

**Esto no es una pipa**



Michel Foucault

# Esto no es una pipa

Ensayo sobre Magritte



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

*Título de la edición original:*  
Ceci n'est pas une pipe  
© Fata Morgane  
Montpellier, 1973

*Traducción:*  
Francisco Monge  
Joaquín Jordá (prefacio de la edición  
italiana de Serra e Riva Editori, Milano)

*Portada:*  
Julio Vivas

*Primera edición: mayo 1981*  
*Segunda edición: marzo 1989*  
*Tercera edición: mayo 1993*  
*Cuarta edición: enero 1997*

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1981  
Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 84-339-1321-2  
Depósito Legal: B. 3493-1997

Printed in Spain

Liberduplex, S.L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

## **PREFACIO**



Si nos faces n'estoient semblables, on ne  
sçauroit discerner l'homme de la beste;  
si elles n'estoient dissemblables, on ne  
sçauroit discerner l'homme de l'homme.

M. DE MONTAIGNE

Tanto para el anónimo autor de la Santa Biblia como para el ensayista de *Esto no es una pipa*, en el inicio era el caos. O tal vez había dos: el caos de lo diferente, donde cada cosa es diferente a la otra; y el caos de lo igual, donde cada cosa es igual a cualquier otra. Ambos son refractarios a la idea de orden, que sólo puede existir en la línea fronteriza entre la diferencia y la similitud. Allí donde todo es igual, o donde todo es dispar, no es posible imponer las categorías del conocimiento, y por tanto *orden*. El autor de la Biblia subdivide la creación según un código binario <sup>1</sup> (luz/tinieblas; mundo/cielo; tierra/mar; sol/luna; animales que nadan/animales que vuelan, y así sucesivamente). Michel Foucault subdivide la creación según la categorías de las cosas y de las palabras, cuya partición es ne-

1. Véase E. Leach, *Genesis as Myth*, Cape, Londres 1969.

cesaria para que el mundo sea comprensible (a través de todo lo que se manifiesta en la doble articulación de un hecho y del relato de un hecho). Para poseer el concepto de orden hay que poseer el concepto de diferencia y de similitud (entre cosa y cosa, o entre palabra y palabra). La historia del mundo también es la *Historie du Même*, es decir, la historia de la mismidad. La cosa hombre *hombre* se convierte en *hombre* sólo cuando descubre que se opone a otra cosa, es decir, a lo *inhumano*: cuando el *hombre* descubre que es lo *mismo* que otro *hombre*. Esta *mismidad* no es la *mismidad* estática del caos de lo igual, que gira eternamente en la propia indiferencia, sino la *mismidad* dinámica del mundo, donde lo semejante y lo diverso se enfrentan, se oponen, se golpean. La historia de la *mismidad* ya no es un autista rebote de espejos, sino un remo lineal de imágenes.

En esta historia cósmica y humana existen fracturas, intervalos, momentos de crisis; por ejemplo, la fractura entre el mundo como escritura divina (o sea el mundo visible como expresión interpretable de la propia esencia) y la escritura como transcripción del mundo. Esta es la gran crisis del post-Renacimiento que Foucault ha analizado en su libro principal, *Les Mots et les Choses*.<sup>2</sup> En el momento concreto denunciado por Foucault, las palabras y

2. M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, París 1966. (Tr. cast. *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México.)



las cosas interrumpen su antigua y arcana correspondencia. Desde entonces, las cosas han tenido que tomarse trabajo para correr tras la alienidad de las cosas. La retícula de similitudes que sustentaba la armonía del mundo y la concordia de la lengua del mundo se ha roto: entre el hombre y la estrella que regula su destino ya no existe la similitud esencial que aseguraba la colaboración entre el macrocosmos y el microcosmos (el modo en que el uno reflejaba especularmente el otro); hasta el mismo concepto de similitud escapa del dominio del conocimiento.<sup>3</sup> De entonces en adelante tendremos semejanza (el hombre puede tener una cara porcina, parecerse por tanto a un cerdo), no similitud (el hombre de la cara porcina no tiene que compartir la porcinidad del puerco). El lenguaje, en el arte y en la literatura, se empobrece en un esfuerzo mimético de contar el milagro de la semejanza, ya no convalidado por la necesidad de la similitud: es decir, de qué manera el hombre de la nariz corta, de las fosas nasales dilatadas, de los ojos menudos y próximos y de las mandíbulas prominentes puede tener un rostro que semeja el de un cerdo. Es la estética del *como si*: el hombre es *como si* fuese un cerdo. En contra de la documentación anatómica (bípedo/cuadrúpedo), la clasificación zoológica (*homo/sus*), los hábitos gastronómicos (el hombre no come bellotas) y las convenciones lingüísticas (el sonido de la voz humana difiere del gruñido), la seme-

3. *Ibidem*, p. 81.

janza entre hombre y cerdo intenta inútilmente recuperar el eco de antiguas metamorfosis, de significantes similitudes, de fatales superposiciones. Lo diverso es ahora menos problemático que lo semejante.

Dos personajes aparecen en esta nostálgica búsqueda de la similitud perdida: el loco y el poeta. El primero tiene una función cultural indispensable en la experiencia occidental como «el hombre de las semejanzas salvajes».<sup>4</sup> Alienado de su sueño analógico, el loco sigue creyendo en los cortocircuitos de la intuición. El segundo, en cambio, el poeta, «más allá de las diferencias nombradas, citadas y cotidianamente previstas, recupera los fugaces parentescos de las cosas, sus similitudes dispersas»: en él «la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos».<sup>5</sup>

En esta perspectiva, Magritte se convierte para Foucault en el poeta por excelencia: el cazador de similitudes perdidas, pariente cercano del loco que escucha inescuchado el ruido analógico de las cosas. Magritte persigue su sueño de significado trascendental, más allá de las antiguas divisiones entre signo e imagen, entre palabra e icono, entre discurso y pintura, entre lectura y visión. En un mundo cultural dominado por el dogma de la arbitrariedad del signo (¿qué otra ley está tan profundamente arraigada en nuestra psique? Un signo es un signo

4. *Ibidem*, p. 63.

5. *Ibidem*.

porque es arbitrario), Magritte explora trenéticamente toda la gama de la arbitrariedad (de la imagen, de la nominación, de la semejanza, de la titulación). Como justamente observa Suzi Gablik en su famosa monografía,<sup>6</sup> la pintura de Magritte se asemeja a la investigación de Wittgenstein sobre el hechizo que el lenguaje opera sobre nuestra inteligencia. El lenguaje impone una dictadura sobre su consumidor, decide lo que los parlantes deben, pueden y quieren decir. En cierto modo, la rebelión de Magritte es más epistemológica que pictórica (pero más adelante veremos, a lo largo de esta introducción, los límites de dicha interpretación). Su furia va dirigida contra la sintaxis de los conceptos más que contra la sintaxis de las formas. Sin embargo, paralelamente a esto, Magritte intenta redimirse de la confrontación directa entre cosa y cosa, entre lo que es una pipa y la imagen de una pipa. Uno de los principios básicos de la pintura occidental, según Foucault, es la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo. Esto fue puesto en crisis por vez primera por Kandinski; y Magritte, el menos abstracto de los grandes pintores modernos, prosigue su camino. Su pintura, sigue diciendo Foucault, está en el polo opuesto al *trompe-l'oeil* (Magritte afirmaba que sus cuadros eran *trompe-l'esprit*): o bien, añadiría yo, es un *trompe-l'oeil* que manifiesta ser un *trompe-l'oeil*, por consiguiente una contradicción *in termi-*

6. S. Gablik, *Magritte*, Thames and Hudson, Londres 1970.

nis. Su *mujer*, o su *pipa*, o su *caballero con hongo*, son así de manera impecable para poderse desvincular con mayor estruendo de sus responsabilidades figurativas (la pipa no es una pipa, la mujer tiene una cola de pez, el caballero fluctúa por el aire sobre los tejados de Bruselas). Si Magritte no hubiera existido nunca, Foucault habría tenido que inventarlo para justificar su teoría (y no está claro que no lo haya hecho).

Foucault, el gran negador del culto de la personalidad en la cultura, insiste sobre el condicionamiento cultural (o, si se prefiere, epistemológico) del momento o del acto de la creación; también él necesita su héroe, el loco o el poeta, que le asegure, con la extravagancia de su carrera, la continuidad y la permanencia de determinados signos culturales más allá de las *coupures* que caracterizan el camino del pensamiento humano. Magritte es uno de estos héroes. Foucault intenta colocarlo a lo largo de una travesía subversiva que va de Kandinski : Andy Warhol de la *Campbell Soup*, pero estos compañeros de viaje no siempre le convienen. Magritte es un cazador nocturno de relaciones difuntas, activo en un mundo de encuentros aparentemente fortuitos (entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de quirófano en el texto de Leautréamont; entre un paraguas y un vaso lleno de agua en el cuadro de Magritte *Les vacances de Hegel*). También en esto, y no sólo en el toque puntilloso de su pincelada y en el estilo tradicional de su pseudo-realismo mimético, Magritte es, para Foucault

y tal vez también para nosotros, un revolucionario reaccionario.

En esta perspectiva es importante mantener una rigurosa mala fe, una técnica de severa incompreensión. Magritte odia la contemplación («El cuadro perfecto no permite la contemplación, sentimiento trivial y desprovisto de interés...») y pide una participación intelectual en sus cuadros, que son instrumentos para pensar; metamorfosis de ideas en imágenes; modos inusuales de hacer vivir el pensamiento; intentos de inducción de conocimiento metafísico a la manera como Salvador Dalí quería inducir la paranoia. Pero todo esto ignora el malentendido, que es esencial en la operación Magritte. Es importante para el espectador no saber lo que el pintor pretendía, y tal vez el propio pintor debe permanecer parcialmente en la ignorancia no sólo de sus intenciones sino incluso de sus intuiciones. En el fondo, Magritte es un romántico que cree en el ensamblamiento *inspirado* del paraguas y de un vaso de agua (sus comentarios sobre *Les vacances de Hegel*, en una carta dirigida a Suzi Gablik, son de una ingenuidad desconcertante),<sup>7</sup> y no en el simple vaso de agua *misterificado* por la voluntad del artista o por el asombro del espectador. «Todos los seres son misteriosos»<sup>8</sup> escribe en otro lugar Magritte, y de este modo niega el misterio porque allí

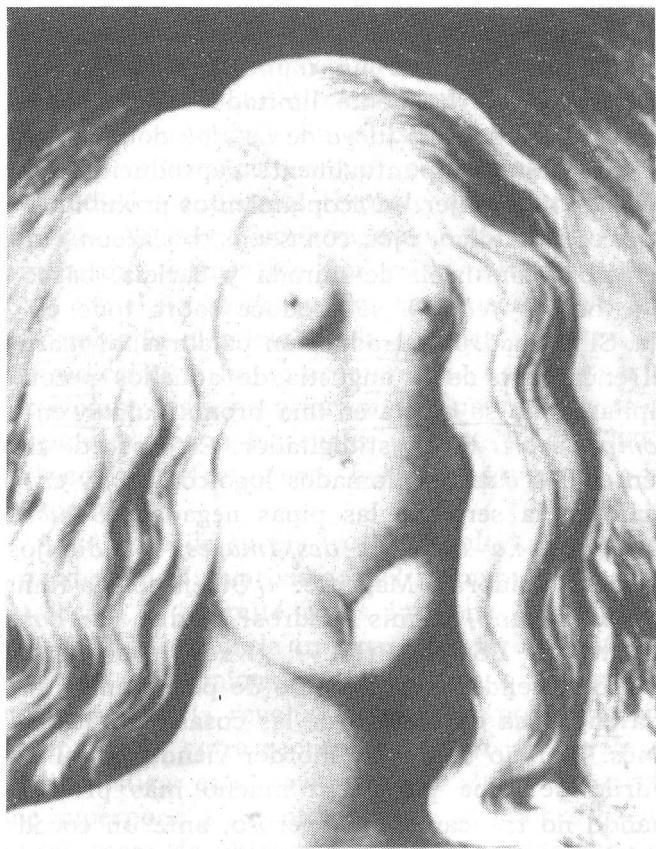
7. *Ibidem*, pp. 121-122.

