

Javier Cabo Villaverde

MAGRITTE:
LECCIONES DE SURREALISMO



Magritte fue un anarquista instintivo que vivió una existencia suburbana, pequeñoburguesa.

La evolución ideológica y estética del creador, marcada por la influencia del dadaísmo el surrealismo y el anarquismo, cristaliza en sus características paradojas visuales, plasmación de su ironía y de su rechazo a todo tipo de convenciones.

Magritte es sin duda el artista ideal para introducir a cualquier nivel las diversas problemáticas que implica la imagen y los objetos que la pueblan.

La propia modestia formal de su presentación hace que nos centremos sin barreras en cada uno de sus atentados a la normalidad vigente. Tras recorrerlos a conciencia, ni el espectador ni la realidad serán ya los mismos.

Hay un antes y un después de Magritte en la evolución de la mirada.

Javier Cabo Villaverde

MAGRITTE: LECCIONES DE SURREALISMO

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

EL SALTO DE ESCALA

DESENCUADRE DE LA IMAGEN

RELACIONES FONDO–PRIMER PLANO

EL CUADRO–DENTRO–DEL–CUADRO

AMBIGÜEDAD INTERIOR/EXTERIOR

AMBIGÜEDAD LUMÍNICA

MAGRITTE ANTE LA FIGURA HUMANA

SEUDOPROYECCIONES

ALTERACIONES DE LA MATERIA

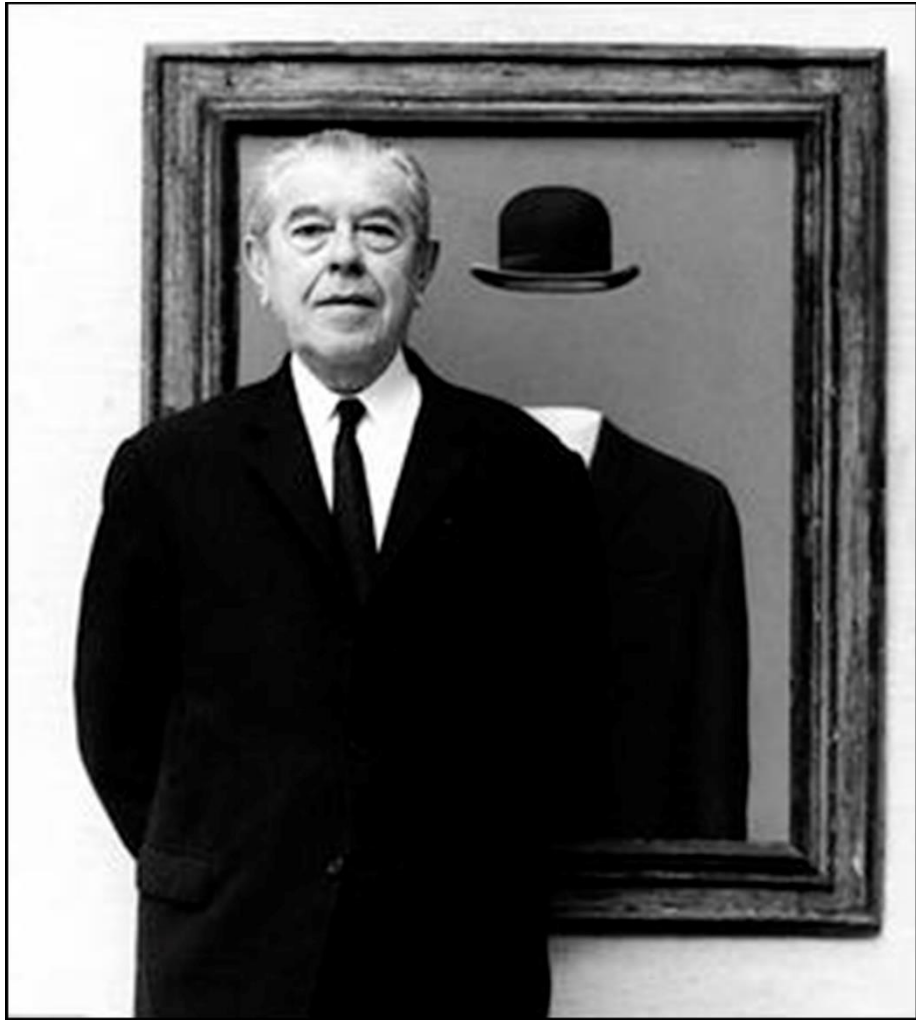
LAS PALABRAS Y LAS COSAS

FUSIONES DE OBJETOS

MAGRITTE Y DALI ANTE LA METÁFORA PLÁSTICA

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA



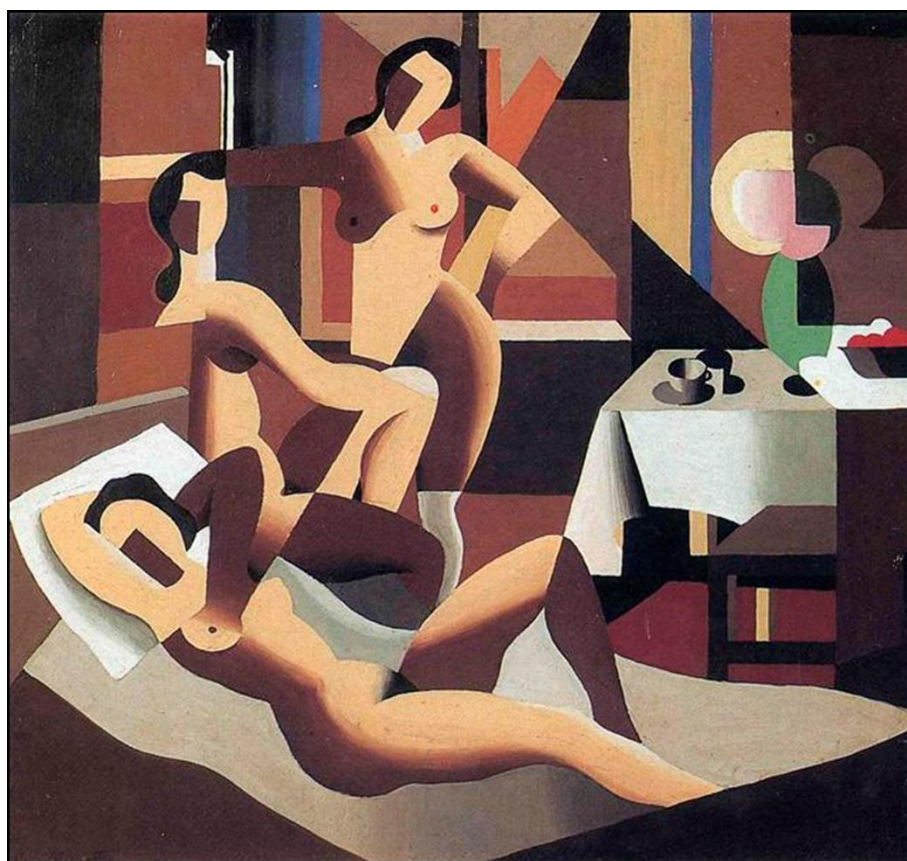
René Magritte

INTRODUCCIÓN

René Magritte es el pintor más didáctico del siglo XX. Por su temática y su estilo constituye un caso único dentro del arte moderno: todo lo sacrifica al objetivo de denunciar las convenciones asumidas acerca de la realidad, siempre del modo más concreto y explícito. Su obra, formalmente academicista –o todavía menos– permanece como un islote impermeable en pleno torrente de vanguardias a lo largo de casi medio siglo. Como pintura pura su interés cae bajo cero. Nada tiene que ofrecer en este sentido. No hay superficies más insulsas, colorido menos sugestivo, formas tan poco elocuentes como las de este belga imperturbable. Por tal motivo su importancia ha tardado mucho en ser aceptada por parte de la crítica y la historiografía. El antiformalismo no es la mejor tarjeta de presentación en nuestra época, y Magritte no disimulaba su desdén por las llamadas “cualidades pictóricas”:

“El tema, que, en mi opinión, es lo esencial, no podría ceder o compartir su lugar con la materia pictórica secundaria sin perder esa importancia”¹.

“Si... siempre intento que la pintura no se haga notar, que sea lo menos visible posible”². “Los materiales que han sido manipulados por un pintor, no adquieren ninguna nueva calidad significativa como resultado”³.



Tres desnudos en un interior, 1924

1 H.Torczyner, Magritte, pg.25.

2 J. Pierre, Magritte, pg. 118.

3 S. Gablik, Magritte, pg. 63

Para él la pintura era un medio –uno cualquiera– al servicio de elucubraciones poéticas o intelectuales. Se le ha llamado “poeta visible”⁴, y él ciertamente nada tendría que oponer a esa dual definición. Pintaba porque no dominaba mejor otro campo que le aproximase a lo que llamaba –su meta suprema– el “misterio”.



Clima amenazante, 1929

Y sin embargo su figura no ha dejado de ganar enteros en las últimas décadas. Magritte tardó en verse reconocido como una de las grandes personalidades del movimiento surrealista, pero hoy el consenso es casi unánime. Se trata sin duda de un artista a la par –pese a sus enormes

4 P. Robert–Jones, Magritte, poète visible.

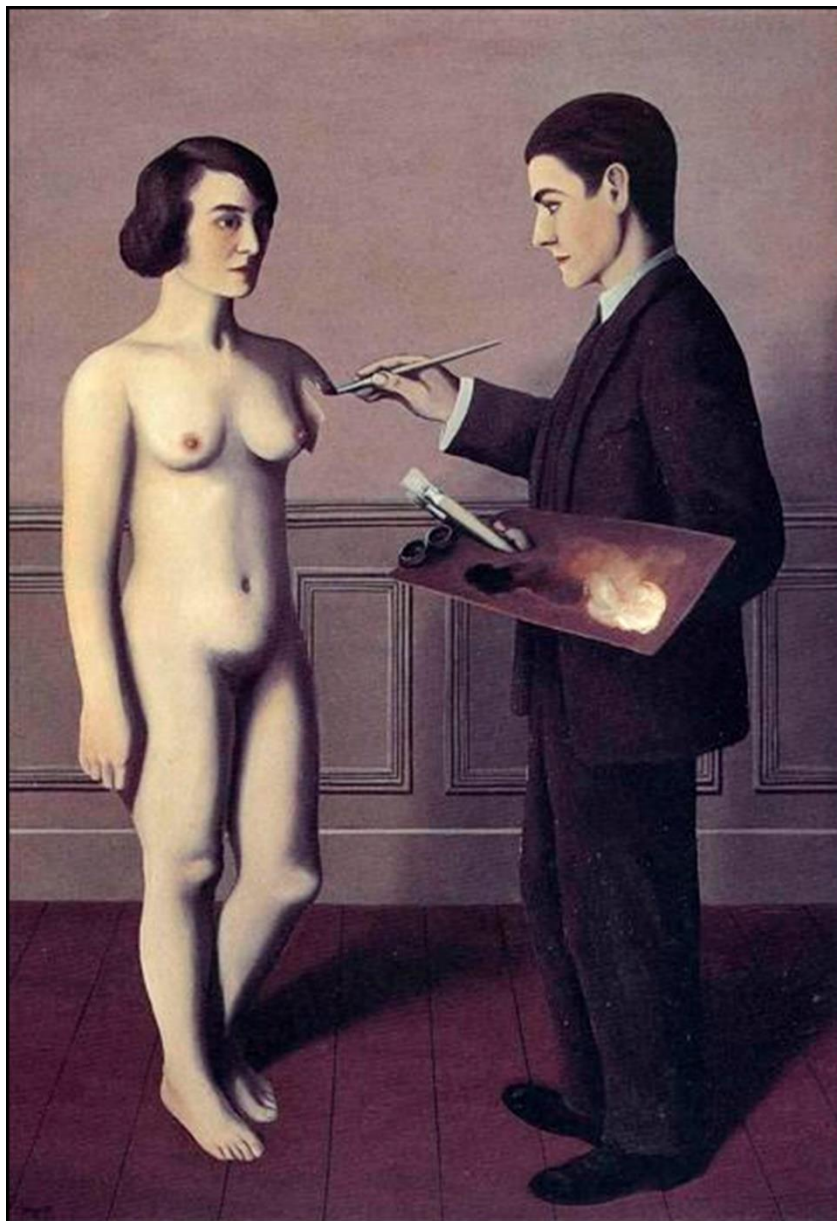
diferencias– de Miró, Dalí, Ernst o De Chirico–. Más aún, su influjo en el mundo de la publicidad le ha convertido, vía mass–media, en una presencia continua y cotidiana de nuestro paisaje visual.



El hombre del mar, 1927

Muchos de los mecanismos que empleó para destruir la coherencia de la imagen convencional se han convertido en señuelos comerciales para sorprender al espectador. Solamente este hecho –la capacidad de sintonía con el

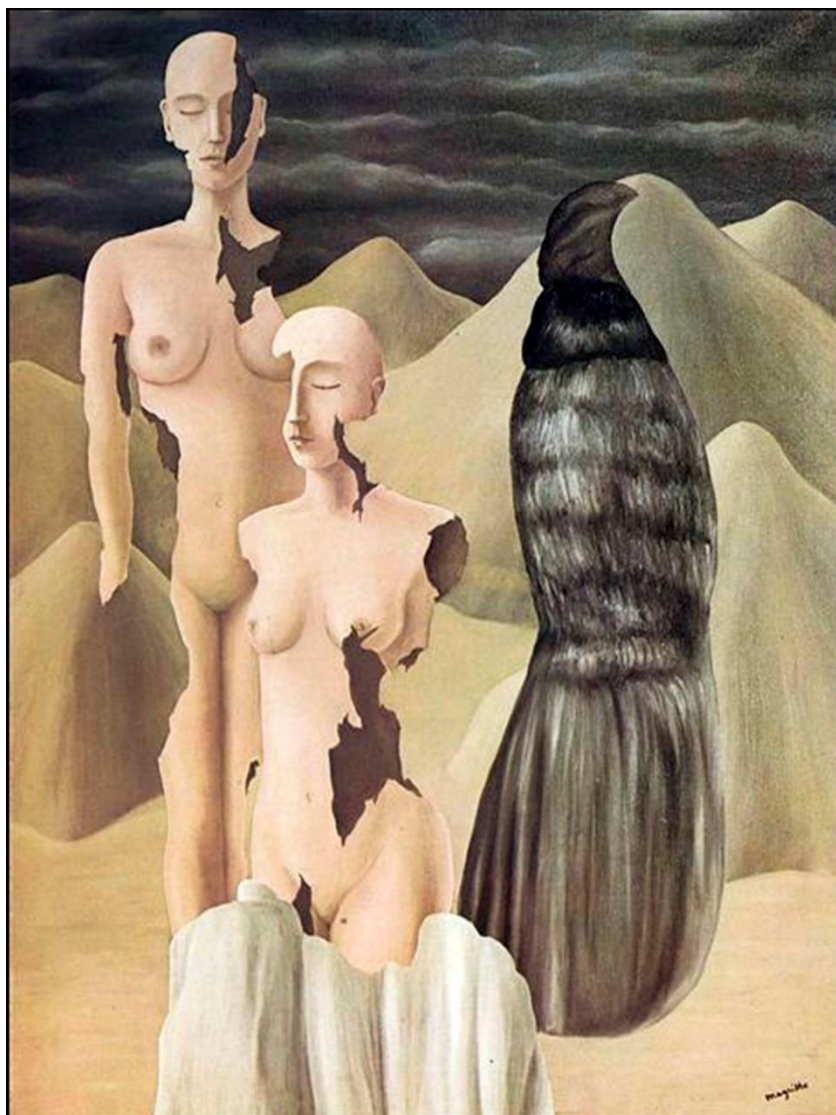
inconsciente colectivo que implica cara a los públicos más variopintos bastaría para convencer al más recalcitrante de sus críticos que se trata de algo más que un retardatario excéntrico.



Intentando lo imposible, 1928

Magritte nació en Lessines (Bélgica) en 1898. Estudió Bellas Artes en Bruselas, comenzando al poco tiempo a

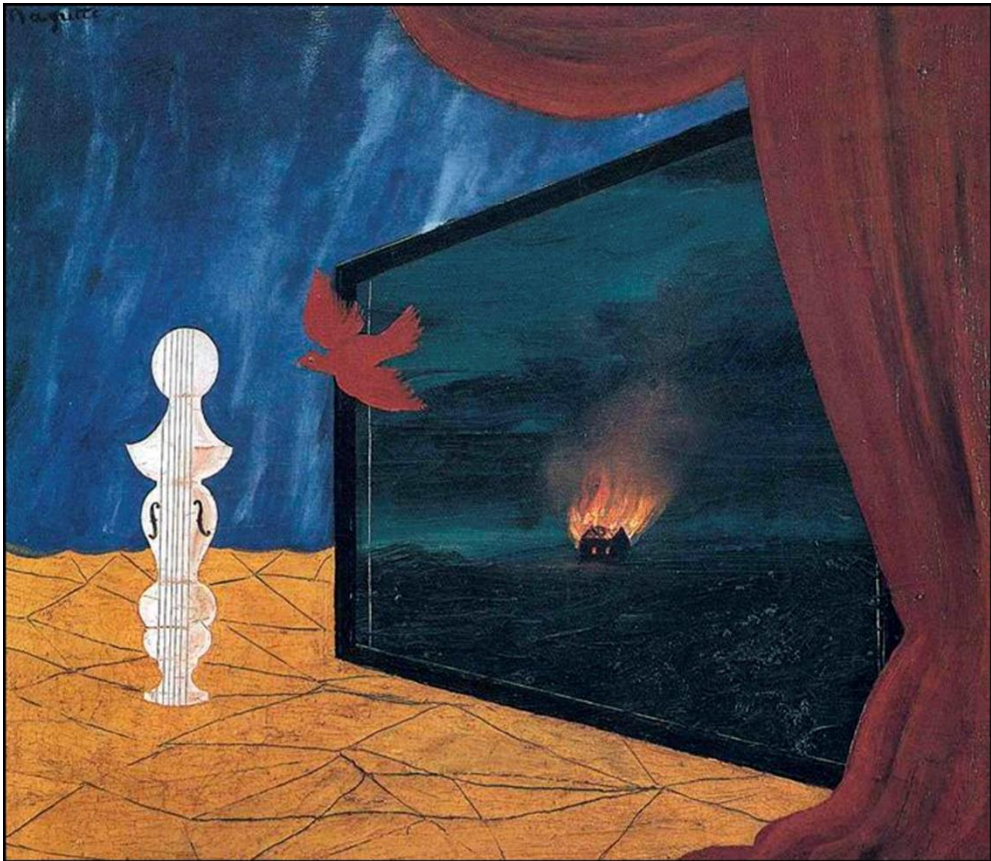
interesarse por las vanguardias entonces activas, zigzagueando entre varias (cubismo, futurismo, orfismo, dadaísmo), pero sin cuajar un estilo propio y estable. No será hasta 1925 en que encuentra su camino, al conocer la obra de Giorgio de Chirico.



Luz polar, 1926

La “Pintura Metafísica” supuso para él una revelación fulminante y definitiva, llevándolo hacia el recién fundado (1924) movimiento surrealista. En 1927 se une en París a sus

integrantes (Bretón, Eluard, Miró, Dalí, Ernst...), permaneciendo unos años y participando activamente en sus actividades, aunque sin perder su independencia. En 1930 la poca aceptación comercial de su pintura le obliga a regresar a Bruselas, que ya no abandonará sino en contadas ocasiones. En los años cincuenta por fin remonta su carrera, que hasta entonces había progresado lentamente. Exposiciones y estudios críticos se suceden por todo el mundo, siendo los EE.UU. especialmente receptivos a su pintura. Será precisamente la gran retrospectiva que le dedica el Museum of Modern Art de Nueva York en 1965 su consagración. Muere en 1967.



