: el de la realidad y el de la representación. El pensamiento es capaz de abarcar lo visible y lo invisible, “reconstruye” la imagen de la realidad en un proceso no

consciente de abstracción. El pensamiento interfiere de esta forma en la contemplación debido a la necesidad humana de invención de un mundo secuencial y lineal. Los objetos velados son testimonio y testigos de la ampliación de lo real como estado de continua visibilidad, pero este proceso no lo entiende el ojo, sino sólo el pensamiento.

El segundo sentido de la afirmación a la que nos hemos referido anteriormente consiste en el novedoso enfoque que Magritte dio al misterio de la visión. En el común de las gentes, sus ojos miran y su pensamiento no ve y acaban sustituyendo lo mirado por ideas. En cambio, el *pensamiento puro* ve lo que los ojos miran. La propuesta de Magritte consiste en realizar una inversión en las funciones desempeñadas por el ojo y el pensamiento, otorgando una primacía real al acto de ver sobre el pensar. Según Magritte, miramos la pintura para ver. Pensar una imagen significa ver una imagen, pero ver no es reflexionar sobre lo que se mira. El pensamiento, una vez libre de ideas y prejuicios que lo distraigan y limiten, debe “ver” sin pensar en otra cosa que en sí mismo. Ahora bien, esta afirmación no se refiere a un pensar solipsista, parmenídeo que sólo se ve a sí mismo en la abstracción de las cosas. Se trata, por el contrario, de un *pensamiento puro* que, no obstante, necesita a la imagen, a lo sensible, como medio para hacerse visible. El pensamiento visual o “pensamiento en imágenes” de Magritte iría, por tanto, en la misma línea del pensar

romántico cuya máxima aspiración era la compenetración del intelecto y la imaginación. Magritte persigue con su pintura la plasmación de un pensamiento icónico que ve y que puede ser descrito visiblemente, consumándose así a través de la imagen. Cuando el pensamiento se asemeja a lo que el mundo le ofrece y restituye lo ofrecido al orden del Misterio, logra ver el mundo como una calidad total y posible, antes de que la mente humana hiciera distinciones. De ahí la definición que ofrece Magritte de sus cuadros como “signos materiales de la libertad del pensamiento”.

El arte de Magritte luchó contra lo invisible y lo que se esconde (sin ocultarse) en la invisibilidad es, entre otros, el pensamiento (“El principio del placer”, figura 87). Si algo caracteriza a la estética de Magritte es su gran habilidad para expresar pensamientos invisibles sobre lo visible. Una selección de cuadros fechados entre finales de los años 20 y principios de los 60 aportó a nuestro estudio una diversidad de ejemplos de *pensamientos hechos visibles*. Este catálogo de obras nos permitió reflexionar sobre la relación de las cosas con lo invisible (en la medida en que las cosas son vehículos de una acción pensante) así como sobre la gran variedad de estados del ser que se despliegan cuando el pensamiento piensa a través de lo que imagina.

Dicho esto, el valor de su obra reside ante todo en el hecho de que, a través de un extenso registro de imágenes que trascienden el uso de la pintura como representación, Magritte nos coloca frente al Misterio. En obras como “La tumba de los luchadores” o “La leyenda

de los siglos” (figuras 81 y 82) se expresa una *sensación* de lo Imposible, para revelar – sin agotarlo – lo Suprarracional, lo inefable, esto es, el Misterio. Esta evocación del Misterio nos abre a una concepción del ser como totalidad y posibilidad sin límites, sin renunciar a nada contradictorio. La obra de arte, síntesis de los opuestos, refleja la dialéctica intrínseca a la estructura ontológica de lo real. A través de lo bello, el cuadro debe manifestar lo siniestro, pero sin mostrarlo del todo, pues en ese caso se eliminaría toda posibilidad de contemplación estética.

La indagación filosófica de Magritte, materializada en el terreno de lo visual, pretende en última instancia subvertir el pensamiento artístico desde la gnoseología. La imagen visual, en dependencia tanto del lenguaje como del pensamiento, se convierte en territorio originario de conocimiento. Magritte relaciona la realidad del ser con la idea y el conocimiento que el pensamiento extrae de ahí. Y dado que es el pensamiento el que permite representar las cosas en tanto receptáculo de conocimiento, el cuadro dictado por el pensamiento es la realidad. La imagen pintada es la descripción del mundo visible y las cosas forman parte del conocimiento sólo después de haberlas pintado. Gracias al poder taumáturgico, transfigurador de las imágenes de Magritte, se pasa de la simple cercanía con respecto al mundo a la más íntima fusión, o mejor dicho, a la transubstanciación, haciéndonos así bordear el Misterio, fuente de todo conocimiento.

