

La ruptura de la percepción visual en el arte pictórico: R. Magrite

ANGEL RODRÍGUEZ KAUTH
Universidad Nacional de San Luis, Argentina

Resumen:

La principal función de este artículo es analizar y comprender la obra plástica de Magrite dentro del contexto de la pintura surrealista. Para cumplir este objetivo, el autor relata la biografía del artista además de analizar algunas de sus obras más significativas, justificando ciertos hechos de su vida como las causas de su talante trasgresor lo que le llevaron a convertirle en lo que el autor define como un «surrealista sin dogma».

Palabras clave: Magrite, surrealismo, percepción visual, trasgresión.

Abstract:

The main function of this article is to analyze and to understand the plastic work of Magrite inside the context of the surrealist painting. To complete this objective, the author relates the artist's biography besides analyzing some of his more significant works, justifying certain facts of his life like the causes of his rebellious mood that took him to transform him into what the autor defines as a surrealist without dogma.

Keywords: Magrite, surrealismo, visual perception, rebellious.

1. INTRODUCCIÓN

Voy a centrar el desarrollo de éstas páginas en la obra y el pensamiento de un artista del tiempo nuestro que ya pasó, pero que continúa teniendo vigencia en los lugares por donde transcurre el arte pictórico y el agrado por lo estéticamente bello.

El objetivo del creador artístico contemporáneo —en las llamadas artes visuales— ha sido, y sigue siéndolo, romper, subvertir, trascender, a la clásica y tradicional percepción de la *buena forma* por parte del perceptor. Los obstáculos ideológicos a que se enfrenta el arte y el artista, no son semejantes a los que se producen en la ruptura epistemológica de las ciencias (Kuhn, 1962) por múltiples motivos que no vienen al caso en esta presentación. Empero, es preciso advertir que la creación de un modelo de análisis obliga a una ruptura con los esquemas de domesticación a que se visto sometida la creación de un campo original de experimentación y conocimiento desde el arte. Tal tarea requiere el descentramiento de las cuestiones ideológicas que están en la base del mismo. La ideología es la resultante de un proceso de sistematización social, siéndole útil a aquel proceso para que las expresiones artísticas participen de las prácticas ideológicas. En consecuencia, el espectador de la obra de arte suele reaccionar frente a la misma de una manera estereotipada, bajo la fuerza sometedora de principios pautados por los aparatos ideológicos hegemónicos para el sometimiento. Y de ahí a la práctica de la censura, existe un corto trecho. Esta última suele actuar de manera embozada a partir de que se nos ha enseñado a percibir los testimonios del arte de una manera particular y esto es lo que en más de una oportunidad ha provocado el fenómeno de la autocensura por parte del creador.

Dentro de los paradigmas de nuestra cultura occidental, el arte es presentado —para el consumidor de obras artísticas— desde una perspectiva individual, a la par que se le ha escamoteado el contenido social que representa y, a lo sumo, este último aparece manifestado en el prestigio con que se asocia que, además de los quehaceres habituales y profesionales, las personas tengan una discreta vocación por las manifestaciones artísticas (Eco, 1990).

Lo humano siempre ha tenido necesidad de diferenciarse, no solamente de sí mismo, sino de las otras personas. Al igual que los animales que delimitan su espacio de caza o de habitación, los hombres también hacen delimitaciones que les permiten discriminar y diferenciarse de los otros. Esto no significa siempre que el término discriminación deba ser una palabra que funcione social y psicológicamente como anatema (Rodríguez Kauth, 1998); también sirve para distinguir el yo del no yo, lo bueno de lo malo, lo justo de lo injusto, lo bello de lo feo, etc. Caso contrario no tendrían sentido los valo-

res y las escalas axiológicas que, sin dudar de que siempre son arbitrarias, sirven para que el individuo ocupe un lugar en el espacio.

El hecho de crear, de *fundar*, comienza mucho antes de la propuesta, tiene su inicio en la imaginación. Las *Leyes de Indias* prohibían a los conquistadores fundar ciudades en lugares anegables. Sin embargo, estas indicaciones fueron desobedecidas en más de una oportunidad. Un caso típico es el de la fundación de Buenos Aires por parte de Don Pedro de Mendoza, quien desoyendo las pautas fijadas por las *Leyes*, hizo una primera fundación en la boca de salida del Riachuelo, un lugar paradisiaco en esos momentos, pero que con la primeras lluvias y vientos del sudeste, se convertiría en una suerte de infierno para sus habitantes. Los historiógrafos modernos y aliados a la gesta conquistadora española, niegan que Mendoza haya hecho tal fundación, como si a casi quinientos años pretendieran salvar el buen nombre y honor de aquel caballero.

