

Magritte y Wittgenstein: acuerdo y desacuerdo

Sémir Badir
Universidad de Lieja

Traducción de Desiderio Blanco

En este artículo, trataremos de poner en escena un acuerdo entre dos hombres. Uno es un pintor belga: René Magritte; el otro, un lógico vienés: Ludwig Wittgenstein. Ambos hombres son más o menos contemporáneos: Wittgenstein, nació en 1889; era nueve años mayor que Magritte.

Tal puesta en escena tiene algo de apuesta: los dos hombres parecen, a primera vista, tanto por su actividad como por su cultura, demasiado alejados uno de otro. Da la impresión, incluso, de que, de manera declarativa, uno de ellos se opone al modo de ver del otro. De hecho, el arte de Magritte se alza, según lo que dice el pintor, contra la lógica. El acuerdo buscado, entonces, debe lograrse sobre la tela de fondo de un desacuerdo aparente.

Existe, sin embargo, un pretexto para esta puesta en escena: los dos hombres emplean la misma pareja de predicados —*decir* y *mostrar*— y les prestan cierta importancia en sus respectivos trabajos. Se tratará, por lo tanto, de ver en qué medida ese pretexto resiste y permite una reconstrucción general de acuerdo.

Pero si hablamos de puesta en escena, dicho de otro modo, si mantenemos el derecho de la apariencia contra toda hermenéutica de desvelamiento, es porque el acuerdo orquestado por

nuestra cuenta no se presenta nunca como un compromiso, como un justo medio entre los dos hombres. Puede ocurrir más bien que se imponga, como vamos a ver, contra sus intenciones respectivas. En nuestra opinión, el acuerdo no tiene *a priori* una finalidad pacífica.

Magritte pensador

Lo primero en lo que debemos pensar para conservar ese acuerdo es en lo que se llama un *terreno de entendimiento*. El terreno de entendimiento entre Magritte y Wittgenstein será el del pensamiento. Por lo que se refiere a Wittgenstein, ese terreno es algo obvio: un lógico y filósofo se ocupa en pensar, y éste en concreto ha tomado precisamente el pensamiento como objeto de su pensar. En cuanto a Magritte, el terreno del pensamiento reclama una *captatio benevolentiae*:

Interpelado por uno de los académicos que le pregunta acerca de la génesis de su “arte”, [Magritte] protesta airado y asegura que él no es un artista, que rechaza esa calificación, que él es un hombre que piensa y que comunica su pensamiento por medio de la pintura, como otros lo comunican por medio de la música, de la palabra, etc. (EC, 496 [1959]).¹

Magritte no ha respondido a la pregunta del académico. Hubiera podido hacerlo si hubiese querido. La pregunta no tenía interés, pues se prestaba a toda suerte de apresuramientos y hubiera valorizado su *arte*. Ha preferido amonestar al académico, marcar un desacuerdo de principio. Contamos con ese principio para destacar el interés de Magritte por el pensamiento de Wittgenstein. Podremos así, interrogar fácilmente a Magritte sobre aspectos de su pensamiento más que sobre su *arte*.

¹ Las referencias a *Écrits complets* de René Magritte serán presentadas en forma abreviada de esta manera: EC, seguido de la página y el año de redacción.

Comencemos por examinar el tópico denunciado por Magritte. Para denunciar el presupuesto según el cual la pintura conduce al arte, Magritte propone una distinción entre medio y finalidad. La pintura no es más que un medio; la finalidad asociada a ese medio permanece abierta. Para Magritte, esa finalidad consiste en pensar por medio de la pintura, como lo haría, digamos, un filósofo por medio de las palabras. Pero ¿qué es un pensador que expresa su pensamiento por medio de la pintura? ¿No podría ser, a fin de cuentas, un artista? Eso es lo que deja entender Magritte en otra parte, porque la categoría de los artistas no parece haberle contrariado de manera constante: “Existe un lazo entre los filósofos y los artistas: ambos defienden la causa del espíritu” (*EC*, 391, [1954]). Correríamos, sin embargo, algún riesgo en admitirlo. Consideremos, por ejemplo, en un comentador que nadie podría sospechar de negligencia, Ralf Schiebler, el título de la monografía que consagra a Magritte: *Kunsttheorie René Magrittes [Teoría del arte de René Magritte]*. ¿No supone tomar un riesgo inconsiderado, es decir, no crítico, avanzar una *teoría del arte* en el pintor pensador? Es como si, aplicado al estudio de un filósofo, cualquiera que sea, nos remitiéramos siempre a una *teoría del lenguaje* por el sólo hecho de que el filósofo se expresa con palabras. ¿No hay en todo esto nada mejor que aprender? Y aun cuando el pensamiento desarrollado por Magritte pudiera ser calificado de teoría del arte, no tendría por qué desviarse, a causa de una suerte de arrastre automático, por el hecho de que ese pensamiento se manifieste a través de la pintura, así como la teoría del lenguaje que puede haber concebido el filósofo no está determinada de manera absoluta e irrefutable por el hecho de que dicha teoría se haya formulado con palabras. Precisar el objeto del pensamiento en imágenes de Magritte, es una cuestión digna de interés para un filósofo, es decir, para cualquiera que ame representar su pensamiento con palabras.

