

27  
2 Es.



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



## LAS RELACIONES ENTRE LO VISIBLE Y LO LEGIBLE EN LA OBRA DE RENE MAGRITTE

### T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADO EN FILOSOFIA PRESENTA ELIZABETH VALENCIA CHAVEZ



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

COLEGIO DE FILOSOFIA



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

257423

MEXICO, D. F.

1998



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Las relaciones entre lo visible y lo legible en la obra de Rene Magritte.

## Índice.

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo I: Contra la imitación</b> .....	7
1.-Realismo	
2.-Surrealismo	
3.-Representación	
<b>Capítulo II: Cómo hacer una semiología de la pintura</b> .....	35
1.-Semiología	
2.-Semiología de la pintura	
<b>Capítulo III: Contra el sentido</b> .....	59
1.-Contra el sentido	
2.-El significado	
<b>Capítulo IV: A favor de la significación</b> .....	84
1.-Lo visible y lo legible	
2.-Códigos pictóricos	
3.-Retórica	
<b>Conclusiones</b> .....	116
<b>Bibliografía</b> .....	122
<b>Figuras</b> .....	127

“Cuando nos hallamos en presencia de una obra de arte o de una forma artística nunca advertimos que se haya tomado en cuenta al destinatario para facilitarle la interpretación. No se trata sólo de que la referencia a un público determinado o a sus representantes contribuya a desorientar, sino de que incluso el concepto de un destinatario “ideal” es nocivo para todas las explicaciones teóricas sobre el arte, porque éstas han de limitarse a suponer principalmente la existencia y la naturaleza del ser humano. De tal suerte, el arte propiamente dicho presupone el carácter físico y espiritual del hombre; pero no existe ninguna obra de arte que trate de atraer su atención, porque ningún poema está dedicado al lector, ningún cuadro a quien lo contempla, ni sinfonía alguna a quienes la escuchan.” <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Walter, Benjamin: “La tarea del traductor ” en: *Ensayos Escogidos*. Editorial Sur, Buenos Aires, 1967. p. 77.

## Introducción

Si la reflexión sobre el arte en Occidente inicia con Platón y a partir de él las consideraciones en torno al arte se amplían dentro de la filosofía, entonces es necesario saber que en la base de esta tradición hay una noción que orienta el análisis de las obras de arte remitiéndolas a un terreno metafísico o empírico cuando las concebimos como signos del ser. Nos referimos al concepto de imitación subsistente en la estética contemporánea. Platón en el capítulo X de *La República* sostiene que el pintar un objeto es fabricar una apariencia de ese objeto. Como no se pinta la esencia del objeto la imitación artística es doble: la imitación de una imitación. Al interior de la Teoría de las Ideas platónica cabe muy bien afirmar que el pintor imita doblemente. Pero ¿por qué se ha concluido que fuera de la Teoría de las Ideas platónica el artista imita simplemente? He aquí el equívoco. Yo pretendo demostrar que la imitación no se hace en el arte ni doble ni simple.

A lo largo de la historia el arte se ha instalado del lado de la apariencia y de la ilusión. No obstante, se le confronta de alguna manera, según la época y el estilo, con la realidad o con la verdad. Así en la Edad Media y el Renacimiento los artistas se dan cuenta de que el arte se reduce a la ilusión; sin embargo, se espera que su belleza haga aparecer la verdad --tal es el caso de *La virgen en el trono* de Giotto en el medievo tardío; o *La alegoría de las tres edades* de Tiziano en el Renacimiento italiano--. El Barroco exige verosimilitud --Caravaggio con *Cesta de frutas* o Rembrant con *La ronda nocturna*--. También la Epoca Moderna

pide al artista manifestar la verdad aunque sea en su forma negativa, guiada por los ideales de la razón en el Neoclásico o por los ideales del sentimiento en el Romanticismo. Ciertamente es que este último renuncia a la conexión del arte con la verdad. Más sus propuestas desembocan en intuicionismos que piden una mirada pura del mundo; o bien en esteticismos que invierten sin destruir la oposición apariencia realidad --cuadros que se creyeron capaces de descomponer la forma bajo la luz y eliminar los límites entre el objeto pictórico y su entorno como *Tormenta de nieve en el mar* de Joseph Turner; o el cuadro de Whistler *Muelle de Chelsea: gris y plata* con respecto al cual Oscar Wilde comentó: "no había niebla en Londres antes de que Whistler la pintara." <sup>2</sup> La noción de imitación continúa presentándose. Las vanguardias: impresionismo, simbolismo, fauvismo, cubismo, futurismo, expresionismo, surrealismo y arte abstracto, nos invitan a buscar la verdad a través de la interpretación como señalan Walter Benjamin y Umberto Eco\*.

Empero, demostraremos que interpretar es preguntar por el sentido y esta cuestión nos remite a la mimesis. Noción que estará sujeta a crítica como el primer propósito de esta tesis.

Debido a que la imitación está involucrada con el realismo y la representación

<sup>2</sup> Citado en Ernst, Gombrich: *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. p. 282.

\*Benjamin ve en la vanguardia la crisis del arte en su pretensión de reordenar el mundo, de descubrir su sentido latente e inmanente, de volverlo a pensar en términos de totalidad. Sin embargo, la condición humana se define en términos hermenéuticos porque es la de quien vive en un mundo de signos y va buscando significados a través de construcciones hipotéticas que nunca satisfacen plenamente. (Cf. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje en los hombres" y "La tarea del traductor" en Walter Benjamin: *op. cit.*)

Eco dice que lo que hace de la obra de arte una continua apertura de significados es su interpretabilidad, la obra se abre al mundo, aún cuando dicha interpretación es más semiótica que hermenéutica. (Cf. Umberto Eco: *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965).

característicos de los cuadros de Magritte, se han expuesto los inconvenientes de estimar a este autor belga como a un pintor del "como sí". Luego se ha establecido en qué aspectos es un autor surrealista, ésto con el apoyo de André Breton, teórico del movimiento. Al final del primer capítulo se justificará la necesidad de desdoblarse la representación artística en su doble nivel de lo representante y lo representado para evitar ser devueltos a la noción de mimesis. Únicamente de este modo se reconocerá en **la pintura una construcción intelectual**. Construcción intelectual, discurso o sistema de significaciones se utilizará a lo largo del texto para decir una elaboración del pensamiento, un ordenamiento o una disposición cuya existencia se confirma en su propio sistema; pero que nunca está dado en lo que llamamos realidad. El problema de la realidad se abordó con detalle en el capítulo III. Sin embargo es necesario decir desde este momento que el término realidad que aparece entrecomillado se refiere al problema ontológico que la filosofía aún no resuelve: La cosa en sí independiente del sujeto, la Verdad. También se usará mundo externo.

En el segundo capítulo se han razonado las ventajas de un análisis semiológico de los problemas que plantean las relaciones entre lo visible y lo legible en los cuadros de Rene Magritte. Ferdinand de Saussure y Roland Barthes han sido los autores cuyos conceptos y argumentaciones guiaron nuestra tarea. La pregunta ¿Es posible una semiología de la pintura? ha sido contestada afirmativamente, pues son sus pares de conceptos: significante y significado, denotación y connotación y sintagma y paradigma, los que nos permitieron abordar el universo pictórico de Magritte. Sabemos que éstas no son las únicas ideas clave en

semiología --en Barthes faltaría por lo menos la pareja lengua-habla para tener una lista de términos básicos--, pero éstos nos han interesado específicamente porque con ellos abordamos la producción artística; sin mezclarnos con la recepción de la obra que se ubica fuera de un examen semiológico y de la cual la hermenéutica se encarga actualmente no sin considerables avances. Se demuestra cómo se construye en Magritte el plano de expresión, y cómo, si lo hay, el plano de contenido. De esta manera el significante ha servido para explicar la figura y el enunciado; mientras el significado abordó los problemas del contenido. La denotación se ha hecho cargo de las cuestiones de percepción visual y lecturas del cuadro; en tanto la connotación mostró cómo se articula en la pintura el signo, el símbolo y la significación. Asimismo el sintagma y el paradigma han dicho algo sobre el código pictórico y la retórica. Magritte incluye en sus cuadros dos sistemas de significación diferentes: lo visible y lo legible. Estamos conscientes de que es imposible reducir uno a otro. La posmodernidad nos ha ilustrado sobre la especificidad y la intraducibilidad de cada discurso. Tampoco defendemos la equivalencia de estos sistemas intentando crear una armoniosa ópera wagneriana, ya que lo visible y lo legible se impugnan mutuamente en las creaciones de Magritte exponiendo un conflicto, más que una armonía. Lo que nos importa de un estudio semiológico es la posibilidad de situar lo visible y lo legible en el mismo plano: el plano de expresión de la pintura. La no correspondencia de estos discursos en el mismo plano formal muestra a la pintura como una construcción carente de sentido, pero portadora de significación.



Ya con una metodología en el tercer capítulo se han analizado nociones que parecen ser las responsables de que se produzca sentido en el proceso de construcción artística y que por tanto nos invitan a relacionar el cuadro con el mundo exterior. Contenido, signo y símbolo son esas nociones que fingien esonder un sentido que sólo la interpretación es capaz de descubrir. El arte contemporáneo pidió no preguntar ante sus obras qué es, sino qué significa. Sin embargo, aún la creencia de que existe un significado en el arte --que usado en la pregunta qué significa equivale a sentido--, continúa remitiéndola fuera de ella misma a un mundo empírico o metafísico. Ha sido Douglas Hofstadter y los planteamientos de su libro *Gödel, Escher, Bach* quien sostiene con nosotros que donde se afirma que hay sentido sólo existen "ilusiones semánticas" provocadas por la confusión entre símbolo y objeto.

En el último capítulo se han abordado las nociones portadoras de significación. Se podrá objetar que si el capítulo anterior se ha titulado: contra el sentido, éste debió ser llamado a favor del significado, que parece ser su noción paralela, aunque el sentido encontrándose del lado de la realidad y el significado del lado de la ilusión. Adviértase que no nos hallamos frente a términos paralelos: el significado es una noción lingüística que alude a una de las dos caras del signo y de la significación sin que pueda entenderse sin su reverso, el significante. En cambio, el sentido es una noción filosófica que nos remite al concepto y a la idea de las cosas. Es por eso que aquí hablaremos de significación. Para ello nos hemos apoyado en Foucault y Hofstadter entre otros. La expresión con su imagen y su título construida mediante códigos y figuras retóricas, principalmente

metáfora y paradoja, que dan como resultado el cuadro surrealista de Magritte ha sido el objeto de reflexión. Las no correspondencias entre lo visible y lo legible ponen de manifiesto que **la pintura es una construcción intelectual** que no remite a nada fuera de sí misma, que fuera la verdad del cuadro, salvo que ese fuera del cuadro sea otra u otras construcciones intelectuales.

Será entonces cuando tres cosas cobren importancia: habernos deshecho de la confusión causada por la mimesis griega; el permanecer en las creaciones artísticas como expresiones connotadas en el sentido utilizado por Barthes; y el renunciar a la búsqueda de sentido pugnando en su lugar por la significación.

En este punto la propuesta quedará abierta a los juicios diversos que acerca de la construcción de significado quieran hacerse. A pesar de que los medios de creación artística se han expuesto, una obra sigue dando pie a múltiples lecturas. Por qué en circunstancias específicas se produce un significado y no otro. Cuestiones de esta índole no se comprenden en la presente disertación.

## Capítulo I: Contra la imitación

### 1.-Realismo.

La historia del arte en su apartado dedicado a las vanguardias del siglo XX clasifica a Rene Magritte como un pintor surrealista. Este estilo en pintura tuvo dos vertientes: una abstracta y otra naturalista. Si catalogamos a Magritte en el segundo caso como es costumbre, ésto nos indica que el autor copió sus modelos del natural, es decir, del "mundo exterior"; a diferencia de los exponentes del surrealismo abstracto entre ellos Arp quienes extrajeron sus modelos de la imaginación. Esto implicaría que la pintura de Magritte puede y debe ser comprendida sólo en relación con las cosas y los seres del mundo natural, y por medio incluso de los mismos conceptos utilizados por las ciencias para la explicación de la naturaleza. El naturalismo supera al realismo por su dogma cientificista del medio ambiente. La "realidad"\* descrita aparece como intransformable, como esencia hostil al hombre. De tal suerte que la pintura se limitará a la producción de apariencias y a la copia de la "realidad". Su meta será hacer coincidir la "realidad" y su representación sin lograrlo nunca del todo.

Ante esta situación es necesario recordar que el término surrealismo acuñado por Guillaume Apollinaire en su acepción original sur-réalisme equivale a sobrerrealismo o superrealismo. Realismo entendido como técnica apta para dar la impresión de verdad o la ilusión de "realidad", es entonces cuando se asigna

---

\*Sabemos por un lado, que el ser humano tiene que creer que las cosas son reales para no perder la conciencia de sí mismo y del mundo, ésto es lo real como lo de demostrable, lo real para la ciencia; por otro lado, la realidad como la cosa en sí independientemente del sujeto, la verdad, sigue siendo un problema ontológico.

al arte la tarea de imitar a la naturaleza. No obstante, los autores que hoy llamamos realistas preocupados por copiar la naturaleza en sus obras se han enfrentado siempre con una dificultad: para copiar la "realidad" había que utilizar algunas artimañas técnicas (hubo quien juzgó sus respuestas técnicas como parte de las limitaciones narrativas de la pintura). Estos métodos tenían la doble función de asegurar la conformidad del cuadro con la "realidad" que designa y su propia verosimilitud. Los artistas experimentaron con fórmulas cada vez más sofisticadas con el propósito de imprimir realismo a sus pinturas. Tal es el caso del pintor británico John Constable quien experimentó con nuevos pigmentos para expresar la luz "natural" en sus cuadros preparando al público en su apreciación de la claridad; en contra de la tradición del siglo XIX que acostumbraba opacar los cuadros con un barniz amarillo para que adquirieran el tono de galería. "Constable se da cuenta de que no existe arte sin "manera"<sup>3</sup> (v. fig. 1). También Maupassant, uno de los literatos más destacados del realismo del siglo XIX en Francia, apunta que "los realistas de talento deberían llamarse más bien ilusionistas"<sup>4</sup>.

Magritte pondera sus lienzos bajo el concepto de un "realismo misterioso": objetos familiares son puestos en relaciones inusuales (v. fig. 2). Esto nos muestra explícitamente el carácter construido del cuadro. Si parece una reproducción de lo natural dispuesto de modo inverosímil es porque se ha

---

<sup>3</sup> *ibid.* p. 160.

<sup>4</sup> Citado en: Patrice Pavis: *Diccionario de teatro*. Paidós Buenos Aires, 1980. p. 410.

producido un efecto de realidad en el que como veremos más adelante (Capítulo II, p. 50.) los significantes y los significados son confundidos con el supuesto referente empírico o metafísico de la pintura. El pintor no refleja en sus telas el "mundo exterior" como un calco mecánico de la naturaleza. Tampoco es Magritte el realista que toma conciencia de los procedimientos artísticos usados para descifrar la "realidad" y satisfecho de lograr la ilusión. Nos engañamos cuando tomamos lo surreal como signo del ser. El surrealismo viene a ser el sobreartificio o superartificio. Artificio o engaño que actúa cuando tomamos como "real" lo que sólo está en una tela coloreada. Magritte logra destacar lo insólito ya sea con inversiones caprichosas o combinando las palabras y las imágenes de manera incongruente. Y ésto más que a un reconocimiento debe conducir a revelar la estructura artística del contenido; donde el efecto de realidad será reemplazado por un efecto de extrañamiento cuando el objeto es criticado a través de la dislocación de su apariencia cotidiana que es exactamente lo que sucede en los cuadros de Magritte. La referencia a su carácter artístico se hace explícita. El pretendido "misterio" propuesto por Magritte únicamente aparece en el momento en el que el pintor finge plasmar algo más que la representación. Por ello Magritte sostiene que "lo oculto es más importante que lo reconocible para exponer el misterio."<sup>5</sup> En este punto coincide con Dalí quien en su primera exposición dijo "el secreto de las mentiras surrealistas está en el hecho de que somos persuadidos de que algo hay detrás de ellas"<sup>6</sup> Pero no existe algo más allá del lienzo, creer lo

---

<sup>5</sup> Jaques, Meuris: *Magritte. Taschen, Basilea, 1993. p.35*

<sup>6</sup> Citado en André, Breton: *What is surrealism?* Haskell House, New York, 1974. p. 29

contrario es prueba de que hemos sido engañados.

*La ilusión pictórica* se logra con la ausencia de evidencias contradictorias, es cuando creemos ver una imagen coherente con la "realidad". Sin embargo, Magritte niega las relaciones esperadas y predecibles de las imágenes como en *Relaciones peligrosas* (v. fig. 3), o hace que las palabras impugnen a las imágenes (v. fig. 17). Así el artista clama su mensaje: ésto es un ejercicio pictórico no una imitación. Los indicios representativos no nos informan sobre objetos; se trata de ambigüedades no resueltas que poco a poco van restringiendo la gama de posibles interpretaciones con respecto al "mundo" hasta que nos vemos forzados a aceptar el esquema plano del cuadro con todas sus tensiones. El prejuicio de que la excelencia artística coincide con la exactitud fotográfica fue erradicado por las vanguardias al desafiarnos no a disfrutar de la ilusión, sino a observarla\*. Percatarnos de las habilidades manejadas para patentar la ilusión es el contenido de sus obras. Por ejemplo la divergencia entre el contorno y la silueta en un cuadro cubista que produce la ilusión de dos imágenes superpuestas sin poder decir cuál está arriba y cuál está abajo. Nadie espera ver caminando por la calle a *Las señoritas de Aviñón* como las pintò Picasso; por qué creer entonces que sí existen fuera del cuadro manzanas o pipas como las que pintó Magritte si éstas no son ni más ni menos parecidas a la "realidad" que las imágenes cubistas. El arte nace del arte, no de la naturaleza. Convenciones, tipos y estereotipos artísticos arrastran al creador a continuar una escuela o a romper

---

\*En las vanguardias la materia prima y las unidades características de operación --la superficie del lienzo, los marcos, las pinceladas, los bocetos, las áreas de color puro-- son tan acentuados como los elementos de representación.

con ella. El artista construye un discurso y éste no tiene parecido con la "realidad". Sobre esto Wolfflin señala que "Todo cuadro debe más a otros cuadros que a la observación directa."<sup>7</sup> La comparación sistemática de los procedimientos utilizados en el arte en el pasado con los motivos presentes es el campo de estudio de la historia del arte. Magritte desarrolla un lenguaje pictórico sin referencia alguna al "mundo externo". El artista descubre técnicamente la equivalencia de ciertas relaciones que no dependen de la imitación de características particulares de los objetos o del parecido esencial, sino de la configuración de los signos pictóricos.

El arte relacionado con la "realidad" hace que aquel se conciba como mimesis. Platón insiste en que el pintor sólo reproduce la apariencia de un objeto (v. *República* 598b), lo cual habla de que el arte es confrontado con una "realidad" empírica o sensible. Y se lamenta de su incapacidad para abordar la "realidad" inteligible (la única realidad para Platón). Esta concepción es reforzada cuando en el *Sofista* (v. *Sofista* 266a) Platón define la imitación como una especie de creación de imágenes y no de cosas reales. El artista imita doblemente al copiar lo que ya es la apariencia de lo real. También para Aristóteles "mimesis significa reproducción imitativa: una síntesis de acciones artificiales y artísticas...La artificialidad desvincula la conexión natural que entre las cuatro causas (material, formal, eficiente y final) rige en los entes naturales, pero no se pierde nada de los efectos reales de las causas. La medida de lo artístico está dada por el número

---

<sup>7</sup> Citado en Ernst, Gombrich: *op. cit.* p. 274.

de elementos reales cuyos objetos representados no hagan efectos reales. Imitar es un conjunto de acciones que transforman lo artificial en artístico; ser de pura presencia en acciones indicadas. Imitar es darle un nuevo ser al original en que no tenga ya que ser real y obrar según su tipo de ser real” 8 Aristóteles continúa la concepción mimética del arte confrontándola como su maestro con el mundo de la apariencia. La ilusión de realidad es en la mimesis griega la certeza de lo verosímil, lo probable en un “mundo empírico” donde el valor del arte resulta del valor del objeto imitado. El mérito del artista es la elección oportuna del objeto imitado (v. *Poética* VII 1451a).

Para los griegos del siglo V a.c. la función del arte era la imitación del “mundo empírico”. Mundo que concebían contenido en el espacio. Por lo tanto, de ese modo había que representarlo. A su vez la figura en el espacio se concibe cuando hemos aprendido a verla como un signo que se refiere a la “realidad” exterior. Así los griegos aprendieron las técnicas de la mimesis explorando efectos visuales de inmovilidad y ángulo de visión. El mundo contenido en el tiempo y en el espacio. En pro de la ilusión inventaron el escorzo: figuras incompletas que funcionaban bajo las leyes de la perspectiva; y el claroscuro: distribución conveniente para modelar por medio de luz y sombras en las figuras. En Atenas el arte tenía la misión de equiparar la belleza de las apariencias del “mundo”. Empero, la herencia de los griegos ha sido enseñarnos a admirar la imagen en el contexto del arte. Contexto cuyas invenciones y habilidades artísticas llegan hasta

---

8 Aristóteles: “Poética” en *Obras completas*, UNAM, México, 1946. p.p. III, XXIII-XXVII.



nuestros días\* .

La Edad Media y el Renacimiento crearon criterios exigentes para la representación. Descubrir el secreto de la forma humana daría como resultado imágenes convincentes. La mimesis griega se transforma en naturalismo durante la Edad Media bajo el imperativo de copiar los universales. Y en empirismo durante el Renacimiento bajo la observación de los particulares. Piénsese en los estudios sobre las proporciones y los movimientos del cuerpo humano de Leonardo Da Vinci que aparecen en su *Tratado de pintura*, y que le llevan a revolucionar los sistemas de proporciones en la observación de los movimientos corpóreos\*\*. Los siglos XVI y XVII practican un realismo basado en un esquema geométrico que se supone recrea la naturaleza. El pintor ve lo universal en lo particular. La geometría como la ley del ser. Hasta principios del siglo XX se renuncia a que el artista represente lo universal o lo particular. En ese momento adquieren importancia para el autor ya no las identidades, sino las relaciones dentro de la configuración del cuadro. El arte se aprecia como un discurso sin referente exterior.

Si juzgamos la pintura bajo la idea de la mimesis griega ésto conlleva las siguientes implicaciones: en primer lugar, imitar un objeto es plantear la

---

\*Cf. Pierre Maxime, Schuhl: *Platón et l'art de son temps. (arts plastiques)*. Presses Universitaires de France, Paris, 1952. Donde el autor nos informa con respecto a la concepción de la belleza, la imitación y el valor del arte en los siglos VI y V a. c. en Atenas. Incluyendo en sus apéndices estudios sobre los orígenes empíricos de la perspectiva moderna, la noción de tangencia, las técnicas y la codificación del arte.

\*\*Por ejemplo si los músculos se dilatan o se contraen por cada actitud o movimiento, si el cuerpo de los niños difiere del de los adultos, ningún sistema de proporciones puede ser cerrado, habrá de contar con variables dinámicas. Cf. Leonardo Da Vinci: "Proporciones y movimientos del cuerpo humano" en *Tratado de pintura*. Editora Nacional, Madrid, 1980.

existencia precedente e ideal de ese objeto. Es la consideración platónica del arte donde el pintor nunca alcanzará su objetivo: copiar la perfección del original. Debemos reconocer que aún el realismo más meticuloso organiza las cosas a su manera. En segundo lugar, imitar el mundo sería mostrarlo como estático, una imagen estaría encargada de mostrarlo en su fija eternidad y eso es suponer que tenemos acceso a las cosas en sí. Ahora que si la pintura se reduce a mostrar las cosas en su devenir habría que declarar de entrada su incompetencia, pues el movimiento en el tiempo queda fuera de sus medios para aprehender el mundo. *Las hilanderas* de Velázquez por más admiración que tengamos por el genio del pintor no dejan de ser una imagen fija en el cuadro. En tercer lugar, si imitamos con la pintura esencias o apariencias de cosas debiera concluirse que el arte es verdadero aunque utiliza todo tipo de estilizaciones. Se diría que la forma es artificiosa, pero el contenido verdad. La mimesis implicaría no sólo confrontar la obra de arte con la "realidad" sino afirmar que de algún modo el arte contiene a la "realidad" sea óptica u ontológica en una especie de traslación. En el arte imitativo el artista representa lo que tiene presente ante sus ojos con la intención de producir una duplicación óptica investida del mismo significado que el original. Pero los signos pictóricos no tienen las mismas propiedades que el objeto. Lo que se imita no son esencias o apariencias de la "realidad", sino relaciones aprendidas del propio discurso artístico a lo largo de la historia.

Un cuadro no vale por su pretendida semejanza entre sus relaciones y las que hay en el mundo; sino por su semejanza o apertura dentro de su propio estilo\*. No podríamos encontrar la semejanza entre lo pintado y el objeto ni

quiera siendo posible aislar cada uno de sus elementos, del cuadro o del objeto. Para la filosofía semejante es lo que tiene una determinación cualquiera en común con una o más cosas. Semejanza en la forma o en alguna cualidad que no hallaremos comparando la tela con la "realidad". La pintura es ilusionista solo en su función sustitutiva, y por eso envía como parte de la ilusión a un "mundo" fuera de ella.

Un vistazo a la drástica relatividad de las convenciones figurativas adoptadas en Oriente y en Occidente para conseguir el simulacro realista es uno de los caminos que podemos adoptar para advertir la trampa una vez que hemos sido puestos sobre aviso. Otro camino más sincrónico es profundizar en la obra de Magritte quien nos alerta sobre el engaño impugnando el discurso de las imágenes con otro discurso, el de las palabras. El realismo aparece cuando la convención es olvidada; pero la constante impugnación de un discurso sobre otro hace inevitable el recuerdo de esa convención. Por su realismo imitativo la imagen pictórica pasa como la lengua antes de Babel nombrando las cosas. Nada más falso. Un análisis semiológico revelará que aquello que parece "real" en las imágenes, naturalista, objetivo e indiscutible es el producto de un sistema de significación elaborado a través de códigos y figuras retóricas (capítulo .IV, p. p. 93-115). A estas alturas habrá quien piense que la pintura no sustituye a las cosas; pero sí a la impresión visual del mundo. Sin embargo, ésto sería tanto

---

\*Se entiende estilo a la manera de Meyer Schapiro como la forma constante - y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes- del arte de un individuo o de un grupo. Cf Meyer Schapiro: *Estilo*, Paidós, Buenos Aires, 1962.

como aceptar que el mundo está codificado en términos artísticos. Siendo así volveríamos a la vieja broma del esteticismo de Wilde "la naturaleza copia al arte". Debe quedar claro que "la esencia del arte no es la imitación, sino la expresión" <sup>9</sup> como acertadamente sostuvo Töpffer el creador del cuento en imágenes.\* No queremos decir que en la expresión pictórica representativa hay formas ontológicamente imposibles y otras ontológicamente posibles en la "realidad". El punto es que todo lo que está en la representación pictórica es imposible en la "realidad" sensible o inteligible. No se encuentra la diferencia entre querer hallar fuera del cuadro un pan como el que Magritte pinta en *El poder de las cosas* (v. fig. 4); y pretender que exista una mujer o un pez como el de *La invención colectiva* (v. fig. 5). Tan imposible es lo uno como lo otro. El primer caso no representa ninguna ventaja sobre el segundo como para remitir el cuadro a la "realidad" y buscar allí su referente. Es así precisamente como debemos leer *La tentativa de lo imposible* (v. fig. 6) donde la imagen pictórica queda frustrada en su vano intento por remitirnos al referente fuera del cuadro. Y no por falta de técnicas realistas cuya claridad y limpieza demuestran los lienzos de Magritte. Ya señalamos (supra. p. 15) que los signos pictóricos no son tales por tener la propiedad de semejanza con respecto a los objetos de los que se presume son

<sup>9</sup>Ernst, Gombrich: *op. cit.* p. 307.

\*Rodolphe Töpffer humorista y dibujante ginebrino publicó en 1845 un folleto sobre fisonomía titulado *Essay de Physiognomie*. En él descubre que es posible desarrollar un lenguaje pictórico sin ninguna referencia a la naturaleza. Destaca cada vez más el carácter convencional de todos los signos artísticos. Sus meditaciones sobre el arte se publicaron póstumamente bajo el título de *Menus Propos d' un peintre genevois*, y fueron comentados por Theophile Gautier.

No se subvalúan los comentarios de Töpffer por estar referidos a lo que pudiera considerarse un género menor, el llamado "comic" o caricatura. Sus reflexiones son aplicables a la pintura considerada como expresión.

signos. Para Gombrich "podemos leer una imagen porque la reconocemos como una imitación de la realidad"<sup>10</sup> Esto es creer que se conocen los signos naturales de las cosas cuya imitación producirá tal o cual obra. Nada más incierto. La representación como imitación de lo "real" sería el hombre frente a los hechos brutos. Durkheim dice que el hombre no puede vivir en medio de las cosas sin formarse ideas sobre ellas a las cuales ajusta su conducta; Levi Strauss subraya que los fenómenos sólo existen conceptualizados; Cassirer se proclama por un sistema simbólico en el hombre que transforma la totalidad de la vida humana. De acuerdo con ellos no hay relación inmediata y directa del ser humano con el "mundo". Esta tesis sostiene que en el caso del arte la relación con la "realidad" no es ni siquiera mediata. El cuadro no remite a una "realidad" empírica o metafísica. En la pintura de Magritte aparecen ciertos procedimientos que producen la ilusión de sentido, pero sólo se trata de códigos y figuras retóricas como veremos más adelante. (capítulo IV p.p. 93-115). Al mismo tiempo, Magritte utiliza para evitar eso que Greimas llama "ilusión referencial", múltiples artificios desorientadores de la percepción realista. Preguntar cuáles son esos artificios equivale a establecer en qué aspectos Magritte es un pintor surrealista.

---

<sup>10</sup> Citado en César González Ochoa: *Imagen y sentido*. UNAM, México, 1986. p.7.

