

Carteles cinematográficos de René Magritte: apuntes estéticos e ideológicos en su representación del wéstern *Incidente en Ox-Bow*

Ricardo Jimeno Aranda

Universidad Complutense de Madrid

rjimeno@ucm.es

RESUMEN: El artículo se centra en abordar la producción artística, básicamente comercial, realizada por René Magritte en relación con el cine, atendiendo a los carteles diseñados en dos etapas, primero como obras netamente publicitarias, anónimas o firmadas con pseudónimo, poco difundidas y en algunos casos de compleja atribución, y posteriormente, después de la Segunda Guerra Mundial, como invitaciones para eventos especiales. Además del análisis de las obras desde un planteamiento histórico y estético, el artículo se centra específicamente en el caso de estudio de sus diseños y su cartel definitivo para la proyección del wéstern norteamericano *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943), poniendo en relación el discurso metafórico antifascista del filme con la representación llevada a cabo por Magritte, inspirada por la estética de la película.

PALABRAS CLAVE: René Magritte; Cartel de cine; Wéstern; *Incidente en Ox Bow*; William A. Wellmann.

Rene Magritte's Film Posters: Ideological and Aesthetical Notes in his Representation of the Western *The Ox-Bow Incident*

ABSTRACT: The article addresses the basically commercial artistic production carried out by René Magritte in relation to Cinema, paying special attention to the film posters designed in two stages: firstly purely as advertising, signed either anonymously or pseudonymously, with scant distribution and in some cases, complex attribution. Later, after the Second World War, the posters were used as invitations for special cinematographic events. In addition to the analysis of the works focusing on some posters from a historical and aesthetic contextual approach, the article concentrates specifically on the case study of their designs and the final poster for the projection of the American western *The Ox-Bow Incident* (William A. Wellman, 1943), linking the metaphorical anti-fascist discourse in the film with the representation executed by Magritte, and inspired by the aesthetics of the film.

KEYWORDS: René Magritte; Film poster; Western; *The Ox Bow Incident*; William A. Wellman.

Recibido: 28 de febrero de 2022 / Aceptado: 9 de junio de 2022.

Magritte y el cine

La relación de René Magritte con el cine puede entenderse como paradójica. A diferencia de otros artistas coetáneos, integrados en las vanguardias de los años veinte, Magritte no realizó una obra cinematográfica autónoma reseñable, pero sin embargo, la relación entre su obra y el cine es constante en diversos niveles. Magritte fue un gran aficionado al cine y esta influencia se deja sentir en su obra de modo frecuente. Ya en sus primeras pinturas se adivina el eco de las fantasmagorías del cine de los orígenes, por ejemplo de Méliès, mientras que los seriales fantásticos o el *slapstick* mudo son aludidos

de forma expresa en trabajos como *Le retour de la flamme* (1943) u *Hommage a Mack Sennett* (1934) (Fischer, 2019: 7). En este sentido, Torczyner explica que «su distracción favorita era el cine. Era un espectador ferviente de las sátiras de Laurel y Hardy, de los wésterns, de las películas de suspense, del verdadero cine espectáculo, sin pretensiones ni mensaje» (1978: 28).

Por otro lado, Magritte coquetea con la creación cinematográfica, realizando diversos guiones surrealistas que nunca llegan a filmarse, en colaboración con el poeta Paul Nougé¹, y en su madurez, realiza algunas piezas de cine *amateur*, con ecos de surrealismo y de imitación de su obra pictórica, que aunque no trascienden en su día del ámbito privado, han sido objeto hoy de exhibición en diversas muestras. Dice el pintor en 1956 en una carta privada: «Imagino diversos experimentos cinematográficos amateurs: es cansado y tiene poca recompensa en conjunto, muchas puestas en escena para obtener resultados fugitivos y dudosos» (De Croës y Daulte, 1987: 170).

No obstante, el ámbito de estudio de esta aproximación tiene que ver fundamentalmente con la propia intervención colateral de Magritte en el universo cinematográfico a través de su labor como diseñador y cartelista de películas, que se engloba entre sus numerosos trabajos publicitarios. Se trata de una serie de aportaciones puntuales e intermitentes, no demasiado extensa. No obstante, entre sus carteles cinematográficos, más allá del interés genérico que suscitan por la propia autoría *magrittiana*, pueden encontrarse múltiples elementos destacables, particularmente si se comparan las dos etapas en las que fueron realizados, una estrictamente comercial, más anónima, y otra posterior más libre, en la que su imaginario aparece en todo su esplendor, de la que puntualmente se extraerá un caso de estudio concreto, referido a su diseño de 1955 para el wéstern norteamericano *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943).

En este sentido, se ha optado por un análisis comparado de la obra pictórica y de la obra cinematográfica, que toma como referencia las consideraciones de Bordwell sobre el concepto de estilo cinematográfico, como sistema de técnicas fílmicas que se adecúa a la historia y al argumento (1996: 50), y particularmente de los estudios comparativos entre pintura y cine, a partir de los análisis pioneros de Arnheim, y de toda la tradición posterior, que recoge tan-

to elementos compositivos y plásticos, como de significado (Aumont y Marie, 2002: 169-173). A partir de la observación en términos formales y discursivos, se ha establecido una correspondencia entre las obras (pictóricas y fílmicas), a veces indirecta, y otras directa, en la medida en que los carteles cinematográficos tienen siempre un referente preciso en la obra, cineasta, o evento al que hacen referencia, atendiendo esencialmente a la intertextualidad del discurso ideológico a partir de los elementos simbólicos relacionados, como ocurre en el caso de estudio seleccionado.

