

En torno a las claves reflexivas de René Magritte (motivaciones lingüísticas)

Por Juan Pedro GOMEZ SANCHEZ (*)

La aproximación a la obra pictórica de René Magritte provoca, en el fruidor de la misma, una situación de continua sorpresa que le permite oscilar entre la «identidad y propiedad» de las cosas representadas al más allá de su «percepción relativa». La yuxtaposición de los referentes seleccionados configuran una imagen mental que requiere, en su análisis plástico, un proceso de descodificación inmediato y racionalizado para llegar a los significados. La ontogénesis de Magritte va a estar condicionada por una depuración y asimilación de los conceptos poéticos de artistas como Goemans, Mesens, Nougé y Scutenaire, que le conducirá al paradigma de la «auténtica vida» que preconizaba Rimbaud.

Ya en los años que transcurren entre 1926 y 1930, la obra de Magritte presentaba un cierto aspecto de soledad que contrastaba con el enfoque un tanto barroco de Max Ernst y Miró. No hay un deseo explícito de buscar efectos plásticos y, sin embargo, al pintor le deslumbra, como a Dalí, la belleza esmaltada del objeto. Hacia 1932 y 1940, y de forma muy especial en los diez últimos años de su vida, la técnica alcanza una mayor depuración a favor del objeto representado. El concepto formalizado, ya responda a una plasticidad presentativa o deictica, ya a una plasticidad narrativa, hará posible el protagonismo sustantivo del «monema» visual. Muy bien apuntará Léger (1) la acertada actuación del objeto en escena, tras la «muy suave» desaparición del «pobre hombre».

En una obra como «El Mundo Perdido» (Galería Milán, Milán) 1929, si el nombre del objeto reemplaza a la imagen, quizá sea para abstraer en ese paisaje imaginario la forma fónica de la pesadez que implicaría su representación icónica. El «PAY-SAGE» englobador, sobre todo verde, abarca dos grandes manchas blancas comunicadas entre sí, encerrando cada una de ellas los sintagmas: 1.º) «personage perdant la mémoire»; 2.º) «corps de femme». Fuera del conjunto conceptual «humano», se lee la palabra «cheval». Tras nuestra lectura, la visualización queda trascendida por la resonancia connotativa del mensaje. En cierta manera el Pop-Art se hace eco de esta manera de actuar con respecto a la plasmación fotográfica del azar objetivo, en obras como «Los placeres de la pintura» (1969) de Jim Dine, y en la técnica del «comic» de Lichtenstein. Desde otra perspectiva Miró también utilizará la grafía en el cuadro (por ejemplo, «Este es el color de mis sueños»: idem texto, y palabra «Photo») ya muy alejado de las estructuras y funciones de

los «calligrammes» de Apollinaire, de la poesía visual japonesa y de la poesía plástica de Décio Pignatari. Magritte, «al partir de la plástica..., atisbaba lo que podía resultar de la relación entre palabras concretas que poseen una gran resonancia... y las formas que las niegan o que, al menos, no les corresponden racionalmente» (2). Si es cierto que «mediante la pintura, como por otros medios, el surrealismo no tiende, pues, a la belleza, sino —a lo que le parece mucho más urgente— al dominio, que hasta su advenimiento estuvo prohibido del inconsciente y de los sueños» (3), Magritte perfila sus composiciones con la premeditación de un planteamiento contrastivo unas veces y analógico otras, que discurre por los cauces del tópico literario del «ser- parecer». A Magritte, tampoco le será ajena la formación geométrica («La Voz de los Vientos», 1932, «La Condición humana», 1934; «Manía de grandezas», 1961), por lo que supone de estructura dominante en todos los ámbitos, por su influencia visual y psicológica.

Gran parte de los fundamentos teóricos del superrealismo corresponden a las realidades básicas del arte. «El arte no es simplemente irracionalidad, es más bien la interpretación de la razón y la no razón, un equilibrio dialéctico, una progresión lógica cuyo fin es un mundo transformado, un mundo de fantasía, pero con esta característica: «lo admirable de lo fantástico es que ya no es fantástico: sólo existe lo real» (4).