Nocturno, 1925

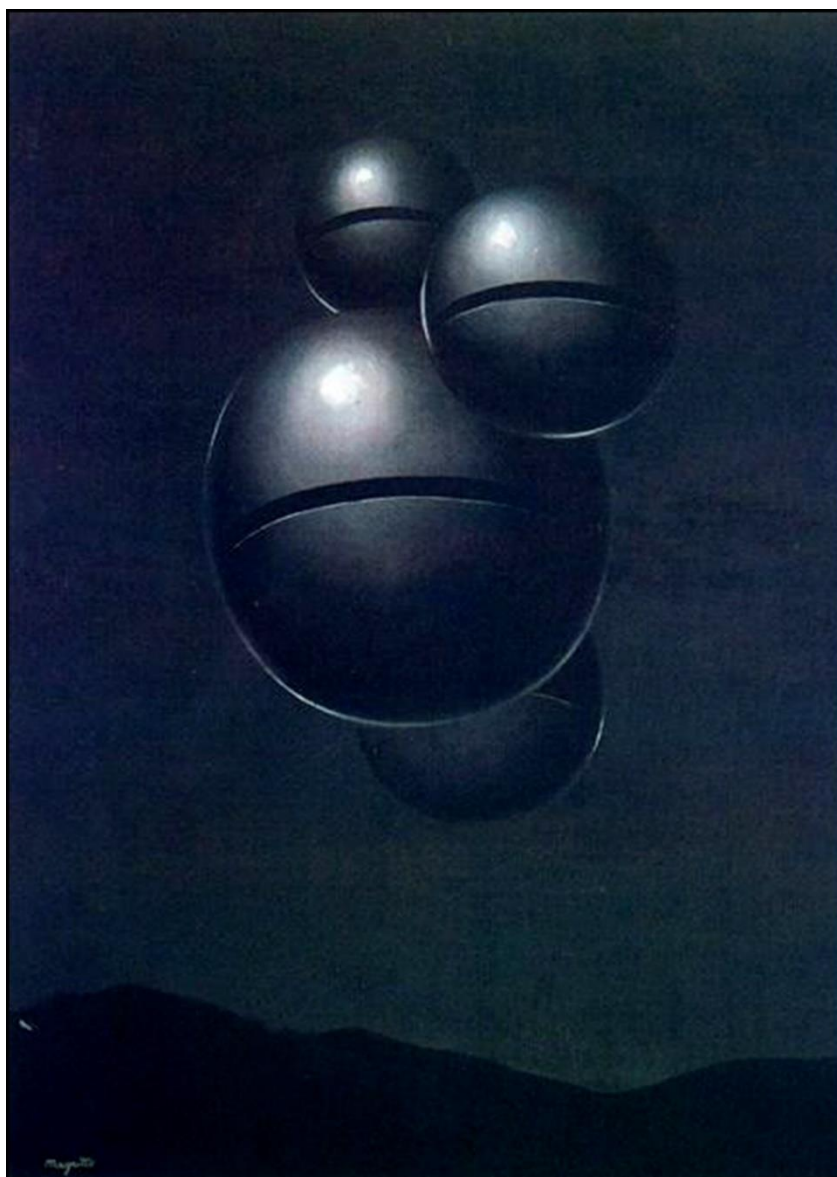
La obra de Magritte constituye un desmontaje exhaustivo, sistemático, sin concesiones, de todos los convencionalismos asociados a la imagen de corte realista. Su factura académica hace aún más explosiva esta disfunción de la que deriva su valor y su vigencia.



Los días titánicos, 1928

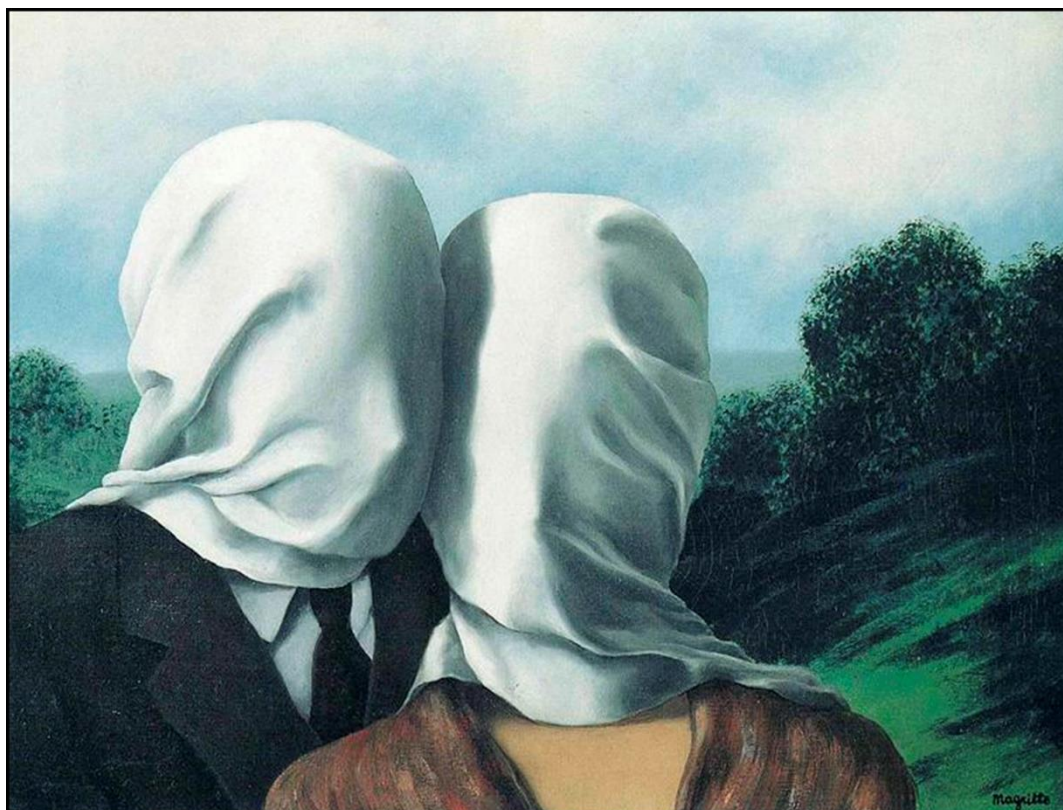
Pese a su aspecto trivial, sus obras siempre encierran una sorpresa contra lo rutinario. Si el estilo y los objetos son

corrientes, nunca sucede lo mismo con la forma de presentarlos. Es un mundo normal visto bajo una óptica insólita. A diferencia del arte fantástico tradicional –Bosch, Fuseli, Boecklin, Redon, Moreau– Magritte parte de elementos de lo más vulgar, para de este modo involucrar más íntimamente al espectador con el espectáculo de sus alteraciones. No hay en su pintura nada de escapismo, sino al contrario, una intrusión directa en la realidad.



La voz del espacio, 1928

La temática de Magritte se basa en la alteración del espacio, las figuras y los objetos alterando sus propiedades o presentándolos de modo contradictorio con sus funciones habituales.



Los amantes, 1928

En no pocos casos surge de estas manipulaciones un encanto poético –difícil de analizar– que sugiere por analogía un mundo donde tales contradicciones careciesen de vigencia. Otras veces sus imágenes son turbadoras, agresivas, recordando –bajo nuevas variedades– los repertorios monstruosos del arte fantástico. En todos los casos es difícil que el espectador permanezca indiferente. Magritte no facilita los términos medios: su pintura repele o fascina, pero siempre consigue una respuesta.

Resulta por todo ello sumamente instructiva la elaboración de un catálogo de artificios que detalle los resultados de sus procedimientos. El análisis de obras representativas de cada caso demuestra sin discusión como Magritte, pese a la posible sorpresa inicial, resulta en realidad un artista de un rigor incontestable, que nunca degradó su surrealismo a un azar sin consecuencias.



El futuro de las estatuas, 1937

Un primer examen de su amplia producción (de 1925 a 1967) conduce a destacar como especialmente significativas las siguientes alteraciones:

- Agigantar la escala de los objetos.
- Desenfocar la imagen para privilegiar elementos secundarios.
- Alterar la relación fondo–primer plano.
- Fundir la imagen con el cuadro–dentro–del–cuadro.
- Difuminar la distinción entre exteriores e interiores.
- Destruir la unidad lumínica de la imagen.
- Presentar las figuras de modo heterodoxo.
- Alterar el concepto general del retrato.
- Alterar la relación de la figura con su sombra o su reflejo.
- Petrificar objetos y figuras.
- Alterar la gravedad de las formas.
- Alterar la combustibilidad de las formas.
- Alterar la relación del objeto o la figura con sus

nombres.

- Titular la imagen de modo heterodoxo.
- Fundir unos objetos con otros.

Existen múltiples ejemplos para cada una de ellas. Veamos a continuación como actúan en algunas de sus obras más importantes.



El hombre bebiendo, 1939

EL SALTO DE ESCALA

Magritte practica a menudo el agigantamiento de los objetos, combinándolos con su desplazamiento a contextos inesperados. Cuando se produce en interiores el resultado es a menudo claustrofóbico. El espectador, privado de otros datos por la premeditada y habitual ausencia humana, vacila entre escalas, pero en cualquier caso la impresión es idéntica: o los objetos magnificados ocupan con violencia nuestro espacio vital, o nos hacen sentirnos multiplicados con ellos, comprimidos en un marco asfixiante. En “La cámara de escucha”⁵, por ejemplo, una manzana abarrota una habitación carente de otros elementos. Su volumen, tangente a paredes y techo, plasmado con vigoroso modelado, posee un fuerte carácter expansivo, como si el propio objeto comprimido amenazase reventar su clausura. D. Sylvester la compara al caballo de la “Conversión de San

5 Colección particular.

Pablo”⁶ de Caravaggio. Ambos amenazan al espectador con su masiva presencia, si bien el animal es el centro ciego de una acción inesperada, mientras la fruta de Magritte mantiene su carga latente, aunque no menos agresiva.



La cámara de escucha

“Los valores personales”⁷ ofrece un caso más complejo, de auténtica claustrofobia escalar en dos fases. Magritte pinta un dormitorio corriente con objetos de uso diario –una

6 Op. cit., pg. 11.

7 Colección particular/Nueva York.

cerilla, un peine, una pastilla de jabón, una copa– a escala semejante al caso anterior.



Los valores personales

Para complicar el espacio introduce un nuevo factor, en apariencia contraproducente, al convertir las paredes en un cielo nuboso –intromisión del exterior en el interior típica del surrealismo y favorita del autor–, sin lograr, antes al contrario, aliviar la claustrofobia. Podemos hablar aquí de una paradójica claustrofobia abierta. No sólo el espectador, sino hasta el cielo infinito parecen cuestionados por unos objetos de lo más vulgar.

El salto de escala es por supuesto proporcional a la importancia conferida al objeto elegido. Se trata de un

recurso muy presente en la pintura tradicional, donde se activaba generalmente por motivos sociales (caso del arte egipcio, reflejo de una sociedad teocrática). Magritte se desvincula de este paralelo al combinar alteraciones escalares con las de contexto en la mayoría de los casos: pintar los objetos donde no los vemos nunca. Gracias a ello, los objetos desplazados adquieren una presencia, fruto de su falta de funcionalidad, completamente inesperada:

“Las cosas están habitualmente tan ocultas por sus utilizaciones que verlas un instante nos da el sentimiento de conocer el secreto del universo. Hacer ver las cosas equivaldría en suma a probar la existencia del universo, a conocer el secreto supremo”⁸.

Palabras de Magritte que indican unos objetivos dignos del misticismo.

8 Ecrits complets, pg. 343.

DESENCUADRE DE LA IMAGEN

Mediante este procedimiento, elementos de índole irrelevante cobran un desmesurado interés, comparable al caso anterior. La muestra más extrema corresponde sin duda a “Las voces del silencio”⁹, donde Magritte presenta dos habitaciones casi frontalmente al espectador, separadas por un tabique que divide la imagen a partes iguales. Esta composición simétrica se desequilibra porque la habitación de la izquierda aparece sumida en absoluta oscuridad, en tanto que la otra, iluminada, contiene un mobiliario convencional y ninguna figura. El vacío es aquí el reverso de lo oculto. La masa de espacio indescifrable e indeterminado, privilegiado compositivamente por causas ignoradas, se potencia de modo inquietante en detrimento de la otra mitad de la escena, cuya inanidad es casi ofensiva.

El protagonista de este cuadro singular es el vacío, tema

9 Colección particular.

sólo al alcance de una pintura figurativa. Podemos suponer ante él, tanto un corrimiento de encuadre en lateral, revelando un espacio adjunto que debería permanecer oculto, como si permanecemos fieles a la suposición del punto de vista fijo, que el exterior indeterminado ha invadido un interior normal, diario y corriente.



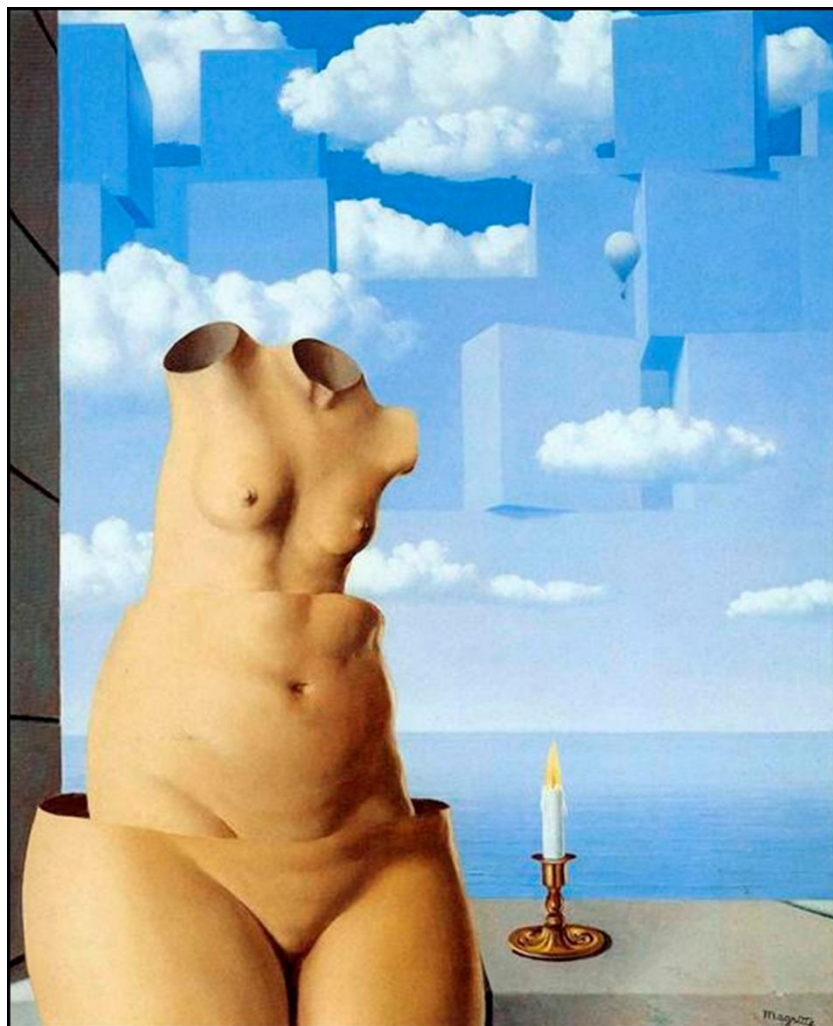
Las voces del silencio

De ambas interpretaciones se deduce una sensación de espacio de sitio, bajo amenaza, desconocido.

Se trata en definitiva de invertir la ley del marco, en la que éste no es más que un seudolímite fluido, reemplazado por una especie de marco interior.

Magritte nos fuerza a contemplar algo que no termina por

concretase. Son imágenes donde la relación figura central–
elementos secundarios carece de valor.



Delirios de grandeza, 1948

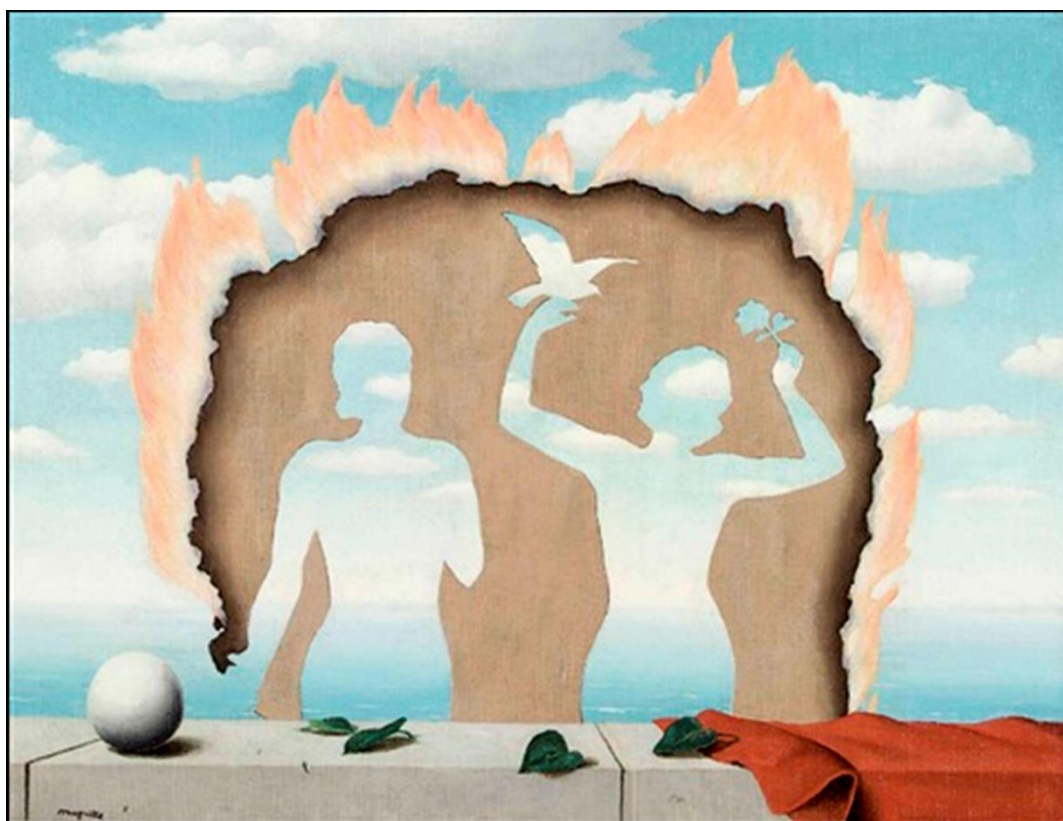
RELACIONES HETERODOXAS FONDO–PRIMER PLANO

En la pintura tradicional el fondo no es más que un soporte pasivo que crea un marco espacial para la figura que se dispone sobre él. En Magritte fondo y figura proceden a intercambiar sus funciones en una ambigua simbiosis que nos impide tratar a cada uno como lo que se supone son. “Les demoiselles de l’isle Adam”¹⁰ muestra un paisaje marino horadado por el fuego como si fuese un telón teatral. La zona quemada adopta el perfil de la silueta de dos mujeres, a través de las cuales aparece de nuevo el mismo panorama de cielo y agua. ¿Qué es en este caso realidad y qué representación? Las figuras están hechas de un fondo que a su vez se demuestra como una presencia palpable.

Todavía más eficaz se revela el recurso en “La gran

10 Colección particular/Bruselas.

familia”¹¹, donde de nuevo asistimos a una marina, aunque en este caso agitada en oleaje bajo un cielo amenazante, y transformada por la silueta de una paloma gigantesca –de nuevo el salto de escala– recortándose sobre el horizonte al desplegar el vuelo, y hecha de nubes y claros azules.