Antecedentes y justificación de la investigación

La justificación de esta aproximación viene dada por la observación de una cierta laguna en los enfoques que estudian la interrelación entre la obra de Magritte y el imaginario cinematográfico, referida a su trabajo como cartelista. Existen algunas obras que realizan análisis genéricos de esta relación a partir de la influencia cruzada entre el cine y la obra del pintor. Destaca entre estos, tanto por ser un estudio muy reciente, como por su carácter holístico, *Cinemagritte*, publicado por la investigadora norteamericana Lucy Fischer en 2019. Aunque curiosamente, tampoco aborda en ningún momento su trabajo como cartelista cinematográfico. Esta ausencia se extiende en parte al impresionante catálogo razonado, editado por David Sylvester entre 1994 y 1997, que integra la publicidad cinematográfica de Magritte después de la guerra para L'Écran du Séminaire des Arts, pero que no hace ninguna mención a su trabajo como cartelista cinematográfico en los años treinta. Otras aproximaciones sobre la labor como publicista del pintor, como el ya clásico *Ceci n'est pas un Magritte*, publicado por Georges Roque en 1983, recogen información aislada sobre la cartelería cinematográfica del pintor, sin analizarla de modo específico, y no incluyen tampoco sus creaciones previas durante los años treinta. Las investigaciones más completas de las que se ha partido como base son el catálogo de Tristan Schwilden (1998), que lleva a cabo la relación más amplia, y el trabajo de Marta Mensa (2005), sobre la vertiente publicitaria de Magritte, que recogen con alguna ausencia la mayor parte de los diseños cinematográficos del pintor, aunque no incluyan –pues parten de otro enfoque– una perspectiva de análisis en profundidad desde la historiografía cinematográfica. Por este motivo, al

no hallar ningún estudio previo acotado a la cartelería cinematográfica de Magritte, parece relevante retomar, ampliar y analizar esta vertiente que alumbra una pequeña esquina poco iluminada del trabajo del pintor.

Los carteles cinematográficos de Magritte en Studio Dongo

Magritte realizó una labor como diseñador para publicidad que abarca buena parte de su carrera, entre 1918 y 1965. Entre 1925 y 1930, Magritte realiza por encargo de la agencia Meunier, dirigida por Aimé Declercq, diversos carteles cinematográficos (Mensa, 2005: 99), aunque solo queda constancia de uno de ellos: el filme *J'ai tue* (1924). Se trata de un melodrama francés dirigido por Roger Lion para el que realiza dos diseños, uno apaisado, presidido por el título de la película en letras rojas, y otro vertical, que muestra el rostro rojo de un samurái entre las mismas letras, que anuncia la exhibición de la película en el Lutetia Palace, un cine situado en la Rue Neuve de Bruselas. El cartel avanza las claves de sus diseños en los años treinta, siendo en este caso indistinguible, pese a su notable expresividad, de las tendencias del cartel cinematográfico del periodo.

Después del periodo plenamente surrealista y tras su estancia de tres años en París, Magritte regresa a Bruselas. Allí funda junto a su hermano Paul una pequeña agencia propia de publicidad, Studio Dongo, que desarrolla su actividad entre 1931 y 1936. Durante este periodo, Magritte se encarga de la publicidad cinematográfica de la productora y distribuidora alemana Tobis, realizando bastantes carteles para sus películas estrenadas en Bélgica. La mayor parte, según explica Schwilden, permanecen perdidos (1998: 10).

Magritte firma casi todos estos trabajos con el pseudónimo ÉMAIR, lo que puede haber contribuido a ese desconocimiento. Este pseudónimo es utilizado por el pintor para sus encargos personales frente a los de su hermano (Schwilden, 1998: 8) y es un acrónimo formado del juego de palabras fonético entre las iniciales del pintor M y R: Magritte René (Mensa, 2005: 115). En este periodo, Magritte no trabaja con los surrealistas, sino de modo individual, en compañía de su hermano, que actúa sobre todo como administrador. El coste más elevado de esta cartelería implica que el cliente solicite diseños menos arriesgados. El propio

Magritte en una carta de 1931 a Paul Nougé explica esta circunstancia: «Ejecuto el cartel sobre un fondo negro, las letras son blancas [...], pero solo hacen falta cosas mediocres para el público. [...]. Es en ocasiones muy raras cuando puedo hacer pasar alguna idea interesante» (Roque, 1983: 166). De hecho, como apunta Schwilden: «es un esquema bastante característico: uno de los personajes principales ocupa el primer plano y una escena típica del filme crea el ambiente en último término. Prácticamente nada permite distinguirlos de la producción habitual de la época» (1998: 10). El cartel de cine más antiguo para Studio Dongo, realizado en 1934, es el del film *La chanson de l'adieu*, de Géza von Bolváry, melodrama romántico sobre la vida de Chopin, que tuvo, como era costumbre en la época una doble versión: la alemana original, *Abschiedswalzer*, estrenada en España como *El último vals de Chopin*, y protagonizada por Wolfgang Liebeneiner, y la francesa, para la que realizó el diseño Magritte, codirigida por Albert Valentin, y en este caso con Jean Servais encarnando al compositor. Pese a la apreciación de Schwilden, el cartel, dentro del parámetro convencional presenta una cierta abstracción en el aislamiento del rostro gigante, en la mirada fría y estólida, con el sombrero de copa, que más allá de recrear la imagen de George Sand, la escritora que asumía vestimenta masculina, anticipa cierta tendencia al estoicismo de algunas figuras surrealistas de Magritte como su posterior cartel para el Festival de Cine y de Bellas Artes de Bruselas, realizado en 1947 [1].

