

## RESUMEN

Trataremos sobre quién muestra las cosas en los cuadros de Magritte, y sobre a quién se le atribuye el hecho de que las cosas sean como son en dichos cuadros.

Existen algunos caminos en la tarea propuesta que hemos querido evitar por su cuestionable valor heurístico. Uno de ellos es utilizar a Magritte como *corpus* privilegiado para ilustrar algunos mecanismos semánticos del surrealismo; otro, el de usarle como repertorio para describir semióticamente algunas figuras retóricas; otro, el de dar por buenas, semiotizándolas, las declaraciones y escritos del propio Magritte sobre su obra. El peor de todos los caminos es sin embargo, la pretensión de taxonomizar su obra, en cualquiera de los niveles pertinentes, con «métodos» inductivos, incoherentes o ensayísticos.

Hemos perseguido aumentar el conocimiento tanto sobre la pintura de Magritte como sobre el discurso pictórico y visual en sí mismo

Primero, mediante dos breves ejemplos visuales, costumbristas y un tanto fantasiosos, veremos:

- a) qué es lo predicado —el que las cosas sean así o asá en un cuadro—;
- b) quién es su apreciador —la instancia discursiva a la que se le atribuye la responsabilidad del contenido de lo predicado en el cuadro—; y
- c) quién su discursivador —la instancia discursiva que muestra lo predicado en el cuadro—.

Después, trazaremos una primera tipología de enunciados narratológicos raros, poco habituales en pintura, pero muy presentes en Magritte, y discutiremos, con esos parámetros, algunos de sus cuadros.

Finalmente, obtendremos las conclusiones estéticas de nuestros análisis de las obras de Magritte.

## ABSTRACT

*We will deal with whom shows things in Magritte's pictures, and we will also study whom it is attributed and why things are so in these pictures.*

*There exist some ways in the proposed task that we have wanted to avoid for its questionable heuristic value. One of these is to utilize Magritte as a privileged corpus to illustrate some semantic mechanisms of surrealism; another one, to use*

---

\* Universidad del País Vasco, Bilbao, España  
cypnagaj@lg.ehu.es

*him as repertory to describe semiotically some rhetorical figures; another one, considering them good, by undergoing a semiotic treatment, declarations and writing belonging to Magritte himself about his works. However, the most of all the way is the pretension of taxonomizing his works, in any of the pertinent levels, worst inductive "methods", incoherent or essay-like.*

*We have pursued to increase the knowledge about Magritte's painting as well as his pictorial and visual discourse in itself.*

*First, using two brief visual, examples which are about local customs, and fantasy ridden.*

*Let us see:*

- a) What is predicated, what makes a picture to be in a certain way,*
- b) Who appreciates it the discursive instance which is attributed to the content responsibility of what has been predicated in the picture; and*
- c) who discourse sender is the discursive instance that shows what is predicated in the picture.*

*Later, we will draw a first typology of strange narratological statements, not common in painting, but always present in Magritte, and we will discuss, with this parameters, some of his pictures.*

*Finally, we will obtain the aesthetic conclusions of our analysis of Magritte's works.*

## **INTRODUCCIÓN**

Me gustaría que pensasen, para comenzar, en ciertos cuadros muy oscuros de sacristía. En ellos, a veces, un santo —tal vez varios— aparece rodeado, a cierta distancia, de otras personas, mientras experimenta un éxtasis, una visión, una alucinación. Sólo lo experimenta él, no los demás, aunque los demás se den cuenta de que él está sufriendo una visión. Con frecuencia, en esos cuadros, aparece una especie de nube sobre el Santo; generalmente, pintada toda ella con un tipo de luz distinto. Sólo la ve él, el Santo. En el interior de la nube, se halla, muchas veces, la Virgen María, quizá acompañada de varios angelitos. A veces, la Virgen bendice al Santo.

La perspectiva con la que el Santo y sus fieles están mostrados suele ser en estos cuadros completamente corriente, común. La nube con la Virgen María y sus ángeles está mostrada con esa misma perspectiva, sin alterar la posición personal, espacial o temporal desde la que se construye el resto de la representación icónica. Por lo tanto, desde la misma posición referencial, desde un origen discursivo único de la perspectiva, este cuadro presenta al Santo, a los fieles, a la Virgen y a los angelitos.

¿Qué cuenta?, ¿qué exterioriza este cuadro? Nos muestra que en cierto sitio, junto a una ermita de piedra y tejas, por ejemplo, se encuentran varias personas, vestidas de tal manera, de las cuales, una, el Santo, en un estado especial, «ve» a la Virgen María y a su corte celestial.

Podemos, por lo tanto, distinguir en el cuadro al menos tres clases de fenómenos simples:

- a) una predicación narrativa, figurativa y temática; una predicación entendida aquí restrictivamente, para simplificar, como lo predicado;
- b) un sujeto discursivo narratológico al que el enunciado le atribuye —en algún modo— el contenido de la predicación; es un sujeto al que llamaremos apreciador, apreciador de lo predicado visualmente, responsable —en algún modo— del contenido de lo predicado; y
- c) un sujeto discursivo narratológico al que el enunciado le atribuye la discursivación visual de la predicación; un sujeto narratológico que es un «narrador visual», es decir, un perspectivador.