## 2.- Surrealismo.

La relación de Magritte con los surrealistas franceses, entre ellos el teórico del movimiento André Breton, fue un tanto angular. Escasas son las ocasiones en las que Breton hace un alto para analizar a fondo la obra del pintor belga --en *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones* le dedica dos breves párrafos--. Poco es también el contacto de Magritte con el movimiento surrealista aún en el periodo comprendido entre 1927 y 1930 durante el cual el pintor vivió en París. Curiosamente, y aunado a lo anterior, Breton se vale repetidas veces de dibujos de Magritte para ilustrar sus textos --en *Qué es surrealismo* de 1934 aparece *La violación*, mientras que en *El surrealismo y la pintura* de 1945 aparece *El modelo rojo*--. Igualmente, Magritte fue uno de los pocos miembros del surrealismo que una vez aceptado por Breton no fue expulsado posteriormente --Dalí fue echado del movimiento en 1936 y Max Ernst fue lanzado en 1954 por aceptar en ese año *El Premio de Pintura de la Bienal de Venecia*--; algo digno de mencionarse ante el radicalismo extremo que Breton abrazó por algun tiempo. Estos encuentros fortuitos entre el teórico del surrealismo en París y nuestro pintor en Bélgica la mayor parte de su vida, nos conducen a confrontar inicialmente a ambos autores y a decidir en seguida la ubicación de Magritte con respecto al surrealismo. Cometeríamos un error de interpretación si inscribimos los trabajos de Magritte en las elucubraciones bretonianas plenamente y sin reservas. Además, como ya se anunció al principio de esta disertación, soslayaremos las preocupaciones teóricas de los surrealistas en lo que concierne a una estética de la recepción y nos concretaremos a los procedimientos o técnicas de expresión artística. Y

todavía dentro de esas propuestas generales hemos tenido que hacer precisiones para apreciar las obras de Magritte desde el proyecto surrealista.

En *Qué es surrealismo* Breton asevera que el surrealismo es “un deseo de profundizar los fundamentos de lo real para lograr una conciencia más clara que nunca y al mismo tiempo más apasionada que cualquiera del mundo de los sentidos”<sup>11</sup> Mientras que en su *Antología* dice que el surrealismo es “automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento sin control racional ni preocupaciones estéticas o morales. Se apoya en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento.”<sup>12</sup>

Vista superficialmente esta definición refuta lo que hasta aquí se ha expuesto. Sin embargo, un momento de reflexión nos hará advertir lo difícil que fue para Breton abarcar las diversas prácticas que el surrealismo cobijaba. Breton examinaba la evolución del surrealismo con la metafísica en la base, el marxismo en la punta y el psicoanálisis en medio. Pero este eclecticismo dio como resultado un pensamiento que no ayudaba a valorar las implicaciones de las prácticas surrealistas. Basta recordar lo que las vanguardias en las que se encuentra inmerso el surrealismo han significado para el siglo XX para comprender que Breton no consiguió formular los alcances de su propio

---

<sup>11</sup> André, Breton: *op. cit.* 1974. p. 49

<sup>12</sup> André, Breton: *Antología (1913-1966)*, Siglo XXI, México, 1983. p. 49.

movimiento.\* Breton se instaló a veces en un realismo ingenuo; otras en un psicologismo incipiente. Ante una definición insuficiente de surrealismo es pertinente atender sólo a los puntos de coincidencia entre las técnicas utilizadas para este tipo de construcciones denominadas surrealistas.

Breton se da cuenta, aunque sólo en relación con los valores oníricos --ya que propone en *Los vasos comunicantes* superar la idea del divorcio entre la realidad y el sueño--, que "será un cretino el que se negase a ver un caballo galopar sobre un tomate. El tomate es también un balón de niño. Hemos suprimido la palabra "como". El caballo está preparado para ser una nube."<sup>13</sup> Tanto Breton como Magritte renuncian al objeto exterior "Para que conservar y reforzar lo que existiría sin nosotros"<sup>14</sup> apunta Breton en *El surrealismo y la pintura*. En este sentido "Sacrificar el modelo exterior al modelo interior es la preeminencia a la representación sobre la perfección"<sup>15</sup> El surrealismo supera el "como sí" de la imitación. Pone en crisis al objeto y lo vence. Marcel Duchamp firma objetos e intenta promoverlos a la dignidad de obra de arte mediante la única virtud de la elección. Por ejemplo cuando firma indistintamente una reproducción de *La Gioconda* tras haberle pintado bigotes o un portabotellas, poniendo los objetos al margen de su utilitarismo al interior del dadaísmo. En el surrealismo Magritte pone

<sup>13</sup> *ibid.* p. 79.

<sup>14</sup> *ibid.* p. 64.

<sup>15</sup> *ibidem*.

\*Estas afirmaciones son conclusiones a las que arribamos luego de un minucioso recorrido por las obras de Breton que aparecen en la bibliografía. No se hace alusión al Breton poeta cuyos escritos no son nada despreciables; hemos encontrado en "el revólver de cabellos blancos" en *Factor caballo* la descripción de arquitecturas sorprendentes; y en *El amor loco* imágenes sutiles de una reconciliación entre la necesidad natural y la libertad humana en el azar objetivo. Únicamente se hace incapié en el hecho de que el surrealismo se reflexionó más desde el exterior y con teorías que fueron su contexto, más que su contenido.



a los pretendidos objetos en combinaciones tales que nos hacen caer en la ilusión de un objeto "real" que esconde otro objeto. Pese a ésto la pintura surrealista no es el objeto visible. Lo importante es que los surrealistas rematan la convicción naciente en las vanguardias anteriores de que "el objeto poético es o no es de valor en el plano de las imágenes poéticas y nada más."<sup>16</sup> De acuerdo con los surrealistas se habla de un objeto poético, es decir, de una construcción que vale sólo dentro de su propio discurso. En el caso de las imágenes pictóricas tendrán razón de ser al interior de la pintura y nada más. Nos enfrentamos a construcciones intelectuales, ya no más a objetos reales. La superación del "como sí" se consumó.

Si ahora se revisan las técnicas surrealistas enumeradas por Breton para la construcción de ese objeto poético que nada tiene que ver con la "realidad" empírica o metafísica se observa que en algunas definitivamente Magritte no participó; mientras que en otras se ha de delimitar su inclusión. Las técnicas son: el humor, el sueño, la locura, los objetos surrealistas, los juegos surrealistas y la escritura automática.

El sueño y la locura nunca fueron métodos practicados por Magritte. Sus cuadros eran para él un ejercicio intelectual que requerían la lucidez de la vigilia. Cuando los críticos comentaban sus lienzos como imágenes de sueño él expresaba con tristeza a sus amigos que sus obras no eran comprendidas\*. Torczyner exterioriza que Magritte "ponía en juego todos los recursos para concebir cada cuadro como el nudo de resolución de un nuevo

<sup>16</sup> André, Breton: *What is surrealism?* Haskel House, New York 1974. p. 33

\*Cf. La correspondencia de Magritte en: *Magritte Tutti gli scritti*. Feltrinelli, Milano, 1979.

problema.”<sup>17</sup> La racionalidad no estorbaba a Magritte. No confiaba, a diferencia de otros surrealistas como Crevel o Dalí, que fuera enriquecedor el sumergirse en las profundidades del sueño hipnótico como hacía el primero, o simular desórdenes mentales como la paranoia o la manía aguda en el caso del segundo, y a continuación plasmar en su obra los hallazgos hechos en esos terrenos.

El fruto de las primeras aplicaciones sistemáticas de la escritura automática está en *Los campos magnéticos*, obra de Breton que perseguía el flujo espontáneo de los pensamientos sin intermedio de la razón. Pero esta aventura fue reconocida como apta sólo para la poesía donde los surrealistas creyeron que los pensamientos pasaban como una tempestad por encima de las palabras. Este procedimiento no resultó adecuado para la pintura que es dependiente de la materia para expresarse y, por tanto, no traduce la sucesión inmediata de los pensamientos. La pintura a los ojos de algunos surrealistas era la sujeción a las percepciones sensoriales inmediatas que junto con las trabas morales o racionales constituían graves limitaciones para la manifestación auténtica del espíritu. Es en este marco en el que Naville afirmó que no hay pintura surrealista ni puede haber.

Los juegos surrealistas como el de los papelitos o “carta rusa” del que resulta el ejemplo clásico: “El cadáver exquisito-beberá-el vino nuevo” ponían en marcha los recursos de una colectividad para permitir la espontaneidad del espíritu y hacer triunfar al principio de placer sobre el principio de realidad. Magritte trabaja en soledad, y si bien no practica ninguno de los juegos surrealistas

---

<sup>17</sup> Harry, Torczyner: *Magritte. Signos e imágenes*. Blume, Barcelona, 1978. p. 12.

propriamente dichos; se ha sabido que compartía con sus amigos Scutenaire, Nougé y Goemans entre otros pocos la elección de algunos títulos de sus cuadros. El juego era competición que exigía ingenio y conocimiento de los participantes, pues quien construía el título más poético era el ganador.

En cuanto a los objetos surrealistas: objetos matemáticos, naturales, salvajes, encontrados, irracionales, interpretados, "ready made", incorporados y móviles, aparecidos en la exposición surrealista de mayo de 1936 cuyo fin es acosar al uso no son empleados en la pintura de Magritte. Su búsqueda de lo insólito no descansa en adherir elementos ajenos hasta entonces a la pintura. No son las innovaciones como fue el "frottage" usado por Max Ernst y sugerido por las lecciones de Leonardo que insistió en que se podían obtener admirables creaciones de las irregularidades de una pared. Tampoco son las extravagancias de sus acciones lo que da mérito a sus pinturas. Por el contrario, Magritte utilizó medios pictóricos tradicionales y hasta académicos para lograr sus creaciones con algunos trucos del oficio. Lo fascinante de las telas de Magritte es que no tuvieron que recurrir a elementos tan distantes del discurso pictórico para decirnos esto es arte, no la "realidad". Se puede arguir que las palabras en los cuadros de Magritte son un recurso exterior a la pintura. Nada menos alejado de la pintura a través de su historia. Ha sido Michel Butor quien nos habló sobre las palabras en la pintura\* y de quien retomaremos algunas reflexiones más adelante (Capítulo II, p. 43 y Capítulo IV, p.87).

---

\*Cf Michel Butor: "Les mots dans le peinture" en: *Repertoire IV*, Collection Critique, Paris, 1974.

Se puede adjudicar a Magritte construcciones humorísticas si conceptualizamos el humor desde el punto de vista freudiano: el humor como un total desinterés de la vida exterior expresa la voluntad del yo para liberarse de la "realidad" hasta el punto de resultar insensible a su influencia.\*\* Liberarse de la "realidad" desarticulándola y dislocando las apariencias fue lo que hizo Magritte. El humor como precipitación en un juego de relaciones cuya significación se encuentra en el plano de expresión y no en la "realidad" sí estuvo presente en Magritte. Guardémonos de pensar en recepciones humorísticas. Atengámonos a lo que se da en la construcción: esas curiosas inversiones construídas por Magritte exponen tipos de humor que van desde la broma inocente de *Las vacaciones de Hegel* donde Magritte quiso plasmar la dialéctica; hasta el humor negro del terrible juego de *La violación* (v. figs. 7 y 8). Estas configuraciones forman parte del lenguaje connotado de la pintura. Por lo tanto, únicamente su conocimiento da una lectura correcta del cuadro. No es algo dejado a la interpretación del espectador cuyo humor la mayoría de las veces es tan poco refinado. Piénsese en la segunda desrealización que pide un texto de humor negro, una negación de la negación que supone nuestro aprendizaje de poder tomar todo al revés o con un sentido falso. Se trata ya de un discurso a distancia de la percepción ingenua y del sentimentalismo en el que otro discurso, el pseudoarte, funda su éxito.

Probablemente sea en la técnica de lo maravilloso donde mejor pueda acomodarse a Magritte. Su pintura vista como un universo en el que lo inverosímil adquiere significación. Gusto por lo insólito para crear el "misterio" (supra. p.8).

---

\*\*Cf. Yvonne, Duplessis: *El surrealismo*. Oikos Tau, Barcelona, 1972. p.p. 21-28.

La única pretensión es perturbar, sorprender, aunque los medios sean distintos de un autor a otro. Paul Eluard descubre que todo es comparable a todo, asoma la idea de la universal correspondencia en la cual todo encuentra su eco, su razón, su parecido y su contrario en todo. Salvo que ese universo fantástico en el que los acontecimientos más inverosímiles parecen naturales, y que Eluard sitúa en la "realidad"; está para Magritte en el universo pictórico.

Una vez expuestas las técnicas de creación surrealistas es fácil darse cuenta de que las múltiples manifestaciones que en literatura, cine, pintura y teatro cayeron bajo la rúbrica surrealista desbordan cualquier anotación. Empero, es posible encontrar un denominador común entre los surrealistas que es: la arbitrariedad en sus obras. "la imagen más fuerte es la que contiene mayor grado de arbitrariedad, aquella que más tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea que lleva una enorme dosis de contradicción, sea porque uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional, se desarrolla, después, débilmente sea porque de ello se derive una justificación formal, irrisoria, porque pertenezca a la clase de imágenes alucinantes, porque preste de modo natural la máscara de lo abstracto a lo concreto, o por lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa."<sup>18</sup> Arbitrariedad significa ese proceder contrario a la razón que el surrealismo consigue con relaciones tensas creadas a través de las no correspondencias: el surrealismo en la pintura es ante todo una

---

<sup>18</sup> André, Breton: *Manifiestos del surrealismo*. Guadarrama, Madrid, 1974. p.p. 59, 60.

puesta en relación, no de objetos, sino de elementos tomados de su propio discurso, heredados por otros estilos o aportados por su propia corriente. Conexiones dentro de un discurso que no aparece como signo del ser.

La pintura surrealista no es el objeto visible; pues su peculiaridad es la incongruencia de sus elementos. “el surrealismo provoca el cortocircuito entre una idea dada y su correspondiente [por ejemplo pictórico] lejos de la voluntad de expresar un significado.”<sup>19</sup> Tocante a esto Breton apunta que “Magritte atisbaba lo que podía resultar de la relación entre palabras concretas de gran resonancia (“manzana”, “pipa”, “cabeza de niño”) y las formas que las niegan o que, al menos, no les corresponden racionalmente.”<sup>20</sup> Bajo este ángulo Magritte nos instruyó acerca del proceso sistemático de la imagen visual complaciéndose en subrayar sus fallos y en marcar su carácter dependiente de las figuras de lenguaje y de pensamiento. Empresa de máximo rigor mediante las no correspondencias entre palabras e imágenes en la pintura, pero que también están presentes en el cine surrealista de Buñuel, por ejemplo el redoble de los tambores de Calanda al final de su película *Nazarín*. El cineasta gusta de provocar la inquietud por el detalle, la sorpresa, lo chocante, la confusión o lo ilógico; sin otro referente que su propio discurso.

Este tipo de construcciones elaboradas mediante impugnaciones dan como resultado expresiones tensas más allá de lo retinal. “La tensión es más

<sup>19</sup> *ibid.* p. 207

<sup>20</sup> André, Breton: *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barral Editores, Barcelona, 1970. p. 166.

importante que el equilibrio estable de la armonía”<sup>21</sup> como bien señaló Breton. Asimismo, la tensión no se resuelve dentro del cuadro; y sólo la percepción ingenua buscaría su resolución fuera de la pintura. Magritte edifica sus lienzos incluyendo recursos como: el cuadro dentro del cuadro -tomado de los románticos alemanes del siglo XIX (v. fig. 9); el deslizamiento o desplazamiento de la imagen (v. fig. 10); el empleo de palabras y manchas (v. fig. 11) entre otros: Magritte coloca a los “objetos” en combinaciones arbitrarias usando los recursos que la propia pintura le proporciona. Estos componentes arbitrarios suponen el grado cero de mimetismo y claman *La dulce verdad: esto es una pintura* (v. fig. 12). Distinguir entre lo enteramente arbitrario y lo débilmente motivado y por lo tanto, simbólico, como dos maneras de connotación pictórica será uno de los puntos a tratar en el tercer capítulo ( Capítulo III, p. p. 72-74).

---

<sup>21</sup> André, Breton: *Antología (1913-1966)*. Siglo XXI, México, 1983. p. 329.

### 3.- Representación.

Si los lienzos de Magritte son representaciones surrealistas, pero no miméticas, es necesario aclarar qué y cómo debe entenderse la noción de representación.

No se habla de representación en sentido filosófico, pues allí los problemas inherentes a la representación son los relativos a los lazos entre el pensamiento y lo significado por él, es decir, a la relación sujeto-objeto. A partir de entonces la filosofía identifica la representación con los tipos de aprehensión de un objeto por parte de un sujeto, y puede referirse a la fantasía intelectual o sensible en Aristóteles; a la impresión directa o indirecta para los estoicos; a la presentación sensible, intelectual, interna o externa en los escolásticos; a la imaginación para Descartes; a la idea en Locke y Hume; a la aprehensión general intuitiva o conceptual en Kant, etc.\* Aquí no se pretende resolver o cerrar uno de los grandes problemas de la teoría del conocimiento. Nuestro campo de estudio es exclusivamente el plano de expresión de la pintura del que ya acordamos no ser una representación mimética de la "realidad". Lo que en cierta forma concluiríamos si hablamos de representación como una especie de aprehensión del objeto, lo cual es falso.

Tampoco nos es útil lo que la psicología ha establecido para la representación: el caso de la obra de arte no es aprehensión de un objeto efectivamente presente, lo cual equivale a decir percepción; ni reproducción en la conciencia de percepciones pasadas, lo que vale como recuerdo; y menos aún anticipación de

---

\*Cf. Henry, Lefebvre: *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, F. C. E, México, 1983.



acontecimientos futuros combinando percepciones pasadas, lo que es equiparable con imaginación. Tanto el concepto filosófico como el psicológico -- habría que analizar si vale la pena hacer la separación-- de representación nos obligan a concebir la obra de arte bajo la mimesis. Y ha sido precisamente lo contrario la argumentación de este trabajo.

El término representación en francés y en español nos da la imagen de representar una cosa que por lo tanto ya existe. Repetición de algo existente. En alemán el término alude a la imagen espacial de poner delante. Frontalidad y exhibición del producto que se ofrece a la mirada. En inglés se sugiere la idea de una acción realizada en el acto mismo de su presentación\*. La representación aparece en todos los casos como una reconstitución de algo diferente a sí misma. En consecuencia, en la pintura se relega el cuadro como la mera corteza material de algo superior: se representa una construcción intelectual.

Un cuadro muestra no otra cosa, sino a sí mismo. Para explicar lo que representa no tenemos que apelar a una historia causal desde una determinada escena original y la pintura como punto terminal de una secuencia para hallar el significado de la representación, ya sea como fotografía o como vestigio de otra cosa. Laborioso sería especificar la escena original y compararla con su abstracción que es el tema mostrado en el cuadro. La etiología no comprende la representación en sí misma, sino como una inferencia fáctica.

Si recurrimos a las intenciones del productor para encontrar el significado de la

---

\*Se dice representación como en el teatro, es decir, como representación de la estructura de la significación que ya existe en el texto antes de encamarse en la escena no representación del objeto. Cf. Brecht. "Pequeño organon para teatro" en *Ensayos sobre teatro*. Vol. 3, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

representación se crea un círculo vicioso, pues antes debemos establecer criterios para determinar cuándo la intención del autor logró su objetivo y cuándo fracasó. Además se debe identificar la intención predominante recurriendo a un tema posible que es lo que se pretendía aclarar. Desde las primeras líneas nos hemos referido a la creación artística, no a su creador, porque estamos convencidos que eso que llaman estilo es la situación de transmutación de las necesidades personales en arte donde el significado personal quedó absorbido.

La representación como semejanza supone una simetría entre lo que se representa y la "realidad". La semejanza recíproca se relaciona con la comparación y ésta implica el fijar la atención mínimo en dos cosas, cuadro y "realidad" para descubrir sus relaciones y valorar diferencias y similitudes entre lo real y lo artístico; trátase de una coincidencia puntual o de una comparación analógica en el sentido más laxo de semejanzas genéricas que se pueden aducir para cosas diferentes. Todo este rodeo para lograr la elección o la indistinguibilidad entre la pintura y la "realidad". Sin embargo, un cuadro no se asemeja a lo que representa si se le quiere ver como imitación. Además, el tema del cuadro, lo que representa, no se presta en pintura para ser analizado independientemente de su forma.

La representación como ilusión engaña al receptor haciéndolo creer que ve lo que habría si sustituye la imagen por la cosa real. Lo cual quiere decir que la ilusión sólo funciona en su carácter sustitutivo, por ejemplo la pintura hace creer que se ve una manzana como si hubiera un objeto manzana. Pero la ilusión ni siquiera es completa. El aspecto visual que se presenta está congelado, no hay

cambios como en la "realidad". La distorsión perceptible de las pinceladas hace percatarse de que eso no es la cosa real. En este momento se vuelve indispensable aprender las claves de lectura del cuadro sin equivalencia en la percepción normal (Capítulo III, p. 68) por ejemplo para ver las mujeres de Picasso como mujeres. Más no como mujeres de la "realidad", sino como parte de un discurso pictórico. En el caso de Magritte podemos aprender esas lecturas con la ayuda de los códigos y las figuras retóricas que se expondrán en el capítulo IV (Capítulo IV, p. p. 93-115). Pueden auxiliarnos en la apreciación de los cuadros las convenciones incorporadas en el estilo y en la técnica del artista, es decir, con la ayuda del arte, no de la "realidad".

La historia causal, la intención del autor, la semejanza y la ilusión son criterios que a Max Black le parecen pertinentes tomados en conjunto para la explicación de las representaciones figurativas\*. A nosotros, por el contrario, pronto nos devuelven a la concepción del arte como mimesis; o nos sitúan del lado de la recepción de la obra y no como ha sido nuestro propósito del lado de la producción artística.

Los cuadros de Magritte muestran dos discursos impugnándose constantemente. No interesa la pregunta a qué se debe que un cuadro represente a un objeto, pues ese pretendido objeto no logra concretarse en los cuadros de Magritte; contra la ilusión que otras pinturas nos producen de presentar cosas reales. Lo que importa es saber a qué se debe que un cuadro

---

\*Cf. Max, Black: "Cómo representan las imágenes" en: *Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona, 1970.

presumiblemente realista sea una representación de sí mismo. La respuesta ha de repercutir en la estética de las artes visuales cuando el mostrar de la pintura se revele como una construcción sin implicación alguna en relación a la existencia o inexistencia de lo que muestra. Las condiciones plausiblemente necesarias para mostrar en pintura se refieren a los aspectos expresivos. La pintura no representa algo preexistente por segunda vez de modo más o menos adecuado o aberrante. Es preciso ver en la pintura una construcción que remite a sí misma y no imita un mundo empírico o metafísico. Esto se vuelve patente en Magritte mediante las impugnaciones entre lo visible y lo legible y que nos obligan a permanecer en la creación artística ante la imposibilidad de encontrar un referente externo. Se ve en la tela una significación propia y no el intermediario para la comunicación de un sentido. El arte no es un espectáculo para ayudar en la comprensión de la "realidad". El arte es una construcción intelectual para ayudar a comprender el arte.

Cierto es que en la obra de arte la representación está enraizada con algún grado de isomorfismo entendido a la manera de Douglas Hofstadter como "Transformación mantenedora de la información".<sup>22</sup> Pero éste no proviene de la imitación de la "realidad", lo que nos representa el cuadro no existe fuera de él. No poseemos del cuadro más que la representación que nos remite interminablemente a su interior: descubrimos niveles de profundidad en el cuadro, objetos opacos a distancia y objetos claros y detallados en la cercanía, volvemos

---

<sup>22</sup> Douglas, Hofstadter: *Godel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Mexico, 1982. p. 10.

a entrar al cuadro para apreciar la tangibilidad pictórica de lo representado, retrocedemos un nivel para admirar texturas de las telas dentro de la tela, etc. Y a pesar de todo siempre nos hemos hallado en el mismo lugar: el cuadro. La información proviene una y otra vez de ese discurso artístico cuya construcción intelectual denominamos pintura.

En *La condición humana II* (v. fig. 13) la continuidad del cuadro dentro del cuadro por un desplazamiento de izquierda a derecha nos libera de la aserción representativa imitativa. El referente contenido en el cuadro nos impide ingresar al mundo real y nos mantiene recorriendo los niveles espaciales creados en la obra. Lo mismo sucede en *Decalcomanía* (v.fig. 10) donde ya no tiene razón de ser la formulación del cuadro bajo la fórmula A representa a B, pues es imposible establecer qué representa qué, decalcomanía de qué sobre qué, de dónde a dónde. En otros cuadros Magritte pone en marcha la convivencia de dos discursos cuyas reglas de funcionamiento son divergentes: lo visible y lo legible con la misma finalidad, es decir, valorar **la pintura como una construcción intelectual.**

Si no queremos ser devueltos a la concepción del arte como mimesis, entonces la representación artística ha de ser pensada como un sistema discursivo que propone un sistema de significación, una construcción caracterizada por un doble nivel: lo significativo y lo significado en el mismo plano de expresión. A veces Magritte no presenta figuras en sus cuadros, sólo abstrae con manchas; no obstante, la abstracción se discute en su relación con la representación. Lo que

aporta el contenido a la pintura es una dimensión para el desarrollo de relaciones de su propia estructura. La representación ya no circula como una réplica del "mundo exterior"; se trata de organizar al interior de un discurso adquirido acrecentado por la tradición y la habilidad al que llamamos pintura. El medio se usa para expresar. Y lo representado constituye el contenido semiológico del cuadro ejercido mediante códigos, luego se produce una significación determinada. La imagen bidimensional será objeto de estudio de la semiótica planaria. Representar por medios visuales se aborda como un acto de producción sémica. Se ha descubierto en la imagen, como en la lengua, un discurso regulado y jerarquizado que sólo da testimonio de sí mismo. Así la representación se descarga de sentidos y justificaciones ajenas para mostrar su sistema de significación en su propia configuración. El referente del cuadro queda abolido en el recorrido discursivo de la pintura, construido por códigos y figuras retóricas como veremos en el capítulo IV .

## Capítulo: II.- Cómo hacer una semiología de la pintura.

### 1.- Semiología.

La pintura ha de abordarse como un universo que no atiende al objeto, sino a representantes y a lo que la representación\* lleva consigo; es decir, a una estructura con las propiedades específicas de su forma.\*\* Estructura indica partes constituyentes de un sistema que organizadas según un orden producen una totalidad; la manera en que las partes de un todo están ordenadas entre sí puede revelarse en el análisis de las relaciones internas de la obra sin que sea necesario referirse al "mundo exterior" o a la interpretación del crítico o al espectador. Pero cualquier cosa a condición de no ser amorfa posee una estructura entendida como "un todo formado de fenómenos solidarios, de tal modo que cada uno depende de los otros y no puede ser lo que es más que por su relación con ellos" o "una cantidad autónoma de dependencias internas"<sup>23</sup> De tal suerte que ha sido necesario determinar qué tipo de estructura está presente en las telas de Magritte habiendo encontrado un sistema cuya organización responde al lenguaje y cuyos ecos nos remiten a aquella corriente que hizo de la estructura lingüística su objeto de estudio, entre otras, el estructuralismo de Barthes.

<sup>23</sup> Citado en Jean Baptiste, Fages: *Para comprender el estructuralismo*. Porrúa, México, 1988. p. 20.

\*No hay que olvidar que cada vez que hablemos de representación nos referimos a una reconstitución de algo que ya existe bajo una forma discursiva. No es la re-presentación del objeto "real" sino la puesta en escena como Brecht la concibió en el *Pequeño organon de teatro* y que Barthes recuerda en *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona, 1982 p. 98.

\*\*Forma como calidades de estilo o modo de expresar. Nunca en su acepción Aristotélica, lógica o al interior de la distinción medieval forma y contenido. Con forma decimos nosotros significante o plano de expresión.

La semiología de Saussure y Barthes están enmarcadas en un procedimiento estructuralista --Saussure se halla anclado igualmente en el positivismo-- que considera a la lengua como un conjunto estructurado donde las relaciones definen los términos;\* para estudiar el ordenamiento que en los signos humanos produce significación hay que reconstruirlo. Y ésto es exactamente lo que haremos con los lienzos de Magritte en los siguientes capítulos una vez que hayamos terminado de definir nuestra metodología. El estructuralismo lingüístico ha contribuido a formalizar los niveles de algunos discursos y a integrar cada elemento en un esquema global. Siguiendo esta línea la representación pictórica aparece como un sistema rigurosamente construido, formalmente cerrado. Esta es la posibilidad de análisis que interesa del estructuralismo: abordar un discurso, en este caso el discurso pictórico de Magritte, como una obra cerrada\*\*. Si la hermenéutica tiene sus alcances en la consideración de la "obra abierta"; entonces sus límites se hallan al cerrar ese discurso. Por el contrario, el estructuralismo y la semiología tienen sus alcances en la consideración de la "obra cerrada"; y sus límites se hallan al abrir el sistema. La polémica entre optar por un análisis semiológico o un análisis hermenéutico tal vez denuncie su complementariedad, y por tanto, la insuficiencia de ambos; o bien descubra en el caso de la semiología cómo abrir la obra sin abandonar sus propios recursos como demostraremos más adelante (infra. p. 51.).

\*Es el problema del valor del signo. por ejemplo "(Pasaba un río -y río de lo que pasaba)...(redondo siempre rodando; -¿Pues en una ciudad tan famosa? -Ponderaba Critilo - Trocése en famosa -dijo Moma. -Toda gran trampa -dijo Critilo- siempre fue para mi señal de grande trampa)".Cf. Baltasar Gracián: *El palacio sin puertas*. Monte Avila, Caracas, 1991. p.11.

\*\* Como lo opuesto a lo que Umberto Eco denomina "obra abierta".



Aún salvando lo que se considera como insuficiencia en el estructuralismo se han presentado a lo largo de su desarrollo otras dificultades.

La investigación estructural tropieza con el problema de la alianza entre una forma adecuada y un contenido específico. En ocasiones esta dificultad se resuelve dividiendo al estructuralismo en dos ramas: la semiología como ciencia de las formas significantes; y la semántica como ciencia de las cosas significadas. Pero al final parece que el vicio del estructuralismo es quedarse en el plano de los significantes y no poner atención a los significados, es por este motivo que “el estructuralismo, y Roland Barthes con él, están acostumbrados a la acusación de tratar de mantener el statu quo”<sup>24</sup> El estructuralismo se ha visto atacado por quienes equiparan la noción de estructura a simple esquema; o por aquellos que preocupados por el contenido ven en la forma algo accesorio.

La acusación al estructuralismo de no referirse a la “realidad” en el sistema cerrado de la lengua; y dejar esta función sólo al habla que se presenta como un acontecimiento abierto a todas las creaciones es sin duda la misma acusación que ha de hacerse a estas reflexiones, pues como ya se ha ido argumentando desde el primer capítulo consideramos a la pintura como un sistema de significación sin referente externo. Estudiaremos lo que en la pintura es referencia a una construcción intelectual, pero no a la “realidad”; puesto que en este sistema cerrado el significado asume la función de referencia, es por excelencia el simulacro de la “realidad”. “Por lo tanto los problemas de realismo y de

---

<sup>24</sup> Roland, Barthes: *Elementos de semiología*. Comunicación, Madrid, 1971. p. 7.

ficción...deben ser estudiados en el plano del significado.”<sup>25</sup> como un significado de connotación.