En 1935, Magritte sigue realizando diversos carteles para estrenos de Tobis². Schwilden incluye nueve títulos (1998: 10). En el de *Pension Mimosas* (Jacques Feyder, 1935), se aprecia la similitud del diseño con respecto al cartel francés original en el que se ve a dos personajes enfrentados a cada extremo. Pero en el original de Magritte hay una variación significativa muy próxima a su universo: unos dados suspendidos en el vacío. Magritte diseña también los carteles de *Stradivarius* (Géza von Bolváry y Albert Valentin), versión francesa con diferentes actores de *Stradivari* (Géza von Bolváry, 1935), drama romántico contemporáneo, con un aparte situado en el siglo XVII en Cremona, y del clásico del cine europeo *La kermesse heroica* (La kermesse héroïque, Jacques Feyder, 1935), del que no se ha hallado fuente alguna que lo reproduzca. No obstante, es en 1936 cuando el pintor lleva a cabo el mayor número de carteles: el del extraño y fascinante western alemán del periodo nazi *Der*



1. Carteles de Magritte para *La chanson de l'adieu* (1934) y *Pension Mimosas* (1935). Fuente: Unifrance

Kaiser von Kalifornien (1936), dirigido y protagonizado por el alpinista y cineasta de origen austriaco Luis Trenker, que se traduce en Bélgica como *L'empereur de Californie*; el filme *Miguel Strogoff o el correo del Zar* (*Michel Strogoff*, Jacques de Baroncelli y Richard Eichberg), coproducción franco-alemana que adapta a Julio Verne; y el melodrama romántico *La voz seductora* (*Das Schloss in Flandern*, Geza von Bolvary, 1936), traducido en Bélgica como *Château en Flandre*. A estos, se añaden *Martha*, obra también filmada en doble versión alemana y francesa por Karl Anton en 1936, que

adapta una revista musical, y el clásico de Sacha Guitry *Le roman d'un tricheur*. Entre ellos destaca el diseño para *Le roman d'un tricheur* que incluye de nuevo el motivo del azar, con unas manos, desprovistas de cuerpo, que sujetan unas cartas frente a una mesa llena de fichas, y con los rostros de los personajes insertos en naipes de póquer, en un apunte que de nuevo remite a diversas ideas recurrentes del mundo del autor [2].

No hay constancia previa de más carteles según los catálogos autorizados y el trabajo de Schwilden, que es el



2. Carteles de Magritte para *Le roman d'un tricheur* (1936) Fuente: Ventes Favart. Colección privada © y para *Faisons un rêve* (1936). Fuente: Drouot. Colección André Bernard ©

más completo, pero la pista del pseudónimo, de la distribuidora y del periodo concreto, desde 1934, pero particularmente en 1936, nos permiten introducir una aportación concreta, ampliando la lista a otro cartel, que no aparece en los catálogos, de un título dirigido también por Sacha Guitry, estrenado en 1936, y distribuido por Tobis en Bélgica: *Faison un rêve*, realizado sin duda por Magritte, cuya firma como ÉMAIR puede verse en el lado izquierdo en vertical, que plantea un diseño muy diferente al del original francés, con los personajes insertos en un corazón, y un cielo estrellado que de hecho el autor retomará en diseños cinematográficos posteriores³. A partir de 1936, Magritte deja de realizar diseños publicitarios comerciales en el campo del cine.

Carteles para festivales e invitaciones para la L'Écran du Séminaire des Arts

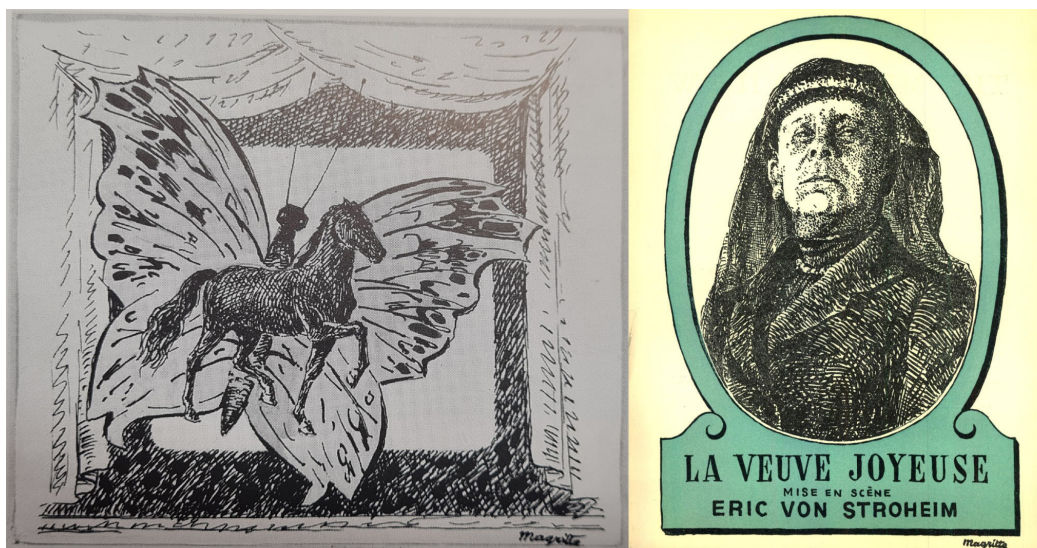
Después de la guerra, ya consagrado, Magritte lleva a cabo diversos encargos en lo referido al ámbito del cine. El primero es el cartel del Festival Mondial du Film et Des Beaux Arts de Bruselas celebrado en junio de 1947. Se trata de una litografía sobre papel, de dimensiones 80 x 60, en el que un busto femenino con los ojos vacíos aparece con una pantalla en blanco sobre la frente, encuadrado a su vez en otra pantalla blanca, entre dos cortinas. La figura femenina toma como modelo a Georgette, la esposa del pintor (Mensa, 2005: 123), y el concepto de la obra, la representación especular en la mente y en la pantalla, presidido por el cortinaje rojo, remite a un símbolo presente en múltiples obras del pintor: el de la confusión entre la realidad y la representación a través de los marcos, como en la posterior *Les mémoires d'un saint* (1960), sin figuras representadas, o en la serie casi coetánea al cartel *La Mémoire* (1948), que en sus diversas variaciones, repite el busto femenino y el cortinaje, en este caso con el cielo al fondo, que incorporan objetos recurrentes del *abecedario magrittiano* recogido por Mensa y Roca (2006: 295). El cartel del festival se realizó sin variaciones del concepto visual en versión francesa, flamenca e inglesa, apareciendo expuesto en las calles de Bruselas y reproducido en revistas como cartel publicitario, como tarjeta postal y, por supuesto, en el programa del festival (Schwilden, 1998: 12 y 32). Posteriormente, el mismo diseño fue utilizado dos