Dicho esto a guisa de horizonte de espera, podríamos comenzar, a fin de mejorar nuestros medios de exploración, por cuestionar la presentación que Magritte hace de sí mismo como

“un hombre que comunica su pensamiento por medio de la pintura”. Esta presentación, a la distancia de la historia, parece por lo menos incompleta. Magritte, seguramente, ha comunicado también su pensamiento con la palabra y con sus escritos, dicho de otro modo, por medio de las palabras. Los *Escritos completos*, establecidos y anotados por André Blavier, dan testimonio de la amplitud que ha tomado esa comunicación verbal y del acompañamiento que los textos —publicaciones, manuscritos, correspondencia privada y transcripciones de entrevistas— han cumplido a lo largo de la obra pintada. A esos escritos, para el pensamiento de Magritte, podemos, *a priori*, prestarles una atención igual a la que damos a sus pinturas, puesto que el estatuto *artístico*, atribuido por la recepción social a las pinturas, y negado, aunque con poca firmeza, por los escritos, nada tiene que ver con el estatuto *mediático* atribuido al pensamiento. Habría, es cierto, un argumento más serio que hacer valer para favorecer la pintura sobre lo escrito en Magritte, y ese argumento se deduce de lo que dice el interesado, a saber, que, en los escritos, el pensamiento es tratado de manera “académica” (*EC*, 604), por decirlo así, fríamente, mientras que, en la pintura, es la inspiración la que lo hace llegar a ser. Pero ese argumento entra tan fuertemente en relación con el objeto desarrollado por el pensamiento de Magritte que más vale descubrirlo que tomarlo como punto de partida.

Ciertamente, no pretendemos que, al explorar el pensamiento de Magritte a través de sus escritos, podamos agotar, ni siquiera dar cuenta de lo que las pinturas tendrían que decirnos. Sin embargo, dando derecho de ciudadanía a los escritos de Magritte, rechazamos el juicio terminante, típico de los filósofos, que permitiría desdeñar lo que los escritos dan a entender, con el pretexto de que no estarían “a la altura” de lo que es comunicado por las pinturas. Me parece que el caso singular que presenta Magritte —porque no existe sin duda pintor alguno que haya reivindicado tan vehementemente como él el estatuto de pensador— nos obliga a suspender todo juicio *a priori* sobre la “cali-

dad de pensamiento” contenido tanto en los escritos como en las pinturas, y a examinar, al contrario, las especificidades semióticas propias de esos dos medios de expresión (sin olvidar que la mayor parte de los cuadros de Magritte incluyen un título, y, por lo mismo, son obras polisemióticas). Además, al poner Magritte la atención en los escritos, vemos una ventaja evidente, puesto que se encuentran con nuestro propio medio de pensamiento. Los riesgos de traducción y de interpretación, de los que Magritte ha querido guardarse con un ensañamiento exasperado, quedan reducidos a márgenes hermenéuticos y filosóficos conocidos, lo cual no es el caso cuando se trata del pensamiento en imágenes. Podríamos, adicionalmente, sacar provecho de eventuales torpezas, de dilaciones o de contradicciones que los escritos pudieran presentar en el pensamiento de Magritte,² ya que nuestro propio trabajo no será hecho de otra manera: vacilar, dudar, cuestionar —tales son los medios de la crítica.

En pocas palabras, el terreno de encuentro elegido nos ayuda suplementariamente porque ése es también, evidentemente, el nuestro.