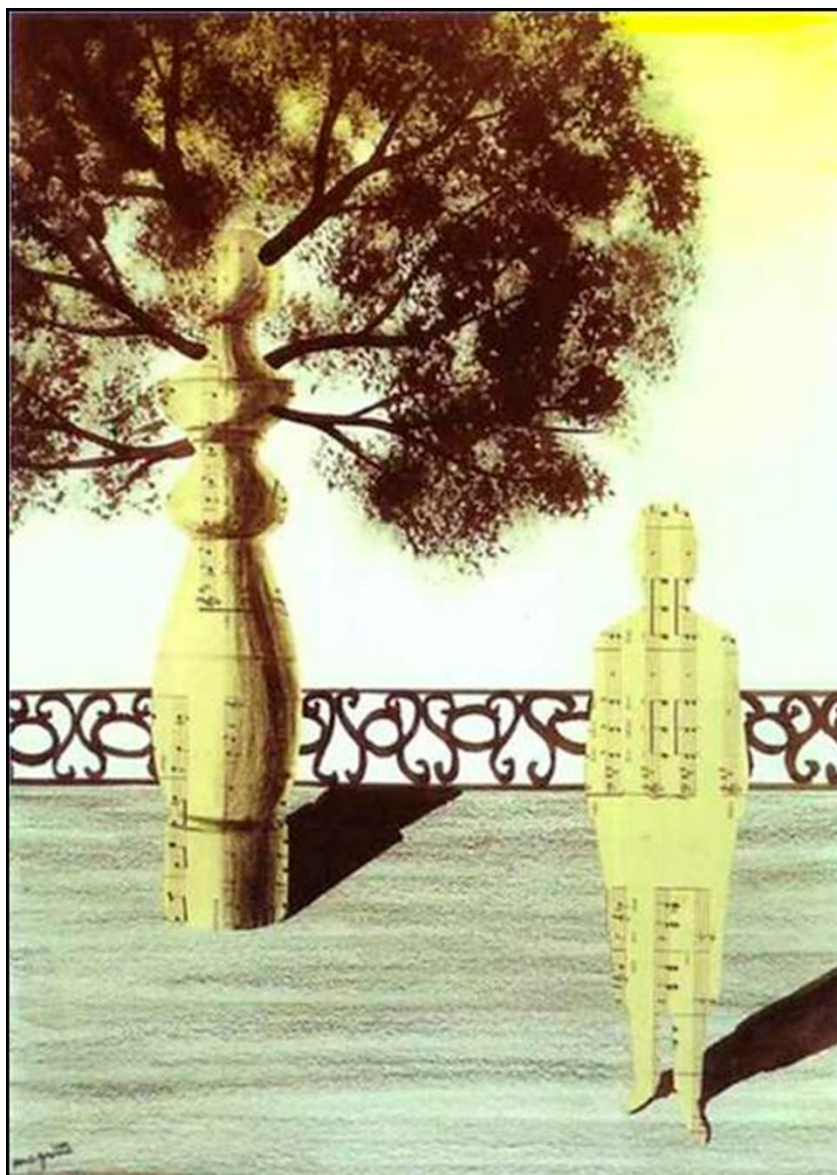


Les demoiselles de l'isle Adam

Este contraste lumínico–meteorológico crea una de las imágenes de la libertad más memorables que existe, transmitida impecablemente por la idea de un ser cuya sustancia la constituye el mismo espacio que habita. Silueta abierta, positiva, como una ventana mágica hacia un mundo irreal. El impacto de la imagen fue tan intenso que las líneas

11 Colección Nellens/Knokke–le Zoute/Bélgica.

aéreas belgas (la compañía SABENA) adoptó una variante como emblema durante años.



Sin titular, 1925

FUSIÓN DE LA IMAGEN CON EL CUADRO-DENTRO-DEL-CUADRO

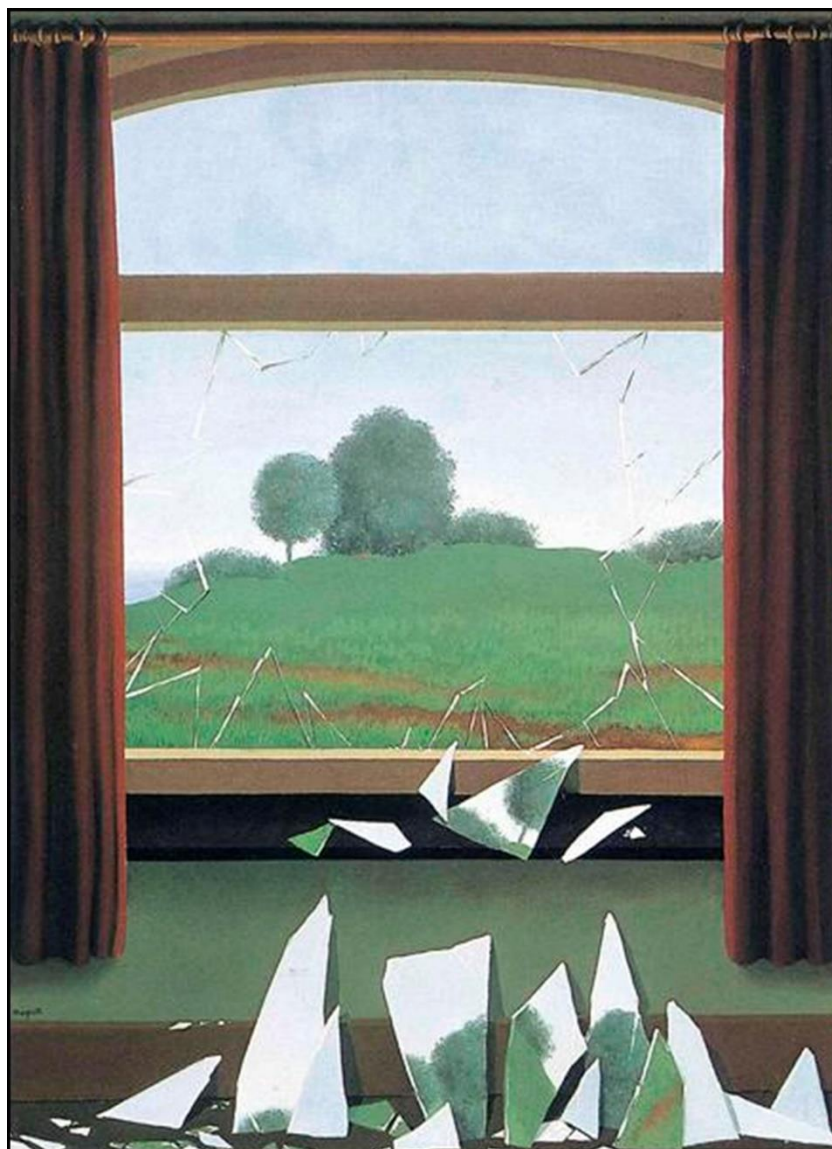
El cuadro-dentro-del-cuadro ha sido una fuente de heterodoxias visuales desde su misma aparición¹². La relación de la imagen del cuadro real con la de otro que alberga en segundo grado propicia un difuminamiento de las fronteras entre realidad y ficción. Nada tiene pues de extraño que Magritte aprovechara, ampliándolas, las posibilidades subversivas que implica. De hecho, su tratamiento de las ventanas se aproxima oblicuamente al del cuadro interior. En “La clave de los campos”¹³, por ejemplo, un vidrio de ventana cae a pedazos, pero arrastrando el paisaje que se veía a su través.

Sin embargo, la muestra más brillante de este artificio se

12 V. el estudio de J. Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, (Cátedra, Madrid, 1980).

13 Colección Claude Spaak/Choisel.

encuentra en “La condición humana”¹⁴. Magritte pinta un caballete con un cuadro ante una puerta que da a una playa desierta.



La clave de los campos, 1936

No sólo el paisaje de la playa se corresponde exactamente con el lienzo que suponemos pintado, sino que éste a su vez se dispone en parte sobre una pared, de modo que actúa

14 Colección particular.

como una seudoventana. La imagen interna asume por tanto una triple valencia (cuadro, paisaje, ventana). Esta colisión tiene su correspondencia en la ambigüedad entre espacio interno y externo, físico y mental, real e ilusorio, natural y artificial, bidimensional y tridimensional, continuo y limitado.



El nacimiento del ídolo, 1926

La imagen provoca un efecto de fascinante inmovilidad, al exigir tanto un punto de vista fijo –el menor desplazamiento frustraría la exacta dualidad, aparte de hacer inconcebible la superficie posterior del supuesto cuadro –como un instante aislado que la preserve del cambio. En conclusión, sentimos que la escena propone el siguiente dilema: cuadro y paisaje son uno, o bien, en caso contrario, el desplazamiento del primero revelaría un impintable rectángulo de vacío absoluto. Son los únicos cuadros de la historia del arte que animan a ser mirados por detrás, pues sentimos que la realidad no puede existir independientemente de su imagen. Para Foucault¹⁵ son negaciones de la misma idea de representación al borrar sus dos precondiciones, dualidad y distancia. Magritte, en suma, emplea el cuadro interior para cuestionar la misma esencia de la pintura realista.

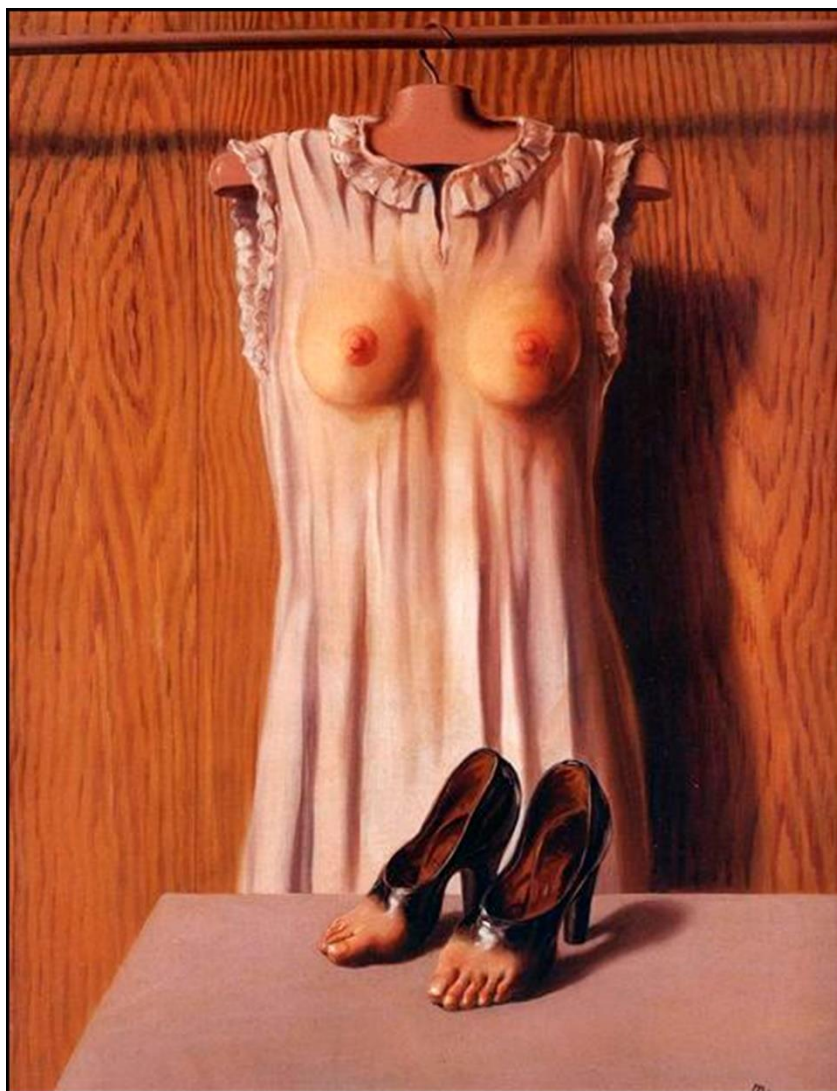
15 Esto no es una pipa, pg. 74.

AMBIGÜEDAD INTERIOR/EXTERIOR

Magritte demuestra a menudo que una sucesión suficiente de objetos propios del mundo exterior desplazados a un interior acabaría forzando un cambio de la naturaleza del espacio. Cuando el choque se limita a unos cuantos elementos el resultado es una imagen inclasificable. Así ocurre en “El sonámbulo”¹⁶, donde una farola ilumina el centro de una habitación. Su mera presencia hubiera sido suficiente para turbar los referentes del espectador, pero su función activa como única fuente de luz y el acompañamiento de una figura con sombrero caminando a su alrededor la potencian todavía más. La ambigüedad espacial refleja aquí la ambigüedad psíquica a la que alude el título (interior–exterior, sueño–movimiento). Los fines del surrealismo de conseguir una “suprarrealidad” que superase

16 Colección particular.

las distinciones convencionales entre los diferentes estados tienen una sugerente promesa en estos espacios cuya misma nitidez de representación inunda de misterio.



Filosofía en el dormitorio, 1947

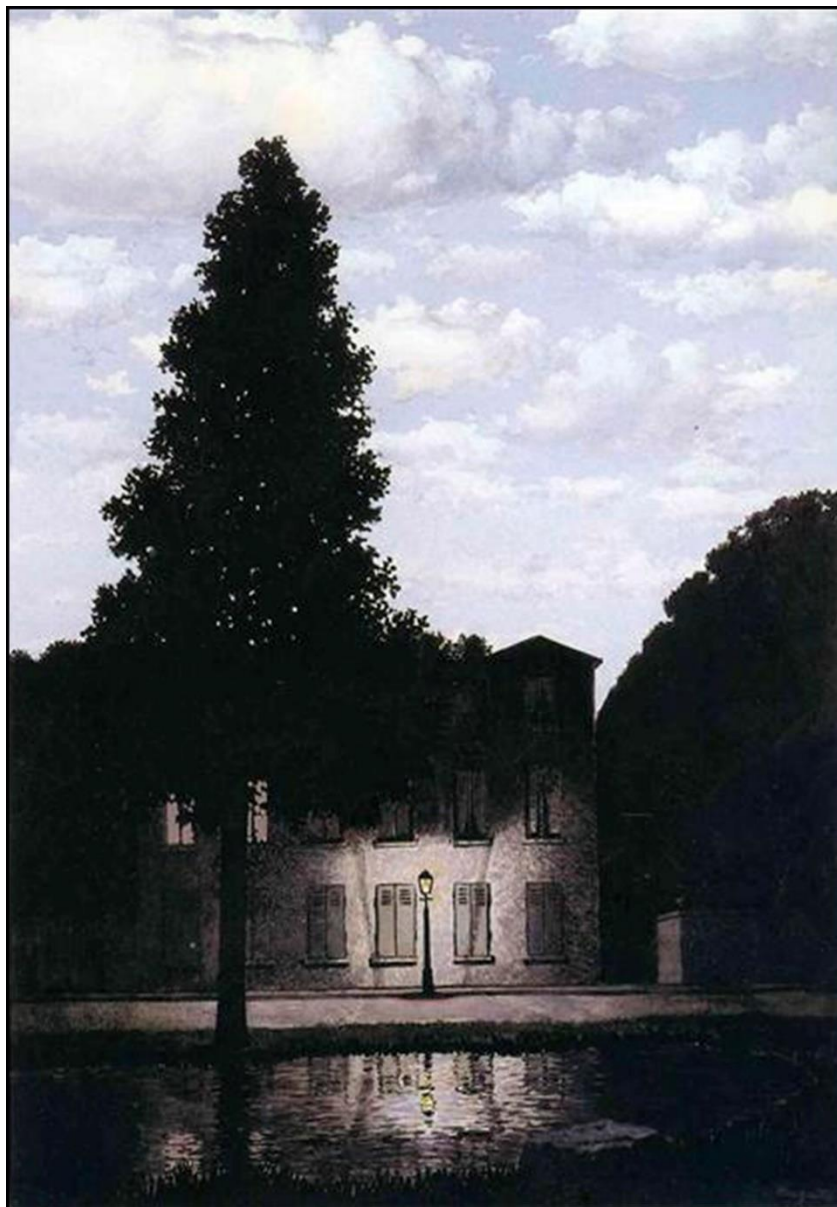
AMBIGÜEDAD LUMÍNICA

Una de las obras maestras de Magritte es “El imperio de las luces”¹⁷, basada en la disociación lumínica de un espacio unitario. Se trata de un convencional paisaje de árboles y edificios, nocturnos e iluminado por una farola. El cielo, en cambio, corresponde a un brillante mediodía. De este modo la luz se convierte en atributo exclusivo de una serie de formas. No se trata de un contraste entre luz y sombra, o entre luz natural y artificial, sino entre dos manifestaciones de idéntica calidad lumínica. Resulta instructivo al respecto comparar este cuadro –uno de los más célebres del surrealismo– con su versión invertida, “El salón de Dios”¹⁸, mucho menos conocido, donde presenta un paisaje al mediodía bajo un cielo nocturno. Esta contraposición resta

17 Reales Museos de Bellas Artes/Bruselas.

18 Colección particular/Nueva York.

a la imagen buena parte de su fuerza; parece simplemente que el paisaje recibe una difusa luz artificial, y la existencia de precedentes como el “Paisaje de montaña con arco iris”¹⁹ de Kaspar David Friedrich tiende a normalizarla.



El imperio de las luces, 1954

En “El imperio de las luces”, en cambio, es la propia sombra

19 Museo Folkwang/Essen.

la que parece artificial, como una luz en camuflaje o negativo que invade la positiva con fuerza equivalente, ensamblándose en una firme unidad plástica –collage de luces– hasta el punto de velar su colisión.

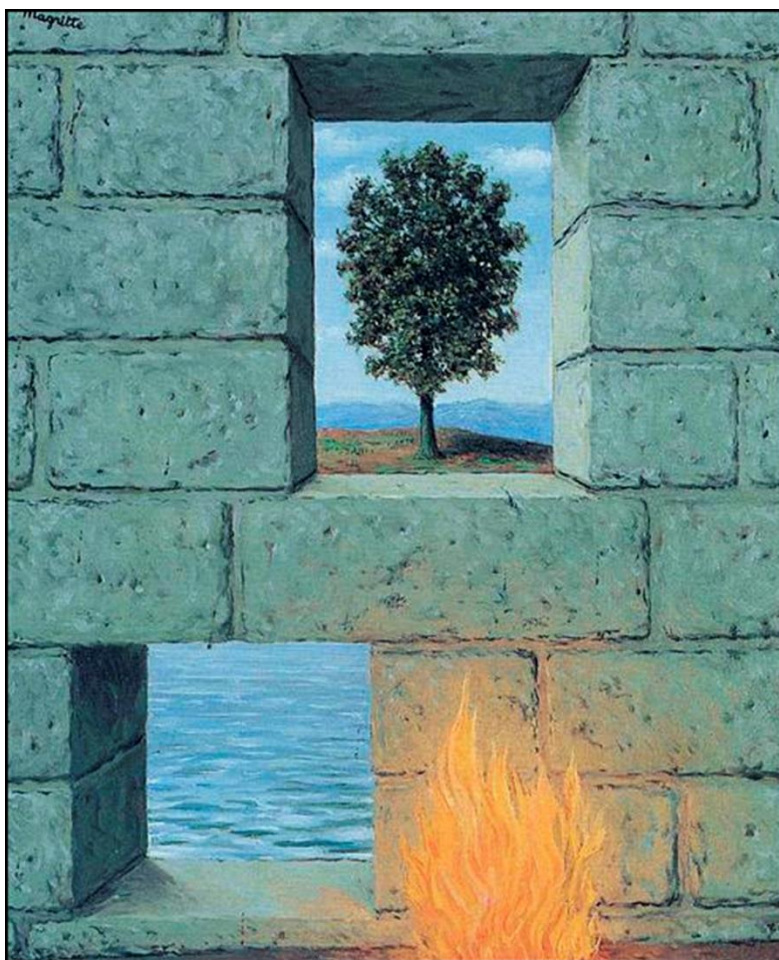


El flash, 1959

No estamos acostumbrados a un contraste de esa intensidad, donde la luz de una simple farola se mantiene en pie de igualdad con la que llena el firmamento. Esta iluminación de dos caras que se reparten la escena ignora las

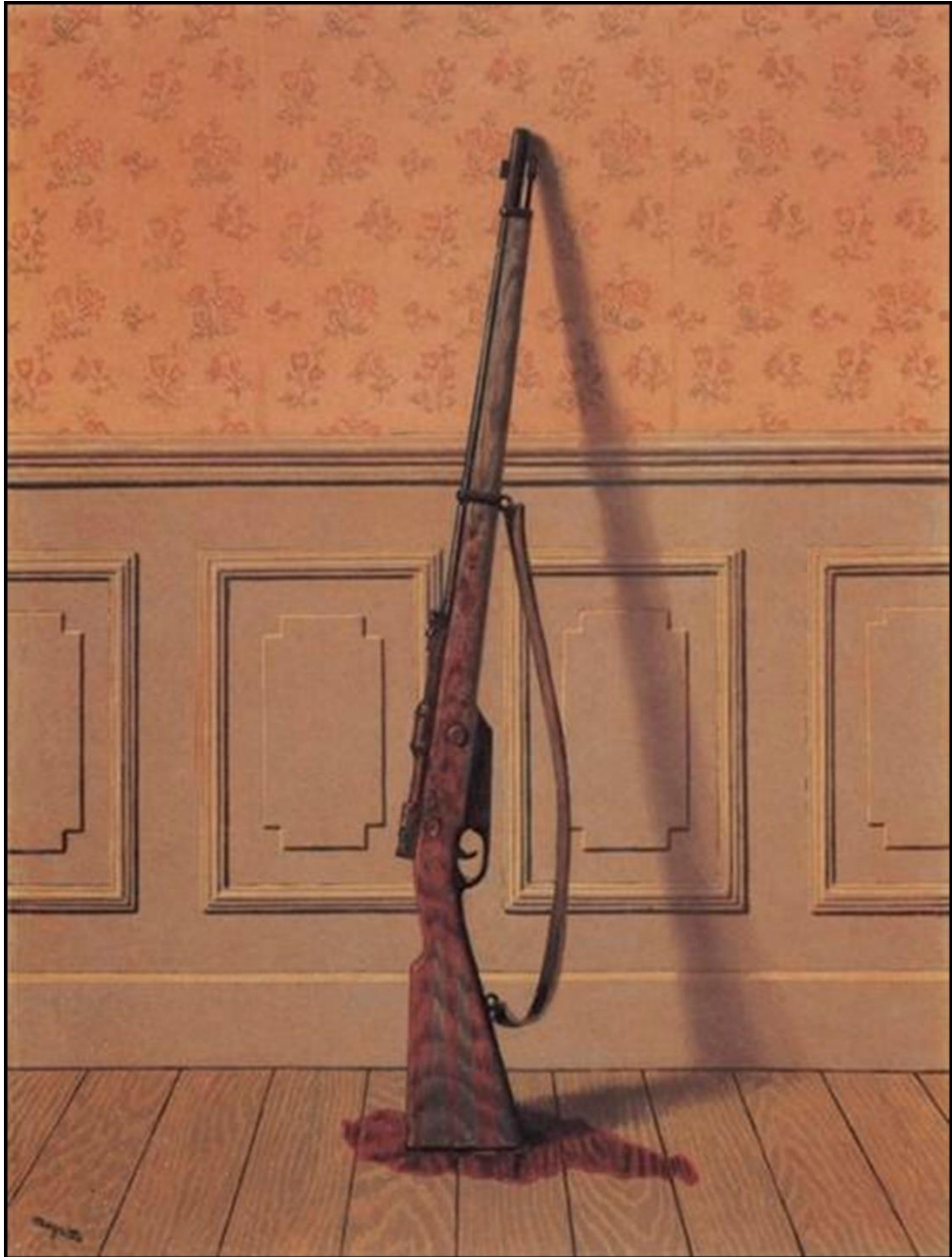
convenciones con tanta soltura que puede llegar a su vez a ser ignorada por ellas:

“Ha sido necesaria toda su audacia para afrontar este problema: extraer simultáneamente de la sombra lo que es claridad y de la claridad lo que es sombra(...) La violación de ideas recibidas y convencionales es tal que, según Magritte, la mayoría de los que pasan rápidamente creen haber percibido estrellas en el cielo nocturno”.– Breton²⁰.