3. Cartel Festival Mondial du Film et Des Beaux Arts (René Magritte, 1947). Fuente: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles. MRBAB/AACB Inv. 11992 © Ch. Herscovici

años después para el Festival Mondial du Film et Des Beaux Arts de la ciudad flamenca de Knokke-Heist, con algún cambio en cuanto a los tonos y la modificación de los letreros y fechas y también con tres versiones idiomáticas [3].

Más adelante, entre 1955 y 1964, Magritte colabora diseñando los cartones de invitación de diferentes sesiones y ciclos organizados por L'Écran du Séminaire des Arts, un cineclub, creado en 1944, que lleva asociado sus propias publicaciones con el mismo título, y que tiene entonces su sede en el Palais des Beaux Arts, antes de convertirse en la Cinematek Royal en 1962, realizando en torno a una docena de sesiones anuales. El director de L'Écran, Jacques Ledoux, tiene la iniciativa de proponer a determinados artistas, como Paul Delvaux, Corneille Hannoset o el propio Magritte la realización de las tarjetas de invitación de las sesiones, arrojando lo que en la época era «un ritual cinéfilo de la vida artística y mundana bruselense» (Claes, 2009: 28).



4. Diseño para una tarjeta de invitación a la sesión *Films expérimentaux récents* (1949). Fuente: London, Sotheby's, 23 de marzo de 1994, lot 29 (col.) y Tarjeta de invitación de *La veuve joyeuse* (René Magritte, 1955). Fuente: Cinematek, Bruxelles © Ch. Herscovici

Magritte realiza seis tarjetas a lo largo de los años, aunque existe también un primer proyecto no realizado para una sesión, de noviembre de 1949, titulada *Films expérimentaux récents*, que «reproduce un caballo de cartón con una pantalla de cine detrás y actualmente permanece perdido» (Schwilden, 1998: 26). El diseño sí que lo recoge Sylvester (1997: 97), retomado de un catálogo de subastas, y presenta más bien una mariposa montada a caballo con la pantalla al fondo. Es un proyecto no ejecutado dibujado con tinta india y acuarela [4].

La primera tarjeta que llega a distribuirse anuncia la proyección de la película muda de Erich von Stroheim *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, 1925) el 29 de noviembre de 1955⁴. El irónico diseño de Magritte, realizado a lápiz, guache azul y negro, repasado con tinta china blanca, sobre papel, presenta a Stroheim con gesto adusto como una viuda, con mantilla negra y pendientes, que se mira en un espejo, o aparece en un retrato, en una recreación de humor surrealizante que nada tiene que ver con el contenido del filme.

La segunda tarjeta tiene también como sujeto a Stroheim, en este caso se trata de un ciclo-homenaje celebrado en dos sesiones, el 8 de octubre de 1957, con su primera película, *Esposas frívolas* (*Foolish Wives*, 1922), precedida curiosamente de una selección de fragmentos de otros títulos

en los que el cineasta aparece como intérprete —en concreto aparece anunciada *La gran ilusión* (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937), de la que Magritte toma fundamentalmente la referencia para el diseño— y el 22 de octubre de 1957 se programa *Avaricia* (*Greed*, 1923)⁵. Magritte revela un detalle del procedimiento seguido por el seminario al encargarle los carteles. En una carta, escrita a su amigo Paul Colinet en 1955, explica: «Ayer por la tarde he visto *Avaricia*, una vieja película de Stroheim, que me han enviado para que *me inspire* para el diseño de un prospecto del seminario anunciando un homenaje a V. Stroheim» (Roque, 1983: 173). El diseño muestra el busto de Stroheim, con rostro descreído, fumando, sobre una poyata. El detalle más revelador es que de su cabeza surge orgánicamente el pincho de un típico casco prusiano. Este complemento, habitual en algunas de las caracterizaciones más emblemáticas de Stroheim, como precisamente en *La viuda alegre*, es también un objeto fetiche para Magritte. Este casco, llamado en alemán *pickelhaube*, aparece ocasionalmente en el universo magrittiano, pero de forma especial y constante en sus películas caseras, en la que tanto él, como su esposa Georgette o sus amigos salen disfrazados poniéndose y quitándose el casco. Según Louis Scutenaire, amigo y biógrafo del pintor: «A Magritte le encantaban los viejos cómicos. Estos gustos se reflejan también en las pequeñas tiras

cómicas que rueda él mismo y en los objetos desopilantes y absurdos, como los cascos en punta tipo káiser» (De Croës y Daulte, 1987: 182). Es el caso del filme llamado *Alice au pays des merveilles et Chapeau Rouge*, de febrero de 1957, en el que el propio pintor y autor de la película aparece con el casco y fumando, con un semblante absolutamente idéntico al de Stroheim en el cartel [5] y [6].

