

EL PENSAMIENTO VUELTO COSA: RENÉ MAGRITTE Y SU PARADÓJICO IMAGINARIO VISTO DESDE EL PRISMA DE LO FANTÁSTICO

RICARDO GONZÁLEZ GARCÍA
Universidad de Cantabria
gonzalezgr@unican.es

Recibido: 15-12-2016
Aceptado: 07-06-2017



RESUMEN

Desde la difusa frontera que separa lo posible de lo imposible —campo de análisis sobre el que investiga la categoría de lo fantástico—, podemos reflexionar sobre las paradójicas imágenes de René Magritte, dado que suponen una obra fundamentada sobre el cuestionamiento y alcance de los siguientes conceptos: representación, similitud y semejanza. Afrontar tal hecho, conlleva hacerlo sobre cómo las cosas son transformadas mediante la representación artística, lo que provoca una modificación, por ende, también del pensamiento. Según estos preceptos, se trata de escindir a nuestro pintor, en primer lugar, de la autónoma ortodoxia del movimiento surrealista, para acercarlo a las actuales teorías que se barajan acerca de la categoría de lo fantástico. Desde esta óptica, la obra estudiada mantiene tal dependencia con el afuera de ella misma, que incita a cierta inquietud en el espectador, quien puede llegar a sentirse arrastrado hacia el autocuestionamiento de la posibilidad real del hecho que en ésta se representa. Lo que, asimismo, le conducirá al cuestionamiento del concepto de realidad y el alcance de ésta, en definitiva.

PALABRAS CLAVE: lo fantástico, lo imposible, representación, similitud, semejanza.

ABSTRACT

From the diffuse border that separates the possible from the impossible—the field of analysis that the category of the fantastic investigates—, we can reflect upon the paradoxical images of René Magritte, since this border implies a work based on the ques-

tioning and scope of the following concepts: representation, similarity and likeness. To do so involves reflecting upon on how things are transformed through artistic representation, which also causes a modification of thought. According to these precepts, it is first of all a question of separating our painter from the autonomous orthodoxy of the surrealist movement, to bring him to the current theories of the category of the fantastic. From this point of view, the work studied maintains dependence on what is outside itself, which incites certain uneasiness in the spectator, who may become drawn to the self-questioning of the possible reality of the fact represented in it. In the same way, this will definitely lead to the questioning of the concept of reality and the scope of it.

KEYWORDS: the fantastic, the impossible, representation, similitude, likeness.



1. RENÉ MAGRITTE, ¿PINTOR SURREALISTA? (PINTOR DE LAS SEMEJANZAS)

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

Magritte (2003: 75)



Figura 1. *El falso espejo*, 1928.

«Un auténtico sentimiento de la existencia», destilado de las paradójicas ilusiones que materializa en sus lienzos, atenaza a René Magritte. Ante su propuesta, podemos llegar a pensar que, posiblemente, cada uno de nosotros, así como los objetos que nos rodean, sólo existamos en la medida que alguien observa desde afuera, «recreando», con cada nueva mirada, apreciación, análisis, etc., la realidad que somos para dicho observador. Nos situamos, entonces, siempre alerta, ante el escrutinio que realiza un ojo contemplativo, como gran otro que nos da existencia y que, en la representación realizada por Magritte (Fig. 1), no aparece más que como un *falso espejo*, que solo deja ver el exterior negando, mediante el reflejo que desprende, su interior. Mensaje que confirma que llegar al fondo mismo de nuestra propia existencia es, finalmente, imposible.

Esto confirma que nos movemos en un mundo de apariencias donde el papel asignado al espectador que observa al otro, al objeto o a la obra de arte, es sumamente importante, pues enciende la chispa primordial que dará lugar al fuego reflexivo. Esta dependencia, ante el punto de vista externo que aporta el espectador, nos acerca a parte de los postulados establecidos por la relación de indeterminación o principio de incertidumbre enunciada, desde la mecánica cuántica, por el profesor Werner Heisenberg, en 1925, quien determina que una percepción puede llegar a perturbar el sistema que observa. A partir de esta lógica, aquí solo esbozada, podemos señalar que todo existe o se crea en la medida en que un observador lo toma en cuenta. De forma consecuente a ésta, aparece una doble naturaleza de existencia de las cosas, es decir: algo (persona, animal, objeto..., o cosa) puede existir y no existir al mismo tiempo, al igual que sucede en el paradójico experimento imaginario del gato de Schrödinger, de 1935, que da lugar a múltiples interpretaciones. Meditaciones, en suma, sobre las diversas posibilidades, más allá del ejemplo concreto del gato, en las que un observador puede alterar y encontrarse los estados superpuestos de las personas o cosas. Ante el ejemplo de Schrödinger expuesto, la analogía está servida: en nuestro caso, el gato es la obra de René Magritte, y el espectador que se acerca a «la cosa» que encierra su creación aparece, en este escenario, como el agente que recrea, en la medida en que hace existir su misteriosa propuesta. Tras la relación indicada, puede que dicho espectador acabe volviéndose, transformado, parte de esa cosa sobre la que delibera.