La predicación es el conjunto de la acción semiótica que efectúa el enunciado, o, si queremos, su enunciador implícito.

La predicación comprende, entre otras cosas, también l'attribution par le discours picturale d'un ou plusieurs de ses énoncés narratifs —dèjà thématisés et figurativisés—, à une instance du discours. Cette attribution quiere decir que el contenu d'un acte particulier de constatation, rêve, souvenir, imagination, crainte, hallucination, etc., tiene como sujeto cognitivo o patémico a tal instance du discours, precisamente a esa instancia narratológica que llamamos apreciador. Alors, l'apreciación es una acción narratológica del apreciador. Esa acción narratológica, descrita, con otro propósito y criterio, en el nivel figurativo que la inviste, puede consistir, como decimos, en una acción como hablar, pensar, ver, sentir, creer, soñar, recordar, temer, etc.

Le sujet *appréciateur* est celui dont le contenu de sa constatation, rêve, souvenir, imagination, etc. est *prédiqué* par le discours.

La *prédication picturale* n'est pas toute «égale» à la *prédication linguistique*. L'image a ses procédures particulières pour faire savoir qui est l'*appréciateur*, et aussi pour faire savoir quel est le type d'acte —constatation, affirmation, vision, souvenir— que la *apreciación* soutient.

Pero vayamos a nuestro ejemplo concreto. Lo predicado (a), el contenido de la apreciación, es lo que el cuadro muestra. En nuestra pintura, ese contenido resulta, en cierto modo, doble. Por una parte (a1): junto a una ermita, varias personas contemplan a un santo, que se encuentra en un estado especial. Por otra parte (a2): la Virgen María, con algunos de sus atributos, bendice al Santo.

El sujeto discursivo narratológico al que el enunciado —el cuadro— atribuye la primera predicación (a1), es decir, el apreciador de (a1), es diferente del apreciador de (a2). Según el primer apreciador (b1), junto a una ermita, varias personas contemplan a un santo, que se encuentra en un estado especial (a1). Según el segundo apreciador (b2), la Virgen María, con algunos de sus atributos, bendice al Santo (a2). ¿De acuerdo con nuestro cuadro imaginado, quién es (b1) el apreciador? ¿Quién es el sujeto narratológico del enunciado, según el cual, junto a una ermita, varias personas contemplan a un santo, que se encuentra en un estado especial (a1)? Respondamos, provisionalmente, que se trata de un tipo de sujeto narratológico, presente elípticamente en la mayoría de los cuadros (b1). Ahora mismo volvemos a él. ¿Y quién es, de acuerdo con nuestro cuadro imaginado, el sujeto narratológico (b2) del enunciado, según el cual la Virgen María, con algunos de sus atributos, bendice al Santo (a2)? Aquí, ahora, la respuesta es más sencilla: el Santo (b2). De

acuerdo con el cuadro —con el enunciado, si lo prefieren—, según el Santo (b2), la Virgen le está bendiciendo (a2).

La *discursivation* est l'acte par lequel une instance discursive explicitable construit un discours —son discours—. Il ne s'agit pas de l'énonciateur implicite. Dans un énoncé linguistique écrit, l'instance discursivisatrice est le *narrateur*. Dans un énoncé visuel, «motivé», de *perspectiva artificialis* bidimensionnelle, le *discursivateur* est son *perspectivateur*. La perspectivación es la acción narratológica del perspectivador.

El sujeto narratológico al que hemos llamado perspectivador (c) es único en este cuadro, porque sólo existe una perspectiva visual, como hemos dicho. ¿Quién es aquí ese sujeto narratológico? No es el Santo: lo que vemos no se elabora visualmente desde la perspectiva visual del Santo. Ni siquiera la Virgen se muestra desde la perspectiva visual del Santo. No es la Virgen, por el mismo motivo: lo que vemos no se muestra desde la perspectiva visual de la Virgen. No son los aldeanos que rodean al Santo, pues tampoco ellos son los mostradores visuales de la escena, sino que, como el Santo y la Virgen, son sujetos mostrados por dicha perspectiva. El perspectivador del enunciado es un sujeto discursivo —es decir, un sujeto del discurso—, un sujeto de tipo narratológico, que aquí permanece elíptico y que se sitúa en el origen de la perspectiva visual —la *perspectiva artificialis*—. Es un sujeto narratológico, pero no es necesariamente un sujeto antropomórfico. Él es el constructor de la perspectiva visual que muestra las figuras del enunciado, de acuerdo con el enunciado.

Volvamos al apreciador (b1) de la primera parte de lo predicado —es decir, de la escena junto a la ermita con el Santo y sus fieles (a1)—. Hemos dicho provisionalmente, que se trata de un tipo de instancia narratológica presente elípticamente en la mayoría de los cuadros. Este apreciador (b1) es aquí un papel desempeñado por el mismo actante narratológico que desempeña también el papel de perspectivador elíptico de todo el cuadro (c). Es decir, hay en el cuadro un actante narratológico elíptico al cual le atribuimos tanto la responsabilidad (b1) de asumir el contenido de la primera parte de lo predicado —la escena junto a la ermita (a1)— como la responsabilidad (c) de discursivar visualmente todo el enunciado, es decir, de ser también el perspectivador.

