

Magritte y la metáfora: desmontando el silencio del lenguaje visual

M^a Ángeles Arenal García¹

Recibido: 28 de mayo de 2015 / Aceptado: 21 de abril de 2016

Resumen. El objeto de estudio del presente artículo es la intrínseca relación que existe entre escritura e imagen, literatura y pintura. Con el fin de ilustrar dicha relación, entre la vasta variedad de figuras retóricas visuales representadas en los cuadros del René Magritte (1898-1967), estudiaremos la metáfora como referente paradigmático. La importancia de llevar a cabo este estudio reside en el hecho de que Magritte es un pintor muy popular, pero a menudo malinterpretado. Es necesario refutar la idea de que su pintura sea meramente literaria, pues estamos más bien ante una pintura poética. Se persigue mostrar pues cómo la composición de sus metáforas visuales no es arbitraria, sino que determina los procesos cognitivos implicados tanto en la comprensión como en la construcción del significado por parte del sujeto-espectador. El enfoque adoptado es el de la literatura comparada, en virtud del cual trataremos la metáfora visual como un recurso diferenciado de la metáfora verbal reconociéndola una identidad propia. A partir de esta reflexión, la metáfora visual se revela no sólo como un despliegue de belleza, sino ante todo como una invitación al deslumbramiento.

Palabras clave: poesía visual; figuras retóricas; metáfora visual; Magritte.

[en] Magritte and the Metafor: Deconstructing the Silence of Visual Language

Abstract. The subject that will be studied in this article is the intrinsic relationship between writing and image, literature and painting. In order to illustrate this relationship, among the vast variety of visual tropes represented in René Magritte's pictures (1898-1967), metaphor will be studied as a paradigmatic example. The importance of carrying out this study lies in the fact that Magritte is a very popular painter, but often misunderstood. It is necessary to deny that his painting is purely literary; it is rather a visual poetry. It is sought to demonstrate how the composition of its visual metaphors is not arbitrary, but it determines the cognitive processes involved in both understanding and the construction of meaning by the subject-viewer. The approach adopted is the field of comparative literature, according to which visual metaphor differs from metaphor as verbal rhetorical figure recognizing its own identity. After the study, the visual metaphor is revealed not only as a display of beauty, but first and foremost as an invitation to glare.

Keywords: visual poetry; rhetorical figures; visual metaphor; Magritte.

Sumario: 1. El arte magrittiano y la metáfora; 2. Metáforas visuales magrittianas; 3. La metáfora visual, belleza y conocimiento.

Cómo citar: Arenal García, M.A. (2017) "Magritte y la metáfora: desmontando el silencio del lenguaje visual", en *Escritura e Imagen* 13, 9-26.

¹ Universidad Complutense de Madrid
selegnam@yahoo.es

1. El arte magrittiano y la metáfora

El pintor no pinta
para cubrir un lienzo de colores,
como el poeta no escribe
para cubrir una página de palabras.²

René Magritte

Si hacemos un poco de historia del concepto, nos encontraremos que los orígenes de las figuras retóricas se remontan a la Antigua Grecia, donde nacen como una parte de la retórica. Así, el espíritu original del pensamiento aristotélico valora sobremanera la potencialidad persuasiva de la técnica retórica. Ahora bien, con el tiempo se generalizó y extendió el análisis de los tropos o figuras para explicar el uso estético del lenguaje, su función poética. Los desvíos que aparecen en los textos creativos respecto de los usos ordinarios del código se corresponden con un nutrido repertorio de figuras retóricas que los estudios de la poética fueron acuñando. Comúnmente se considera que el terreno de las figuras retóricas es la poética o el lenguaje figurado y, sin embargo, estas operaciones atraviesan todo tipo de discurso y lenguaje. Las imágenes artísticas, la pintura, la arquitectura, la fotografía, la caricatura, la publicidad y muchos otros géneros de la producción visual basan su eficacia, en gran medida, en el uso retórico de los signos visuales.

Las figuras retóricas fueron definidas por José Luis Caivano y Mabel Amanda López³, en un congreso acerca del color entendido como signo visual, como “un desvío, una transgresión conceptual o formal producida en un enunciado con el objeto de que el receptor lea una significación más allá de lo literal”. Para que las figuras retóricas se perciban pues como tales es necesario que existan reglas o normas de enunciación, de las cuales dichas figuras constituirían alteraciones o contravenciones creativas. Dicho de otro modo, si el significado de lo percibido coincide con lo concebido según el marco referencial de lo representado, el enunciado no tiene un trabajo retórico y todos los sentidos confluyen hacia el mismo tema. Hablamos entonces de enunciado isotópico. En cambio, cuando el grado percibido es incongruente respecto del grado concebido, el enunciado es alotópico, el cual tiene diversidad de sentidos, ya que en su construcción intervienen operaciones retóricas. Reconocer figuras retóricas en un enunciado requiere haber incorporado un modelo previo de lo normal o esperable, es decir, una isotopía sobre la cual se puede producir el desvío o trasgresión. Por consiguiente, los textos alotópicos no “dicen” simplemente lo que manifiestan, sino que contienen un sentido figurado, retórico, más allá de lo visible. El lector cuenta con las reglas de coherencia que lo ayudan a resignificarlo y encontrar su sentido verdadero, su significado latente. El uso de estas reglas de coherencia por parte del lector y su trabajo interpretativo son el correlato de la presencia de operaciones retóricas en la producción del texto que generarán figuras retóricas.

Los enunciados visuales pueden asimismo manifestar operaciones retóricas siempre y cuando el receptor tenga incorporadas reglas o normas pre-establecidas

² Magritte, R., “El arte puro. Defensa de la estética”, en *Escritos*, trad. por Mercedes Barroso Ares, Madrid, Síntesis, 2003, p. 20.