Como vemos, es el juego de correspondencias que establecemos entre sujetos y cosas lo que configura nuestra experiencia. En ese sentido, siempre existe una referencia externa a la que sujetarnos, suponiendo cualquier pretensión



Figura 2. *Tentativa imposible*, 1928.

de autonomía una *tentativa imposible* (Fig. 2); un vano deseo que está condenado al fracaso. Sin embargo, es mediante las configuraciones fantásticas que podemos llegar a proyectar en la representación, desde donde podemos recrear esos imposibles para volverlos posibles. Esta situación nos acaba insertando en un bucle o proceso infinito que persigue alcanzar la Cosa, pero cuanto más nos acercamos al objeto de nuestro deseo, ésta más se aleja. Pues la Cosa, como señala Miguel Ángel Hernández-Navarro (2006: 29): «es la ausencia necesaria que cohesiona y mantiene al sujeto, el vacío que sostiene la estructura borromeica del Real, Simbólico, Imaginario», siguiendo la estela del celeberrimo aforismo lacaniano: «Nunca me miras desde donde yo te veo» (Lacan, 1964: 109). O del mismo autor, y con proyección específica al tema tratado: «Este cuadro es, sencillamente, lo que es todo cuadro, una trampa de cazar miradas. En cualquier cuadro, basta buscar la mirada en cualquiera de sus puntos para, precisamente, verla desaparecer» (1964: 96).

Según lo indicado, podemos decir que la representación (volver a presentar), como bien sabe Magritte, no es autónoma sino que intencionadamente siempre conlleva una búsqueda; ir detrás de algo, pues no estabiliza su extensión sustentada únicamente en la mimesis, sino que recurre a la equívoca relación que puede darse entre la realidad y su imagen; entre el espacio donde se desarrolla la vida y aquel que recrea la pintura mediante semejanzas y disimilitudes. Pues la imagen nunca se ajustará a su modelo, dado que no supone una reproducción, sino que busca lo esencial a través de cierta desconexión entre la semejanza y su representación textual o pictórica. De todos modos, como señalamos, lo que en la esfera de lo real es imposible se torna posible en el espacio de la representación, invitándonos a pensar todavía más allá; proyectando la imagen mental de nuevas construcciones imposibles. Trabajando en pro de alcanzar ese objetivo, Magritte considera que la realidad es la negación de lo imposible, por lo que la pintura ya no aparece como ventana abierta a una versión del mundo, sino que se instaura como una realidad disfrazada de obra de arte. En lo que supone, en ese sentido, el binomio representación-construcción de la realidad por parte de un creador, podemos acudir al capítulo «El discurso de la realidad», del ensayo *Fábulas de lo visible*, de Ángel Quintana (2003: 33), quien, recordando a Gombrich, nos dice:

en el momento de abstraer las cosas del mundo, el objeto mirado se convierte en figura y adquiere un significado (...). Ninguna pintura estará nunca constituida exclusivamente a partir de una semejanza con la realidad, ya que ésta se halla condicionada por el acto creativo, por las marcas de subjetividad del artista que se ponen de manifiesto mediante el estilo.

Si analizamos a Magritte desde enfoques diferentes a los postulados propios del movimiento surrealista, como los perseguidos en lo aquí especulado; es posible demostrar, mediante las notas desplegadas, que supone un pintor que escapa de las acepciones propias de dicho movimiento, para sondear territorios que se hallan más cercanos al género de lo fantástico.¹ Pudiendo ser situado inclusive, asimismo, más cercano de cierta pintura metafísica, practicada por Giorgio de Chirico, por ejemplo, que a muchos de los pintores surrealistas, salvando las evidentes distancias existentes entre el estupor si-

1 En la necesidad de buscar la génesis del género de lo fantástico, aplicado originalmente al ámbito literario pero extensible, tras nuevas consideraciones, a otras disciplinas artísticas, podemos consultar el controvertido estudio de Tzvetan Todorov (1981: 38-39) *Introducción a la literatura fantástica*, donde diferencia entre tres categorías elementales en torno a la franja limítrofe que separa lo real de lo irreal. Estas son: lo extraño, lo fantástico y lo maravilloso. Sintetizando, en su teoría lo fantástico se muestra ambiguo, emparedado entre las otras dos categorías citadas, continuando, según sus propias palabras: «inexplicado, no racionalizado», sugiriendo, así, la existencia de lo sobrenatural.

lencioso practicado por el italiano y el activo universo de correspondencias del belga. Desde esa diferenciación que se pretende denotar, parece recorrer Magritte un camino autónomo y, sin embargo, de alguna forma dependiente, que parece existir incluso antes de tomar contacto con los surrealistas. Por estas razones, podemos descartar el establecimiento de claras influencias de la escuela surrealista en su pintura, constatando, por el contrario, las notables incorporaciones recursivas que, de Magritte, realizarán muchos de los componentes de dicho movimiento en sus obras.

Realizando un somero repaso del movimiento artístico referencial, al que la obra de Magritte se halla adscrita, se comprueba que, en principio, el surrealismo ha sido dividido en dos grandes bloques que van desde lo orgánico o biomórfico, con tendencia a la abstracción y grandes dosis de automatismo, como reconocemos en Masson o Miró, por un lado, hasta una vía de representaciones reconocibles que indagan las ilusiones ópticas como vía de representación de los sueños, como en el caso de Dalí, Tanguy o Delvaux, por otro. Aun así, más allá de este automatismo orgánico o el camino onírico, que igualmente puede dar cabida al delirio y a lo inexplicable, la obra de Magritte se sustenta sobre una base serena y reflexiva que nos ofrece los datos necesarios para cuestionar su realidad y la circundante. Es por esto que, pese a la adherencia al movimiento surrealista que la historia le ha otorgado, no lo consideremos, en definitiva, un surrealista estricto o dogmático. Pues mientras mencionado movimiento se empeña en desplazar la lógica a favor de la irracionalidad, Magritte trata de hacer justamente lo contrario: converger cierta lógica en beneficio de la razón. De ahí que los recursos visuales sean compartidos por las dos formas de acercamiento, lo que significa una dirección común pero distintos sentidos.