Complacencia mental, 1950

20 Le surréalisme et la peinture, pg. 403.



El superviviente, 1950

MAGRITTE ANTE LA FIGURA HUMANA

Las figuras en la pintura de Magritte indican un concepto muy peculiar de las mismas, asimiladas en general al rango de objetos. Esto no impide su frecuencia, ya que de hechos el personaje vestido con gabán o chaqueta y provisto de un bombín es una de las constantes más frecuentes en sus cuadros. Sin embargo, las manipulaciones a las que se ve sometido cuestionan cualquier idea de preeminencia. Dos recursos destacan a la hora de reducir su importancia: ocultar el rostro y volver a la figura de espaldas.

Las figuras de espaldas de Magritte suelen ocultar y mostrar a un tiempo. “El ramo compuesto”²¹ contiene a su sempiterno hombre del bombín encarando un paisaje boscoso, pero entre él y nosotros aparece a escala más reducida la figura central de “La primavera” de Botticelli, más apropiada para el fondo que un individuo en atuendo

21 Colección Barnet Hodes/Chicago.

urbano. El sentimiento de intrusión que asalta al espectador en el procedimiento general se traspasa aquí a la propia figura de espaldas. Otras veces, sin embargo, el dorso no sirve de soporte a ninguna imagen interna (“El maestro de escuela”)²².



El ramo preparado

En cuanto a los rostros ocultos, pueden serlo por capuchas u objetos interpuestos. El primer caso es muy dramático

22 Colección particular/Ginebra.

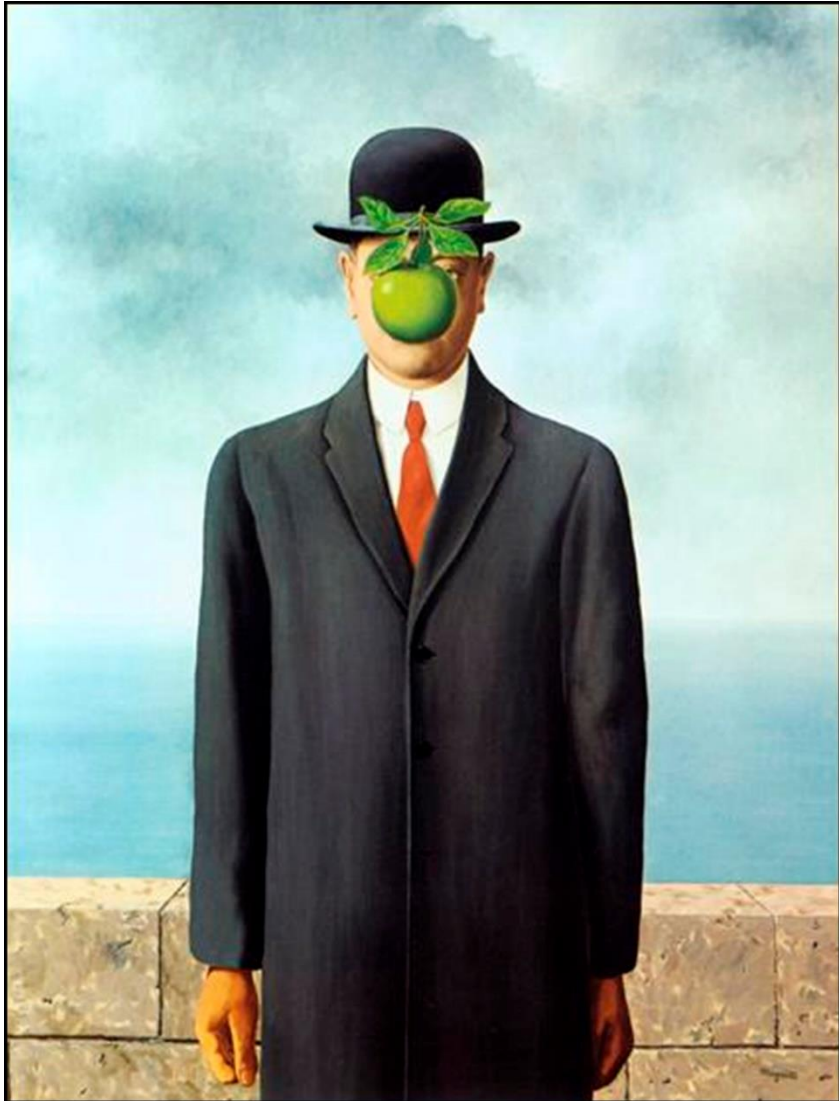
(“Los amantes”)²³, pero el segundo resulta sin duda más rico en sugerencias. Un muy buen ejemplo lo tenemos en una obra célebre, “El hombre del bombín”²⁴, que presenta un busto de su figura arquetípica, en frontal y pasiva actitud de retratado tras una paloma captada al vuelo justo sobre su rostro.



El hombre del sombrero hongo, 1964

23 Colección privada/Bruselas.

24 Colección Simone Withers Swan/Nueva York.



El hijo del hombre, 1964

Más agresiva aún es la alternativa de un objeto flotante:

“La manzana enfrente del rostro parece una forma de defensa y al mismo tiempo de insulto.

Pero parece mucho más como si hubiese adherido al hombre que está tras ella, sea como un crecimiento monstruoso o como una entidad que flota libremente, la

cual (...) es como una fijación objetivada, una cosa que ha tomado posesión”.

D. Sylvester²⁵.

Aparición arbitraria versus ocultación arbitraria. El objeto usurpa al sujeto. Se trata sin duda de la expresión más contundente de la preeminencia del objeto en el universo surrealista: ambos elementos no pueden compartir nuestra atención.



La idea, 1966

La afirmación explícita de un objeto inferior como negación de otro en apariencia infinitamente superior indica una total inversión de valores. Magritte culmina lógicamente el proceso en “La idea”²⁶, sustituyendo la cabeza por la manzana. El enigma del rostro perdido para siempre se funde con la fijación hipnótica del objeto absurdamente privilegiado: parece la pesadilla de Guillermo Tell.



Golconda, 1953

A Magritte no le gustaba en absoluto pintar retratos, desagrado que se intensificaba ante la idea del autorretrato

26 Galería Iolas/París.

aunque haya excepciones –ninguna memorable– en ambos campos:

“Puedo, (o más bien, he podido) pintar retratos partiendo de la idea de un retrato, pero cuanto se trata, de mí, de mi apariencia visual, se plantea un problema que no estoy seguro de poder resolver”²⁷.



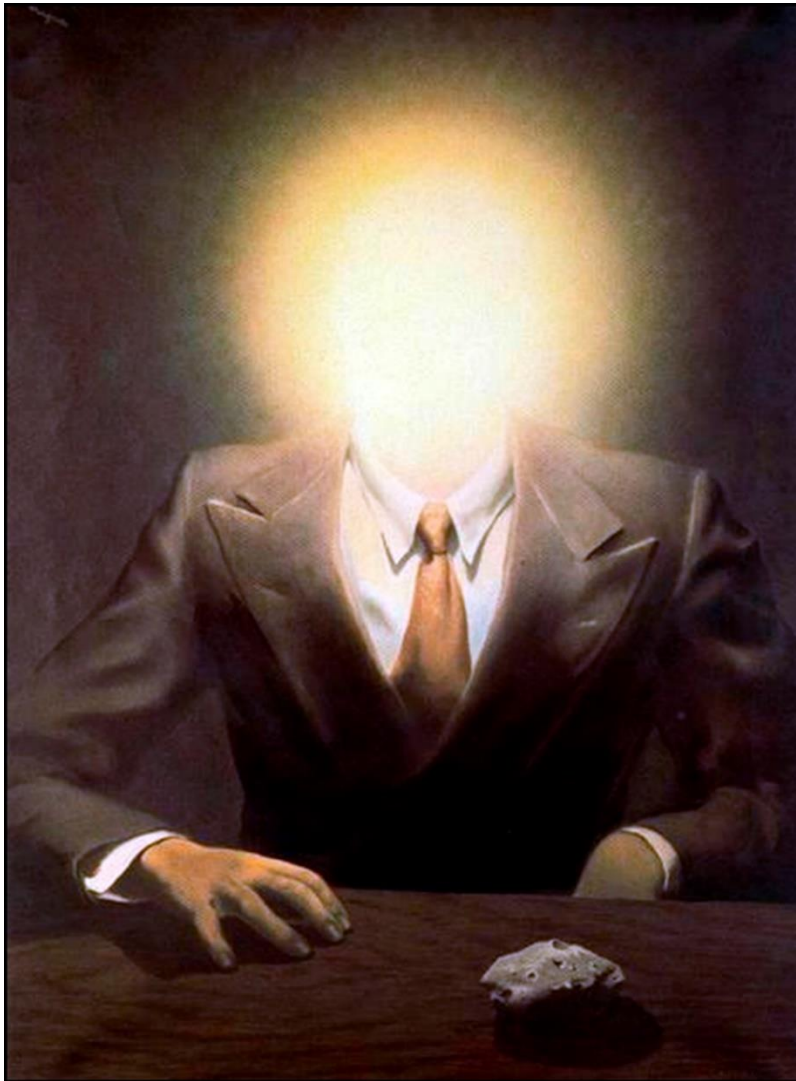
El dominio encantado, 1953

Su mundo es inhóspito hasta para su creador. A.M. Hammacher habla de un miedo innato, casi supersticioso ante el retrato²⁸, pero U.M. Schneede destaca el papel del Hombre del bombín en su pintura, interpretándolo

27 Torczyner, op. cit., pg. 196.

28 Magritte, pg,128.

simultáneamente como antirretrato y autorretrato ²⁹ (Magritte solía fotografiarse como uno de sus personajes). Con salvedad de algunos retratos vinculares –de su mujer Georgette o su amigo y asesor H. Torczyner– su aportación más singular al género es rigurosamente negativa. En 1937 recibió el encargo de un retrato por parte del banquero inglés Edward James, muy afecto al surrealismo.



El principio del placer

29 Rene Magritte, pgs. 105–106.

En lugar de recurrir a la pose directa, Magritte pidió a Man Ray que le fotografiase ante una mesa sobre la que reposaba un guijarro.



Isla de tesoros, 1942

A partir de ahí, sustituyó la cabeza por un foco de luz – como un flash fotográfico– que ciega al espectador (“El principio del placer (Retrato de Edward James)”)³⁰. Por si no fuese bastante también pintó a James de espaldas ante un espejo que lo refleja como lo vemos nosotros “Prohibida la reproducción”³¹. Es evidente que Magritte empleó la intermediación de Man Ray para no enfrentarse directamente al modelo y manipularlo con mayor libertad.

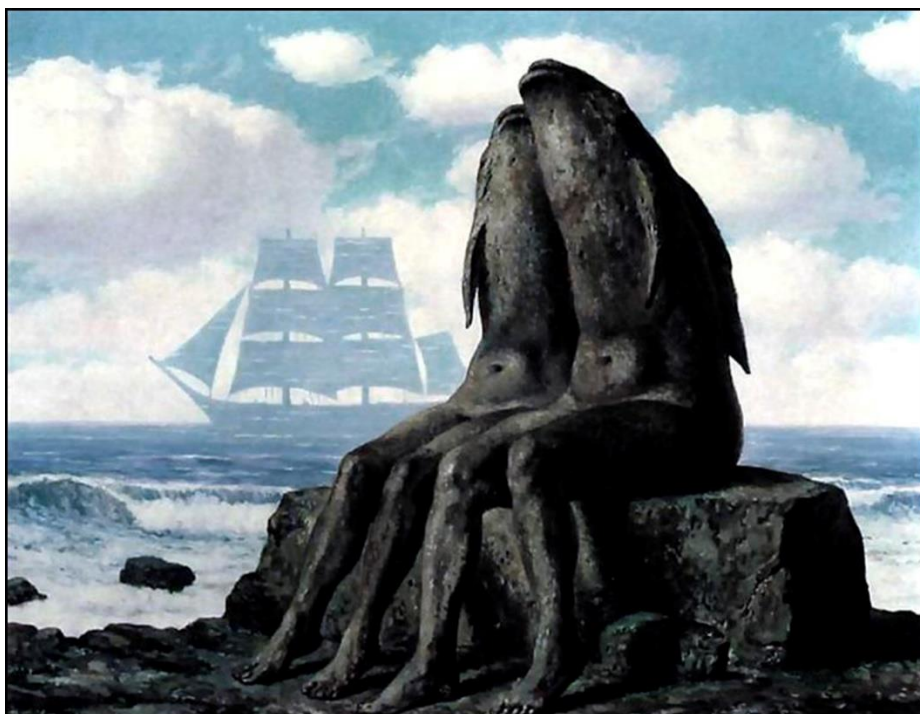
30 Edward James Foundation/Chichester.

31 Idem.

La cuestión del parecido, como resultado, se vuelve irrelevante:

“Nougé observaba que “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”³².

Acaso pueda verse en este rechazo un reflejo de su propia vida voluntariamente gris, sin signos exteriores del carácter subversivo de sus actividades, anodina hasta lo invisible. En suma, el anonimato de su autor es la garantía del de sus personajes.



La canción de amor, 1948

32 J. Meuris, René Magritte, pg.90.



El balcón de Manet, 1950

SEUDOPROYECCIONES

Dentro de las manipulaciones del objeto hay dos que lo alteran oblicuamente mediante sombras o reflejos heterodoxos.

Para las primeras valga por ejemplo “El principio de incertidumbre”³³, donde una mujer desnuda proyecta la sombra de una paloma con las alas desplegadas, lo que lleva al espectador a cuestionarse la que arrojaría a su vez esta última, bajo sospecha de una infinita cadena de equivalencias. En cuanto a los espejos magrittianos, se cuentan entre ellos algunas de sus imágenes más extraordinarias. “Las relaciones peligrosas”³⁴ presenta una mujer desnuda que se cubre parcialmente con un espejo, el cual a su vez revela –pero a menor escala– la zona de su cuerpo que debería ocultar:

“El espejo funciona algo así como una pantalla

33 Colección particular/Calvados. Bélgica.

34 Colección particular/Calvados.

radioscópica. Pero con todo un juego de diferencias. (...) 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”.

Foucault³⁵



Las relaciones peligrosas

35 Op. cit., pgs. 76–77.

En suma, el espejo actúa respecto de la forma como el cuadro–dentro–del–cuadro respecto del espacio. Su función no es reflejar, sino inmaterializar. Otra muestra, más conocida, es “El falso espejo”³⁶, con su ojo/cielo reflejado, presidido por una pupila como sol negro y que recuerda uno de los más visionarios proyectos de Ledoux.



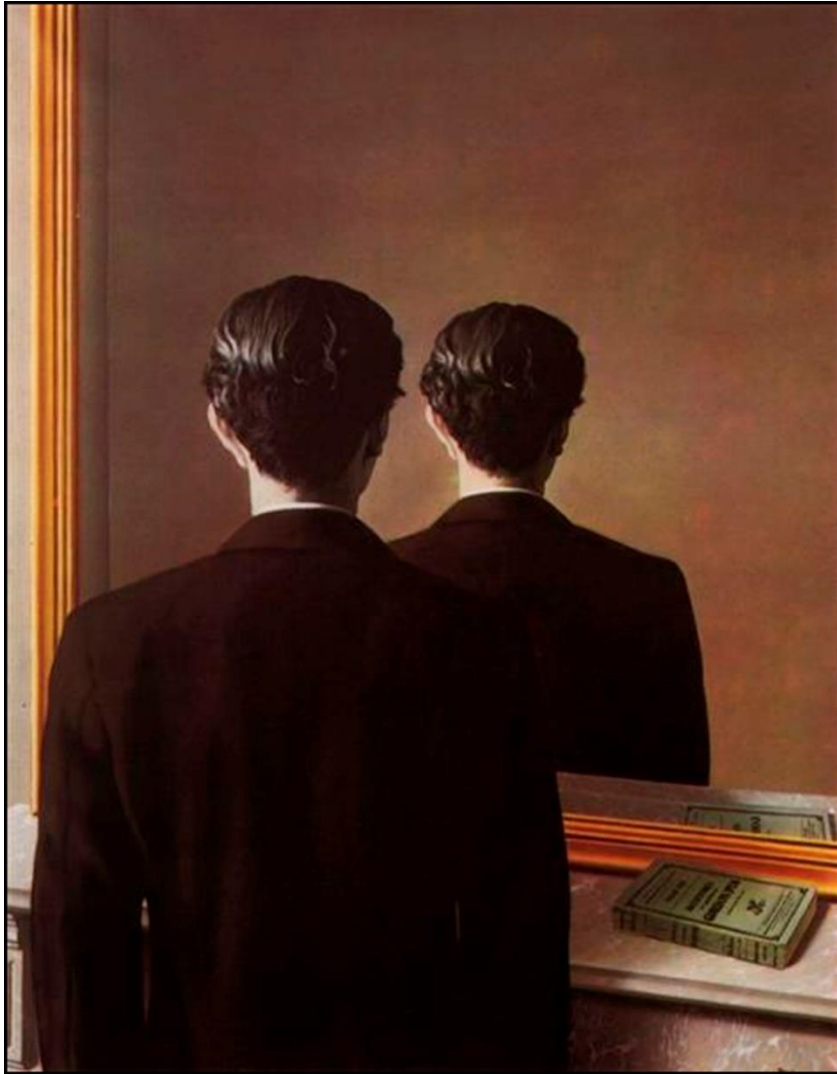
El falso espejo, 1928

Sin embargo, el espejo por excelencia de Magritte corresponde a “Reproducción prohibida”³⁷, donde el motivo, ya inquietante por sí mismo, de la figura vuelta de espaldas se eleva al cuadrado reflejándose tal cual.