La tercera tarjeta tiene una temática genérica y está pensada para una sesión titulada *Moments inoubliables du cinéma*, celebrada el 2 de diciembre de 1958, en la que se anuncia una sesión de «montaje» con fragmentos seleccionados de unas treinta películas de todas las épocas por el programador y crítico René Micha. El cartel muestra en este caso a un mago, que aparece junto a una columna con forma de figura de ajedrez, en el extremo de una pantalla de cine donde aparece la firma del pintor. La idea de la magia, ligada al cine de los orígenes, muy influyente por su doble carácter ingenuo y maravilloso en el universo de Magritte, remite tanto a obras determinadas de los inicios del cine, básicamente a Georges Méliès, que son recuperados posteriormente de forma indirecta por el artista en obras como *Le sorcier* (1951)⁶.

La cuarta tarjeta, sobre la que se realizará un análisis pormenorizado en el siguiente epígrafe, corresponde a una sesión miscelánea del 13 de enero de 1959, en la que se anuncia la proyección de *La muñeca* (*Die Puppe*, Ernst Lubitsch, 1919), de *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943) a la que está dedicada el dibujo. En este caso es de reseñar y de matizar la existencia por un lado de las ilustraciones o proyectos originales y posteriormente de los afiches que los reproducen; como ocurría con el diseño anterior.

La quinta tarjeta, dedicada a una sesión titulada *Les frères Prévert*, del 17 de octubre de 1961, anuncia la presentación, realizada por el propio Jacques Prévert, de cuatro películas realizadas por su hermano Pierre: *L'affaire est dans le sac* (1932), *Paris la belle* (1960) y extractos de *Adieu Léonard* (1943) y de *Voyage surprise* (1946). El motivo, incluido en el catálogo editado por Daulté en 1987 (222), muestra un cortinaje impregnado de notas musicales, el marco siempre referido al espectáculo, que incluye en el interior, en una idea de cielo brumoso, la imagen de una llave, motivo común del pintor, y la de una pluma o una hoja, es decir una asociación abstracta al universo de los hermanos Prévert [7].



5. Tarjeta de invitación de *Hommage à Eric von Stroheim* (René Magritte, 1957). Fuente: Cinematek, Bruxelles. © Ch. Herscovici



6. René Magritte en una captura del filme *Alice au pays des merveilles et Chapeau Rouge* (René Magritte, 1957)



7. Tarjetas de invitación de *Moments inoubliables du cinéma* (René Magritte, 1958); de *Les frères Prévert* (René Magritte, 1961) y de *Le Cinéma de Raymond Queneau* (René Magritte, 1964). Fuente: Cinematek, Bruxelles. © Ch. Herscovici

La sexta y última tarjeta realizada por Magritte para L'Écran está dedica a *Le cinéma de Raymond Queneau*. Esta sesión, albergada ya oficialmente en la Cinémathèque Royale, creada en 1962, tiene por objeto la proyección de fragmentos comentados de diversas obras relacionadas con el mundo del escritor Queneau, como *Zazie en el metro* (*Zazie dans le metro*, Louis Malle, 1960), para la sesión del 17 de marzo de 1964. El dibujo elegido por Magritte es un pescado cuya cola aparece transformada en un cigarro humeante, en una especie de doble acepción entre la podredumbre del pez y el carácter surrealista y mágico atribuible a la obra de Queneau, también pintor y poeta. El diseño con dicha metamorfosis típicamente *magrittiana* es mimético al del óleo *L'exception* (1963), realizado un año antes (Sylvester, 1994: 265) y se anticipa también al dibujo en guache *Hommage à Alphonse Allais* (1966) (Schwilden, 1998: 59), en el que aparece un pez acordeonado por un collar de perlas, pero remite además a obras de la misma época como *La recherche de la vérité* (1962), en la que aparece un pez humanizado dispuesto en vertical, junto a una ventana de piedra que enmarca el cielo azul y el mar. La idea está también presente también en el dibujo *Le rêve de l'androgynie* (1966), que muestra a una mujer con cola de pez y a un pez con piernas humanas.

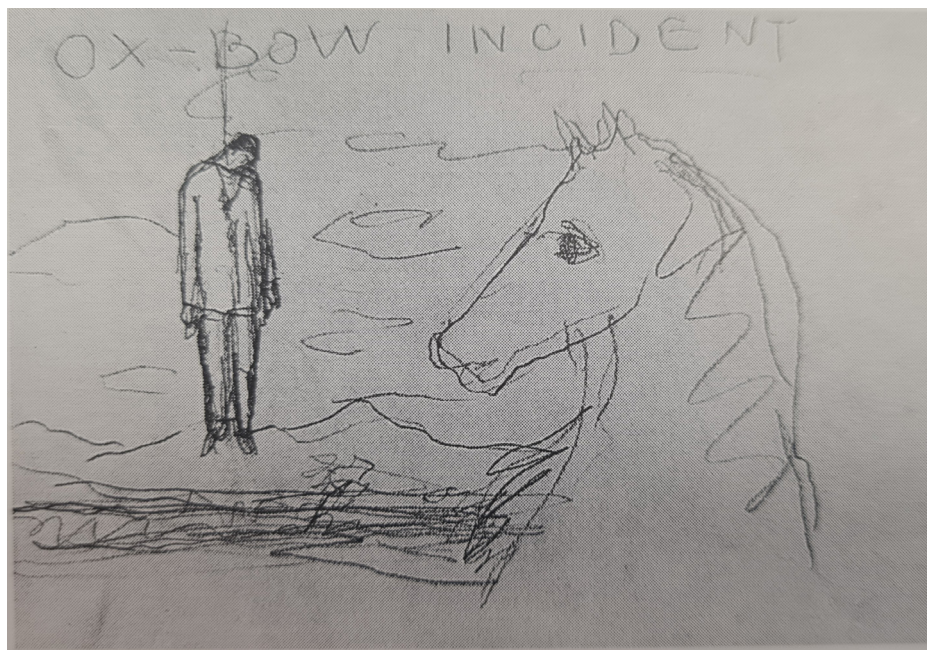
Incidente en Ox-Bow: la película de Wellman y el cartel de Magritte