³ Caivano, J.L. y López, M.A., “Usos retóricos del color: tropos en publicidad y arte”, en *Color: arte, diseño, tecnología y enseñanza*, Buenos aires, ArgenColor, 2002, p. 265.

que puedan alterarse para producir un mensaje fuera de lo convencional. Siguiendo a Jacques Durand en “Retórica e imagen publicitaria” (1972)⁴, podemos clasificar el vasto repertorio de tropos o figuras retóricas visuales agrupándolas en torno a cuatro operaciones básicas: operaciones de adjunción; de comparación; de supresión y de sustitución. Los tropos visuales son muy numerosos, motivo por el cual en el siguiente apartado (“Metáforas visuales magrittianas”) nos centraremos exclusivamente en aquellos formados a partir de operaciones de comparación y de sustitución, otorgando a su vez un especial protagonismo al símil y a la metáfora.

Por otro lado, a la clasificación de Durand superpondremos la tipología de las figuras retóricas visuales que presentan B.J. Phillips y E.F. Macquarrie en “Beyond visual metaphor: A new typology of visual rhetoric in advertising” (2004)⁵, la cual constituye un medio para diferenciar las diversas formas a través de las cuales se construye una figura retórica visual. Estos autores diferencian los procesos involucrados en la estructura de la figura retórica visual así como los procesos implicados en la construcción de significado. Así pues, una figura retórica visual se configura a partir de dos ejes. Un primer eje es el tipo de estructura visual que se pone en juego, el cual se refiere a la forma en que los elementos que componen la figura retórica visual se relacionan. Se distinguen tres posibilidades: yuxtaposición, fusión y reemplazo. El otro eje con el que se cruza es la operación de significado; esta se refiere a la clase de procesamiento cognitivo requerido para comprender la imagen y se subdivide en conexión por oposición y por semejanza.

Como ya hemos señalado anteriormente, es posible diferenciar dos vertientes en el uso de las figuras retóricas. Por un lado, como potenciadoras de los argumentos persuasivos en el caso de los enunciados apelativos presentes en una ilustración de prensa, campañas políticas o publicitarias, etc. Por otro lado, como formas puramente estéticas, es decir, como enunciados poéticos de las artes plásticas. La aportación más singular de Magritte se sitúa, a mi juicio, en el ámbito del lenguaje o más bien en la reflexión entre la existencia, la imagen y la idea. Magritte era consciente de que haciendo visible las figuras retóricas se conseguía un efecto perturbador y, en último término, incentivar la comunicación con el espectador. Por su naturaleza artística su pintura tiene una finalidad contemplativa que se aproxima a la reflexión. La función dominante de los recursos estilísticos manifiestos en la obra de Magritte es la estética o poética, haciendo ostensible un elaborado trabajo sobre el mensaje. Sus obras encierran una simplicidad compleja: el objeto es el protagonista del cuadro y todo elemento gratuito desaparece para resaltar el mensaje. Por lo tanto, nos encontramos ante cuadros con imágenes simples y cotidianas pero con una idea compleja, imágenes que poseen las cualidades de lo insólito y lo improbable. En sus pinturas desfamilariza lo ordinario y deja abierta premeditadamente la interpretación para que sea el espectador el encargado de aportarla. El papel del artista consiste en cautivar y provocar al espectador a través de unas pincelas llenas de sutil ironía y humor; ha de ir más allá de la descripción para procurar estimular el pensamiento crítico. Los cuadros de Magritte se convierten así en imágenes de su pensamiento, en virtud de las cuales el arte de pintar es el arte de pensar.

⁴ Durand, J., “Retórica e imagen publicitaria”, en *Análisis de las imágenes*, trad. por Marie Thérèse Cevasco, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 81-115.

⁵ Phillips, B.J. y McQuarrie, E.F., “Beyond visual metaphor: A new typology of visual rhetoric in advertising”, en *Marketing theory*, vol. 4, núms. 1-2, Londres, Sage Publications, 2004, pp.113-136.



Figura 1. René Magritte
En el umbral de la libertad (1930)
 Óleo sobre lienzo, 114,5 x 146,5 cm
 Rotterdam. Museum Boymans-van Beuningen

En el cuadro titulado *En el umbral de la libertad* (1930) (fig.1), un cañón parece preparado para disparar contra las imágenes de las secciones en que están divididas las paredes. El cañón evidencia la amenaza inminente; sin embargo, el título de la obra no parece revelar ningún tipo de tensión. Más bien implica que el disparo puede llevar a una liberación y no a una tragedia. Falta precisar respecto de qué se produciría esa liberación. En *Les mots et les images*, dentro del marco de investigación que inicia a finales de los años veinte sobre la relación existente entre un objeto y sus representaciones convencionales en los distintos lenguajes, icónico y verbal, Magritte llegará a la conclusión de que un objeto no cumple nunca la misma función que su nombre ni que su imagen. **Este es el sentido del cañón: en primer lugar, liberar a los objetos de las imágenes que** convencionalmente se les asignan, sin que haya un vínculo real entre unos y otras, y, por tanto, liberar a las imágenes del **vínculo que les obliga a considerarse representaciones de algo externo, perteneciente a otro mundo. Cuando se dispare el cañón del cuadro, caerán los paneles del mundo aparente; pero la mayor beneficiada de la ruptura del lazo que une a un objeto con su representación convencional será la mente humana, que se liberará por fin del “sentido común” que la oprime como una mordaza impidiéndole comprender el sentido del mundo.**