Aun así, Magritte en un alarde de ironía, o porque se ve comprometido por su acercamiento hacia el grupo surrealista entre 1927 y 1930, justo cuando comenzó a incluir palabras en sus composiciones, realiza cuadros cuyos títulos aluden al psicoanálisis freudiano y al sueño, como puede ser la serie sobre *La clave de los sueños* (1930), donde medita acerca de los acuerdos implícitos que conlleva el lenguaje pictórico y sobre las correspondencias entre la representación y la realidad, cuestiones que rebasan cualquier tentativa de explicación de lo representado sobre la tela. Cuestión que queda demostrada tras las siguientes palabras de Simón Marchán-Fiz (2000: 292-293):

Uno de los rasgos distintivos que contradicen la interpretación simplista o estereotipada de la pintura de Magritte se reconoce en que la misma libertad de su espíritu para comerciar con las palabras y las cosas se trasluce en el modo de usufructuar los recursos formales naturalistas, impresionistas, abstractos o ilusionistas.

Según este comentario, podemos atisbar que, aunque Magritte se acerque al surrealismo, es su particular visión; su juego con las palabras y las cosas, que escapa de interpretaciones simplistas debido a su reunión ecléctica de recursos, lo que lo aleja de éste, de algún modo, para recorrer un camino muy particular.

El mismo Magritte, con el curso de los años, notará cómo los objetivos que persigue en su pintura se alejan de aquellos que mueven a los surrealistas. Y aunque en ocasiones también se declare alejado del arte fantástico, sin embargo reconoce como a uno de sus artífices pictóricos a El Bosco, de quien sí aprovechó algunas fórmulas. Existió, por tanto, desde el principio, aunque Magritte tratara de acercarse al grupo surrealista, cierto desencuentro, como relata la transcripción que, de las palabras de Magritte, hace David Sylvester (1997: 72), uno de los mayores estudios de su obra: «No he podido ver a Breton. He solicitado una entrevista con él pero parece que no me podía atender. (...) Breton es muy reservado como todos los otros. (...) Esta actitud no me ayuda y me ofende un poco».

En definitiva, el surrealismo, mediante una relativización que ensancha el concepto de realidad a través de una recurrencia a determinados estados mentales estudiados por el Psicoanálisis que inaugura Sigmund Freud, como son la locura, la libre asociación de ideas o el sueño —situados al mismo nivel que otros estados producto de la consciencia—, elabora un arte autónomo donde lo irreal queda progresivamente borrado al ampliarse los límites de lo real. Aun así, este método al que recurre el surrealismo, poco tiene que ver con el alcance de lo fantástico, preocupado por la extrañeza que provoca la semejanza de una realidad hallada fuera de la obra, instaurándose dependiente de ese «exterior», y de cierto efecto inquietante que tal relación puede acarrear. Como comenta David Roas:

Lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como en esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando esos dos órdenes —paralelos, alternativos, opuestos— se encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita. Y no sólo eso: el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica que organiza el relato, una lógica que no es otra que la de la realidad extratextual (Roas, 2011: 42).

En sus palabras, Roas hace alusión al texto fantástico, pero si sustituimos algunas palabras: «texto» por «cuadro», «lector» por «espectador», «relato» por «composición» o «extratextual» por «más allá de los límites del cuadro», pode-

mos adaptar perfectamente su mensaje a aquello que, sobre la obra de Magritte, se pretende transmitir. Un lógica que, sin necesidad de realización de sustitución alguna, tal cual también puede ser adaptable para aquellas obras donde Magritte introduce una frase que cuestiona su realidad intrínseca y «extratextual», dentro como fuera del cuadro.

Según lo expuesto, en primer término, la obra de Magritte y su posible interpretación, bascula entre la representación y su afuera; atiende a la paradoja que se produce en el momento exacto en el que se esfuma el significado o el reconocimiento intelectual; estado en el que se instala la duda, obligándonos a tomar una decisión; momento en el que, según Todorov (1981 :19), puede emerger —desde la perspectiva de quien lo mira más que de quien hace la obra—, lo fantástico que: «ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural». Ante esta vacilación o duda, desde la cual Todorov erige las diferenciaciones entre lo fantástico, lo extraño o lo maravilloso, David Roas (2001 : 16-17) contesta a dicha compartimentación estableciendo que «el problema de esta definición es que lo fantástico queda reducido a ser el simple límite entre dos géneros, lo extraño y lo maravilloso», a lo que continúa más adelante: «A mi entender, ésta es una definición muy vaga y, sobre todo, muy restrictiva de lo fantástico, (...) lejos de plantearse un desenlace ambiguo, lo sobrenatural tiene una existencia efectiva: es decir, relatos en los que no hay vacilación posible, puesto que sólo se puede aceptar una explicación sobrenatural de los hechos». Lo cual lleva a la conclusión de que, en definitiva, lo inexplicable no puede ser racionalizado y se acaba imponiendo a nuestra realidad para trastornarla.