Pese a todas las acusaciones que puedan hacerse al estructuralismo, éste es un digno representante de nuestro siglo; pues desde Saussure quedó planteado un problema que el arte y la pintura en particular hizo suyo: a saber, la noción de estructura vinculada inevitablemente a la de relación. Como se dijo antes (Capítulo I, p. 13) las vanguardias están interesadas ya no en las identidades, sino en las relaciones. Asimismo las reflexiones saussurianas en el *Curso de lingüística general* están dirigidas a las relaciones, más que a las identidades. Saussure expone un riguroso y sistemático deslindamiento de parejas de conceptos lingüísticos como sistemas en que todos los términos son solidarios, y el concepto de valor que dice que “el valor de una unidad lingüística está determinado, limitado y precisado por el de las otras entidades del sistema...El valor que consiste en la solidaridad e interdependencia de una significación con las otras significaciones, emana del sistema e implica la presencia completa del sistema en cada uno de sus elementos. La significación no sale del elemento aislado y de su idea representada”<sup>26</sup> La pintura es para nosotros el espacio o el dominio de las articulaciones. Nuestra propuesta de un análisis semiológico nació, como para Saussure, más de las necesidades metodológicas de la investigación que de una contemplación estética de la pintura en el sentido griego: las características del contenido pictórico si no es mimético no pueden ser

---

<sup>25</sup> Jean Baptiste, Fages: *op. cit.* p. 91.

<sup>26</sup> Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*. Losada, Buenos Aires, 1945. p. 78.

sustanciales, sino relacionales.

Saussure concibió a la semiología “como la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”<sup>27</sup> ella nos enseñaría en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan; mientras que la lingüística era para Saussure una parte de esa ciencia general de los signos. El proyecto de esta ciencia dejó ver su amplia magnitud cuando Saussure escribía que “si se quiere descubrir la verdadera naturaleza de la lengua, hay que empezar por considerarla en lo que tiene de común con todos los otros sistemas del mismo orden...al considerar los ritos, las costumbres, etc., como signos, estos hechos aparecerán a otra luz, y se sentirá la necesidad de agruparlos en la semiología y de explicarlos por las leyes de esta ciencia”<sup>28</sup> Justamente es llevar este proyecto saussuriano al discurso de la pintura lo que nos hemos propuesto hacer. Sin embargo, hay que recordar que la muerte prematura del maestro de Ginebra hace que la naciente semiología y sus teorizaciones queden atadas a cierto psicologismo\* o a algún grado de positivismo\*\* lo que ha sido superado en gran medida por los continuadores de la semiología saussuriana entre ellos Roland Barthes.

Roland Barthes da un giro a la concepción semiológica saussuriana haciendo que la semiología sea una parte de la lingüística a la vez que se expanden sus alcances con la lingüística como método. Todo sistema semiológico dice

---

<sup>27</sup> *ibid.* p. 60.

<sup>28</sup> *ibid.* p. 62

\*Necesidad de un sujeto

\*\*Necesidad de objetividad, de referencialidad.

Barthes, tiene que ver con el lenguaje que no es ya el de los lingüistas; sino un segundo lenguaje cuyas unidades son fragmentos del discurso, las cuales significan bajo el lenguaje, pero no sin éste; así “la semiología tiene por objeto las grandes unidades significantes del discurso”<sup>29</sup> De este modo, se evita girar en el círculo vicioso que impedía a Saussure declarar a la semiología como ciencia autónoma: “de un lado, nada más adecuado que la lengua para hacer comprender la naturaleza del problema semiológico; pero para plantearlo convenientemente, se tendría que estudiar la lengua en sí misma; y el caso es que, hasta ahora, casi siempre se le ha encarado en función de otra cosa, desde otros puntos de vista.”<sup>30</sup> Barthes sabe que su lenguaje no es el de los lingüistas, por ello puede afirmar que “La investigación semiológica se propone reconstruir el funcionamiento de los sistemas de significación distintos de la lengua de acuerdo con el proyecto propio de toda actividad estructuralista: el proyecto de construir un simulacro de los objetos observados.”<sup>31</sup> En consecuencia, la semiología tiene por objeto todos los sistemas de signos cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: imágenes, gestos, sonidos, etc.; en nuestro caso se trata de encontrar las articulaciones que se imponen en **el sistema de la pintura de Rene Magritte.**

La investigación semiológica de acuerdo con Barthes necesita desde el inicio un principio limitativo que es el de pertinencia: se decide describir los hechos recogidos desde un único punto de vista; se interroga a determinado objeto, en el

---

<sup>29</sup> Roland, Barthes: *op. cit.* p. 15

<sup>30</sup> Ferdinand de Saussure: *op. cit.* p. 61.

<sup>31</sup> Roland, Barthes: *op. cit.* p. 9.

caso que nos atañe el objeto son las telas de Magritte, en cuanto a la significación sin poner en cuestión las demás determinantes (psicológicas, sociológicas, físicas, etc.) de tales objetos; si se determina su función será en el sistema del significado. Esta es la petición que se hace a quien desee comprender **la pintura como una construcción intelectual** de la que no ha de encargarse una “estética de la producción” versus una “estética de la recepción”;<sup>\*</sup> sino una semiología del producto artístico. Por lo tanto, no concierne a nuestro estudio semiológico el poner de manifiesto los implícitos de las obras de Magritte ni el recibimiento que sus cuadros tuvieron por parte del público: no nos importa saber por qué la madre de Magritte se suicidó en el Sambre o por qué Alexandre Iolas fue el primero y casi el único que se interesó por comprar los cuadros del autor para poder teorizar sobre su obra. Lo que sí nos interesa son las grandes unidades significantes del discurso pictórico de Magritte que se hallan explícitas en sus cuadros y que hacen posible concebir a **la pintura como una construcción intelectual**, es decir, como un sistema de significación. El corpus a tratar ha de ser una colección finita de materiales agrupados a la luz de los conceptos semiológicos de significante y significado, connotación y sintagma y paradigma, según la problemática a la que correspondan. Nuestro corpus como también recomienda Barthes ha evitado al máximo los elementos diacrónicos; adhiriéndose a los conjuntos sincrónicos.

---

<sup>\*</sup>No porque la semiología sustituya a la estética como disciplina; ésta seguirá aportando reflexiones valiosas para la comprensión del arte. Simplemente en el caso que nos ocupa, concebir a **la pintura como una construcción intelectual**, necesitábamos un método para su reconstrucción, y éste, fue aportado por la semiología.

A pesar de que Barthes reconoce que los sistemas de signos aparte del lenguaje no son muy amplios\*\* es necesario multiplicar los niveles de descripción de estos discursos para que aparezcan las leyes de las relaciones de dichos niveles; considerar que en la pintura todo es significativo equivale a explicar todos los rasgos de la pintura, es por ello que hemos desglosado los tipos de relaciones sintagmáticas y los tipos de relaciones paradigmáticas (infra. p. p. 54-57) dictados por el estructuralismo y que, aunque no aparecen en Barthes, satisfacen este principio de exhaustividad.

La semiología es nuestro método para evidenciar las funciones de los constituyentes pictóricos, su capacidad de acción apropiada a su condición de sistema de significación; es decir, el papel que desempeñan los términos y cuyo valor depende de otros términos variables. Presencia y ausencia de funciones comenta Barthes que se establecen sentando al mismo tiempo la posibilidad de una acción contradictoria. De esta manera hemos decretado en la pintura de Magritte dónde se encuentran los signos, qué los constituye como signos y cuáles son las leyes de su encadenamiento.

---

\*\*Cf Roland Barthes: *El sistema de la moda*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

## 2.-Semiología de la pintura.

Poseemos una historia del arte y subordinada a ella una historia de la pintura; pero difícilmente un conocimiento que aspire a formular lo que la pintura es por sí misma; no es ésto aislar a la pintura como un fenómeno ajeno al universo; sólo apelamos a un lenguaje apropiado y riguroso que revele las leyes que la rigen en su construcción. Sucede que como atinadamente observa Michel Butor: en nombre de la pedagogía pictórica hemos creado establecimientos para la exhibición de la pintura con audioguías, audiovisuales, catálogos y críticos que no pasan de ser la literatura de la cuestión\* Pareciera que una lectura aceptable de la pintura de lo que menos requiere es de un análisis metódico y sistemático de su construcción. Afortunadamente nuestro pintor belga nos invita de entrada a que su pintura sea un objeto de reflexión, "Magritte no concede importancia a su arte, pero sí a los problemas que éste plantea." <sup>32</sup> Magritte está absorto en la invención de imágenes eficaces que remiten al interior del cuadro, más que a su entorno; por lo que una semiología de la pintura no se dirigirá a los contenidos, sino a las condiciones intrínsecas del significado, es decir, a las formas de expresión. La pintura de Magritte es vista como un sistema autónomo cuya organización se aborda en los rasgos del lenguaje pictórico; se trata de descubrir la lógica de la significación y las transformaciones que a su interior permiten relaciones reglamentadas.

---

<sup>32</sup> Harry, Torczyner: *op. cit.* p. 22.

\*Cf. "Les mots dans le peinture" en *Repertoire IV*. Collection Critique, Paris, 1974. p.p. 31-33.

Barthes reconoce que “ante la creciente importancia de los sistemas no verbales en la vida moderna, conviene dar al proyecto saussuriano de semiología general, por lo menos un comienzo de realización.”<sup>33</sup> Pero la dificultad que aparece cuando Barthes reflexiona acerca de una semiología de la pintura es que sigue concibiéndola como arte imitativo, todavía no ha decidido si la obra artística puede reducirse a un sistema de significación; en consecuencia, sus anotaciones son lanzadas a un blanco no establecido, es por ésto que se ve obligado a sostener que la pintura contiene dos mensajes, uno denotado que remite al mundo exterior; y otro connotado como la manera en que la sociedad hace leer en cierta medida lo que piensa. No obstante esta limitación Barthes preve “que el código del sistema connotado está constituido por una simbólica universal o una retórica de época”.<sup>34</sup>

Para Barthes la imagen revela una serie de signos discontinuos; mientras los connotadores constituyen en la imagen total los rasgos discontinuos o erráticos, es decir, que todos los elementos no pueden ser transformados en connotadores, subsiste en el discurso una cierta denotación sin la cual el discurso no sería posible. Luego Barthes intenta hacer una retórica de la imagen en conexión con el texto que hay debajo o alrededor de ella. El texto como algo que no se aplica a la totalidad del mensaje icónico, sino tan sólo a algunos de sus signos y concluye que “el signo es el derecho de control del creador sobre la imagen”<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Roland Barthes: *La semiología*. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1976. p. 12.

<sup>34</sup> *ibid.* p. 65

<sup>35</sup> *ibid.* p. 132.



No obstante lo cual en "Retórica de la imagen" Barthes afirma que toda imagen es polisémica: implica subyacente a sus significantes una "cadena flotante" de significados entre los cuales el lector puede elegir algunos e ignorar otros. En este punto estamos de acuerdo con él; sin embargo, en concordancia con su concepción mimética del arte continúa diciendo que la polisemia de la imagen da lugar a una interrogación sobre el sentido. Nuestro análisis semiológico no se ha ocupado del sentido; sino por el modo de articulación de los significantes y los significados en el resultado del proceso pictórico, o sea, en el cuadro\*; no corresponde a la semiología determinar por qué un significado es aceptable en función de una construcción, si se hacen localizaciones han de ser del significado, no del sentido, pues lo segundo nos devolvería a la pintura como imitación de la "realidad" (Capítulo I, p. p. 11-15).

En sus lienzos Magritte pone en tela de juicio las relaciones de un elemento pictórico con su figuratividad, y de su figuratividad con el nombre que antes era indispensable para designarlo, ya no es posible una referencia al mundo empírico. Por ejemplo en su tela llamada *El arcoíris* (v. fig. 11). En su cuadro *El paisaje insolado* (v. fig. 19) el personaje de espaldas al espectador dice: "I see nothing around this landscape" cuando puede verse una casa al fondo del paisaje. Igualmente en *La aparición* (v. fig. 18) Magritte presenta masas-figura distribuidas en el espacio etiquetadas con nombres y acompañadas por un hombre de espaldas en medio. Ni siquiera la figura humana debe ser tomada

---

\*Escribimos cuadro para decir el sistema de la pintura de Magritte.

como una proyección de nosotros mismos en calidad de espectadores del cuadro, es decir, como sujetos percibiendo la escena; en ambos ejemplos el ser humano ha de convertirse en un elemento más del sistema de significación de la pintura situado en el mismo plano de expresión que los colores o las letras, un significante más, que no sólo bajo la concepción mimética del arte produce varios niveles de ilusión referencial: una proyección humana dentro del cuadro tendría razón en afirmar “no veo nada en este paisaje” ¿Y cómo podría ver algo en una superficie plana si la vista requiere tres dimensiones? Nótese que atribuirle capacidad de visión a un signo es ya una de las trampas en las que nos ha hecho caer Magritte; otra sería decir que el personaje miente porque sí puede ver algo en el paisaje. Únicamente bajo la condición de convertir a todos los elementos pictóricos en signos comprenderemos la tela en sí misma.

La extensión de los conceptos lingüísticos a otros campos ha conducido a buscar al igual que en la lengua cierto número de unidades mínimas, señalables e identificables que serían los signos; pero la definición de signo como algo que está “por otra cosa” no puede considerarse semiológica, pues sólo sería la traducción de la cosa, de tal suerte que el sistema sería un conjunto de etiquetas que se pegan sobre objetos que existen previamente. Contrario a lo anterior, definimos a la pintura como un tipo de signo cuya materialidad del significante afecta considerablemente la manera de construir el significado. El signo pictórico no es la causa de la significación, su punto de partida; sino su producto más

acabado. Así los componentes pictóricos resultan menos diferenciados que los del lenguaje y se hallan imbricados en las parejas de significante y significado, connotación y sintagma y paradigma dispuestos a diferentes niveles en la superficie plana; en estos niveles se indaga cómo la bidimensionalidad del cuadro es el lugar para la manifestación de la significación. Lo que aparezca como virtualidad de sentido se explica mediante los significados que los lenguajes humanos han impuesto a la imagen pictórica. Se deben encontrar los códigos de expresión y hablar de la combinación de categorías que producen figuras visuales y figuras retóricas como construcción formal de la pintura, se trata de una semiología sobre la tela.

En la pintura no se encuentran como en la lengua unidades mínimas, pero sí elementos figurativos. Lo figurativo no ha de ser entendido a la manera tradicional como la representación pintada de hombres, animales o seres inventados, pues ésto nos habla de la expresión de una "realidad" objetiva. La figura debemos entenderla más bien en su acepción geométrica como la forma exterior de un cuerpo por la cual se diferencia de otros; es geoméricamente el espacio cerrado por líneas o superficies; la figura es una forma imprecisa que significa más por su posición estructural que por su naturaleza interna. La figura está en la misma situación que los signos lingüísticos que significan por su valor; la figura gana en coherencia sintáctica lo que pierde en precisión semántica. La figuratividad es la manera de representación visual primaria mediante siluetas sin rasgos particulares. La figura es considerada el espacio positivo trazado en el interior de

un marco determinado; quedando inevitablemente trazada su forma complementaria, campo, fondo o espacio negativo “La figura es el representante hacia el cual está en tránsito lo representado” <sup>36</sup> perpetuamente desplazado en la representación pictórica hacia otros discursos.

La configuración de una obra es la imagen esquemática de sus relaciones en el cuadro, el conjunto de la red que une las diversas fuerzas de la pintura es lo plástico. La visión estructural de los elementos dónde cada figura no posee realidad o valor en sí misma, sino sólo al ser integrada en un sistema de fuerzas, es decir, por tensión, diferencia y relatividad, más que por su esencia individual produce el efecto global de plasticidad. En las teorías artísticas de nuestros días ya no se usa el término plástica para hablar de modelaje de una materia blanda, sino como el nombre con que se designa el efecto estético de las formas consideradas en sí mismas con la ventaja de que en pintura se distingue del arte de imitar las apariencias de la naturaleza. En estos dos niveles de descripción examinaremos los componentes pictóricos bajo los siguientes conceptos de la semiología de Barthes: significante y significado, connotación y sintagma y paradigma.

El plano de los significantes constituye el plano de expresión del cuadro, el significante pone en escena el significado, a aquel la materia le es indispensable. Es fácil identificar los significantes en los lienzos de Magritte si de materialidad se trata, pues su utilización es tradicional: el punto, la línea, los contornos básicos, círculo, cuadrado y triángulo, la dirección, la forma como ritmo y equilibrio, el tono,

---

<sup>36</sup> Louis, Marin: *Estudios semiológicos*. Comunicación, Madrid, 1978. p. 82.

el color, la textura, oleo sobre todo, y la escala o proporción son los componentes materiales y figurativos que funcionan como significantes. Como se puede apreciar el nivel de figuratividad del cuadro cae bajo el significante sin olvidar que las creaciones magrittianas incluyen en su figuratividad lo visible y lo legible. Esto último para ser analizado a la luz del significante ha sido mirado como trazos; concibiéndolo después de otras maneras bajo el punto de vista de la connotación, el sintagma y el paradigma (Capítulo IV, p. 87-92).

El plano de los significados constituye el plano del contenido del cuadro; el significado no es una cosa, sino lo representado por el representante. Saussure llama al significado concepto; mientras que para Barthes es "la representación psíquica de una cosa"<sup>37</sup> La concepción saussuariana del significado nos hace pensar en la idea de la cosa y, en última instancia, en su existencia en el mundo. El significado conceptualizado por Barthes habría de formar parte de la psicología y no de la semiología como sistema de significación. Aquí el significado semiológico será estudiado como el resultado de la posición de un término con respecto a otros, y no por su relación con las cosas, o sea, como un efecto plástico. El contenido como la plasticidad del cuadro será el significado en inseparable conexión con el significante.

"Todo sistema de significación conlleva un plano de expresión (E) y un plano de contenido (C) y la significación coincide con la relación (R) de ambos planos ERC"<sup>38</sup> En este sistema aplicado a la pintura el contenido del cuadro vendría a

---

<sup>37</sup> Roland Barthes: *Elementos de semiología*. Comunicación, Madrid, 1971. p. 45.

<sup>38</sup> *ibid.* p. 91.

ser algo fuera de él, tendríamos que relacionarlo con su supuesto referente empírico; concluyendo que el significante remite a sus significados en una relación necesaria el cuadro se apreciaría como un primer lenguaje de información pura. Sin embargo, el signo pictórico no es representación de una ausencia, la del objeto al que sustituye. El signo pictórico no es un caso de denotación, porque no es un mediador entre el cuadro y el objeto; no sustituye la experiencia visual del mundo por la información manufacturada de la obra. La confusión entre signo pictórico y su "modelo original" en el mundo está todavía extendida como una pervivencia del pensamiento mágico presemiótico. Es necesario destruir dos mitos para evidenciar que la pintura no denota nada en el mundo: primero, el enredo ingenuo entre significante y referente para el cual Eco estableció que la analogía del signo icónico no es con el objeto, sino con el modelo perceptivo de ese objeto\*. Segundo, el embrollo entre significado y referente que hace a la pintura denotativa sin percatarse de que el significado del cuadro es un producto regido por códigos técnicos y culturales que constituye un espacio privilegiado de intervención retórica y de elaboración estética cuyos artificios requieren procesos muy activos de decodificación de la significación, y que no remiten a la "realidad", sino a otros discursos.

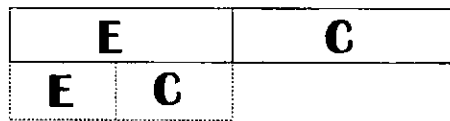
"Cuando el primer sistema de significación se convierte en plano de expresión o significante del segundo sistema (ERC) R C. El primer sistema constituye el plano de denotación y el segundo sistema el de connotación." <sup>39</sup> El esquema de

---

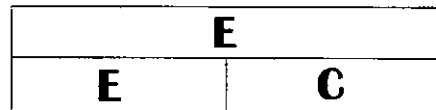
<sup>39</sup> *ibidem*.

\*Cf. Roman, Gubern: *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987. p.66.

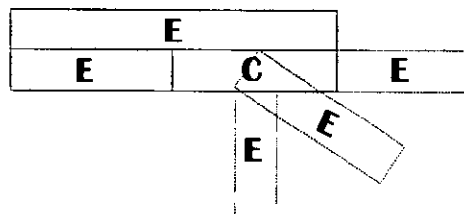
inserción y desligamiento de un sistema connotado es para Barthes el siguiente:



La concepción mimética del arte que aún sostiene Barthes hace que aparezca en el primer sistema llamado de denotación un contenido. Si en la presente disertación hemos venido concibiendo a **la pintura como una construcción intelectual** carente de referencia empírica o metafísica, entonces el esquema de la pintura será para nosotros:



Sí existe un contenido como parte esencial de la significación del cuadro; pero éste se encuentra al interior de la superficie plana de la tela formando el conjunto de los elementos figurativos cuya plasticidad conduce a otros discursos que son ellos mismos sistemas de significación; por lo tanto, el esquema completo de inserción y desligamiento del sistema connotado de la pintura quedaría así:



En este esquema hay un solo contenido en el plano de expresión del discurso pictórico compartido con otros sistemas de significación llamense psicología, historia, etc.

No estamos hablando de un metalenguaje:

<b>E</b>	<b>C</b>	
	<b>E</b>	<b>C</b>

en el que persiste la denotación imitativa que en consecuencia provoca que los contenidos se dupliquen.

Reconocemos que ese otro sistema de significación o discurso al cual nos envía el contenido de la pintura no es una de sus características accesorias; se trata del reverso necesario del significante si deseamos integrar al arte en eso que suele denominarse cultura. Estos otros discursos no son el contexto del arte como se ha venido diciendo desde la creación del concepto de estilo histórico en el siglo XIX; son su significado para que sea posible su construcción. Bajo este sistema connotado que hemos pensado para la pintura analizaremos en el capítulo III las nociones de percepción visual, contenido, signo y símbolo que constituyen el significado de la tela integrando referencias de otros discursos. No dilucidamos acerca de atributos implícitos, sino de cualidades, o más bien de cualidades de otros sistemas de significación explícitos en el significado de la pintura de Magritte. Por ejemplo las referencias obvias al discurso de la historia del arte con sus cuadros *La Gioconda* (v. fig. 14); o *Perspectiva 1: Madame Récamier* de David (v. fig. 15); o su cuadro *Filosofía en el dormitorio* (v. fig. 16) que hace suyo ese juego del discurso erótico entre lo oculto y lo visible.

Para Roland Barthes "el sintagma es una combinación de signos que tiene como soporte la extensión, en el lenguaje articulado esta extensión es lineal e



irreversible. Los términos del sintagma están unidos realmente *in presentia*; la actividad analítica que se aplica al sintagma es la descomposición.”<sup>40</sup> --En Jakobson la metonimia es el orden del sintagma aplicado a lenguajes no lingüísticos y llama “contigüidad” al sintagma--. El sintagma puede ser vehículo de significado sólo si está articulado: por ejemplo el sintagma me permite enunciar al ver las agujas de un reloj que son la 12hr, 30min y 5seg. En este enunciado hay una doble serie de relaciones, en la primera serie 12hr, 30min. y 5seg. se unen simultáneamente entre sí. Estas relaciones actuales (en presencia) se llaman relaciones sintagmáticas y se leen horizontalmente; ellas se encuentran en las pinturas de Magritte cuando se relaciona lo visible y lo legible y nos obligan a leerlo de manera horizontal e irreversible. La descomposición del sintagma se da a través de la prueba de conmutación: introducir artificialmente una mutación en el plano de la expresión y observar si estos cambios determinan una modificación correlativa del plano del contenido. Se trata de crear un doble paradigma para comprobar si la sustitución recíproca de dos significantes supone ipso facto la sustitución recíproca de dos significados; por ejemplo que pasa si sustituimos el “esto” del cuadro de Magritte *La traición de las imágenes* (v. fig. 20) por “aquello” para decidir si la unidad cambiada es o no significativa.

Una vez segmentadas las unidades de significación será necesario establecer las reglas del encadenamiento sintagmático, o sea, los códigos de las

---

<sup>40</sup> Roland, Barthes: *Elementos de semiología*. Comunicación, Madrid, 1971. p. 61.

pintura de Magritte. Los tipos de relaciones sintagmáticas que nos propone el estructuralismo son\*:

-Relación de solidaridad: dos unidades se implican necesariamente la una a la otra; por ejemplo cuando en *El poder de las cosas* (v. fig. 4) Magritte pinta el pan y el vino, dos elementos que se implican uno a otro en el discurso cristiano del que han sido tomados.

-Regla de implicación simple: una obliga a la otra pero no recíprocamente; por ejemplo el paraguas de *Las vacaciones de Hegel* (v. fig. 7) implica agua, pero no a la inversa.

-Regla de combinación: ninguna obliga a la otra; por ejemplo en *La invención colectiva* (v. fig. 5) la mitad mujer no implica a la mitad pez y la mitad pez no obliga a la mitad mujer.

Para Saussure la relación que une los términos lingüísticos puede desarrollarse en el plano de los sintagmas y en el de las asociaciones. Plano de las asociaciones es que fuera del discurso las unidades que tienen algo en común se asocian en la memoria y forman grupos en los que dominan relaciones diversas. No obstante, hoy ya no se habla de plano asociativo como en Saussure, sino de plano paradigmático o sistemático, de tal manera que "En cada serie, los términos se unen *in absentia*: la actividad analítica que se aplica a las asociaciones es la

---

\*Los tipos de relaciones sintagmáticas que aquí aparecen fueron tomadas de Roland Barthes: *Elementos de semiología*. Comunicación, Madrid, 1971. p. 70 Y que el autor toma de Hjelmslev a título de ejemplo para explicar la lógica del signo.

clasificación.”<sup>41</sup> --En Jakobson es el orden de la metáfora aplicado a lenguajes no lingüísticos, al orden de la metáfora pertenecería la pintura surrealista; y llama “similaridad” al paradigma--. En el ejemplo de las agujas de un reloj que me permiten enunciar son las 12hr., 30min. y 5seg, la segunda serie de relaciones es la paradigmática: 12hr. se sitúa entre 11hr. y 13hr., 30min. entre 29min. y 31min. y 5seg. entre 4seg. y 6seg. Se forman relaciones de memoria (en ausencia) y se leen verticalmente. La situación interna de los términos de un campo paradigmático suele llamarse oposición; serán oposiciones pertinentes las que producen significación y oposiciones no pertinentes las que no inciden sobre la significación. El estudio de las oposiciones se identifica con la observación de las relaciones de semejanza y de diferencia que pueden mediar entre los términos de la oposición y, por tanto, en su clasificación.

No tomaremos la lista de las relaciones paradigmáticas propuesta por el estructuralismo para la lengua, pues ella se nutre de partículas lingüísticas, gramemas, morfemas, etc., que no hacen acto de presencia en las obras magritianas (y que pueden reducirse a un sistema binario en Jakobson y a un sistema serial en Saussure). Pero sí se hace énfasis en el hecho de que las relaciones encontradas en **el sistema de la pintura** se agrupan como en el lenguaje en tres conjuntos y son:

-Las relaciones clasificadas según las conexiones con el conjunto del sistema: encontramos que en Magritte lo visible y lo legible se combinan de acuerdo a qué clases de formas coexisten con las palabras:

---

<sup>41</sup> *ibidem*.

1.-Las palabras son acompañadas por lo figurativo, por ejemplo en *La clave de los sueños* (v. fig. 17).

2.-Las palabras son acompañadas por formas abstractas o semiabstractas, por ejemplo en *El arcoíris* (v. fig. 11).

3.-Las palabras son acompañadas por lo figurativo y lo abstracto, por ejemplo en *La aparición* (v. fig. 18).

-Las relaciones clasificadas según la conexión entre los términos de la oposición: estas oposiciones responden a los juegos utilizados por Magritte en sus cuadros y clasificados en "Palabras e imágenes"\*.

-Las relaciones clasificadas según su poder de diferenciación situamos a la paradoja (Capítulo IV, p.109), pues es ella la responsable de los diferentes niveles de ilusión referencial en forma de oposición constante y suprimible, por ejemplo en el "Esto no es una pipa" de *La traición de las imágenes* (v. fig. 20).

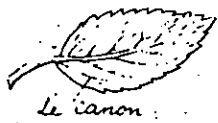
Uno de los problemas planteados por las oposiciones es el grado cero,\*\* una ausencia que significa. Pero en el discurso pictórico tenemos un sistema connotado y no un sistema denotado como vimos antes (supra. p. 51), por lo que al nivel del plano de connotación el vacío de los significantes pictóricos constituye un significante estilístico, el grado cero no existe en la pintura.

Otro problema paradigmático muy debatido es el del binarismo. Sin embargo, en el discurso pictórico como en el lenguaje hay neutralización de una oposición por medio de la sinonimia cuando dos significantes se establecen bajo la sanción

---

\*\*Grado cero como discurso ingenuo y sin artificios desnudo de todo sobreentendido. El grado cero como la univocidad o monosemia. Cf. Grupo U:: *Retórica general*. Paidòs, Barcelona, 1987. p.p. 77,79.

Un oggetto non è mai tanto legato al suo nome che non se ne possa trovare un altro che gli si adatti meglio.