El arte magrittiano es un perfecto ejemplo de cómo las figuras retóricas, concebidas como un recurso poético, trabajan sobre el mensaje multiplicando los sentidos de la obra y paralelamente contribuyen a la configuración de nuevos cánones estéticos al transgredir patrones establecidos. En este sentido, podríamos afirmar que existe una manifiesta correlación entre el arte magrittiano **y la metáfora, en la medida en que en la pintura de Magritte** no hay respuestas, se trata únicamente de incómodas metáforas visuales que rompen nuestros esquemas lógicos habituales. Sus metáforas plásticas consisten en imágenes visibles que no ocultan nada; evocan el Misterio, el cual para Magritte tampoco quiere decir nada, es incognoscible. Para el pintor belga la pintura debe ser poesía y a su vez la poesía debe evocar el Misterio, que es inherente a la esencia de la verdad. Las imágenes de Magritte funcionan como

metáforas; son, por tanto, de naturaleza poética. Raramente son inquietantes, pero nunca terroríficas como las de Dalí, Ernst u otros pintores surrealistas. La pintura de Magritte excluye cualquier *pathos* trágico en aras de la continuidad sin fronteras entre realidad y Misterio. Lo que intentó hacer con sus metáforas visuales fue suscitar en el espectador la intuición de lo oculto, de tal modo que el ejercicio de la pintura es un ejercicio del pensamiento. La imagen pintada en Magritte es siempre una imagen-pensamiento, que se nos muestra sin enmascarar su condición de imagen. Ahora bien, para apreciar el misterio de una imagen, ésta no se debe leer ni explicar ni comprenderse, sino que, con gran naturalidad, ha de observarse. Magritte nos deja perdidos en el misterio de sus imágenes, metáforas del Misterio del mundo.

Ciertamente, de todas las figuras retóricas visuales quizás sea la metáfora una de las que revista mayor importancia y complejidad. Prueba de ello sería la variedad de campos desde los que la metáfora ha sido abordada – filosofía, epistemología, arte, publicidad, lingüística cognitiva –, llegando a convertirse en una cuestión transversal. Aristóteles definía la metáfora como “una comparación entre dos o varias entidades que a simple vista son diferentes”⁶ y aseguraba que esta capacidad humana de generar metáforas dejaba constancia del gran poder de la mente. Etimológicamente, la palabra metáfora proviene del concepto latino *metaphora* y éste, a su vez, de un vocablo griego que en castellano se interpreta como “traslación”. Se trata de la aplicación de un concepto o de una expresión sobre una idea o un objeto al cual no describe de manera directa, con la intención de sugerir una comparación con otro elemento y facilitar su comprensión. Por ejemplo: “Esas dos esmeraldas que tenía como ojos brillaban en su rostro”. Como recurso literario, la metáfora sirve para identificar a dos términos entre los cuales existe alguna clase de semejanza (en nuestro ejemplo anterior, los términos serían “ojos” y “esmeraldas”). Uno de los términos es el literal y el otro se usa en sentido figurado. La metáfora consta de tres niveles: el tenor, que es aquello a lo que la metáfora se refiere en forma literal (“ojos”); el vehículo, que es el término figurado o lo que se quiere decir (“esmeraldas”) y el fundamento, que es el discurso o la relación existente entre el tenor y el vehículo (en este caso, el color verde que comparten los ojos y las esmeraldas).

Los escritores acuden a las metáforas para establecer relaciones inéditas entre las palabras o para descubrir atributos insospechados en ellas. Por eso, la metáfora posee un importante poder poético ya que tiene la capacidad de multiplicar el significado usual de las palabras. El poder de la metáfora verbal se explica porque es capaz de sorprender al lector: le revela relaciones sorprendentes e incluso insólitas. Al encontrarse con una metáfora, el lector asiste a la exploración de recursos desconocidos, a la inagotable capacidad de creación del lenguaje. La importancia de la metáfora en el lenguaje verbal no requiere demostración.

Ahora bien, rastrear su presencia en lo visual no es una tarea sencilla. Es más, existe aún una imperiosa necesidad de investigar sobre el tema, ya que la metáfora visual sigue siendo en términos generales un territorio inexplorado, una incógnita. Los primeros intentos para caracterizarla se limitaron meramente a trasladar el concepto de metáfora verbal a lo visual. En contraste, las actuales aproximaciones a la metáfora en tanto figura retórica visual van dirigidas a encontrar categorías propias de la imagen. Por consiguiente, el propósito que nos ocupa es ofrecer una caracterización propia de la metáfora visual así como mostrar su identidad y

⁶ Aristóteles, *Poética*, trad. y notas de Elhard Schlesinger, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 99.

especificidad aplicada al campo de las imágenes con el fin de justificar su autonomía.

Siguiendo esta línea de investigación, Jean-Marie Klinkenberg⁷ defiende que las reglas de producción de lo verbal y lo visual operan sobre materialidades y fenómenos claramente diferenciados. El argumento que Klinkenberg presenta para diferenciar la metáfora verbal de la visual es que, mientras un elemento presente en casi todas las imágenes es la simultaneidad espacial – por ejemplo, el pájaro y la hoja en la obra de Magritte *Los compañeros del miedo* (fig. 7) – esta misma simultaneidad se presenta y se construye de modo distinto en la metáfora verbal.