36 MOMA/Nueva York.

37 Edward James Foundation/Chichester.

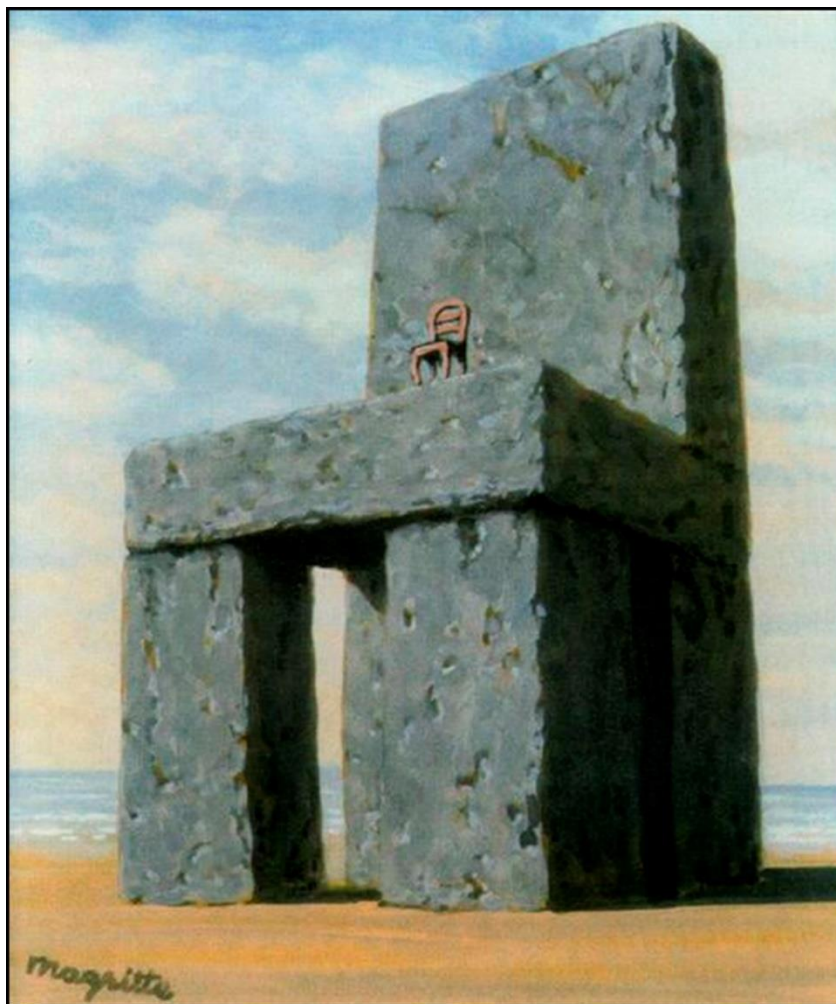
Antirretrato absoluto de un individuo –para el caso Edward James– que nos vuelve dos veces la espalda.



Reproducción prohibida, 1937

La enorme fuerza visual de la repetición, aquí aún mayor por inesperada, se combina con la inquietud del rostro prohibido: no lo vemos, pero tampoco puede verse; comparte al mismo tiempo los sentimientos de la soledad y de la compañía del doble. Es el reverso de Narciso.

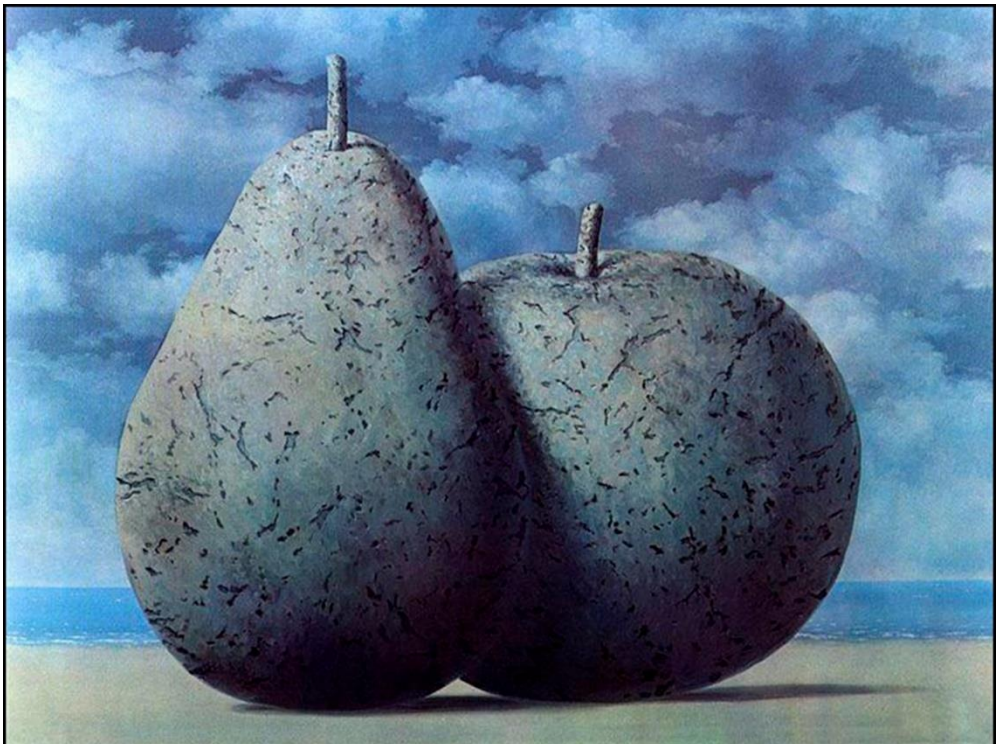
Podemos concluir que la reproducción de la forma sólo sirve para cubrir de sospecha a la propia forma.



La leyenda de los siglos, 1950

ALTERACIONES DE LA MATERIA

Un rasgo que comparte Magritte con otros pintores surrealistas es la manipulación de la materia de las formas, sea para transmutarla, sea para cambiar las pautas de su comportamiento.



Recuerdo de un viaje, 1952

Respecto al primer caso, Magritte muestra una clara predilección por las petrificaciones de objetos y figuras, que en ciertos casos culmina en una fosilización genérica del mundo –una prehistoria atemporal o una catástrofe como la de Pompeya (“Recuerdos de un viaje”)³⁸.

En “El castillo devastado”³⁹ llega a mineralizar un rayo que cae sobre un paisaje rocoso.

El propio Magritte declara su gusto por las rocas libremente⁴⁰, pero la en apariencia inmediata conexión con la escultura debe sin embargo sujetarse a cautela, tal como indica su respuesta negativa a una heterocopia de la Venus de Milo:

“No acabo de entender vuestra idea de una Venus de Milo de granito polícromo: ésta es de piedra, y la referencia precisa a un tipo de piedra específico no añade nada, en mi opinión, a la conciencia de que la estatua es de piedra. Una precisión de ese tipo pertenece, creo yo, al reino de la geología. Esta sensación sería reforzada, en cambio, si se representase a la Venus de Milo como una estatua de carne: la ausencia inesperada de la piedra allí donde realmente existe y, por otra parte, la presencia de una forma que la piedra hace

38 Colección Adelaide de Menil/Nueva York.

39 Colección particular/Hannover.

40 *Ecrits complets*, pg. 612.

posible, tendrán que suscitar forzosamente el misterio”⁴¹.



Negro mágico, 1945

Seres vivos materializados como estatuas y éstas a su vez como seres vivos. La animación de la materia apenas queda

41 U.M. Schneede, op. cit., pg. 85.

a un paso: la Venus de carne es para la de piedra una promesa de vida (Sylvester comenta el aire tierno y vulnerable de los seres vivientes petrificados por Magritte⁴², como si en ellos la forma se impusiese a la materia a la hora de sugerir un comportamiento).

Respecto a los cambios de comportamiento, los más notorios son los que afectan a la gravedad y la combustibilidad: objetos que flotan o arden sin causa aparente.

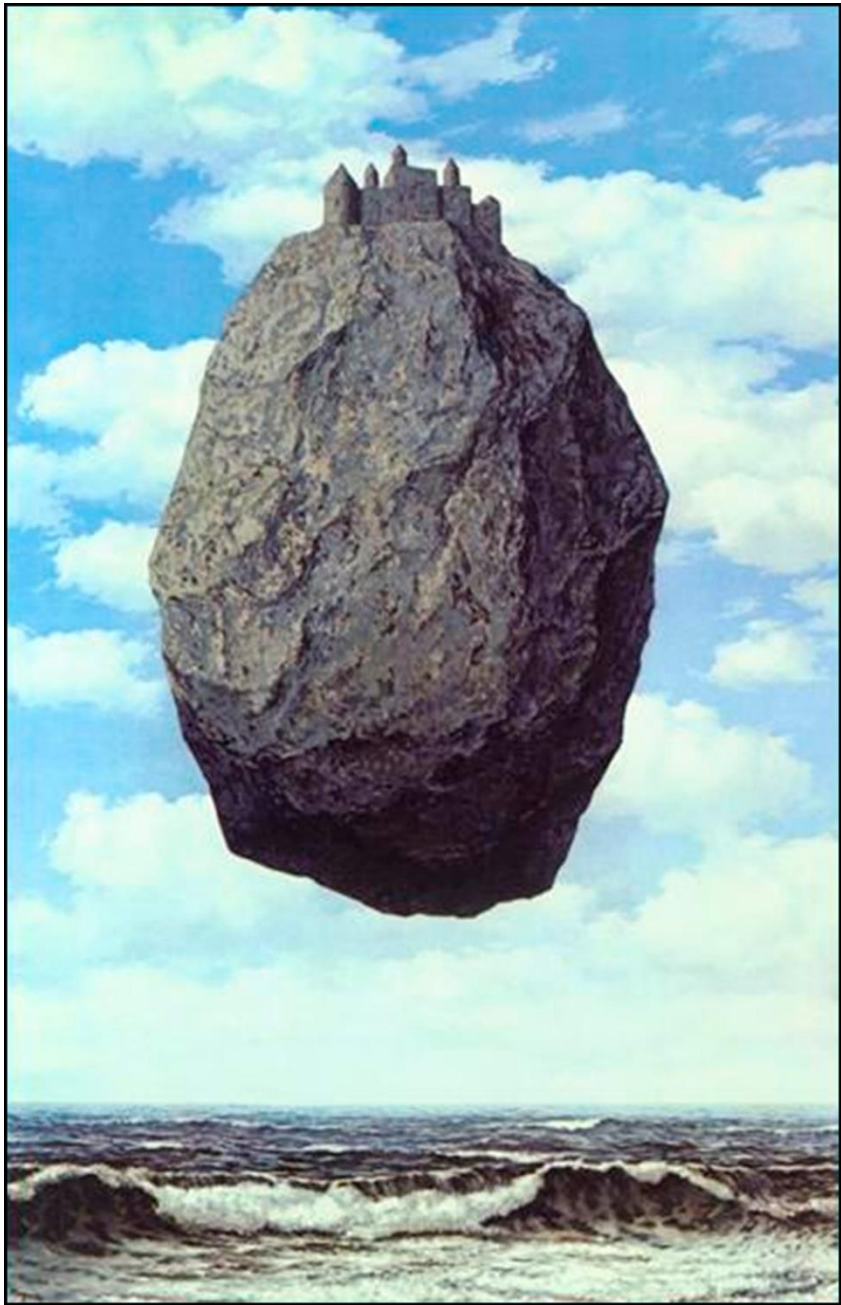
Magritte libera a la gravedad de su ley, convirtiéndola en un atributo particular de cada objeto. Un magnífico ejemplo lo tenemos en “El castillo de los Pirineos”⁴³, que uno de sus más íntimos amigos, H. Torczyner, analiza de este modo:

Al encontrarnos con una maciza roca en el aire –lo que sabemos que no puede suceder– nos vemos forzados en cierto modo a preguntarnos ¿por qué no cae la roca sumergiéndose en el mar?

Sabemos que caería, por supuesto, pero ¿por qué?... Lo que no ocurre en el cuadro nos recuerda el misterio de lo que realmente ocurre en el mundo real. (...).

42 Op. cit., pg. 12.

43 The Israel Museum/Jerusalén.



El castillo de los Pirineos, 1959

Espacio, tiempo y materia son dramatizados en su suspensión animada. La fuerza de la gravedad, que pasamos

por alto como un tópico en nuestra vida diaria, deviene aquí poderosa y pasmosa (...). Nos recuerda que todas las piedras son extraordinarias”⁴⁴.

Se trata de una de sus obras maestras: sobre una marina y ante un cielo nuboso flota una roca colosal con forma de ovoide y un castillo en la cumbre. Es uno de los pocos Magritte plásticamente gratos, y además su tamaño resulta también infrecuente (200x140). Sin embargo, su impacto no depende de ello en modo decisivo. A mi juicio, la roca se asimila a un iceberg. En efecto, si suprimimos el mar, la imagen se degrada en buena medida de su fuerza; y por otra parte la forma de la roca recuerda a uno de ellos emergido por completo. Lo más característico de un iceberg es que sólo una pequeña fracción de su volumen aparece sobre el agua, el resto se intuye como una amenaza sumergida (de ahí su potencial siniestro, tan asociado a naufragios). En este témpano granítico, el castillo, minúsculo y apiñado, simboliza por su contraste con la desproporcionada masa que lo sustenta doblemente esa quinta parte que debería ser la única visible. Es un iceberg que se ha hecho más ligero y por tanto parece más pesado⁴⁵.

En cuanto a la combustibilidad, Magritte la aplica a sus

44 Op. cit., pg. 154.

45 Otras piedras levitantes de Magritte, donde no confluyen tales circunstancias, producen un efecto muy inferior (“La flecha de Zenón” (Colección particular)).

objetos habituales. De hecho, se puede rastrear psicológicamente el origen de esta tendencia pirómana hasta su infancia, cuando un conato de incendio en la casa de sus padres le había provocado una tremenda impresión.



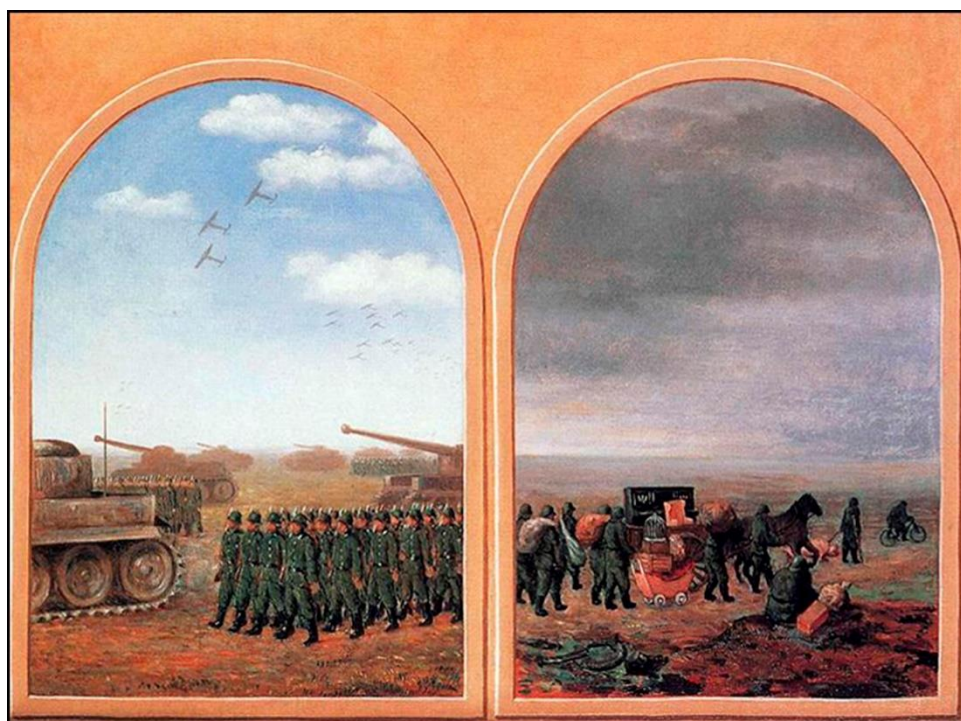
El descubrimiento del fuego

Magritte borra la diferencia entre objetos combustibles e incombustibles como hace entre pesados e ingravidos.

“El descubrimiento del fuego” me dio el privilegio de conocer el mismo sentimiento que experimentaron los primeros hombres que hicieron nacer la llama por el choque de dos trozos de piedra.

A mi vez he imaginado hacer arder un trozo de papel, un huevo y una llave”⁴⁶.

Un fuego más prefísico que prehistórico. Tal vez la analogía más apta sea la de los objetos o seres que en la pintura tradicional emitían luz por causas superiores y sin cambio ulterior de sus características. En la alta edad media se pensaba que toda materia poseía internamente luz⁴⁷, siendo su manifestación prueba del paso de un estado terrenal a otro espiritual; en el surrealismo ese papel lo representa el fuego, para hacer pasar lo inanimado a una animación implícita, imprevisible y siniestra.



Dialéctica aplicada, 1945

46 Ecris complets, pg. 111.

47 V. de J. Gage, Color y Cultura, (Siruela/Madrid/1993), pg. 66

LAS PALABRAS Y LAS COSAS

Se ha acusado a menudo a Magritte –como a la pintura surrealista en general– de ser un pintor “literario”, por su temática y su factura. Basta sin embargo examinar las complejas relaciones que establece entre imágenes y textos en sus cuadros para que se imponga la conclusión de una paridad o paralelo sumamente equilibrada. Ningún artista del arte moderno ha incorporado la expresión escrita a su mundo plástico con tanta frecuencia y habilidad. Para encuadrar sus investigaciones elaboró una casuística de gran sofisticación, cuyos axiomas más productivos pueden resumirse así:

- Redenominación. No existe un vínculo definitivo entre cada objeto y su nombre convencional, pudiéndose adjudicarle otro más apto.

– Existen objetos que pueden prescindir de sus nombres, al ser su representación suficientemente indicativa.



La victoria, 1939

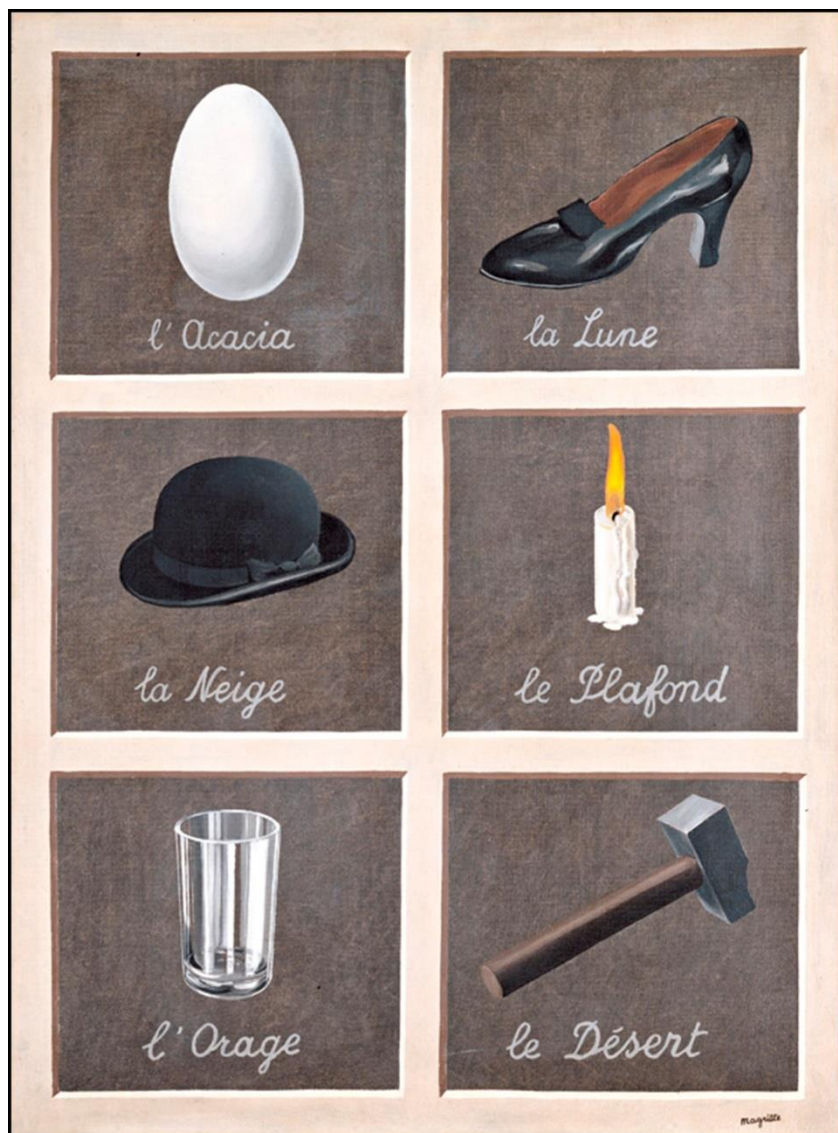
- El nombre de un objeto puede reemplazar a su representación, reducida a una mancha anónima.
- A su vez la palabra puede ocupar el lugar del objeto en un cuadro, y una imagen sustituir una palabra en una frase.
- El objeto mantiene vínculos inapreciables con el término que lo nombra convencionalmente.
- Una forma indefinida puede sustituir la representación exacta de un objeto.
- Un objeto jamás produce el mismo efecto que su nombre o representación.
- Todas las formas, inidentificables o no, poseen un significado igualmente importante.
- En un cuadro los nombres designan a veces cosas precisas y las imágenes, imprecisas; otras veces sucede lo contrario⁴⁸.