Decir y mostrar

Después de estas cuestiones previas, entro a la pequeña franja de terreno que pretendo explorar en el pensamiento de Magritte para el presente ensayo. Está señalada, como he anunciado, por dos predicados —*decir* y *mostrar*, cuya oposición resaltada en los escritos, con esos términos o con otros vecinos, indica que forman parte de su pensamiento. Y esos dos predicados suscitan un encuentro inesperado, improbable incluso, del pensamiento magrittiano con el de Wittgenstein quien escribió en prisión, como lo reporta la leyenda, un opúsculo titulado *Logisch-Philosophische Abhandlung*, aparecido en 1921, más conocido

² André Blavier llega a plantear la hipótesis —exorbitante y seductora— de un *mal escribir* o de un *contra-escribir* en Magritte, es decir, de una poética deliberada que conviene a su pensamiento (en *EC*, 10).

posteriormente por el título latino de su traducción inglesa, publicada un año después: *Tractatus logico-philosophicus*. En el *Tractatus* encontramos, en efecto, una distinción entre decir (*sagen*) y mostrar (*zeigen*), que Wittgenstein considera precisamente como el “argumento principal” del libro, y además, como un “problema cardinal de la filosofía”.³

En el caso de Wittgenstein, la insistencia en la distinción recae en realidad menos sobre la distinción misma que sobre el empleo del concepto predicativo de *mostrar*. Que una proposición *diga* algo, supone que es aceptada por todo el mundo. La originalidad del *Tractatus* consiste en pretender que una proposición lógica es capaz de *mostrar* algo, en lugar de decirlo. Hay una antinomia asociada a esas funciones predicativas, de suerte que “Eso que *puede* ser mostrado no puede ser dicho” (*TLP*, § 4.1212, 59).⁴ De hecho, inmediatamente Wittgenstein extrae la consecuencia de que “las proposiciones de la lógica no dicen nada” (*TLP*, § 6.11, 96), y de que algunas de ellas (como la tautología y la contradicción) muestran claramente que “no dicen nada” (*TLP*, § 4.461, 68). Podemos ver, a partir de esas pocas proposiciones, hasta qué punto importa la distinción entre *decir* y *mostrar* en el *Tractatus*: conduce a una antinomia predicativa suficiente para especificar las proposiciones lógicas frente a otras proposiciones, en particular frente a proposiciones que surgen de la lengua ordinaria.

Por el contrario, he aquí lo que escribe Magritte a André Bosmans en diciembre de 1963:

Las imágenes pintadas son igual que las palabras, sin confundirse con ellas. Lo que la imagen puede mostrar, la palabra puede decirlo; lo que dice el lenguaje, la imagen no puede mostrarlo. Lo que las imágenes pintadas “muestran” y lo que la palabra “dice” son, sin embargo (pueden ser, sin embargo), *una misma cosa*. Pero transponer en

³ Carta a B. Russell, citada en Glock, 2002: 181.

⁴ Las referencias al *Tractatus logico-philosophicus* en la traducción de Gilles Gaston-Granger serán abreviadas así: *TLP*, con mención del párrafo citado, seguido de la página.

decir lo que *es mostrado* (o trascender en *mostrado* lo que *es dicho*) no consiste en una “traducción” que tuviera los términos equivalentes, algo así como una suerte de diccionario de imágenes-palabras, palabras-imágenes. La “transposición” es un *encuentro* que no resulta más que de una creación igual a aquella de la cosa por transponer (EC, 380, [1963]).

Palabras muy enjundiosas, que ponen en relación elementos esenciales del pensamiento magritteano —a saber, la imagen pintada, la cosa a transponer y la creación por la que se encuentran—, y que ponen también en evidencia la dificultad misma de ese pensamiento, cuando coloca los medios verbales en lo confuso de una diferenciación entre *transponer* y *traducir*, o entre una igualdad sin confusión. No conservaremos por el momento más que aquello que es útil para establecer el paralelo con la distinción que propone Wittgenstein: primeramente, aquí también la distinción entre *decir* y *mostrar* sirve para aislar el objeto central de la reflexión frente al lenguaje ordinario: este *dice* algo, mientras que la imagen pintada *muestra*; y, en segundo lugar, también aquí se trata de una transposición entre los dos predicados, a partir de un objeto predicado, eventualmente común. Pero, mientras que, en Wittgenstein, la posibilidad de esa transposición, tan pronto evocada, es denegada (“lo que puede ser mostrado no puede ser dicho”), en Magritte, la transposición es tomada en cuenta, no sin expresar reservas. En suma, parece *concedida*, para algunos casos y en cierto sentido (“*lo que la imagen puede mostrar, la palabra puede decirlo, [pero] lo que dice el lenguaje, la imagen no puede mostrarlo*”); de todos modos, sigue siendo legítima, ya que el objeto predicado, el cual no es puesto en cuestión, puede ser *una misma cosa*.

Eso plantea dos cuestiones teóricas que tratar, es decir, que instaurar en el diálogo de nuestros dos pensadores: por una parte, la cualidad atribuida a una distinción establecida entre *decir* y *mostrar* para dar cuenta de especificidades hasta entonces desapercibidas de un objeto —proposición lógica o imagen pintada— consideradas frente al lenguaje verbal ordinario; por otra

parte, la cualidad de lo que hay que mostrar y la eventualidad de expresar ese “algo” por medio de la expresión más común como es la del lenguaje verbal ordinario.