## HACIA UNA TIPOLOGÍA NARRATOLÓGICA

En Magritte, la *apreciación* y la perspectivación, muy personales, enfatizan su originalidad.

Las relaciones entre la *predicación* y la *discursivación* crean estructuras narratológicas poco estudiadas en la pintura y, en general, en el ámbito de lo visual. Con frecuencia, la estética del conjunto de una obra está marcada por esas relaciones. La descripción de los juegos de la predicación y de la discursivación nos permitirá comprender de manera más eficaz y rigurosa la semiótica de los discursos de Magritte. Sobre la descripción y uso de esas herramientas, nos permitimos remitir a algunos de los trabajos anteriores del autor, anotados en la bibliografía.

A partir de lo que hemos visto, en el ejemplo de la sacristía podemos distinguir dos fenómenos complejos: el que se produce por el hecho de que una parte del cuadro —la escena de la ermita— posea un sujeto apreciador y un sujeto perspectivador que están encarnados por el mismo actante narratológico, un actante de presencia elíptica, que pertenece a un tipo muy común en los enunciados visuales. De acuerdo con el cuadro, según ese actante, sucede la escena de la ermita, y además, es también él quien la construye visualmente desde su posición, pues es él quien nos muestra lo que vemos. En esta parte del enunciado, coinciden, pues, en el mismo actante narratológico, el apreciador y el perspectivador.

Otro fenómeno narratológico complejo, que se diferencia del anterior y que se produce también en el cuadro de la sacristía, se debe a que, en una parte distinta del enunciado —del cuadro—, el apreciador y el perspectivador no coinciden en el mismo actante narratológico. El perspectivador elíptico y anónimo nos muestra la escena celestial —la de la nube—, pero su apreciador es el Santo. En el cuadro, según el Santo, la Virgen le bendice desde el cielo, y ello está mostrado sin embargo, desde la perspectiva visual del sujeto elíptico y anónimo que conocemos.

Podemos referirnos a la primera clase de fenómeno, o sea, a aquella, en la que hay convergencia de las funciones de apreciación y de perspectivación, como discurso no indirecto (DNI); y a la segunda clase de fenómeno, a aquella en la que no hay convergencia de esas dos funciones en el mismo actante narratológico, como discurso indirecto (DI).

En nuestro cuadro, un enunciado narratológico adopta la figura del DNI y otro, del DI. Podemos decir que el enunciado narratológico DI del cuadro no es libre (DINL), en el sentido de que el DNI avisa visualmente de la aparición anexa del DI: esta pintura muestra al Santo en trance, y liga su trance con las imágenes de la nube, distinguidas, además, lumínicamente del resto. En una pintura —o fotografía o dibujo o en un plano-secuencia de una película— el DI puede ser libre (DIL) si no está introducido como tal o si no está descrito como tal, sea *a posteriori* sea en un inciso de su duración.

Muy brevemente, pensemos en un segundo cuadro de nuestra sacristía. El Santo reza arrodillado bajo una imagen de Jesucristo en la Cruz, pintada en un cuadro —en un cuadro dentro del cuadro—. En este nuevo ejemplo hay dos predicaciones diferentes. El Santo reza de rodillas delante de un cuadro de Cristo —la primera—; y Jesús está clavado, desnudo y moribundo en la Cruz —la segunda—. Cada predicación tiene aquí su propio apreciador, anónimos y elípticos los dos, pero diferentes cada uno del otro. El perspectivador primero construye visualmente, desde su posición, toda la escena: el Santo rezando delante de un cuadro. Cada apreciación tiene también su propio apreciador. El de la primera predicación coincide en el mismo actante con el sujeto que perspectiviza esa parte del enunciado. Hay allí, en consecuencia, DNI. El perspectivador de la segunda predicación coincide en el mismo actante narratológico con el sujeto que perspectiviza esa otra parte del enunciado. Hay allí también, en consecuencia, DNI. Tenemos, pues, un DNI1 y un DNI2.

En este ejemplo, DNI2 está subordinado a DNI1 porque el perspectivador del cuadro de Jesucristo en la Cruz, perspectiviza a Cristo dentro y del discurso o de

la perspectiva del primer perspectivador. El cuadro de Jesucristo —que es un cuadro representado dentro del cuadro «de verdad»— es un enunciado narratológico incluido dentro de otro enunciado narratológico. El primer enunciado narratológico es discurso no directo (DND), podemos decir. El segundo, es, en este caso, discurso directo (DD).

Volvamos al primer cuadro de la sacristía, al del Santo con sus fieles y con su visión. El primer enunciado narratológico, el que recogía la predicación referida al Santo en la ermita con sus feligreses, podemos analizarlo, en consecuencia, como DND y, con otro criterio, como DNI. Tenemos, pues, un DND-DNI. El segundo enunciado narratológico, el que se refiere a lo celestial, es un DND y, con otro criterio, un DI. Tenemos esta vez, por lo tanto, un DND-DI.