2. LAS PALABRAS Y LAS IMÁGENES (O LAS COSAS)

La obra de Magritte está repleta de paradojas y contradicciones que se pueden calificar como «engaños», orientados hacia la ofuscación intelectual del receptor. Un conjunto de asombrosos espejismos que conducen, de manera unívoca, al espectador hacia una frontera difusa donde todo puede ser posible o imposible; a cuestionarse la real naturaleza de la realidad; a suponer que puede tratarse de una pura ilusión o establecer, igualmente, que quizá es

la propia percepción la que limita al espectador a alcanzar la verdadera apreciación que requeriría, dada su amplitud, dicha realidad. Pues, en definitiva, el modo en que consideramos la realidad no deja de ser una construcción de tipo social que nos llega heredada. Magritte, consciente de tal legado, se encarga de desmontar dicho constructo mediante una pintura basada en pocos alardes técnicos, por la cual empuja al espectador hacia un necesario cuestionamiento, planteado a partir de una estudiada representación. De ahí que en la tectónica que sustenta su obra, se encuentre eso que se puede denominar como misterio, por corresponder a algo incognoscible, provocado, en su caso, por la ruptura con un mundo que aceptamos por convención social. Para provocar dicha brecha, Magritte opta por zarpar en un viaje que lo conduce al fondo mismo de la similitud, la analogía y la metáfora; justo hacia esa raíz donde todo parece disolverse, pues pone al espectador en la situación de tener que trazar una ruta diferente; aquella que le oriente hacia su sentido y una posible nueva respuesta sobre lo que la realidad es.



Figura 3. *La condición humana*, 1935.

El cebo al que recurre generalmente Magritte es claro: partir de la representación objetiva de la realidad; pintar cosas fácilmente reconocibles dentro de un contexto alterado o viceversa. Y para lograr dicho objetivo no le es necesario acceder a cosas que se pueden corresponder como inalcanzables, extrañas o exóticas, son, en cambio, los objetos más banales, modestos, cotidianos o usuales los que habitualmente acaban atrayendo su atención, a fin de ser transcritos mediante la metodología pictórica tradicional. Sin hacer de ellos un alarde de glorificación fetichista, y sabiéndose de que por sí mismos no contienen una fuerte carga simbólica, más allá de la revelación existencial de su realidad intrínseca, es en relación con un espacio insospechado como finalmente activan nuestro mecanismo reflexivo. Esa correspondencia existente entre el objeto y su contexto, o entre el objeto-cuadro y su espectador, produce un choque entre dos realidades: la del cuadro, en su representación y presentación, y la del propio sujeto que contempla dicho objeto. En sí, es ante la dislocación de los objetos más sencillos, que conoce el espectador por su cotidianidad, desde donde se puede provocar un alcance universal donde se revela la propia *condición humana* (Fig. 3). Hecho que todavía se sofisticaba más cuando Magritte da lugar al híbrido, a la unión de dos objetos en una misma representación, como puede ser el caso de pájaro-hoja o el árbol-hoja, por ejemplo. Sobrenaturales objetos ante los cuales podemos vernos perdidos, como los espectadores que aparecen en los textos de Marcel Brion (1989: 99): «deambulando sin fin alrededor de un objeto, mirando algo que no se puede alcanzar, ya que no está en el mismo espacio que el suyo». Condición humana que hace del sujeto un fabulador de imágenes, más que un hacedor, que le ayudan a superar sus limitaciones, pues tal y como explica Gastón Bachelard: «La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad. Un hombre es un hombre en la proporción en que es un superhombre. Un hombre debe ser definido por el conjunto de las tendencias que lo impulsan a sobrepasar la condición humana» (Bachelard, 2003: 31).

La disyuntiva analítica que realiza Magritte a través de sus representaciones, más allá de la preocupación por el inconsciente que ostenta el acervo surrealista, se centra en los objetos cotidianos, partiendo de las dos vertientes en las que el ser se acerca a éstos. Por un lado, la vía descriptiva y, al parecer, única de la palabra, que parece acaparar la cerrada objetividad del significado y la identificación inmediata, y por otro, la imagen y sus múltiples posibilidades, así como incoherencias. Un mundo de asociaciones semiótico-lingüísticas, en

suma, que hacen de Magritte un artista más cercano a la corriente de lo fantástico que a la del surrealismo. Pues aunque en determinadas composiciones la palabra se imponga, y la representación pueda aparecer escueta, la imaginación sigue arrastrando al sujeto que contempla la obra hacia la confabulación, a sabiendas de que la verdadera imagen, o la inalcanzable Cosa; lo imposible se oculta detrás de *la máscara vacía* (Fig. 4), como desestructurado bastidor que pierde su tradicional formato. En este caso, en la representación que realiza Magritte, repartidas en cuatro estancias desiguales se hallan: el «cielo» (*ciel*), como espacio insondable; los «cuerpos humanos» (*corps humain*), tanto individual o como colectivo, o entorno, al inscribir la palabra «bosque» (*ou forêt*) entre paréntesis debajo de él, en el que habitamos; el teatral telón (*rideau*), que sirve para destapar la representación; y la fachada de la casa (*façade de maison*), como carcasa que nos resguarda. Cosas tan disímiles como estas cuatro, sólo poseen la semejanza en las palabras con las que son designadas. Por otra parte, desde la representación que se ofrece, son únicamente imaginables. Para justificar este hecho podemos acudir al comentario que hace el propio Magritte: «Las palabras que sirven para designar dos objetos distintos ocultan aquello que los distingue» (Myongja Yu, 2012). O como señala Mitchell (2009: 64): «Pensemos en esta imagen, pues, como una metaimagen ‘tramposa’, algo ilegítima, cuyo propósito real es el de reflexionar no ya sobre las imágenes, sino sobre la relación entre las imágenes y las palabras, tanto sobre la forma en que hablamos de las imágenes como sobre la forma en que las imágenes nos ‘hablan’»



Figura 4. *La máscara vacía*, 1928.