Ci sono oggetti che possono fare a meno di un nome:



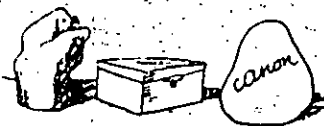
Una parola serve talvolta solo a designare se stessa:



Un oggetto incontra la sua immagine, un oggetto incontra il suo nome. Accade anche che si incontrino l'immagine e il nome di tale oggetto:



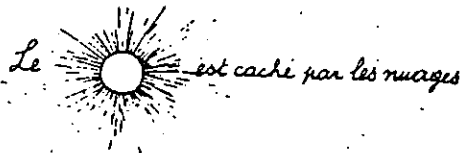
A volte il nome di un oggetto può sostituire un'immagine:



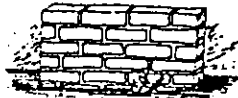
Una parola può sostituire un oggetto nella realtà:



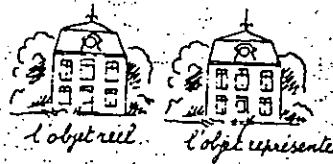
Un'immagine può sostituire una parola in una proposizione:



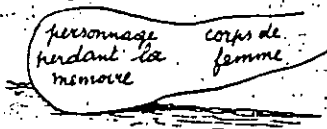
Un oggetto fa supporre che ce ne siano altri dietro di esso:



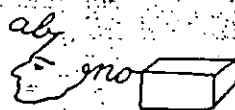
Tutto tende a far pensare che ci sia ben poco rapporto fra un oggetto e ciò che lo rappresenta:



Le parole che servono a designare due oggetti diversi non rivelano ciò che può separare tali oggetti l'uno dall'altro:



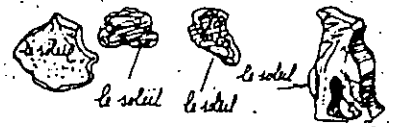
In un quadro le parole hanno la medesima sostanza delle immagini:



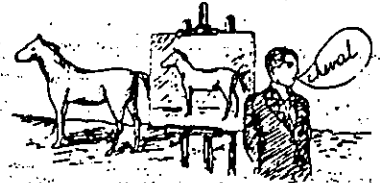
In un quadro le immagini e le parole si vedono in modo diverso:



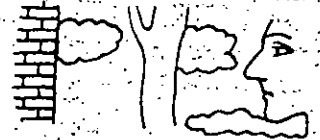
Una forma qualsiasi può sostituire l'immagine di un oggetto:



Un oggetto non svolge mai lo stesso ufficio del suo nome o della sua immagine:



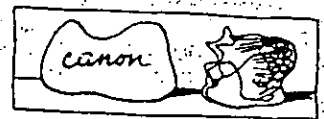
Ora, i contorni visibili degli oggetti, nella realtà, si toccano come se formassero un mosaico:



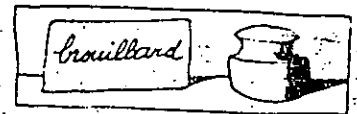
Le figure vaghe hanno un significato altrettanto necessario e altrettanto perfetto di quelle precise:



A volte i nomi scritti su un quadro designano cose precise, e le immagini cose vaghe:



Oppure il contrario:



René Magritte

\* (Palabras e imágenes).  
Ilustración en La Révolution  
Surréaliste (Paris)  
vol. 5, n.º 12 (15 de diciembre de 1929),  
págs. 32-33.

## PALABRAS E IMÁGENES

[primera columna]

Un objeto no está ligado a su nombre de suerte que  
no podamos encontrar otro más adecuado para él.

[ilustración]

Algunos objetos se pueden pasar sin nombre:

[ilustración]

A veces una palabra sólo sirve para describirse a sí  
misma.

[ilustración]

Un objeto encuentra su imagen, un objeto encuentra  
su nombre. Puede ocurrir que el nombre del objeto  
y su imagen también se encuentren:

[ilustración]

A veces el nombre de un objeto puede sustituir a una  
imagen:

[ilustración]

Una palabra puede ocupar el lugar de un objeto en la  
realidad:

[ilustración]

[segunda columna]

Una imagen puede colocarse en lugar de una pala-  
bra en una expresión:

[ilustración]

Un objeto hace suponer que hay otros detrás de él:

[ilustración]

Todos nos lleva a pensar que existe poca relación en-  
tre un objeto y lo que representa:

[ilustración]

Las palabras que sirven para designar dos objetos  
diferentes no revelan lo que puede separar a estos  
objetos:

[ilustración]

En un cuadro las palabras tienen la misma substan-  
cia que las imágenes:

[ilustración]

En un cuadro las imágenes se ven de un modo dis-  
tinto que las palabras:

[ilustración]

[tercera columna]

Una forma cualquiera puede sustituir a la imagen de  
un objeto:

[ilustración]

Un objeto nunca desarrolla la misma función que su  
nombre o imagen:

[ilustración]

Ahora, en la realidad los perfiles visibles de los ob-  
jetos se tocan como si formasen un mosaico:

[ilustración]

Las figuras vagas tienen un significado necesario tan  
perfecto como las figuras precisas:

[ilustración]

Las palabras escritas en un cuadro, a menudo de-  
signan objetos precisos, y las imágenes objetos  
vagos:

[ilustración]

O lo contrario

[ilustración]

René Magritte

de un significado. Estas sinonimias de los significantes son reconocidas por Magritte en "Palabras e imágenes". Pero entonces "se transgrede la partición común sintagma/paradigma, y se sitúan aquí fenómenos creativos como si la estética fuese solidaria con el vaciamiento del sistema semántico. La retórica es este terreno de las transgresiones creadoras."<sup>42</sup>

Las relaciones entre lo visible y lo legible en los cuadros de Magritte pueden analizarse por el juego del sintagma y el sistema. La pertinencia del análisis estructural es la elección de rasgos diferenciales que constituyen las articulaciones del paradigma y permiten las combinaciones del sintagma. Magritte plasmó en sus lienzos descomposiciones o desapariciones "disapperances" y clasificaciones para lograr consolidar su discurso, es decir, que Magritte construyó una sintagmática pictórica aplicando en sus cuadros la prueba de conmutación para establecer categorías básicas, códigos: por ejemplo para el caso de los contrastes definidos como la copresencia de dos o más términos, para los procedimientos de contigüidad (estudio de límites y bordes) y de no contigüidad (saltos anafóricos contruidos por iteración de un mismo término en configuraciones distintas. Además la tela nos descubre un espacio retórico que conforma la paradigmática del cuadro mediante metáfora y paradoja principalmente junto con su apertura temática y estilística. Se busca de qué manera el cuadro es un universo de significaciones. El significado pertenece, no a la "realidad", sino a otras construcciones intelectuales; pero como el significado

---

<sup>42</sup> *ibid.* p. 84.

es el reverso del significante se deben encontrar las reglas de la expresión y las combinaciones que producen figuras retóricas a través de una reconstrucción figurativa y plástica de la pintura magrittiana en el sentido dado antes a los términos (supra. p. 48) para evidenciar de qué manera el cuadro es un universo de significación.



### Capítulo III: Contra el sentido.

#### 1.- Contra el sentido.

Es necesario resolver de modo claro y distinto por qué en el sistema de significación de la pintura se produce una ilusión referencial que se confunde con la "realidad", el modo de ser de las cosas en cuanto existen independientemente de la mente humana, la cosa o "mundo externo". Veremos que el cuadro no es prueba de la "realidad" de la cosa representada ni sensible ni inteligible, ni apariencia ni esencia. Pero como la ilusión referencial es una de las claves de la construcción pictórica de Magritte debemos especificar su naturaleza.

Las reflexiones sobre la significación artística dan lugar a un análisis de lo que en la obra parece remitir a la "realidad". Esta creencia de que el signo remite de modo natural al "mundo externo" posee una larga tradición filosófica: con Platón -- tal vez sea más justo decir que desde Parménides--, entra en juego el concepto y la naturaleza del signo se modifica, con el nombre nos formamos la idea de la cosa, idea que ya no es convencional, sino natural; pues quien conoce la naturaleza de las cosas, el filósofo, es quien da nombres, no depende del capricho individual. El sentido o significado de la "realidad" se confunde con el ser, por lo tanto, se le aborda desde la metafísica. Así el concepto (logos) es un universal que define o determina la naturaleza de una entidad; el concepto es entendido como sustancia o esencia (*ousia*). Platón consideraba al concepto como órgano de conocimiento de la "realidad", pues se suponía que no la cortaba

arbitrariamente, sino siguiendo sus articulaciones naturales (*Menón* 86 a-b y *Fedón* 76 d-e).

Para Aristóteles la relación entre el concepto y la cosa es natural, pero entre el signo y la cosa hay una relación convencional ya que está siempre mediada por el concepto: la "realidad" se da mediatizada. El sentido es el modo particular de entender alguna cosa o el juicio que se hace de ella, es la ciencia para Aristóteles; la metafísica está presente porque el signo tiene su explicación en la "realidad" (*Metafísica* VII 6, 1031b).

En la Edad Media sobre todo en lógica Pedro Hispano distinguió entre significación, imposición de una voz para significar un objeto; y suposición, acepción de un término ya significante para alguna otra cosa como aspectos del significado. Se entiende por significado el concepto o la representación que se adopta para la referencia objetiva, en tanto que la referencia misma es designada como suposición (*Summa Lógica* 6003).

Así llegamos hasta 1632 cuando Poisson en el *Tractatus de signis* diferencia entre representación y significación: un objeto puede representar otro distinto de él mismo y ser entonces un signo, pero un objeto puede también representarse a sí mismo. Y concluye que "un signo es un signo sólo si es signo de algo al menos modalmente distinto"<sup>43</sup> De acuerdo con él en el signo hay tres elementos: el fundamento, alguna característica individual, la relación misma ínter o

---

<sup>43</sup> Citado en: Cesar González Ochoa: *op. cit.* p. 43.

supraindividual y el término de la relación, aquello a lo que la cosa está relacionada por medio del fundamento. La significación es la relación. La representación es el fundamento de la relación de significación.

En la Época Moderna y contemporánea han sido sobre todo los lógicos quienes se han hecho cargo del problema del signo como significado de la "realidad", es decir, como sentido distinguiendo en él dos aspectos: la lógica de Port Royal distingue dos elementos del significado, comprensión y extensión; Stuart Mill habla de connotación y denotación. Más adelante Frege separa significado como el objeto designado y sentido como el modo en que tal objeto nos es dado, el nombre. Aunque invertida la referencia a la "realidad" persiste.

Será hasta Saussure cuando el signo sea forma y no sustancia, lo que equivale a postular la significación como algo convencional. Sin embargo, fuera de la semiología dura aún la igualación entre concepto y significado, esta falsa equiparación es la que provoca la ilusión de sentido en el arte; ya que usado como sustantivo el significado se toma muchas veces por el objeto que se significa. Se debe evidenciar la disyuntiva entre sentido y significado artístico para poder avanzar en nuestra reconstrucción de la obra magrittiana. El criterio de la oposición es el de la apertura del sistema de la pintura al intérprete y al "mundo" o el de su cierre como un sistema connotado. Veamos algunas de las dificultades que se presentarían si abrimos el sistema a su referencia empírica o metafísica para vislumbrar que es mejor optar por el cierre del sistema.

La interpretación no pertenece a la construcción artística, sino a su recepción, está a cargo del espectador, no del creador; aquel conduce la obra hacia la referencia, hacia el modo de ser en el "mundo" supuestamente abierto ante el texto, el público busca a qué cosas de la "realidad" remiten los elementos de la obra, esto equivale a la determinación del sentido donde el arte sería un mediador entre el hombre y el "mundo". Definitivamente nosotros no somos partidarios de esta doctrina; aceptarla nos conduciría a un esteticismo en el cual el arte está llamado a revelar lo Absoluto, él nos tendría que dar razón de la conexión sujeto-objeto que la filosofía sigue considerando problemática.

Abrir la obra al "mundo" apela a operaciones que contradicen la concepción de **la pintura como una construcción intelectual**: implica la traducción de los significantes en significados, pero recordemos que en semiología "la relación significante significado es arbitraria: ninguna propiedad del significado se origina en las del significante. No hay razón natural que ligue el lado sensible del signo con su lado inteligible. El locutor categoriza una entidad perceptiva o conceptiva como tal o cual entidad significada" <sup>44</sup> Hablar de entidades que el receptor reconoce en la pintura a través de las cuales establece un sentido sería para el arte un compromiso ontológico con la verdad. Pero las vanguardias y Magritte con ellas tienen un compromiso más modesto: un compromiso con su propio estilo. Aquí no se trata de posibilitarle al receptor la traducción de un aspecto del signo, el significante, a un sentido. En nuestra propuesta semiológica el signo con sus

---

<sup>44</sup> *ibid.* p. 85.

dos caras es el que origina el proceso de significación. La significación es la que remite a otras construcciones intelectuales; no es el caso de la traducción elemento por elemento que remite a objetos de la "realidad".

Además apelar a un sentido es plantear la necesidad de completar el signo que se supone sugiere el todo, un todo "real", por la parte. Ésto no puede ser cierto en una construcción semiológica en la cual el signo ya está completo, no es una señal natural de las cosas. Tampoco el signo en el cuadro puede verse como en la cibernética donde se descifra un dato o una señal por medio de un mecanismo basado en la comparación con un modelo, porque si el modelo es la "realidad" lo que hemos hipotecado para ella por ejemplo leyes físicas no tiene punto de comparación en la pintura. El sentido, la posibilidad de referir un signo a la "realidad" queda frustrada en los lienzos de Magritte por las impugnaciones mutuas entre lo visible y lo legible cada vez que el autor escribe "Esto no es... de manera directa como en "Esto no es una pipa" (v. fig. 20) u oblicuamente como en *La clave de los sueños* (v. fig 17) donde el sombrero se llama la nieve.

Si se indaga el sentido en la pintura, es decir, el lazo signo-objeto, tendremos que valernos de las ideas que sobre esa "realidad" hemos construido para compararla con el signo y hacerla inteligible. Lo anterior nos llevaría a una mezcolanza impropia.

Se supone que somos capaces en la "realidad" de intuir especies únicas en la multiplicidad de objetos. Ontológicamente se habla de lo universal como la forma, idea o esencia que puede ser compartida por pluralidad de cosas y que da a las

cosas mismas su naturaleza (Platón: *Parménides* 132a). Lógicamente el universal ha sido otro nombre para indicar el concepto, el signo o el significado (Aristóteles: *De intelecto* 7, 17a-39a). ¿Son las representaciones de Magritte universales? No. Sus cuadros no muestran escenas "reales" extraídas de la pluralidad del "mundo exterior". Las imágenes de Magritte representan una unidad; pero no la del objeto en sus detalles aparentes, porque las esencias, y éste sería el caso del universal, no aparecen. Las figuras significan en los cuadros por su posición más que por su naturaleza, por ello pueden sufrir toda clase de peripecias como en *El museo de la noche* (v. fig 24) ganando en coherencia sintáctica lo que pierden en precisión semántica.

¿Son las imágenes de Magritte particulares? No Particular quiere decir que es una parte o pertenece a una parte "Aristóteles denominó particular a la proposición que expresa la inherencia a algo o la no inherencia a todo"<sup>45</sup> Cuando en los cuadros de Magritte una imagen parece "real" hay un título que la impugna fingiendo a la vez que se trataba de un particular: en la serie "Esto no es una pipa" (v. fig. 20), "Esto no es una manzana", etc., el demostrativo "esto", elemento que particulariza su referente, impide establecer el espacio al que se refiere a quien intente fijar el sentido, cuál "esto", la figura pipa, el enunciado pipa, etc. También el artículo "una" en el mismo cuadro crea equívocos, pues es un artículo indeterminado que indica que la persona o cosa a la que se antepone se considera en todas sus cualidades más características; pero no podemos afirmar

<sup>45</sup> Aristóteles: *An. Pr.* I, 1, 24a.

que las cualidades representadas en la imagen son las cualidades más características del objeto en la "realidad". En el capítulo IV veremos en detalle la paradoja magrittiana donde la generalidad o la particularidad de un término en un sistema de significación ha de ser una cuestión de su connotación, no de su sentido (Capítulo IV, p.p. 107-115 ). Por lo pronto queremos distinguir lo que la imagen finge de lo que la imagen es.

¿Los lienzos de Magritte representan singulares? No. Para que las imágenes de Magritte fueran singulares, es decir, términos que denotan un único objeto, requerirían del nombre propio: de esta manera un ejemplo sería el retrato de Edward James en *Prohibida la reproducción* (v. fig. 21); lo legible nos remitiría a un singular siempre y cuando la imagen no nos impidiera la descripción del personaje, la figura está construida de tal manera que no da una idea cabal de él, por lo tanto la referencia al individuo en la supuesta "realidad" es imposible.

A pesar de que los cuadros de Magritte nos siguen recordando las leyes de la visión, lo visible como lo "real" se vuelve inaccesible obstruyendo el sentido mediante las no correspondencias entre lo visible y lo legible. La pintura no encuentra su grado de inteligibilidad en un mundo empírico entendido como mundo de las apariencias ni en un mundo metafísico entendido como el mundo del ser, porque esos mundos son problemáticos; aunque tengamos que apreciarlos como resueltos --en algunas épocas gracias a la religión, en otras gracias a la ciencia-- para ordenar nuestra existencia como seres humanos en esa "realidad". Es precisamente por esta razón que la "realidad" vuelve una y otra

vez a título de significado de connotación en las obras de Magritte como observaremos más adelante (infra. p.p. 75,76 ).



## 2.-El significado.

El significado del cuadro no equivale al sentido en vista de que el sistema de significación de la pintura no remite a la "realidad"; ésta es supuesta pero no aparece en la construcción del artista. Magritte insiste en que "El tema es lo esencial, no podría ceder o compartir su lugar con la materia pictórica sin perder importancia" <sup>48</sup> Sin embargo, la noción de tema es imprecisa, por tanto lo importante no es saber que el tema es el asunto principal del cuadro ya que no hay un acuerdo en la construcción entre la naturaleza y número de temas, por lo que se puede rastrear infinidad de ellos en la tela. Además aislar un tema de su forma es algo artificial en la pintura como ya dijimos (Capítulo I, p. 30), si lo hacemos sería una operación de comentario iconográfico, no de reconstrucción. Lo valioso es saber que los contenidos son el principio organizador de la pintura que organizados jerárquicamente dan la resultante del cuadro, así el acontecimiento visual de la pintura es una forma con contenido influido por los significantes y sus relaciones compositivas con el significado. Evitemos entender el contenido semiológico de la pintura como mensaje, pues no se trata del producto del destinador y el destinatario en contacto por intermedio de un código a propósito de un referente. El contenido se halla en la construcción pictórica, en Magritte los contenidos serán la representación de otro u otros discursos.

Escribiremos acerca de lo visual no para entender cómo recibe el espectador la

---

<sup>48</sup> Harry, Torczyner: *op. cit.* p. 25.

imagen, sino para reconstruir la manera en la que Magritte construye la significación de sus obras a sabiendas de cómo es lo visual y para evidenciar que el significado no tiene referencia en la "realidad".

Entre la imagen retinal y la percepción del sujeto hay procesos de elaboración complejos: la imagen retiniana es un fenómeno óptico mientras que la visión es un proceso fisiológico. Reaccionamos a las radiaciones electromagnéticas luminosas, ante intervalos luminosos llamados gradientes, esta energía que activa a los fotorreceptores de la retina ha sido llamada luz. El ojo humano es un órgano de forma esférica de 25mm. de diámetro formado por tres membranas: la esclerótica cuya parte frontal o cornea es transparente para permitir el paso de luz al ojo; la coroides y la retina membrana interna fotosensible que recubre la parte posterior del ojo recibiendo luz a través de la apertura variable de su pupila. Los mecanismos motores: el cristalino acomoda la visión a distancia y el iris, entre la cornea y el cristalino, regula la intensidad de luz admitida. Asimismo, los músculos oculares mueven al ojo que abarca un campo visual de forma ovalada, 170° en su horizontal y 150° en su vertical. De la retina hacia el nervio óptico se produce la codificación visual, conversión de lo retinal en señales que serán descifradas por el cerebro.\* "Las neuronas de la retina son sensores de contraste"

47

La comprensión de los procesos de percepción visual ha modificado a lo largo del tiempo las concepciones acerca de la construcción de lo visible en la pintura,

<sup>47</sup> Douglas, Hofstadter: *op. cit.* p. 404.

\*Cf. Roman, Gubern: *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona, 1987. p. 11.

por ejemplo la sugerencia de Leonardo de poner un vidrio ante la escena que se quería pintar resulta si se concibe que el vidrio o ventana se convierte en un cuadro porque el cristal ofrece al ojo idéntica distribución de luz que la que se habría producido en la propia escena. Constable tenía razón cuando afirmaba que "La pintura es una ciencia y debería cultivarse con una investigación de las leyes de la naturaleza"<sup>48</sup> Se dijo leyes de la naturaleza, no la naturaleza misma. Lo que un pintor investiga es la naturaleza de nuestras reacciones ante el mundo, en todo caso le conciernen la naturaleza de los efectos, no de las causas: hacer una imagen convincente a pesar de que ninguno de sus matices corresponda a la "realidad". El pintor sabe de nuestra insensibilidad relativa a las variantes que se producen ante el color y la forma y es así como construye sus significantes, es entonces cuando el "mundo" representado nos parece familiar. El artista no puede transcribir lo que ve sólo puede expresarlo en los términos de su medio, no puede imitar, pero si sugerir mediante relaciones, verbigracia para destacar la forma del fondo se usa la relación de contraste; para el volúmen se usa el registro de gradaciones tonales que insinúa profundidad; las indicaciones de luz hacen alusión a las texturas, etc. El artista no parte de su impresión visual, sino de su idea o concepto, no hay que confundir la manera como se dibuja una cosa con el modo como se la ve. Se tienen que haber aprendido artilugios de la percepción o de otras pinturas. El artista tiende a ver lo que pinta, más que a pintar lo que ve. Cuando decimos que el significado del cuadro se encuentra en la "realidad"

---

<sup>48</sup> Ernst, Gombrich: *op. cit.* p. 42.

queremos decir que lo que nombro como objeto de mi experiencia cotidiana y lo representado en el cuadro no se distinguirían si los viéramos uno al lado de otro en la misma luz. Así las imágenes como el lenguaje no nombran las cosas, sino que sirven para articular un discurso. El significado de la pintura que parece remitirnos a la "realidad" es una construcción de un modelo de relaciones; y sólo bajo la condición de olvidarnos de los procesos de construcción de la pintura es que creemos erradamente que el significado ha sido tomado de la "realidad", nos parece que vemos lo que hacemos. El ojo inocente es un mito, Ruskin pensaba que un ciego que recuperara la vista vería el "mundo" como un cuadro de Monet. Nada más falso. No podemos vaciar de significado nuestras construcciones y acceder a lo "real". Convenciones elaboradas y tradiciones consolidadas son el contenido de la pintura. Podemos concluir que la fisiología de la visión es la misma para todos los seres humanos; sin embargo, la percepción visual y con ello la construcción pictórica es cultural: el artista necesita un vocabulario, todo arte es conceptual y por ello toda representación se reconoce por su estilo.

La tarea del pintor para construir un significado se atraviesa en el camino de la información básica de relaciones, hacer un dibujo correcto significa que de la construcción pictórica no se sacará información falsa si se le considera dentro de un estilo; esta es la razón por la que la información que proporciona la imagen difiere de una época a otra según la clasificación de los estilos. Se construyen relaciones con esquemas, categorías y hábitos que dan a la información un significado tomado de otros discursos o del propio. La sustancia del contenido es

la información construida en la forma. La organización del significante decide sobre el significado. El significado es una operación que la mayoría de las veces cuenta con una configuración codificada que puede justificar incluso la torpeza de la ejecución. No debe confundirse la información con la comunicación, la primera es el conjunto de relaciones registradas en la construcción misma; la segunda es el medio de enlace entre un emisor y un receptor. Magritte exploró en sus cuadros el registro de las relaciones, más que el de los elementos, manipula sus materiales hasta que se revela un problema; Magritte construye su obra mirando una cosa como otra en el juego entre palabras e imágenes, su paradigmática nos conduce a una nueva clasificación. "Magritte odia la contemplación y pide una participación intelectual en sus cuadros que son instrumentos para pensar, metamorfosis de ideas en imágenes" <sup>49</sup> Un ejercicio intelectual del proceso clasificador de sus obras, por ejemplo darnos cuenta de que una imagen puede funcionar como palabra porque la lectura es similar en ambos casos, piénsese en su cuadro *La voz del absoluto* en el que la imagen de la flor se convierte en el sustantivo de la frase (v. fig. 25); construir con dos discursos como se construye una línea impresa para ver a través de ella un significado: la impugnación misma. Una construcción que en nuestros días hace "natural" la lectura de "I ♥ you" en los grafitos. La imagen no vale por su parecido con el modelo, sino por su eficacia dentro del discurso visual. "La luz y su ausencia son para Magritte el origen de los mecanismos del misterio" <sup>50</sup> Magritte registró la actividad visual en sus

---

<sup>49</sup> Michel, Foucault: *Esto no es una pipa*. Anagrama, Barcelona, 1981. p. 15.

<sup>50</sup> Jacques, Meuris: *op. cit.* p. 42

construcciones, lo que hay que aprender a leer convencionalmente. El realismo se cuestiona cuando la alfabetidad visual se convierte en la técnica de construcción artística, los códigos se evidencian y se explicita la relación de la imagen con el propio discurso. Se ha dicho --sobre todo en publicidad-- que la imagen visual es en todas circunstancias mucho más fuerte que la agresión verbal, legible en el caso de las artes visuales, esta situación la hace aparecer más "real". Magritte desmiente esa "realidad" de lo visual debilitando la imagen en algunos de sus cuadros y acentuando lo legible para que el ojo se dé cuenta de que entre la pintura y el sujeto no se atraviesa la "realidad", sino la cultura: en su cuadro *La aparición* (v. fig. 18) lo visual es el lugar de lo que representa y figura; visible no del "mundo" sino de las obras de arte que ofrecen un sistema de significación articulando un significado que ya no es el de la mimesis. Empero, es un lugar común en la semiología la afirmación de que las artes plásticas a diferencia del lenguaje no se componen de elementos arbitrarios, convencionales, sino simbólicos, motivados; por ello a continuación se expone qué concierne al signo y qué al símbolo en las obras de Magritte.

Hemos dicho antes (Capítulo II, p. 47) lo que se ha de entender por signo pictórico tomado de la acepción saussuriana como la unión de un significante y un significado, significado lo que dentro de un signo está dado, contenido, vehiculado por el significante; y significante lo que dentro de un signo es perceptible. "La formación del signo ha sido descrita como un "estar en lugar de", "representar", "distinguir de (todo) el resto" cuando el acento cae sobre el

significante; "ser indicado mediatamente", "ser representado", "ser distinguido de (todo ) el resto" cuando el acento cae sobre el significado." <sup>51</sup> El signo es arbitrario o inmotivado porque no existe en él relación de necesidad entre el significante y el significado. Si el signo es arbitrario en sus dos componentes, la razón que determina la configuración particular de la significación es el hecho de que los otros signos que coexisten con él en el mismo sistema lo delimitan así y no de otra manera. La significación es el ámbito de las articulaciones y el significado es descomposición o división. "El significante y el significado se recubren por un acuerdo arbitrario. El signo es completo" <sup>52</sup> Hay un recorte simultáneo entre significante y significado. Considerar el signo a través de sus entornos es el problema del valor, si en la significación se cambia uno de los términos, entonces poco a poco se modifica todo el sistema; el significado se fija hasta que se ha cumplido esta doble determinación: significación y valor. "el valor dice Saussure, proviene de la situación de reciprocidad entre las partes de la lengua, y es incluso más importante que la significación." <sup>53</sup> Los elementos arbitrarios del signo suponen el grado cero de mimetismo.

Propongo que en Magritte se hable de signos precisamente en el momento en el que el significante y el significado se recortan mutuamente sin que el uno sobrepase al otro, o sea, cuando la significación en la tela por el valor de los signos mediante relaciones sintagmáticas y paradigmáticas de los tipos descritos antes (Capítulo II, p.p. 54-56) se hallen en una situación metafórica que

<sup>51</sup> Ferruccio, Rossi-Landi: *Semiótica y estética*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1976. p. 153.

<sup>52</sup> Jean, Fages: *op. cit.* p. 27.

<sup>53</sup> Roland, Barthes: *Elementos de semiología*. Comunicación, Madrid, 1971. p. 56.

sólo remite al interior del sistema de las relaciones entre lo visible y lo legible en los cuadros de Magritte. Un sistema cerrado que a veces utiliza representaciones para expresar su significado; pero se ha liberado del efecto de "realidad" conformando al signo en su convencionalidad, en su valor poético y nada más. Ejemplos de èsto son *Las vacaciones de Hegel* (v. fig. 7) o *El arcoíris* (v. fig. 11), estos cuadros ilustran que las metáforas (Capítulo IV, p. 103) son de valor en **la pintura como construcción intelectual** y no como mimetismo. Algo muy distinto sucede en el caso de las paradojas magrittianas.

"Magritte rechaza la idea de un simbolismo aplicado a sus imágenes"<sup>54</sup> Esto se repite en Buñuel quien sostiene que en sus películas no hay símbolos, sólo se trata de un gusto por lo arbitrario\* --arbitrario surrealista y arbitrario semiológico definiendo yo--. Cómo conciliar lo anterior con el hecho de que para Barthes la imagen icónica no es totalmente arbitraria, sino motivada, y por lo tanto simbólica. Para Barthes y Saussure "el símbolo tiene por carácter no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío: hay un rudimento de vínculo natural entre el significante y el significado. El símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera, un carro, por ejemplo"<sup>55</sup> El signo es arbitrario, convencional, ninguna propiedad del significado se origina en las del significante (supra. p. 62). El símbolo es motivado, pero esta motivación no proviene de una representación de la "realidad"; éste representa conceptos por

<sup>54</sup> Jacques, Meuris: *op. cit.* p. 8.

<sup>55</sup> Ferdinand de Saussure: *op. cit.* p. 131.

\*Cf. Luis, Buñuel: *Prohibido asomarse al interior*. Joaquín Mortíz, México, 1986.



alguna semejanza que el entendimiento encuentra entre ambos. El símbolo es una clase especial de signo donde el significado por su riqueza desborda al significante, aunque guarda una estrecha relación con la metáfora, el significante y el significado no se recubren exactamente el uno al otro como en el caso del signo. ¿Cuál es en los cuadros de Magritte ese significado que pese a todos sus esfuerzos desborda al significante?

Somos víctimas de una "ilusión referencial" o "efecto de realidad" en el momento en el que confundimos el signo y el simulacro del referente de ese signo. Simulacro porque tenemos la ilusión de que los signos reconstituyen la "realidad" en la pintura; mientras que esta "realidad" está construida por convenciones y procedimientos estéticos, el referente como simulacro. Es necesario reconocer que en Occidente la pintura no ha quedado al margen del sentido, su finalidad estética ha estado mezclada con imperativos "realistas", "como sí" la exactitud del referente justificara la expresión. La representación de la "realidad" insiste como una resistencia a la significación que hace que cuando los semiólogos, incluido Roland Barthes, se preguntan "¿Es un lenguaje la pintura? [se contesten] hasta el momento no ha habido respuesta" <sup>58</sup> Si la pintura no es un lenguaje (tal vez habría que decir que es un lenguaje entre otras cosas); al menos puede ser reconstruida mediante la semiología sin que este sistema sea enemigo del hombre y del arte, ésto es lo que yo considero para el caso específico de Rene Magritte, aunque sin duda muchas de las reflexiones de este trabajo tienen mayores alcances. Y es el

---

<sup>58</sup> Roland, Barthes: *Lo obvio y lo obtuso*. Paidòs, Barcelona, 1986. p. 157.

mismo Roland Barthes quien me ayuda a circunscribir el sentido a **la pintura como una construcción intelectual** retomando lo que él dice con respecto a la literatura: "La segunda fuerza de la literatura es su fuerza de representación. Desde la antigüedad hasta los intentos de la vanguardia, la literatura se afana por representar algo ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real. Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. Que lo real no sea representable --sino sólomente demostrable-- puede ser dicho de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo imposible, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje).<sup>57</sup> Lo que sucede en la pintura de Magritte es: que eliminado de la significación a título de significado de denotación "lo real" retorna a título de significado de connotación; un simbolismo como el uso de signos de signos, pues en el momento en el que se supone que los detalles denotan "lo real" no hacen otra cosa que significarlo. Lo que se está significando es la categoría\* de lo "real", lo "real" demostrable, lo "real" para la ciencia, y no sus contenidos de ser o de apariencia. En consecuencia, el sentido no es el resultado de la combinación de signos, de ésto surge la significación; la combinación de signos resulta del sentido: ese signo cuyo significado desborda al significante es la

<sup>57</sup> Roland, Barthes: *Lección inaugural*. Siglo XXI, México, 1987. p.p. 127, 128.