Veámoslo más en detalle de la mano de Ortega, para quien “la metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee... parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla, como el cirujano distraído se deja un instrumento en el vientre del operado”.⁸ Ortega destaca de la metáfora con igual fuerza tanto su elemento estético (“fulguración deliciosa de belleza”) como su elemento de investigación (“la metáfora es una verdad, es un conocimiento de realidades”)⁹. A través del mecanismo de la metáfora verbal, formamos un nuevo objeto, que no es el real; para eso, nos dice Ortega, lo primero que tenemos que hacer es liberarnos del objeto real como realidad física. Para lograrlo lo asemejamos a algo que tiene cierto parecido y afirmamos la identidad absoluta, lo cual implica un absurdo, un imposible. Los restos de ambas imágenes se resisten a la compenetración, se repelen mutuamente. “Donde la identificación real se verifica no hay metáfora”¹⁰, nos señala Ortega. En la metáfora hay conciencia clara de no-identidad. La negación de una cosa es la afirmación de otra. Las imágenes reales, que son los elementos de la metáfora, chocan con sus rígidos caparazones y su materia se fluidifica. La metáfora, al afirmar a la vez su radical identidad y su radical no-identidad, nos hace que busquemos constituir desde ella, como mero punto de partida, la identidad en un nuevo objeto. La metáfora nos empuja a otro mundo donde sea posible la confrontación entre identidad y no-identidad.

Tomemos el ejemplo de la metáfora orteguiana “el ciprés es el espectro de una llama muerta” (fig. 2). Hay una nota real de identidad entre el esquema lineal del ciprés y el esquema lineal de la llama: ésta es la semejanza. Ahora bien, al mismo tiempo a través de esta metáfora formamos un nuevo objeto: el “ciprés-espectro de una llama”; para ello hay que aniquilar primero el ciprés real, liberarnos del ciprés como realidad visual. El ciprés-llama no es el ciprés-real, es un nuevo objeto que conserva el árbol físico como un molde, un esquema, en el que se inyecta algo nuevo: la materia espectral de una llama muerta.

⁷ Jean-Marie Klinkenberg, (Verviers, 1944) es un lingüista y semiótico belga, catedrático de ciencias del lenguaje en la Universidad de Lieja. Miembro fundador del Grupo μ , ha contribuido a una renovación profunda de la retórica. Ha trabajado sobre los aspectos sociales y cognitivos de la semiótica, y sobre todo de la semiótica visual.

⁸ Ortega y Gasset, J., “El tabú y la metáfora”, en *Obras Completas*, Tomo III, 6ª ed., Madrid, Ediciones Castilla, 1966, p. 372.

⁹ Ortega y Gasset, “Las dos grandes metáforas”, op. cit. (nota 8), Tomo II, 6ª ed., Madrid, Ediciones Castilla, 1963, p. 391.

¹⁰ Ortega y Gasset, “Ensayo de estética a manera de prólogo”, op. cit. (nota 8), Tomo VI, 6ª ed., Madrid, Ediciones Castilla, 1964, p. 258.

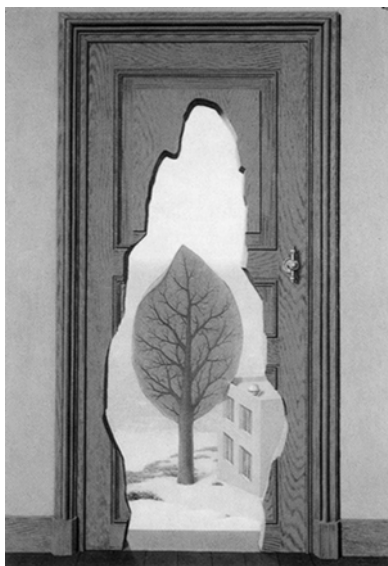


Figura 2. René Magritte
La perspectiva amorosa (1935)
Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm
Suiza, colección privada

Se nos pone delante un ciprés, se nos quita el ciprés y se nos dice que donde veíamos un ciprés situemos el espectro de una llama. “Hemos de ver la imagen de un ciprés al través de la imagen de una llama, lo vemos como una llama, y viceversa”¹¹. Ambas imágenes se excluyen y, sin embargo, la compenetración es perfecta.

En el caso de la metáfora visual, el análisis de las figuras involucra identificar la relación entre la presencia o ausencia de elementos, en los que entra en juego el conocimiento previo. Además, Klinkenberg plantea que la comprensión de la figura exige establecer la relación entre el grado percibido y el grado concebido. El grado percibido se correspondería con la identificación de las transformaciones de la figura y de los procesos de fusión o de sustitución de elementos. Este sería el primer paso, pero en un nivel más elaborado se trata de derivar las implicaciones en el significado de las variaciones que se han realizado en la imagen o, en palabras del autor, de la exploración de los mundos que la imagen propone. En el caso del cuadro de Magritte antes referido las hojas son al mismo tiempo pájaros y podríamos preguntarnos qué elementos comparten y qué nuevas propiedades tendrían.

Las obras de Magritte son siempre un interrogante, una puesta en duda de las categorías de lo visible, de la representación artística, de los conflictos que pueden crearse en la delgada y frágil frontera entre el lenguaje verbal y el icónico.

2. Metáforas visuales magrittianas

Comenzaremos nuestra reflexión con el estudio de las *operaciones de comparación* de Durand para poner de manifiesto la importancia del símil en la obra de Magritte.

¹¹ *Ibidem*, p. 260.

Ante esta figura, que no es sino un paralelismo establecido entre dos o más imágenes que tienen un rasgo en común, el espectador interpreta que adjuntarlas, poner una al lado de la otra, es igualarlas en algún aspecto de su significación. El símil se situaría en el extremo de las figuras cuya comprensión sería más sencilla dado que a ella subyace, en terminología de Phillips y Macquarrie, el mecanismo de la *yuxtaposición*. Aludamos al cuadro de Magritte titulado *Las vacaciones de Hegel* (1958) (fig. 3), donde se da una lograda conjunción de objetos contrarios por su función: el paraguas rechaza el agua, mientras que el vaso la contiene. Con todo, ambos objetos están asociados por un elemento común: el agua.