En ese sentido, comprendemos la obra de Magritte como un conjunto filosófico interactivo, entre la palabra, escrita o inserta en el título, y la imagen, que busca el sentido oculto al que llevan las palabras y las cosas, al cuestionar su propia naturaleza, así como, de forma implícita, al extenso de la realidad que las alberga. Quizá sea por esto que Michel Foucault, tras escribir *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, en 1966, años más tarde, en 1973, se ve cautivado por la obra de Magritte y se lanza a escribir un pequeño ensayo titulado como la inscripción que aparece en uno de sus cuadros más famosos: «Esto no es una pipa», en *La tradición de las imágenes* (Fig. 5). En *Las palabras y las cosas*, Foucault (2003), que precisamente comienza su ensayo con un capítulo dedicado al cuadro *Las Meninas* de Diego Velázquez y la idea de «representación», quiere demostrar que en todas las épocas existen condiciones subyacentes de verdad que configuran aquello que se acepta o no, afectando, de forma semejante, a cada campo del conocimiento, siendo, en ese sentido, las condiciones del discurso desarrollado, en cada caso, cambiantes a lo largo de la historia. En síntesis, Foucault trata de poner en entredicho la posibilidad de conocimiento, es decir, realiza un repaso histórico en la búsqueda de ciertas raíces comunes a los saberes, para situarse en un límite que le lleva a preguntarse sobre aquello que es imposible pensar.



Figura 5. *La tradición de las imágenes* (Esto no es un pipa), 1929.

Sin embargo, tras la lectura que el propio Magritte realiza de este ensayo, observamos su insistencia por comprender mejor las cosas, objetando a su autor el uso que hace de las palabras « semejanza » y « similitud », como podemos leer en el fragmento de esta carta que le envía en 23 de mayo de 1966:

Espero que le complacerá considerar esas pocas reflexiones a propósito de la lectura que hago de su libro *Les mots et les choses*... Las palabras Semejanza y Similitud le permiten sugerir con vigor la presencia —absolutamente extraña— del mundo y de nosotros mismos. Sin embargo, creo que estas dos palabras apenas están diferenciadas, y los diccionarios apenas son edificantes en cuanto a lo que las distingue. (...) Las « cosas » no tienen entre sí semejanzas, tienen o no similitudes. Ser semejante no pertenece más que al pensamiento. Se asemeja en tanto que ve, oye o conoce; se convierte en lo que el mundo le ofrece.

Es invisible, del mismo modo que el placer o la pena. Pero la pintura hace intervenir una dificultad: existe el pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente. Las Meninas son la imagen visible del pensamiento invisible de Velázquez. ¿Sería, por tanto, lo invisible a veces visible? A condición de que el pensamiento esté constituido exclusivamente de figuras visibles. A este respecto, resulta evidente que una imagen pintada —que es intangible por naturaleza— no oculta nada, mientras que lo visible tangible oculta indefectiblemente otro visible, si creemos en nuestra experiencia. Desde hace algún tiempo se ha concedido una curiosa primacía a « lo invisible » debido a una literatura confusa, cuyo interés desaparece si tenemos en cuenta que lo visible puede ser ocultado, pero que lo que es invisible no oculta nada: puede ser conocido o ignorado, nada más. No hay por qué conceder más importancia a lo invisible que a lo visible, y a la inversa. Lo que no « carece » de importancia es el misterio evocado « de hecho » por lo visible y lo invisible, y que puede ser evocado « en teoría » por el pensamiento que une las « cosas » en el orden que evoca el misterio (Foucault, 1993: 83-85).

De estas palabras de Magritte, podemos sintetizar que los términos similitud y semejanza atienden a un principio de identidad, que lleva a su uso tanto en cuanto se pretenda destacar una relación entre dos o más objetos o nociones que comparten propiedades comunes. Según esto, mientras la similitud responde a una relación de exactitud de identidad, la semejanza no comparte tal hecho, estableciéndose en ella condiciones de diferencia. Más allá de esta pequeña explicación de los términos, atisbamos en la réplica de Magritte a Foucault esa continua batalla del pintor por hacer posible lo imposible, visible lo invisible, mediante un medio que considera, en realidad, intangible. Igualmente, trata de diferenciar qué corresponde a qué terreno, aquello que es propio del pensamiento y aquel territorio por el que cosas e imágenes pueden desenvolverse. Una lucha, la de la disciplina pictórica que, en ese sentido y

generalizando, siempre posee algo de aquellos atributos que caracterizan a lo fantástico, siendo quizá esta frase de Paul Klee (1969: 34): «El arte no reproduce lo visible, hace visible», el mejor resumen de su verdadera misión: la importancia que conlleva traer al mundo nuevas versiones, hacerlas posibles. Aun así, Magritte no se contenta con alumbrar nuevas «visibilidades», pues sabe que cada cosa que vemos cubre otra, no otra invisible, sino otra visible también. Pues en definitiva, «nuestro intelecto —como asegura— comprende ambas cosas, lo visible y lo invisible» (Paquel, 2000: 45), siendo su propósito hacer visible el pensamiento.

Esa disociación de la semejanza que Magritte provoca con su representación pictórica y textual —y se supone que también las objeciones lanzadas en el sentido expuesto—, parecen espolear y estimular a Foucault hacia la continuidad de su reflexión. Pues vuelve a incidir sobre ello en *Esto no es una pipa. Un ensayo sobre Magritte* (1973). Aquí, trae a primer plano la eterna diatriba existente entre la representación y la semejanza, de las cuales afirma: «En la pintura occidental de los siglos xv a xx han dominado, creo, dos principios. El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica semejanza) y referencia lingüística (que la excluye)» (Foucault, 1993: 47). Al igual que en la obra precedente, Foucault interpreta ahora las dos versiones de la pipa de Magritte, como una huella certera de la existencia de una constante ruptura y alteración en la historia del pensamiento, respecto a esa manera que poseen los sujetos de pensar y ordenar las cosas. En la línea indicada, la autorreferencialidad propuesta por Magritte ataca a la lógica que se esconde tras esa identificación objetiva, que no deja lugar a la contradicción, resaltando la inherente paradoja que siempre guarda si se ataca mediante la significación de una expresión textual autorreferencial, hecho que lleva a reflexionar la frontera de lo que puede ser dicho por la razón.