Ahora, retomemos el segundo cuadro. El enunciado narratológico del Santo rezando de rodillas bajo el «cuadro» de Cristo, es DND-DNI. El enunciado narratológico del «cuadro» de Cristo se analiza, a la luz de lo visto hasta aquí, como DD-DNI.

Vemos que, de acuerdo con estos análisis, el discurso indirecto no se opone al directo, como suele afirmarse siempre. En realidad, el indirecto se opone al no indirecto, en una categoría —definida por la concomitancia o no en un único actante narratológico del perspectivador y del apreciador—; y el directo se opone al no directo, en otra categoría —definida por la divergencia y subordinación narratológica o no entre el perspectivador del enunciado y otro perspectivador de un enunciado rector—. Ambas categorías afectan a la vez a cada enunciado narratológico de un texto, por lo que no es contradictorio, sino lógico, que un enunciado narratológico pueda ser, a la vez, DD y DI.

## LA SUBJETIVIDAD NARRATOLÓGICA EN MAGRITTE

Si la subjetividad del discurso es asumida enteramente por su enunciador implícito, éste la desarticula sin embargo, mediante instancias muy distintas en su enunciado; por ejemplo, las narratológicas de las que estamos tratando —el perspectivador 1º, 2º, etc., el apreciador A, B, etc.—. Resulta muy conveniente ocuparse de la subjetividad narratológica cuando se analiza la subjetividad del enunciado. De uno u otro modo, en distinto grado, analice lo que analice, un semiótico siempre se ocupa de la subjetividad del enunciado, es decir, de su enunciador implícito.

Visto lo anterior, si seguimos pensando en la subjetividad discursiva de origen narratológico, nos damos cuenta de que existen cuatro estructuras elementales que la cimantan: (1) La subjetividad que deriva del tipo DND-DNI; es decir, la que nace por la convergencia del apreciador y del perspectivador. (2) La que se debe al tipo DND-DI; o, lo que es lo mismo, la que se basa en la divergencia actancial entre el apreciador y el perspectivador. (3) La que surge por el tipo DD-DNI, o sea, por la divergencia actancial entre un perspectivador 1º y un perspectivador 2º, narratológicamente subordinado; y por la convergencia actancial entre éste y su apreciador. (4) El tipo de subjetividad DD-DI, que no consiste sólo en la mezcla de (2) y de (3); es una subjetividad en continua escisión: desconexión actancial

narratológica entre los perspectivadores, y entre el perspectivador segundo y el apreciador de lo predicado —y recuérdese que lo predicado en este caso es lo que el perspectivador segundo muestra—.

Precisemos que no hablamos aquí de actores narrativo-temático-figurativos, sino de actantes narratológicos. Un actor narrativo-temático-figurativo —basado en la identidad personal subyacente en esos componentes— puede estar compuesto por más de un actante narratológico. El yo-de-ahora que puede hacer de apreciador de lo predicado visualmente y el yo-de-antes que puede hacer de no-perspectivador —y sí de sujeto perspectivado— pueden ser en algunos casos desde luego un único actor narrativo-temático-figurativo, pero son siempre dos actantes narratológicos distintos.

A Magritte no le bastan las cuatro estructuras elementales narratológicas basadas en la discursivación visual —o perspectivación— y en la apreciación para jugar con la subjetividad discursiva, es decir, con el enunciador implícito en sus obras, no le bastan esas estructuras elementales para activar al espectador modelado en sus obras, al enunciatario implícito en ellas. Magritte se sirve a veces de esas estructuras narratológicas de manera simple, pero otras muchas veces las intensifica, aumentando su densidad estructural y, sobre todo, exasperando la divergencia entre las predicaciones y las perspectivaciones de las instancias que ramifican la subjetividad discursiva.

### LA DOXA CONTRADICHA

En *Les amants* (1928), un hombre y una mujer se besan en un espacio semiabierto, cada uno con la cara oculta por un paño. El enunciatario implícito tiende a pensar que se aman sin verse, sin conocerse. También podría creer que no necesitan verse para amarse, puesto que se conocen ya, o puesto que no es eso lo importante para amarse. Para el análisis de lo narratológico podrían ser válidas, entre otras, esas tres lecturas.



Figura 1: *Les amants* (versión de 1928)

El enunciatario implícito con cierto conocimiento del conjunto de la obra del autor identifica igualmente la figura recurrente del paño, que cubre la cabeza en otras pinturas de Magritte: *L'invention de la vie* (1926), *Le supplice de la vestale* (1927), *L'histoire centrale* (1928), *Les amants* (1928, la versión completamente al aire libre, en la que la pareja no se besa, sino que —mejilla contra mejilla— «mira» al perspectivador). En *La ruse symétrique* (1928), el paño cubre la parte superior del tronco de un cuerpo femenino truncado, sin brazos y sin cabeza; junto a él, dos volúmenes, tal vez cabezas, yacen en el suelo, uno a cada lado, cubiertos, en este caso enteramente, por otros paños.