Figura 3. René Magritte
Las vacaciones de Hegel (1958)
Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.
Colección particular

La obra titulada *La duración apuñalada* (1938) (fig. 4) es otro ejemplo del recurso del símil visual, a través de la comparación de dos realidades distintas perfectamente equilibradas, las cuales en el mundo natural son ajenas entre sí. Concretamente en este cuadro, el elemento común y no declarado al tren y a la chimenea es el humo, que sale de la locomotora y por el tiro de la chimenea. Pero la yuxtaposición hace surgir también una dialéctica más profunda que opone el ambiente doméstico y el viaje; la casa y la aventura; la costumbre y la novedad; en definitiva, el interior y el exterior.

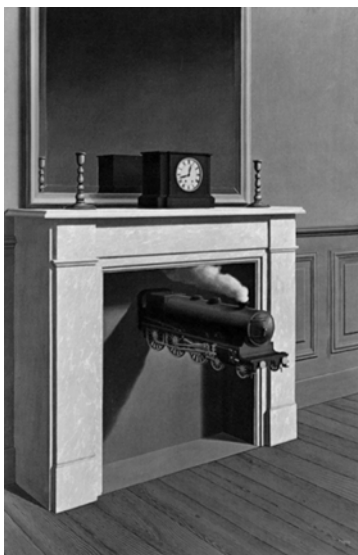


Figura 4. René Magritte
La duración apuñalada (1938)
Óleo sobre lienzo, 147 x 99 cm

Chicago, The Art Institute, The Joseph Winterbotham Collection

La mencionada relación entre interior y exterior a través de un elemento de transición, bien sea una puerta, una ventana u otro objeto que asume ese papel mediador es un argumento visual recurrente en muchos de los cuadros de Magritte. Sobre esa base, el pintor teje desplazamientos y metamorfosis: un florero puede transformarse en ventana a un paisaje (*El país de los milagros*, 1964); un cuadro frente a la ventana puede sustituir al fragmento de vista en él representado (*La condición humana*, 1934)¹² o una nube puede colarse en la habitación a través de la puerta abierta (*El veneno*, 1939) (fig. 5). En este último caso la mediación espacial de la puerta se convierte en mediación poética no sólo al dejar pasar la nube, sino contaminándose del color y la apariencia del mar y el cielo que se atisban en el exterior. A este respecto, en una carta Magritte expresó lo siguiente: “creo que he hecho un descubrimiento verdaderamente atrayente en la pintura. He encontrado una nueva posibilidad que existía en las cosas: la de convertirse gradualmente en otra, un objeto se funde en otro distinto. Por ejemplo, el cielo en algunos lugares deja ver madera. Así obtengo unos cuadros en los que la mirada ‘tiene que pensar’ de un modo distinto al habitual”.¹³ De allí que sea posible contemplar a través de la obra de Magritte la génesis del fundamento mismo del lenguaje poético, a saber: el tránsito del símil a la metáfora.

¹² La modalidad del cuadro dentro del cuadro que muestra el mismo paisaje que la tela oculta, utilizada en algunas de las obras más conocidas de Magritte, se trata de una metáfora especular, que puede prolongarse hasta el infinito, y de una insondable reflexión acerca de la naturaleza de la pintura y la visión.

¹³ Meuris, J., *Magritte*, Madrid, Taschen, 1998, p.105.

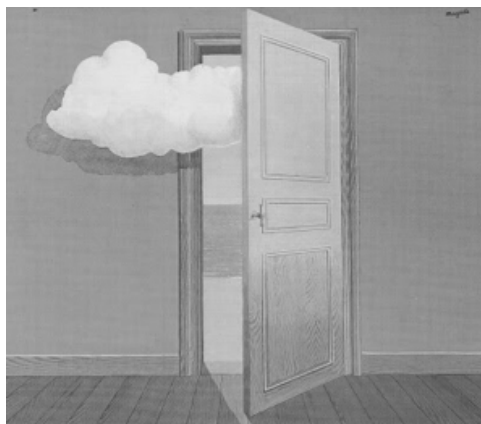


Figura 5. René Magritte
El veneno (1939)
 Gouache, 35 x 40 cm
 Colección Particular

Ahora bien, antes de continuar, es necesario aclarar que existen dos tipos de metáfora: la metáfora pura y la impura. Una metáfora impura se da cuando aparecen ambos términos, el real y el evocado; este tipo de metáfora también se conoce como *in praesentia* o imagen. En los casos en los que el término real no aparece, sino solamente el metafórico, estamos frente a una metáfora pura, que se utiliza para dirigir la atención sobre el significante o darle un aspecto desconocido a lo cotidiano. En la metáfora pura se reemplaza un elemento referencialmente isotópico de la representación por otro, es decir, es la sustitución de un objeto por otro basándose en una comparación implícita. Por consiguiente, en la poética una metáfora de este tipo ocupa un lugar similar al de la comparación o símil, pero es incompleta al no mencionar de forma directa el objeto o elemento al que desea referirse. Las metáforas puras son un elemento alegórico, es decir, manifiestan algo que no se está diciendo, pero que puede intuirse y comprenderse a través de la razón y la asociación de conceptos.

Así las cosas, sostenemos la tesis de que ese proceso de transición al que aludimos más arriba entre el símil y la metáfora entronca en Magritte con la noción de metáfora impura, en cuya base encontramos el mecanismo denominado por Phillips y Macquarrie como *fusión* – del término real y el evocado –, mientras que en la metáfora pura la forma en que los elementos que componen la figura retórica visual se relacionan sería identificada por dichos autores como un mecanismo de *reemplazo* – del término real por el metafórico. Entre las metáforas visuales de Magritte, a menudo imágenes que conforman un universo plástico turbadoramente autónomo, encontramos abundantes ejemplos tanto de metáforas impuras como puras.