8. Véase la carta a un tal señor Hornik citada en René Magritte, *Ecrits complets*. Edición establecida y anotada por André Blavier, Flammarion, París 1979, p. 378.

donde todo es misterio, nada es misterio. Magritte, por suerte suya y también nuestra, no siempre sabe lo que hace, rara vez entiende lo que pinta; y ahí reside su fuerza (la reciente publicación de sus escritos<sup>9</sup> ha sido instructiva en ese sentido). Foucault juega hábilmente con el concepto de incomprensión, y aprovecha el error de la pipa/no-pipa como un equívoco provisional, un *mal-écrit*, un «malescrito», de la misma manera que se dice un «malentendido». Pero más importante acaso que el malentendido o la malescritura es la «mal-lectura», la lectura equivocada, la única que puede dar vida a estos cuadros ambiguos. El crítico norteamericano Harold Bloom ha titulado *A Map of Misreading*<sup>10</sup> (*Un mapa de «mal-lecturas»*) uno de sus grandes libros de teología literaria: las distorsiones óptico-conceptuales operadas sobre la literatura del pasado son para Bloom la señal manifiesta del progreso, o, por lo menos, de la continuidad, de las *humanae literae*. Nosotros leemos porque «mal-leemos»: porque no sabemos ni queremos leer. Nos dejamos convencer por nuestra voluntad de no entender lo que nos resulta ajeno, y cambiamos escandalosamente las cartas de los viejos textos para poder leer en ellos lo que nos interesa. Igual ocurre con nosotros, espectadores del espectáculo Magritte, que es todo un mapa de «mal-lecturas», un circuito de equívocos, un *relais* de intenciones y de soluciones perversas. Nadie puede orientarse en el planeta Magritte: en el mejor

9. *Op. cit.*

10. Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Oxford U. P., 1975.



R. Magritte, *Le viol*

de los casos se podrá encontrar un duplicado, una copia en papel carbón de nuestra desorientación.

La pintura de Magritte funciona como engaño evidente, más allá de las intenciones en ocasiones pedestremente revolucionarias del artista que descubría simultáneamente un mundo de subversiones conceptuales verbalmente limitado e icónicamente vastísimo. El terrible juego de *Le viol*, donde un rostro de mujer es puntualmente reproducido sobre un cuerpo de mujer, en acoplamientos prohibidos de nariz con ombligo, ojos con senos, boca con vulva, en turbia confusión de mirada y caricia, barba y pelo, beso y *fellatio*, se produce sobre todo en la tela. Si el cuadro se traduce en palabras, al margen del encanto o de la angustia de aquellos pezones-pupilas, todo se queda en una broma vulgar, en un *trompe-l'esprit* de prestidigitador. Esto sucede también en los cuadros llamados logoicónicos, y en especial en la serie de las pipas negadas (*L'Aube à l'Antipode*, *La Trahison des Images*, los dibujos). Demos la palabra a Magritte: «¿Quién podría fumar la pipa de uno de mis cuadros? Nadie. Por consiguiente NO ES UN PIPA.»<sup>11</sup> ¿Nada más? Pero si esto lo entiende hasta un niño de pecho enfrentado a la engañosa duplicidad de las cosas y de las imágenes. El niño se dejará morder riendo por un cocodrilo de felpa pero será mucho más prudente, cuando no francamente temeroso, ante un cocodrilo del zoo. Es mucho más interesante la aproxima-

11. *Ecrits*, p. 250.



ción de Foucault: «Ahora bien, lo que constituye la extrañeza de esta figura no es la “contradicción” entre la imagen y el texto. Por el simple motivo que sólo podría haber contradicción entre dos enunciados, o dentro de un único e idéntico enunciado... este enunciado es perfectamente verdadero porque es muy evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa.» En tal caso, nunca podrá haber una contradicción si no es en oposición a las convenciones culturales respecto a la identidad. Si yo digo «Yo soy Cleopatra, reina de Egipto», esta afirmación, desmentida por mis «plumas masculinas», por el hecho de que mi nariz no es recta y no ha cambiado el curso de la historia, sólo es una contradicción si no se aceptan las convenciones de la metempsicosis, notoriamente transexuales y trans temporales, según las cuales el espíritu de Cleopatra podría perfectamente haber transmigrado a mi cuerpo.

A lo largo de su ensayo, Foucault juega brillantemente con el relativismo del principio de no-contradicción, y permite a las imágenes de Magritte caer en la *piège*, en la trampa, de la doble grafía, en perpetuo antagonismo entre palabra e imagen. Según Foucault, la revolución de Klee pone en crisis la reparación entre representación visual y referencia lingüística: este movimiento no afecta a Magritte, que superpone a sus objetos, o a sus nubes haciendo las veces de objetos, palabras precisas con funciones antagonistas, no colaboradoras. En otro lugar, por ejemplo en algunas manifestaciones de la

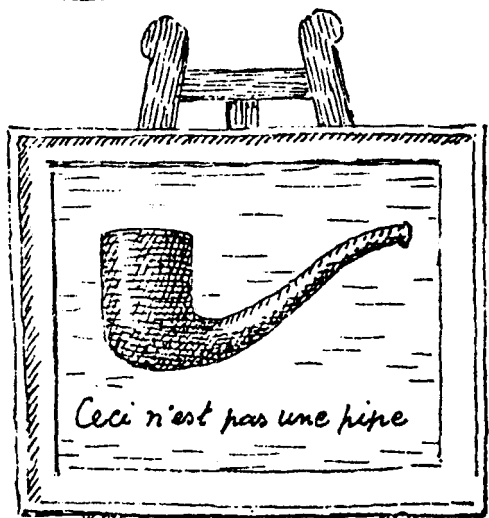
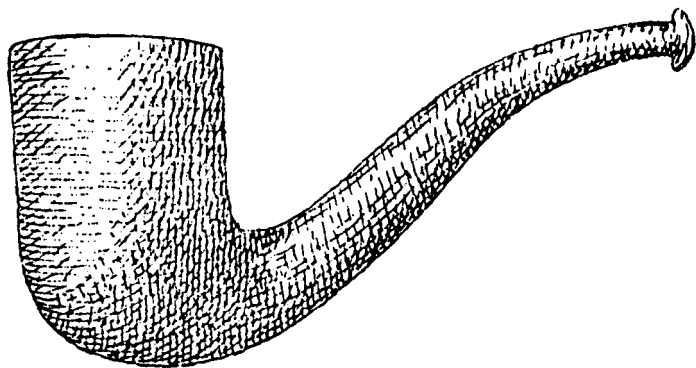
Poesía Visual, o Concreta, encontraremos la reconciliación de la doble grafía: pienso especialmente el *Au Pair Girl* de Ian Hamilton Finlay,<sup>12</sup> donde las letras de la frase «Au Pair Girl» forman el perfil de un fruto, una pera, aprovechando la homofonía entre «pair», chica «au pair», y «pear», «pera». En Magritte las palabras y las cosas siguen desentrañándose entre sí, prisioneras de una trampa conceptual que las obliga a enfrentarse en la doble convención simbólica de la letra y de la imagen. Foucault es el cronista, a veces desencantado, pero con más frecuencia sorprendido y preocupado, de este desentrañamiento.

GUIDO ALMANZI

12. Reproducido en Stephen Bann (ed.), *Concrete Poetry*, London Magazine Editions, 1965.

Esto no es una pipa .





*Ceci n'est pas une pipe*

*Magritte*



## DOS PIPAS

Primera versión, la de 1926, según creo: una pipa dibujada con esmero; y, debajo (escrita a mano con una letra regular, aplicada, artificial, con una letra de colegio de monjas, como podemos encontrarla, en calidad de modelo, en la parte superior de los cuadernos escolares, o en una pizarra después de una lección de cosas), esta mención: «Ceci n'est pas une pipe» («Esto no es una pipa»).

La otra versión —supongo que la última— podemos encontrarla en *Aube à l'Antipode*. La misma pipa, el mismo enunciado, la misma letra. Pero en lugar de estar yuxtapuestos en un espacio indiferente, sin límite ni especificación, el texto y la figura están situados dentro de un marco colocado sobre un caballete, y éste a su vez sobre un entarimado bien visibles. Encima, una pipa exactamente se-

mejante a la dibujada en el cuadro, pero mucho más grande.

La primera versión desconcierta por su simplicidad. La segunda multiplica visiblemente las incertidumbres voluntarias. El marco, de pie en el caballete y apoyado en las clavijas de madera, indica que se trata del cuadro de un pintor: obra acabada, expuesta, que lleva consigo, para un eventual espectador, el enunciado que la comenta o la explica. Y, sin embargo, esa escritura ingenua que ni es exactamente el título de la obra ni uno de sus elementos pictóricos, la ausencia de cualquier otro indicio que señale la presencia del pintor, la rusticidad del conjunto, las gruesas planchas del parquet, todo eso hace pensar en la pizarra de una clase: quizá, un trapo pronto borrará el dibujo y el texto; quizá no se borre más que uno u otro para corregir el «error» (dibujar algo que no sea verdaderamente una pipa o escribir una frase que afirme que eso es una pipa). ¿Equivocación provisional (un «malescrito», del mismo modo como se diría un malentendido) que un gesto disipará en un polvo blanco?

Pero, además, ésa sólo es la menor de las incertidumbres. Veamos otras: hay dos pipas. ¿No habrá que decir más bien: dos dibujos de una misma pipa? O también una pipa y su dibujo, o también dos dibujos que representan cada uno una pipa, o también dos dibujos uno de los cuales representa una pipa pero no el otro, o también dos dibujos ninguno de los cuales son ni representan





pipas, o también un dibujo que representa no una pipa, sino otro dibujo que representa, éste sí, una pipa, de tal modo que me veo obligado a preguntarme: ¿a qué se refiere la frase escrita en el cuadro? ¿Al dibujo bajo el cual se halla colocada de un modo inmediato? «Mirad esos rasgos ensamblados en la pizarra; por más que se parezcan, sin la menor diferencia, sin la menor infidelidad, a lo mostrado allá arriba, no os engaños; es allá arriba donde está la pipa, y no en ese grafismo elemental.» Pero quizá la frase se refiera precisamente a esa pipa desmesurada, flotante, ideal, simple sueño o idea de una pipa. Entonces habrá que leer: «No busquéis allá arriba una verdadera pipa; aquello es su sueño; pero el dibujo que está aquí en el cuadro,

firme y rigurosamente trazado, ese dibujo es el que hay que tener por verdad manifiesta.»