Magritte establece en suma una relación tripolar objeto–representación–nombre recorrida de tensiones y donde ningún elemento se mantiene en preponderancia.

Toda su pintura, y no sólo este sector, ha sido comparada

48 U.M. Cheneede, *op. cit.*, pgs. 42–43.

a un vocabulario de imágenes que utilizaba en combinaciones parecidas a frases⁴⁹.



La clave de los sueños

En este sentido, los cuadros de Foucault llama “logoicónicos” serían la quintaesencia de su pintura, no siendo casual que su imagen más célebre⁵⁰ esté entre ellos.

49 J. Lévy, Surrealism, pg. 22.

50 “El uso idiomático”.

“La clave de los sueños”⁵¹ consiste en seis imágenes dispuestas en un casillero plano: un huevo, un zapato de mujer, un bombín, una vela encendida, un vaso de cristal y un martillo. Bajo cada una aparece un nombre incoherente: “La acacia”, “La Luna”, “La nieve”, “El techo”, “La tormenta” y “El desierto”.



Perspectiva. Mme. Recamier, 1959

Su precisa caligrafía indica, sobre el fondo oscuro, un carácter más docente que iconoclasta. Se trata del reverso del “Orbis Sensualium Pictus” de Comenius, padre de la literatura escolar. El título alude a una clave, pero en el mejor de los casos sólo asistimos a parte de su desarrollo.

51 Colección particular.

Freud establece equivalencias simbólicas oníricas de entidades cuya importancia preside la vida del durmiente. Magritte replica con otras a nivel de parodia donde sólo cuentan los objetos, enésima prueba de su preponderancia en la pintura surrealista. “Hombre encaminándose al horizonte”⁵² muestra un espacio abstracto con formas indeterminadas pero provistas de nombres: “fusil”, “sillón”, “caballo”, “horizonte”, “nube”. Dándonos la espalda, sí parece representado el individuo.



El infinito reconocimiento, 1963

La imagen implanta en una problemática nueva la cuestión

52 Staatsgalerie/Stuttgart.

de ese tipo de figuras. Es como si el paisaje sólo existiera para su contemplador. La figura nos niega su rostro –sus ojos– y lo que puede ver en su recorrido. Se trata de una realidad que no puede ser percibida desde fuera del cuadro, y esta absurda conclusión formalista se consigue por medio de un lenguaje no plástico. “Paisaje espectral”⁵³ superpone a un busto de mujer la palabra “montaña”. La forma es, pues, plenamente indentificable, pero no concuerda con su denominación. Además, la palabra está escrita inclinada hacia la izquierda: la leemos hacia arriba, sugiere una ladera. Es decir, los únicos rasgos asimilables a su contenido se manifiestan en ella misma y no en la forma posterior; aquí la palabra no sólo desplaza a la imagen, sino que empieza a sustituir sus funciones.

Pero la obra maestra entre las adscritas a esta tipología es “El uso idiomático”⁵⁴ probablemente –con “La persistencia de la memoria” de Dalí (*Los relojes blandos*)– una de las imágenes más universales del surrealismo. Magritte, consciente del hallazgo, lo amplió en variantes desde 1928 a 1966 –casi toda su carrera surrealista–, aunque sin alterar su principio: una pipa de perfil, apagada, con aire de reclamo publicitario, sobre un fondo neutro que contiene la frase “Ceci n'est pas une pipe”, caligrafiada convencionalmente. La imagen es degradada mediante una definición negativa,

53 Colección particular.

54 Colección particular/Nueva York.

es decir, aquella que suministra el mínimo estricto de información. Lo único que dice es que no es lo que parece. La primera reflexión cae en lo obvio: no es una pipa porque es sólo la representación de una pipa. Sin duda, pero si alguna pintura no autoriza esta fácil conclusión es la de Magritte. En un autor de tal indiferencia formal las imágenes no tienen otra sustancia que su contenido.



El uso idiomático

Cualquier otro pintor puede representar una pipa. Magritte sólo puede hacer una pipa o algo que sea, con idéntica concrección, otra cosa, siendo para nosotros reconocible y denominable como “pipa”. Si hasta sus cuadros –dentro–del–cuadro son más que imágenes, ¿Cómo pueden ser menos los auténticos? Foucault, en su análisis tan conocido, lo compara todo a un caligrama en pedazos:

“En el caligrama actúan uno contra otro un “no decir todavía” y un “ya no representar””: En la pipa de Magritte, el lugar de donde nacen esas negaciones y el punto donde se aplican son totalmente diferentes (...). La redundancia del caligrama descansaba en una relación de exclusión; la separación de los dos elementos en Magritte, (...), la negación expresada en el texto, manifiestan afirmativamente dos posiciones”⁵⁵.



La gigante, 1924

55 Op. cit., pgs. 38–39.

Doble afirmación que culmina en la conclusión de Foucault de que “en ninguna parte hay pipa alguna”⁵⁶. Goemans habla en paralelo de una “doble ausencia del objeto”⁵⁷, en nombre y representación, que lleva a un efecto alucinatorio. Tal vez pudiera verse también el último extremo de la descontextualización, con el objeto alienado hasta de sí mismo.



El arte de la conversación

Magritte tiene también cuadros con textos ajenos

56 pg. 45.

57 Magritte (Fundación March). pg. 14.

incorporados, como “La gigante”⁵⁸, donde incluye el soneto de Baudelaire del mismo título: una alternativa a la ilustración convencional con predominio de la imagen. Por otra parte, las palabras pueden aparecer como formas plástica dotadas de volumen.

“El arte de la conversación”⁵⁹ consiste en una acumulación de megalitos alfabéticos que componen, entre letras sueltas, alguna que otra palabra.

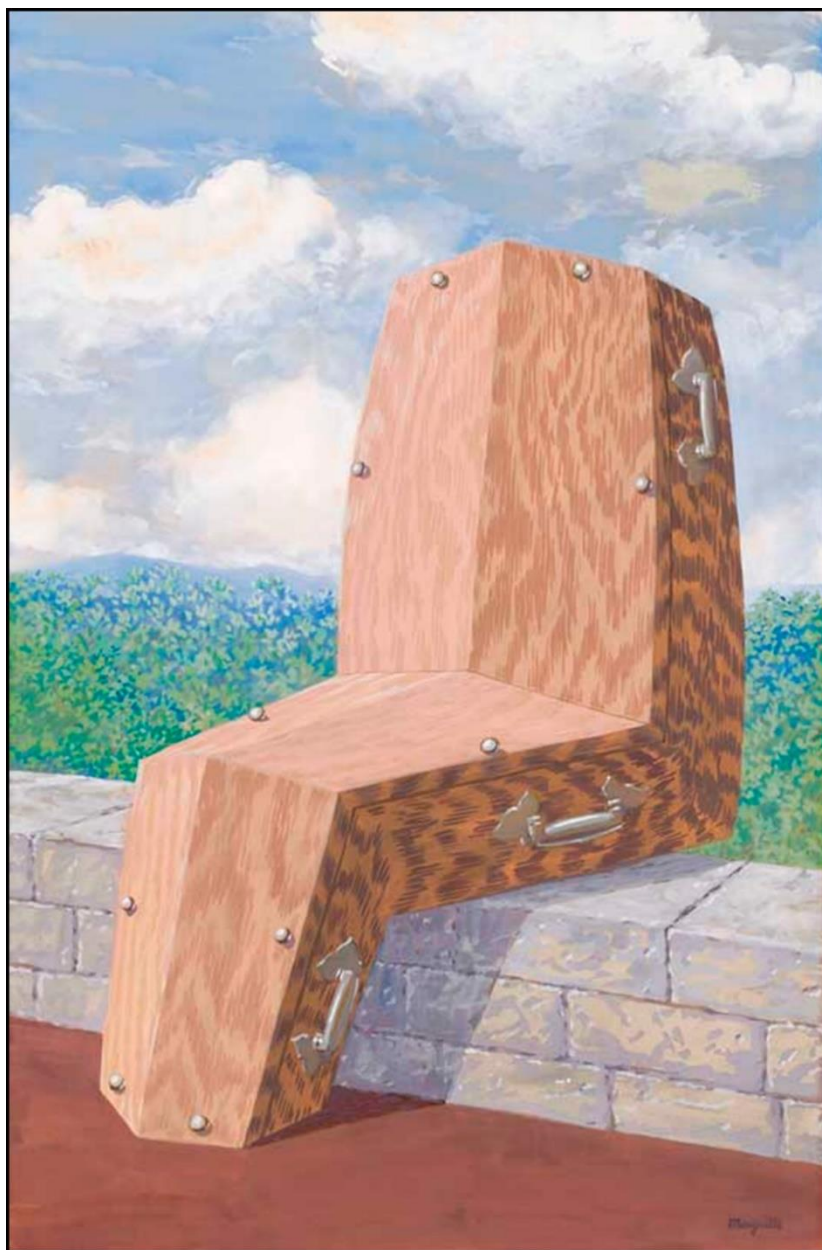


Un sueño de piedra

58 Museo Ludwing/Colonia.

59 Colección particular.

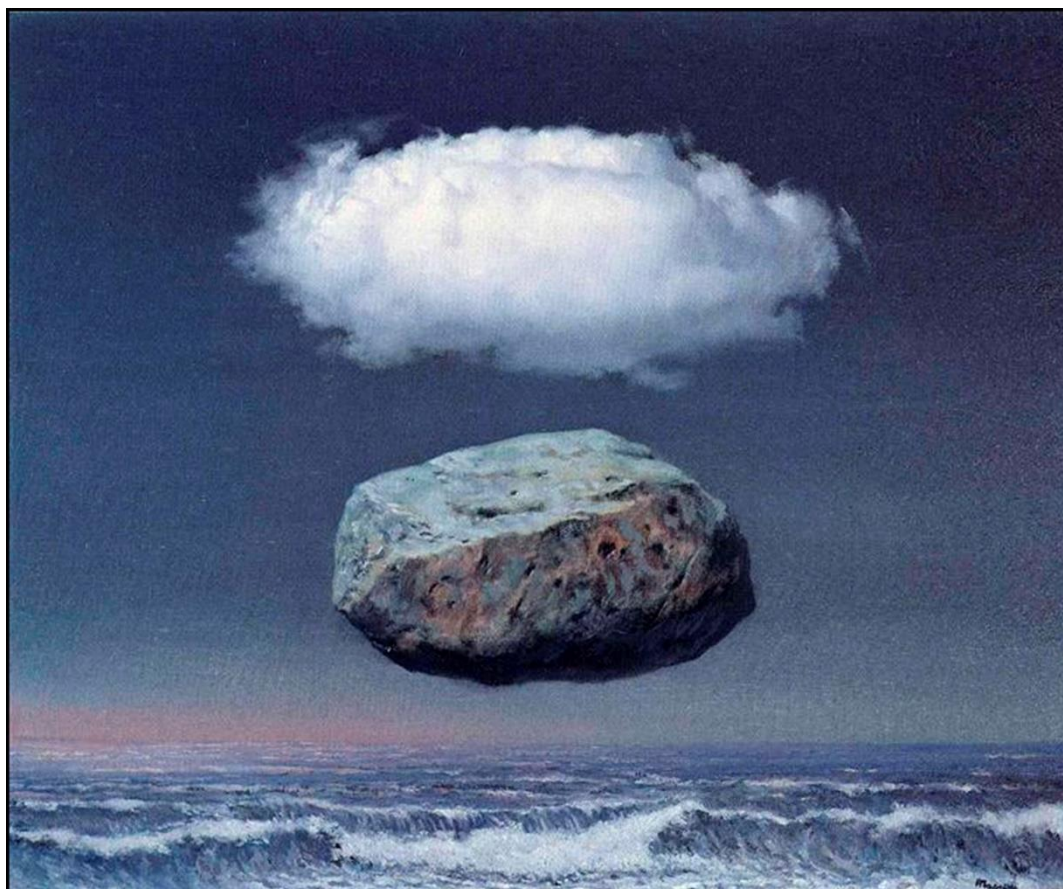
Butor⁶⁰ lo relaciona con un verso del nuevamente presente Baudelarie, alusivo a la belleza de “un rêve de pierre” (Un sueño de piedra), y considera que los dos individuos del bombín representan en plástica al pintor y al poeta.



La belle herétique, 1964

60 Les mots dans la peinture, pgs. 78–79.

Dejando aparte su aspecto de prehistoria letrada (“Paisaje de principios del mundo o de Gigantomaquia” lo llama Foucault)⁶¹ el procedimiento se eleva a una dignidad acorde con su escala monumental.



Ideas claras, 1958

Parece una parodia de la definición nazi de arquitectura (“Das Wort aus Stein”), recordando además la larga tradición de alfabetos heterodoxos, y muy especialmente el arquitectónico de J.D. Steingrüeber⁶².

61 Op. cit., pg. 54

62 En 1773 (V. de E. Satué, El diseño gráfico, pg.61)

De este modo, la aceptación de la configuración plástica sólo sirve para dar al lenguaje la primacía en disputa tras la ambigüedad de las anteriores obras.

Si la pipa parecía estar por debajo de su representación, la palabra se diría más allá de su elocución.

Un apéndice de todo lo anterior son los títulos de los cuadros.

Magritte califica el título de “imagen hecha a base de palabras”⁶³, y se extiende profusamente sobre las condiciones que debería cumplir para ser eficaz.

Contamos con detalles muy significativos sobre sus a veces arduas elaboraciones, como los dieciséis títulos tanteados para “La llave de cristal”⁶⁴, o el debate entre amigos convocados para bautizar “El mes de la vendimia”⁶⁵ ante una cámara cinematográfica.

En apariencia los títulos de Magritte son aleatorios, caprichosos, sin relación con la imagen que se supone aclaran.

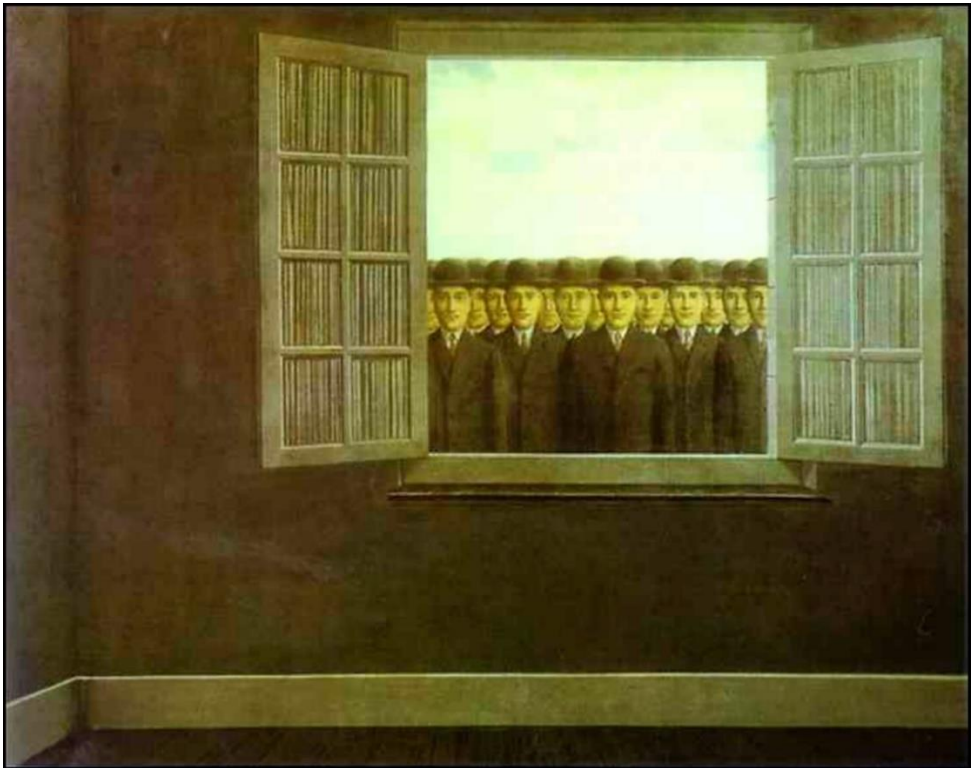
63 Ecrits complets, pg.491.

64 Idem, pg. 488.

65 Incluido en el film de Luc de Heusch, Magritte o la lección de cosas, (1959).



La llave de cristal



El mes de la vendimia, 1959

Una reflexión más detenida permite comprender que actúan al mismo nivel que los componentes de la imagen, cuya heterodoxia se transmite fuera de ella.

Hay títulos alusivos a cuestiones intelectuales, como “La condición humana”⁶⁶ o “Elogio de la dialéctica”⁶⁷. Otros son de clave poética, mediante procedimientos retóricos como el oximoron: la yuxtaposición de un sustantivo con un adjetivo sin vínculos reconocibles crea un eficaz efecto sorpresa (“La perspectiva amorosa”⁶⁸).

Otras veces prefiere alusiones literarias a sus autores favoritos (“Les demoiselles de l’Isle Adan”, “El dominio de Arnheim”⁶⁹). También los hay referidos a figuras históricas: “Los trabajos de Alejandro”⁷⁰, de corte temporal “Los días gigantescos”⁷¹, o incluso convencionales (retratos de, etc.).

Sin embargo, destacan de modo especial los formados por expresiones cotidianas, leit-motivs verbales y frases hechas, empleados por su banalidad de igual modo que sucede con los objetos corrientes extraviados en la imagen:

66 Colección particular.

67 National Gallery of Victoria/Melbourne.

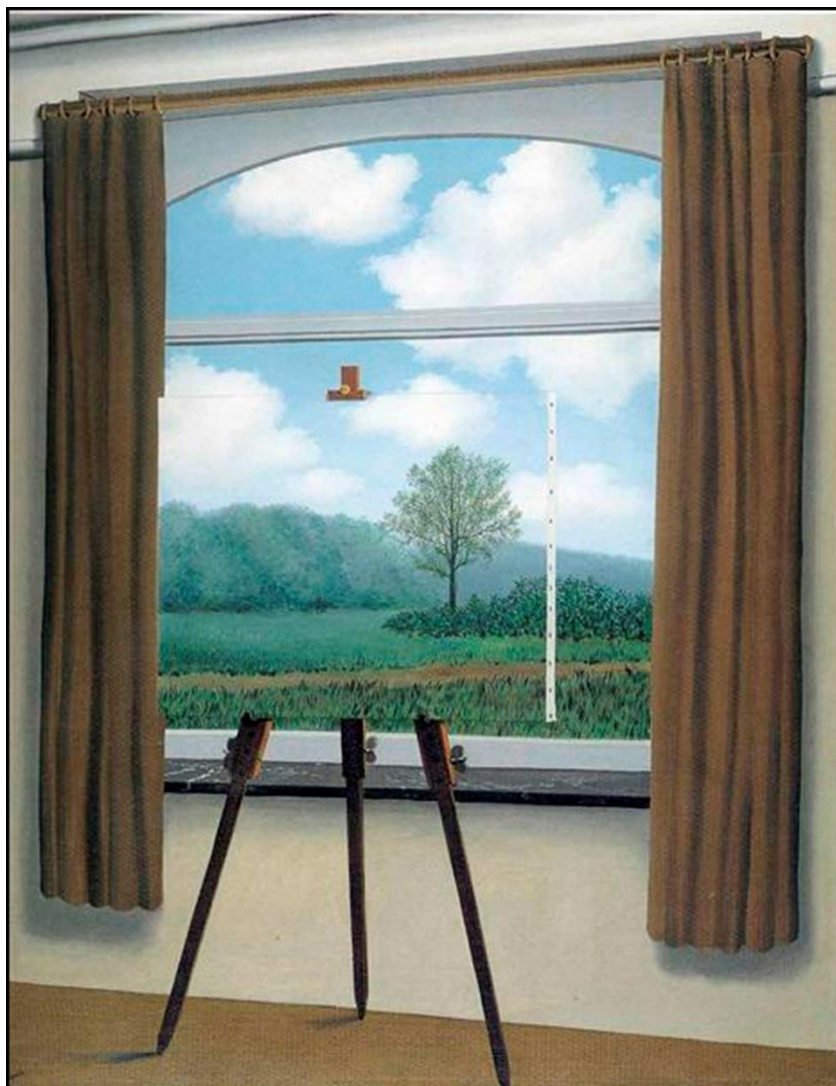
68 Colección privada/Suiza.