El paño sobre la cabeza es una forma figurativa e icónica —pintada casi a la manera del Magritte más reconocido por el público—, parcialmente ambigua, que se repite en distintas obras. Algunos críticos la han relacionado con la biografía del autor —el enunciador efectivo o empírico, el del mundo natural—, y en concreto con la muerte de su madre, que se suicidó lanzándose a un río, en donde apareció muerta con un camisón blanco cubriéndole la cabeza, cuando Magritte contaba apenas 14 años. Esa figura es un *ideo-ícono*, un *ideo-símbolo*, en su obra. Puede ser el misterio, lo desconocido, la muerte, la muerte voluntaria. El sentido actualizado de ese *ideo-ícono* se determina específicamente en cada uno de los cuadros mencionados. Como tal *ideo-ícono* sólo es pertinente en la obra de Magritte. Otros *ideo-íconos* famosos de su obra son el bilboquet, el cascabel, la manzana, la paloma, la rosa.

Ante el cuadro *Les amants*, optaremos —arbitrariamente—, por la primera lectura de las mencionadas: los amantes se aman sin verse, sin conocerse, y sin saber que no se ven y no se conocen.

El perspectivador construye el enunciado con la máxima «normalidad narratológica». Es un perspectivador completamente «ordinario». El apreciador, a su vez, responde de un contenido predicado que sería «normal», si no fuese por los paños que cubren las cabezas de la pareja. La predicación mostrada no parece corresponder a lo que sostienen los propios amantes —de ahí el carácter primariamente ilógico del cuadro: si supieran que están cubiertos por «paños» que les impiden verse, si «viesen» que no se «ven», no se amarían—, sino al actante que también ejerce como perspectivador. De tal manera, estamos simplemente ante un DND-DNI. Se aman sin verse, sin conocerse, según el mismo actante que hace de perspectivador elíptico y anónimo.

Este actante perspectivador y apreciador, elíptico y anónimo, se halla aquí, a la vez, relacionado intersemióticamente con el enunciador efectivo, con el autor, del mismo modo que, en ciertas novelas, al margen de la ficción de los no-narradores, la figura del narrador se libra de la representación ficticia y parece corresponderse intersemióticamente con la figura del autor real.

Lo predicado se opone aquí con rotundidad y contundencia a una predicación elíptica, pero muy presente en el enunciado, sostenida por la opinión común, en la que participan también —como apreciadores— los propios amantes. Según ellos y, en todo caso, según la doxa, sí que se ven, sí que se conocen cuando se aman; nada cubre sus cabezas, nada les impide saber quién es el otro ni quiénes ellos mismos son. Esta apreciación sobrentendida forma parte de un discurso indirecto

tácito —virtualmente construido en principio por el mismo perspectivador que el que muestra la predicación explícita—, un DND-DI, tácito, pues, pero contradicho por el discurso inmediato, no indirecto, manifestado por la imagen.

Obsérvese que la «normalidad» de lo icónico-figurativo acentúa el carácter contradictorio de la predicación en sí misma, el enfrentamiento de lo predicado manifiesto en el DND-DNI con lo predicado elíptico en el DND-DI. Obsérvese también que una buena parte del discurso, no sólo lo que no está cubierto por los paños, sino lo que no son los paños, es conforme con lo predicado por la doxa. Esa parte común es la que permite el reconocimiento y la comprensión del alcance de lo que se niega.

El cuadro suscita la cuestión de si en él hay ironía. La figura de la ironía más frecuente en el discurso verbal consiste en que una parte del enunciado presenta explícitamente una predicación que otra parte del mismo enunciado, quizá elíptica, presenta de modo opuesto. EJEMPLO. En la ironía verbal, lo predicado explícitamente no suele coincidir con la opinión del enunciador implícito, que se distancia de ello, aunque lo integre en su discurso para conseguir el efecto que desea; la opinión del enunciador implícito suele ser conforme con la del apreciador contradictorio. La primera predicación y su apreciador resultan ironizados por la predicación ironizante. Esto sucede en mayor o menor grado, y con uno u otro tono, según sea el tipo de ironía. El contraste de apreciaciones de la ironía, contraste que es un oxímoron o una antítesis virtual, puede subrayarse por un tono o por unas comillas en la opinión ironizada. Casi siempre, la predicación ironizada se discursiviza explícitamente, mientras que la ironizante puede manifestarse o elidirse, y quedar sobrentendida. Es decir, en lo verbal, el discurso ironizado, proferido por un narrador 1º, suele ser DND-DI. El narrador lo lanza sin asumir la predicación narrativa, figurativa y temática que contiene. Por el contrario, el discurso ironizante suele ser DND-DNI.