Pero también me sorprende esto: la pipa representada en el cuadro —pizarra o tela pintada, poco importa—, esa pipa «de abajo» está sólidamente presa en un espacio con visibles puntos de referencia: anchura (el texto escrito, los bordes inferiores y superiores del marco), altura (los lados del marco, las patas del caballete), profundidad (las ranuras del entarimado). Estable prisión. En cambio, la pipa de arriba no tiene coordenadas. La enormidad de sus proporciones hace incierta su localización (efecto inverso de lo que encontramos en *Le Tombeau des Lutteurs*, donde lo gigantesco está captado en el espacio más preciso): ¿se encuentra esta desmesurada pipa delante del cuadro dibujado, relegándolo a un segundo plano, detrás de ella? ¿O bien está en suspenso justo encima del caballete, como una emanación, un vapor que acaba de desprenderse del cuadro, humo de una pipa que a su vez toma la forma y la redondez de una pipa, oponiéndose así y pareciéndose a ella (según el mismo juego de analogía y de contraste que hallamos en la serie de las *Batailles de l'Argonne* entre lo vaporoso y lo sólido)? ¿O acaso podríamos suponer, en último término, que está detrás del cuadro y del caballete, más gigantesca de lo que parece: sería su profundidad desgarrada, la dimensión interior que revienta la tela (o la pizarra) y que, lentamente allá abajo, en un espacio en lo sucesivo sin puntos de referencia, se dilata hasta el infinito?

Sin embargo, ni siquiera estoy seguro de esta incertidumbre. O mejor, lo que me parece muy dudoso es la simple oposición entre la fluctuación sin localizar de la pipa de arriba y la estabilidad de la de abajo. Mirando algo más de cerca, vemos sin dificultad que los pies de ese caballete que sostiene el marco que encierra la tela, y en la cual se aloja el dibujo, esos pies que descansan sobre un suelo visible y seguro por su tosquedad, están de hecho biselados: no tienen más superficie de contacto que tres finas puntas que desproveen al conjunto, sin embargo bastante macizo, de cualquier estabilidad. ¿Caída inminente? ¿Derrumbamiento del caballete, del marco, de la tela o de la tabla, del dibujo, del texto? ¿Maderas rotas, figuras fragmentadas, letras separadas unas de otras hasta el punto de que las palabras tal vez ya no podrán reconstituirse? ¿Todo ese estropicio por el suelo, mientras que allá arriba la gruesa pipa sin medida ni señalización persistirá en su inaccesible inmovilidad de globo?



## II

### EL CALIGRAMA DESHECHO

El dibujo de Magritte (por el momento no hablo más que de la primera versión) es tan simple como una página sacada de un manual de botánica: una figura y el texto que la nombra. Nada más fácil de reconocer que una pipa, dibujada como ésa; nada más fácil de pronunciar —nuestro lenguaje lo dice perfectamente por nosotros— que el «nombre de una pipa». Ahora bien, lo extraño de esa figura no es la «contradicción» entre la imagen y el texto. Por una simple razón: tan sólo podría haber contradicción entre dos enunciados, o en el interior de un solo y mismo enunciado. Ahora bien, veo que aquí sólo hay uno, y que no puede ser contradictorio puesto que el sujeto de la proposición es un simple demostrativo. ¿Falso, entonces, puesto que su «referente» —muy visiblemente una pipa— no lo verifica? Ahora bien, ¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de trazos entrecruzados, encima

del texto, es una pipa? ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa? Y, sin embargo, hay un hábito del lenguaje: ¿qué es ese dibujo?; es un ternero, es un cuadrado, es una flor. Viejo hábito que no deja de tener fundamento: toda la función de un dibujo tan esquemático, tan escolar como éste, radica en hacerse reconocer, en dejar aparecer sin equívocos ni vacilaciones lo que representa. Por más que sea el poso, en una hoja o en un cuadro, de un poco de mina de plomo o de un fino polvo de tiza, no «reenvía» como una flecha o un dedo índice apuntando a determinada pipa que estaría más lejos, o en otro lugar; es una pipa.

Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo (a lo cual nos invitan el demostrativo, el sentido de la palabra *pipa*, el parecido con la imagen), y que es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria.

No puedo quitarme de la cabeza que la diablura radica en una operación que la simplicidad del resultado ha hecho invisible, pero que sólo ella puede explicar el indefinido malestar que éste provoca. Esa operación es un caligrama secretamente constituido por Magritte, y luego deshecho con cuidado. Cada elemento de la figura, su posición recíproca y su relación se derivan de esa operación anulada una vez realizada. Detrás de ese dibujo y esas palabras,

y antes de que una mano haya escrito lo que sea, antes de que hayan sido formados el dibujo del cuadro y en él el dibujo de la pipa, antes de que allá arriba haya surgido esa gruesa pipa flotante, es necesario suponer, creo, que había sido formado un caligrama, y luego descompuesto. Ahí están la constatación de su fracaso y sus restos irónicos.

En su tradición milenaria, el caligrama desempeña un triple papel: compensar el alfabeto; repetir sin el recurso de la retórica; coger las cosas en la trampa de una doble grafía. Aproxima en primer lugar, lo más cerca posible, el texto y la figura: compone las líneas que delimitan la forma del objeto con las que disponen la sucesión de las letras; aloja los enunciados en el espacio de la figura, y hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo. Por un lado, alfabetiza el ideograma, lo puebla de letras discontinuas y hace hablar así al mutismo de las líneas ininterrumpidas. Pero, a la inversa, reparte la escritura en un espacio que ya no tiene la indiferencia, la abertura y la blancura inertes del papel; le impone distribuirse según las leyes de una forma simultánea. Reduce el fonetismo a no ser, por un instante, más que un rumor gris que completa los contornos de una figura; pero convierte al dibujo en el delgado envoltorio que hay que agujerear para seguir, palabra a palabra, el devanado de su texto intestinal.

El caligrama es, por consiguiente, tautología. Pero en oposición a la retórica —la cual juega con la plétora del lenguaje— utiliza la posibilidad de

decir dos veces las mismas cosas con palabras diferentes; se aprovecha de la sobrecarga de riqueza que permite decir dos cosas diferentes con una sola y misma palabra; la esencia de la retórica radica en la alegoría. El caligrama se sirve de esa propiedad de las letras de valer a la vez como elementos lineales que podemos disponer en el espacio y como signos que hemos de desplegar según la cadena única de la substancia sonora. En su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras; como línea, permite representar la cosa. De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.

Acorralando por dos veces a la cosa de la que habla, le tiende la trampa más perfecta. Por su doble entrada, garantiza esa captura, de la que el discurso por sí solo o el puro dibujo no son capaces. Conjura la invencible ausencia sobre la que no llegan a triunfar las palabras, imponiendo en ellas, por las astucias de una escritura que actúa en el espacio, la forma visible de su referencia: sabiamente dispuestos en la hoja de papel, los signos apelan, desde el exterior, por el margen que dibujan, por el recorte de su masa en el espacio vacío de la página, a la cosa misma de la que hablan. Y de rechazo, la forma visible es surcada por la escritura, labrada por las palabras que la trabajan desde el interior, y, conjurando la presencia inmóvil, ambigua, sin nombre, hacen brotar la red de significacio-



nes que la bautizan, la determinan, la fijan en el universo de los discursos. Doble trampa; cepto inevitable: ¿por dónde escaparían en lo sucesivo el vuelo de los pájaros, la forma transitoria de las flores, la lluvia que chorrea?

Y ahora, el dibujo de Magritte. Empezemos por el primero, el más simple. Me parece que está hecho con los pedazos de un caligrama roto. Bajo las apariencias de un retorno a una disposición anterior, vuelve a tomar sus tres funciones, pero para pervertirlas, y hostigar con ello todas las relaciones tradicionales existentes entre el lenguaje y la imagen.

El texto que sabía invadido la figura con el fin de reconstituir el viejo ideograma, vemos que aquí ha vuelto a colocarse en su sitio. Ha vuelto a su lugar natural, abajo: allí donde sirve de soporte a la imagen, donde la nombra, la explica, la descompone, la inserta en la secuencia de los textos y en las páginas del libro. Vuelve a ser «leyenda». La forma remonta a su cielo, del que la complicidad de las letras con el espacio la había hecho descender por un momento: libre de todo lazo discursivo, va a poder flotar de nuevo en su silencio natural. Volvemos a la página, y a su viejo principio de distribución. Pero sólo aparentemente. Pues las palabras que ahora puedo leer debajo del dibujo son palabras a su vez dibujadas, imágenes de palabras que el pintor ha colocado fuera de la pipa, pero en el perímetro general (y, por otra parte, inasignable) de su dibujo. Del pasado caligráfico, que estoy obligado a asignarles, las palabras han conservado su

pertenencia al dibujo y su estado de cosa dibujada: de manera que debo leerlas superpuestas a ellas mismas; son palabras que dibujan palabras; forman en la superficie de la imagen los reflejos de una frase que diría que esto no es una pipa. Texto en imagen. Pero a la inversa, la pipa representada está dibujada con la misma mano y la misma pluma que las letras del texto: más que ilustrar y completar la escritura, la prolonga. Podríamos crearla repleta de pequeñas letras revueltas, de signos gráficos reducidos a fragmentos y dispersos por toda la superficie de la imagen. Figura en forma de grafismo. La invisible y previa operación caligráfica ha entrecruzado la escritura y el dibujo; y cuando Magritte ha vuelto a colocar las cosas en su sitio, se ha cuidado de que la figura retenga en sí la paciencia de la escritura y de que el texto siempre sea tan sólo una representación dibujada.

Lo mismo en cuanto a la tautología. En apariencia, Magritte va del redoblamiento caligráfico a la simple correspondencia de la imagen con su leyenda, su inscripción: una figura muda y suficientemente reconocible muestra, sin decirlo, la cosa en su esencia; y debajo, un nombre recibe de esa imagen su «sentido» o su regla de utilización. Ahora bien, comparado a la función tradicional de la leyenda, el texto de Magritte es doblemente paradójico. Se propone nombrar lo que, evidentemente, no tiene necesidad de serlo (la forma es demasiado conocida, el nombre demasiado familiar). Y vemos que en el momento en que debería dar el nombre, lo da,

pero negando que sea aquél. ¿De dónde proviene ese juego extraño, si no del caligrama? Del caligrama que dice dos veces las mismas cosas (allí donde sin duda bastaría una sola); del caligrama que hace deslizar uno sobre otro lo que muestra y lo que dice para que se enmascaren recíprocamente. Para que el texto se dibuje y todos sus signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un aguacero, es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, los párrafos superficies o masas: alas, tallos o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector. Desde el momento que se pone a leer, en efecto, la forma se disipa; en torno a la palabra reconocida, a la frase comprendida, los otros grafismos se desvanecen, llevándose consigo la plenitud visible de la forma dejando tan sólo el desarrollo lineal, sucesivo, del sentido: menos aún que una gota de lluvia que cae después de otra, menos aún que una pluma o una hoja arrancada. A pesar de las apariencias, el caligrama no dice, en forma de pájaro, de flor o de lluvia: «esto es una paloma, una flor, un aguacero que cae»; desde el momento que se pone a decirlo, desde el momento en que las palabras se ponen a hablar y a conferir un sentido, ocurre que el pájaro ya ha echado a volar y la lluvia se ha secado. Para el que lo contempla, el caligrama *no dice*, todavía no puede decir: esto es una flor, esto es un pájaro; todavía está demasiado preso en la forma,

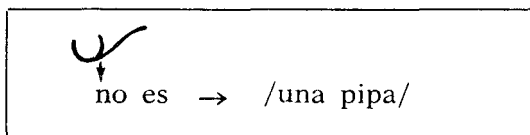
demasiado sujeto a la representación por semejanza, para formular esa afirmación. Y cuando lo leemos, la frase que desciframos («esto es una paloma», «esto es un aguacero»), *no es* un pájaro, ya no es un aguacero. Por astucia o impotencia, poco importa, el caligrama nunca *dice y representa* en el mismo momento; esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura.