Si observamos detenidamente «La Voz de los Vientos» (1932, Col., Guggenheim, Venecia) veremos que el paisaje —simple y sin problemática constructiva— presenta una línea de horizonte a 1/6 aproximado de la totalidad del cuadro. Sin tener en cuenta las esferas centrales, la composición se encuentra en los límites entre la «realidad subjetiva» de un paisaje concreto y la «realidad objetiva» de un paisaje onírico. En su profundidad, el horizonte se manifiesta dilatado y difuso. En este escenario

(*) Profesor Agregado de Lengua y Literatura Españolas del INB. «Alfonso X el Sabio» de Murcia.

(1) LEGER, F.: *Funciones de la pintura*. Ed. Cuadernos para Diálogo. Madrid, 1969; pág. 135.

(2) BRETON, A.: *El Surrealismo*. Ed. Barral. Edic. Bolsillo. Barcelona, 1970; pág. 166. (Entrevista de A. Parinaud a Bretón).

(3) GUICHARD-MEILLI, J.: *Cómo mirar la pintura*. Ed. Labor. Barcelona, 1975; pág. 207.

(4) READ, H.: *Arte y Sociedad*. Ed. Península. Barcelona, 1970; pág. 184.

inseguro y de límites evanescentes, Magritte sitúa tres esferas de tonos acerados suspendidas en el espacio. Pese a sus tonos fríos, la sensualidad plástica de las esferas es evidente. (Operando con una psicoología sinestésica de la línea y de los cuerpos geométricos, no hay duda alguna de que las estructuras más o menos cúbicas son mucho más frías que las de caras curvas.) Las tres esferas, yuxtapuestas en una simulada profundidad, desafían las leyes de la gravedad sin tensión apreciable, con una calma verdaderamente inquietante.

La «sustantivación» del objeto, y sus relaciones sintagmáticas con los demás objetos de la situación concreta, ofrece al espectador una carga de «sentido» básico, sólo modificable en superficie por los «sentidos menores» adyacentes, enriquecedores de la semántica surrealista. Así, el estado de flotación y la situación de ingravidez de las majestuosas figuras geométricas, presenta los temas básicos de inmovilidad, distensión y relax amniótico, que contrastan profundamente con la titulación del cuadro. El sentido total será, pues, el impuesto por la «competencia» icónica del fluidor, y no el correspondiente al siempre rígido y frío rótulo temático.

Todos estos enfrentamientos de tipo paradójico existentes en la casi totalidad de la obra pictórica de Magritte, adquieren un especial significado en sus «cuadros de motivación lingüística»; obras de arte reflexivas —como los «cuadros dentro del cuadro», pinturas éstas que responden a la técnica literaria del «cuento dentro del cuento», o «técnica de la caja china» o «relatos con marco», observables en el «Calila e Dimna», el «Sendeban» y los «Cuentos de Conde Lucanor», entre otros.

Inicia las obras de «motivación lingüística» un cuadro muy representativo titulado «El Uso Idiomático» o «La traición de las imágenes» (1928-1929), en el que el tópico literario del «ser-parecer», anteriormente citado, es de una evidencia aplastante, que confirma ya las palabras de A. Breton: «Magritte, al premeditar todos los modos de «telescopaje» ha sembrado la duda en la óptica tradicional» (5).

«El Uso Idiomático» acomoda las dos estructuras lingüísticas (superficial y profunda), propuestas por A. N. Chomsky, en un solo plano: la imagen de una pipa de fumador acompañada de las palabras «Ceci n'est pas une pipe». En la lectura de la imagen y mensaje lingüístico se da la transformación del contenido total. El icono, en su significante, tiene una forma fotográfico-representativa y una sustancia de materia pictórica; en el significado, una forma de impresión conceptual y una sustancia que enlaza con el ente del objeto. La cadena escrita «Ceci n'est pas une pipe» niega la existencia en el cuadro del referente; referente que había llegado al espectador a través de la forma fotográfico-representativa. La representación semiótica de la realidad cubre una nueva perspectiva en la imagen al ser transformada por el proceso denotativo del lenguaje. Es por todo esto por lo que «el espectador no necesita recurrir a la abstracción para iniciar sus refle-



«El modelo rojo», 1935

xiones: esta labor ha sido previamente realizada por Magritte en el cuadro mismo» (6).

La «sorpresa» de la cual hablaba Apollinaire, logra su mayor enriquecimiento en la complicación de la técnica de la «caja china». En «Los dos misterios» (1966), en un mismo plano, se encuentra el motivo completo de «El Uso Idiomático», y sobre él, flotando, la imagen de otra pipa idéntica a la primera, pero de mayor tamaño. El nuevo objeto parece hacer referencia a la realidad, pero esto no es más que una nueva ilusión, ya que también es una representación. Mediante este juego de óptica intercambiable, el plano de la conciencia va fortaleciéndose.