Con estas ideas, llega a su término nuestra reflexión acerca de la pintura de Magritte, así como del pensamiento filosófico que subyace a la misma. Habiendo abordado nuestra investigación desde una perspectiva estética, no obstante, ésta derivó finalmente en importantes hallazgos realizados por Magritte en el terreno de la gnoseología y de la antropología.

Por un lado, el arte es concebido por Magritte como una herramienta para conocer el mundo. Magritte dispone de una lógica propia basada en la afinidad y en la analogía entre los objetos, la cual suscita no una racionalización del mundo, sino una reacción poética a la par que una saludable estupefacción en la mirada del espectador. Para Magritte, el objetivo del arte consiste en captar y expresar lo imaginario. Para cumplir con este propósito, es necesaria la elaboración de una nueva percepción de lo real, que resulta un filtro simbólico modificado. A través de esta nueva mirada tratamos de encontrar la vinculación en cuanto nos rodea, pues todo puede ser al mismo tiempo semejante y distinto. Si el conocimiento científico nos sitúa, de manera objetiva, frente al ser de las cosas, el conocimiento poético nos descubre las similitudes que unen las cosas y nos sitúan también de manera objetiva frente al orden que constituye la armonía del universo. Creer que podemos penetrar cognoscitivamente en el mundo extramental sería pues, según Magritte, incurrir en un error. Él propone la poesía como vía para iluminar lo más violentamente posible lo que nosotros podemos ver (nuestro universo mental) y el

sentimiento de lo que no podemos ver ni conocer (lo extramental o lo amental). Magritte piensa mucho en la cuestión de que lo que imaginamos como relaciones entre las cosas no es, a su vez, más que una idea o un sentimiento y cree encontrar la misma idea en la filosofía de Nietzsche cuando éste afirma en *La voluntad de poder* que “la causalidad se nos escapa”. Del mismo modo que era imposible deducir el origen o la causalidad de sus imágenes y mucho menos su intencionalidad, según Magritte, está prohibido prever nada: lo que hará el ser humano en todos los dominios es imprevisible, tanto como la aparición de una imagen poética real, por la mera razón de que sólo hay un único dominio: el del misterio en el que vivimos en todo momento, cualquiera que sea la ignorancia que podamos tener de él. Tal vez sin el Misterio no existiríamos ni nuestro mundo ni nosotros mismos. En Magritte el Misterio es origen y pauta, algo muy afin al “alfa y omega”. El misterio no es una de las posibilidades de la realidad, sino que es lo absolutamente necesario para que haya realidad. Por consiguiente, el arte de Magritte “evoca el misterio sin el cual el mundo no existiría”.

Por todo lo dicho, con respecto a si es factible o no para el ser humano elaborar una explicación del mundo, Magritte afirmó que él no era determinista, pero que tampoco creía en la casualidad. El problema radicaba, precisamente, en no aceptar ninguna explicación. El surrealismo llama la atención sobre lo absurdo del mundo, esto es,

hacen profesión de fe en la falta de lógica. Para Magritte el absurdo no está dentro de nosotros mismos, sino en el mundo exterior que nos rodea. Es decir, se pregunta quiénes somos y su respuesta es que somos los sujetos de un mundo incoherente y absurdo. Por el contrario, en otros pasajes de sus escritos, Magritte se pronuncia negando que el universo sea absurdo ni incoherente, añadiendo además que lo absurdo es creer que la lógica de la razón pueda doblegar a la lógica del mundo. En todo caso, la inquietud de Magritte acerca del misterio de la existencia le conduce reiteradamente – aunque no lo resuelve jamás – a una pesquisa en torno al misterio del hombre, afirmando no conocer (si la hay) la razón de vivir y de morir. A pesar de esto, la obra de Magritte no se halla vinculada a ningún carácter trágico ni a ningún fondo de pesimismo, puesto que el pintor mantuvo siempre intacta su confianza en los destinos del mundo y afirmó que la felicidad de nuestro destino depende en buena medida de la capacidad de iluminar el enigma y el misterio en el que nos movemos.