Mostrar uniendo

A primera vista, el uso de la distinción entre *decir* y *mostrar* en Wittgenstein es más sorprendente que el uso que de ella hace Magritte. Comúnmente no se admite que una proposición pueda *mostrar* algo, y mucho menos si por eso hay que entender algo distinto al hecho de que la proposición diga algo. Por el contrario, que una imagen muestre el objeto pintado no atenta contra el uso ordinario del predicado, y admitiríamos sin problemas que *mostrar* conviene mejor que *decir* en la predicación de una imagen. (Es proceder a una asimilación un tanto rápida, por decirlo así, “periodística”, creer que un cuadro nos dice algo: solo nos “dice” algo porque, en el comentario periodístico que suele hacerse, se emplean efectivamente palabras. Y nada más). Sin embargo, esa aplicación del predicado *mostrar* a una imagen es menos común si se trata de considerar por eso un modo específico de expresión, reservado a la imagen, y cuyo intercambio con *decir* reclama algo distinto a una equivalencia banal y automática. En suma, por vías diferentes, nuestros dos pensadores dotan al predicado *mostrar* de cierta tonicidad que problematiza su distinción con *decir*, y apela a una revelación con un poder propio. En esa “zona”, el encuentro entre Magritte y Wittgenstein resulta estimulante. Porque, si bien ambos tienen en mente objetos distintos (al menos en apariencia), atribuyen precisamente el mismo poder a la predicación, uno, de la proposición lógica; el otro, de la imagen pintada: mostrar equivale en los dos casos a combinar, juntar, enlazar, unir. La manifestación de una función sintagmática está *punteada* en el acto de mostrar. Las proposiciones de la lógica apuntan a establecer la incompatibilidad de “objetos”, cualesquiera que sean; y eso lo muestran poniendo esos objetos en conexión

contradictoria: $(p. \sim p)$ o tautológica $\sim(p.\sim p)$.⁵ En las imágenes pintadas de Magritte “están *unidas* figuras familiares visibles” (EC, 678 [1967]). Según los términos del texto más teórico de Magritte, que se titula “La ressemblance” [“La semejanza”], del cual existen varias versiones, “la semejanza *reúne* espontáneamente esas figuras en un orden que evoca directamente el misterio” (EC, 518 [1960]). La elección del predicado *reunir* está detenidamente pensada por Magritte, el cual escribe a Bosmans en abril de 1961:

La inspiración no consiste en “componer” con lo dado, pues no es necesario estar inspirado para “componer”, basta con yuxtaponer cualquier cosa a cualquier otra cosa. Reunir solo es posible con los lazos que únicamente la inspiración nos da (los lazos aparecen allí donde la inspiración reúne cosas desunidas (EC, 566 [1961]).

Quiero señalar el punto que me parece importante en este pensamiento: que la reunión aporta algo frente a los objetos que reúne; la reunión está dotada de ese poder trascendente porque los muestra juntos, con un orden que hace inmediatamente sentido. Lo mismo que el orden lógico de la tautología y de la contradicción muestra que “p” y “ $\sim p$ ” se contradicen de una manera que se puede considerar como trascendente con relación a los valores de verdad de “p”.

Volvamos ahora al precedente extracto citado de la correspondencia de Magritte a Bosmans: si la imagen permite trascender lo que es dicho, en lugar de simplemente transponerlo en sus medios, es porque mostrar la reunión de los objetos supone un poder suplementario a su análisis y a su simple yuxtaposición. Por eso justamente no podría haber un diccionario de “palabras-imágenes”, pues la palabra, al decir tal o cual objeto, entra en concordancia con el acto analítico

⁵ “Que las proposiciones ‘p’ y ‘ $\sim p$ ’ en la conexión ‘ $\sim(p.\sim p)$ ’ engendren una tautología muestra a la claras que se contradicen la una a la otra” (TLP, § 6. 1201, 97).

operado por el diccionario, mientras que la imagen no tiene existencia fuera de los objetos que muestra.

Como se ve, el pensamiento magritteano se desarrolla sobre el fondo de cierta concepción del lenguaje verbal. Dicha concepción, que podríamos calificar de “pre-saussureana”, es la de una “lengua-nomenclatura”, la de un lenguaje hecho de signos simbólicos, de nombres que remiten a las cosas. “Mi pintura es un pensamiento que *ve* sin nombrar lo que *ve*” (EC, 636, [1966]). La imagen magritteana convierte el pensamiento en algo visible, aunque esa visibilidad no es a la manera de los nombres —sobrentendiendo que hay sin duda, en lo que concierne al lenguaje, un poder de los nombres distinto al de las imágenes pintadas por Magritte. No podría nombrar *cielo* a la imagen pintada del cielo, ni *pipa* a la imagen pintada de una pipa, ni *pájaro* a la imagen pintada de un pájaro, porque no es eso lo que hace la imagen al mostrar un cielo, una pipa o un pájaro. Lo que la imagen hace con esas figuras es reunir las en cierto orden, que es lo único que, en definitiva, importa. Y vamos a precisar la razón enseguida.