Retomando el tema de la diferenciación de espacios, han ocurrido episodios semejantes con las fortificaciones amuralladas¹, en cuanto a su intención de separar a los de adentro de los de afuera. Las mismas siempre han tenido el sentido de decir «hasta aquí llegan ustedes, de aquí para adentro es solamente nuestro». Es decir, ponen un límite a lo extraño².

Los perímetros cumplen idéntica función que las anteriores y el diseño arquitectónico distribuye espacios significativos para quienes habiten o transiten por los lugares diseñados a tal efecto. En la mitología clásica, el *centro*³ es representado simbólicamente por El Árbol de la Vida, o por una montaña altísima (Elíade, 1964; Gregoire, 1892; Noël, 1991). Estos trazados y perímetros permiten describir un núcleo de calificación y convergencia de aquellos espacios indeterminados. En términos de la *Gestalt* (Koffka, 1935; Köhler, 1940), se puede decir que permiten construir una «buena forma» perceptual para el individuo percibiente. Ya hace más de un cuarto de siglo (Rodríguez Kauth, 1973) señalé que la organización de la percepción, más allá de sus condicionantes necesarios de orden fisiológico y anatómico, es eminentemente social, es decir, viene atravesada por el significado que la cultura le da a las palabras y objetos que nos rodean. Los trazados espaciales permiten una función semejante, ya que a las criaturas humanas nos resulta inasimilable un espacio indeterminado de límites más o menos precisos, no es tolerable (Rodríguez Kauth

¹ Recordar el caso de la inútil y célebre línea Maginot construida por los franceses a finales de los años '30 y que de nada sirvieron para frenar el avance del Ejército alemán.

² En el idioma inglés, *stranger* denota tanto lo extraño como lo extranjero.

³ Si bien es cierto no existen en pintura lugares predeterminados para observar un cuadro, normalmente el pintor, a menudo, fija *centros* de atracción en sus imágenes.

y Falcón, 1996) una situación ajena a la propuesta acerca de la demarcación de límites que permitan diferenciar y diferenciarse de los otros.

La propuesta de estas líneas de investigación y reflexión, está dirigida a analizar y comprender la obra plástica de uno de los artistas de la pintura contemporánea que de mejor manera marcó los designios de la plástica actual, pero cuya fama se ha visto parcialmente opacada en los ambientes más populares por los nombres casi sagrados de Salvador Dalí y de Pablo Picasso, que son quienes han marcado a fuego el rumbo del siglo anterior en la popularidad alcanzada dentro de algunos sectores sociales por las artes plásticas. Algo semejante a lo sucedido con Magrite puede considerarse para el catalán J. Miró, el italiano G. de Chirico, el alemán M. Ernst, el suizo P. Klee y otras figuras destacadas de la pintura surrealista.

2. LA UBICACIÓN DE MAGRITE

En tal sentido, esta comunicación —de raigambre psicosociológica y psicopolítica— tiene el sentido de comprender las ideas plásticas de R. Magrite (1898-1967), como que fue el representante y referente de lo que puede ser considerada una suerte de provocación para la ruptura perceptual entre lo dado como observable-evidente y lo oculto del objeto expuesto, y que él ha logrado destacar en el hecho perceptivo de quien contempla la mayor parte de sus obras, especialmente aquellas que se ubican luego de —aproximadamente— el año 1925. Fue en ese momento cuando Magrite se aleja del cubismo clásico —recibido bajo la influencia de Picasso, especialmente la que mejor denota esta influencia es su obra *Tres Mujeres* (1922)— y, a partir de esa fecha se acerca a la representación de las imágenes, de una manera casi fotográfica —por lo perfeccionista de las mismas— de los objetos y temas presentados en sus obras. Ya en 1924 se había apartado del arte llamado abstracto, para entregarse durante el resto de su vida a la evocación de lo misterioso a partir de una realidad descrita con pelos y señales, aunque transgrediéndola en algún detalle.

Hablar de ruptura en arte —cualquiera sea el que se trate— es hablar de transgresión, algunas veces definida rápida y alegremente como *cosa de locos*⁴ y en otras oportunidades como una expresión revolucionaria⁵.

⁴ F. DE GOYA, F. NIETZSCHE, BAUDELAIRE, W. BENJAMIN, F. DOSTOIEWSKI o V. VAN GOGH.

⁵ S. EISENSTEIN, A. BRETON, entre otros muchos y algunos de los nombrados más arriba, ya que entre las *cosas de locos* y las revoluciones, en el decir liviano de lo cotidiano, no existen diferencias notables.