Por otro lado, el arte es para Magritte un medio de transformar el mundo. Se atrevió incluso a llevar a cabo la realización de un deseo auténtico, cuando no consciente para la mayoría de las personas, alterando el orden en el que se nos presenta el mundo. El artista no se hace ninguna ilusión acerca de su capacidad de cambiar el mundo, pero es perfectamente consciente de que si puede contribuir a este cambio será sólo a través del cuestionamiento del modo de pensar en

el que se basa el *statu quo* y de las leyes que hasta este momento lo han regido. Magritte quiso, gracias a los medios de los que disponía, revocar el viejo edificio y para ello se hacía necesario comenzar haciendo *tabula rasa* de todo lo que hemos aprendido. El misterio, el enigma que representan sus cuadros era la mejor prueba de su ruptura con el conjunto de esas costumbres mentales absurdas, que por lo general reemplazan a un auténtico sentimiento de la existencia.

Imagen, pensamiento y libertad son tres palabras clave que forman parte del horizonte espiritual de Magritte y a través de ellas se percibe esa verdad de la que habla el pintor en sus escritos. Magritte era consciente de la dificultad de su empresa, la cual se debía no tanto a una incapacidad por alcanzar lo universal, como a la complicación en la aleación insólita de lo más sencillo y de la quintaesencia. El objetivo último de Magritte consistía en llevar a cabo un cambio a nivel espiritual, una acción consciente contra lo real, a favor de una transformación del mundo. Lo que le interesa es la vida, hasta el punto de anteponer su elección de ser un hombre antes que un gran pintor.

El arte moderno puede concebirse como una tentativa humana de sublimación o evasión de la realidad. El arte tan peculiar de la pintura de Magritte contribuye a esta liberación de nuestro espíritu y nos hace gozar por la vía de la emoción estética. Magritte ha considerado siempre su actividad de pintor como una actividad esencialmente *poética*, entendida en su sentido etimológico (“poiesis”,

creación, producción). Su pintura se halla en relación con una búsqueda de signo metafísico, espiritual y existencial que permite al hombre transformarse a sí mismo y evadirse del mundo del que se ha convertido en prisionero, instalándose en un espacio desconocido en el que él mismo formulará las leyes. En este hecho radica la actualidad de Magritte, cuya filosofía es identificable con la actitud de muchos de los habitantes de los países industrializados: nuestra idea de libertad se amplía, nuestra experiencia de ella disminuye. A través de sus diferentes imágenes dialécticas Magritte denuncia y se enfrenta a una dialéctica de la libertad subjetiva en un estado de no libertad objetiva y en esta medida su pensamiento encuentra eco en nuestra realidad actual. Esta situación, donde el campo de acción es el espacio libre en el cual se mantiene la ilusión de libertad individual y de la fantasía que domina la vida, es la que ha motivado la presente reflexión estética sobre Magritte.

Bibliografía.

*Bibliografía.**Fuentes.*

- MAGRITTE, René. *Destination. Lettres à Marcel Mariën (1937-1962)*. Bruxelles: Les Levres Nues, 1977.
- *Écrits complets*. Editado por André Blavier. Paris: Flammarion, 1979.
- "Manifiestos". En: GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel; *et al. Escritos de arte de vanguardias 1900-1945*. Madrid: Turner, 1979, 439-442.
- *Lettres à André Bosmans (1958-1967)*. Bruxelles: Seghers, 1990.
- *René Magritte, catalogue raisonné. Vol. I. Oil paintings*. Editado por David Sylvester. London: London Mercatorfonds, Antwerp, for Philip Wilson Publishers, 1992.
- *René Magritte, catalogue raisonné. Vol. II Oil paintings and objects y Vol. III Oil paintings, objects and bronzes*. Editado por David Sylvester. London: London Mercatorfonds, Antwerp, for Philip Wilson Publishers, 1993.
- *Les mots et les images*. Selección editada por Eric Clémens. Bruxelles: Labor, 1994.
- *Escritos diversos*. Traducción de Bárbara Fernández Taviel de Andrade. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2000.
- *Escritos*. Traducción de Mercedes Barroso Ares. Madrid: Síntesis, 2003.

Bibliografía sobre Magritte.