Otro aspecto que representa una relación directa con el valor mágico atribuido a las palabras, como sustitutas de la cosa referencial, en determinadas sociedades primitivas (7), alcanza su eco en algunas obras de Magritte, como lo son: «El Mundo Perdido», ya citado con anterioridad, y «Hombre en-

«El uso idiomático», 1928-29



Ceci n'est pas une pipe.

(5) «Arts», 7 de marzo de 1952; en *El Surrealismo*. Breton. Op. cit. pág. 306.

(6) SCHNEEDE, U. M.: «René Magritte». Ed. Labor, Barcelona, 1978; pág. 34.

(7) Al respecto, presentan interés: CAMPBELL, J. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Ed. Fondo de Cultura-Económica, México, 1972; FRAZER, J. G.: *La Rama Dorada*. Ed. idem anterior, México, 1969; FREUD, S. *Tótem y Tabú*. Ed. Alianza, Madrid, 1968.

caminándose al horizonte» (1928-29). Las cinco formas no identificables (manchas abstractas) de «Hombre encaminándose al horizonte» rodean al motivo identificable, que es el «hombre», dándole a éste un sentido de prioridad sobre el entorno solamente esbozado. Las formas abstractas, sin embargo, son portadoras de inscripciones lingüísticas («fusil», «nuage», «horizon», «fauteuil» y «cheval») que le otorgan un contenido esencialmente aséptico. Sabemos de la sustitución lingüística del fusil, de la nube, del horizonte, de la nube y del caballo, aunque no conozcamos los aditamentos propios de cada cuerpo concreto. La referencia cumple su cometido deíctico, pero de forma incalificable: la indeterminación es obvia. Por otra parte, la situación espacial de las «manchas», con sus vocablos correspondientes, responde a una muy racional estructura que subraya la sistemática objetividad de Magritte en el planteamiento pictórico. Como se puede apreciar, en este pintor no hay lugar para el epíteto ni para la tautología. Con todo, el pintor belga es consciente de que el objeto, su nombre y su representación causan efectos totalmente distintos («Las palabras y las imágenes», en «La Révolution surréaliste», 1929), aunque esos efectos contengan unos rasgos comunes confluyentes en el «conceptualismo» objetivo de los entes en cuestión.

Para un lingüista puede resultar sorprendente el análisis de los cuadros de Magritte, al no encontrar adecuación posible, dentro del método analítico empleado, entre las expresiones y contenidos lingüísticos y las imágenes. La violación del código comunicativo de lengua produce perturbaciones en la información recibida a través de un canal unilineal. La óptica del científico del lenguaje resultará inapropiada e improcedente para el estudio de algunos de los cuadros de «motivación lingüística» («Paisaje espectral», 1928-29, «La clave de los sueños», 1930). Hay un momento en el proceso analítico-descriptivo, en el que es imposible seguir adelante, pues si el signo lingüístico es arbitrario, por exigencias de su funcionalidad también es inmutable. Si la lectura del lingüista es lineal y unidimensional, aquí hay movimientos de lectura en varias dimensiones que rompen la inmutabilidad del signo. Los correlatos verbales no hacen referencia al objeto representado. En «La clave de los sueños», un huevo es denominado «l'Acacia»; un sombrero, «la Neige»; un vaso, «l'Orage»; un zapato, «la Lune»; un cabo de vela, «le Plafond»; y un martillo, «le Desert». La mutabilidad del signo es desconcertante.

Desde el punto de vista de una interpretación poética, se puede apreciar una «deixis am phantasma», de carácter lingüístico, yuxtapuesta a una representación icónica que se niega —por su propia naturaleza—, a establecer relaciones connotativas con el mensaje. La metaforización es nula. No es posible, por tanto, un análisis lingüístico ni poético basado en la formulación verbal. Lo que sí se hace factible es el enfoque «sustantivo» de la totalidad de la obra (entiéndase «sustantivo» como una transposición de la «morfología» a la «plástica»).

Todos los ejercicios de tipo semántico, llevados a cabo por Magritte, suponen una planificación y sistematización de las posibilidades lingüísticas en lo pictórico. Vienen a ser, por tanto, una especie de trampolín hacia su obra posterior.