Sin embargo, en otros momentos, Magritte no busca tanto contrastar el poder de las imágenes con el de las palabras, como valorizar dos usos susceptibles de ser hechos: “Yo muestro la poesía pero no expreso la poesía. [...]. Es preciso ser insensible a la poesía para buscar en ella un símbolo, siendo como es siempre el símbolo la negación de la poesía” (EC, 569, [1962]). Y, justo después: “A través de mis obras, habla la poesía” (*Ibid.*). La poesía habla pero no es expresada: a pesar de las facultades para encontrar las palabras adecuadas a su pensamiento, lo que se desprende de esos pensamientos, es que existen dos usos de las imágenes y de las palabras, dos modos de significar a través de las palabras y de las imágenes: un uso poético, elegido por el pintor, y un uso no poético, indiferentemente aplicado al lenguaje ordinario y a las interpretaciones “periodísticas” de sus pinturas. Pero cualquiera que sea aquello con lo que el contraste opera, el modo de significación

de las imágenes pintadas por Magritte es calificado de manera invariable: las imágenes *muestran* (en lugar de decir, de expresar, de simbolizar, de representar, de sobrentender),⁶ y eso que muestran no son tanto figuras como su reunión, porque tal es el poder atribuido a la mostración, poder que Magritte, ignora o desdeña cuando se trata de representación, de simbolización, de expresión lingüística.

Sobre los símbolos, Magritte y Wittgenstein tienen opiniones aparentemente divergentes. Los símbolos son “la bestia negra” (*EC*, 645, [1967]) del pensador pintor, mientras que el pensador lógico sólo se interesa por ellos.⁷ Sin embargo, esa divergencia puede ser muy atenuada si nos atenemos a las razones por las cuales Magritte rechaza los símbolos. “They are supposed to represent reality, but in thruth they don’t represent anything” (*EC*, 645 [1967]). Ahora bien, por una parte, es correcto lo que dice Wittgenstein acerca de las proposiciones lógicas: no dicen nada; y por otra parte, Magritte reivindica el mismo derecho para sus imágenes: “Esas imágenes *muestran* las cosas y no ‘representan nada que pensar’” (*EC*, 377 [1954]).

Asimismo, la divergencia entre la calificación *poética* que Magritte otorga al poder de mostración y la calificación *lógica* que Wittgenstein atribuye a ese mismo poder, y con la misma función fundamental de unión, aparentemente es tan fuerte como la resistencia de Magritte respecto de los símbolos. Para poner peor las cosas, añadamos que, para Magritte, el uso poético es precisamente aquel que se opone a la lógica, en cuanto que podría fundar otra lógica: “Otra lógica del lenguaje (que se llama habitualmente ‘paradoja’) correspondería mejor a las condiciones del pensamiento” (*EC*, 328 [1953]).

⁶ “Una imagen de la semejanza muestra todo lo que ella es, es decir, una reunión de figuras que no sobrentienden nada” (*EC*, 519 [1960]).

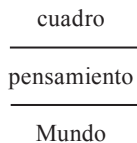
⁷ “3.31 —Cada parte de la proposición que caracteriza su sentido, yo la denomino expresión (símbolo). (La proposición misma es una expresión)” (*TLP*, 45).

Yo no admito la idea de que el Mundo o el Universo sea incoherente o absurdo. Lo absurdo y la incoherencia es la creencia en que la lógica de la razón pueda someter la lógica del Mundo como ella la entiende. Un cuadro me parece válido si no es absurdo ni incoherente y si tiene la lógica del misterio, lo mismo que el Mundo (EC, 474 [1958]).

A imagen de la lógica del Mundo

Con esta última cita hemos llegado al segundo punto del diálogo, por difícil que haya sido hacerse entender en razón de la contaminación de los campos de referencia, entre Magritte y Wittgenstein, a saber, sobre lo que hay que mostrar reuniéndolos. La cita pone por delante la intención de Magritte: sus cuadros muestran la lógica del Mundo en su misterio; o, si se prefiere, una lógica del misterio, que sus cuadros comparten con el Mundo.