A despecho de lo que señala Arnheim (1954), acerca de que el hombre está siempre a la búsqueda de equilibrio, en arte esto no es necesariamente verdadero⁶. Al respecto, Arnheim sostiene que «*El equilibrio logrado en la apariencia visual no sólo de pinturas y esculturas, sino también de edificios, muebles y objetos de cerámica, es disfrutado por el hombre como una imagen de sus aspiraciones más amplias*» (pág. 51). Con lo cual —si esto fuera efectivamente verdadero— prácticamente se estarían tirando por la borda la mayoría de las expresiones plásticas del último siglo, las cuales han pretendido romper con los equilibrios formales para —de esa manera— iniciar, despertar, un nuevo estilo de sensibilidad artística en el espectador... y también en el artista que —de tal modo— no se encuentra limitado por los deseos del espectador —o del comprador— en lo que ingenuamente se pueda creer que son tales.

El artista, en lo que va desde los inicios de la modernidad hasta el presente, con los inicios del Siglo XXI, ha tenido por norma —aunque pueda parecer paradójico y hasta contradictorio decir que respetara normas— ser un transgresor y hasta ejercer cierta violencia en su testimonio artístico. Ese sentido de fractura se lo puede observar no solamente en las transgresiones cotidianas de los artistas⁷, sino que también es posible observarlo en la transgresión de los cánones instituidos, en el orden de lo intelectual y hasta en lo emocional, como son la expresión de las pasiones a través del lenguaje artístico. Antes del Siglo XVIII las expresiones artísticas se hallaban mezcladas con el tejido del mundo mágico, religioso y filosófico y hasta con los intrín-gulis palaciegos de las cortes monárquicas. La modernidad complejizó las relaciones siempre tirantes —aunque muchas veces también ocultas discretamente— entre religión y ciencia. A partir de esos momentos la expresión estética queda atrapada de una manera diferente, ya no es mero servilismo a los mecenas —que los amparan económicamente— o, la más triste de legitimadora de un orden político y filosófico en cuya base estaba asentada una cuestión religiosa, sino que llegó a cumplir la función de ornato, a veces trascendente, con la que conocemos al arte en la actualidad. Esto coincide con el momento en que los poderes políticos y religiosos ya no tuvieron la potestad de dictar modelos estilísticos que los artistas debían seguir a pies juntillas.

En Magritte, desde la juventud veinteañera, ya aparece un rechazo por lo heredado históricamente en materia pictórica. El *fauvismo*, como expresión

⁶ Como en muchos otros órdenes de la vida.

⁷ Es harto común que luzcan exóticas cabelleras y ropajes que para ese momento histórico rompen con la tradición de los usos y costumbres en el vestir.

de lo emocional sobre lo racional es alejado por él de su obra, e inicia un retorno a lo real, en el cual lo reflexivo se impone a lo emocional o afectivo. Por esa razón el propio Magritte rechaza de manera tajante todas las posibles interpretaciones de simbolismos en sus imágenes. El simbolismo fue un movimiento artístico introducido entre el *romanticismo* de principios del Siglo XX y las expresiones creadas por el *surrealismo*, hacia 1924.

Magritte nació en una familia pequeño-burguesa belga en 1898. No pasó necesidades ni penurias económicas y nada hacía presagiar su incursión por el arte y mucho menos su espíritu transgresor en sus vaivenes por aquellos caminos. Y, curiosamente, a su pensamiento abierto en concepciones artísticas, no le correspondió una vida disipada, por el contrario, su existencia material transcurrió por los senderos pequeño-burgueses que conoció en la infancia y adolescencia. Pero esto no debe extrañar, los revolucionarios en cualquier ámbito de la vida no necesariamente han de provenir del proletariado ni ser revolucionarios en todos los órdenes de la existencia. Es preciso —en este momento— aclarar que no se pretende con este escrito hacer una psicobiografía de Magritte, ya que arriesgarse a ello cuenta con serios inconvenientes cuando solamente se tienen retazos aislados de la vida del protagonista (Rodríguez Kauth, 1998, págs. 65-76) que, por su propia discreción, fue más bien parco a la hora de contar episodios infantiles y juveniles, a tal punto que siempre se negó a comentar algo acerca del suicidio de su madre, ocurrido cuando él tenía sólo 14 años. Este episodio, a lo sumo, puede tenerse en cuenta para explicar —de manera tentativa— la afición de Magritte por «lo extraño, lo misterioso». Quizás sea posible aventurar que en aquel desgraciado episodio se pueda encontrar una de las claves de su juego con lo oculto y lo revelado, con lo siniestro y lo conocido que puso en sus creaciones. Su intención era revelar —a través de la pintura— lo desconocido, a partir de la imagen que el espectador tiene incorporada de lo conocido.