Magritte ha distribuido de nuevo en el espacio el texto y la imagen; cada uno vuelve a ocupar su sitio; pero no sin retener algo de la finta propia del caligrama. La forma dibujada de la pipa desecha cualquier texto de explicación o de designación en tanto que aquélla es reconocible; su esquematismo escolar dice de un modo muy explícito: «Ustedes ven tan bien la pipa que soy, que resultaría ridículo para mí disponer mis líneas de tal modo que escriban: esto es una pipa. Las palabras, con toda seguridad, me dibujarían peor de como yo me represento.» Y el texto, a su vez, en ese dibujo aplicado que representa una escritura, prescribe: «Tómenme por lo que soy inequívocamente: letras colocadas unas al lado de otras, con esa disposición y esa forma que facilitan la lectura, aseguran el reconocimiento, y se abren incluso al escolar más balbuciente; no pretendo redondearme y luego estirarme para convertirme primero en la cazoleta y a continuación en la boquilla de una pipa: no soy nada más que las palabras que están leyendo.» En el caligrama actúan uno contra otro un «no decir todavía» y un «ya no representar». En la *Pipa* de Magritte, el lugar de

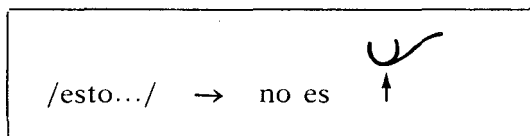
donde nacen esas negaciones y el punto donde se aplican son totalmente diferentes. El «no decir todavía» de la forma se ha cambiado, no exactamente en una afirmación, sino en una doble posición: por un lado, arriba, la forma bien lisa, bien visible, bien muda, y cuya evidencia hace decir al texto, de un modo altanero, irónico, lo que quiere, no importa qué; y por otra parte, abajo, el texto, extendido según su ley intrínseca, afirma su propia autonomía con respecto a lo que nombra. La redundancia del caligrama descansaba en una relación de exclusión; la separación de los dos elementos en Magritte, la ausencia de letras en su dibujo, la negación expresada en el texto, manifiestan afirmativamente dos posiciones.

Sin embargo, me temo haber descuidado lo que quizás sea lo esencial en la *Pipa* de Magritte. He actuado como si el texto dijese: «Yo (ese conjunto de palabras que usted está leyendo) yo no soy una pipa»; he actuado como si existieran dos posiciones simultáneas y bien separadas una de la otra, en el interior del mismo espacio: la de la figura y la del texto. Pero he omitido que de una a otra estaba señalado un lazo sutil, inestable, a la vez insistente e incierto. Y está señalado por la palabra «esto». Por tanto, hay que admitir entre la figura y el texto toda una serie de entrecruzamientos; o, más bien, ataques lanzados de una a otra, flechas disparadas contra el blanco contrario, acciones de zapa y destrucción, lanzadas y heridas, una batalla. Por ejemplo: «esto» (este dibujo que usted ve, cuya forma

sin duda alguna reconoce y cuya influencia caligráfica apenas acabo de desenredar) «no es» (no está sustancialmente ligado a..., no está constituido por..., no cubre la misma materia que...) «una pipa» (es decir, esa palabra que pertenece a su lenguaje, compuesto de sonoridades que usted puede pronunciar y que traducen las letras que en esos momentos usted lee). *Esto no es una pipa*, por consiguiente, puede leerse así:

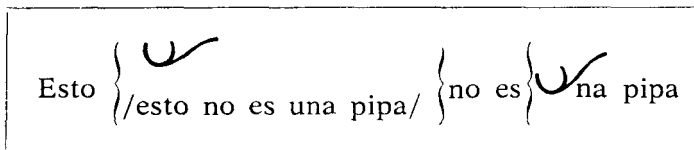


Al mismo tiempo, sin embargo, este mismo texto enuncia otra cosa distinta: «Esto» (este enunciado que usted ve disponerse ante sus ojos en una línea de elementos discontinuos, de la que *esto* es a la vez el designante y la primera palabra) «no es» (no podría equivaler ni sustituir a..., no podría representar adecuadamente...) «una pipa» (uno de esos objetos cuya posible figura, intercambiable, anónima, luego inaccesible a cualquier nombre, usted puede ver allí, encima del texto). Entonces hay que leer:



Ahora bien, en resumidas cuentas, resulta sencillamente que lo que el enunciado de Magritte niega

es la pertenencia inmediata y recíproca del dibujo de la pipa y del texto por el que se puede nombrar esa misma pipa. Designar y dibujar no se cubren, salvo en el juego caligráfico que merodea en el segundo plano del conjunto y que es conjurado a la vez por el texto, por el dibujo y por su actual separación. De ahí la tercera función del enunciado «Esto» (este conjunto constituido por una pipa en estilo de escritura y por un texto dibujado) «no es» (es incompatible con...) «una pipa» (este elemento mixto que depende a la vez del discurso y de la imagen, y cuyo ser ambiguo quería hacer surgir el juego, verbal y visual, del caligrama).



Magritte ha vuelto a abrir la trampa que el caligrama había cerrado sobre aquello de lo que hablaba. Pero, de golpe, la cosa misma ha desaparecido. En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificac-

ción. El caligrama ha reabsorbido ese intersticio; pero una vez abierto de nuevo, no lo restituye; la trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común, ni lugar donde puedan interferirse, donde las palabras sean capaces de recibir una figura y las imágenes capaces de entrar en el orden del léxico. La delgada franja, incolora y neutra, que en el dibujo de Magritte separa texto y figura, hay que verla como un hueco, una región incierta y brumosa que ahora separa a la pipa que flota en su cielo de imagen del pisoteo terrestre de las palabras que desfilan por su línea sucesiva. Y todavía es exagerado decir que hay un vacío o una laguna: se trata más bien de una ausencia de espacio, de una desaparición del «lugar común» entre los signos de la escritura y las líneas de la imagen. La «pipa», que era indivisible entre el enunciado que la nombraba y el dibujo que debía representarla, esa pipa umbrosa que entrecruzaba los lineamientos de la forma y la fibra de las palabras, se ha ocultado definitivamente. Desaparición que el texto, desde el otro lado de ese poco profundo arroyo, constata divertidamente: esto no es una pipa. Por más que el ahora solitario dibujo de la pipa intente asemejarse a esa forma que designa de ordinario la palabra *pipa*; por más que el texto se extienda por debajo del dibujo con toda la atenta fidelidad de un pie de ilustración en un libro científico: entre ambos no puede pasar ya más que la formulación del divorcio, el enunciado que



impugna a la vez el nombre del dibujo y la referencia del texto.

En ninguna parte hay pipa alguna.

A partir de ahí podemos comprender la última versión que ha dado Magritte de *Esto no es una pipa*. Al colocar el dibujo de la pipa y el enunciado que le sirve de leyenda en la superficie muy claramente delimitada de un cuadro (en la medida de que se trata de una pintura, las letras sólo son la imagen de las letras; en la medida de que se trata de una pizarra, la figura sólo es la continuación didáctica de un discurso), al colocar ese cuadro sobre un triedro de madera denso y sólido, Magritte realiza todo lo que es necesario para reconstruir (ya sea por la perennidad de una obra de arte, ya sea por la verdad de una lección práctica) el lugar común de la imagen y el lenguaje.

Todo está sólidamente amarrado en el interior de un espacio escolar: una pizarra «muestra» un dibujo que «muestra» la forma de una pipa; y un texto escrito por un maestro afanoso «muestra» claramente que se trata de una pipa. El dedo índice del maestro no lo vemos, pero está omnipresente, al igual que su voz, que está articulando de un modo muy claro: «esto es una pipa». De la pizarra a la imagen, de la imagen al texto, del texto a la voz, una especie de dedo índice general señala, muestra, fija, señaliza, impone un sistema de reflexiones, intenta estabilizar un espacio único. Pero, ¿por qué

he introducido también la voz del maestro? Porque apenas ha dicho «esto es una pipa», ha tenido que retractarse y balbucir «esto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa», «esto no es una pipa, sino una frase que dice que es una pipa», «la frase: “esto no es una pipa” no es una pipa»; «en la frase “esto no es una pipa”, *esto* no es una pipa: este cuadro, esta frase escrita, este dibujo de una pipa, todo esto no es una pipa».

Las negaciones se multiplican, la voz se embrolla y se ahoga; el maestro, confuso, baja el índice estirado, da la espalda a la pizarra, mira a los alumnos que se desternillan de risa y no se da cuenta de que si ríen tan fuerte se debe a que, por encima de la pizarra y del maestro que farfulla sus negaciones, acaba de levantarse un vapor que poco a poco ha ido tomando forma y ahora dibuja de un modo muy exacto, sin ninguna duda posible, una pipa. «Es una pipa, es una pipa» gritan los alumnos, que patalean, mientras que el maestro, cada vez más bajo, pero siempre con la misma obstinación, murmura sin que ya nadie le escuche: «Y, sin embargo, esto no es una pipa.» Y no se equivoca, pues esta pipa que flota tan visiblemente por encima de la escena, como la cosa a la que se refiere el dibujo de la pizarra y en cuyo nombre el texto puede decir con razón que el dibujo no es verdaderamente una pipa, esa pipa no es más que un dibujo; no es en absoluto una pipa. Tanto en la pizarra como encima de ella, el dibujo de la pipa y el texto que debería nombrarla no encuentran ya donde encontrarse y prenderse

uno en el otro, como el calígrafo, con mucha presunción, había intentado hacerlo.

Entonces, sobre sus pies biselados y tan visiblemente inestables, el caballete ya no tiene más que caerse, el marco dislocarse, el cuadro rodar por tierra, las letras desparramarse, la «pipa» puede «cascarse»: el lugar común —obra banal o lección cotidiana— ha desaparecido.