Para captar mejor de qué se trata, hay que dejar de creer que los cuadros de Magritte muestran el Mundo. Magritte ha tenido el cuidado, al menos una vez, de decir (en una carta a Rapin) que esa asimilación constituía una interpretación errónea de sus intenciones: “Los cuadros que amamos [...] no muestran objetos” (EC, 377 [1956]), e inmediatamente antes: “Los objetos representados en un cuadro (como debe ser) NO SE MUESTRAN” (*ibid.*). Entre el Mundo, sus objetos y el cuadro se interpone necesariamente el pensamiento del pintor, según una lógica que no es la lógica ordinaria de la razón. El *acto de mostrar* no es un acto que pone en relación dos elementos solamente, sino más bien tres: el cuadro, el pensamiento y el Mundo. Esos tres elementos están escalonados, de suerte que entre el cuadro y el Mundo, debe interponerse necesariamente el pensamiento:



A la inversa, el *acto de decir* sólo supone un escalonamiento de dos niveles. Es posible que dicho escalonamiento comprometa también tres elementos, pero sin que haya que establecer un lugar propio para cada uno de ellos. Por eso, ese escalonamiento en dos niveles permite la coexistencia de varias versiones teóricas:

cuadro (significante)	cuadro (símbolo)	cuadro-pensamiento (enunciado)
pensamiento (significado)	pensamiento-Mundo (denotación)	Mundo (referente)
<i>(versión saussureana)</i>	<i>(versión lógica)</i>	<i>(versión pragmática)</i>

Evidentemente, no pretendemos decir que Magritte sea el único en concebir la imagen según un modo de significación auténticamente triádico, es decir, con la interposición necesaria del pensamiento entre la imagen y el Mundo —el modelo de Peirce, el de Bühler o incluso el de Husserl ofrecen modelos triádicos que valdría la pena confrontar con el pensamiento magritteano acerca de la imagen. El punto que me interesa subrayar en la concepción de la significación promovida por Magritte es que ella da cuenta de un acto único: *mostrar*. No se trata, pues, de decir que en algunos aspectos la imagen “representa” y que en otros, “designa”, según con qué se le ponga en relación. La imagen, siempre, lo único que hace es *mostrar*, pero *eso* que muestra supone una separación del pensamiento frente al mundo: la imagen instituye una *relación* entre el hombre y el mundo, relación definida por su función, que es la de mostrar reuniendo figuras.

En la formulación cincelada de «La Ressemblance», donde el pensamiento magritteano de la imagen alcanza su punto de incandescencia, el verbo *mostrar* no aparece. Una locución verbal ocupa su lugar y marca la originalidad del pensamiento de Magritte: *evocar directamente*.

El arte de pintar —el que merece verdaderamente llamarse arte de la semejanza— permite describir, con la pintura, un pensamiento susceptible de hacerse visible. Ese pensamiento comprende exclusivamente las figuras que el mundo nos ofrece: personas, cortinas, armas, astros, sólidos, inscripciones, etc. La semejanza reúne espontáneamente esas figuras en un orden que evoca directamente el misterio (*EC*, 518 [1980]).

¿Qué es una evocación directa? Según el uso ordinario, eso tiene un aire paradójico. Evocar implica medios que se interpongan entre el espíritu y la cosa evocada, o bien es, al contrario, el pensamiento el que es necesario para la aparición de la cosa evocada. En todos los casos, recuerdo o sugestión, una evocación es *a priori* indirecta. Es necesario remarcar, además, que el empleo de *directo* es tan extraño como el de *evocar*. Si se concibe fácilmente que la semejanza entre la pintura y la figura representada puede ser considerada como directa, es forzoso observar que no es ese vínculo de semejanza el que es calificado de directo, sino el que Magritte establece entre un *orden* y un *misterio*, el cual es ciertamente mucho más difícil de ser representado y, según el uso ordinario, bastante menos directo de establecer. El acto de evocación directa suscita así los mismos interrogantes que el acto de mostrar. En los dos casos, se trata de marcar la incidencia real, no reabsorbible, del pensamiento sobre la relación entre el hombre (y sus imágenes) y el mundo (y sus objetos). Esa relación, que Magritte califica, además, curiosamente —pero pasémoslo por encima— de “semejanza”, se manifiesta por un *orden* común a las figuras pintadas y a las cosas del mundo. La “lógica del Mundo” se revela por el orden que el pensamiento, y solo el pensamiento, tiene el poder de hacer visible por medio de las figuras congregadas, reunidas en un cuadro.