En contra de razones o reglas, parece que el espacio de representación que ofrece el arte escapa a cualquier tipo de sujeción en ese sentido, tomando al engaño como principal arma reflexiva; haciendo que la trampa o la falsedad adquieran funciones óptimas destinadas al pensamiento y, en consecuencia, a la alteración epistemológica. Al hilo de esto —siguiendo la estela del concepto de semejanza, como territorio propio de la representación plástica y el pensamiento, o el de similitud, propio del universo objetual—, como engarce que une la esfera de lo real y la de lo fantástico, o piedra angular que sustenta a la intangible pintura —quizá por hallarse siempre dependiente del pensamiento—, podemos traer al frente la siguiente aseveración de Magritte (1994: 167): «sólo el pensamiento puede volverse la cosa que trae consigo», la cual acoge-

mos para instaurarla como clave del presente artículo. De esta frase, podemos deducir que es la semejanza la que se encarga de transformar las cosas, que en sí más tienen que ver con el pensamiento que con los objetos, como pura abstracción. Pues sólo a través de las semejanzas que podemos encontrar entre las cosas, se puede seguir representado mediante algo totalmente diferente a ellas. Aseveración, de un valor fundamental, que trabaja a favor de licuar la convención social tradicionalmente anquilosada, dinamizando el infinito campo de lo fantástico, que constantemente se acerca a lo desconocido; a lo aún no pensado, para incorporarlo a la realidad. La imagen, desde esta perspectiva, ya no será una cuestión exclusiva de la pintura, la fotografía o el cine, sino un debate y una etérea conformación extensible también a las artes que utilizan la palabra, posicionándose ésta como una especie de medio fantasmal por el que elucubrar lo fantástico.

3. PENSAR LA DIFUSA FRONTERA QUE SEPARA LO POSIBLE DE LO IMPOSIBLE (COMO CAPACIDAD DEL PENSAMIENTO)

En cierto sentido, aquí radica el fundamento de la presente hipótesis: la pregunta por esa frontera borrosa que separa la real posibilidad o imposibilidad de cierto hecho en la esfera de eso que se denomina realidad. Lo que, en el contexto tratado, consecuentemente se encamina por la demarcación del territorio que engloba la irracionalidad de surrealismo y aquel que le corresponde a la lógica de la categoría de lo fantástico. Esa frontera que da cuerpo a lo fantástico, demarcando el territorio de lo posible y de lo imposible, como advierte Claudio Magris (2001: 42): «es una necesidad, porque sin ella, es decir sin distinción, no hay identidad, no hay forma, no hay individualidad y no hay ni siquiera una existencia real, porque queda absorbida en lo informe y lo indistinto».

Sería justo definir, a este respecto, a fin de poder otorgar ese buscado campo de actuación a la dimensión de lo fantástico, términos como realidad y lo imposible, que pivotarán, sin lugar a dudas, sobre la idea de lo real y sus límites. Objetivo que, en aras de la búsqueda de un lenguaje adecuado, puede llegar hasta lo inexplicable, inexpresable o, incluso, inefable, pues siempre alcanza a abarcar más de lo que se puede pensar. Dado que el objetivo de lo fantástico —tal y como se asegura que propone la obra de Magritte—, no es otro que el borrado progresivo de los límites asignados por el subjetivo acuerdo tácito del colectivo social —que viene ya predeterminado—, en función de

cuestionar los sistemas que admitimos como válidos para percibir lo que la realidad en verdad es y, por tanto, comprenderla. Como explica David Roas (2011: 35), en relación a ese acuerdo que se establece como frontera: «El objetivo de lo fantástico va a ser precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar esas convenciones colectivas antes descritas, en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos». El extrañamiento, para ello, supondrá su antesala, y lo incomprensible su portal de acceso. Es por esta razón que, más allá de su representación específica, las imágenes de Magritte se hallen continuamente reclamando tanto un adentro como, sobre todo, un afuera que, de vuelta, puede resultar ahora desconocido, llevando al espectador, paradójicamente, a la incapacidad de nombrar esa realidad que permanece dentro y fuera de la representación, desencadenando en él una continua reflexión acerca de aquello que le rodea.

Por esta cuestión elemental, dejando a un lado esa aparente sencillez con la que trabaja la piel de sus cuadros, analizar la pintura de Magritte se torna un ejercicio complejo y arduo, pues traslada a una especie de callejón sin salida. Éste no es otro que su particular concepción de la realidad, en tanto que construcción filosófico-poética que requiere al espectador que descuide la seguridad que aporta la convención social por él admitida, la cual, aunque en principio no pareciera su terreno, también se aplica al arte y a la filosofía. Dicho descuido, puede servir para inaugurar la entrada a eso que es posible que se convierta en una especie de iluminación; una aclarada visión de lo que las cosas son en realidad. Según esto, más allá de la asociación libre e irracionalidad cultivada por la ortodoxia del movimiento surrealista, que parte de los postulados freudianos acerca de la interpretación de los sueños, es razonable que Magritte se decante por dotar a su obra de una fuerte carga realista y simbólica apoyada en la cotidianidad, estableciendo un nuevo lenguaje cuyo objetivo puede ser que los sujetos abandonen sus alienaciones sociales y mentales por la vía de lo fantástico. Un constante cuestionamiento de la vida real, en definitiva, que toma a la pintura como medio para instaurar una prerrogativa de la visión que ostente una primacía sobre la realidad (Calvesi, 2000: 202). Desde esta concepción, la pintura se establece como el espacio de representación adecuado, en Magritte —que nunca quiso aspirar a ser artista-pintor, tal y como la tradición consideraba a éste—, para que aquellos objetos que pinta adquieran una significación particular que viene precedida por el contexto en el que se ubican, de manera que pierdan su significado real para acabar participando de una realidad peculiar que solo es posible en el cuadro.