La convivencia de objetos contradictorios y el enfrentamiento de conceptos, con superposiciones semánticas, va a dar origen, de forma muy especial a partir de 1934, a la producción de obras de indu-



«El hombre del bombín», 1964

dable influencia kafkiana: el «leit-motiv» de la «metamorfosis», abarcando las manifestaciones del mundo humano, animal, vegetal y mineral. (Muy significativas son: «La invención colectiva», 1934; «La violación», 1934; «Homenaje a Mack Sennett», 1934; «El modelo rojo», 1935; «Los acompañantes del miedo», 1942; «La isla del Tesoro», 1942; «La canción del amor», 1948; «La canción de la violeta», 1951; «La explicación», 1952; «El imperio de

«La condición humana I», 1933



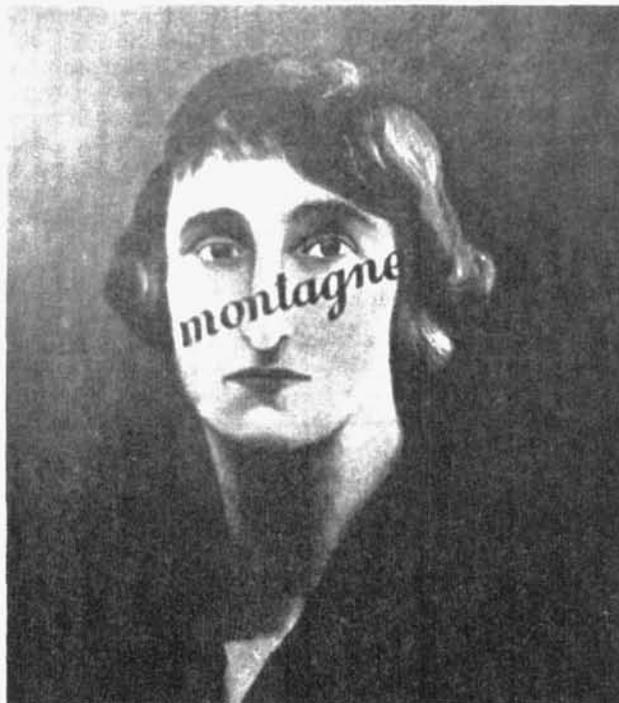


«La canción del amor», 1948

las luces», 1954; «Recuerdos de un viaje», 1955; «El dominio de Arnheim», 1962.)

Si la influencia de Edgar Allan Poe se ve incluso en el homenaje pictórico de «Reproducción prohibida» (1937) (con motivo del libro de las «Aventuras de Arthur Gordon Pym», reflejado correctamente en el espejo), las claves de H. P. Lovecraft son rastreables en las concomitancias existentes entre los personajes de «La sombra sobre Innsmouth» (narración de Lovecraft) y los motivos en proceso de metamorfosis de «La invención colectiva» y «La canción del amor». Son, éstos, cuadros inquietantes que parecen zambullirse en la «noche de los tiempos», rescatando las supervivencias latentes. En el cuadro «La canción del amor», sobre un podium de roca musgosa, una pareja de seres, la mitad inferior, humanos, y la mitad superior, peces, aparece fosilizada ante un fondo de marina en el que se descubre una difuminada embarcación. Magritte, al igual que Lovecraft, lanza aquí escalas

«Paisaje espectral», 1928-29



a las simas del subconsciente, en una búsqueda anhelante de ancestrales sueños arquetípicos. La megalítica silla de «La leyenda de los siglos» (1950), también es un puente de enlace entre el «presente humano» y un «pasado» paralelo al mundo de los menhires, dólmenes y cromlechs. Sobre la gigantesca silla de piedra, una pequeñísima silla de madera sirve de contrapunto. El «contrapicado» es impresionante. La sillita encierra todo un microcosmos cotidiano de resonancias humanas, que choca estruendosamente con la poderosa mole de piedra. La sensación se hace semejante a la experimentada al contemplar una figura humana perdida entre las moles de Stonehenge. La enorme distancia entre las dimensiones físicas de los objetos —así como sus constituciones materiales—, parece forzar también la distancia de sus dimensiones temporales.