\*Categoría como la noción que sirve como regla para la investigación y la expresión lingüística en la ciencia.

simbolización de lo "real", lo "real" demostrable porque "la simbolización nació de la necesidad de dar forma perceptible a lo imperceptible"<sup>58</sup> Lo que se representa en la pintura no es lo "real", una incógnita indefinible e inaccesible para nosotros hasta hoy, una problemática; lo que se representa es nuestro deseo de verdad que no ha llegado más allá de lo demostrable científico, pero que sigue siendo ese "enigmático instinto de verdad"<sup>59</sup> del que habla Nietzsche. Algunas veces Magritte logra con éxito liberarnos de la ilusión referencial impugnando mutuamente lo visible y lo legible haciéndonos concebir a **la pintura como una construcción intelectual** carente de referente empírico o metafísico. Pero cuando esa construcción intentó eliminar de algunos de sus cuadros ya no la "realidad", sino ese deseo de "realidad"; él mismo tuvo que destruir su contenido, su significación, tal es el caso de las paradojas (Capítulo IV, p.p. 108-115).

Ya Jean Piaget había trabajado sobre la indistinción entre palabras y cosas designadas característica del niño, acerca de la confusión signo objeto\*. Douglas Hofstadter nos habla de las "ilusiones semánticas de Magritte"\*\*. El misterio símbolo-objeto: en las pinturas se presenta una confusión entre uso, lo real demostrable supuesto; y mención, el signo con el que se nombra esa supuesta "realidad". Se representa un caballete dentro del cuadro, en cuanto el caballete es una ilusión creada por la capacidad representativa del pintor, el caballete

<sup>58</sup> Roman, Gubern: *op. cit.* p. 86.

<sup>59</sup> Friedrich, Nietzsche "Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral" en: *El libro del filósofo*. Taurus, Madrid, 1974. p. 88.

\*Esto es lo que Piaget ha llamado "realismo nominal" y que desarrolla en: *La representación del mundo en el niño*. Morata, Madrid, 1978.

\*\*Cf. Douglas, Hofstadter: *op. cit.* p.p. 831-837.

pintado es literalmente manchas de colores extraídos de la paleta del pintor, estas manchas actúan por sí mismas sin ser símbolos de la "realidad", aunque sí de la "realidad" supuesta para no perder la conciencia de nosotros mismos en el mundo. A propósito de su cuadro *La condición humana 1* (v. fig. 9) Magritte escribió: "Frente a una ventana, vista desde el interior de una habitación, coloqué una pintura que representaba exactamente la parte del paisaje que quedaba oculta por la propia pintura. En consecuencia, el árbol representado impide la visualización del árbol ubicado detrás suyo, fuera de la habitación. Por así decir, el árbol existe de dos formas simultáneas en la mente del espectador, dentro del cuarto, en la pintura, y fuera del cuarto, en el paisaje real. Y ésto se asemeja a la manera en que vemos el mundo: lo consideramos exterior a nosotros, pese a que no es sino una representación mental de nuestras experiencias internas."<sup>60</sup>

En el cuadro de Magritte *Los dos misterios* (v. fig. 22) si nos circunscribimos a observar la pintura interior recogemos el significado de que los símbolos y las pipas son diferentes. Luego nuestra mirada se dirige hacia la pipa "real" que flota en el aire, más arriba, y advertimos que es "real" mientras la otra es sólo un símbolo. Sin embargo, ambas pipas yacen sobre la misma superficie plana. La idea de que una de las pipas está en la pintura dos veces autoincluida, y por lo tanto es en alguna medida menos "real" que la otra es enteramente una falacia. Una vez que nos hemos dispuesto a "entrar en la habitación" ya caímos en la trampa: hemos tomado como "real" la imagen. Si vemos a las pipas como

---

<sup>60</sup> Citado en Douglas, Hofstadter: *op. cit.* p. 837.

manchas coloreadas, entonces apreciamos la significación de lo legible escrito "Esto no es una pipa"; paradójicamente en ese instante toda la inscripción se transforma en mancha y pierde su significación como acertadamente señala Hofstadter, y acerca de lo cual profundizaremos en el apartado dedicado a la paradoja (Capítulo IV, p.p.108-115). Por el momento sólo nos interesa enfatizar la confusión símbolo-objeto para darnos cuenta de que **la pintura es una construcción intelectual** en la que no se representa el sentido, lo "real", sino nuestra significación de lo "real" en nuestro vano, pero inquebrantable intento por asir la verdad. Por ello estamos contra el sentido y a favor de la significación, pues en última instancia la simulación del "mundo" es obra de un sistema cerrado, autónomo y convencional. Nunca miramos la "realidad"; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Para producir la ilusión de sentido las imágenes de Magritte juegan con su capacidad de pasar de lo simbólico a lo semiótico: la imagen se construye a través de estrategias de base metafórica siendo la perspectiva, la semejanza y la luz las series de códigos que regulan el grado de realismo; no obstante, la imagen remite ante todo a sí misma. La forma codificada se reduce a un conjunto de indicios sobre un soporte con dos dimensiones.

Sin embargo, de acuerdo con Hofstadter, y lo que yo convengo, el problema símbolo-objeto se vincula con el misterio de la mente: el pensamiento parece depender de la representación de la "realidad" en la mente. El reconocimiento de objetos es como una cristalización donde elementos inconexos en el interior de un

medio crean regiones de coherencia hasta convertirse en una estructura bien articulada. Los símbolos como algo que uno representa mediante una palabra o una expresión determinada nos permiten construir liberándonos del mundo "real". Pero los símbolos están enraizados en la "realidad": cuando tenemos construido por completo un sistema todos los objetos obedecen a las leyes articuladas de la física, la biología, la psicología, etc. Una imagen visual es la consecuencia de las interacciones de los símbolos activados\*. Magritte está consciente de esta problemática escribiendo de un retrato de Georgette (v. fig. 26) "Los objetos que acompañan al rostro de mi mujer, no son más símbolos que lo es el propio rostro"

<sup>61</sup>.

Empero, el isomorfismo (Capítulo I, p. 32) no se da aislado en una única construcción, también hay isomorfismos que asocian estilos de pensamiento similar; y un nivel asociativo que se vincula con la cultura en su conjunto: historia o química por ejemplo. Este es el nivel asociativo que impregna todo estilo dejando espacio para todo tipo de genialidades. Es de esta manera como Magritte construye sus obras ocupando símbolos compartidos culturalmente para dar la apariencia de "naturalidad".

Magritte explota recursos de enmarcamiento para generar una ilusión de neutralidad u objetividad para simular la "realidad". Pero simultáneamente en sus cuadros anuncia esta función autenticadora, la persigue impugnando mutuamente lo visible y lo legible. Magritte, como Barthes, quiere destruir el mito

<sup>61</sup> Harry, Torczyner: *op. cit.* p. 24.

\*Cf. Douglas, Hofstadter: *op. cit.* p.p. 396-461 en donde se encuentra desarrollado el problema cerebro y pensamiento y mente y pensamiento.

actual: convertir en natural lo social, lo cultural, lo ideológico, lo histórico. Este mito será destruido construyendo un sistema de significación que se impugna a su interior: lo visible está como lo connotado, y lo legible es la aparente literalidad de la imagen cuya función es garantizar la "inocencia" del lenguaje; pero que al convertirse en connotación termina destruyendo la significación y creando un punto muerto (Capítulo IV, p.p. 115).

Tal parece que la pintura se ha desarrollado sometida a una triple presión: la imitativa, la simbólica y la convencional o arbitraria. Entre tanto en las obras no caben ni los "hiperrealistas" ni la plena arbitrariedad. Ya dijimos (Capítulo II, p.56) que Magritte utiliza en sus construcciones pictóricas tres tipos de imágenes: las figurativas son expresiones hiperformalizadas, figuras estables en una cultura, canónicas bajo rígidas perspectivas, casi estereotipos, por ejemplo el desnudo al que tanto recurre nuestro autor. Las transgresiones experimentales de la narrativa tradicional, bajo el nombre de vanguardia, crearon imágenes hipoformalizadas o aberrantes. La hipoformalización aparece en las imágenes semiabstractas de Magritte cuya forma se presta a varios significados, pero que el nombre superpuesto a ella salva un poco de la ambigüedad como en *La aparición* (v. fig. 18) o en *Sin título. (La pipa)* (v. fig. 23). También es el clásico ejemplo que aparece en *El principito* de Antoine de Saint Exupéry cuya elaboración escapa al repertorio de imágenes reconocibles en una cultura:



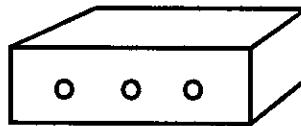
"Mostré mi dibujo a las personas mayores y les pregunté si mi dibujo no les causaba miedo.

¿Por qué un sombrero ha de causarnos miedo?

me respondieron.

Mi dibujo no representaba un sombrero, representaba una serpiente boa que digería un elefante. Dibujé entonces el interior de la serpiente, con el fin de que las personas mayores pudieran comprender. Ellas siempre tienen necesidad de explicaciones."<sup>62</sup>

Magritte también explota imágenes atípicas o exóticas que conducen en el ejemplo de Exupéry hasta el dibujo de un cordero, o más bien de la caja que contiene un cordero:



En el cuadro *El museo de la noche* (v. fig. 24) Magritte hace un recorrido desde imágenes figurativas o hiperformalizadas como la mano del primer compartimiento, pasando por la hipoformalización del tercero, hasta llegar a la aberración del cuarto estante, rareza que conduce a la incertidumbre de su descifrado. Las formas aberrantes, casos extremos de hipoformalización, se miden por su referente imposible en la "realidad" o por su referente imposible en la cultura; su originalidad --y éste fue el reto para las vanguardias-- resulta sólo al

<sup>62</sup> Antoine de Saint Exupéry: *El principito*. Gómez Gómez Hnos Editora, México, 1973. p. 6.



principio intolerable. Las representaciones magrittianas son formas en las que la "realidad" intenta ser excluida mediante la significación bajo las categorías de la imagen que son los géneros, las tradiciones temáticas, las técnicas consolidadas y los estilos como una sistematización contradicha de los procedimientos formales que se convierten en estables, recurrentes y predecibles. No obstante, la formalización de las imágenes no bastó a Magritte para destruir en algunas ocasiones el prejuicio "realista"; e introdujo lo legible que impugna el residuo de "realidad" que pudiera colarse en sus obras, pero la contradicción acaba destruyendo la significación (Capítulo IV, p. 115 ).

En conclusión, toda la dificultad de una semiología de la pintura se encuentra resumida en la oposición entre la llamada obra simbólica; y la que sólo se refiere a sí misma. Y en el descubrimiento de que en el fondo la pintura no es tal sino en el momento en el que la oposición es superada en la unidad total y cerrada de la obra. Ya que los términos pictóricos sólo nos comportan significación hay que buscar las unidades significativas elementales, básicas, al nivel de las estructuras. En la significación se deberán evidenciar las relaciones, los ejes a partir de los cuales se construye. Estructuras dependientes del dominio de la creación artística.

## Capítulo IV: A favor de la significación.

### 1.-Lo visible y lo legible.

**El sistema de la pintura de Magritte** contiene dos discursos cuyas reglas de funcionamiento tradicionalmente se han entendido como antagónicas en una puesta en escena. Los aspectos dominantes en la oposición visual-textual son:\*

Visual	Textual
1.- Simultaneidad (estado).	1.- Sucesión (proceso).
2.- Figuras y colores en el espacio.	2.- Sonidos articulados en el tiempo.
3.- Contigüidad espacial.	3.- Continuidad temporal.
4.- Permanencia de la imagen.	4.- Fugacidad del texto
5.- Referente simulado por la escena.	5.- Referente simbolizado y extraescena.
6.- Posibilidad de fijar en lo visual significados procedentes del texto.	6.- Posibilidad de explicación del texto en relación con elementos visuales.
7.- Materialización del sentido.	7.- Sentido codificado por un sistema semántico abstracto.

Estas oposiciones pueden reducirse en las construcciones magrittianas: para 1 diremos que la lectura de lo visual no es simultánea; la vista capta muy poco de una sola ojeada, la mirada recorre el cuadro trozo a trozo buscando unidad. Es cierto que la vista es analítica y sintética a la vez, pero en un proceso, no en un estado inmediato (Capítulo III, p. 68 ). Si consideramos lo legible como trazos al nivel del significante, éste también aparece en el espacio pigmentado en una contigüidad espacial como la de la imagen anulando la disyuntiva del punto 3. Para la parte 4 subrayaremos que en los cuadros de Magritte lo legible no es fugaz puesto que permanece en la tela lo mismo que las figuras. En 5 optar por

\*Cf. Patrice, Pavis: *op. cit.* p.540.

un referente simulado en lo visual o por un referente simbolizado en el texto ya vimos en el capítulo III que es una distinción que carece de importancia y en cuya superación está la posibilidad de apreciar en **el sistema de la pintura una construcción intelectual**. La probabilidad de fijar en lo visual significados procedentes del texto y la de explicar el texto en relación con elementos visuales que es la pugna en 6, es la condición que las construcciones de Magritte presuponen para que se produzcan ilusiones referenciales que anudadas por impugnaciones mutuas entre lo visible y lo legible desvelan el carácter discursivo de la pintura. Pero ésto no representa una oposición, sino el juego de ida y vuelta que en los cuadros de Magritte se establece entre la significación y la "realidad" como veremos después (infra. p.p. 108-115). Para el último apartado es indispensable recalcar que el sentido no se materializa en la imagen; ésto sería aceptar la concepción mimética del arte criticada al principio de nuestra propuesta. Tampoco el sentido se abstrae en lo legible so pena de obligarnos a la aplicación de universales o particulares reprobada antes (Capítulo III, p.p. 64-65). Hemos venido defendiendo que en **el sistema de la pintura de Magritte** la significación no se localiza en elementos separables e identificables; sino que se construye en el signo cuyo modo de semiosis entre lo visible y lo legible se da por indicios en un desplazamiento perpetuo en el que nada está allí.

El discurso de las palabras en la tela es una aproximación teórica de las relaciones que la escritura mantiene con la pintura: en las imágenes para leer hay que ver y para ver hay que leer (Capítulo III, p. 69). El leer excede al ver con el

exceso del significado como reverso del significante. Lo legible en los cuadros de Magritte primero es leído y después es visto; lo visible para ser leído requiere la visión previa de los indicios: lo que hay en las relaciones entre lo visible y lo legible en el sistema de significación de Magritte es un invisible visible disimulado y asimétrico entre la lectura y la visión. Cuando el significante de la imagen es visible el significado es lo invisible disimulado y viceversa. En lo legible si el significado es visible, si leo, entonces el significante es lo invisible disimulado y viceversa. Leer y/o ver, éste es el recorrido en el que nos mantiene el pintor con la combinación de dos discursos impugnándose mutuamente; donde la representación contiene la escritura se exige poner en práctica lectura y visión en un juego infinito. La unidad plástica es articulada y dividida por la vista y la lectura en una relación desproporcionada sin jamás cesar de ser una. La lectura de la representación es lo que la semiología utiliza y desarrolla simultáneamente para comprender el nudo construido por Magritte en su obra provocando un jaloneo tenso entre dos discursos.

El tratado iconográfico de las imágenes aconseja mirar un cuadro por su función, su cultura, su realismo, su diseño o su tema\*. Pero éstas ya no son miradas, sino lecturas posibilitadas por lo visible que representa y que figura. En Magritte lo visible y lo legible en la imagen son la puesta en escena de una organización formal propia, la imagen es el efecto plástico de la representación por la combinación de diferentes colores que expresan un código relacional, no puntual desde el momento en el que lo visible y lo legible son relacionados en el

mismo espacio de la imagen de manera arbitraria. Lo legible en el cuadro puede ser considerado a la luz del significante como hicimos antes (Capítulo II, p. 49 ). Pero para considerarlo desde la connotación y desde sus combinaciones sintagmáticas y paradigmáticas es necesario separarlo de lo visible.

Es indiscutible que las pinturas surrealistas no pueden entenderse sin el título que las acompaña dentro o fuera del cuadro: la obra pictórica se presenta como la asociación de una imagen y de un nombre.

Tradicionalmente después de la lectura del título del lienzo se hace una segunda mirada del cuadro que es como una verificación de la significación que el título ha ofrecido a la lectura. Cuando la inscripción está al interior del cuadro ejerce sobre nuestra mirada una fuerte atracción que lo visible debe integrar o al menos compensar. Sin embargo, el título es un señuelo que no se percibe como tal dirigido a igualar lo visible y lo legible del cuadro. Roland Barthes aclaró las funciones del mensaje lingüístico asociado al icónico en *Retórica de la imagen*\*\* que pueden ser: a) la de anclaje, en la que el mensaje lingüístico reduce la polisemia de la imagen determinando su sentido y orientando su lectura; y b) la función de relevo (o de conmutación) que aparece cuando el mensaje lingüístico complementa a las imágenes, generalmente con función diegética o narrativa como ocurre en el cine. Asociamos una imagen y un nombre, más como señala Michel Butor "no fue Leonardo quien hizo un retrato de la Mona Lisa con el

---

\*Cf. Susan Woodford: *Cómo mirar un cuadro*. Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

\*\*Cf. Roland, Barthes: "Retórica de la imagen" en *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona, 1986. p.p. 35-38.

título en francés *La Joconde*, pero esta palabra es para nosotros más aceptable que cuando Magritte la emplea para atribuirla a una de sus telas."<sup>63</sup> (v. fig. 14). Lo que aquí me interesa destacar es que en los dos casos mencionados por Butor la trampa ha sido tendida: relacionamos imagen y título y en seguida somos víctimas de ilusiones referenciales. La posibilidad de suponer sin poner es usada para introducir implícitamente en una situación intelectual, tanto más difícil de evitar por cuanto no está formulada. La aceptación para relacionar la imagen y el título se convierte en la aprobación de un fondo de evidencia, una complicidad precisa y no precisada de que "las cosas son lo que son a pesar de todo".

En el surrealismo los títulos de las pinturas son poéticos, al menos eso es lo que quieren hacernos creer sus autores "Un título poético no tiene que comunicarnos nada, sino sorprendernos y maravillarnos."<sup>64</sup> No obstante, la arbitrariedad (Capítulo I, p.p. 25-27) de los títulos que no persiguen ya la reducción de la expresión: promueven la acumulación y la impugnación de la información. Los surrealistas apuestan sus creaciones al hecho de que a pesar de saber del valor poético de sus títulos las ilusiones referenciales, aunque desmentidas, darán vida a sus cuadros. Los surrealistas al igual que los dadaístas saben la treta que despliegan cuando relacionan lo visible y lo legible. Dice Tzara "una forma recortada en un periódico e integrada en un dibujo o en un cuadro, incorpora el lugar común, un pedazo de la realidad cotidiana, corriente, en comparación con otra realidad construida por el espíritu."<sup>65</sup> **El sistema de la**

<sup>63</sup> Michel, Butor: *op. cit.* p. 35.

<sup>64</sup> Jacques, Meuris: *op. cit.* p. 120.

**pintura de Magritte** es elaborado impugnando mutuamente dos discursos en deuda con las formas tradicionales de combinar lo visible y lo legible en la pintura. De tal modo el estilo es la excepción a la regla que logra mostrar no un significado, sino un significante desplazado en una multiplicidad de indicios, el signo se convierte en significante de otro signo que se desplaza a otro significante infinitamente. Los rasgos de estilo están extraídos de códigos culturales, retóricos y pictóricos como una diferencia con respecto a la norma, pero en una constitución que se da sin acabar: el título es construido a sabiendas de que su lectura permite la polisemia de la imagen.

El título tomado como proposición exige establecer la verdad o la falsedad de la significación a lo cual no colabora la impugnación manifiesta entre la imagen y la inscripción, pero la ilusión referencial invita a que una serie de signos se relacione con otra cosa fuera de ella que sea su causa o sus componentes elementales, se busca la relación de la proposición con el referente saliendo del espacio de relaciones de la pintura

Si el título es captado como un fragmento del discurso que pone en relación un sujeto con un predicado mediante la cópula, la más pequeña manifestación lingüística ligada a la situación, la frase, entonces se creará que el título predica propiedades de lo visible. Predicamos palabras de imágenes hasta descubrir que la predicación no es la adecuada por las impugnaciones constantes. En ese instante queremos averiguar dónde está el fallo. Sucumbir a la creencia de que

---

<sup>65</sup> Citado en Lois Jean, Ferrier: *La forma y el sentido* Monte Avila, Caracas, s/f.

hay un fallo que corregido restablece la predicación es otra manera de crear ilusiones referenciales. En la construcción de la frase creemos hallar el error; al no localizarlo se confía en que uno es el origen del equívoco. Y es que como dice Bretón "En el seno de toda frase que expresa una idea, esta idea queda torpedada por la misma frase que la expresa"<sup>66</sup>

Cuando el título es empleado como el lenguaje que plantea su autor y no como signo en el sistema de significación de la pintura puede entenderse como ironía: Magritte dijo intencionalmente "Esto no es una pipa" (v. fig. 20) de manera irónica, su propósito fue afirmar; aunque la realización en el cuadro esté plasmada como negación. El autor negó la identidad de la pipa sabiendo que a pesar de todo el significado de la figura retórica las pipas son pipas. Al comprender la ironía el problema de adecuación entre lo visible y lo legible parece estar resuelto.

Tal vez la solución sea abandonar el título como proposición, frase o ironía y preferir el enunciado según lo define Foucault\*. Pero los surrealistas no usaron títulos poéticos para evitar ilusiones referenciales, sino para lograrlas, aunque ese referente no forme parte del sistema de significación del producto artístico.

Con el título intentamos describir la imagen;\*\* pero como la descripción se hace con fuentes de segunda mano. lo que equivale a decir que la pintura se describe con un sistema de significación distinto al sistema de significación con el que se construye, la referencialidad aparece. Hay motivo de confusión cuando un mismo

<sup>66</sup> André, Breton: *Manifiestos del surrealismo*. Guadarrama, Madrid, 1974. p. 204.

\*Michel, Foucault: *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México, 1987.

\*\*El intento de descripción es otra de las trampas de la construcción intelectual de la pintura; pero la propuesta crítica de Magritte hace ver que los títulos no describen las imágenes.



sistema admite dos o más descripciones que a pesar de situarse a diferentes niveles de alguna forma se parecen entre sí. Los niveles de ilusión referencial dependen de la creación de un espacio que permita varias descripciones de la pintura, el juego con las lecturas posibles. En el espacio pictórico las descripciones son confeccionadas y manipuladas por sí mismas sin que la representación las adhiera a cosas "reales", pero suponiendo la referencia a la "realidad". Los títulos definen los cuadros descriptivamente, se mencionan caracteres distintivos más no esenciales. **La construcción intelectual de la pintura** nos muestra y nos dice acerca de algo, pero las "ilusiones semánticas" (Capítulo III, p.p. 77-80) nos hacen creer en un acto de fe que nos muestran y nos dicen algo.

En **las construcciones intelectuales de Magritte** el límite entre "lo que se dice" y "lo que se muestra" tiende a anularse por el dominio de la puesta en escena. **El sistema de la pintura** se transforma en un discurso circular, incesante y descentrado. El título y la imagen encuentran su centro en otra parte, los signos de los que los significantes son soporte se convierten en significantes de otro signo. Lo representante efectúa lo representado, referendo que es perpetuamente desplazado por las lecturas, señala la escisión del referendo en designado y en definido, y construye el espacio del cuadro como lugar de representación donde los significados son puestas en escena en el simulacro pictórico. La construcción intelectual oscila entre significación e ilusión referencial. El cuadro no es visto más que en su desplazamiento, hay indicios, índices que poner en relación, pero

nada está ahí. El juego de líneas y colores es un sistema de diferencias que accede a la significación por metáfora (infra. p.p. 103-107). La plasticidad construida por diferencias, por figuras que son lo que no son las otras es simultáneamente plano de expresión, significante del sistema de significación que es el plano connotado del sistema de la pintura y connotación cuyo significado remite a otros discursos que constituyen el contenido del cuadro.

Podemos concluir que **el sistema de la pintura de Magritte** está construido por una especie de lo que Saussure llama "identidad relacional"<sup>67</sup>: lo representante pone en escena lo representado, contenido que es desplazado por las diferentes lecturas construyendo el espacio del cuadro como espacio de representación. El discurso es un sistema de diferencias cuyo efecto es cierto tipo de identidad. El discurso es la sucesión de lecturas de un significado cuyo anclaje en la identidad material es imposible; el centro se desplaza y sólo queda nombrarlo en una multiplicidad interminable de indicios "La paradoja de Schefer es que el objeto de la semiología pictórica es la multiplicidad de los movimientos discursivos por los cuales un cuadro es dicho... y que, por otra parte, el conjunto de los nombres designa un centro ausente." <sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Louis, Marin: *op. cit.* p. 65.

\*Cf. Ferdinand de Saussure: "Identidad, realidad, valores" en *op. cit.* p.p. 185-190.

## 2.-Códigos pictóricos.

Pronunciarse a favor de códigos en **el sistema de la pintura de Magritte** es encontrar relaciones, no sustancias. En la pintura código no puede ser un conjunto de dobles correspondencias entre los sistemas punto por punto para la traducción correcta de la obra. Contrario a esto, entenderemos los códigos como las reglas que fijan el funcionamiento del discurso; el código es interior al cuadro porque implica la remisión no a un referente empírico o metafísico, sino a un estilo. El discurso que utilizamos para hablar del sistema aparece reconstruido dentro del mismo sistema. Mencionamos antes (Capítulo III, p. 79 ) tres categorías que ayudan a Magritte en la construcción de su sistema de significación, copresencia de relaciones en la puesta en escena, isomorfismo del signo: la luz, la perspectiva y la semejanza.

La luz es para Magritte la "categoría" en la que radica el problema de lo oculto y lo visible: como significante el tono es la presencia o ausencia de luz que facilita la construcción; este recurso nos hace creer que detrás de un objeto hay otro objeto escondido creando el misterio (Capítulo I, p.p. 8-10) y que junto con la perspectiva provoca el efecto de "realidad". Magritte no quiere plasmar sólo un lado de los objetos de la "realidad" en sus construcciones "Nunca vemos más que un lado de las cosas dijo Victor Hugo. Es el otro lado el que trato de expresar."<sup>68</sup> Pero no comparto la opinión de que ese lado de las cosas que veíamos antes del surrealismo eran apariencias y que Magritte se haya propuesto pintar esencias. El

<sup>68</sup> Harry, Torczyner: *op. cit.* p. 75.

otro lado de las cosas que Magritte construye impugnando mutuamente lo visible y lo legible es el lado discursivo de la "realidad", el único accesible a nosotros, y para lograrlo la sintagmática del cuadro se alía con una paradigmática retórica.

La perspectiva, distribución de las figuras a diferentes distancias sobre el espacio longitudinal, relación de anterioridad, posterioridad o traslapo de la que no hay que olvidar que es una convención basada en la artificialidad de la recta y que presupone una mirada fija, quiere que la imagen aparezca como la "realidad" y la "realidad" como la imagen. Para representar la tridimensionalidad utiliza artificios como la masa, el punto de vista, el punto de fuga, la línea del horizonte, el nivel del ojo, etc. Pero todo ésto no es un problema de elementos, sino de valor (Capítulo III, p. 73), pues lo figurativo tiene su capacidad de definición y de modificación en relación con los otros indicios al interior del sistema de la pintura. Importa yuxtaponer, relacionar indicios con el significado para estructurar el significante. Tamaño y distancia son relativos, relaciones creadas al definir un elemento como lo que no son los otros. Ver es ver algo ahí, recurso a cuya apelación se debe la coherencia casi inmediata del producto artístico.

El color también tiene como función un efecto de verosimilitud en la pintura, el óleo representa la tangibilidad, la textura, el lustre, la solidez de lo descrito, define lo "real" como tangible.

Es de este modo como la distancia sintagmática de los signos puede valorarse en términos estilísticos para verlos efectuados en el plano de connotación de la

pintura, organización de indicios según el estilo; y será la clasificación por variaciones paradigmáticas la que permite construir el código retórico donde cada signo figurativo tiene su valor por la situación recíproca de los demás signos del sistema, lo que permite la evolución o el cambio en los estilos.

Para analizar la semejanza debemos apreciar configuraciones en bloques de significación hostiles a su división en elementos discretos. En el apartado dedicado a la metáfora (infra. p.p. 103-107) estudiaremos los modos de articulación y de interacción que contraen las relaciones estructurales según parámetros definidores de posiciones en el espacio para la construcción. Vemos la relación de continuidad: articulación de los indicios figurativos formando parte integrante de un mismo efecto plástico. Cuando los indicios que se articulan por continuidad tienen significados diferentes como la mujer-peze de *La invención colectiva* (v. fig.5) es pertinente definir esta condensación como una relación de sutura de las partes yuxtapuestas. La relación de contacto: tocamiento sin fusión para un efecto plástico como en *El poder de las cosas* (v. fig. 4).

### 3.-Retórica.

La retórica como el arte de la persuasión no será abordada en su uso en relación a un público, aunque tenemos presente que ese fue su origen entre los oradores griegos\*. Nos importa la retórica como la posibilidad de descubrir teóricamente, de construir intelectualmente lo que puede producir engaño o ilusión. Mi investigación de la puesta en escena de la pintura de inspiración semiológica propone a la metáfora y a la paradoja como las figuras principales a partir de las cuales se llevará a cabo el análisis de los recursos que producen significación. En vez de psicologizar el discurso pictórico de Magritte para hacerlo comprensible; se insiste en el carácter construido de la representación. Cuanto más aberrante es la asociación de lo visible y lo legible en Magritte cuanto más patente es la retórica. Hay un trastorno al nivel de la connotación. Y si las asociaciones entre los significantes y los significados son desviadas, las repercusiones al nivel de la información son costosas. La distribución de signos entra en complicidad con el isomorfismo de la pintura.