No le interesa, en ese sentido, el naturalismo como ese recurso expresivo que tanto atrae al espectador. Para alcanzar su real objetivo, en cambio, con la simple identificación es suficiente, pues finalmente lo que quiere es introducir a éste en su juego filosófico.



Figura 6. *Prohibida la reproducción*, 1937.

Corroboramos, pues, que se habla aquí de un artista con una fuerte formación literaria y filosófica que le sirve de inspiración. De Baudelaire a Mallarmé, en el caso de la literatura, y de Platón a Foucault, pasando por Nietzsche, Sartre, Husserl o Heidegger, en el caso de la filosofía. Dicha cuestión hace que, necesariamente, se tenga que recurrir a muchas de estas fuentes para la óptima interpretación de sus obras. El conocimiento ronda, por tanto, la obra del artista tratado, desafiándonos a la *desocultación* de todas sus claves, a mirar al espejo como símbolo mismo del conocimiento, cuya imagen inversa no es devuelta; no se transfiere directamente pues mantiene *prohibida su reproducción* (Fig. 6). Dicho esto, contradictoriamente justo en el momento actual —cuando es la masiva reproducción de la imagen, mediante las nuevas tecno-

logías, la que parece haber desgastado ya su aura—, es la fuerza que se imprime, para tratar de conservar el misterio que conlleva la imagen, la que hace volver la faz hacia el espejo del conocimiento para encontrar, curiosamente, y por extraño que parezca, el propio reverso del que contempla; aquella antítesis o antirrepresentación que le hace desaparecer y volverse transparente. Cierta incomunicación, a voluntad, que al final del recorrido aparece, pues: «es siguiendo la frontera, costeando la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporeal» (Deleuze, 1989: 15). Y es que especular desde «el afuera» puede llegar a resultar un terreno conocido, pues nos mantenemos seguros de las referencias habituales: de lo que está afuera y de lo que está adentro, del derecho y del revés. Circunstancia que no es posible al cruzar la línea que separa la definición exacta de las cosas, transportándonos directamente a lo desconocido; que muestra ahora la percepción del propio espectador en lugar de aquello que, como en cualquier otro espejo, debería reflejarse. Se trata, entonces, de un «momento otro» en el que el observador se une a lo visto, desatándose cierto pánico y desconcierto debido al vacío provocado por la carencia de explicación. Según esta óptica invertida, el arte, más que recoger el testigo que le otorga la realidad, culmina su real objetivo dotando de sentido a la realidad; abriendo caminos insospechados que inauguran nuevos horizontes a la existencia. Puede que aquí concluya (o no haya hecho más que comenzar) la experiencia de aquel que se acerca a contemplar y reflexionar...

4. ESTO NO ES UNA CONCLUSIÓN (AÚN)

En esta extraña inclusión hacia ese límite desconocido que aquí se plantea, el lector ha de dejarse empapar por ese espíritu magrittiano que cuestiona las palabras y las cosas, cuya ordenación taxonómica podemos corresponder tras la revisión de los postulados de Michel Foucault. Una indagación que nos hace llegar a la dilucidar el comienzo de una «razón» —en el Siglo de las Luces—, que de algún modo parece invocar Magritte, como nacimiento —más allá de la prendida objetividad que ostenta— de lo sublime; como aquella parte desconocida del ser humano que su propia razón no puede alcanzar. Un espacio que pudiera corresponderse con el reverso de dicha razón, donde parece refugiarse lo sentimental, lo onírico, lo visionario, etc. Estados de la mente, en conjunto, que pueden, por tanto, emparentar a Magritte con un distante Romanticismo. Mirada lanzada, como hace Foucault desde un enfoque estructuralista, con la intención del cuestionamiento de la representación pictó-

rica, para analizar su campo específico mediante un complejo y laberíntico sistema de partes relacionadas entre sí.

Una tensión, entre el objeto presentado y el objeto representado, que trastoca esa concepción de la realidad como una entidad objetiva e inmutable. Un hecho que, en aquellas imágenes de Magritte que con mayor ahínco cuestionan su propia naturaleza, así como la del objeto, se hace absolutamente palpable reafirmandose, de algún modo, la siguiente aseveración de Antonio Damasio, quien parece adentrarse en el fondo de la misma cuestión planteada por Magritte cuando dice que:

los patrones neurales y las imágenes mentales correspondientes de los objetos y acontecimientos fuera del cerebro son creaciones de este relacionadas con la realidad que provoca su creación, y no imágenes especulares pasivas que reflejan dicha realidad. (...) Debe advertirse de que esto no niega la realidad de los objetos. Los objetos son reales. Ni niega la realidad de las interacciones entre objeto y organismo. Y, desde luego, las imágenes son también reales. Sin embargo, las imágenes que experimentamos son construcciones cerebrales provocadas por un objeto y no imágenes especulares del objeto. (...) Existe un conjunto de correspondencias que se ha conseguido en la larga historia de la evolución, entre las características físicas de los objetos que son independientes de nosotros y el menú de posibles respuestas del organismo. (...) El patrón neural atribuido a un determinado objeto se construye de acuerdo con el menú de correspondencias, seleccionando y ensamblando las piezas adecuadas. Sin embargo, somos tan similares entre nosotros desde el punto de vista biológico que construimos patrones neurales similares de la misma cosa (citado en Roas 2011: 186-191).