Magritte sostenía, con mucho del humor ácido que lo caracterizaba y que se refleja en su producción pictórica, que «... *lo real se identifica con sus posibilidades*», para lo cual él se permitía observar muchísimas más posibilidades de representación de los objetos que se posaban frente a sus ojos. Magritte no era —a contrapelo de la mayoría de los intelectuales y artistas de su época— un admirador del psicoanálisis⁸; muy por el contrario, se podría decir que amablemente lo despreciaba, a punto tal que llegó a expre-

⁸ Para el correr de la segunda década del siglo XX, el pintor procuraba huir del espíritu del sistema que lo ahogaba y esto coincidió con la irrupción del psicoanálisis en el espacio reflexivo de los artistas, teóricos e historiadores del arte.

sar que «No creo en lo inconsciente, ni tampoco en que el mundo se nos presente como un sueño, excepto cuando dormimos» (Meuris, 1992), dicho esto en otra acabada muestra de ironía efectiva⁹. La reacción de Magrite comentada ocurrió, posiblemente, gracias a que para el entorno de 1937 tuvo alguna entrevista con dos psicoanalistas latinoamericanos en Londres; en la misma dónde se habló —entre otras cosas— de la significación simbólica de alguna de sus obras. Y una de las obras en cuestión fue aquella sobre la que me detendré a describir —con algún detalle— un poco más adelante: *El Modelo Rojo*. En palabras del propio Magrite, se sintetiza el desarrollo y colofón que él le da a la entrevista: «Piensan que mi cuadro *El Modelo Rojo* es un caso de castración. Podéis ver la simpleza de todo esto. Después de varias interpretaciones de ese tipo, les propuse un verdadero diseño psicoanalítico (ya sabéis lo que quiero decir)... Como puede suponerse, ellos analizaron estas imágenes con la misma sangre fría. Dicho entre nosotros, es terrible ver a lo que se expone uno cuando pinta una imagen inocente». Y, sinceramente, estimo que estas palabras de Magrite no significan de manera necesaria una «negación» —ni tampoco una «renegación»— de una interpretación «silvestre» que le hicieran, ya que aquella estuvo totalmente fuera de encuadre y tomada de los pelos de la propia técnica psicoanalítica¹⁰; y esto es tan así que el «acusado» de castración ni siquiera fue paciente de aquellos dos «talentos» que representaban lo que el propio Freud denominó el «análisis silvestre».

Quizás, como una respuesta a tal admonición vivida por nuestro protagonista como acusadora, es probable que luego pintara su *Homenaje a Mack Sennet* (1937) y que lo continuara en una variación diez años más tarde titulada *La Filosofía del Dormitorio* —cuyo título sea, quizás, un remedo a la «Filosofía en el Tocador» de un autor irreverente como lo fue Sade—, en los cuales aparecen una vestimenta femenina —posiblemente un camisón— bajo el cual es posible adivinar dos blandos senos en sobrerrelieve de la prenda. No debe olvidarse que el cadáver de su madre fue encontrado semidesnudo en el cauce de un río, cubierto solamente por una tela —¿camisón?— roto luego del suicidio, pero cualquier cosa que él hubiese pintado

⁹ Su amigo y compañero de quehaceres intelectuales y políticos, A. BRETON (1924) —quien quizás fue el que lo arrastró a la utilización de la técnica del *collage*—, era un decidido partidario del análisis de los sueños al estilo freudiano. Asimismo, es preciso destacar que para la mayoría de los surrealistas el psicoanálisis era considerado un instrumento para la producción artística, ya que recurriendo al inconsciente se pueden hacer aflorar las más íntimas pasiones.

¹⁰ Tan exquisita ella en tales cuidados y reparos de la ortodoxia técnica.

que se asemejara a un camisón siempre habría caído —por parte de intérpretes advenedizos— en una rápida y fortuita asociación con aquella desgraciada situación ocurrida durante su pubertad. Lo mismo se podría decir de sus obras *La Astucia Simétrica* (1928), *La Invención de la Vida* (1927), *Los Amantes* (1928), *La Historia Central* (1928) y otras en que aparecen cuerpos y rostros encapuchados, siendo la primera la más significativa, por lo siniestro (Falcón, 1997) de la imagen la de un cuerpo de mujer —ubicado de perfil, al cual se le puede distinguir el pelo pubiano en forma de triángulo— cubierto solamente en la mitad superior. Estos encubrimientos no fueron otra cosa que el reflejo que Magritte expresaba en sus cuadros de que lo oculto tiene más importancia que lo reconocible; como asimismo, es posible leer en ellos que el rostro no se ha llegado a constituir, ya que no mira, no tiene ojos. Esto podría ser leído como algo que se acalla, del orden de lo reprimido. Los ojos son, de alguna manera para el artista de la pintura el enunciado para el proceso de la percepción, son la dialéctica entre el yo y el otro, el camino que se va descubriendo de la comunicación. Lo que en el decir de Levinas (1996) es «... *la de una significancia de sentido que, originalmente, no es tema, no es objeto de un saber, no es ser de un ente, no es representación... el rostro de otro es la manera de significar*», que es con el que se representa Dios a los hombres en la concepción religiosa de éste filósofo tan particular del existencialismo judío contemporáneo.