Aquí de nuevo el acuerdo del pensamiento de Magritte con el de Wittgenstein opera de manera sobresaliente. No sólo porque, para Wittgenstein, el pensamiento que manifiesta una proposición lógica *muestra* las propiedades formales del mundo (en *TLP*,

§ 6.12, 97), sino porque además, al hacerlo, “la lógica no es una teoría, sino una *imagen* que *refleja* el mundo” (TLP, § 6.13, 102). Wittgenstein, como Magritte, admiten por derecho dos lógicas, una de las cuales *actúa* sobre la otra, mostrándola: “La lógica del mundo, que las proposiciones de la lógica muestran en las tautologías, la matemática la muestra en las ecuaciones” (TLP, § 6.122, 103), dado que la matemática es un método lógico y un método de la lógica. El hecho de que allí se trate de un acto, propiamente hablando, y no de una propiedad, como pudiera darlo a entender el término *refleja*, lo confirma la proposición 5.61: “La lógica invade el mundo; las fronteras del mundo son también sus fronteras” (TLP, 93).

Trascendencia, misterio, silencio

Quisiera mencionar todavía tres puntos de encuentro entre Magritte y Wittgenstein. Tomados aisladamente, esos puntos de encuentro parecerían debidos al azar. Pero su posición en un recorrido de pensamiento da testimonio de convergencias reales, a pesar de los universos de referencia *a priori* extraños a los que dichos puntos se hallan vinculados tanto en uno como en otro pensador.

El primer punto se refiere a la trascendencia. Wittgenstein afirma que “La lógica es trascendental” (TLP, § 6.13, 102). Sobre todo, esa frase sigue inmediatamente, en el párrafo 6.13, a la frase ya citada, según la cual, la lógica es una imagen que refleja el mundo. La *trascendentalidad* de la lógica aparece, pues, en relación directa con su filiación con una imagen (hay en el *Tractatus*, aunque parezca imposible, una teoría de la imagen). Ese vínculo entre *trascendentalidad* e imagen, lo relaciono evidentemente, en Magritte, con la idea de que la imagen, al mostrar, *trasciende* lo dicho. La imagen trasciende lo dicho porque opera una síntesis que escapa al carácter analítico del lenguaje verbal (pero no, por cierto, a su uso poético). Mejor aún: la imagen, como la lógica,

expresa la condición misma del decir, porque es a semejanza del orden del mundo.

El segundo punto de acuerdo concierne al misterio. Hay en el *Tractatus* páginas en las que el mundo está vinculado al “Misterio”. Del misterio a lo “Místico” no hay más que un deslizamiento terminológico teñido de intelectualismo filosófico. Lo importante es que Wittgenstein y Magritte están de acuerdo en desmarcar ese concepto del enigma,⁸ el cual es resoluble. Lo Místico está vinculado en Wittgenstein al poder de mostración, como lo está en Magritte: “Existe con toda seguridad lo indecible. Él se muestra, es lo Místico” (*TLP*, § 6.522, 112).

En fin, existe seguramente en nuestros dos autores la tentación de un silencio con más sentido que la palabra. Wittgenstein: “Mis propuestas son esclarecimientos en el sentido de que quien me comprende las reconoce al fin como desprovistas de sentido” (*TLP*, § 6.54, 112). Magritte: “Pero lo que yo hago pensar con la pintura no puede decirse con palabras. Sería necesario guardar silencio para ser realmente sincero, y no hablar para no decir nada al final” (entrevista televisada con M-P. Fouchet, en *EC*, 632 [1967]). De hecho, para nuestros dos pensadores, la explicación tiene muy poco valor. Para Magritte, es más bien la ausencia de explicación la que le da valor al cuadro, así como se encuentra en la advertencia desde el primer texto recogido en los *Écrits complets*: “Si un cuadro pudiera ser explicado con palabras, las palabras serían suficientes, y el cuadro estaría de más, sería superfluo” (*EC*, 20 [1922]).

⁸ “Hay un misterio familiar —los secretos de Polichinela. Pues bien, yo creo que tengo la experiencia de un misterio no familiar ante todo lo que es considerado ‘muy natural’” (*EC*, 636 [1966]).

Explicar, o Para no concluir

¿Qué es entonces un cuadro titulado *La explicación?* (1952).⁹ Nos arriesgaríamos a sumergirnos aquí en el pensamiento a través de los medios de la pintura y de las transposiciones descendentes —*decadentes* habría que decir, por oposición a la naturaleza trascendente de la imagen— del comentario. Con una ironía consumada, Magritte nos entrega la receta del cuadro: sea una botella y una zanahoria. Júntenlas. ¿Qué obtienen? Nada que pueda decirse; solamente se puede mostrar. ¡He aquí una bella explicación si es que escapa a la descripción verbal! Sin duda, se podría decir que se trata de una botella a la que una cola de zanahoria le sirve de tapón. A no ser que se considere que es una zanahoria cuyo cuello ha sido remplazado por la base de una botella. Las dos hipótesis son equivalentes a condición de acudir a la autoridad de la imagen, que *muestra* que las dos descripciones verbales remiten efectivamente a la misma cosa, y, con relación a ellas, la imagen ocupa también una posición trascendente. Sea lo que fuere, habríamos escamoteado muchas cosas de la imagen pintada al querer que sirviese de garante de una explicación. Hubiéramos dejado de lado, primero, la semejanza que la reunión de una zanahoria y de una botella ofrece con un obús. ¿Por qué misterio una zanahoria y una botella reunidas se asemejan a un obús? No se puede decir. Pero se podrá advertir, primeramente, que la asimilación de una botella con una mujer es recurrente en Magritte.¹⁰