### III

#### KLEE, KANDINSKI, MAGRITTE

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 la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse. Es preciso que de un modo u otro haya subordinación: o bien el texto es regulado por la imagen (como en esos cuadros en los que están representados un libro, una inscripción, una letra, el nombre de un personaje); o bien la imagen es regulada por el texto (como en los libros en los que el dibujo viene a consumir, como si siguiese tan sólo un camino más corto, lo que las palabras están encargadas de representar). Ciertamente es que esta subordinación sólo en muy raros casos permanece estable: pues suele ocurrir que el texto del libro no es más que el co-

mentario de la imagen y el recorrido sucesivo, por las palabras, de sus formas simultáneas; y suele ocurrir que el cuadro está dominado por un texto del que efectúa, plásticamente, todas las significaciones. Sin embargo, importa poco el sentido de la subordinación o la manera cómo se prolonga, se multiplica y se invierte: lo esencial consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez. Siempre los jerarquiza un orden que va de la forma al discurso o del discurso a la forma. Es la soberanía de ese principio lo que Klee ha abolido, al esgrimir en un espacio incierto, reversible, flotante (a la vez folio y tela, capa y volumen, cuadriculado del cuaderno y catastro de la tierra, historia y mapa), la yuxtaposición de las figuras y la sintaxis de los signos. Barcos, casas, hombres, son a la vez formas reconocibles y elementos de escritura. Están colocados en, avanzan por caminos o canales que también son líneas a leer. Los árboles de los bosques desfilan por pentagramas musicales. Y la mirada encuentra, como si estuviesen perdidas en medio de las cosas, palabras que le indican la ruta a seguir, que le nombran el paisaje que está recorriendo. Y en la confluencia de esas figuras y esos signos, la flecha que aparece tan a menudo (la flecha, signo que lleva consigo una semejanza de origen como si fuese una onomatopeya gráfica, y figura que formula un orden), la flecha indica en qué dirección se está desplazando el barco, muestra que se trata de un sol en ocaso, prescribe la dirección que la mirada ha de seguir o más bien la línea según la cual hay que des-

plazar de un modo imaginario la figura aquí colocada de una manera provisional y algo arbitraria. En este caso, no se trata en modo alguno de esos caligramas que hacen funcionar unas veces la subordinación del signo a la forma (nube de las letras y de las palabras que toma la figura de aquello de lo que hablan) y otras de la forma al signo (la figura anatomizándose en elementos alfabéticos): tampoco se trata de esos collages o reproducciones que captan la forma recortada de las letras en fragmentos de objetos; se trata más bien del entrecruzamiento en un mismo tejido del sistema de la representación por semejanza y de la referencia por los signos. Lo cual supone que se encuentran en un espacio distinto al del cuadro.

El segundo principio que durante largo tiempo ha regido en la pintura plantea la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo. El que una figura se asemeje a una cosa (o a cualquier otra figura) basta para que se deslice en el juego de la pintura un enunciado evidente, banal, mil veces repetido y sin embargo casi siempre silencioso (es algo así como un murmullo infinito, obsesivo, que rodea el silencio de las figuras, lo cerca, se apodera de él, y lo vierte finalmente en el campo de las cosas que podemos nombrar): «Lo que véis es aquello.» Poco importa, también ahí, en qué sentido se plantea la relación de la representación: si la pintura es remitida a lo visible que la rodea o si por sí sola crea un invisible que se le asemeja.

Lo esencial radica en que no podemos disociar semejanza y afirmación. La ruptura de este principio podemos colocarla bajo la influencia de Kandinski: doble desaparición simultánea de la semejanza y del lazo representativo mediante la afirmación cada vez más insistente de esas líneas, de esos colores de los que Kandinski decía que eran «cosas», ni más ni menos que el objeto iglesia, el objeto puente, o el hombre a caballo con su arco; afirmación desnuda que no se basa en ninguna semejanza y que, cuando se le pregunta «lo que es», no puede responder más que refiriéndose al gesto que la ha formado: «improvisación», «composición», a lo que en ella encontramos: «forma roja», «triángulos», «violeta naranja», a las tensiones o relaciones internas: «rosa determinante», «hacia lo alto», «medio amarillo», «compensación rosa». Nadie, aparentemente, está más alejado de Kandinski y de Klee que Magritte. Su pintura parece apegada, más que cualquier otra, a la exactitud de las semejanzas, hasta el punto de multiplicarlas voluntariamente como para confirmarlas: no basta que el dibujo de una pipa se asemeje a una pipa; es preciso que se asemeje a otra pipa dibujada que a su vez se asemeja a una pipa. No basta que el árbol se asemeje claramente a un árbol, y la hoja a una hoja; sino que la hoja del árbol se parecerá al propio árbol, y éste tendrá la forma de su hoja (*l'Incendie*); el barco sobre el mar no se parecerá tan sólo a un barco, sino también al mar, de tal modo que su casco y sus velas estarán hechas de mar (*le Séducteur*); y la exacta



representación de un par de zapatos se esforzará por parecerse además a los pies desnudos que ha de cubrir.

Pintura destinada, más que cualquier otra, a separar, cuidadosa, cruelmente, el elemento gráfico del elemento plástico. Y si ocurre que están superpuestos en el interior del propio cuadro como lo están una leyenda y su imagen, es a condición de que el enunciado impugne la identidad manifiesta de la figura y el nombre que uno está presto a darle. Lo que se asemeja exactamente a un huevo se llama *la acacia*, a un zapato *la luna*, a un sombrero hongo *la nieve*, a una vela *el techo*. Y, sin embargo, la pintura de Magritte no es ajena al hacer de Klee y de Kandinski; más bien constituye, frente a ellas y a partir de un sistema que les es común, una figura a la vez opuesta y complementaria.



## IV

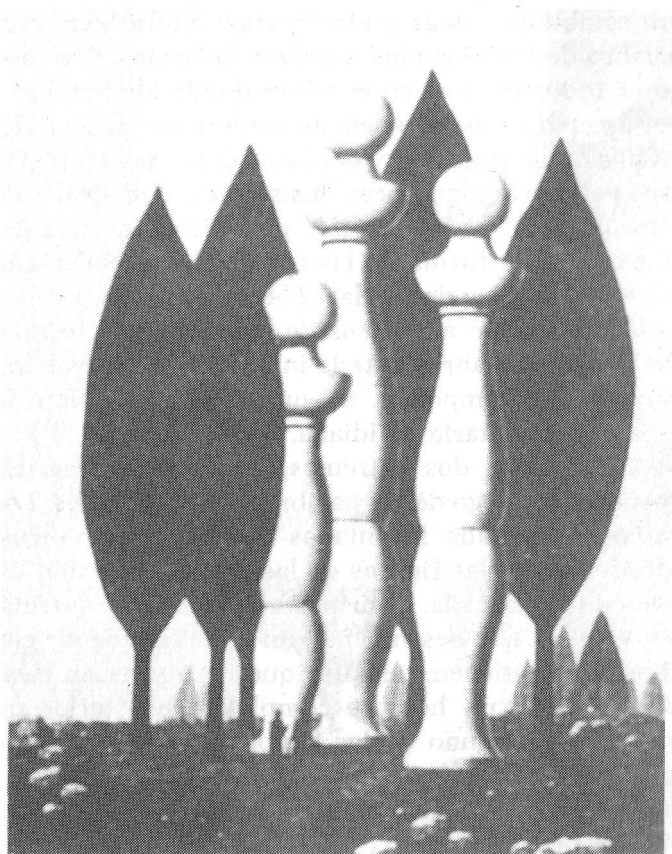
### EL SORDO TRABAJO DE LAS PALABRAS

La exterioridad del grafismo y de lo plástico, tan visible en Magritte, está simbolizada por la no-relación —o, en todo caso, por la relación muy compleja y muy aleatoria entre el cuadro y su título. Esta distancia tan larga —que impide que uno pueda ser a la vez, y de un solo golpe, lector y espectador— asegura la emergencia abrupta de la imagen por encima de la horizontalidad de las palabras. «Los títulos están escogidos de tal modo que impiden que mis cuadros se sitúen en una región familiar que el automatismo del pensamiento no dejaría de suscitar con el fin de sustraerse a la inquietud.» Magritte da un nombre a sus cuadros (algo así como la mano anónima que ha designado la pipa mediante el enunciado «esto no es una pipa») para mantener a raya a la denominación. Y, sin embargo, en este espacio quebrado y a la deriva se anudan extrañas relaciones, se producen intrusiones, bruscas invasiones

destructivas, caídas de imágenes en medio de las palabras, relámpagos verbales que surcan los dibujos y los hacen saltar en pedazos. Pacientemente, Klee construye un espacio sin nombre ni geometría entrecruzando la cadena de los signos y la trama de las figuras. Magritte, por su parte, socava en secreto un espacio que parece mantener en la disposición tradicional. Pero lo surca de palabras: y la vieja pirámide de la perspectiva ya no es más que una topera a punto de hundirse.

Al dibujo incluso más prudente le ha bastado un escrito como «Esto no es una pipa», para que al punto la figura esté coaccionada a salir de sí misma, a aislarse de su espacio, y finalmente a ponerse a flotar, lejos o cerca de ella misma, no se sabe, semejante o diferente de sí misma. En oposición a *Ceci n'est pas une pipe*, *L'Art de la conversation*: en un paisaje de principios del mundo o de gigantomaquia, dos personajes minúsculos están hablando: discurso inaudible, susurro que al punto es recuperado por el silencio de las piedras, por el silencio de ese muro que está inclinado con sus bloques enormes sobre los dos charlatanes mudos; ahora bien, esos bloques, encaramados en desorden unos sobre otros, forman en su base un conjunto de letras que a su vez forman una palabra fácil de descifrar: RÊVE (que, mirando mejor, podemos completar en TRÊVE o CRÊVE),\* como si todas estas palabras frágiles y sin peso hubiesen recibido el poder de organi-

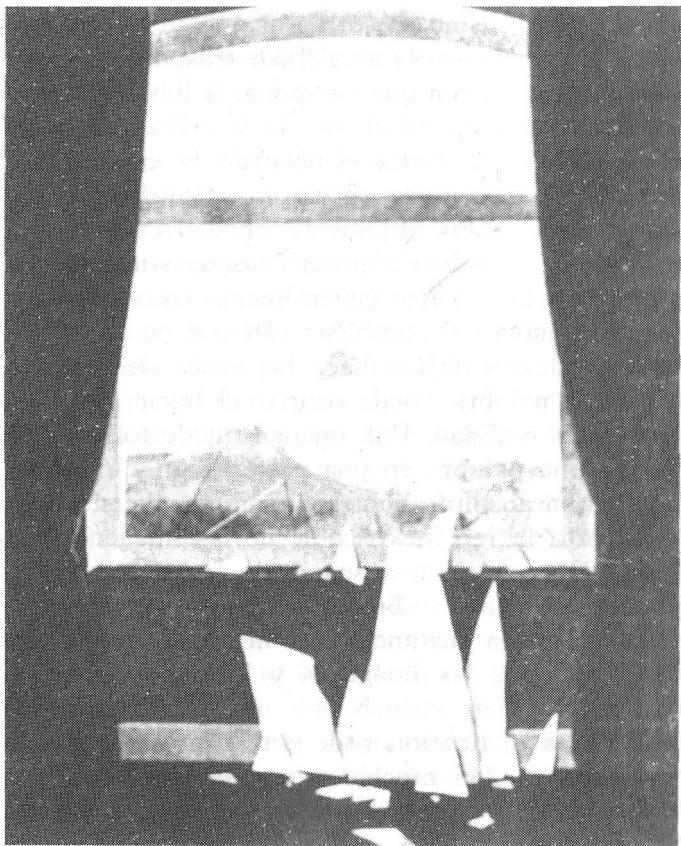
\* La traducción de *Rêve* es "sueño", la de *Trêve*, "tregua", y la de *Crêve*, acepción popular, "muerte" (*N. del T.*).