- BERGER, John. "Magritte y lo imposible". En: BERGER, John. *Mirar*. Madrid: Hermann Blume, 1987, 142-146.
- CALVESI, Maurizio. "Magritte". En: CALVESI, Maurizio. *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. Vol. I*. Barcelona: Carroggio, 2000, 197-247.
- CARRASCO CAMPUZANO, María José. "René Magritte. Espacio y Realismo de la imagen. El falso espejo". *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*. Cuaderno de arte e iconografía. Vol. IV-8, 1991.
- CUEVAS, Rafael de las. "El acertijo de Magritte". *Aventura de la Historia*. Núm. 127. Mayo de 2009, 84-85.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. "Ceci n'est-il pas un signe?" En: EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Magritte au risque de la sémiotique*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1999, 13-28.
- "La comunicación artística: subversión de las reglas y nuevo conocimiento"; "Una historia de cascabeles que guardan el secreto". En: FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, Bárbara. *Ver y leer a Magritte*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2000, 75-88 y 107-117.
- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús. "La risa de Magritte". *Cuadernos del Matemático*. Núm. 41-42. Febrero de 2009, 117-118.
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Prólogo de Guido Almansi. Barcelona: Anagrama, 1993.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH, *Magritte*. Prólogo de Camille Goemans. Madrid: Fundación Juan March, 1988.

- GABLIK, Suzi. *Magritte*. London: Thames and Hudson, 1970.
- GIMFERRER, Pere. *Magritte*. Barcelona: Polígrafa, 1986.
- GÓMEZ CORREA, Enrique. *El espectro de René Magritte*. Santiago de Chile: Mandrágora, 1948.
- HAMMACHER, Abraham M. *Magritte*. Madrid: Julio Ollero, 1991.
- HERRERO CECILIA, Juan. “La estética del simbolismo y del surrealismo, y su relación con la pintura poética de René Magritte”. En: FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, Bárbara. *Ver y leer a Magritte*. Cuenca: Universidad de Castilla – La Mancha, 2000, 49-73.
- JARAUTA, Francisco. “René Magritte. El caligrama roto”. En: CALVO SERRALLER, Francisco. *El Realismo en el arte contemporáneo*. Madrid: Fundación cultural Mapfre Vida, 1999, 19-27.
- JONGEN, René-Marie. *René Magritte ou la pensée imagée de l’invisible: réflexions et recherches*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1994.
- LARKIN, David. *Magritte*. Madrid: Júcar, 1973.
- MARCHÁN FIZ, Simón. “Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte”. En: BONET, Juan Manuel. *El surrealismo y sus imágenes*. La Rioja: Universidad de la Rioja, 2002, 281-309.
- MARIËN, Marcel. *Apologies de Magritte*. Bruxelles: Didier Devillez, 1994.
- MARINI, Francesca. *Magritte*. Traducción de María Condor. Madrid: Unidad Editorial, 2006.
- MATCH, Robert. “Magritte: La Imposible Realidad”. *La Compañía de los Libros*. Núm. 12. Año 2. Nov-Dic de 2003, 24.
- MEURIS, Jacques. *Magritte*. Madrid: Taschen, 2007.
- NOUGÉ, Paul. *Histoire de ne pas rire*. Lausanne: L’Age d’homme, 1980.

- *René Magritte (“in extenso”)*. Bruxelles: Didier Devillez, 1997.
- OVIEDO SACO DEL VALLE, María Dolores; PORTELA SANDOVAL, Francisco. *Magritte*. Madrid: Sedmay, 1979.
- PAQUET, Marcel. *Magritte ou l’eclipse de l’être*. Paris: Éditions de la différence, 1982.
- *Magritte*. Köln: Taschen, 2000.
- *Magritte, el pensamiento visible*. Madrid: Taschen, 2000.
- REVILLA, Federico. “Magritte hace dudar todavía”. *Simbología, arte y sociedad*. Barcelona: Bruño-Edebé, 1980, 13-20.
- RODRÍGUEZ CUBEROS, Edgar Giovanni. “FilosofArte: un ejemplo de interpretación coadyuvada desde Bergson y Magritte”. *Arte, Individuo y Sociedad*. Núm. 16, 2004, 197-208.
- RODRÍGUEZ KAUTH, Ángel. “La ruptura de la percepción visual en el arte pictórico: René Magritte”. *Arte, Individuo y Sociedad*. N.º.13, 2001, 69-82.
- ROELENS, Nathalie. “Les modalités de l’invisible magrittien”. En: EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Magritte au risque de la sémiotique*. Bruxelles: Facultés universitaires Saint-Louis, 1999, 160-173.
- ROQUE, Georges. *Ceci n’est pas un Magritte: essai sur Magritte et la publicité*. Paris: Flammarion, 1983.
- SAMPEDRO, Francisco. *Magritte x 3*. Santiago de Compostela: Laidovento, 1993.
- SCHNEEDE, Uwe M. *René Magritte*. Barcelona: Labor, 1978.
- SCUTENAIRE, Louis. *René Magritte*. Bruxelles: Librairie Sélection, 1947.
- *Avec Magritte*. Bruxelles: Lebeer-Hossmann, 1977.
- TORCZYNER, Harry. *Magritte, signos e imágenes*. Barcelona: Blume, 1978.