69 Colección Mme. Magritte/Bruselas.

70 Colección B. Jackson/Nueva York.

71 Colección particular/Bruselas.

“Reproducción prohibida”⁷², “El sentido común”⁷³, “Los derechos del hombre”⁷⁴.



La condición humana

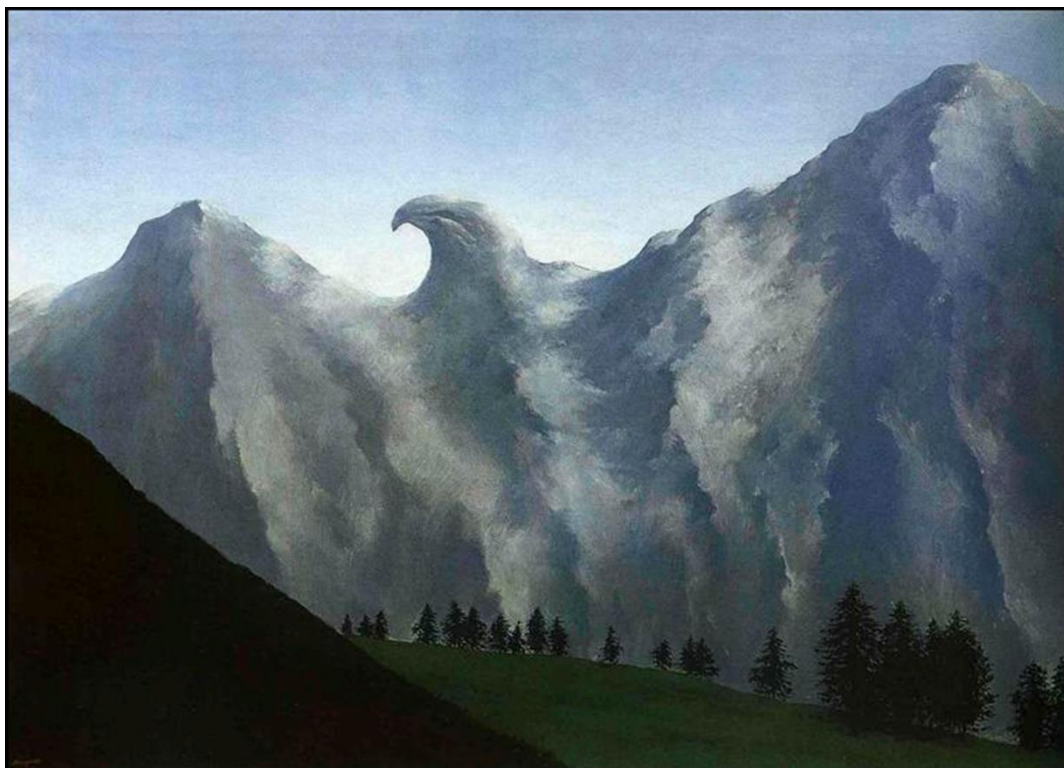
Pero incluso la clasificación más esforzada debe rendirse a un residuo irreductible. Muchos títulos desafían no sólo a ella –cualquier explicación más o menos normalizadora que

72 Edward James Foundation/Chichester.

73 Colección Mme. Jean Krebs/Bruselas.

74 Galería d'art del Naviglio/Milán.

al menos los agrupe de algún modo—, sino el simple comentario.



El dominio de Arnheim, 1938

Cuando Magritte “razona” varias docenas de los suyos⁷⁵ el lector/espectador sospecha más bien un ingenioso ejercicio de justificación posterior para hallazgos puramente intuitivos:

(“La salida del sol”) “Si uno se imagina, muchachas en flor, puede admitir igualmente un pájaro en flor. La aparición de ese pájaro es agradable como la salida del sol”⁷⁶.

75 Ecris complets, pgs. 259–263.

76 Ibidem, pg. 260.

(“Los derechos del hombre”) “Aquí se recuerda al hombre que tiene derechos para actuar sobre los objetos y transformar el mundo”⁷⁷.

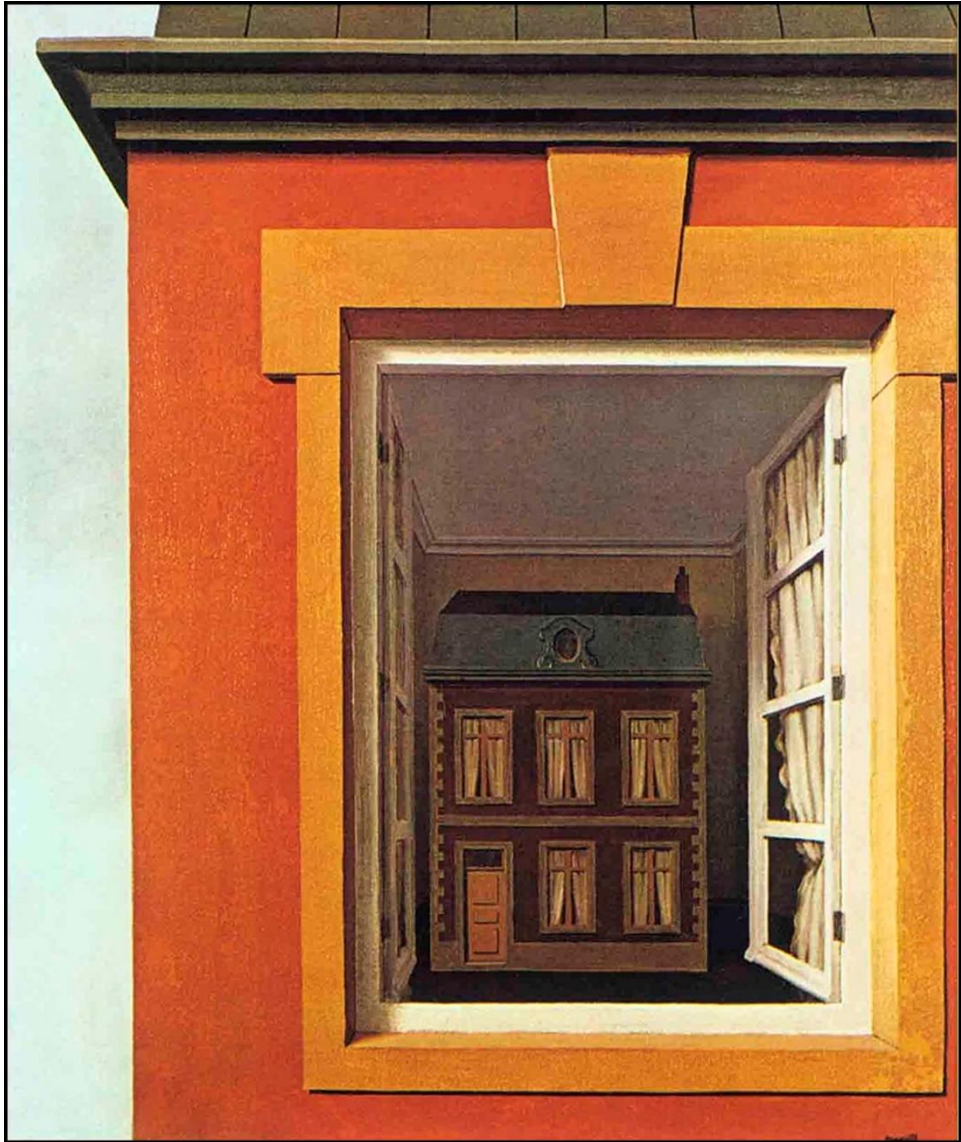


Los derechos del hombre

(“El pleno acuerdo”) “Gracias al pintor, un pleno acuerdo reina entre la habitación, la mujer, la piedra y la hoja”⁷⁸.

77 Ibidem, pg. 261.

78 Ibidem, pg. 262.



Elogio de la dialéctica

FUSIONES DE OBJETOS

Dentro de los atentados sufridos por el objeto en la pintura de Magritte, ninguno es tan expreso y violento como su cruzamiento con otro. Nos hallamos ante una ampliación del procedimiento que la pintura tradicional practicaba continuamente para la fabricación de monstruos.

Aunque Magritte no desdeña las fusiones orgánicas de este estilo, su principal interés se dirige hacia mezclas entre formas orgánicas e inorgánicas. Incluso puede, sin embargo, en ocasiones, jugar con el ordenamiento de los monstruos consagrados, aquellos que todas las épocas han aceptado como contrapunto formal:

“La cabeza de un hombre sobre un cuerpo de caballo nos gusta; la cabeza de un caballo sobre el cuerpo de un hombre nos desagradaría. Al gusto le corresponde el crear monstruos. Quizás me precipite en los brazos de una sirena, pero si

la parte que es mujer fuese pez y la que es pez fuese mujer, apartaría la mirada”.

Diderot⁷⁹

Siglo y medio más tarde Magritte pintaría precisamente esa sirena invertida –un monstruo a partir de otro– en “La invención colectiva”⁸⁰.



La invención colectiva

Estas metamorfosis heterogéneas acaban rompiendo con cualquier precedente, no justificadas además por ninguna razón iconográfica (como la mitología clásica o las tentaciones demoníacas en la pintura tradicional). Metamorfosis de este estilo sugieren una acción interna, que procede a través

79 Pensamientos sueltos sobre la pintura, pgs. 64–65.

80 Colección particular/Londres.

de progresivas zonas de muda, en una sorda alquimia. Magritte celebra tal rasgo en términos entusiastas:

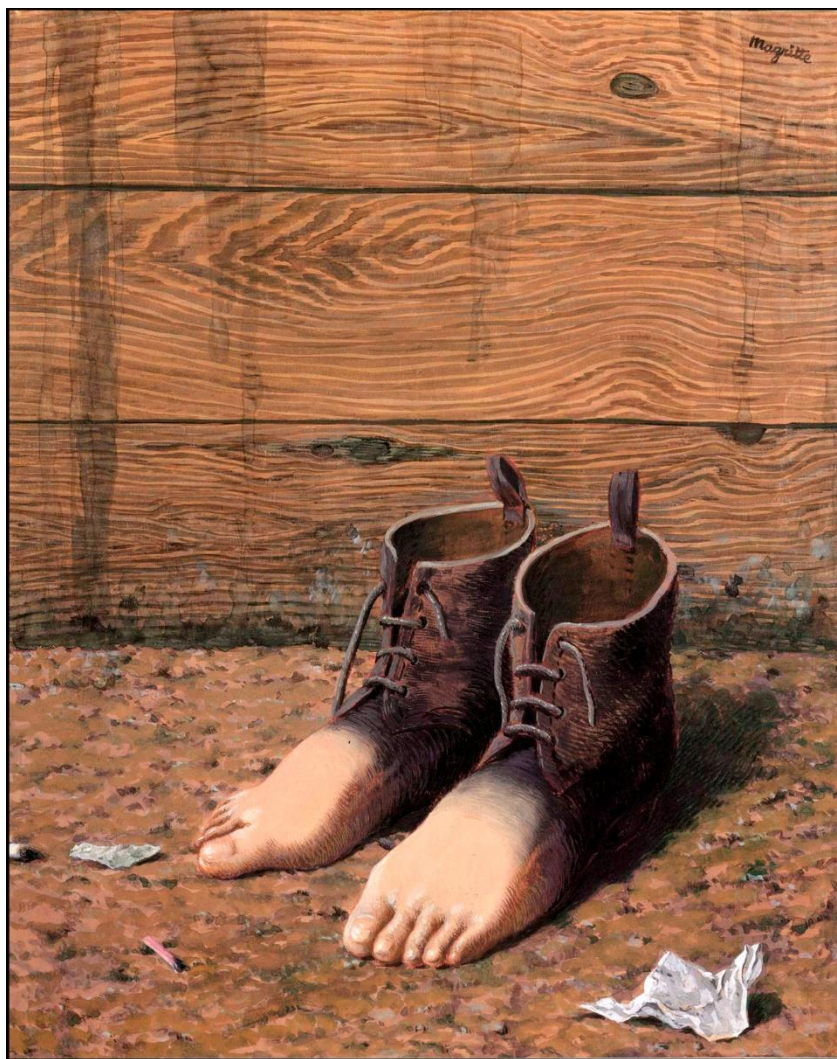
“Creo que ha hecho un descubrimiento totalmente pasmoso en la pintura: hasta ahora empleaba objetos compuestos (...). Pero tras los estudios realizados aquí, he hallado una nueva posibilidad en las cosas: la de irse convirtiendo gradualmente en otra cosa; el objeto se funde en otro objeto distinto de él mismo (...). Me parece que es algo muy distinto del objeto compuesto, ya que no hay ruptura entre los dos materiales, ni tampoco límite.”⁸¹.

La obscena intimidad que implica este proceso hace que nos sintamos morbosamente atraídos por la zona de contacto entre ambas naturalezas, donde la materia de un objeto se va redefiniendo en la de otro. A veces adquiere un aspecto malsano, como una soldadura de putrefacción. Asimismo, como en el surrealismo nada es previsible, ignoramos la dirección del cambio, qué forma pasa a qué otra. Esta indecisión paraliza la percepción, a la espera sin futuro de un resultado final. Una de las obras más conocidas de Magritte es “El modelo rojo”⁸², que muestra una mezcla de botas y pies. Ofrece muchos matices interpretativos; por ejemplo los fuertes efectos táctiles –muy raros en su autor– de la tierra gujarrosa y los tablones toscamente cepillados

81 Torczyner, Magritte, pg. 213.

82 Moderna Museet/Estocolmo.

del fondo, con fibras y nudos bien a la vista, que aluden a la sensibilidad de las plantas desnudas. Magritte replica a la impresión desasosegante del motivo con el argumento de que lo verdaderamente monstruosos es la costumbre de embutir un pie humano en un zapato⁸³.



El modelo rojo

La interpretación habitual, la más “normalizadora” es que un par de botas abandonadas se están convirtiendo en pies,

83 Torzcyner, op. cit, pg. 80.

superando en cierto modo su función a fuerza de costumbre: la unión de ambos elementos en la vida diaria acaba borrando sus diferencias, lo esencial se funde con lo complementario. Pero la imagen no da nada por supuesto, y autoriza otras lecturas, como la más compleja que propone J. Berger:

“(...) estoy seguro de que el motivo de las botas medio convertidas en pies no constituye el tema central de ese cuadro. Sería el misterio por el misterio, algo que él odiaba. Lo importante es saber qué es lo que propone esta invención. Un par de botas normales dejadas en el suelo simplemente sugieren que alguien se las ha quitado. Un par de pies separados del resto del cuerpo sugiere violencia. Pero los pies desechados medio convertidos en botas proponen la noción de un ser que ha abandonado su propia piel. El cuadro trata de lo que está ausente, de la libertad que es ausencia”⁸⁴.

84 Mirar, pg. 145.

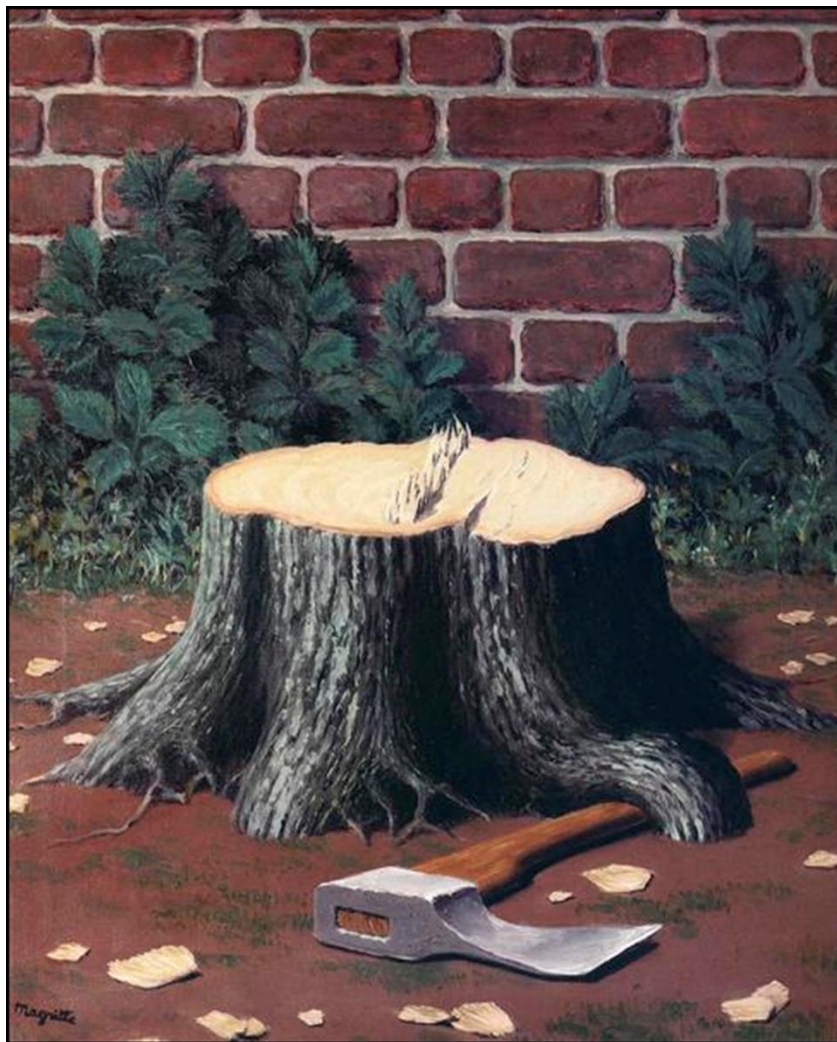
MAGRITTE Y DALI ANTE LA METÁFORA PLÁSTICA

La metáfora plástica, es decir, la sustitución de un objeto por otro puede entenderse como la consecuencia final de todos los procesos anteriores. Su comparecencia está igualmente justificada no sólo por ello sino también por precedentes y analogías notables. Así, L. Nochlin considera a la metáfora el fundamento de las representaciones románticas y simbolistas (frente a la sinécdoque y la metonimia propias de las realistas)⁸⁵. Freud, por su parte afirma que las frecuentes transformaciones oníricas de un objeto en otro representan una relación causa–efecto⁸⁶. Se trata de la ampliación a la imagen de un recurso retórico – el más ilustre– aceptado universalmente en la literatura. A diferencia de los procedimientos que conducen a ella, la

85 El realismo, pg. 139.

86 La interpretación de los sueños (Tomo I), pg. 38.

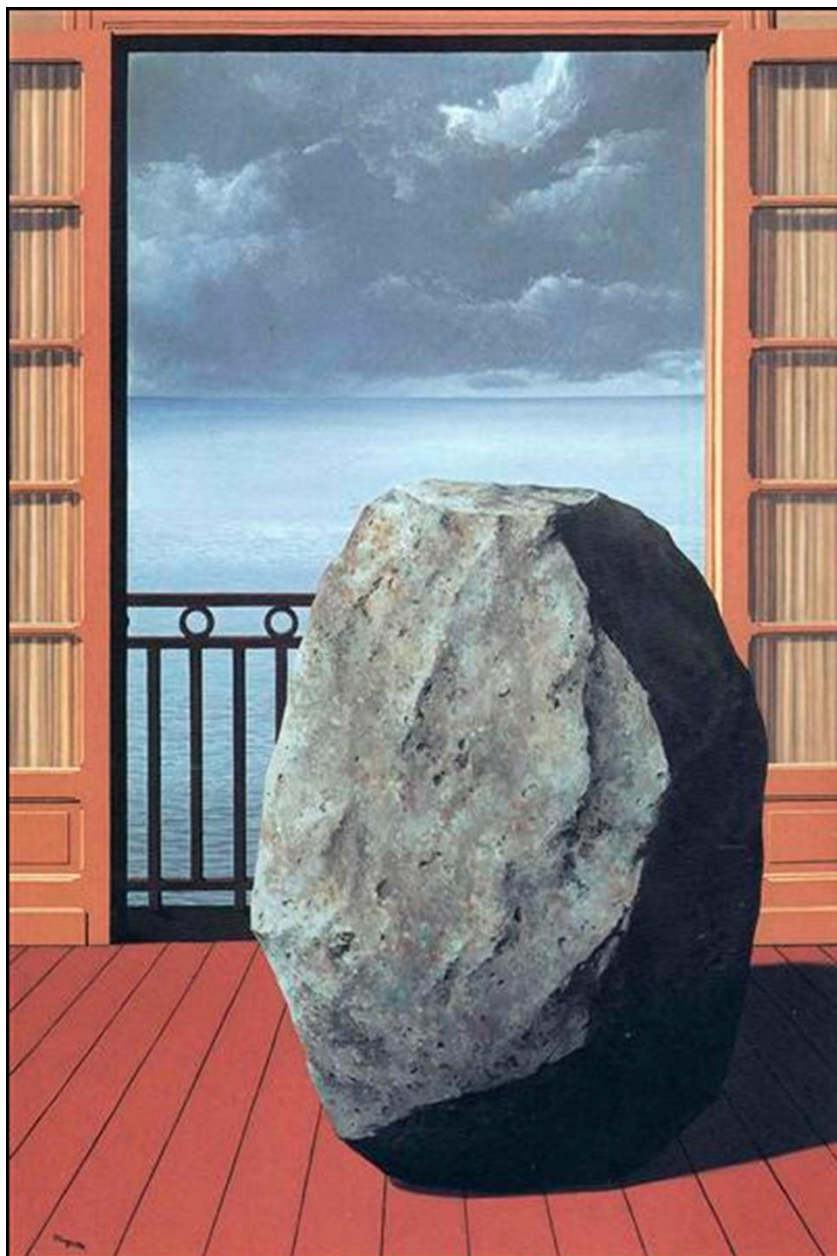
metáfora surrealista no transmite violencia y tensión, por dispares que sean los términos que implica. Sin embargo, el carácter siniestro de rigor puede interferir despojándola de las connotaciones positivas implícitas en su uso poético.