R. Magritte, *L'Art de la conversation*

zar el caos de las piedras. O como si, por el contrario, detrás de la charla despierta pero al punto perdida de los hombres, las cosas pudiesen componer, en su mutismo y su dormir, una palabra: una palabra estable que nada podrá borrar; ahora bien, esta palabra designa las más fugitivas imágenes. Pero eso no es todo: pues es en el sueño donde los hombres, por fin reducidos al silencio, comunican con la significación de las cosas y donde se dejan penetrar por esas palabras enigmáticas, insistentes, que vienen de otra parte. *Ceci n'est pas une pipe* era la incisión del discurso en la forma de las cosas, era su poder ambiguo de negar y desdoblar. *L'Art de la conversation* es la gravitación autónoma de las cosas que forman sus propias palabras ante la indiferencia de los hombres, y se las imponen, sin que éstos ni siquiera lo sepan, en su charla cotidiana.

Entre estos dos extremos, la obra de Magritte despliega el juego de las palabras y las imágenes. Los títulos, a menudo inventados después y por otros, se insertan en las figuras en las que su conexión estaba si no marcada, al menos autorizada de antemano, y en las que desempeñan un papel ambiguo: clavijas que sostienen, termitas que roen y hacen caer. El rostro de un hombre completamente serio, sin movimiento alguno de los labios, sin un pliegue de los ojos, vuela en «pedazos» bajo el efecto de una risa que no es suya, que nadie oye, y que no proviene de ninguna parte. La «tarde que cae» no puede caer sin romper un cristal de la ventana cuyos fragmentos —todavía portadores, en sus láminas



R. Magritte, *Le soir qui tombe*

agudas, en sus llamas de vidrio, de los reflejos del sol— cubren el suelo y el apoyo de la ventana: las palabras que llaman «caída» a la desaparición del sol, han arrastrado, con la imagen que forman, no sólo el cristal, sino ese otro sol que se ha dibujado como un doble en la superficie trasparente y lisa. Como un badajo en una campana, la llave se mantiene en la vertical «en el ojo de la cerradura» y hace sonar en ella hasta el absurdo la expresión familiar. Por otra parte, oigamos a Magritte: «Entre las palabras y los objetos se pueden crear nuevas relaciones y precisar algunas características del lenguaje y de los objetos generalmente ignoradas en la vida cotidiana.» O también: «De vez en cuando, el nombre de un objeto hace las veces de una imagen. Una palabra puede ocupar el lugar de un objeto en la realidad. Una imagen puede tomar el lugar de una palabra en una proposición.» Y esto no implica en absoluto contradicción, ya que se refiere a la vez a la red inextricable de las imágenes y de las palabras, y a la ausencia de lugar común que pueda sostenerlas: «En un cuadro, las palabras poseen la misma sustancia que las imágenes. Vemos de otro modo las imágenes y las palabras en un cuadro.»<sup>1</sup>

De esas sustituciones, de esas asimilaciones sustanciales, existen muchos ejemplos en la obra de Magritte. El *Personaje que anda hacia el horizon-*

1. Cito todos estos textos según el *Magritte* de P. Waldberg. Ilustraban una serie de dibujos en el número 12 de la *Révolution surréaliste*.



*te* (1928) es ese famoso hombre visto de espaldas, con sombrero y abrigo oscuros, las manos en los bolsillos; está colocado entre cinco manchas coloreadas; tres están por el suelo y llevan, en cursiva, las palabras *fusil*, *sillón*, *caballo*; otra, por encima de la cabeza, se llama *nube*; por último, en el límite entre el suelo y el cielo, otra mancha vagamente triangular se llama *horizonte*. Estamos muy lejos de Klee y de su mirada-lectura; no se trata en modo alguno de entrecruzar los signos y las figuras especiales en una forma única y absolutamente nueva; las palabras no se enlazan directamente con los otros elementos pictóricos; no son más que inscripciones sobre manchas y formas, su distribución de arriba abajo, de izquierda a derecha se realiza según la organización tradicional de un cuadro. No cabe duda de que el horizonte está al fondo, la nube en lo alto, el fusil a la izquierda de la vertical. Pero en ese lugar familiar las palabras no reemplazan a los objetos ausentes: no ocupan sitios vacíos, o huecos, pues esas manchas que llevan inscripciones son masas espesas, voluminosas, especies de piedras o de menhires cuya sombra inclinada se extiende por el suelo al lado de la del hombre. Estos «porta-palabras» son más densos, más sustanciales que los propios objetos, son cosas apenas formadas (un vago triángulo para el horizonte, un rectángulo para el caballo, una verticalidad para el fusil), sin figura ni identidad, ese tipo de cosas que uno no puede nombrar y que precisamente «se llaman» a sí mismas, llevan un nombre preciso y familiar. Es-

te cuadro es lo contrario de un jeroglífico, de uno de esos encadenamientos de forma tan fácilmente reconocibles, que uno puede nombrarles al momento, y en los que la mecánica misma de esa formulación lleva consigo la articulación de una frase cuyo sentido no tiene relación alguna con lo que se ve; aquí las formas son tan vagas que nadie podría darles nombre si no se designasen a sí mismas; y al cuadro real que se ve —manchas, sombras, siluetas— viene a superponerse la posibilidad invisible de un cuadro a la vez familiar, por las figuras que pondrían en escena, e insólito, por la yuxtaposición del sillón y el caballo. Un objeto en un cuadro es un volumen organizado y coloreado de tal manera que su forma se reconoce al momento, sin necesidad de nombrarlo; en el objeto, la masa necesaria es reabsorbida, el nombre inútil es despedido; Magritte elude el objeto y deja el nombre directamente superpuesto a la masa. El huso sustancial del objeto ya no está representado más que por sus dos puntos extremos, la masa que hace sombra y el nombre que designa.

«El alfabeto de las revelaciones» se opone de un modo bastante exacto al «hombre que anda hacia el horizonte»: un gran marco de madera dividido en dos paneles; a la derecha, formas simples, perfectamente reconocibles, una pipa, una llave, una hoja, un vaso; ahora bien, en la parte inferior del panel, la figuración de un desgarrón muestra que esas formas no son nada más que recortes en una hoja de papel sin espesor; en el otro panel, una es-

pecie de bramante enmarañado e inextricable no dibuja ninguna forma reconocible (a no ser, quizás, y aún así es muy dudoso: LA, LE). Nada de masa nada de nombre, forma sin volumen, recorte vacío, ése es el objeto: el objeto que había desaparecido del cuadro precedente.

No hay que engañarse: en un espacio en el que cada elemento parece obedecer al único principio de la representación plástica y de la semejanza, los signos lingüísticos, que parecían excluidos, que merodeaban a lo lejos alrededor de la imagen, y a los que lo arbitrario del título parecía haber apartado para siempre, se han aproximado subrepticamente; han introducido en la solidez de la imagen, en su meticulosa semejanza, un desorden, un orden que sólo a ellos pertenece. Han hecho huir al objeto, que revela su delgadez de película.

Klee tejía, para poder disponer sus signos plásticos, un nuevo espacio. Magritte deja reinar el viejo espacio de la representación, pero sólo en la superficie, pues ya no es más que una piedra lisa que porta figuras y palabras: debajo, no hay nada. Es la losa de una tumba: las incisiones que dibujan las figuras y las que han marcado las letras sólo comunican por el vacío, por ese no-lugar que se oculta bajo la solidez del mármol. Tan sólo señalaré que esta ausencia suele remontar hasta su superficie y aflora en el propio cuadro: cuando Magritte da la versión de *Madame Recamier* o del *Balcon*, reemplaza los personajes de la pintura tradicional por ataúdes: el vacío contenido invisiblemente entre

las tablas de roble encerado suelta el espacio que componían el volumen de los cuerpos vivos, la ostentación de los vestidos, la dirección de la mirada y todos esos rostros prestos a hablar, el «no-lugar» surge «en persona» en lugar de las personas y allí donde ya no hay persona alguna.

Y cuando la palabra adquiere la solidez de un objeto, pienso en ese pedazo de *parquet* en el que está escrito con pintura blanca la palabra «sirena» con un dedo gigantesco. alzado, que atraviesa el suelo verticalmente en lugar de la *i* y dirigido hacia el cascabel que le sirve de punto, la palabra y el objeto no tienden a constituir una sola figura: están dispuestos, por el contrario, según dos direcciones diferentes; y simulando y ocultando la *i*, el dedo índice que representa la función designadora de la palabra, y forma una de esas torres en lo alto de las cuales se han colocado sirenas, no apunta más que hacia el sempiterno cascabel.

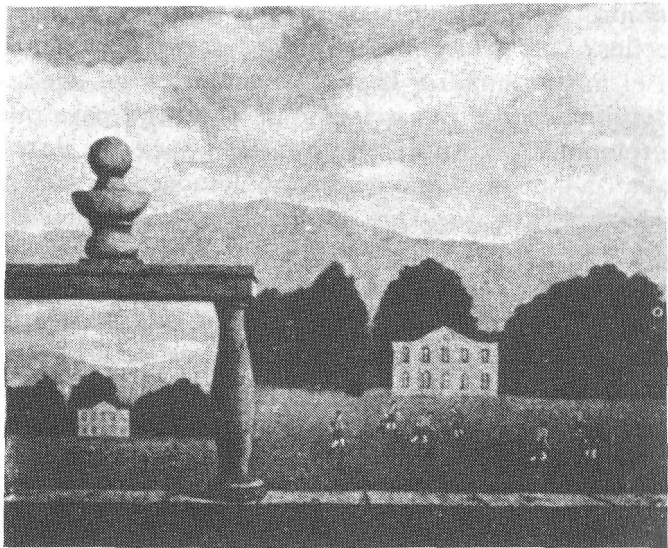
## LOS SIETE SELLOS DE LA AFIRMACION

La vieja equivalencia entre semejanza y afirmación ha sido expulsada por Kandinski con un gesto soberano y único; ha liberado a la pintura de una y otra. Magritte, por su parte, procede por disociación: romper sus vínculos, establecer su desigualdad, hacer actuar una de ellas sin la otra, mantener la que depende de la pintura y excluir la que está más cerca del discurso; proseguir hasta lo más lejos posible la continuación indefinida de lo semejante, pero librarlo de cualquier afirmación que intente decir a qué se parece. Pintura de lo «Mismo», liberada del «como si». Estamos lejos de la apariencia engañosa, del efecto. Este quiere hacer pasar la más pesada carga de afirmación mediante la astucia de una semejanza que convence: «Lo que usted ve ahí, en la superficie de un muro, no es un conjunto de líneas y colores; es una profundidad, un cielo, nubes que han corrido la cortina de su techo, una

verdadera columna a cuyo alrededor usted puede girar, una escalera que prolonga los peldaños hacia donde usted está colocado (y usted ya da un paso hacia ella, a su pesar), una balaustrada de piedra por encima de la cual ya se inclinan para verle los rostros atentos de los cortesanos y de las damas, que llevan, con las mismas cintas, los mismos vestidos que usted, que sonrían ante su asombro y sus sonrisas, haciéndole en su dirección señales que para usted resultan misteriosas, por la simple razón de que ya han respondido sin esperar a las que usted iba a hacerles.»

Me parece que Magritte ha disociado la similitud de la semejanza y ha puesto en acción a aquella contra ésta. La semejanza tiene un «patrón»: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar.