Pero *Les amants* no es una ironía. Obsérvese que realizar una ironía clásica en un discurso sólo visual —sin palabras— y compuesto de un único cuadro —sin viñetas como los tebeos—, como es *Les amants*, hubiese supuesto conseguir que el enunciatario implícito entendiese lo contrario de lo que se estuviera mostrando, que entendiese la antífrasis. ¿Cómo distanciarse en la pintura pura de lo en ella mostrado? Uno de los pocos caminos posibles hubiese sido recurrir a la multiplicación de los enunciados narratológicos —algo poco frecuente o imposible en la pintura clásica— y hacer de uno el ironizado, y de otro u otros, los ironizantes.

*Les amants* obra al revés que una ironía convencional: explícita —muestra— la predicación que asume como apreciador quien también hace de perspectivador —y con la que se encuentra conforme el enunciador implícito—: «no se conocen los amantes». Manifiesta, pues un DND-DNI; es la predicación narrativa, temática y figurativa negadora. Y elide —hace elíptica— la predicación opuesta, la opinión común —»sí, se conocen«—, de la que el perspectivador se distancia; es la predicación negada.

Aquí, en *Les amants*, no hay ironía convencional, por lo tanto. El procedimiento es meridiano: el discurso muestra sin ambages lo que cree; mientras niega la doxa abiertamente al mostrar los paños. La predicación —lo predicado— es heterodoxo. El apreciador de lo visual en *Les amants* es un vanguardista, un revolucionario, un revelador que inquieta.

La silepsis elíptica de apreciadores enfrentados, podemos resumirla así:

<i>Lo explícito en el cuadro</i>		<i>Lo elíptico en el cuadro: la doxa</i>
DND-DNI visual	frente a	DND-DI visual
<i>predicación extraña</i>		<i>predicación normal</i>

El procedimiento narratológico de *Les amants* lo comparten también otros cuadros famosos de Magritte, como *Le viol* (1935), y algunos tan aparentemente distintos a éstos y tan distintos realmente en su intencionalidad, como los dos *Le faux miroir* (1928, 1935, 1952), o *Golconde* (1953). Más adelante nos ocupamos de ellos.

### SILEPSIS DE APRECIADORES Y DE PERSPECTIVADORES

En *Le dormeur téméraire* (1927), pudiera existir alguna influencia cinematográfica. El sueño es contado de un modo cercano al que suele emplearse en muchas películas. En un plano previo —o en uno posterior— vemos al personaje que duerme. En el siguiente —o en el inicial— vemos las cosas que sueña. En el plano inicial o final que es descriptivo de la situación «real» —alguien duerme— y de apercibimiento para el espectador de que lo que sigue o lo que antecede es el contenido del sueño, el perspectivador suele ser anónimo, carente de identidad antropomórfica e inmanifiesto; suele ser un sujeto narratológico sin existencia alguna como sujeto narrativo-temático-figurativo: a efectos de lo relatado, el perspectivador no existe; es como si la historia se contase por sí misma —según decía Benveniste, hablando de uno de los tipos de narración posibles—. El personaje que vemos en la película de nuestro ejemplo duerme sin que nadie le esté viendo dormir. Sí, nosotros le vemos dormir, pero por arte de magia, por la magia del cine, del espectáculo a oscuras. Nadie está allí con él mirándole o filmándole mientras duerme. Nadie proyecta imágenes cinematográficas en la sala en donde las presenciamos. No ha habido representación ni filmación; ni actor ni director; ni cámara ni filmador.



Figura 2: *Le dormeur téméraire* (1927)

En esos planos, también el apreciador suele ser un sujeto narratológico anónimo y elíptico. Y también suele ser inexistente para la propia historia, en las películas de lo que llamamos cine clásico. Coincide —suele coincidir— en el mismo actante con el perspectivador. Son dos papeles del mismo sujeto narratológico. Esos planos descriptivos y de apercibimiento se exponen, por consiguiente, como DND-DNI.

Lo soñado, «El plano del sueño», en el que suele aparecer, a veces, el mismo personaje que sueña, no le suele tener a éste por perspectivador. Ni el sujeto que está soñando en tanto tal ni en tanto personaje de lo soñado suelen ser el perspectivador de lo soñado. El perspectivador suele ser un sujeto anónimo, imposible, elíptico. Sin embargo, el apreciador de lo soñado sí suele ser el sujeto que está soñando. Las cosas suceden así, según él. Dada la separación, en estos planos, entre el perspectivador y el apreciador, su forma narratológica es la de DND-DI: discurso indirecto visual, en resumidas cuentas.

En *Le dormeur téméraire* nos encontramos con el mismo procedimiento, ya no sintagmatizado temporalmente, como en el cine —plano precedente, plano siguiente—, sino espacialmente —plano superior, plano inferior—. Arriba tenemos el enunciado ordinario —DND-DNI—; abajo, el indirecto —DND-DI—. Los dos, simultáneamente, en silepsis, que es, aquí, silepsis de dos apreciadores.