El caso de *Incidente en Ox-Bow* merece un detenimiento mayor por algunos motivos concretos. De entre todas las

obras citadas de Magritte realizadas con su propia firma y sin objeto comercial es la única dedicada a una película concreta que recoge de forma expresa, aunque metafórica, el argumento de la película. Es decir, dejando a un lado, sus creaciones publicitarias de los años 20 y 30, en las que existe un ocultamiento, en general, del estilo *magrittiano* para amoldarse a la forma del afiche cinematográfico de la época, su diseño para *Incidente en Ox-Bow* es el único ejemplo en el que se puede establecer una relación directa de sentido entre el discurso y la estética del filme y los motivos del universo de Magritte.

Incidente en Ox-Bow es un filme extraño en su época, no tanto porque se adscriba a un género popular, como el wéstern, o porque en cierta medida esté influido claramente por el contexto bélico, sino porque mezcla ambas ideas en un plano ideológico y formal, lo que resulta bastante insólito. La obra de Wellman es un ejemplo de lo que algunos autores han dado en llamar el wéstern *noir* (Meuel, 2015: 21), es decir un tipo de subgénero narrativo que toma prestadas las características de una tendencia asociada casi siempre al género policiaco, especialmente durante los años cuarenta, con evidentes ecos del expresionismo. La película, que se basa en una novela coetánea y homónima de Walter Van Tilburg Clark, narra, a partir de la perspectiva de un vaquero distante encarnado por Henry Fonda, cómo se produce el proceso injusto y el posterior linchamiento de unos vaqueros inocentes por parte de los habitantes de un pueblo vecino. La acción, salvo por el prólogo, acontecido en la claridad diurna de una calle típica del Oeste, tiene lugar en un espacio único, angosto y opresivo, pese a ser teóricamente exterior: un páramo oscuro durante la noche, recreado en

8. Diseño preliminar para la tarjeta de invitación de *The Ox Bow Incident* (René Magritte).
Fuente: Sylvester (1997: 99)



estudio. El filme de carácter fatalista y didáctico revela en definitiva el peligro del fascismo latente en cualquier comunidad. Los ciudadanos, convertidos en bestias irracionales, prefieren ajusticiar de forma rápida a los teóricos sospechosos, para evitar caer ellos mismos en la sospecha de sus iguales, enfervorecidos por un afán de venganza. En este sentido, el filme responde a una tendencia recurrente en el Hollywood del periodo, en la que la influencia de las vanguardias europeas, particularmente el expresionismo, pero también el surrealismo irrumpen y se entremezclan con las claves de la transparencia narrativa del clasicismo americano (García y Guiralt, 2019: 27). *Incidente en Ox-Bow* incorpora una atmósfera casi onírica que convierte el relato en una suerte de pesadilla metafórica. Estos elementos surrealistas aportados por el estilo evanescente de Wellman⁷ permiten un diálogo de ida y vuelta entre las tendencias vanguardistas que inspiran el filme y el diseño surrealista que realiza Magritte sobre la película.

Cuando Magritte acoge el encargo de L'Écran du Séminaire des Arts, su gusto por el universo del Oeste ha quedado ya de manifiesto a partir de pinturas y escritos. De hecho, Estados Unidos está asociado para el pintor a dicha mitología. Esta temática, incluso con la ambigüedad crítica, había aparecido ya, por ejemplo, en *L'étoile du matin* (1938),

en la que una cabeza provista del típico penacho de plumas de un jefe indio alberga un rostro cobrizo de piel rojiza y otro pálido y rubio, en una alusión al mestizaje americano. Esta ambigüedad crítica se disipa en su diseño de *Incidente en Ox-Bow*, que lejos de remitir a la dimensión pictoriciista y folclórica del mito americano se repliega sobre los elementos ideológicos del film, tomando de forma expresa los elementos simbólicos de la trama, a partir del constatado visionado previo de una copia de la película enviada por los organizadores del evento. En el diseño preliminar no utilizado de la tarjeta [8], encontrado entre las pertenencias del pintor, y que Sylvester recoge en su catálogo (1997: 99), Magritte plantea una primera aproximación mucho más expresa, menos sutil de hecho, en la que se ve a un hombre ahorcado —una imagen que nunca aparece en el film, donde únicamente llegan a verse las sombras de los ajusticiados— y la cabeza de un caballo estático, dibujado casi como una figura de ajedrez, que observa en el primer término. No obstante, el artista decide abandonar esta posibilidad tan explícita, aunque conserve la irracionalidad simbólica que se extrae de la relación entre la muerte y la bestia, como se verá en la tarjeta definitiva.