La retórica tradicional llamó figura a la expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras u otros discursos cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de las palabras que cuando se trata

---

\*Cf. Roland, Barthes: *Investigaciones retóricas I*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de la frase. La antigua retórica sintetizó en la parte llamada Invención los procedimientos para hallar mediante técnicas adecuadas los pensamientos más convenientes para construir un discurso durante el proceso de creación; las ordenó en la parte llamada Disposición, y elaboró en la Elocución --forma de expresarse-- un repertorio de figuras\*. Nosotros nos concentraremos únicamente en dos figuras retóricas de las creaciones magrittianas que hacen posible que la arbitrariedad del cuadro se convierta en el pretexto para un ejercicio intelectual, porque "un cuadro debe ser fulgurante. La pintura debe suscitar la intuición de lo oculto. Al ejercicio revelador de la pintura se superpone un ejercicio del pensamiento. Enigma que resuelve el entendimiento."<sup>69</sup>

Adentrarnos en la discusión de la retórica antigua acerca de si las figuras a tratar, metáfora y paradoja, son tropos de palabra o figuras de pensamiento sería enfrascarnos en la separación de la elaboración conceptual y la formulación expresiva de estos recursos que en el caso de la pintura es imposible; pues si recordamos su esquema de connotación (Capítulo II, p. 51) el contenido y la expresión pertenecen al sistema de expresión de la pintura, por lo tanto, lo que afecta al significante afecta al significado y viceversa. Conviene más adherirnos al criterio moderno según el cual la metáfora se agrupa como metasemema (infra. p.p. 100-102) y afecta al nivel léxico-semántico de la lengua que para el caso de la pintura será el nivel significante-significado del sistema; mientras la paradoja se

<sup>69</sup> Jacques, Meuris: *op. cit.* p. 103. ,

\*Cf. Roland, Barthes: *Investigaciones retóricas I*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

agrupa como metalogismo (infra. p.p. 107-108) y afecta a la relación lógica que existe entre el lenguaje y su referente, en nuestro asunto a la relación que existe entre el sistema de la pintura y la "realidad". En este sentido la retórica de **las construcciones intelectuales de Magritte** será doble: horizontal y vertical, o sea sintagmática y paradigmática. "La retórica en tanto que teoría de las figuras o metáboles. Figuras cuyas estructuras profundas pertenecen al nivel semiótico. La retórica definida como una actualización de los medios de expresión." <sup>70</sup> Las figuras o metáboles tienen como efecto primordial desencadenar la percepción de la literalidad del sistema en el que se insertan, por ejemplo en *La Gioconda* (v. fig. 14) hay quien busca la sonrisa de la *Mona Lisa* renacentista y la encuentra en el cascabel que aparece a la izquierda del lienzo. O la literalidad de "Esto no es una pipa" (v. fig. 20) a pesar de que el sentido común\* nos indica lo contrario. La fuerza de la metábole puede provenir del grado de su anormalidad: la amplitud del desvío en el que reposa depende de la fijeza de los elementos de partida. Por ejemplo si un espejo significa en nuestra cultura reflejo frontal de modo indudable y Magritte desvía los indicios hacia un espejo que refleja según otras leyes que contradicen el comportamiento de la luz convencionalmente admitidas; la puesta

<sup>70</sup> Grupo U: *Retórica general*. Paidós, Barcelona, 1987. p. 19.

\*Dewey subraya el carácter práctico del sentido común "En razón de que las investigaciones y problemas del sentido común tienen que ver con las interacciones en las cuales los seres vivos se ponen en conexión con las condiciones ambientales a los fines de establecer objetos de uso y goce, los símbolos empleados son determinados por la cultura habitual del grupo. Constituyen un sistema, pero éste es más bien práctico que intelectual. Se halla formado por tradiciones, ocupaciones, técnicas, intereses e instituciones establecidas del grupo. Los sentidos que lo componen son conllevados por el lenguaje de cada día, que sirve de comunicación entre los miembros del grupo" Cf. John, Dewey: *lógica*. F. C.E., México, 1950. p. 135.



en escena de la pintura será más eficaz (v. fig. 21). En torno a cada noción "esencial" viene a gravitar una serie de procedimientos de expresión desprendiendo cada uno su propio valor por las relaciones (explícitas o implícitas) con todos los elementos del paradigma susceptibles de ser conmutados por él. En algunos cuadros de Magritte las técnicas de representación visual, la ilusión realista es tal, que la presencia de formas significantes es apenas sentida: proyectamos en términos de referente el isomorfismo del significado.

La problemática que no podemos soslayar es aquella según la cual el edificio de las figuras se apoya en la idea de que existen dos lenguajes: uno propio y otro figurado\*. "La retórica es un conjunto de desvíos susceptibles de autocorrección, es decir, que modifican el nivel normal de redundancia de la lengua infringiendo reglas o inventando nuevas"<sup>71</sup> La retórica en su parte elocutiva es un cuadro de los desvíos del lenguaje. Las palabras son traspuestas, alteradas, trasladadas, lejos de su habitat normal. La retórica como ciencia del desvío implica que hay que determinar la norma a partir de la cual se definirá el desvío que a su vez se resolverá en la norma. Introducir una figura en un discurso es renunciar a esa "transparencia" del signo que es una propiedad de su arbitrariedad, es decir, de la indisociabilidad del significante y del significado. La relación norma-desvío constituye el hecho de estilo. Por su función ese segundo lenguaje en el surrealismo sirve en inicio para escapar de ciertos prejuicios, por ejemplo el divorcio entre sueño y vigilia antes de las vanguardias; y como técnica de ilusión

<sup>71</sup> *ibid.* p. 91.

\*Cf. Roland, Barthes: *Investigaciones retóricas I*. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

que redistribuye la significación haciéndola aparecer diferente de la norma de modo impresivo. El lenguaje figurado se manifiesta por la sustitución de elementos propios de un discurso dado por elementos anormales. La retórica como una exasperación de lo racional. Sin embargo, debe quedar claro que ese lenguaje recto al que se opone el figurado no es el lenguaje de las "cosas" puras. En consecuencia, si la retórica no parte de la "realidad", sino de las representaciones de esas "realidades", o sea, parte de otros discursos, entonces todo lo que en **el sistema de la pintura de Magritte** no sea surrealista aparece como ese otro discurso a vencer por medio de la originalidad de las configuraciones y las titulaciones poéticas. Es así como la figura no parte de la cosa ni del concepto, sino que supone signos ya constituidos. El lenguaje recto es la convención olvidada como tal, es la alteración sistemática, repartida, previsible y no sorprendente; mientras el desvío es una alteración notada de lo que se supone equivocadamente el grado cero, no sistemático, localizado, sorprendente y más o menos imprevisible. El discurso surrealista de Magritte en la pintura es posible porque una parte de él no modifica el "sentido común" acerca de la "realidad", ese modo de vivir y hablar habitual que los hombres deben creer por su carácter práctico es lo que los surrealistas piden que supongamos para efectuar sus creaciones.

"En el metasemema hay una ruptura de la isotopía [hilo conductor que ayuda a reagrupar elementos según una perspectiva dada, lectura única en la que las ambigüedades se resuelven] sobre el plano semántico, seguida por una

revaluación (prospectiva o retrospectiva)."<sup>72</sup> Un metasemema es una figura que reemplaza una unidad significativa por otra, es decir, modifica las agrupaciones habituales. En el metasemema el cambio del significante va acompañado por un cambio del significado. La figura reposa en la aptitud de un significante de remitir a dos significados. En Magritte el metasemema se logra al tiempo que el significado de la imagen es duplicado mediante el título. Pero ese título no puede ser cualquiera; tiene que quedar una parcela del significado inicial al cual remite la imagen antes de la ruptura de la isotopía. Únicamente son posibles la supresión y/o la adición parcial de unidades significativas. Por ejemplo en *El museo de la noche* (v. fig. 24) el título conserva el significado de exhibición de objetos clasificados en compartimientos ya creada en la imagen, la primera significación ha quedado implícita en la segunda. El metasemema para su construcción recae sobre las reglas de elaboración significante-significado. La figura se construye en el plano sintagmático; y se resuelve en el plano paradigmático. Los metasememas encierran también la denominación de lo concreto y lo abstracto. El vocabulario concreto es descriptivo, etiqueta los objetos de nuestra percepción sustantivándolos; lo abstracto reúne los conceptos por los cuales pretendemos analizar los objetos adjetivándolos. Lo que significa que el metasemema en forma predicativa usa la cópula ilícitamente, ser significa ser y no ser. En la construcción de *La violación* (v. fig. 8) hay que saber que esa cara hecha de senos y pubis no es una violación y luego no hacer caso de la

---

<sup>72</sup> Helena, Beristain: *op. cit.* p. 488.

distinción para saber que si no lo es lo es a pesar de todo. Los metasememas se pueden reducir a la forma de la contradicción sin ser contradicciones. En *Los objetos familiares* (v. fig. 2) tenemos que aceptar que lo que vemos, una jarra, un moño, etc. son objetos familiares y que a pesar de todo no lo son en el cuadro.

Una definición ordinaria de metáfora nos dice que consiste en expresar una idea con el signo de otra con la que guarda analogía o semejanza. Incluir a la semejanza o a la analogía como modos de la metáfora nos conduciría a la extenuante revisión histórica de esos términos sin gran provecho para su aplicación al **sistema de la pintura de Magritte**. De tal suerte que al tiempo que aclaremos los lazos de la metáfora con las nociones que puede contener el discurso pictórico; es imperioso decir el lugar imbricado que ocupa la metáfora en **las construcciones intelectuales de Rene Magritte**: "La pintura está 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>73</sup> Estamos ante un sistema que requiere dos modos para su realización: la lectura que busca semejanza y la construcción que crea similitudes. Pero enfatizando que el lugar en el que se manifiesta el desvío de la metáfora está entre el significante y el significado, nos habremos convencido al final de este apartado dedicado a la metáfora y de la sección destinada a la paradoja, de que la diferencia entre estas dos figuras que dan vida a las pinturas de Magritte está, según mis propias

---

<sup>73</sup> Michel, Foucault: *Esto no es una pipa*. Anagrama, Barcelona, 1981. p. 70.

reflexiones, en que en la metáfora triunfan las similitudes; y en la paradoja se imponen las semejanzas, que es al fin y al cabo la distinción que en el capítulo anterior hicimos entre signo y símbolo (Capítulo III, p.p. 72-74).

El manejo de la metáfora en Magritte es "Una nueva posibilidad en las cosas: la de irse convirtiendo gradualmente en otra cosa; el objeto se funde en otro distinto de él mismo."<sup>74</sup> Valga el ejemplo de *Metamorfosis del objeto* (v. fig. 29) para probar este procedimiento. No olvidemos que la pintura surrealista es una construcción intelectual que utiliza acercamientos insólitos en contacto o en continuidad para lograr esa arbitrariedad a través del estiramiento de la metáfora hasta su punto de ruptura. Magritte se basa en el paradigma de la asociación de dos objetos que se relacionan conjuntamente sin que nadie se admire por ello, por ejemplo un cuerpo humano y un caballo hacen pensar en un caballero sobre su montura, ésta es la significación que sirve de modelo virtual a otras asociaciones; porque también un cuerpo humano y un caballo podrían componer un centauro. Al principio la construcción parecerá extraña por la manera en la que se configuran los indicios, pero esto está en situación de volverse familiar hasta formar parte de la iconografía popular. Luego se colocan los indicios en un orden sintagmático que permita otras fantasías, por ejemplo un caballo en un tarro de mermelada y lo llamo "mermelada de caballo". Una situación familiar es llevada a una situación de extrañeza por la incongruencia de las oposiciones-asociaciones, es decir, por el juego paradigmático que la sintagmática ordena. Esto es lo que Magritte

---

<sup>74</sup> Harry, Torczyner: *op. cit.* p. 213.

denomina "predicaciones cruzadas"\*. En *La clave de los sueños* (v. fig. 17) las inscripciones no corresponden a las imágenes; pero la construcción se opone a la clave de la vigilia donde el huevo es llamado huevo y el vaso vaso. Convertir una cosa en otra y llevar lo familiar a lo extraño son los procedimientos de construcción en **el sistema de la pintura de Rene Magritte** en los que hay que establecer las gradaciones.

Nuestro pintor confiesa su preocupación por las semejanzas que sugieren aquello que la vista no aporta "La pintura de Magritte aparece apegada a la exactitud de las semejanzas hasta el punto de multiplicarlas voluntariamente como para confirmarlas"<sup>75</sup> En su cuadro *El seductor* (v. fig. 27) el barco sobre el mar no se parecerá tan sólo a un barco, sino también al mar; en *La clave de los sueños* (v. fig. 17) lo que se asemeja a un vaso es la tormenta. La calidad de semejante habla de correspondencias entre cosas distintas. Una metáfora como semejanza hace intervenir un patrón que ordena a partir de él. Asemejarse supone una referencia primera que prescribe y clasifica. La metáfora es posible porque la mente asimila lo nuevo como modificación de lo anterior, encuentra equivalencias entre signos y sustituye uno por otro. Transferencia significa lo mismo que la palabra griega *metapherein*. Se hacen comparaciones, representación de algo, sustitución de; no obstante, las imágenes son construcciones que representan como configuraciones hechas por el hombre. Y es que como escribía Foucault: "Sólo al pensamiento corresponde ser

<sup>75</sup> Michel, Foucault: *Esto no es una pipa*. Anagrama, Barcelona, 1981. p. 50.

\*Cf. Jacques, Meuris: *op. cit.* p.p. 83-85.

semejante"<sup>76</sup>

Tradicionalmente la metáfora pictórica ha sido considerada una metáfora referencial, física, porque actúa sobre una supresión-adición de partes, no de unidades significantes como ha de ser entendida aquí. Nosotros pensamos que la metáfora no hace brillar lo "real", porque la contradicción extraída de ella no proviene de una identidad material, sino de una identidad relacional (supra. p.92 ) entre los discursos que se plasman como significados en la obra. Se confunde el isomorfismo de la pintura con la semejanza física. Magritte está preocupado por las semejanzas que establece el pensamiento; pero sus construcciones no contienen esas semejanzas, sino similitudes al nivel de la significación. "Cuando Magritte anuda los signos verbales y los elementos plásticos esquiva el fondo de discurso afirmativo en el que descansa la semejanza; y pone en juego puras similitudes en la inestabilidad de una construcción sin puntos de referencia."<sup>77</sup>

La metáfora no es la sustitución referencial, sino una modificación del significado del término. Modificación que resulta de la adición o supresión de unidades significativas. O sea que la metáfora como similitud es el producto de dos sinécdoques. Magritte utiliza sinécdoques generalizantes en el momento de acrecentar la expresión de un significado. Por ejemplo en *La Gioconda* (v. fig. 14) o en *Perspectiva 1: Madame Recamier de David* (v. fig. 15) expande el

---

<sup>76</sup> *ibid.* p. 68.

<sup>77</sup> *ibid.* p. 79.

significado; confiere al discurso un aspecto abstracto suprimiendo unidades significativas en la puesta en escena del cuadro. En la sinécdoque particularizante Magritte introduce determinaciones a los significados mediante el título que no estaban incluidos en el significado inicial de la imagen; y en la realización de la obra hay una ilusión de que el sustituyente conserva la especificidad de lo sustituido. Por ejemplo en *Las vacaciones de Hegel* (v. fig. 7) la especificidad del nombre del filósofo incluido en el título --ciertamente las vacaciones de Nietzsche serían representadas de otra manera por más que de poesía se trate-- da la impresión de haber estado incluido desde el inicio en la **construcción intelectual de la pintura.**

La atención es atraída hacia el significado por medio de "escándalos" semánticos. Formalmente la metáfora conduce a un sintagma en el que aparecen contradictoriamente la identidad de dos significantes y la no identidad de dos significados correspondientes. Se intenta validar una identidad relacional buscando a qué nivel los significados son equivalentes; se descubre un tercer término virtual visagra entre los dos, se agotan las diferencias y se establece un encuentro de similitudes a través de un largo itinerario.

La intersección entre los términos es necesaria para fundar la identidad relacional; la parte no común es indispensable para crear la originalidad de la pintura. La metáfora como similitud construida por Magritte se basa en una identidad manifestada por la relación de dos términos para afirmar la identidad de la totalidad de la obra. A la unidad de la obra confiere después una propiedad que



pertenece sólo a la intersección de dos términos. El signo intermediario está ausente del discurso; en el ejemplo de *Las vacaciones de Hegel* (v. fig. 7) la dialéctica.

La construcción de similitudes en el **sistema de la pintura de Magritte** no debe confundirse con el uso que a veces se hace de la sinonimia: dos términos con el mismo significado pero diferente significante. Para un significado igual todos los indicios del significante son suprimidos y sustituidos por otra configuración. Por ejemplo en *La aparición* (v. fig. 18). Sin embargo, estos significantes también se diferencian en el nivel de la connotación. La sinonimia se deja aprehender por su cara significante; en contraste con la metáfora capturada por su significado. Metáfora y sinonimia permiten cerrar el **sistema de la pintura** porque su puesta en escena está en el lugar del signo entre el significante y el significado. Más no sucede lo mismo con la paradoja.

"En el metalogismo lo que cambia no es el significado de la expresión, sino nuestro criterio acerca del referente como resultado de que se modifica el valor lógico de la oración."<sup>78</sup> Un metalogismo es una figura que apunta al referente de la significación; recurre a la objetividad de la "realidad" para separarse de ella y obtener efectos de ese distanciamiento. Los metalogismos modifican el valor de la construcción en tanto que aserto. Los demostrativos remiten a una situación más allá del discurso. Si se percibe el metalogismo aparece la necesidad de tomar las

---

<sup>78</sup> Helena, Beristain: *op. cit.* p. 488.

palabras en el sentido "propio" o recto. El metalogismo exige el conocimiento del referente para contradecir la descripción fiel que se podría dar de éste. En principio contradice los datos estimados inmediatos de los hábitos perceptivos. El metalogismo es circunstancial, impone una significación ostensiva, se inscribe contra la verdad de la correspondencia cara a ciertos lógicos. Para constatar el metalogismo hay que asegurarse de que los signos no dan una descripción fiel del referente. Para cada metalogismo se puede establecer un protocolo que sienta la verdad de los hechos que el metalogismo contesta. Este protocolo no tiene un sentido literal puesto que no va contra el uso; es una construcción a posteriori que hace aparecer el metalogismo como un desmentido infringido a la verdad de la correspondencia: no es lo que se ha querido decir, sino lo que la verdad obligaría a decir. Magritte no quiso decir que las pipas de mi experiencia cotidiana no son pipas; sino que en la "realidad" esas pipas no son pipas. El metalogismo es traducible, pero se lo traduzca o no conserva su efecto, lo que equivale a decir que es intraducible; puesto que sin someter el código a discusión contradice, si se puede decir ésto, un estado de hecho. El metalogismo actúa en unidades de significación superiores al sistema de la pintura. La norma invocada es la de un discurso verídico y una verdad espejo.

La figura que consiste en emplear expresiones que encierran contradicción es la paradoja como la del cuadro *La traición de las imágenes* (v. fig. 20) "Una aseveración inverosímil que se presenta con apariencias de verdadera"<sup>79</sup> "¿Ve

---

<sup>79</sup> Jacques, Meuris: *op. cit.* p. 129.

usted esta pipa? Pues bien "esto no es una pipa", nos dice maliciosamente Magritte...Pero su paradoja es más que un juego de palabras. Su valor viene del recorrido que impone del lenguaje al referente y vuelta atrás. No hay simple sustitución de semas, sino supresión por el rodeo del lenguaje de elementos de lo real que no hay que ver." <sup>80</sup> No se trata como en el caso de la metáfora de un juego al interior del sistema de la pintura como en *La clave de los sueños* (v. fig. 17) cuyo objetivo es hacernos olvidar que las palabras tienen un sentido preciso. Vemos cómo se quita a un signo cierta unidad significativa para añadir otra y componer así un significado nuevo como en *El arcoíris* (v. fig. 11), pero las cosas siguen siendo lo que son porque el lugar del desvío de la metáfora está entre el significante y el significado; mientras que el lugar del desvío de la paradoja está entre el significado y el referente. Lo importante de la paradoja es que nos haga creer que las cosas no son lo que son, que la construcción a pesar de estar al interior del sistema de significación de la pintura no concierne a él. La paradoja cancela la "realidad". No obstante, si el "esto" es algo al darle un nombre se coloca un objeto en el universo, es decir, que el discurso se refiere a la "realidad". Se puede considerar la frase de Magritte como una verdad de significación artística: es verdad que "esto no es una pipa" , sino la representación de una pipa. El que se vea una profesión de fe en la irrealidad del arte o en la surrealidad de lo representado no quita el hecho de que una "realidad" es contestada. Para negar que existe paradoja hay que negar que existe cierta "realidad". Para

---

<sup>80</sup> Grupo U: *op. cit.* p. p. 227, 228.

aceptar la paradoja hay que aceptar que cierta "realidad" se impone al discurso; incluso cuando éste no puede asirla, cuando intenta trascenderla o en el momento en el que pretende cambiarla. "Así saludamos al inventor del cuchillo sin hoja al que le falta el mango. Por más que los metalogismos violenten la "realidad", al hacer ésto le están rindiendo homenaje"<sup>81</sup> El surrealismo contesta a la "realidad" científica definida como demostrable, rindiendo honor a la problemática "realidad". Como dice Barthes "habría dos realismos: el primero descifra lo "real" (lo que se demuestra pero no se ve); el segundo dice la "realidad" (lo que se ve pero no se demuestra): la novela mezcla los dos realismos, agrega a lo inteligible de lo "real" la cola fantasmática de la "realidad"<sup>82</sup>

<sup>82</sup> En conclusión, no podemos salir del discurso y abarcar con él la "realidad"; pero la "realidad" es la condición de posibilidad del discurso. Una pipa es una pipa a pesar de la paradoja magrittiana, un estado de hecho que existe en el discurso. La expresión de Magritte es paradójica porque contradice mediante la construcción un estado de hecho. La proposición no es de ninguna manera el sentido literal de la figura. Esta proposición es lo que él hubiera podido decir si en lugar de poner la "realidad" en tela de juicio se hubiera propuesto describirla.

**El sistema de la pintura de Magritte** funciona de dos modos diferentes según se trate de la utilización de metáforas o de paradojas. En la metáfora la construcción está hecha con el pensamiento de las semejanzas; pero la puesta en escena es una configuración de similitudes en el sistema de significación. En

<sup>81</sup> *ibid.* p. 229.

<sup>82</sup> Roland, Barthes: *El placer del texto*. Siglo XXI, México, 1987. p. 74.

la paradoja sucede algo distinto, la construcción hasta su realización requiere el pensamiento de la semejanza; en el momento en el que renuncia a él, el sistema de significación de la pintura se anula. Únicamente un mapa de malas lecturas efectúa **las construcciones intelectuales de Magritte** para el caso de las paradojas "La lectura equivocada, la única que puede dar vida a esos cuadros ambiguos" <sup>83</sup> dice Foucault. En *Los dos misterios* (v. fig. 20) Foucault señala siete discursos en un mismo enunciado para abatir la fortaleza en la que la similitud estaba prisionera de la aserción de semejanza:\*

-La pipa dice estas líneas que me forman no son una pipa.

-La pipa de arriba dice lo que usted ve flotar fuera del espacio no es una pipa.

-El poder de nombrar de las palabras no es una pipa.

-El enunciado habla de sí mismo estas letras que me componen no son una pipa.

-Las dos pipas impugnan al enunciado el derecho de hacerse pasar por una pipa.

-El texto y la pipa de arriba se unen para decir que la pipa del cuadro dentro del cuadro no es una pipa.

-Una voz sin lugar diría nada de todo esto es una pipa.

Pese a todo la ilusión referencial hizo posible la vida del cuadro en el momento en el que creemos que algo de todo ese sistema de significación es una pipa. Si aceptamos que el cuadro es una construcción de verosimilitudes que termina por no remitir a nada fuera de sí mismo, desplegado a partir de sí y replegado sobre sí, entonces debemos saber que la significación se autodestruye reduciéndose a

<sup>83</sup> Michel, Foucault: *Esto no es una pipa*. Anagrama, Barcelona, 1981. p. 16.

\*Cf. *ibid.* p. 71, 72.

la materialidad del significante. La paradoja de Magritte vive en la lectura de una configuración interna de símbolos (Capítulo III, p. 74) en interacción. Empezamos con el intento de clasificar el enunciado como verdadero o falso, esfuerzo por obligar a los diversos símbolos a configurarse de una manera específica. Pero si tomamos la inscripción como verdadera pensamos que es falsa; si la tomamos por falsa pensamos que es verdadera. La configuración paradigmática de la paradoja **en el sistema de la pintura de Magritte** desbarata la codificación del enunciado - -cosa que de ordinario no ocurre-- por eso nos sentimos en apuros. Luego en el instante en el que se percibe la paradoja, lo inhabitual de las relaciones, ya no se pueden modificar las lecturas anteriores. La conclusión final no es reconciliable con la concepción del mundo "real" por mucho que se escudriñe el cuadro. Y si el secreto de Magritte, las ilusiones referenciales, ha sido divulgado, la pintura pierde su encanto.

La demostración de la paradoja magrittiana está trabada con la escritura de una significación autorreferencial. La negación contenida en la paradoja habla acerca de falsedad si la escritura cumple la función de la proposición. En la médula de su construcción está la idea de código como reglas correctas o incorrectas. Se hace que las palabras cumplan función de símbolos y de ausencia de símbolos. Este recurso de codificación hace que la lectura se entienda en dos niveles distintos: como enunciado de falsedad y como enunciado acerca de un enunciado de falsedad. La autorreferencia en los cuadros de Magritte está diseminada en todos los niveles del sistema como vimos en los siete discursos

que Foucault señala. El problema es que las negaciones de Magritte que en el fondo son afirmaciones se hallan al mismo nivel, el plano de connotación de la pintura, ésto es lo que hace posible la ambigüedad; en el momento en el que ésta se anula la significación se petrifica. Magritte emplea un gran realismo para explotar los mundos de la paradoja y de la ilusión. Tiene un sentido preciso del poder evocador de ciertos símbolos visuales" <sup>84</sup> Magritte toma un significado de una forma determinada y lo transforma en un significado provisto de otra forma, de otros significantes, desarma las relaciones habituales y las autoensambla de una manera distinta. Luego la rotulación es integrada a la pintura misma. Se trata al interior del sistema de la pintura del isomorfismo que ocurre cada vez que habiendo hecho un movimiento a través de los niveles del sistema dado nos encontramos inopinadamente de vuelta en el mismo punto de partida. Sólo a condición de que lo visible y lo legible se proyecten uno sobre otro hay isomorfismo. Los indicios son funciones cuyo valor está en la autoinclusión que produce significación.

La autorreferencialidad de las paradojas magrittianas encierra el problema uso-mención: el plano de expresión de la pintura, los significantes, mencionan; mientras el significado o lectura del sistema de significación usa los dos discursos de lo visible y lo legible en sus no correspondencias. Los indicios que configuran **la construcción intelectual** funcionan como las comillas colocadas a una palabra para mostrar que se está hablando de ella y no de lo que designa. Pero como

---

<sup>84</sup> Douglas, Hofstadter: *op. cit.* p. 568.

efecto plástico, es decir, en la puesta en escena de la pintura los indicios se usan creando ilusiones referenciales. Como significantes a los términos se les sustrae su significado y sus connotaciones; pero en la expresión total de la obra la mención se transforma en uso. Si la lectura del sistema de significación es precedida por su propia cita, o sea, si se capta toda **la construcción intelectual** como mención la pintura se referirá inequívocamente a sí misma, será plenamente autorreferencial y la significación se habrá anulado. La vida de la pintura depende de que la autorreferencialidad corresponda sólo parcialmente a la construcción, pues así el uso-mención genera autorreferencia a través de la descripción de otro indicio el cual resulta ser isomórfico al indicio usado. Una de las partes es un conjunto de indicios para elaborar la expresión; mientras que la otra contiene materiales constructivos que han de emplearse. La vida del cuadro depende de que la autoinclusión no sea total, por ejemplo que el "esto" de *Los dos misterios* (v. fig. 22) se refiera sólo a la pipa de dentro del cuadro de la pintura.

Cuadros dentro de cuadros como en *La condición humana 1* (v. fig. 9) o en *Los dos misterios* (v. fig. 22) nos recuerdan que a la paradoja se aproxima el problema de la recursividad: la misma construcción aparece en diferentes niveles al mismo tiempo. Hallamos rasgos constantes en medio de aspectos diferenciales donde cada indicio tiene la capacidad de llamarse a sí mismo en las relaciones de valor que establece con los otros indicios. Empero la recursividad se sitúa ante el dilema de la incompletud o de la autocontradicción. En Magritte si la recursividad es parcial, entonces **el sistema de la pintura** queda abierto y en su incompletud



permite las ilusiones referenciales. Si estas ilusiones referenciales quieren evitarse por completo, entonces podemos hacer que la autorreferencialidad en la construcción sea total, el sistema queda cerrado, pero en ese momento la negación incluida en la paradoja provoca la autocontradicción del **sistema de la pintura** y éste se destruye como sistema de significación\*.

¿Qué sucede si la paradoja de Magritte es tratada únicamente como ironía, es decir, si la sustitución se construye en beneficio de la negativa? "Para Todorov la ironía es una marca de literariedad que altera la relación habitual entre la expresión y la "realidad" a la que se refiere"<sup>85</sup>

La ironía toma tal distancia con respecto a los hechos que los niega casi siempre señalándose por el sentido aparente de la figura. La ironía deja incompleto el sistema, permite la autoinclusión parcial, y deja libre el camino de ida y vuelta entre el sistema de significación de la pintura y la "realidad"; lo que hace posible que Magritte convierta su discurso en un objeto aparente que afirma *Esto es un trozo de queso* (v. fig. 30).

<sup>85</sup> Helena, Beristain: *op. cit.* p. 215.

Cf. Douglas, Hofstadter: "Pensamientos edificantes de un fumador" en: *op. cit.* p.p. 568-584.