La transgresión y rebeldía de Magritte se patentizó desde que era joven, cuando luego de ingresar a la Academia de Bellas Artes de Bruselas —a los 18 años— solamente se quedó dos años en la misma, ya que en ella no pudo percibir con precisión los objetivos que la Academia tenía propuestos para los aprendices de artistas. De cualquier forma, fue gracias a la enseñanza *realista* impuesta —desde la institución desdeñada— que Magritte mantuvo una rigurosa y hasta cruel fidelidad por las formas de las imágenes —que ya al principio de este artículo definiría como fotográfica— y que lo llevó a ser casi un impresionista perfecto... si no fuera por alguna travesura transgresora introducida de manera sorpresiva en sus telas.

Es preciso recordar que la figura de Magritte ha sido incorporada —a veces con cierta ligereza, aunque no por eso con menos certeza— en el espacio del surrealismo, en el cual encontró sus mejores y más perdurables amistades y desde dónde produjo sus obras más destacadas. Pero también transitó bajo las influencias cubistas y, dónde sintió una particular atracción, fue en las expresiones plásticas del futurismo. Lo cual no le impidió —en sus propias palabras— «*parar la olla*» trabajando como diseñador de una fábrica de papeles pintados y haciendo sucesiva y simultáneamente trabajos por encargo de publicidad en carteles y anuncios.

A Magrite no le eran ajenas las inquietudes políticas y sociales que se transitaban por el clima de la época, es decir una mezcla bastante atrabiliaria entre anarquismo y comunismo que no necesariamente debía ser contradictoria, como han pretendido más de algún purista de las ideologías (Rodríguez Kauth, 1996). En tal actividad, como miembro del Partido Comunista belga, y ante la inminente invasión de las tropas nazis a ese territorio, estaba preparando un artículo para una revista que sacarían con un grupo de amigos y camaradas. En el mismo se refleja el carácter moral y ético que pretendió imprimirle no solamente a su obra pictórica, sino también al desarrollo de su vida personal. En el mismo decía textualmente: «*La voluntad de los hombres está hecha para ponerse a trabajar y cumplir una tarea utópica. Se obtiene el consentimiento de los ejecutantes haciendo uso de amenazas y palabras que parecen designar realidades indispensables. El mundo está cegado por ese chantaje, y sin embargo manifiesta una inquietud legítima que se mitiga rápidamente por la vaga esperanza de que los deseos se realizarán tanto bien como mal. Mientras tengamos los medios, nosotros los surrealistas no podemos cesar en esta acción que nos opone absolutamente a los mitos, a las ideas, a los sentimientos y al comportamiento de este mundo equívoco*» (Blavier, 1979). En el texto transcrito se puede observar que el propio Magrite acepta sin hesitación alguna su inclusión dentro del grupo de los surrealistas, más eso es lo de menos, lo interesante del escrito es su posición irreductible en favor de la lucha y del mantenimiento de una utopía, equivocada o acertada, pero sostenida con una conducta sostenida a lo largo de su vida en dirección a tal efecto. Para Magrite el arte no era solamente pasatismo o simple evasión, para él el arte era básicamente reflexión y pensamiento... quizás por eso buscaba que sus espectadores reflexionaran frente a sus obras y no solamente se vieran influidos por un estímulo estético. Su pretensión era, con buenas posibilidades de acierto, la de crear otra lógica —una nueva lógica— a través de las imágenes, se trataba de una lógica que rectificara y ampliara a la que utiliza el lenguaje, la cual está permanentemente salpicada por los contenidos connotativos que arrastran las denotativos de las palabras.

Es posible sostener que el surrealismo de Magrite duró poco tiempo como tal, rápidamente se transformó en un pintor al estilo «realista», que pretendió convertir lo convencional —lo que habitualmente se percibe a partir de los marcos sociales de la percepción y del pensamiento— en algo enigmático, con mucho de secreto, con el fin de develar su contenido misterioso cuando el espectador se interna en la revelación de lo misterioso al percibir lo recóndito de la obra presentada ante su vista. Es decir, nuestro pintor sentía un culto reverencial hacia las evidencias que a diario le ofrecía la realidad y, desde ahí, derivaba el resto de la obra con —por lo general— no más de un incógnita, la que

no se presentaba inscrita en la evidencia con la cual se materializó. Magritte no quería ser un artista atrapado por los estereotipos tradicionales, no solamente pretendió romper con los hábitos perceptuales de los observadores, sino que intentó —con éxito— hacerlo primero con él mismo, con el propósito de que el espectador alcance a percibir el profundo silencio que rodea en el mundo.