En este diseño, Magritte toma determinados elementos aislados relacionados entre sí por un sentido simbó-



9. Capturas de *Incidente en Ox-Bow* (*The Ox-Bow Incident*, William A. Wellman, 1943)

lico, propios de su universo, según puede seguirse en la relación de Mensa y Roca (2006: 295): una rama y una mano ocultas por un manto de las que cuelga una soga, el caballo que vuelve a aparecer y un peón de ajedrez con un ojo gigante ataviado como un cowboy. En este caso, curiosamente, Magritte sí que recoge objetos que son expresamente señalados por los encuadres de Wellman, que anticipan en diversos momentos del filme el destino trágico de los personajes, como las manos asiendo la cuerda o la rama del árbol desnudo, entre las sombras [9]. La propia constelación *naïf* dibujada por Magritte, con un cielo estrellado expresivo, poblado por nubes oscuras, redundando en el artificio consciente del decorado de pesadilla que ocupa buena parte del filme, rodado en estudio, con una intención consciente de aportar, incluso a partir del sonido con eco, un aire irreal.

La disposición surrealista de Magritte, si se atiende a su diseño aisladamente, remite a muchas de sus obras, pero con una diferencia sustancial. En este caso, el valor semiótico del dibujo pierde su abstracción al establecerse una relación intertextual directa con la película. De esta asociación evidente surge precisamente el carácter ideológico de este diseño definitivo [10]. De este modo, el peón de ajedrez queda asimilado de forma absoluta a la doble condición de observadores impotentes y de piezas del sistema viciado que representan algunos de los personajes del filme. Tanto el vaquero protagonista como el resto de personajes de la comunidad participan del linchamiento como testigos

—el gran ojo— y finalmente, en algunos casos, como ejecutores, movidos por una fuerza colectiva invisible que Magritte parece contener en la sábana que enreda todas las figuras, dando ambivalentemente la sensación de amalgama y sirviendo también de manto, que como la imagen icónica de la muerte, cubre en parte al peón, del que parecen emanar la rama y la mano. La bestia —el caballo—, por su parte, se convierte también en una extensión contenida por el manto, lo que puede dotar al conjunto del carácter irracional que presenta la turba linchadora en la película⁸.

El sentido ideológico de la obra de Magritte completa así el de la película, pero a partir de una reinterpretación surrealista. Con ello Magritte se mantiene coherente con su idea de cómo debe surgir el compromiso político del artista, según él mismo plantea en una carta dirigida al Partido Comunista en 1946: «La única manera que tienen los poetas y los pintores de luchar contra la economía burguesa es precisamente la de dar a sus obras un contenido que niegue los valores ideológicos burgueses que refuerzan la economía burguesa» (Torczyner, 1978: 55), o cuando consideraba, irónicamente, el surrealismo como una forma de propaganda (Roque, 1983: 29). Es precisamente este ejemplo, rastreable a partir de la obra original, el que plantea el proceso de deconstrucción y construcción efectuado por el pintor. El artista aísla los elementos semióticos del filme que más fuerza tienen de modo abstracto y los combina en su representación de la obra, reforzando metafóricamente su contenido ideológico.

10. Tarjeta de invitación de *Ox-Bow Incident* (René Magritte, 1959). Fuente: Cinematek, Bruxelles. © Ch. Herscovici



Conclusión

Como se ha podido observar, los carteles cinematográficos de Magritte tienen dos vertientes claramente diferenciadas, que dividen sus aportaciones entre el periodo netamente comercial y el artístico. En el primero, los diseños de Magritte pueden confundirse con las tendencias genéricas de la época, de corte naturalista y expresionista, aunque en algunas de sus piezas reseñadas destaquen elementos aislados como objetos (dados, naipes) o rostros esculpidos que conectan con su universo de forma identificable.

Paralelamente, entre sus encargos de los años treinta, a las obras citadas previamente por expertos en la obra de Magritte, que insisten de hecho de forma continua en la dispersión y ocasional extravío de alguna de sus contribuciones, puede añadirse sin sombra de duda una obra no citada en ningún catálogo o trabajo previo dedicado al pintor: el cartel del filme *Faisons un rêve*, firmado con el pseudónimo ÉMAIR e incluido de forma aislada en un catálogo de subastas reciente, que eleva a diez los carteles realizados por Magritte para la distribuidora Tobis, sobre los considerados por Schwilden en su catálogo.

En cuanto a sus diseños posteriores a la guerra, en los que la imaginería es mucho más reconocible en términos autorales, el caso analizado de *Incidente en Ox-Bow*

plantea una singularidad destacable. Al ser un trabajo plenamente intertextual que recoge la esencia narrativa y estética de una obra de arte previa, como es la película de Wellman, el trabajo se erige en cierto modo en un manual de claves de interpretación, en el que los elementos incluidos no solo describen superficialmente el argumento de la película, sino que redundan en su discurso de denuncia y en los elementos simbólicos e ideológicos de la obra y del universo de Magritte. La comparación de las dos obras permite confirmar la poderosa influencia de ida y vuelta de las vanguardias, la herencia que el cine recibe de ellas, incluso en el ámbito de una obra comercial, y la posterior inspiración pictórica en la propia obra. Pero además como esa interrelación vehicula de forma transversal un discurso ideológico crítico. De esta forma, las claves simbólicas de corte surrealizante se convierten en una metáfora implícita del discurso antifascista y hacen aflorar planteamientos propios del autor en torno al contexto de realización de la obra, lo que puede extenderse tanto al filme⁹ como al diseño pictórico de Magritte.

En el cartel, al existir previamente un elemento de base, temático, argumental, discursivo, sobre el que es necesario anclar –con un margen de libertad muy amplio, en cualquier caso– el diseño creativo, aparece con más fuerza el discurso preciso sobre la realidad que se pretende plas-

mar. Es decir, el planteamiento ideológico interpretable en la obra pictórica de Magritte se hace mucho más transparente, cuando se observan los motivos de algunos de sus carteles cinematográficos, especialmente en sus diseños para L'Écran du Séminaire des Arts, en los que tiene un margen de libertad absoluto, primero para elegir los temas o las películas sobre las que realizar los diseños, lo que equivale ya

a una toma de partido concreta, y también cuando opta por diseños específicos que conjugan sus ideas experimentales, surrealistas y provocadoras, con el argumento de las películas y con el discurso de las mismas. A partir de su interrelación, se establece de hecho un código interpretativo de los símbolos empleados, que adquiere un sentido político notablemente concreto.