Sea, por ejemplo, *La Répresentation* (1962): exac-



R. Magritte, *La représentation*

ta representación, en efecto, de una parte de globo, mirada desde una especie de terraza limitada por un muro bajo; ahora bien, a la izquierda, este muro está dominado por una balaustrada, y en la jamba que dibuja se percibe, pero en una escala más pequeña (aproximadamente la mitad), exactamente la misma escena. ¿Hay que suponer, desarrollándose a la izquierda, una serie de otras «representaciones» siempre semejantes unas a otras y cada vez más pequeñas? Tal vez. Pero no es necesario. Basta que, en el mismo cuadro, haya dos imágenes así ligadas lateralmente por una relación de similitud para que la referencia exterior a un modelo —por vía de semejanza— esté al momento inquietada y se vuelva incierta y flotante. ¿Qué «representa» qué? Mientras que la exactitud de la imagen funcionaba como un índice indicando un modelo, un «patrón» soberano, único y exterior, la serie de las similitudes (y basta que haya dos para que ya haya serie) abole esa monarquía a la vez ideal y real. El simulacro corre en lo sucesivo por la superficie, en un sentido siempre reversible.

En *Décalcomanie* (1966), una cortina roja de amplios pliegues, que ocupa las dos terceras partes del cuadro, sustrae a la mirada un paisaje de cielo, mar y arena. Al lado de la cortina, dando la espalda como de costumbre al espectador, el hombre con bombín mira hacia el fondo.

Ahora bien, la cortina se halla recortada según una forma que es exactamente la del hombre: como si él mismo fuese (aunque de otro color, de otra con-



sistencia y espesor) como un trozo de cortina cortado al cincel. En esa amplia abertura se ve la playa. ¿Qué hay que entender en ello? ¿Es el hombre, apartado de la cortina, el que así deja ver, al desplazarse, lo que estaba mirando cuando todavía estaba allí unido al pliegue de la cortina? ¿O es el pintor el que ha adherido junto a la cortina, desplazándolo algunos centímetros, ese fragmento de cielo, agua y arena, que la silueta oculta al espectador, de tal manera que, gracias a la amabilidad del artista, podemos ver lo que contempla la silueta que nos tapa la vista? ¿O hay que admitir que en el momento en que el hombre se ha puesto frente a él para mirarlo, el fragmento de paisaje que estaba justo ante él ha saltado hacia un lado, se ha sustraído a su mirada de tal manera que tiene ante sus ojos su sombra inclinada, el bloque negro de su propio cuerpo? ¿Calcomanía? Sin duda. Pero ¿de qué sobre qué? ¿De dónde adónde? La ancha silueta negra del hombre parece que ha sido llevada de la derecha hacia la izquierda, de la cortina sobre el paisaje que ahora obtura: el agujero que ha dejado en la cortina manifiesta su antigua presencia. Pero además el paisaje, recortado según la silueta de un hombre, ha sido recortado y transferido de la izquierda a la derecha; el lienzo de la cortina roja que permanece extrañamente pegado en los hombros de este paisaje hombre, y que corresponde a la pequeña fracción de cortina oculta por la silueta negra, manifiesta por su parte el origen, el lugar donde se ha recortado ese cielo y esa agua. Desplazamiento e inter-

cambio de elementos similares, pero no reproducción semejante.

Y gracias a esta *Décalcomanie* comprendemos el privilegio de la similitud sobre la semejanza: ésta da a conocer lo que es bien visible; la similitud da a ver lo que los objetos reconocibles, las siluetas familiares, ocultan, impiden ver, hacen invisible. («Cuerpo = cortina», dice la representación semejante; «lo que está a la derecha está a la izquierda, lo que esta a la izquierda está a la derecha; lo que está oculto aquí es visible allí; lo que está recortado está en relieve; lo que está transplantado se extiende a lo lejos», dicen las similitudes de la *Décalcomanie*). La semejanza implica una aserción única, siempre la misma: esto, eso, también aquello, es tal cosa. La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras.

Expulsada del espacio del cuadro, excluida de la relación entre las cosas que remiten una a otra, la semejanza desaparece. Ahora bien, ¿para reinar en otra parte, allí donde estaría liberada del juego indefinido de la similitud? ¿Pertenece a la semejanza ser soberanía de lo que hace aparecer? La semejanza, que no es en absoluto una propiedad de las cosas, ¿no es lo propio del pensamiento? «No pertenece más que al pensamiento —dice Magritte— ser semejante; se asemeja en tanto que ve, oye o conoce; se convierte en lo que el mundo le ofrece.» El pensamiento asemeja sin similitud, convirtiéndose él mismo en esas cosas cuya similitud entre ellas



R. Magritte, *Décalcomanie*

excluye a la semejanza. La pintura está sin duda ahí, en ese punto donde vienen a cortarse en la vertical un pensamiento que está en el modo de la semejanza y cosas que están en relaciones de similitud.<sup>2</sup>

Volvamos a ese dibujo de la pipa que, de un modo tan claro, se parece, se asemeja a una pipa; a ese texto escrito que se asemeja tan exactamente al dibujo de un texto escrito. De hecho, lanzados unos contra los otros, o incluso simplemente yuxtapuestos, estos elementos anulan la semejanza intrínseca que parecen tener en ellos y poco a poco se esboza una red abierta de similitudes. Abierta, no a la pipa «real», ausente de todos esos dibujos y de todas esas palabras, sino abierta a todos los demás elementos similares (comprendidos en ellos todas las pipas «reales», de tierra, de espuma, de madera, etc.) que una vez presos en esa red tendrían sitio y función de simulacro. Y cada uno de los elementos de «esto no es una pipa» podría muy bien mantener un discurso en apariencia negativo —pues se trata de negar con la semejanza la aserción de realidad que implica—, pero en el fondo afirmativo: afirmación del simulacro, afirmación del elemento en la red de lo similar.

Establezcamos la serie de estas afirmaciones, que rechazan la aserción de semejanza, y que se encuentran concentradas en la proposición: esto no es una pipa. Basta para ello con plantearse la pregunta:

2. Hay que leer el libro de René Passeron, *René Magritte*, y sobre todo su último capítulo.

¿quién habla en esa enunciación? O si no, con hacer hablar por turno a los elementos dispuestos por Magritte; pues en el fondo todos pueden decir, ya sea de sí mismo ya sea de su vecino: esto no es una pipa.

Primero la pipa misma: «Lo que usted ve aquí, estas líneas que formo o que me forman, todo eso no es una pipa como usted sin duda cree; sino un dibujo que está en una relación de similitud vertical con esa otra pipa, real o no, verdadera o no, no lo sé, que usted ve allí: mire, justo encima de ese cuadro donde, por mi parte, soy una simple y solitaria similitud.» A lo cual la pipa de arriba responde (siempre en el mismo enunciado): «Lo que usted ve flotar ante sus ojos, fuera de cualquier espacio y de cualquier zócalo fijo, esa bruma que no reposa ni en una tela ni en una página, ¿cómo podría ser realmente una pipa?; no se engañe, no pertenezco más que a lo similar: no soy algo semejante a una pipa, sino esa similitud nebulosa que, sin remitir a nada, recorre y hace comunicar textos como el que puede leer y dibujos como el que está allí abajo.» Pero el enunciado, articulado ya dos veces por voces diferentes, toma a su vez la palabra para hablar de sí mismo: «Estas letras que me componen y de las que usted espera, en el momento que emprende su lectura, que nombren la pipa, estas letras, ¿cómo se atreverían a decir que son una pipa, ellas que están tan lejos de lo que nombran? Esto es un grafismo que no se asemeja más que a sí mismo y que no podría valer por eso de lo que habla.» Todavía hay

más: estas voces se mezclan dos a dos para decir, hablando del tercer elemento, que «esto no es una pipa». Ligados por el marco del cuadro que los rodea a ambos, el texto y la pipa de abajo entran en complicidad: el poder de designación de las palabras y el poder de ilustración del dibujo denuncian a la pipa de arriba, y niegan a esta aparición sin puntos de referencia el derecho de hacerse pasar por una pipa, pues su existencia sin lazos la torna muda e invisible. Ligadas por su similitud recíproca, las dos pipas impugnan al enunciado escrito el derecho de hacerse pasar por una pipa, él que está hecho de signos sin semejanza con lo que designan. Ligados por el hecho de que uno y otro provienen de otro lugar, y de que uno es un discurso susceptible de decir la verdad y el otro es como la aparición de una cosa en sí, el texto y la pipa de arriba se unen para formular la aserción de que la pipa del cuadro no es una pipa. Y quizás hay que suponer que además de estos tres elementos, una voz sin lugar (la del cuadro quizás, o de la pizarra) habla en este enunciado; hablando a la vez de la pipa del cuadro, de la pipa que surge encima, y del texto, diría: «Nada de todo eso es una pipa; sino un texto que simula un texto; un dibujo de una pipa que simula un dibujo de una pipa; una pipa (dibujada como si no fuese un dibujo) que es el simulacro de una pipa (dibujada como una pipa que no fuese un dibujo).» Siete discursos en un solo enunciado. Y, sin embargo, todos ellos eran precisos para abatir la fortale-

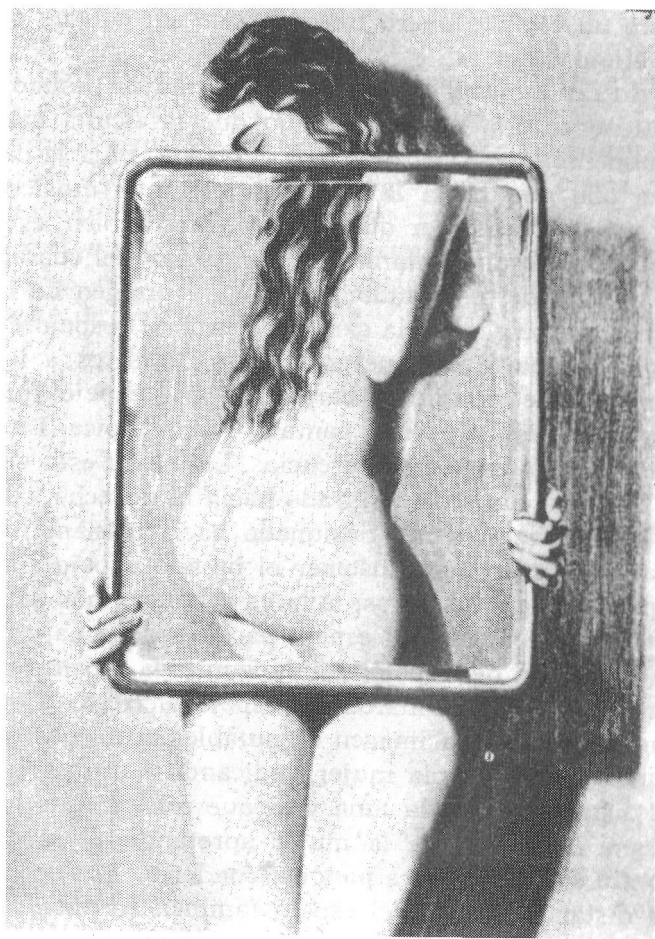
za en la que la similitud estaba prisionera de la aserción de semejanza.