Esta práctica particular es la que lo convirtió en un *surrealista sin dogma* —en el decir de Meuris, 1990 (pág. 45)— ya que él iba en sentido contrario al de los surrealistas, al recorrer su obra el camino de la realidad hacia el de la ficción, y no a la inversa, como era la costumbre dentro del círculo de los artistas plásticos iniciados en el surrealismo. Hasta en la elección de «escuela», Magritte fue un hombre esencialmente libre, no le hacía falta pertenecer con devoción a una, prefería una pertenencia nominal, tibia, más afectiva que efectiva. En todo caso, lo que encontró en el surrealismo fueron cualidades intrínsecas —sobre todo de orden ético— que no se hallaban en otros espacios del quehacer artístico. El surrealismo era, no solamente una forma de expresarse la sensibilidad estética, sino que fundamentalmente representaba una forma de vida. Pero no debe entenderse como una forma de vida pasiva o individual, sino plenamente social, ya que en sus orígenes el propósito era el de una filosofía revolucionaria de inconformismo absoluto para con lo dado y de la más amplia libertad de espíritu. Según A. Breton (1928)¹¹ tal corriente podía servir para hacer salir a los individuos de su estado de alienación social y mental y, respecto —particularmente— al pintor le permitiría lograr que la pintura no fuese solamente un fin para vivir, sino también un medio para expresar aquello que deseaba.

Y es en aquella libertad esencial, donde no puedo dejar de encontrarle un parangón con una de las filósofas políticas más notables del siglo XX: H. Arendt, quien, según la opinión de Serrano del Haro (1998), no perteneció a escuela filosófica o política alguna, sino que a lo sumo podía ser calificada de *arendtiana*. Y el parecido de Magritte con Arendt se encuentra en algo que puede aparecer baladí, pero que a mi juicio resulta significativo. Los dos hicieron una obra con el mismo título: *La Condición Humana*. Y esto no es casual, a ambos lo que se refería al ser humano —a su particular condición— les interesaba y apasionaba por encima de toda otra consideración.

Hecha esta pequeña salvedad que me interesa por lo curiosa¹², es preciso que señale que en una contemporaneidad en la cual se ha puesto «de

¹¹ Se trata del máximo poeta surrealista y fundador de aquella corriente de expresión.

¹² Sin lugares comunes de formación ni de participación, ambos eran por sobre todo humanistas.

moda» la *inteligencia emocional* (Goleman, 1995), esto ya lo habían anticipado desde la esfera del arte visual los surrealistas al estilo Magritte, quien tuvo la virtud de afirmar y sostener la estrecha conexión existente entre la inteligencia y la sensibilidad. «*La obra de arte une la realidad con la imaginación. Las brujas de Shakespeare y Goya son más reales que los campesinos y los artesanos idealizados de tantas pinturas convencionales*» (Fischer, 1999, pág. 126).

Al hablar de la adhesión al surrealismo, por parte de Magritte, no es posible evitar hacer una referencia a las divisiones ideológicas que separaban a los surrealistas belgas de los franceses. En síntesis, es factible considerar que los primeros tenían una concepción más *libertaria* de la expresión surrealista, en contraposición de sus colegas y amigos de París, los cuales adherían —sin mucho espíritu crítico— a las concepciones *dictatoriales* impuestas desde el Partido Comunista Francés, que a la vez emanaban de su casa matriz en Moscú. Respecto a las relaciones de Magritte con el *socialismo real*, es interesante señalar la independencia con que se movía respecto a aquellos. Para él, la misión partidaria del artista se limitaba a pintar carteles para el Partido o, con sus propias palabras «... *la traducción pictórica de las ideas políticas es útil para permitir ilustrar los carteles del partido*». A lo cual agrega irónicamente que no es posible «... *que la única misión valiosa del artista consista solamente en pintar cuadros expresando más o menos líricamente la lucha social, y que los obreros tengan que privarse del placer de ver cuadros capaces de enriquecer su espíritu de otra manera que la que le da la conciencia de clase*». Como puede observarse, Magritte era un rebelde no sólo en lo que a expresión artística se refiere, también lo era en política en una época en que los mandatos del Partido Comunista debían cumplirse fielmente, so pena de ser acusado —y condenado— por herejía (Rodríguez Kauth, 1999), como les ocurriera a otros intelectuales comunistas que fueron sancionados por haber cometido el «pecado» de pensar y actuar más allá de los límites impuestos por la burocracia partidaria. El concepto de *realismo socialista* fue acuñado por M. Gorki para oponerlo al «realismo crítico», aunque su propuesta ha sido desvirtuada, con el paso de los años, por la *nomenklatura* soviética.