Figura 6. René Magritte
El modelo rojo (1937)
 Óleo sobre lienzo, 180 x 134 cm
 Rotterdam, Museum Boymans Van Beuningen

Dentro del repertorio magrittiano un ejemplo de metáfora impura sería el cuadro *El modelo rojo* (1937) (fig. 6). En esta imagen Magritte logra provocar un efecto sorprendente a la par que encantador por una relación de fusión o metáfora impura: los pies se transforman en calzado. Y también por una relación de contigüidad o metonimia: los pies nombran el cuerpo como un todo ausente. En la fusión, propia de las metáforas impuras, los límites entre una figura y otra no se hallan tan definidos como en la yuxtaposición que se lleva a cabo visualmente a través de un símil. Esta indefinición le exige al sujeto que separe mentalmente los dos elementos; sin embargo, a menudo persiste la duda de si se ha identificado las figuras correctamente. Por ejemplo, en obras como *Los compañeros del miedo* (fig. 7), pintada por Magritte en 1942, el pensamiento descubre mediante la imagen híbrida que la forma-hoja es, paralelamente, un pájaro. Ahora bien, si nos preguntamos con Foucault acerca del sentido de estas fusiones metamórficas magrittianas, más allá del resultado puramente visual, descubrimos que:

[...] en Magritte, esos juegos infinitos de la similitud purificada [...] no se desborda[n] nunca hacia el exterior del cuadro. Fundan metamorfosis, pero ¿en qué sentido? ¿Es la planta cuyas hojas se echan a volar y se convierten en pájaros, o son los pájaros que se ahogan, se botanizan lentamente, y se hunden en la tierra en una última palpitación de verdor [...]?.¹⁴

A continuación, analizaremos el papel de la metáfora pura en la pintura magrittiana, dentro del marco de las denominadas por Durand *operaciones de sustitución*.

¹⁴ Foucault, M., *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, trad. por Francisco Monge, 4ª ed., Barcelona, Anagrama, 1997, p. 73.



Figura 7. René Magritte
Los compañeros del miedo (1942)
 Óleo sobre lienzo, 70, 4 x 92 cm
 Bruselas, Colección B. Friedländer-Salik y V. Dwek-Salik

Así pues, el más complejo de todos los mecanismos retóricos es el propio de las metáforas puras, esto es, el reemplazo, ya que hay un segundo elemento que no se muestra, que está ausente, pero al mismo tiempo vinculado al elemento visible. En *Las afinidades electivas* (1933) (fig.8) se nos presenta un huevo, de gran tamaño, encerrado en una jaula que cuadra con sus mismas dimensiones. En este cuadro Magritte abandona el recurso de la yuxtaposición de objetos extraños entre sí (recordemos el ejemplo anterior del símil del vaso y el paraguas, vinculados ambos por *oposición*), pues, a raíz de la revelación que tuvo, la cual dio pie a *Las afinidades electivas*, el pintor inaugura un nuevo método de investigación filosófica basado en el aun mayor impacto que suscita la *semejanza* de dos objetos, uno presente (el huevo) y el otro, ausente (el pájaro). En este punto es preciso aclarar que, a decir verdad, la visión involuntaria o revelación que tuvo Magritte no fue durante un sueño, sino en un estado de duermevela. Este detalle es significativo en la medida en que ilustra el hecho de que, “a diferencia de otros pintores surrealistas que pintaron de manera espontánea o que en ocasiones se dejaron llevar incluso por una especie de *escritura automática*, el procedimiento de Magritte era, por el contrario, totalmente consciente y depurado”.¹⁵ Sea como fuere, lo esencial que queremos destacar aquí es la palpable evolución tanto en la estructura visual (de la yuxtaposición al reemplazo pasando por la fusión) como en las operaciones de significado (de la oposición a la semejanza) que se da paralelamente a lo largo de la producción pictórica de Magritte.

¹⁵ Roque, G., *Ceci n'est pas un Magritte : Essai sur Magritte et la publicité*, Paris, Flammarion, 1983, p. 47.



Figura 8. René Magritte
Las afinidades electivas (1933)
Óleo sobre lienzo, 41 x 33 cm. París, Colección Etienne Périer

Asimismo, la metáfora pura, es decir, la sustitución de un objeto por otro puede entenderse como la consecuencia final de todos los procesos anteriores y tiene un papel determinante en las obras más trasgresoras de Magritte. Las metáforas nos satisfacen por averiguar una coincidencia entre dos cosas distantes. El proceso de razonamiento que subyace aparentemente a esta explicación es la analogía. Ahora bien, se ha cuestionado que la analogía explique la comprensión de la metáfora, ya que hace énfasis en las semejanzas y el fundamento o razón de ser de la metáfora no es la semejanza, sino la ruptura con los modos convencionales de operar y el establecimiento de relaciones inesperadas. La semejanza puede ayudarnos a explicar la metáfora, pero no es lo constitutivo del proceso metafórico. Es sólo una primera articulación. El significado se explica, ante todo, por la idea de trasgresión categorial, que enriquece la explicación que se había dado, según la cual el nuevo significado que emerge con la metáfora se atribuye a un desvío del significado original. A propósito de los términos constituyentes de toda metáfora, semejanza y trasgresión, analizaremos la obra titulada *La llave de los campos* (1933) (fig. 9), que corresponde a un reemplazo por semejanza. Sin embargo, la trasgresión presente en la imagen reside en el detalle de los fragmentos de vidrio en el suelo, que continúan reflejando la imagen de los árboles pese a la barrera de la pared. Aquellos adquieren la propiedad inesperada de atrapar la figura de los árboles que están al fondo como si fueran un vidrio con memoria. Esta metáfora aparentemente sencilla corresponde a un reemplazo porque no existen límites diferenciados entre el paisaje “natural” y el vidrio: el cuadro hace visible que se trata de una tela, de una pintura. Estamos ante una simulación que nos recuerda que el mundo que se construye en la pintura corresponde a la ficción.