En segundo lugar, la reunión de una mujer y de un obús no es inimaginable. En el circo Bouglione, propulsada fuera del alma de un cañón, la mujer obús se alza orgullosa después de su número de acrobacia. En fin, en cuanto a la zanahoria, no deja

⁹ Existen por lo menos siete versiones entre 1951 y 1962, principalmente 1952, cat. 782, bd. 897.

¹⁰ Ver, por ejemplo, *La inspiración* (1942, cat. 1174, bd. 1174), *El mundo poético* (1947, cat. 624, bd 689), así como las pinturas de verdaderas botellas (ca. 1950), entre ellas, la *Mujer-botella* (1950, cat. 1068, bd 1185).

de tener relación con un obús. Basta con constatar, en efecto, que esa zanahoria de formidables dimensiones ensarta la base de una botella, aunque un divertido vuelco se opera durante esa ensartada. Se diría que la botella misma se ha metido el bastón por detrás, y que ha salido a reculadas pero por delante en forma de una zanahoria. Podría ocurrirle al observador un poquito *intelectualizante* que es el comentarador lo que le ha ocurrido a esa botella: tentado de arrojar la zanahoria al pintor ante la extravagancia de sus figuras, él en retorno hubiera podido sufrir un golpe de bastón de un Magritte censor y señor absoluto del sentido.

Esa sería en todo caso la lección que sacaría un comentarador avisado. Magritte no menos que Wittgenstein han tratado de convertirse en dueños absolutos del sentido. Por los medios que les son propios y en los universos de referencia a los que pertenecen, ambos tienen el deseo de detener la hemorragia del sentido. Para eso, basta, según ellos, con, primero, dotarse de un poder que prevalezca sobre la logorrea verbal; ese poder consiste en mostrar lo que “es” con un acto de pensamiento a la vez simple, indudable y único: la unión, o la reunión, de los elementos. Segundo, es necesario autorizar ese poder de mostración con una cosa no menos única e indudable —para prestarle fe—, inalcanzable por ningún otro medio; nada menos que el misterio del mundo. Sin embargo, ¡la ironía de ese acuerdo improbable consiste en que permite poner en duda que el dominio del sentido tenga algo que ver con la pintura o con la lógica!

En suma, el acuerdo que hemos puesto en escena apunta a un horizonte de espera cultural y, si me atrevo a decirlo, teológico, similar en estos dos casi contemporáneos, a pesar de sus campos de actividad aparentemente tan extraños. Además, vuelve a someter a discusión la finalidad buscada por cada uno de ellos, a saber, el objetivo de una forma estética o de una ciencia. Más que de un común acuerdo, Magritte y Wittgenstein expresan en realidad un mismo “desacuerdo”: ambos rehúsan o niegan los azares del sentido. Están contra la lengua ordinaria y producen

contra ella un medio praxeológico —*mostrar*— susceptible, pretenden ellos, de caracterizar sus prácticas respectivas. Su acuerdo, que hemos comentado aquí, desemboca en definitiva, para esa misma idea, en una situación crítica, nada conciliadora. Los destinos de los pensamientos del pintor y del lógico son en este aspecto admirables por su semejanza. Porque Wittgenstein se dio cuenta muy pronto de la trascendencia del lenguaje y renovó completamente su pensamiento después del *Tractatus*. Magritte, al contrario, perseveró en sus ideas primeras, y combatió sin cesar las diversas exégesis, benévolas o críticas, de sus obras.

Referencias

- GLOCK, Hans-Johann (2002). *Dictionnaire philosophique*. París : Gallimard.
- HEBERT, Louis (dir.) (2003-2013). Magritte. *Toutes les œuvres, tous les thèmes*. Rimouski (Québec) : <http://www.magrittedb.com>.
- MAGRITTE, René (1979). *Écrits complets*. París : Flammarion.
- SCHIEBLER, Ralf (1981). *Kunsttheorie René Magrittes*. Munich: Carl Hanser.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1993). *Tractatus logico-philosophicus*. París : Gallimard.