Se puede decir que es a la raíz de esta subjetividad compartida, a la que ataca Magritte a través de sus propuestas. En ese sentido, si verdaderamente la realidad responde a una construcción subjetiva que se va aceptando por convención social, ¿se puede viajar, entonces, a las raíces mismas de esa convención para desmontarla? Al menos, se puede trabajar en esa dirección y considerar, para ello, lo que propone Magritte mediante su obra. De ahí que, aunque la propia razón parezca negarlo, acabe pareciendo más real la representación de la realidad, como ese mapa borgiano que sustituye al real, tal y como explica Jean Baudrillard (1978: 5), que la pura realidad que, en sí, quizá ninguna persona alcance. Circunstancia que lleva a aquel que intentar llegar a ella a estar continuamente rodeando, construyendo o conociendo, finalmente, nada más que versiones del mundo, como afirma Nelson Goodman (1990, 1995).

Yendo más allá del cuadro; de ese pretexto o gazapo que pone Magritte ante la vista, si, más allá de la tradición pictórica, consideramos su arte como

metapintura, o pintura autorrepresentándose, como mecanismo reflexivo de sí misma o, sencillamente, una representación dentro de otra, puede que, entonces, la real existencia de la categoría de lo fantástico en su pintura resida en cierta oposición a la noción de realidad extrapictórica. Es decir, no existe realidad fuera de la representación o todo es representación de otra cosa, y de ahí que todo pueda ser incluido dentro de esta esfera de lo fantástico, tanto así como cuando Calderón de la Barca afirma que «La vida es sueño», metiendo toda la vida dentro de un sueño. Es por ello que la perplejidad ante lo que consideramos imposible, como aquello que irrumpe desestabilizando el raciocinio y repercutiendo en los estandarizados patrones heredados, sacuda al espectador hacia el planteamiento de la existencia de una realidad más real fuera del marco establecido, donde, como ocurre si damos cabida a la teoría de los universos paralelos, cualquier hecho puede ser posible. Ante esta situación, no cabe más que seguir estableciendo una hipótesis tras otra, como, en definitiva, parece querer hacer Magritte con el «conflicto» que genera en cada nueva obra, al confrontar códigos de la representación y concepciones acerca de la realidad: *Los dos misterios* (Fig. 7), en uno.



Figura 7. *Los dos misterios*, 1966.

5. CONCLUSIÓN (AHORA)

Es el momento de abandonar el intrincado laberinto propuesto por Magritte —*pintor de las semejanzas o las cosas, como capacidad del pensamiento aún ahora*—, encrucijada de identificaciones engañosas que cambia las cosas a través de la imagen y la palabra, haciendo, con ello, que el pensamiento, asomándose a la esfera de lo fantástico, sea capaz de ampliar el terreno concedido a lo posible. En realidad, quizá solo se deje, por el momento, de contemplar sus imágenes y no tanto de dar vueltas a sus conceptos en la cabeza, tras haber ahondado en el real funcionamiento de la realidad —como verdadera función del arte—; un sistema que el mismo ser humano construye, atrapándolo a él mismo en su red.

Es ese sentido, hemos de ser conscientes de la importancia que posee la obra de René Magritte en el fomento de tales cuestionamientos, pues pone en imagen, o en «tela de juicio», aquellos pilares conceptuales sobre los que se sustenta nuestro conocimiento —como son representación, similitud o semejanza—, para adentrarse en el fondo de tal misterio y demostrar que, indagando en el campo determinado por la categoría de lo fantástico, se puede seguir reflexionando en función de ampliar el alcance de dicha *episteme*.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gastón (2003): *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación y la materia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona.
- BRION, Marcel (1989): *L'Art fantastique*, Albin Michel, Rennes.
- CALVESI, Maurizio, et al. (2000): *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna*, vol. I, Carroggio, Barcelona.
- DELEUZE, Gilles (1989): *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.
- FOUCAULT, Michel (1993): *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona.
- (2003): *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- GOODMAN, Nelson (1990): *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid.
- (1995): *De la mente y otras materias*, Visor, Madrid.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel (2006): *La so(m)bra de lo real. El arte como vomitorio*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- KLEE, Paul (1969): *Théorie de l'art moderne*, Gonthier, París.
- LACAN, Jaques (1964): *El Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.

- MAGRIS, Claudio (2001): *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Anagrama, Barcelona.
- MAGRITTE, René (2003): *Escritos*, Síntesis, Madrid.
- (1994): *Les mots et les images*, Labor, Bruselas.
- MARCHÁN-FIZ, Simón (2000): «Las palabras, las imágenes y las cosas: René Magritte», en Juan Manuel Bonet (ed.). *El surrealismo y sus imágenes*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2003.
- MITCHELL, W. J. Thomas (2009): *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Akal, Madrid.
- MYONGJA, Yu (1996): «Magritte: une poétique des mots et des images (1927-1930)», *Textyles*, núm. 13, disponible en: <http://textyles.revues.org/2136> [16 noviembre 2016]. <<https://doi.org/10.4000/textyles.2136>>
- PAQUEL, Maecel (2000): *Magritte. El pensamiento visible*, Taschen, Köln.
- QUINTANA, Ángel (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Acantilado, Barcelona.
- ROAS, David (comp.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SYLVESTER, David (1997): *René Magritte, Catalogue Raisonné*, vol I, Menil Foundation, Bruselas.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México.