## Conclusiones.

1.-La concepción mimética del arte en Grecia en el siglo V a. c. implicaba que la "realidad" era pensada al interior de la Teoría de las Ideas platónica. Ese mundo inteligible era modelo para todo lo que sucedía fuera de él. Sólo si el pintor era autor del "como si" se podía valorar su trabajo, su técnica, como mera tendencia hacia la perfección y podían comprenderse sus limitaciones. El arte era juzgado cara a cara con la Realidad platónica lo cual equivale a decir con el Ser necesario y posible en el sentido de relaciones reales entre los entes. Así el artista ubicado en el mundo de las apariencias al imitar una apariencia copiaba la copia de la Realidad. El Ser aparecía en los entes sensibles, pero sin alcanzar la perfección de las formas inteligibles. Apariencia y Realidad eran los términos con los cuales los griegos habían resuelto su comercio con el mundo.\*

Sin embargo, las vanguardias del siglo XX con su experimentación técnica y formal y su afán de originalidad ya no son efectuadas bajo la metafísica platónica, sino bajo un dogma científicista\*\* que concibe a la "realidad" como lo demostrable y que apenas hacia 1927, tres años después del Primer Manifiesto Surrealista,

\*Ya hemos remitido al libro de Pierre Maxime, Schuhl: *Platón et l'art de son temps*. Presses Universitaires de France, París, 1952. para quien desee revisar la influencia que la Teoría de las Ideas platónica tuvo en las artes de su tiempo. Para confirmar que la doctrina del arte para los antiguos fue practicada como poética, arte creadora de imágenes, es decir, sensación o percepción de apariencias remitimos a Platón: *Sofista* 265a y Aristóteles: *Retórica*. I, II, 1371b. El arte es imitación de los acontecimientos que se desarrollan en el mundo sensible, constituye una renuncia a ir más allá de las apariencias, confinamiento en la esfera sensible lejos de la Realidad cuya Belleza nada tiene que ver con los objetos que pueden crearse. Cf. Platón: *República* X, 598c.

\*\*Científicista o cientista como positivismo que exalta a la ciencia como única guía de la vida individual y social del hombre; que acompaña y estimula la organización técnico-industrial de la sociedad moderna. Cf. Augusto, Comte: *La filosofía positiva*. Porrúa, México, 1979.

empezó a poner en tela de juicio la realidad material con el Principio de Indeterminación de Heisenberg.\* Los surrealistas aprovecharon el dogma científicista acerca de la "realidad" suponiendo ese discurso e impugnándolo en sus construcciones para dar vida a sus obras, al seguir esta estrategia evidencian el carácter de representación de sus productos entendida a la manera de Brecht\*\* y en última instancia el sistema de significación que da razón de sí mismo. El discurso surrealista ya no será valorado bajo los parámetros de apariencia-realidad; sino de realismo-surrealismo: realismo como lo demostrable que se supone para la adecuación del hombre con el exterior en su vida cotidiana; y surrealismo como esa **construcción intelectual** que impugna al realismo gracias a la arbitrariedad de sus obras, a la configuración de relaciones tensas creadas a través de las no correspondencias entre lo visible y lo legible en el caso de Magritte. En todo caso el dilema está entre verosimilitud o inverosimilitud: verosimilitud ya no entendida a la manera aristotélica como "término medio entre verdad y falsedad" <sup>88</sup> porque la pintura ya no se deja someter a la prueba de la verdad; sino como relación entre **el sistema de la pintura** y otros discursos que se dicen realistas. Y la verosimilitud expresada por la arbitrariedad del propio surrealismo. La conformidad del **sistema de la pintura de Magritte** con las

<sup>88</sup> Aristóteles: *Poética*. 1460a.

\*Cf. Werner, Heisenberg: *Diálogos sobre la física atómica*. Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1988.

\*\*Brecht sostiene que el teatro es la reproducción de acontecimientos imaginarios o conocidos por la tradición. Luego añade que el placer brindado por estas reproducciones no depende del grado de semejanza entre la imagen y su modelo; las mayores inverosimilitudes se valen mientras tengan cierta lógica y constancia, merced a toda clase de artificios poéticos. Cf. Bertolt, Brecht: "Pequeño organon para el teatro" en *Ensayos sobre teatro*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

normas discursivas externas producirá verosimilitud como ilusión referencial; la conformidad con el desvío discursivo interno del propio estilo producirá inverosimilitud, todo en un juego en el plano connotado del sistema de significación de la pintura.

2.-**Las construcciones intelectuales de Magritte** no tienen punto de comparación en la "realidad". Los problemas de realismo entendido éste como otro u otros discursos acerca de la "realidad" ha de ser considerado en una reconstrucción semiológica como significado de connotación. Las relaciones sintagmáticas de ese sistema connotado de la pintura estarán dadas por el valor de los signos en tanto que cada indicio es lo que no son los otros. La figuratividad del cuadro está construida por las unidades significantes del discurso cuyo efecto plástico permite la presencia de funciones en el caso del sintagma y la ausencia de ellas en el caso del paradigma creando ilusiones semánticas.

Al hacer una semiología sobre la tela es cierto que excluimos la "realidad" del **sistema de la pintura de Magritte** sin haberla resuelto. La problemática "realidad" se quedó como una gran X. La conclusión es: no salimos del discurso. La misma semiología no está en la pintura; pero ha sido la estrategia de reconstrucción que descubre a la pintura como un sistema de significación que da razón de sí mismo sin la necesidad de un público determinado o un destinatario ideal. No obstante, debemos reconocerlo, con la necesidad de una lectura o metalenguaje para ser comprendida. Al no salir del discurso estamos obligados a revisar una y otra vez las significaciones que se hacen presentes en un sistema

que nos interese abordar. En nuestro recorrido la pintura de Magritte fue reconstruida en el plano de los significantes de otros discursos, retórica, textualidad, etc.; y en el plano de los significantes de la misma corriente, luz, perspectiva, etc. en una estructura donde todo signo se vuelve significativo de otro signo.

3.-En el tercer capítulo reforzamos la convicción de que en **el sistema de la pintura** es imposible referir un signo a la "realidad". Empero, como las ilusiones referenciales son insoslayables en la reconstrucción del **sistema de la pintura de Magritte** se concluyó que la "realidad" vuelve a título de significado de connotación en la pintura, con lo cual hemos dicho que estas ilusiones referenciales son lo que Douglas Hofstadter llama "Las ilusiones semánticas de Magritte"<sup>87</sup> dadas por la posibilidad de significar lo real; y no por nuestra capacidad de representar el sentido de la "realidad". De tal manera que lo que nombro como objeto de mi experiencia cotidiana y la puesta en escena de la pintura producen un efecto de indistinguibilidad si los concibo bajo el mismo código, por ejemplo la luz. El signo resulta cuando Magritte efectúa en sus **construcciones intelectuales** el tránsito entre dos discursos que fue ejemplificado por su lienzo *Las vacaciones de Hegel* (v. fig. 7) donde conviven en el plano de expresión la filosofía de Hegel y el surrealismo. El símbolo escenifica ilusiones semánticas cuando la no representable "realidad" se integra únicamente para ser contestada en el sistema de significación de la pintura. Al fin y

---

<sup>87</sup> Douglas, Hofstadter: *op. cit.* p.p. 831-837.

al cabo en ambos casos el isomorfismo proviene del sistema de significación de la pintura configurada en su plasticidad a base de hiper o hipoformalizaciones como unidades significantes del discurso pictórico.\*

4.-En el último capítulo habiendo optado definitivamente por un sistema de significación hemos expuesto la naturaleza del sistema connotado de la pintura de Magritte que se construye por las relaciones entre lo visible y lo legible al interior del discurso: una larga tradición asegura a Magritte que relacionaremos inevitablemente título e imagen. En el instante en el que aparezca en el plano de expresión la imposibilidad de igualar lo visible y lo legible construida por la arbitrariedad de los indicios inicia el itinerario surrealista del cuadro: leer y/o ver en una relación asimétrica y desproporcionada en la unidad de significación de la pintura. La polisemia de la imagen se consume como un espacio que permite la descripción en varios niveles al interior del sistema.

Las tácticas o códigos para la construcción: luz, perspectiva y semejanza como valores en su función de signos estructuran la evolución y los cambios del surrealismo magrittiano a través de metáforas y paradojas, figuras retóricas cuya estructura pertenece al nivel semiótico. Retórica horizontal y vertical, sintagmática y paradigmática, cuyo desvío se denomina estilo configurado a partir de signos ya constituidos. El lugar del desvío de la metáfora está entre el significante y el significado: se encuentran equivalencias entre signos, se sustituye uno por otro y se modifica el significado, la significación ha triunfado.

---

\*Si la problemática "realidad" ha quedado intacta, ésto nos impone a futuro la revisión del concepto que conjeturamos nos conducirá irremediabilmente a Heidegger.

En la paradoja el lugar del desvío está entre la significación y la referencia: una referencia abierta a la "realidad", pero que rebota mediante la contradicción en eso que suele llamarse "experiencia cotidiana", "sentido común" o "conciencia". Creer por un momento que las cosas no son lo que son, que la construcción concierne a algo más que la significación. Si se quiere dejar el camino abierto hacia la "realidad", entonces la paradoja vive en las semejanzas; si el camino se cierra la significación se anula y la pintura de Magritte se reduce a un conjunto de significantes o materias sin valor.

Un pensamiento en el modo de la semejanza y una construcción de verosimilitudes es el punto en el que viven las paradojas de Magritte como hemos señalado siguiendo a Foucault (capítulo IV p. 102).

Diré para terminar que ese jaloneo tenso que se crea en el **sistema de la pintura** atrae mi atención hacia aquello que en el último capítulo se enunció como la paradoja de Schefer (capítulo IV p. 92): la multiplicidad de los movimientos discursivos que la semiología realiza para decir un cuadro y cuyos nombres designan un centro ausente perpetuamente desplazado, porque aún con la presencia de indicios, nada está ahí.\*

---

\* Esto nos marca otra línea de investigación a futuro: pensar el desplazamiento con la ayuda de los filósofos de la diferencia, preeminentemente Jacques Derrida.

### Bibliografía:

- Alexandrian, Susane: *Breton según Breton*, Barcelona, Laica, 1974.
- Alquie, Ferdinand: *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral, 1974.
- Aristóteles: "Política" en *Obras completas*, México, UNAM, 1946.
- Aristóteles: *Tratados de lógica. Organon*, Madrid, Gredos, 1982.
- Barthes, Roland: *Análisis estructural del relato*, México, Premia, 1982.
- Barthes, Roland: *Aproximación al estructuralismo*, Buenos Aires, Galerna, 1967.
- Barthes, Roland: *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1989.
- Barthes, Roland: *Elementos de semiología*, Madrid, Comunicación, 1971.
- Barthes, Roland: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Barthes, Roland: *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1973.
- Barthes, Roland: *Investigaciones retóricas I*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- Barthes, Roland: *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1980.
- Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Barthes, Roland: *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1987.
- Barthes, Roland: *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976. 4a ed.
- Barthes, Roland: *El sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- Barthes, Roland: *Sobre Racine*, México, Siglo XXI, 1992.
- Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987.



- Barthes, Roland et al: *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Benjamin, Walter: "La tarea del traductor" en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967.
- Brecht, Bertolt: *Ensayos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- Breton, André: *Antología*, México, Siglo XXI, 1973.
- Breton, André: *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- Breton, André: *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona. Barral, 1970.
- Breton, André: *What is surrealism?* New York, Haskell House, 1974.
- Butor, Michel: *Répertoire IV*, París, Critique, 1974.
- Cirlot, Juan Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Antropos, 1990.
- Comte, Augusto: *La filosofía positiva*, México, Porrúa, 1979.
- De la Colina, José y Pérez Turrent, Tomás: *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Joaquín Mortíz, 1986.
- Derrida, Jacques: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Dondis, D. A: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Ducrot, Oswald: *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires, Losada, 1975.
- Duplessis, Yvonne: *El surrealismo*, Barcelona, Oikos Tau, 1972.
- Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Eco, Umberto: *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

- Eco, Umberto: *Signo*, Barcelona, Labor, 1976.
- Fages, Jean Baptiste: *Para comprender el estructuralismo*, Buenos Aires, Galena, 1987.
- Ferrier, Jean-Louis: *La forma y el sentido*, Caracas, Monte Avila, 1967.
- Foucault, Michel: *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1987.
- Foucault, Michel: *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1988.
- Gaunt, William: *Los surrealistas*, Barcelona, Labor, 1973.
- Gauthier, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Gimferrer, Pere: *Magritte*, New York, Rizzoli, 1987.
- Givone, Sergio: *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990.
- Gombrich, Ernst: *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Gombrich, Ernst et al: *Arte percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1970.
- Gombrich, Ernst: *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- González Ochoa, César: *Imagen y sentido*, México, UNAM, 1986.
- Gortari, Eli de: *Lógica general*, México, Grijalbo, 1968.
- Grupo U: *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Gubern, Roman: *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- Heisenberg, Werner: *Diálogos sobre la física atómica*, Puebla. Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

Hofstadter, Douglas: *Gödel, Escher, Bach: una eterna trenza dorada*, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1982.

Lefebvre, Henri: *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México, F.C.E., 1983.

Marin, Louis: *Estudios semiológicos*, Madrid, Comunicación, 1978.

Magritte, Rene: *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, 1979.

Magritte, Rene y Torczyner, Harry: *Letters between friends*, New York, Harry N. Abrams, 1994.

Meuris, Jacques: *Magritte*, Colonia, Taschen, 1984.

Nadeau, Maurice: *Historia del surrealismo*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1948.

Nietzsche, Friedrich: *El libro del filósofo y Retórica y lenguaje*, Madrid, Taurus, 1974.

Panofsky, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970.

Platón: *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975. .

Read, Herbert: *El significado del arte*, Buenos Aires, Losada, 1964. 2a ed.

Rossi-Landi, Ferruccio: *Semiótica y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

Sánchez Vázquez, Adolfo: *Antología: Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1972.

Saussure, Ferdinand de: *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945.

Schapiro, Meyer: *Estilo*, Buenos Aires, Paidós, 1962.

Schefer, Jean Louis: *Scénographie d' un tableau*, París, Du Seuil, 1969.

Schuhl, Pierre Maxime: *Platón et l'art de son temps*, París, Presses Universitaires de France, 1952.

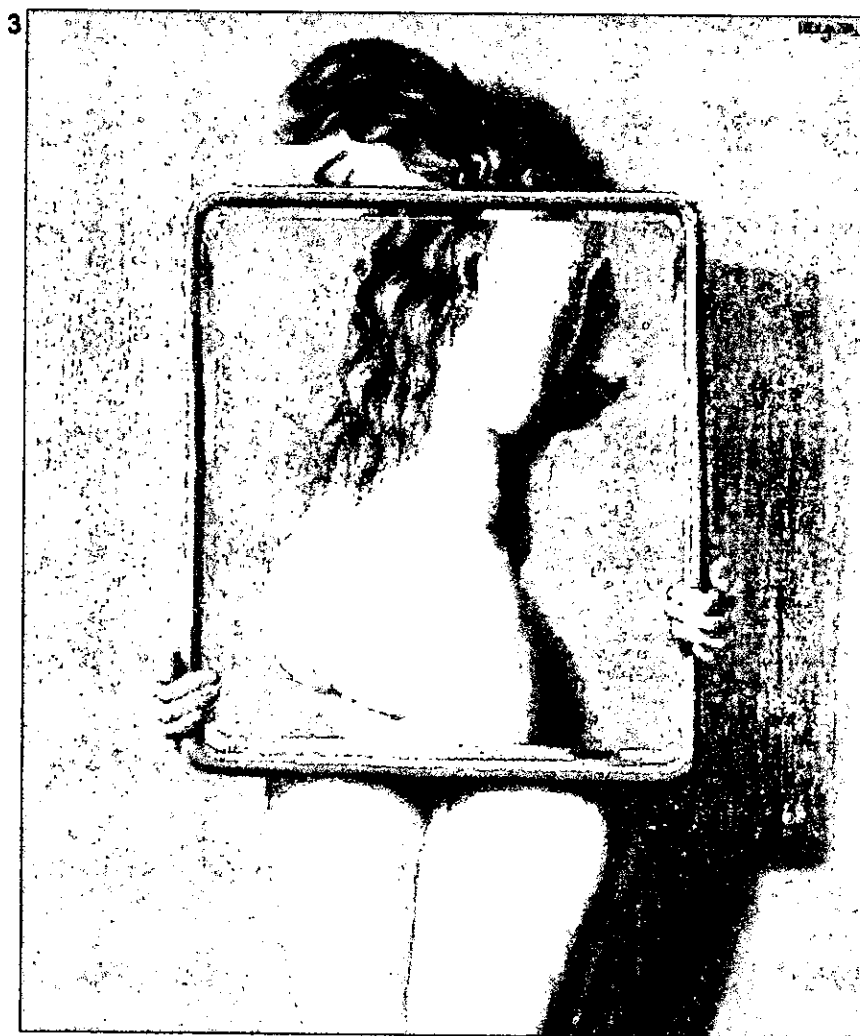
- Silvester, David: *Magritte: the silence of the world*, New York, H. N. Abrams, 1992.
- Todorov, Tzvetan: *Investigaciones semánticas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
- Todorov, Tzvetan: *¿Qué es el estructuralismo?* Buenos Aires, Losada, 1975.
- Torczyner, Harry: *Magritte. Signos e imágenes*, Barcelona, Blume, 1978.
- Woodford, Susan: *Cómo mirar un cuadro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985.



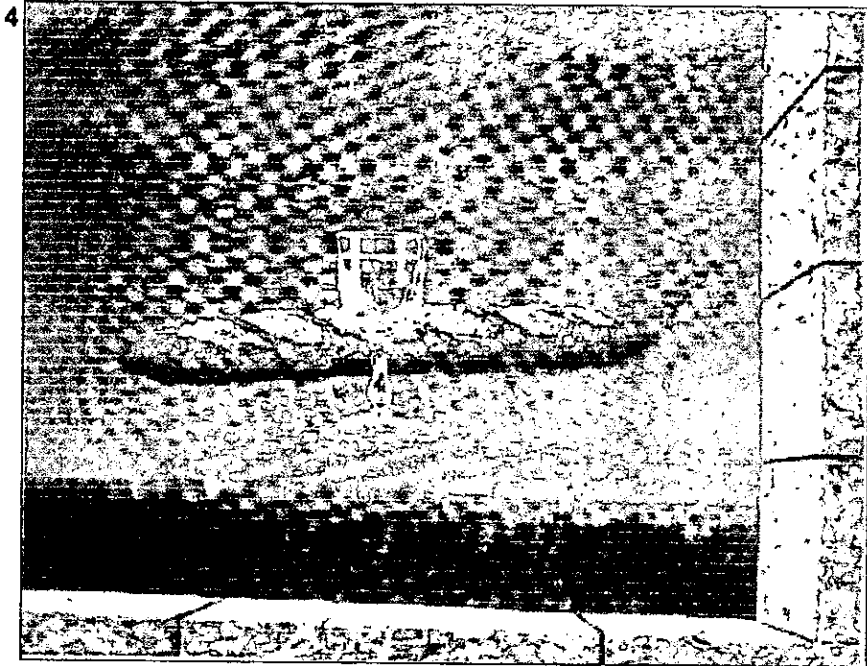
John Constable: *Wivenhoe Park*. 1816



Rene Magritte: *Los objetos familiares*. 1928.



Rene Magritte: *Relaciones peligrosas*. 1936.

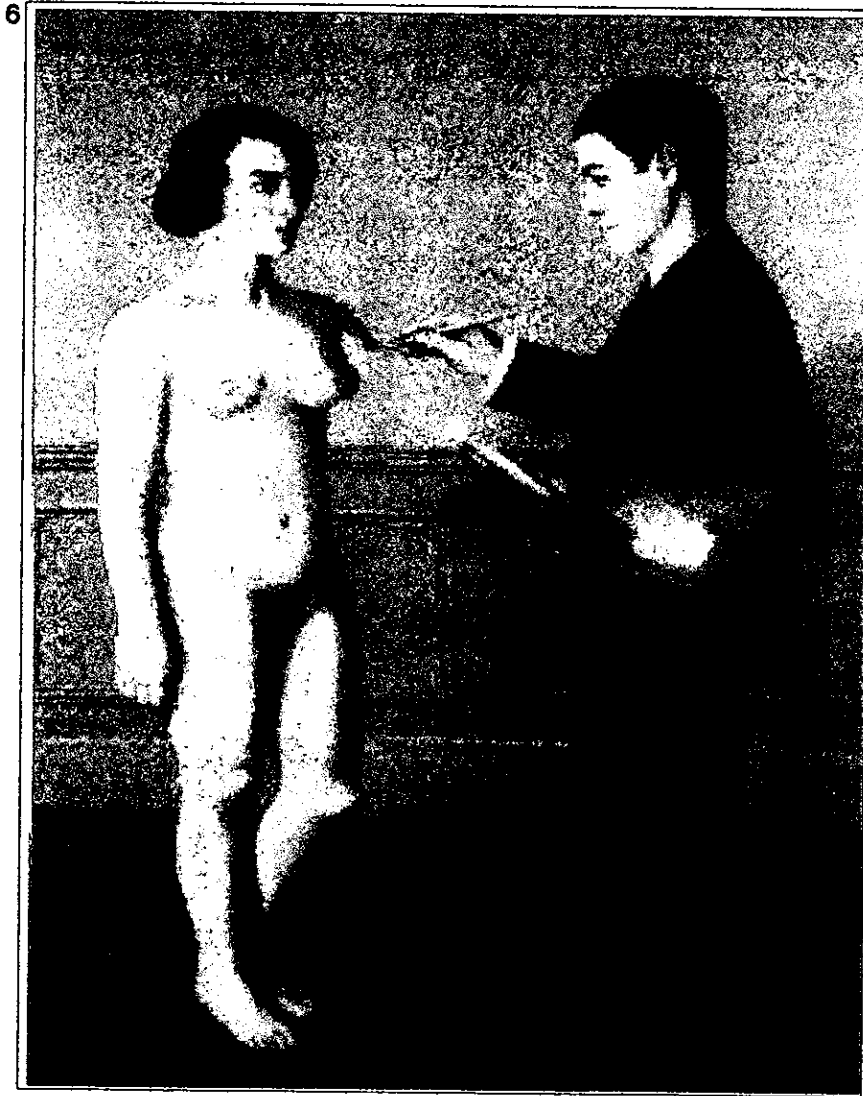


Rene Magritte: *El poder de las cosas*. 1958.





Rene Magritte: *La invención colectiva*. 1934.



Rene Magritte: *La tentativa de lo imposible*. 1928.



**Rene Magritte: *Las vacaciones de Hegel*. 1958.**

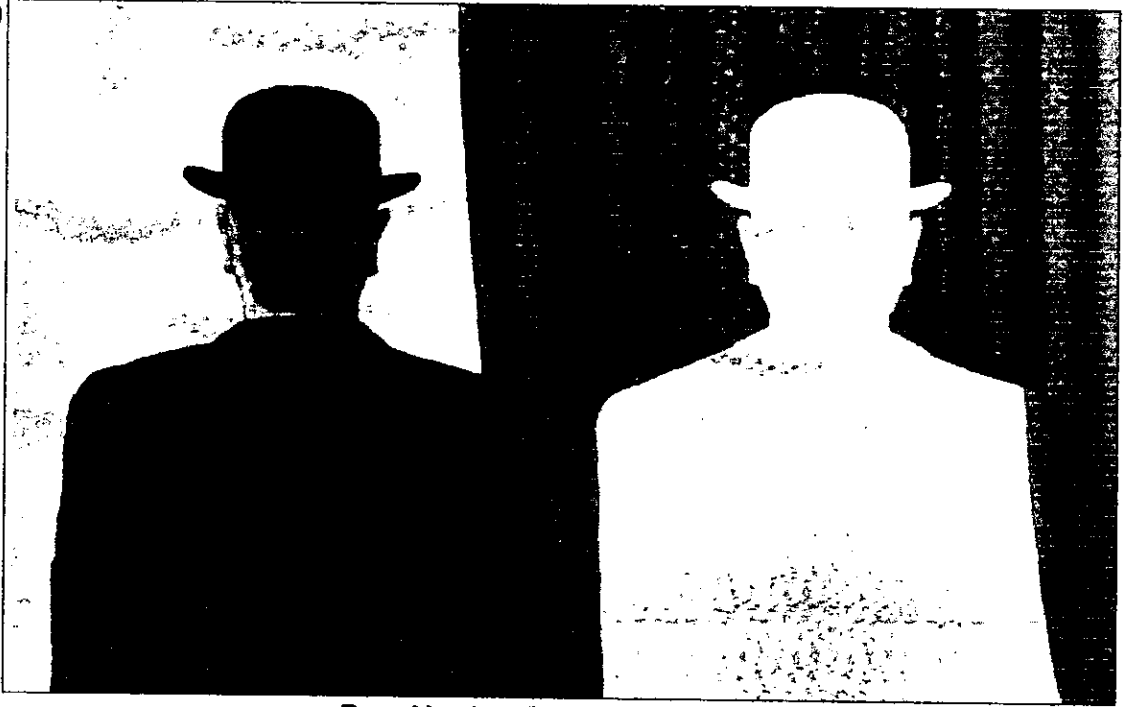


Rene Magritte: *La violación*. 1934.



Rene Magritte: *La condición humana 1*. 1934.

10



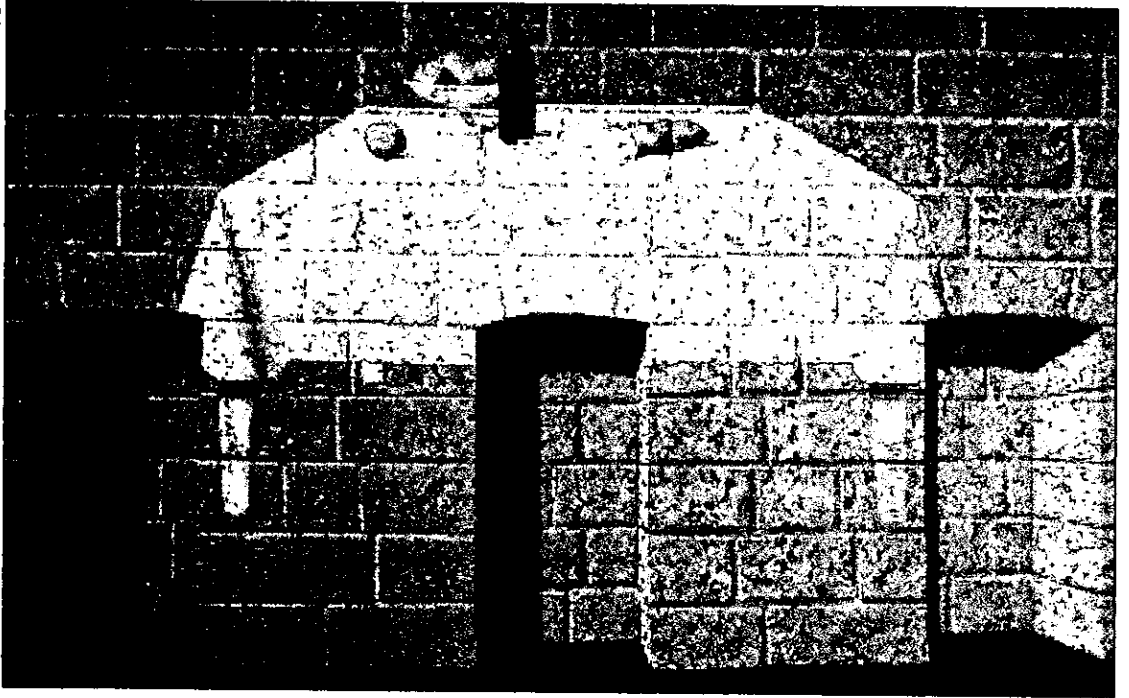
Rene Magritte: *Decalcomanía*. 1966.

11



Rene Magritte: *El arcoiris*. 1948.

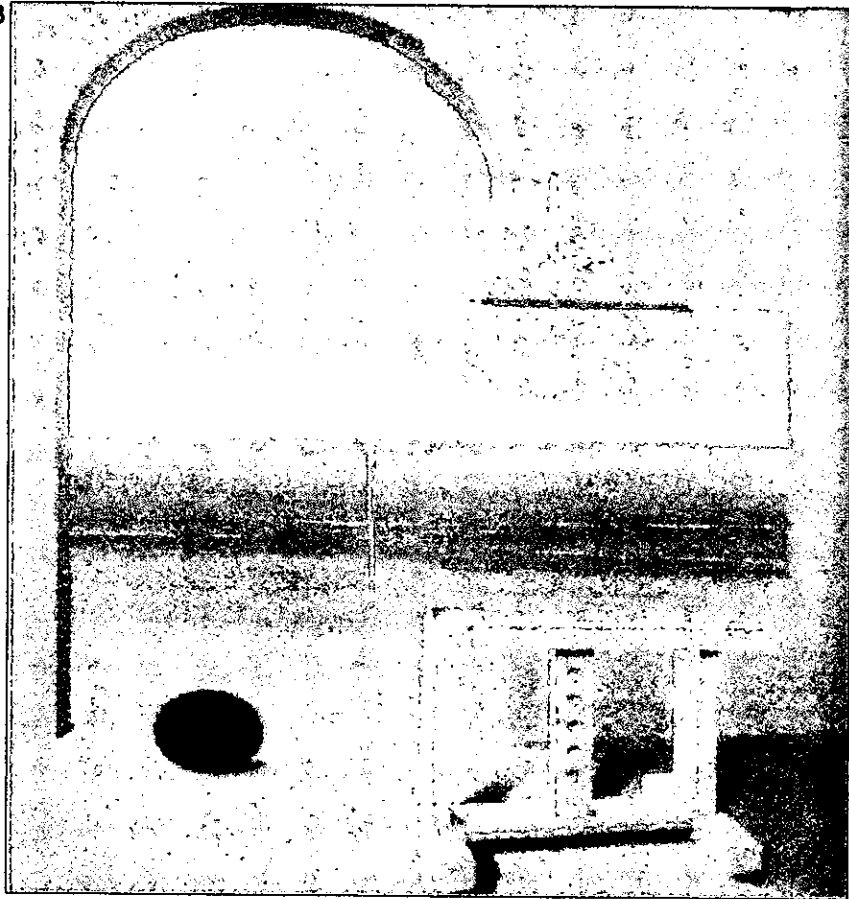
12



Rene Magritte: *La dulce verdad*. 1966.