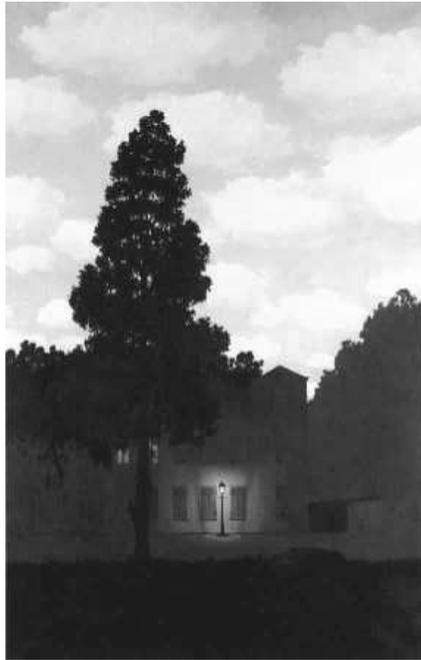
Silepsis explícita de apreciadores conformes —lo real más lo subreal— enfrentada elípticamente, pues, a la ausencia de silepsis:

<i>Lo explícito en el cuadro</i>		<i>Lo elíptico en el cuadro: la doxa</i>
DND-DNI visual	frente a	DND-DNI visual
DND-DI visual		
<i>predicación completa</i>		<i>predicación sinecdóquica</i>

De algún modo, las dos partes son al mismo tiempo, lo exterior y lo interior, lo objetivo y lo subjetivo, lo aparente y lo secreto, lo desgastado y lo nuevo. Estas dos últimas categorías enlazan, narratológica y temáticamente, *Le dormeur* con *Les amants*. Pero lo que en *Les amants* era DND-DNI explícito —el secreto desvelado sobre el amor, la contradicción de la doxa, el paño— es equivalente aquí al enunciado narratológico inferior, al DND-DI —al mundo del sueño al descubierto—. Allí se trataba de mostrar un velo aparentemente invisible —el de los amantes—; aquí, de levantar un velo aparentemente visible —el del sueño—. En los dos casos, la pintura como revelación. Revelación frente a la doxa. Con todo, es una revelación paradójicamente enigmática, aspecto éste más notorio en *Le dormeur*, que se acerca por ello al discurso iniciático, y recuerda formas no artísticas como el crucigrama y el jeroglífico.

Veamos otro tipo de silepsis: la simultánea tanto de perspectivadores como de apreciadores. En *L'empire des lumières* (versiones de 1948, 1953, 1954 y 1958), *L'empire des lumières, II* (1950), y en casi todos los cuadros de la misma serie, como *Le salon de Dieu* (1958), o en los que repiten el hallazgo, aunque no sea ése su único motivo o su motivo principal, como *Sans titre* (1967, inconclus), *Le domaine enchanté* (1953), *Le retour au pays natal* (1959), *La carrière de granit* (1964), *L'entrée en scène* (1961) o el fresco *Le regne enchanté* (1953), el cielo se muestra de día y la tierra, de noche, o, al revés —como en *Le salon de Dieu*—, o se produce algún

fenómeno relacionado con esa oposición de noche y día copresentes en dos áreas distintas de lo representado.



**Figura 3:** *L'empire des lumières* (versión de 1954)

Si se tratase de literatura y no de cuadros sin palabras, podríamos pensar en una confrontación de dos apreciadores distintos sobre «el mismo» paisaje, construido, en ambos casos, con el mismo perspectivador. Pero en el discurso bidimensional y motivado de *perspectiva artificialis*, el perspectivador es, por su relación motivada visual con lo perspectivado, sincrónico con ello; sólo puede existir homodiegeticidad temporal entre el perspectivador y lo perspectivado. Eso necesita ser así en cada imagen, en cada plano, en cada plano-secuencia. Sólo se muestra lo que él está mostrando, desde donde lo muestra y mientras lo muestra. La simultaneidad entre el discursivador de lo visual y lo discursivado determina también la estructura de *L'empire des lumières*.

Si se trata de noche, debe existir un perspectivador nocturno; si se trata de día, uno diurno. Encontramos por lo tanto, dos perspectivadores, tan necesariamente copresentes como incompatibles. Las apreciaciones son también y evidentemente, contrarias. Se predica paisaje de día, en el cielo; de noche, en la tierra. Y en cada subpaisaje, se produce sincretismo del papel de perspectivador y de apreciador en un mismo actante narratológico, lo que conlleva la existencia de dos DND-DNI contrarios entre sí.

Este cuadro, no debemos olvidarlo tampoco, juega en cierto modo al engaño y a la magia. Al engaño, porque sólo percibiendo a la vez la zona superior y la

inferior se distingue su contrariedad semiótica. Y a la magia, porque el efecto produce el placer estético de lo extraño, incluso aunque no se distinga su mecanismo. Este enunciado recurre en tal sentido a cierta clase de anamorfosis.

¿El enunciador implícito juega a crear la esquizofrenia narratológica en este enunciado? A veces, por pinturas como ésta, podría surgir la impresión de que Magritte fue vaciando de sentido la contradicción de la doxa típica de sus primeras épocas para refugiarse en una elocutio visual gratuita o limitada a un estudio de las posibilidades del lenguaje pictórico. Con todo, no es tan sencillo. Día y noche son, en estos cuadros, algo más que las dos partes de cada jornada. Son la claridad cognitiva y el misterio, la euforia y la disforia, el bien y el mal. No es indiferente el sentido derivado de que la correlación se produzca tal y como se realiza —cielo es a tierra como día es a noche—. Es así, excepto en *Le salon de Dieu*. Precisamente en esta obra, opuesta por ello a las demás dentro del grupo que estamos describiendo, la inversión que supone llevar la luz del día a la tierra es pareja a la correlativa divinización que de ésta se produce, comenzando ya por el mismo título y siguiendo por los colores.