Bibliografía específica sobre estética y bibliografía general.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Surrealismo y Simbolismo*. Traducción de Benito Gómez. Paris: CEDAM, 1965.

----- *Filosofía del surrealismo*. Barcelona: Barral, 1974.

ÁLVAREZ LOPERA, José. “El Surrealismo”. En: ÁLVAREZ LOPERA, José. *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 1992, 383-407.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti, 1942.

----- *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie J. Corti, 1943.

----- *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1999.

----- *Las flores del mal*. Madrid: Nórdica Libros, 2007.

BAUDOUIN, Charles. “Las funciones del arte”. En: BAUDOUIN, Charles. *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Psique, 1972, 207-266.

BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña historia de lo visible*. Madrid: Ardora, 1997.

----- *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2000.

BERGSON, Henry. *Pensamiento y movimiento*. México: Aguilar, 1959.

BILLETER, Erika; PIERRE, José. *La femme et le surréalisme*. Lausanne: Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1987.

BONET CORREA, Antonio. *El surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983.

BRADLEY, Fiona. “Imágenes de irracionalidad concreta. La imaginería de los sueños surrealista” y “Je ne vois pas la femme. La mujer en el

surrealismo”. En: BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Traducción de Mario Schoendorff. Madrid: Encuentro, 1999, 32-54.

BRETON, André. *Qu'est-ce que c'est le surréalisme?* Bruxelles: Henriques, 1934.

----- *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral, 1972.

----- *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.

----- *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard DL, 1979.

BRIONY, Fer. “Surrealismo, mito y psicoanálisis”. En: BRIONY, Fer. *Realismo, racionalismo y surrealismo: el arte de entreguerras*. Traducción de M^a Luz Rodríguez. Madrid: Akal, 1999, 175-253.

BRYSON, Norman. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza, 1991.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Imágenes de lo insignificante*. Madrid: Taurus, 1987.

CIRICI-PELLICER, Alexander. *El surrealismo*. Barcelona: Omega, 1949.

CIRLOT, Juan Eduardo. *La pintura surrealista*. Barcelona: Seix Barral, 1955.

----- *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986.

CONNOLLY, Cyril. “Adiós al surrealismo”. *Revista “Eco”*. Bogotá: Núm. 228. Octubre de 1980.

DUROZOI, Georges; LECHERBONNIER, Bernard. *El surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1974.

FERRANDO COLOM, Bartolomé. “Surrealismo y lenguaje”. En: FERRANDO COLOM, Bartolomé. *La mirada móvil: a favor de un arte*

intermedia. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones e intercambio científico Universidad de Santiago de Compostela, 2000, 89-98.

FIEDLER, Konrad. *De la esencia del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.

----- *Escritos sobre arte*. Traducción de Vicente Romano. Madrid: Visor, 1990.

FOUCAULT, Michel. “La prosa del mundo” y “Representar”. En: FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: S.XIX, 1984, 26-82.

----- *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1984.

FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Edición conjunta con *El hombre de arena* de E.T.A Hoffmann. Barcelona: Cálamus, 1979, 9-35.

GAUTHIER, Xavière. *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1976.

GOMBRICH, Ernst H. *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación*. Madrid: Alianza, 1987.

----- *Arte e Ilusión: estudio sobre la psicología de la representación*. Madrid: Debate, 1998.

GRANDE, Guadalupe. “La mirada creadora”. En: ROSALES, Luis. *Obras Completas*. Vol. 6. Madrid: Trotta, 1998, 11-19.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal. Cop, 2007.