En lo sucesivo, la similitud es remitida a ella misma, desplegada a partir de sí y replegada sobre sí. Ya no es el índice que atraviesa en perpendicular la superficie de la tela para remitir a otra cosa. Inaugura un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada. De ahí, en Magritte, esos juegos infinitos de la similitud purificada que no se desborda nunca hacia el exterior del cuadro. Fundan metamorfosis, pero ¿en qué sentido? ¿Es la planta cuyas hojas se echan a volar y se convierten en pájaros, o son los pájaros que se ahogan, se botanizan lentamente, y se hunden en la tierra en una última palpitación de verdor (*Les Grâces naturelles*, *La Saveur des Larmes*)? ¿Es la mujer la que «pasa a ser botella» o es la botella la que se feminiza convirtiéndose en «cuerpo desnudo» (aquí se conjugan una perturbación de los elementos plásticos debida a la inserción latente de signos verbales y el juego de una analogía que, sin afirmar nada, pasa no obstante, y dos veces, por la instancia lúdica del enunciado)? En lugar de mezclar las identidades, resulta que la similitud tiene el poder de quebrarlas: un tronco de mujer está seccionado en tres elementos (de un tamaño que va creciendo de un modo regular de arriba a abajo); las proporciones conservadas en cada ruptura garantizan la analogía al suspender toda afirmación de identidad: tres partes proporcionales a las que falta precisa-

mente la cuarta; pero ésta es incalculable: la cabeza (último elemento =  $\times$ ) falta: *Folie des Grands*, reza el título.

Otra manera para la similitud de liberarse de su vieja complicidad con la aserción representativa: mezcla pérfidamente (y mediante una astucia que parece indicar lo contrario de lo que quiere decir) un cuadro y lo que debe representar. En apariencia, ésta es una manera de afirmar que el cuadro *es* su propio modelo. De hecho, semejante afirmación implicaría una distancia interior, una separación, una diferencia entre la tela y lo que ha de imitar; en Magritte, por el contrario, del cuadro al modelo hay continuidad en el plano, pasaje lineal, desbordamiento continuo de uno en otro: ya sea por un deslizamiento de izquierda a derecha (como en *La Condition humaine*, donde la línea del mar se prosigue sin ruptura del horizonte a la tela); ya sea por inversión de las distancias (como en *La Cascade*, en la que el modelo avanza sobre la tela, la envuelve por los lados, y la hace aparecer en retroceso con respecto a lo que tendría que estar más allá de ella). A la inversa de esta analogía que niega la representación borrando dualidad y distancia, hay la que, por el contrario, la esquivo o se burla de ella gracias a las trampas del desdoblamiento. En *Le Soir qui tombe*, el cristal lleva un sol rojo análogo al que permanece colgado en el cielo (y esto contra Descartes y la manera como resolvía los dos soles de la apariencia en la unidad de la representación); ocurre lo contrario en *La Lunette d'approche*: en la





R. Magritte, *Les liaisons dangereuses*

transparencia de un cristal vemos pasar nubes y brillar un mar azul; pero el resquicio de la ventana sobre un espacio negro muestra que aquello no es el reflejo de nada.

En *Les Liaisons dangereuses*, una mujer desnuda sostiene ante sí un gran espejo que la oculta casi totalmente: tiene los ojos casi cerrados, baja la cabeza que gira hacia la izquierda como si quisiese no ser vista y no ver que es vista. Ahora bien, este espejo que está exactamente en el plano del cuadro y enfrente del espectador, reenvía la imagen de la mujer que se oculta: la cara reflejante del espejo da a ver esa parte del cuerpo (de los hombros a los muslos) que sustrae la cara ciega. El espejo funciona algo así como una pantalla radioscópica. Pero con todo un juego de diferencias. La mujer está vista de perfil, totalmente girada hacia la derecha, con el cuerpo ligeramente flexionado hacia adelante, el brazo no tenso para sostener el pesado espejo sino replegado bajo los senos; la larga cabellera que debe prolongarse detrás del espejo hacia la derecha, cae, en la imagen del espejo, por la izquierda, apenas interrumpida por el marco del espejo al llegar a ese ángulo brusco. La imagen es notablemente más pequeña que la propia mujer, indicando así una cierta distancia entre la luna y lo que refleja, que impugna la actitud de la mujer apretando el espejo contra su cuerpo para mejor esconderlo. Esa pequeña distancia detrás del espejo también la manifiesta la extrema proximidad de un gran muro gris; en él se ve claramente la sombra de la cabeza y de los

muslos de la mujer, y la del espejo. Ahora bien, en esta sombra falta una forma, la de la mano izquierda que sostiene el espejo; normalmente deberíamos verla a la derecha del cuadro, pero falta como si, en esa sombra, nadie llevase el espejo. Entre el muro y el espejo, el cuerpo oculto es elidido; en el pequeño espacio que separa a la superficie lisa del espejo captando reflejos y la superficie opaca del muro que sólo aferra sombras, no hay nada. En todos esos planos se deslizan similitudes que no son fijadas por ninguna referencia: translaciones sin punto de partida ni soporte.



## PINTAR NO ES AFIRMAR

Separación entre signos lingüísticos y elementos plásticos; equivalencia de la semejanza y la afirmación. Estos dos principios constituían la tensión de la pintura clásica, pues el segundo reintroducía el discurso (sólo hay afirmación allí donde se habla) en una pintura, de la que estaba cuidadosamente excluido el elemento lingüístico. De ahí el hecho de que la pintura clásica hablase —y hablase mucho— aunque estuviese constituida fuera del lenguaje; de ahí el hecho de que reposase silenciosamente sobre un espacio discursivo; de ahí el hecho de que se diese, por debajo de ella misma, una especie de lugar común en el que podía restaurar las relaciones entre la imagen y los signos.

Magritte anuda los signos verbales y los elementos plásticos, pero sin dedicarse a las cuestiones previas de una isotopía; esquivo el fondo de discurso afirmativo en el que descansaba tranquilamente la semejanza; y pone en juego puras similitudes y enunciados verbales no afirmativos en la inestabili-

dad de un volumen sin puntos de referencia y de un espacio sin plano. Operación cuyo formulario proporciona en cierta manera *Esto no es una pipa*.

1. Practicar un caligrama en el que se encuentren simultáneamente presentes y visibles la imagen, el texto, la semejanza, la afirmación y su lugar común.

2. Abrirlo luego de golpe, de tal manera que el caligrama se descomponga al momento y desaparezca, no dejando como huella más que su propio vacío.

3. Dejar que el discurso caiga según su propia gravedad y adquiera la forma visible de las letras. Letras que, en la medida que están dibujadas, entran en una relación incierta, indefinida, embrollada con el propio dibujo, pero sin que ninguna superficie pueda servirles de lugar común.

4. Dejar, por otro lado, que las similitudes se multipliquen a partir de sí mismas, que nazcan de su propio vapor y se eleven sin fin en un éter en el que sólo remiten a sí mismas.

5. Verificar bien, al final de la operación, que el precipitado ha cambiado de color, que ha pasado del blanco al negro, que el «Esto es una pipa» silenciosamente oculto en la representación semejante se ha convertido en el «Esto no es una pipa» de las similitudes en circulación.

Llegará un día en que la propia imagen con el nombre que lleva será desidentificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.

**Dos cartas  
de René Magritte**





Estimado amigo:

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.

Me parece que, por ejemplo, los guisantes entre sí tienen relaciones de similitud, a la vez visibles (su color, su forma, su dimensión) e invisibles (su naturaleza, su sabor, su peso). Lo mismo ocurre con lo falso y lo auténtico, etc. 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.

Me permito proponer a su atención las reproduc-

ciones de los cuadros adjuntos, que he pintado sin preocuparme por una búsqueda original de pintar.<sup>3</sup>

Cordialmente,

René Magritte

3. Entre esas reproducciones había *Ceci n'est pas une pipe*: en el dorso, Magritte había escrito: "El título no contradice al dibujo; afirma de otro modo".



Estimado amigo:

...Su pregunta (a propósito de mi cuadro *Perspective. Le Balcon de Manet*) inquiera por lo que ya contiene: lo que me ha hecho ver ataúdes allí donde Manet veía figuras blancas es la imagen mostrada por mi cuadro, donde el decorado del «Balcon» era adecuado para situar allí ataúdes.

El «mecanismo» desempeñado aquí puede ser objeto de una explicación científica de la que me veo incapaz. Esta explicación podría ser válida, incluso cierta, pero no por ello dejaría de ser un misterio.

El primer cuadro titulado *Perspective* era un ataúd sentado en una piedra dentro de un paisaje.

El *Balcon* es una variante del anterior, y aún hubo otras anteriormente: *Perspective. Madame Récamier, de Gérard*. Una variante con, por ejemplo, la decoración y los personajes de *L'Enterrement d'Ornans* de Courbet sería muestra de la parodia.

Creo que hay que señalar que estos cuadros titulados «Perspectives» muestran un sentido que las dos acepciones de la palabra Perspectiva no poseen. Esta palabra y las otras poseen un sentido preciso dentro de un contexto, pero el contexto —usted lo demuestra mejor que nadie en «las palabras y las cosas»— puede decir que nada es confuso, salvo la mente que imagina un mundo imaginario.

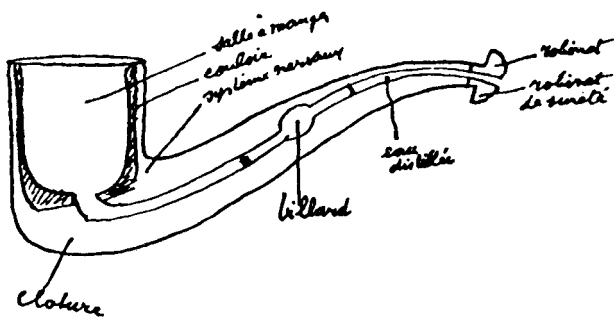
Me complace que usted encuentre una semejanza entre Roussel y lo que yo puedo pensar que merece ser pensado. Lo que él imagina no evoca nada imaginario, evoca la realidad del mundo que la experiencia y la razón consideran confusamente.

Espero tener la ocasión de saludarle con motivo de la exposición que montaré en París, en Iolas, a finales de año.

Cordialmente,

René Magritte

ci joint un plan de pipe :







## INDICE DE ILUSTRACIONES

DE R. MAGRITTE

- PÁG. 17. *Le viol* (1945). Oleo sobre tela. Mme. Magritte, Bruselas
23. *Dessin*
27. *Dessin* (1962). Col. Arturo Schwarz, Milán
55. *L'art de la conversation* (1961). Oleo sobre tela. Hannover Gallery, Londres
57. *Le soir qui tombe* (1964). Oleo sobre tela. Col. privada
65. *La représentation* (1966). Oleo sobre tela
69. *Décalcomanie* (1966). Oleo sobre tela. Mme. Perelman, Bruselas
75. *Les liaisons dangereuses* (1963). Oleo sobre tela. Col. privada, Calvados
89. *Dessin*



# INDICE

Prefacio, <i>por Guido Almansi</i> . . . . .	7
ESTO NO ES UNA PIPA	
I. Dos pipas . . . . .	25
II. El caligrama deshecho . . . . .	31
III. Klee, Kandinski, Magritte . . . . .	47
IV. El sordo trabajo de las palabras . . . . .	53
V. Los siete sellos de la afirmación . . . . .	63
VI. Pintar no es afirmar . . . . .	79
Dos cartas de René Magritte . . . . .	81
Indice de ilustraciones . . . . .	91