Notas

- 1 Estos guiones, que son en torno a una decena de breves escaletas con ideas surrealistas, pueden encontrarse en los escritos completos de Magritte, compilados por André Blavier (2016), *René Magritte: Écrits complets (Écrire l'art)*, Flammarion, París.
- 2 Muchos de ellos corresponden de nuevo a la versión francófona de películas con doble versión, tendencia de la época consistente en rodar dos versiones en diferentes lenguas de la misma película, a veces dirigidas por diferentes realizadores y con intérpretes también distintos.
- 3 El cartel está atribuido a Magritte en el catálogo de subastas de Drouot e incluido en la colección de André Bernard.
- 4 La sesión estaba completada por el filme *Sonate a Bruxelles* (1955), cortometraje documental sobre Bruselas, dirigido por Emile Dagelin.
- 5 El programa se completa en ambas sesiones con la proyección del filme serial *El expreso de la muerte* (*The Hurricane Express*, J. P. McGowan y Armand Schaefer), protagonizado por un joven John Wayne, a la sazón uno de los actores favoritos de Magritte. Wynants, 2020.
- 6 De hecho, la ilustración en la que se basa el dibujo puede ser bastante anterior a la celebración de la sesión, según Sylvester (1997: X44), que la data en 1954, aunque Schwilden lo recoge con cierto escepticismo (1998: 27).
- 7 Este estilo estaba presente ya en su fantasmal filme de aventuras *Beau Geste* (id., 1939) y volvería a estarlo en otro de sus wésterns más destacados, *Cielo amarillo* (*Yellow Sky*, 1947).
- 8 En la idea de conjunto violento, caótico y estático a un tiempo, con la inclusión del caballo, puede hallarse asimismo una referencia indirecta a *Guernica* (1937) de Picasso, cuyo discurso coincide con algunos de los elementos de denuncia del filme, sobre la guerra y la barbarie irracional, reescritos por Magritte a partir del filme.
- 9 Si bien en el caso del cineasta, William A. Wellman, reflejaría un punto singular de su evolución, que parte de un cine más social y comprometido en el periodo mudo y en los años treinta, marcado por el sello de la productora Warner Bros., hasta desembocar en una serie de notorios filmes anticomunistas realizados durante la Guerra Fría, a partir de *El telón de acero* (*The Iron Curtain*, 1948), epítome de los filmes de propaganda americanos de esta tendencia.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2002), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.
- BORDWELL, David (1996), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.
- CLAES, Gabrielle (2009), «Musée du cinéma / Cinematek», *Journal of Film Preservation*, n.º 79-80, abril, pp. 26-30.
- DAULTÉ, François (ed.) (1987), *René Magritte*, La Fondation de l'Hermitage y La Bibliothèque des Arts, Lausana y París.
- DE CROËS, Catherine y DAULTÉ, François (1987), «Notices», en DAULTÉ, François (ed.), *René Magritte*, La Fondation de l'Hermitage y La Bibliothèque des Arts, Lausana y París.
- FISCHER, Lucy (2019), *Cinemagritte: René Magritte Within the Frame of Film History, Theory and Practice*, Wayne State University Press, Detroit.
- GARCÍA GÓMEZ, Francisco y GUIRALT GOMAR, Carmen (2019), «Experimentación, vanguardia y desviaciones de la norma en el Hollywood clásico», *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 27, pp. 7-28.
- MAGRITTE, René (1956-1967). *Films Amateurs*. Musée Magritte. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. En <<https://www.musee-magritte-museum.be/fr/propos-du-musee/collections-mmm/archives>> (fecha de consulta: 25-6-2021).
- MENSA, Marta (2005), «L'alta cara de Magritte, el publicista. Una aproximació a la publicitat de René Magritte». *Tesis doctoral*. Universidad Internacional de Cataluña.
- MENSA, Marta y ROCA, David (2006), «Magritte: creativo publicitario», *Trípodos extra*, pp. 293-302.
- ROQUE, Georges (1983), *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*, Flammarion, París.

- MEUEL, David (2015), *The Noir Western. Darkness on the Range (1943-1962)*, MacFarland & Company, Inc., Jefferson.
- SCHWILDEN, Tristan (1998), *Magritte. Livre l'image. Affiches, publicités et illustrations de 1918 à 1966. Essai de catalogue*, Galerie Bortier A.S.B.L., Bruselas.
- SYLVESTER, David (ed.) (1994), *René Magritte. Catalogue raisonnée. IV: Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967*, Philip Wilson Publishers y The Menil Foundation, Londres.
- SYLVESTER, David (ed.) (1997), *René Magritte. Catalogue raisonnée. V: Supplement; Exhibitions Lists; Bibliography; Cumulative Index*, Philip Wilson Publishers y The Menil Foundation, Londres.
- TORCZYNER, Harry (1978). *Magritte. Le véritable art de peindre*, Drager, Paris.
- WYNANTS, Jean-Marie (2020), «Magritte, fan de cinéma et photographe pour le plaisir», *Le Soir*, 27 de enero. En: <<https://www.lesoir.be/275771/article/2020-01-27/magritte-fan-de-cinema-et-photographe-pour-le-plaisir>> (fecha de consulta: 4-10-2021).