Figura 9. René Magritte
La llave de los campos (1933)
 Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm
 Lugano, Fondazione Thyssen-Bornemisza

Sin desmerecer el resto de las metáforas puras de Magritte, tal vez el ejemplo más logrado sea *La violación* (1934) (fig. 10), en la que se forma un rostro de mujer con los elementos esenciales de su cuerpo. Los ojos son reemplazados por senos, la nariz es representada por el ombligo y los genitales sustituyen a la boca. En este sentido, las correspondencias entre ojo y pezón, nariz y ombligo, boca y vagina no sólo desempeñan un papel formal, sino que también suponen relaciones de contenido manifiestas. Es difícil pensar en una representación más eficaz de la violencia que la mirada de un hombre inflige cotidianamente al cuerpo de una mujer. El rostro femenino se transformaría en un puro objeto de deseo, privado de toda individualidad, expresión y sentimiento. Esta concepción prosaica de la metáfora resulta, sin la menor duda, la más fecunda e interesante, pues amenaza con reconvertir toda nuestra percepción de las relaciones analógicas entre objetos de distintas clases. La metáfora en Magritte se revela como un deseo de cambiar el orden de las cosas y en este caso lo logra con una precisión en verdad atroz. De hecho, es imposible imaginar una expresión visual superior del tema: el rostro, en cercanía imposible de pasar por alto, ocupa la imagen por completo y su aspecto inerte, pero también agresivo, vuelve al resto del cuerpo un enigma sin claves. La anatomía de esta metáfora magrittiana hace que el espectador tome inminentemente conciencia de su condición de *voyeur*.



Figura 10. René Magritte
La violación (1934)
Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm
Houston, The Menil Collection

En *La leyenda dorada* (1958) (fig. 11) Magritte sustituye las nubes en un paisaje visto a través de una ventana por largas barras de pan en formación impecable. Ciertamente, de las grandes nubes blancas puede decirse que parecen hogazas de pan; puede decirse, pero de hecho no se dice, porque en realidad se trata de una imagen descendente, en la medida que identifica a un objeto con otro de naturaleza menos excelsa. Dicho de otro modo, las nubes no *parecen*, sino que *son* barras de pan. Se verifica aquí el poder taumátúrgico de la imagen: una metáfora construye, sobre la base de una relación analógica, una realidad nueva, existente solo en la palabra poética. Las nubes-barras de pan de *La leyenda dorada* son una metáfora visual – o, más exactamente, la visualización de una metáfora – convertida en un nuevo orden de realidad que únicamente existe en el cuadro de Magritte.

Llegados a este punto, queda patente que, en cualquiera de los cuadros de Magritte comentados hasta aquí, los vínculos establecidos de uno u otro modo entre objetos aparentemente inconexos van mucho más allá del capricho aleatorio que supondría una primera mirada. En sus metáforas visuales utiliza una especie de juego del escondite para revelar lo que suele ocultarse detrás de las apariencias. Así pues, cuando Magritte aproxima dos objetos, cualquier parecido entre ambos es pura clarividencia.

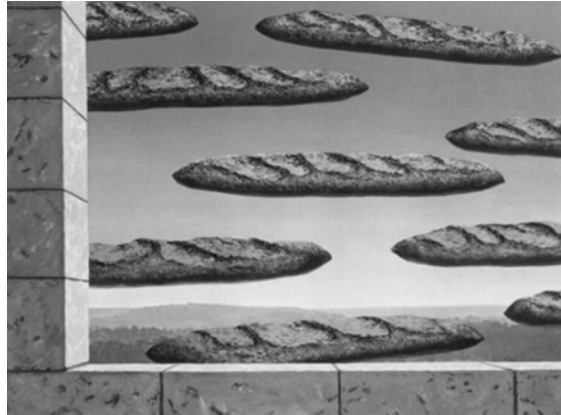


Figura 11. René Magritte
La leyenda dorada (1958)
Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm
Leslie y David Rogath Collection

3. La metáfora visual, belleza y conocimiento

Si la retórica es el arte de encontrar pruebas, la poesía, por el contrario, tiene como objetivo componer una representación de las acciones humanas. Ambas confluyen en la dualidad de la metáfora, cuya función, como ya dijimos, es tanto retórica como poética. El poder de la metáfora no se va a reducir a esta doble funcionalidad retórica-poética. La metáfora no se reducirá a un mero efecto estético, sino que posee además una dimensión cognoscitiva. Dicho de otro modo, el efecto estético es también, desde sí mismo y por sí mismo, conocimiento.

Ahora bien, si la metáfora no es sólo parte de la producción verbal ni es simplemente un elemento más dentro de lo que es posible producir con el lenguaje, ¿qué explica entonces la producción de la metáfora? Lejos de ser un simple artificio, una figura estilística con fines meramente decorativos, la presencia de la metáfora es una constante en las producciones de los sujetos. No es sólo una cuestión del lenguaje; más allá de esto, los procesos de pensamiento humano son en gran medida metafóricos.