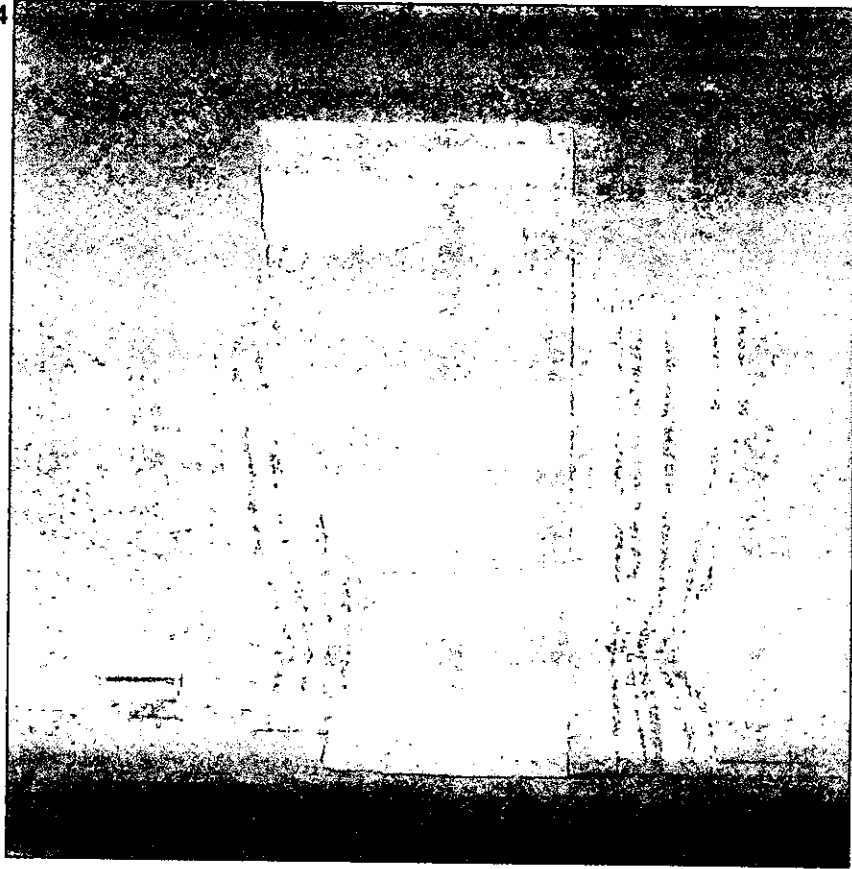


13



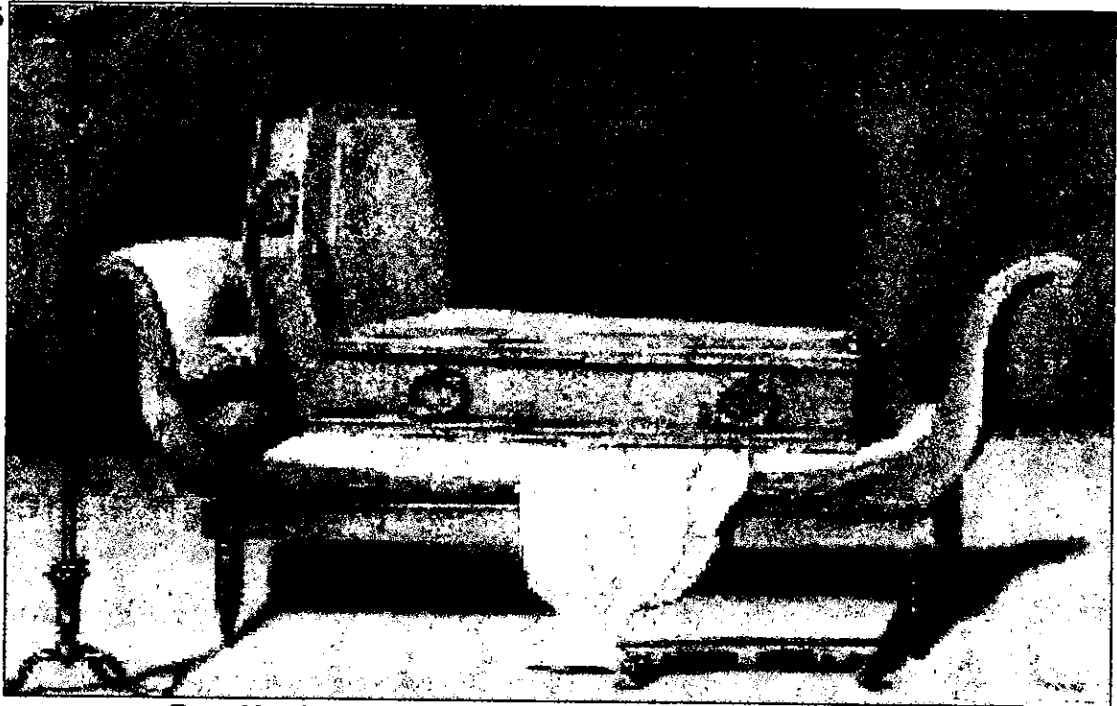
Rene Magritte: *La condición humana II*, 1935.

14



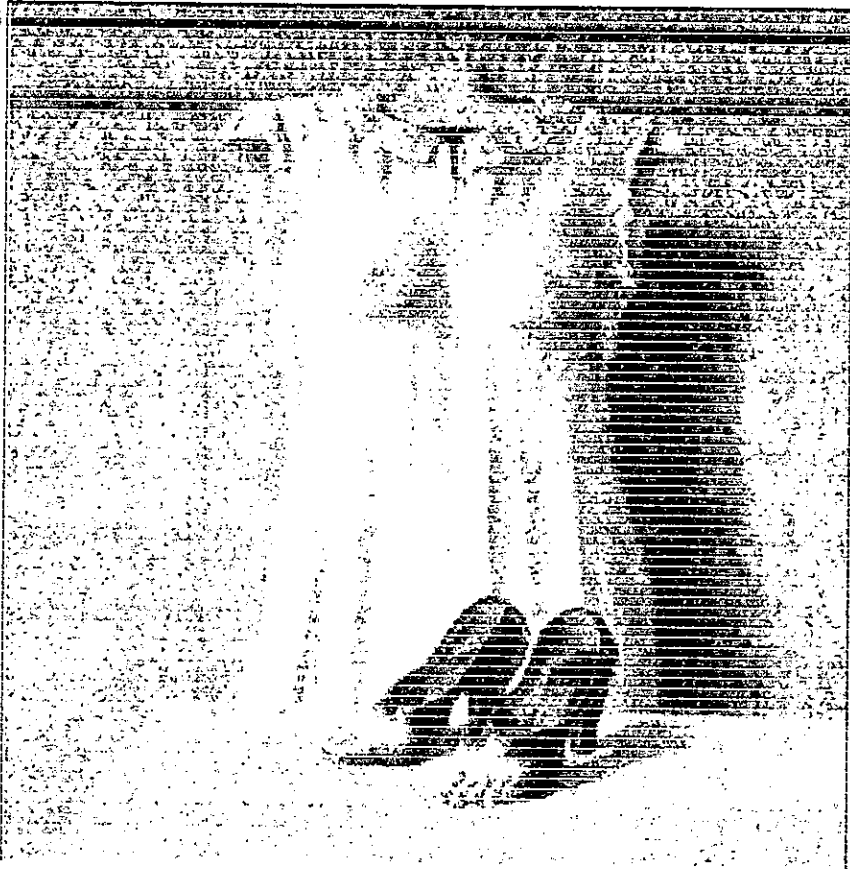
Rene Magritte: *La Gioconda*. 1964.

15

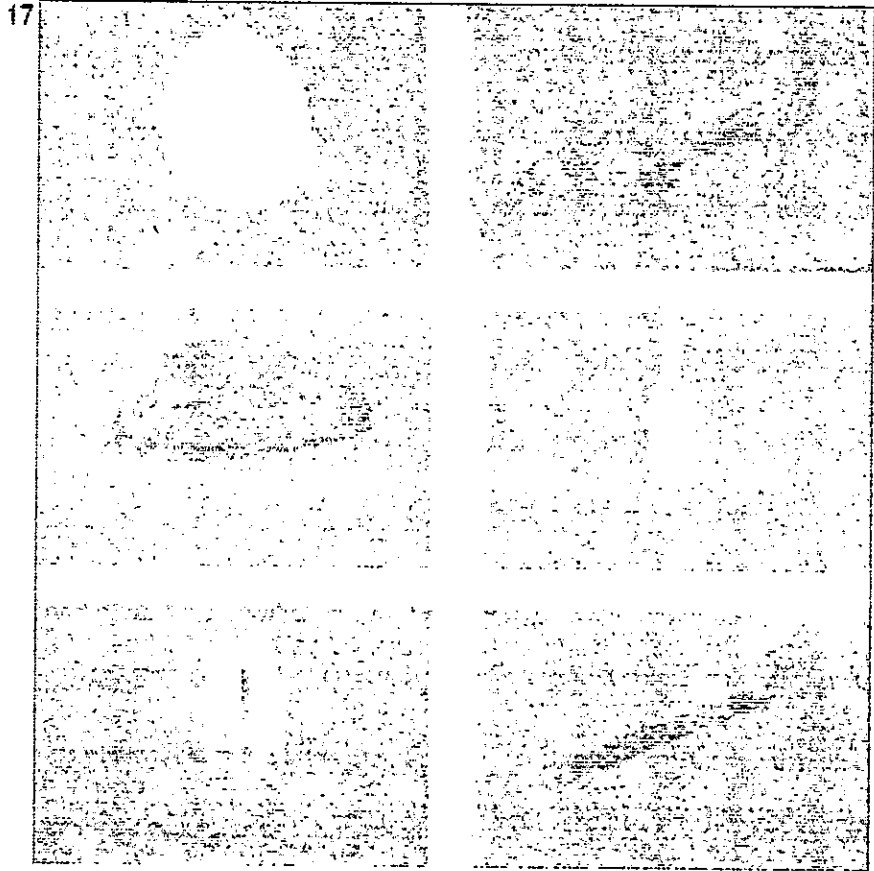


Rene Magritte: *Perspectiva 1: Madame Recamier de David*. 1950.

16



Rene Magritte: *Filosofia en el dormitorio*. 1947.



René Magritte: *La clave de los sueños*. 1930.

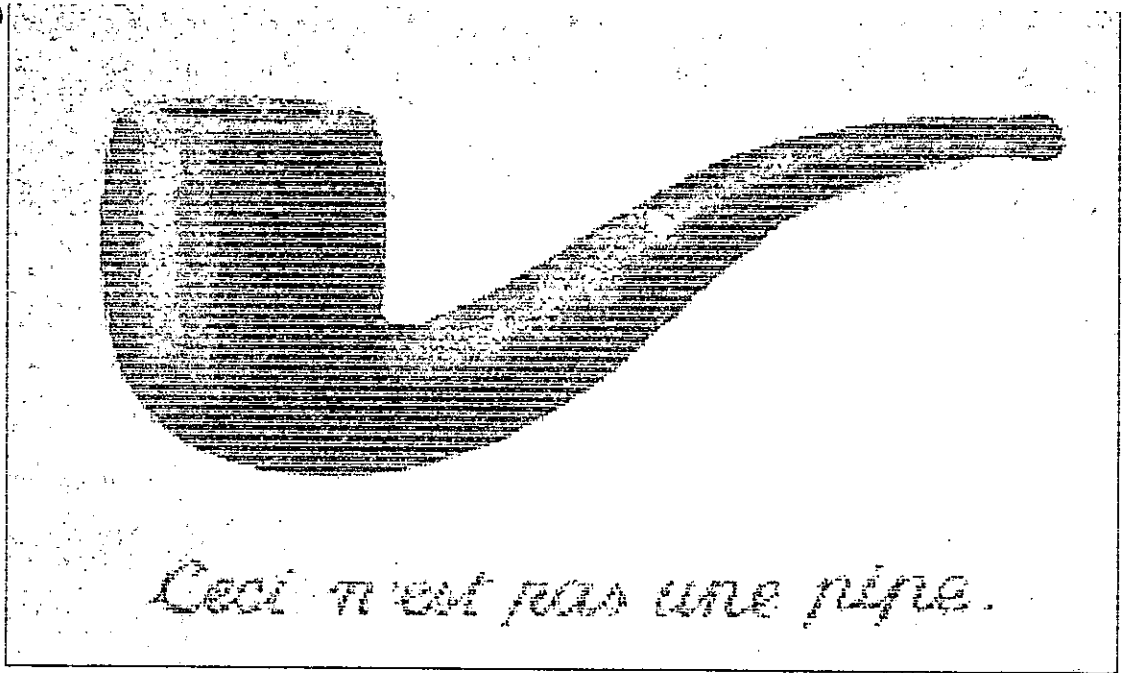


19



Rene Magritte: *El paisaje insolado* 1928.

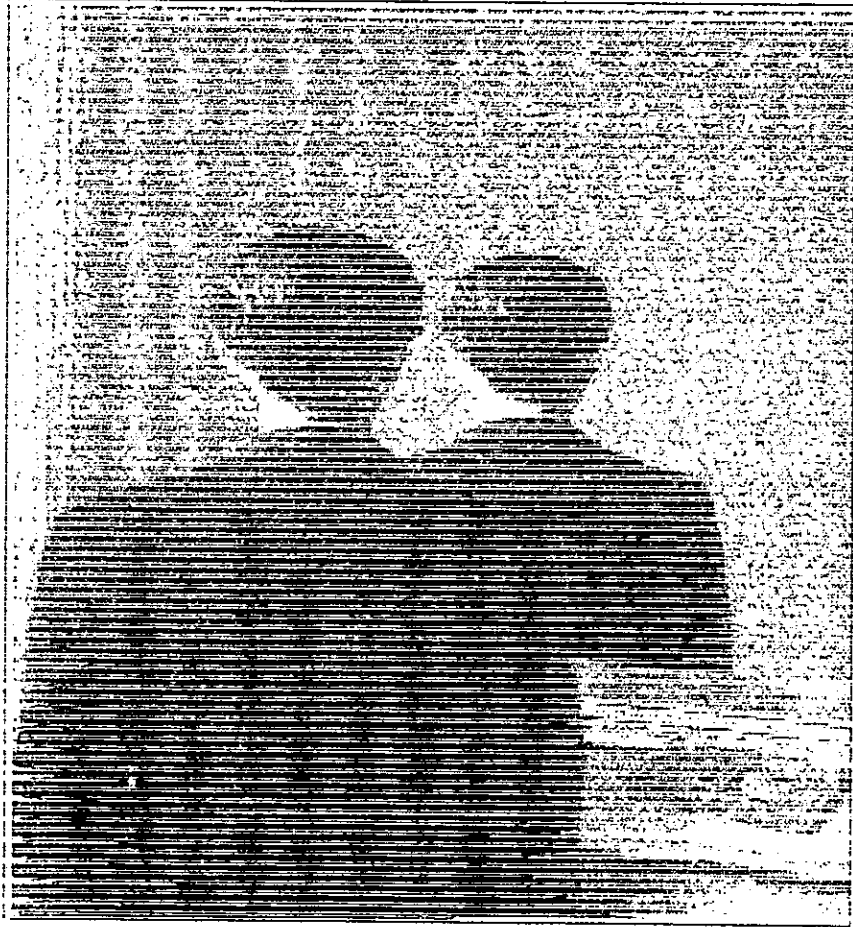
20



René Magritte: *La traición de las imágenes*. 1928.

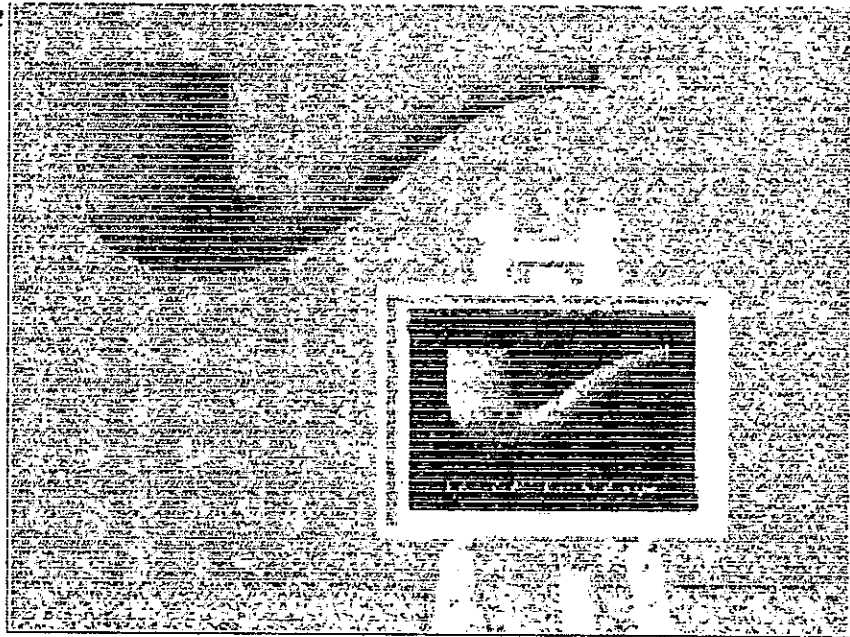


24



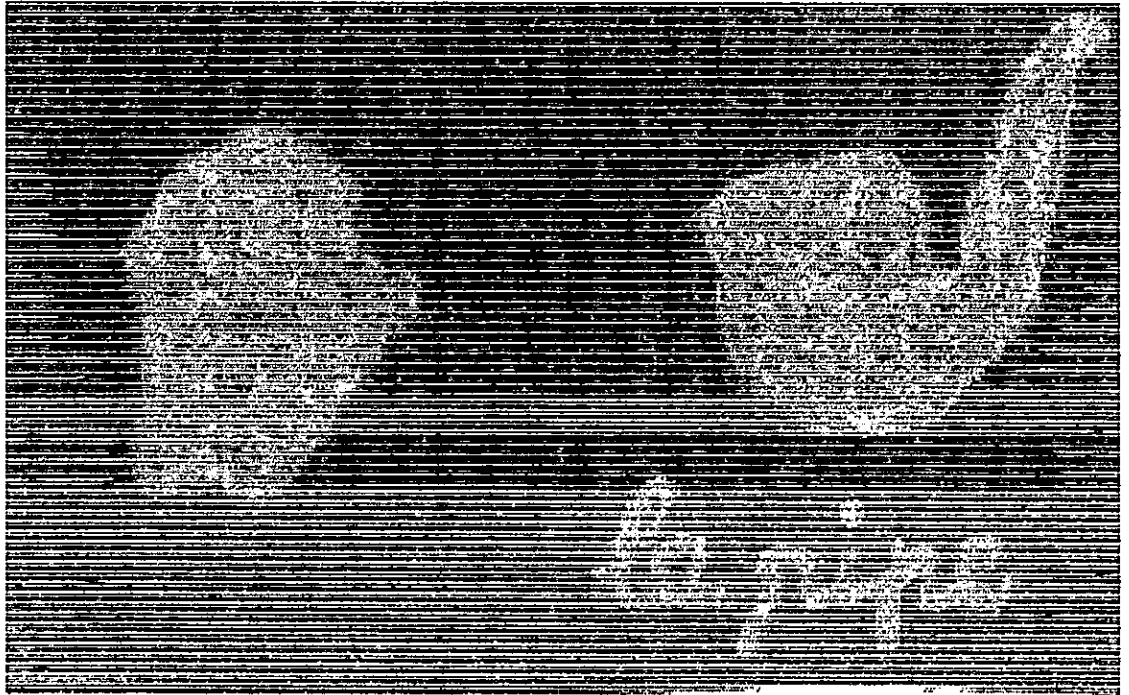
René Magritte: *Prohibida la reproducción (retrato de Edward James)* 1937

22



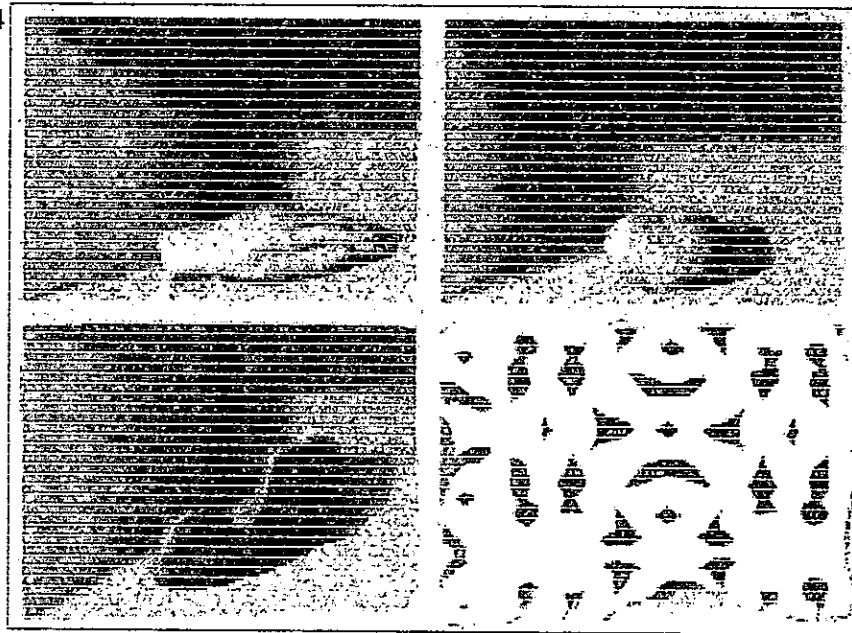
Rene Magritte: *Los dos misterios*. 1966.

23



René Magritte: *Sin título (la pipa)*, 1926.

24



Rene Magritte: *El museo de la noche*. 1927.

25



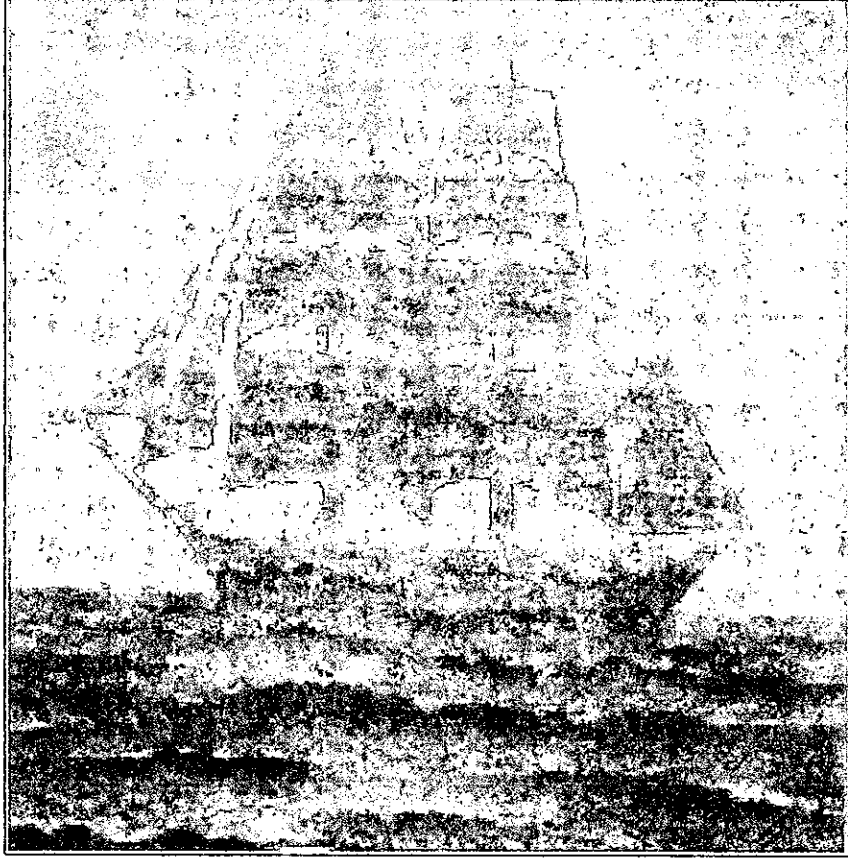
Rene Magritte: *La voz del absoluto* 1955

26



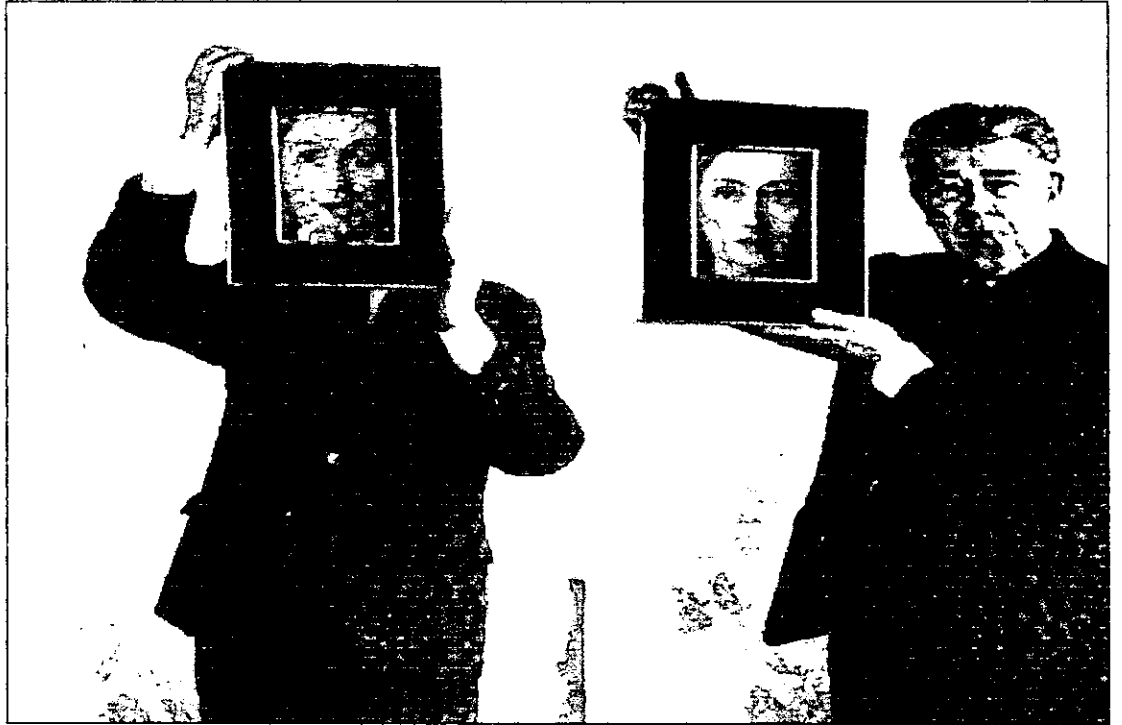
Rene Magritte: *Retrato de Georgette*. 1934.

27



Rene Magritte: *El seductor*. 1953.

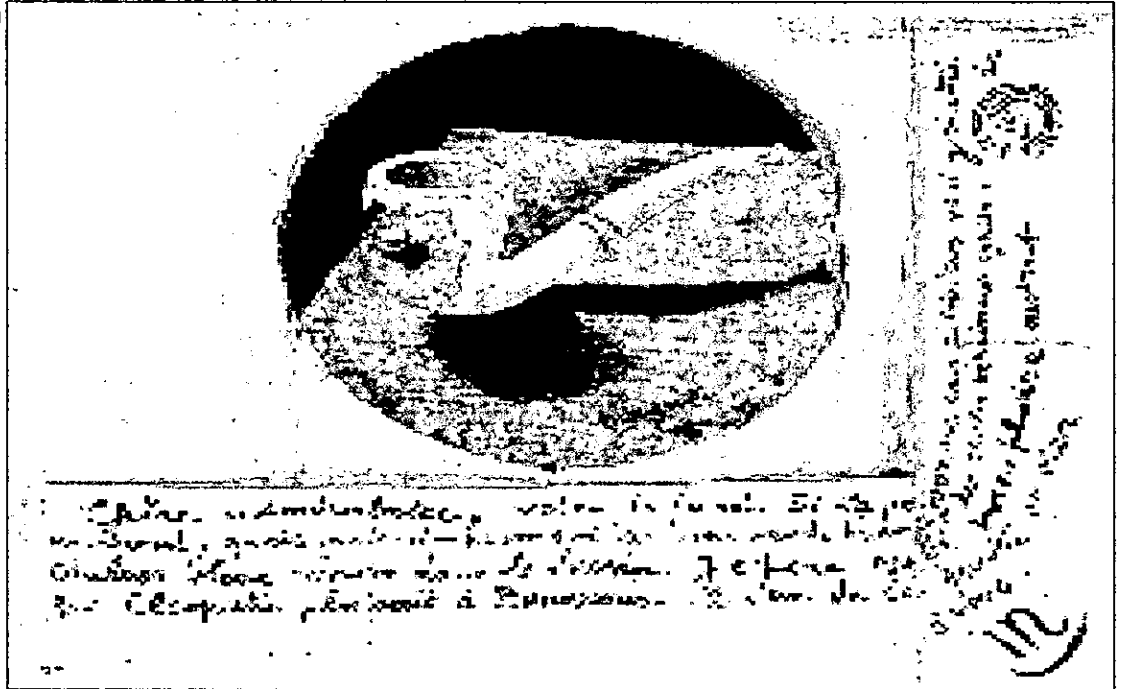
28



Rene Magritte con su cuadro: *La semejanza*. 1954.

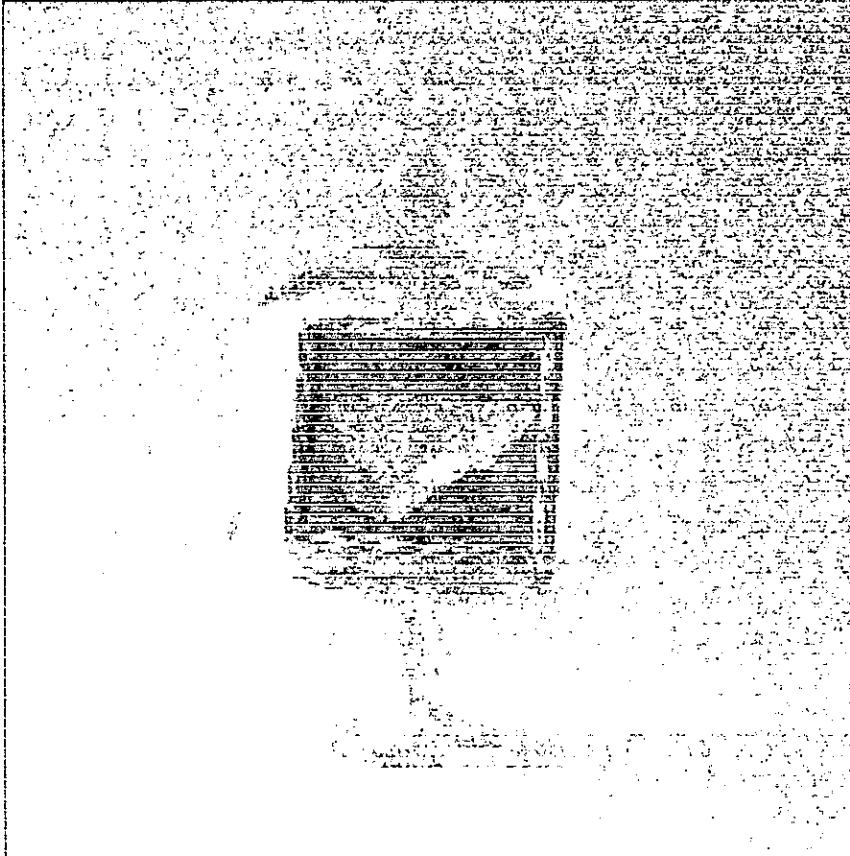


29



Rene Magritte : *Metamorfosis del objeto*. 1933.

30



Rene Magritte: *Esto es un trozo de queso*. 1936.