Sin embargo, siguiendo las palabras del propio Magritte, en su obra no hay lugar para la simbología. La interpretación simbólica es una trampa para el observador; sólo la recepción pasiva de la imagen subversiva y la posterior reflexiva sobre el concepto, la sustancia y la idea absoluta, son métodos válidos de aproximación. Magritte rescata a menudo objetos del sueño, pero en modo alguno se deja arrastrar por la fascinación onírica. Los presupuestos surrealistas están a su servicio siempre y cuando la «gestalt» de los referentes pueda conducir a una situación de amenaza, inestabilidad o estupor. —Muchas veces, cuando los objetos no presentan problemática en sí mismos, el pintor recurre a su combinación y a la inadecuación del título de la obra, que, en última instancia, puede tener puntos de contacto con la realidad representada, a nivel de una poética críptica-personal.

Los referentes de Magritte son múltiples y variados, pero toda una serie precisa de objetos constituye una fiel manifestación de las coordenadas en torno a las cuales se mueve su imaginación «sustancial», «combinatoria» y «yuxtapositora». Gramófonos, trombones, torsos humanos, palomas, esferas, nubes, paños y cortinajes, ventanas, «bowlers» (personajes humanos con sombrero-bombín), suelen ser elementos muy repetidos a lo largo de toda la creación pictórica magritteana. La primera época del pintor belga, en la que la influencia de D. Hammet y Simenon era muy intensa, dejó una secuela operativa en él, que se manifiesta en un interés un tanto morboso por lo dramático-detectivesco. De esta manera, los objetos visualizados quedarán profundamente grabados en la retina del observador, tanto que los retendrá como posibles «detalles» y «pistas» del misterio total escenificado. Servirían como muy ejemplificadoras las obras: «El asesino amenazado», 1926; «Las meditaciones de un paseante solitario», 1926-27; «El sonámbulo», 1927; «La idea fija», 1927; «El núcleo de la historia», 1928; «La máscara vacía», 1928; «En el umbral de la libertad», 1929; «El recuerdo», 1948; «Los trabajos de Alejandro», 1950; «El rezagado», 1950;...

Los planteamientos cerebrales de Magritte abren las puertas de una muy rica poética multidimensional. Así es, que cabría, por todo lo anteriormente expuesto, acusar de una evidente y considerable miopía estética la postura de comentaristas que, como Gillo Dorfles (8), ven en Magritte, junto con otros surrealistas, un pintor interesante sólo como producto de una moda pasajera.

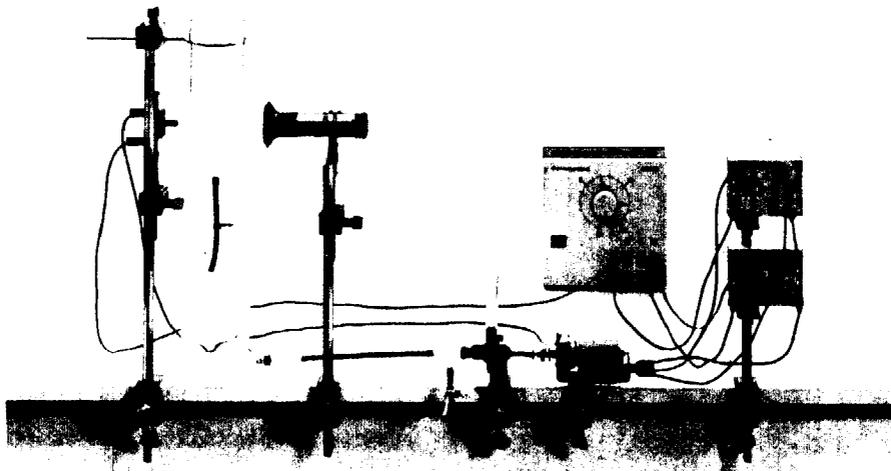
(8) DORFLES, G.: *Últimas tendencias del arte de hoy*. Ed. Labor. Barcelona, 1973; pág. 144.

PHYWE

LA EXPERIENCIA DE CIEN AÑOS Y LA TRADICIONAL CALIDAD

ALEMANA AL SERVICIO DE LA EDUCACION

MATERIAL DIDACTICO PARA FISICA QUIMICA BIOLOGIA Y TECNICAS



Regulación automática de un nivel de llenado, para el control de nivel se utiliza una barrera luminosa. Del manual "Física en experiencias de alumnos", automatismos y regulación.

MOBILIARIO E INSTALACIONES DE LABORATORIOS

PHYWE

PHYWE ESPAÑA S. A.

C/ SAN NICOLAS 15 - 1º A. MADRID 13

TEF. 247 99 39 - 242 20 39