Los trabajos de Alejandro, 1950

Dalí ha cultivado la metáfora con gran habilidad, pero no siempre se ha desligado de sus funciones tradicionales. Prolonga la metáfora convencional más a menudo de lo que

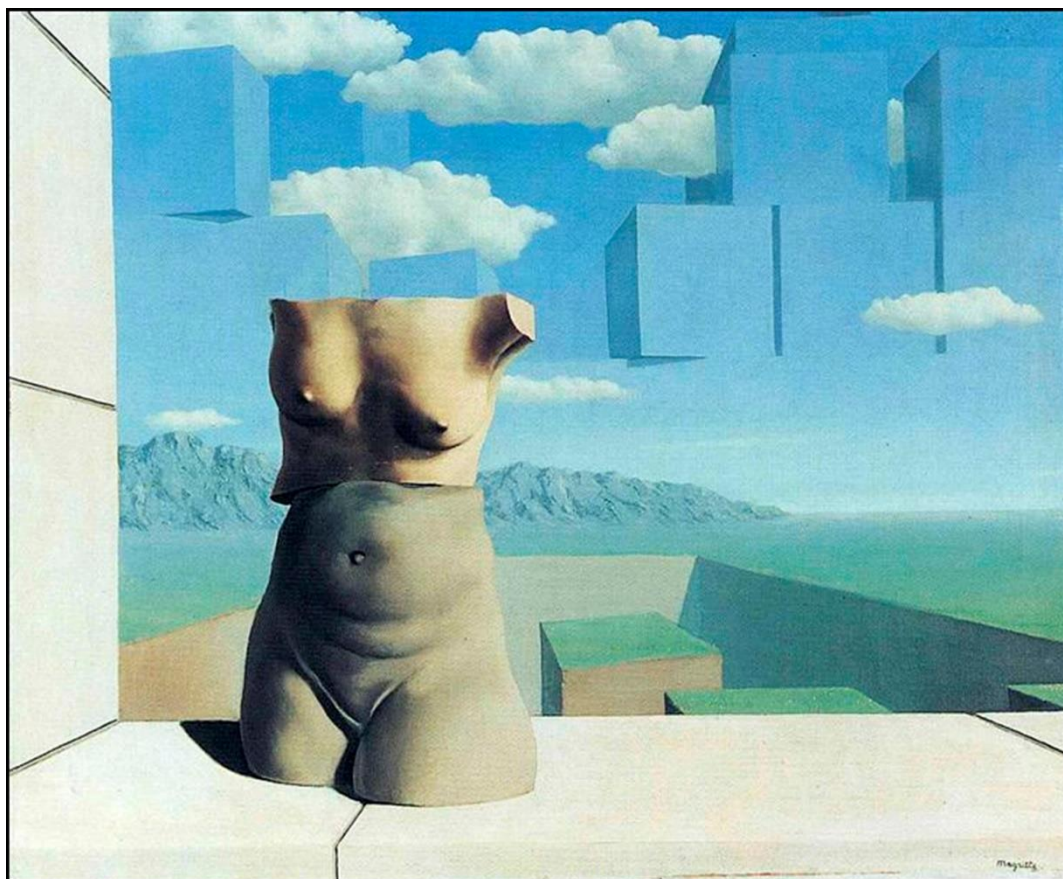
logra invertirla. Uno de sus objetos, “Teléfono/langosta”⁸⁷ sustituye por ésta el auricular de bakelita.



Mundo invisible, 1954

87 Fundación Edward James/Sussex.

En un busto de Dante en bronce reemplaza la tónica corona de laurel por cucharillas de café. Son ejemplos acertados, cuyo impacto aumenta debido a la tridimensionalidad.



La marcha del verano, 1939

En cambio, cuando presenta a una mujer con un ramo de flores por cabeza⁸⁸, el efecto de sorpresa se atenúa por la trillada relación entre ambos elementos. Ni siguiera cuando Dalí emplea como reclamo para una exposición surrealista anunciantes callejeros con ese aspecto⁸⁹ pasamos de un

88 "Mujer con cabeza de rosas" (Kunsthaus/Zurich).

89 En Londres, 1936.

juego sin transcendencia. La metáfora, pese a su excentricidad, sigue apuntando hacia arriba para superar su punto de partida. En cambio, cuando Magritte sustituye las nubes en un paisaje visto a través de una ventana por largas barras de pan en formación impecable –“La leyenda dorada”⁹⁰– el resultado es mucho más inquietante:

“En efecto, de las grandes nubes blancas –por ejemplo, de las que aparecen, precisamente, en las distintas versiones de “El imperio de la luz”– puede decirse que parecen hogazas de pan; puede decirse, pero de hecho no se dice, porque en realidad se trata de una “imagen descendente”, en la medida que compara un objeto con otro de naturaleza menos excelsa, invirtiendo de este modo la finalidad magnificadora de la trasfiguración imaginística”.

Gimferrefi⁹¹.

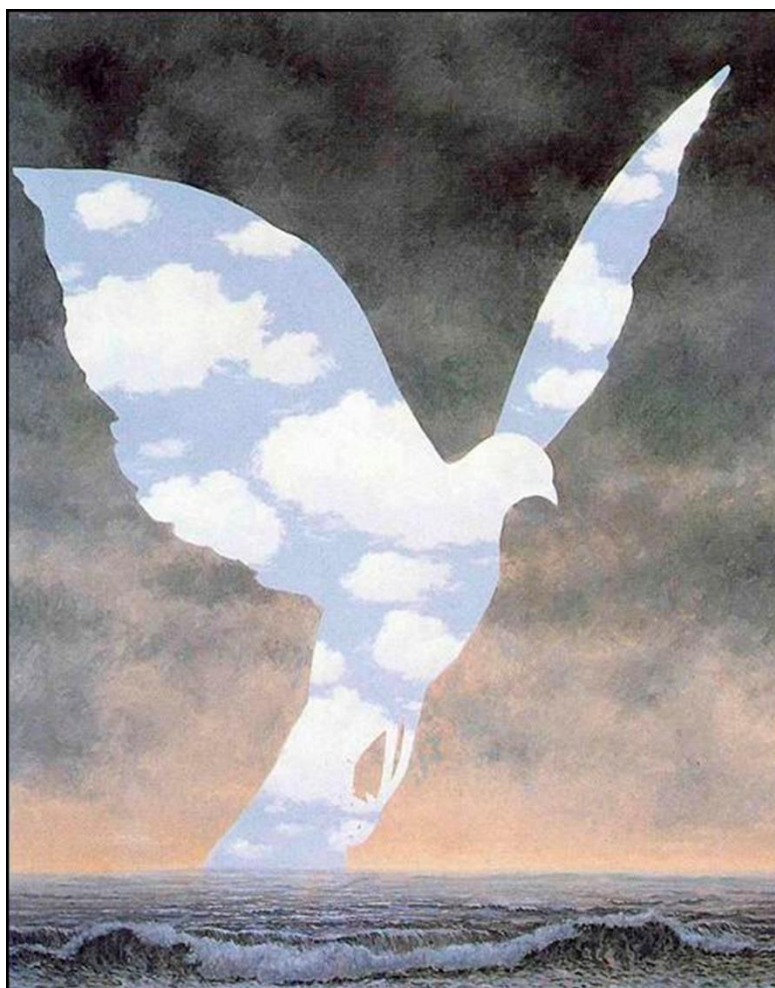
Esta concepción prosaica de la metáfora resulta, sin la menor duda, la más fecunda e interesante, pues amenaza con reconvertir toda nuestra percepción de las relaciones analógicas entre objetos de distintas clases. Tal vez el ejemplo más conocido, merecidamente, sea “La violación”⁹², de Magritte, donde un rostro femenino es sustituido por su

90 Colección particular.

91 Magritte, pg. 11.

92 Colección particular.

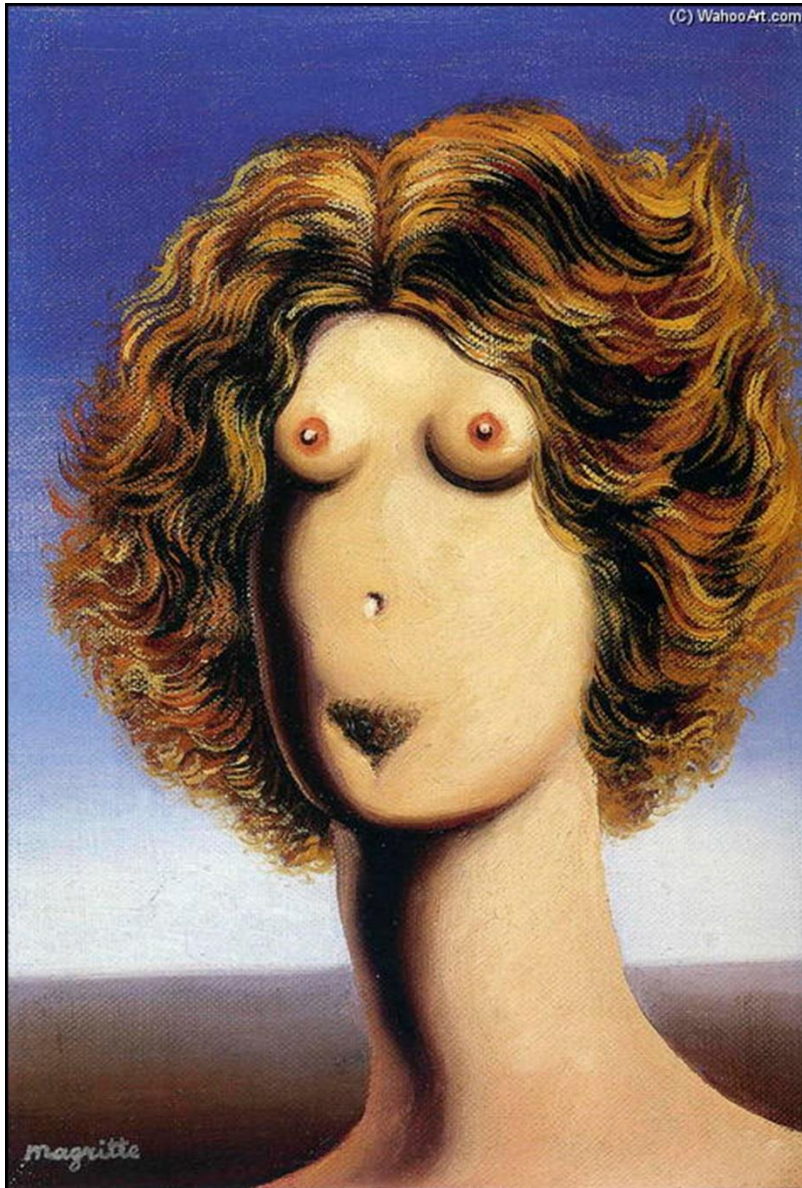
torso, dando lugar a diversas equivalencias –senos/ojos, ombligo/nariz, boca/pubis– de fuerte carga sexual. Sylvester observa que es el único rostro de toda su pintura –en distintas versiones– realmente expresivo ⁹³. Magritte defiende la metáfora como deseo de cambiar el orden de las cosas⁹⁴, y en este caso lo ha logrado con una precisión en verdad atroz.



La gran familia, 1963

93 Op. cit., pg. 12.

94 *Ecrits complets*, pg. 720.



La violación

Es imposible imaginar una expresión visual superior del tema, que por ello exige un título vincularmente inmediato. El rostro, en cercanía imposible de pasar por alto, ocupa la imagen por completo, volviendo el resto del cuerpo un enigma sin claves. Su aspecto es inerme, pero también agresivo. Las pupilas/pezones se fijan desencajadas en el espectador que perpetra su asalto, pero la boca/vulva promete por su cuenta una amenaza. Volvemos con ella al

motivo inmemorial de la “vagina dentata”⁹⁵, símbolo de la hembra que devora al macho como culminación ritual del coito. Es la “mantis religiosa” en versión atropomórfica, dando a este insecto que tanto fascinó a los surrealistas una nueva carta de naturaleza. K. Clark indica, a propósito de la “Leda” de Leonardo, que la explotación intelectual de un motivo emocional resulta “siempre turbadora para una sensibilidad normal”⁹⁶. La sensibilidad de Leonardo no lo era ciertamente, pero hasta él compartiría la repulsión sentida por nosotros: ese rostro no es la única víctima. Su dramatismo contrasta además con otro repertorio de metáforas faciales, en el retrato de Mae West por Dalí. Las alteraciones de elementos son igualmente ingeniosas, pero bajo un signo no por insólito menos festivo. Las dos direcciones de la metáfora surrealista –enaltecedora o denigratoria– tienen sus mejores muestras en una víctima anónima y una diosa inaccesible. O un juego visual espléndido por habilidad y sofisticación para sorprender al espectador, o una exploración sin prejuicios y de máxima audacia para definir el auténtico carácter de la realidad a través de sus formas. No hay compromiso.

En cualquiera de los mejores casos expuestos hasta aquí, los vínculos establecidos, de uno u otro modo, entre objetos aparentemente inconexos, van mucho más allá del capricho

95 F. Duvignaud, *Le corps de Tefíroi*, pg. 144.

96 *El desnudo*, pg. 122. Leonardo presenta una Leda ovípara.

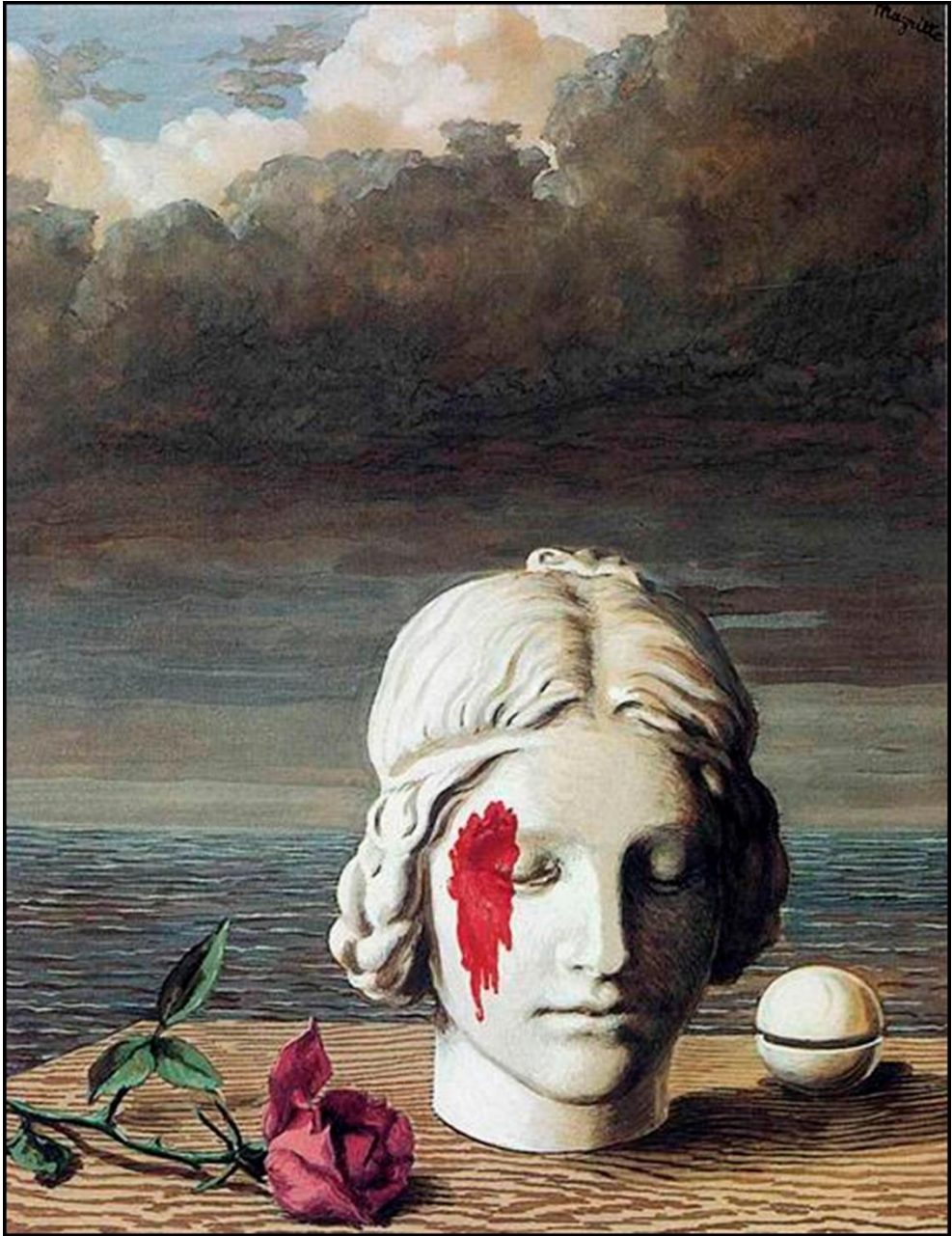
aleatorio que supondría una primera mirada. Cuando el surrealismo aproxima dos objetos, cualquier parecido entre ambos es pura clarividencia.



La firma en blanco, 1965

CONCLUSIONES

Los ejemplos comentados podrían doblarse fácilmente sin agotar ni de lejos la enorme riqueza conceptual de Magritte. En mi opinión se trata del artista ideal para introducir a cualquier nivel las diversas problemáticas que implica la imagen de corte convencional y los objetos que la pueblan. La propia modestia formal de su presentación hace que nos centremos sin barreras en cada uno de sus atentados a la normalidad vigente. Tras recorrerlos a conciencia, ni el espectador ni la realidad serán ya los mismos. Hay un antes y un después de Magritte en la evolución de la mirada.



Memoria, 1948

BIBLIOGRAFÍA

- Berger, J.– Mirar – Blume. Madrid. 1987.
- Bretón, A.– Le surréalisme et la peinture – Gallimard. París. 1965.
- Butor, M.– Les mots dans la peinture – Flammarion. París. 1969.
- Cirlot, J.E.– La pintura surrealista – Seix Barral. Barcelona. 1955.
- Foucault, M.– Esto no es un pipa – Anagrama. Barcelona. 1981
- Gablik, S.– Magritte – Thames and Hudson. Londres. 1970.
- Gaunt, W.– Los surrealistas – Labor. Barcelona. 1974.
- Gimferrer, P. – Magritte – Polígrafa. Barcelona. 1974.
- Hammacher, H. – Magritte – Harry. N. Abrams. Nueva York. 1973.
- Lévy, J.– Surrealism – Arno Press. Nueva York. 1969.
- Magritte, R.– Ecrits complets – Flammarion. París. 1979.
- Magritte – Fundación March. Madrid. 1989.
- Meuris, J.– René Magritte – Benedikt Taschen. Colonia. 1993.
- Noel, B.– Magritte – Flammarion. París. 1977.

Pierre, J.– Magritte – Somogy.París. 1984.

Robert–Jones, P.– Magritte – Laconte.Bruselas.1972.

Rubín, W.S.– Dada and surrealist art – Thames and Hudson.Londres.1969.

Scheneede, U.M.– René Magritte – Labor.Barcelona.1978.

Sylvester, D.– Magritte – The Arts Council of Great Britain.Londres.1969.

Torczyner, H.– Magritte – Blume.Barcelona.1978.

Vovelle, J.– Le surréalisme en Belgique – André de Rache.Bruselas.1972.

Waldeberg, P./Sanouillet,P.– Metafísica, dadá, surrealismo – Fratelli Fabbri.Milán.1975.



Meditación, 1936