Luego de finalizada la Segunda Guerra, Magritte inaugura lo que él llamó el *período solar*, es decir, la introducción de colores vivaces en sus telas, esto hecho con el afán de «alegrar la vida» de la gente, luego de tantos sufrimientos padecidos durante la ocupación de las tropas nazis. Es posible que este episodio nos esté hablando de una cierta ingenuidad por parte de nuestro personaje, ya que creer que se puede alegrar la vida de la gente a través de una pintura, lo menos que merece es tal juicio que, mínimamente, puede

hacerse en tono discreto. Durante el breve tiempo que duró tal pasaje, explícitamente abjura del surrealismo, al que consideraba petrificado en sus formas primitivas, pero rápidamente retorna a las fuentes que le dieron origen como artista. Y no me atrevo a acusar abiertamente de ingenuo a Magritte, debido a que en su nueva perspectiva de este período solar no se trataba solamente de trocar la tristeza por una alegría impuesta de manera arbitraria, no intentó escamotear la realidad a la que siempre le rindió veneración, sino que marchando contra la corriente la época, intentó corromper el sentido de una realidad misteriosa que tanto lo agobiaba.

Pero, en sus idas y venidas —que acertadamente lo ubican como un no dogmático—, poco tiempo después —en 1948— da inicio a lo que se conoce como el *período Renoir*, en el cual hace una renuncia a las formas ortodoxas del surrealismo. Evidentemente a Magritte los moldes no le calzaban, era un libertario por excelencia que rechazaba a los falsarios del surrealismo tanto como a la exageración de la ortodoxia por mantener una posición ideológica, a despecho de lo que el mismo sintiera y pensara frente a la realidad circundante que lo acuciaba.

3. LECTURA DE ALGUNA DE SUS OBRAS

En el sentido apuntado hasta aquí, posiblemente sea *El Modelo Rojo* (1937) la obra pictórica que inaugura este proceso de ruptura al que he pretendido hacer referencia. En dicha tela se puede observar un fondo de tabloncillos y piso que ha sido retratado con la puntilliosidad propia de los pintores impresionistas, aunque en el centro atencional del lienzo la situación presenta una curva de 180 grados respecto al amplio fondo representado. Ahí es posible ver un par de cañas de botines —con sus respectivos acordonamientos— y desde abajo de los cordones no se continúa la capellada de los botines, como era de esperar en la percepción tradicional a la que estamos habituados, sino que aparecen dos pies desnudos que siguen perfectamente la línea del desarrollo inferior de los botines. Esa particular continuidad discontinua —valga la paradoja lingüística— de la pintura tiene el propósito de sorprender al espectador que, sin dudas, en un primer momento no alcanza a comprender el sentido de la obra, aunque luego pueda hacerlo y, si posee un buen sentido del humor, hasta podrá reírse de su propia sorpresa y desconcierto original.

En tal sentido —y continuando con el análisis de la obra de Magritte— resulta de una relevante comicidad la posición que adoptan los espectadores ante *Prohibida la Reproducción* (1937), dónde normalmente los mismos

se ven obligados a pensar dos veces —y hasta a imaginarse su presencia frente al espejo— de qué manera se refleja una imagen ante una superficie espejada. Resulta desconcertante para el espectador que la imagen del sujeto que aparece pintado en primer plano —se trata del propio Magritte— esté representada de espaldas en el espejo, es decir, en la misma ubicación en que aparece en el primer plano.

Otras obras anteriores, como *El Nacimiento del Idolo* y *La Travesía Difícil* (ambas de 1926) lo reconocen en una línea pictórica al mejor estilo Dalí, aunque una de aquel mismo año —*El Umbral del Bosque*— permite anticipar las secuencias posteriores de Magritte. *La Condición Humana* (1933) y *La Llamada de las Cimas* (1942) son dos obras paradigmáticas del proceso de ruptura al que venimos refiriéndonos. En la última de las nombradas, se tiene oportunidad de observar como crecen desde la cima de una montaña nevada las alas y la cabeza de un águila desde la misma piedra.