La omnipresencia de la metáfora hace que también se halle de modo casi permanente en la vida cotidiana. Se dice que toda metáfora, entendida comúnmente en la sociedad, primero tuvo que ser una metáfora personal, surgida del universo interno de un individuo, quien la compartió y más tarde esa asociación personal pasó a ser un elemento más de la cultura de una determinada sociedad. Así pues, las metáforas cristalizadas, o metáforas rutinarias, son el reflejo de conceptos sistemáticos que estructuran nuestras acciones y pensamientos. Y, sin embargo, si la metáfora es un elemento fundamental en nuestra aprehensión del sentido, es porque la realidad no es independiente del observador y por ende cada persona posee su propia realidad; de este modo las metáforas son la forma individual en que cada individuo filtra y comprende la realidad y a través de ellas podría construirse la propia realidad. Las metáforas cristalizadas están vivas en el sentido más fundamental, es decir, son metáforas mediante las que vivimos. Este hecho obliga a romper con la

idea tradicional de la metáfora como simple figura estilística, mero objeto de estudio de la retórica y de la lingüística. El pensamiento metafórico es parte de la estructura conceptual del sujeto, una característica esencial del razonamiento humano, gracias a la cual es posible apropiarse de la experiencia. No se trata solamente de un asunto de orden lexical, ya que desde el punto de vista de la trasgresión lo que se transforma es la clasificación de las categorías involucradas en la metáfora. La metáfora está no sólo en el origen de la trasgresión, sino también en el origen mismo de la creación de conceptos. Por todo ello, la metáfora se revela como la clave para dar cuenta adecuadamente de la manera en que se construye el significado así como un fenómeno de préstamo que ayuda a emerger nuevos sentidos. En el siguiente fragmento de “Poética y simbólica” (1984), Ricoeur resume de manera concluyente esta concepción de la metáfora:

[...] el lenguaje poético tiene en común con el lenguaje científico el no alcanzar la realidad sino a través del rodeo de una cierta negación infligida a la visión ordinaria y al discurso ordinario que la describe. Al hacer esto [...] apuntan a un real más real que la apariencia [...] el sentido literal debe frustrarse para que el sentido metafórico emerja, de igual manera la referencia literal debe hundirse para que la función heurística cumpla su obra de redescrición de la realidad [...] La poesía no imita la realidad sino recreándola al nivel mítico [fabulador] del discurso.¹⁶

La metáfora sirve para descubrir relaciones insospechadas en los eventos más corrientes y, por extensión, enriquece el mundo, aumenta la realidad, lo cual viene a reafirmar la idea de Ricoeur de que “lo que una filosofía de la metáfora viva quiere olvidar es la entropía del lenguaje”.¹⁷

Ahora bien, ¿en qué sentido las metáforas poéticas o metáforas vivas son un descubrimiento de identidades efectivas? ¿Cómo y acerca de qué nos ofrecen conocimiento? El arte es esencialmente irrealización; es una nueva objetividad que nace de la previa ruptura y aniquilación de los objetos reales. El arte es irreal, primero, porque no es real, es distinto de lo real, y, segundo, porque uno de sus elementos es la trituración de la realidad. Por eso mismo, “el territorio de la belleza comienza sólo en los confines del mundo real”¹⁸. La imagen introduce una nota suspensiva, un efecto de neutralización. El proceso metafórico entero está situado en la dimensión de lo irreal. Gracias al trabajo de la imaginación, la metáfora nos desliga de la experiencia cotidiana, pues se trata de una ficción y conlleva una “suspensión” o ruptura de la realidad que vivimos de manera ordinaria. El lenguaje poético ofrece modos de ser, sentir y pensar que la visión común oblitera y olvida. La metáfora, y el objeto estético en general, perturban nuestra visión natural de las cosas y mediante esa perturbación ponen de relieve y resaltan lo que de ordinario nos pasa desapercibido. Con la metáfora, entendida como modo esencial de intelección, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco o, en términos magrittianos, con el Misterio. En un afán de cultivar una poesía de lo visible, de afianzar la alianza entre misterio y poesía, las metáforas visuales de Magritte no remiten nunca a la realidad exterior, sino a un misterio insondable, el cual:

¹⁶ Ricoeur, P., “Poética y simbólica”, en *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1984, p. 24.

¹⁷ Ricoeur, *La metáfora viva*, trad. por Agustín Neira, Madrid, Cristiandad, 1980, p. 386

¹⁸ Ortega y Gasset 1964, *op. cit.* (nota 10), p. 262.

[...] está ahí porque una imagen poética tiene una realidad. Dado que el pensamiento inspirado imagina un orden que une las figuras de lo visible, la imagen poética tiene el mismo género de realidad que el universo. ¿Por qué? Porque debe responder al interés que sentimos de forma natural por lo desconocido. Cuando uno piensa en el universo, es en lo desconocido en lo que piensa, su realidad le es desconocida. [...] En definitiva, yo muestro lo desconocido a través de objetos conocidos.¹⁹

En conclusión, nos adherimos a la interpretación estética en virtud de la cual, “la poesía se manifiesta [...] por medio del arte de la palabra escrita y por medio del arte de la pintura; cada una de ellas con sus propias posibilidades de expresión y sus propios límites estéticos”.²⁰ En este contexto, la pintura poética de Magritte, su poesía visual, sirve para poner de manifiesto la alianza latente entre poesía y pintura, en tanto que la última es concebida como la descripción visible de la escritura, a su vez, descripción invisible del pensamiento. O, en otros términos, la poesía escrita es invisible; la poesía pintada tiene apariencia visible.

¹⁹ Magritte 2003, “Entrevista con Paul Waldo Schwartz”, *op. cit.* (nota 2), p. 406.

²⁰ Herrero Cecilia, J., “La estética del simbolismo y del surrealismo”, en Fernández Taviel de Andrade, B., *Ver y leer a Magritte*, Cuenca, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 51-52.