HEIDEGGER, Martin. “Poéticamente habita el hombre”. En: HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

----- “El origen de la obra de arte”. En: HEIDEGGER, Martin. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 2010, 11-59.

HERRERO, Juan. *Sobre las ideas estéticas de Baudelaire: el arte y la poesía de la “modernidad”*. Barcelona: Suplementos Anthropos 32, 1992, 37-45.

HOCKE, Gustav René. “El mundo como laberinto”. En: HOCKE, Gustav René. *El manierismo en el arte*. Tomo 1. Madrid: Guadarrama, 1961, 187-197.

KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1981.

KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos DL, 1997.

KRIS, Ernst. *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires: Paidós, 1964.

KRISTEVA, Julia. *La femme, ce n'est jamais ça?* Paris: Editions du Seuil, 1997.

----- *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2000.

LEYRA, Ana María. “La mirada creadora. Estética y mito”. En: LEYRA, Ana María. *La mirada creadora: de la experiencia artística a la filosofía*. Barcelona: Península, 1993, 11-23.

----- “El ser humano y la creatividad: del arte a la filosofía”. En: LEYRA, Ana María. *Tiempo de estética*. Madrid: Fundamentos, 1998, 15-40.

MORERA DE GUIJARRO, Juan Ignacio; et al. *Filosofía y dolor*. Compilación de Moisés González García. Madrid: Tecnos, 2006.

----- *Las sendas del deseo: lecciones de psicoanálisis*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Gemma. *Técnicas de investigación en ciencias humanas*. Madrid: Dykinson, 2003.

----- *Estructura, metodología y escritura del Trabajo de Fin de Máster*. Madrid: Escolar y Mayo, 2011.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- *El ojo y el espíritu*. Buenos Aires: Paidós, 1977.
- NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ariel, 1972.
- NANCY, Jean Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier. *Mirando a través: la perspectiva en las artes*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Nueva DL, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, José. "Sobre el punto de vista en las artes". En: ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Espasa Calpe, 2010, 273-290.
- PARIENTE, Ángel. *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza, 1976.
- PARIS, Jean. *El espacio y la mirada*. Madrid: Taurus, 1967.
- PASSERON, René. *Enciclopedia del surrealismo*. Barcelona: Polígrafa, 1982.
- PAZ, Octavio. "El surrealismo". En: PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo: escritos sobre el surrealismo*. Madrid: Fundamentos, 1983, 29-46.
- PENROSE, Roland. *80 años de surrealismo: 1900-1981*. Barcelona: Polígrafa, 1981.
- PIERRE, José. *El surrealismo*. Madrid: Aguilar, 1969.
- PIÑERO MORAL, Ricardo. "Laberinto o esfinge... Una lectura del giro icónico de la estética". En: HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo.

- Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, 159-185.
- PUELLES ROMERO, Luis. *El desorden necesario: filosofía del objeto surrealista*. Málaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2000.
- *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid: Verbum. D.L., 2002.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo Cultura Económica, 1983.
- ROJAS, Pedro. "El surrealismo: contexto e ideologías". En: FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, Bárbara. *Ver y leer a Magritte*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, 23-47.
- ROSALES, Luis. "La mirada creadora". *Obras Completas*. Vol. 6. Madrid: Trotta, 1998.
- RUBIO, Oliva María. *La mirada interior: el surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos, 1994.
- SALAZAR QUINTANA, Luis Carlos. *La fenomenología de la imaginación y la ensoñación creante en Gaston Bachelard*. Synthesis. Núm. 41. Enero-Marzo de 2007, 1-8.
- SARTRE, Jean Paul. *La náusea*. Madrid: Alianza, 1981.
- *El Ser y la Nada: ensayo de ontología fenomenológica*. Madrid: Alianza, 1989.
- SCHNEIDER ADAMS, Laurie. *Arte y Psicoanálisis*. Madrid: Cátedra, 1996.
- THOMPSON, Jon. *Cómo leer la pintura moderna*. Barcelona: Electa, 2007.
- TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1996.

VALÉRY, Paul. “Reflexiones simples sobre el cuerpo”. En: VALÉRY, Paul.

Estudios filosóficos. Madrid: Visor, 1993.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Mirar la imagen*. Zarautz: Universidad del País

Vasco, 1984.