Es en *El Poder Blanco* (1965), un óleo sobre lienzo pintado dos años antes de morir, donde puede observarse la culminación de su quehacer rupturista. En esta obra resulta notable la capacidad de abstracción del autor para separar los elementos perceptuales que habitualmente no se ven, como son los cortes del caballo —pretendido centro de la pintura— que son producidos por un árbol instalado delante de su paso y que se corta y recorta sucesivamente, transgrediendo toda posible percepción previa con que se venga dotado al observarlo; a lo cual agrega un espacio recortado con la figura de otro árbol que separa el cuarto delantero del animal del resto del cuerpo. Además de ser una obra maestra de la pintura, el autor se permite jugar con la superposición de planos en un alarde de su capacidad para ver más allá de lo que es posible percibir con los aprendizajes que se traen.

Por último, en este breve repaso de algunas de las múltiples obras de Magritte, cabe destacar que *Perspectiva I: El Balcón de Manet* (1950) se instala, con una temática escatológica, en el racconto que hemos venido haciendo, como una obra dónde el autor se permite el lujo de jugar con los objetos simbólicos de la muerte, tales como una serie de ataúdes colocados —algunos de ellos— en posición de *sentado*.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARENDET, H.: (1958) *The Human Condition*. Univ. of Chicago Press, Chicago.
 ARNHEIM, R.: (1954) *Arte y Percepción Social*. Alianza Editorial, Madrid, 1979.
 BLAVIER, A.: (1979) *René Magritte*. Sämtliche Schriften, Munich/Viena, 1981.
 BRETON, A.: (1924) *Manifestes du Surréalisme*. Gallimard, París, 1979.

- BRETON, A.: (1928) *Le surréalisme et la peinture*. PUF, París.
- ECO, U.: (1991) *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca, Madrid.
- ELIADE, M.: (1964) *Tratado de Historia de las Religiones*. Ediciones Era, México, 1991.
- GREGOIRE, L.: (1892) *Diccionario Enciclopédico de Historia, Biografías, Mitología y Geografía*. Ed. Librería de Garnier Hermanos, París.
- FALCON, M.: (1997) «El psicoanálisis y lo siniestro». *Rev. Intercontinental de Psicoanálisis Contemporáneo*, México, Vol. 2, N.º 1.
- FISHER, E. (1985) *La necesidad del arte*. Ed. Altaya, Barcelona, 1999.
- GAUNT, W.: (1973) *Los Surrealistas*. Editorial Labor, Barcelona.
- GOLEMAN, D.: (1995) *La Inteligencia Emocional*. Ed. Javier Vergara, Bs. aires, 1996.
- KAUFMANN, P. (ed.) (1993) *Elementos para una Enciclopedia del Psicoanálisis*. Ed. Paidós, Bs. Aires, 1996.
- KLINEBERG, O.: (1940) *Psicología Social*. Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- KOHLER, W.: (1940) *Dinámica en Psicología*. Ed. Paidós, Bs. Aires, 1973.
- KOFFKA, K.: (1935) *Principios de Psicología de la Forma*. Ed. Paidós, Bs. Aires, 1973.
- KUHN, T.: (1962) *La estructura de las revoluciones científicas*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- LEVINAS, E.: «Violencia del rostro». *Rev. Nombres*, Córdoba, N.º 8/9, 1996.
- MEURIS, J.: (1990) *Magritte*, Ed. B. Taschen Verlag, Colonia, 1992.
- NOEL, J. F.: (1987) *Diccionario de Mitología Universal*. Edicomunicación, S. A., Barcelona, 1991.
- PRAUDEL, A.: «Psicoanálisis y pintura». En Kaufmann, 1993.
- RODRÍGUEZ KAUTH, A.: «Percepción social». *Revista Latinoamericana de Psicología*, (Bogotá), Vol. 5, N.º 3, 1973.
- RODRÍGUEZ KAUTH, A.: *José Ingenieros*. Ed. Almagesto, Bs. Aires, 1996.
- RODRÍGUEZ KAUTH, A.: (1998) *Temas y Lecturas de Psicología Política*. Editores de América Latina, Bs. Aires.
- RODRÍGUEZ KAUTH, A.: (1998) «Castigado por el Partido y por los Colegas: W. Reich». *Rev. Energía, Carácter y Sociedad* (Valencia), Vol. 16, N.º 1/2, 1999.
- RODRÍGUEZ KAUTH, A. y FALCON, M.: *La Tolerancia. Atravesamientos en Psicología, Educación y Derechos Humanos*. Ed. Topía, Bs. Aires, 1996.
- SADE, M. DE: (1795) *La Filosofía en el Tocador*. Ed. Diable Erotique, Bs. Aires, 1982.
- SERRANO DEL HARO, A.: «Acotaciones a la correspondencia entre G. Scholem y H. Arendt». *Rev. Raíces*, Madrid, N.º 36, 1998.