Pensemos de nuevo en la serie en su conjunto. «Noche» y «día», esos dos valores, se presentan al unísono en el mundo «real», según los cuadros, y no sólo en la representación del mundo «real». La silepsis de perspectivadores no es esquizofrenia enunciativa, sino un discurso sobre el carácter esquizoide del mundo natural. La opinión común sigue siendo hostigada en *L'empire des lumières*. La doxa sigue presente de modo elíptico; y sigue siendo negada de manera patente. Para ella, no cabe lo mixto: o «noche» o «día». *L'empire des lumières* cuestiona ese binarismo elemental. La opción por el todo confunde la opción por una de sus partes; son los dos valores de una oposición participativa. Los dos enunciados manifiestos y enfrentados de los dos perspectivadores —los dos DND-DNI— se oponen, por su misma copresencia, en su conjunto, a la creencia común, analizable otra vez como un discurso indirecto —DND-DI—, que no por manifestarse elípticamente resulta por ello menos combatido. Si no fuese por su oposición a esa doxa, esta serie de cuadros perdería buena parte de su carácter vanguardista.

Narratológicamente, el tipo que compone la serie *L'empire des lumières* se diferencia del tipo de *Les amants* por la estructura compleja —doble— del discurso negador. La existencia de esa estructura negadora doble la comparte el tipo de *L'empire des lumières* con el tipo de *Le dormeur témeraire*, aunque el resto de las formas narratológicas sean distintas entre ellos.

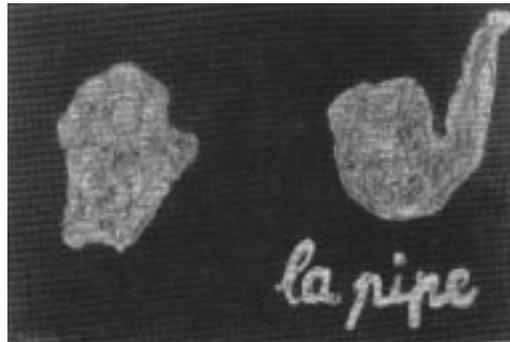
## **PINTAR CON SIGNOS MOTIVADOS Y CON SIGNOS ARBITRARIOS**

Podríamos fijarnos ahora en otro grupo de cuadros en la obra de Magritte, denominable, tal vez, la guerra de los lenguajes, conjunto que pudiéramos articular, a su vez, en varios subgrupos. Con un criterio narratológico, y atendiendo solamente a las relaciones entre la discursivación y la apreciación, el establecimiento de ese bloque relativamente independiente en la obra del pintor belga, y su propia división posterior en subclases, es mucho menos fácil de defender que la proposición de esas u otras distinciones con argumentos fundados en la forma de la expresión de

los lenguajes de los cuadros implicados, o con argumentos basados en las acciones pragmáticas implícitamente desarrolladas por ellos.

En general, las obras en las que aparecen palabras e imágenes son, como todas las que hemos visto hasta ahora, negación de lo que para la doxa, siempre elípticamente presente, son evidencias. Ahora, la refutación de la doxa afecta al valor de las figuras representadas, sean iconos puros, sean iconos de palabras. La doxa se manifiesta aquí como discurso elíptico, pero éste no será, según veremos, necesariamente indirecto, al contrario de lo que sucedía en *Les amants* o en *L'empire*.

En el primer subgrupo hecho con criterios ajenos a los narratológicos seguidos hasta aquí, podríamos incluir cuadros como *Sans titre —La pipe—* (vers 1926), en los que el enunciado pictórico niega verbal y visualmente la necesidad del iconismo entre los objetos del mundo natural y los objetos representados «icónicamente», «con imágenes». Decimos iconismo, tal y como interpretamos a Jean-Marie Floch, en el sentido de producción en el enunciado de la ilusión de ser, no el enunciado, sino el mismo mundo natural o, en todo caso, su copia fiel.



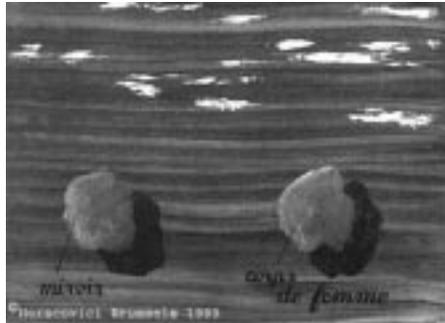
**Figura 4:** *Sans titre —La pipe—* (hacia 1926)

En el segundo subgrupo estarían los cuadros en los que el enunciado pictórico combate verbalmente la confusión entre los objetos del mundo natural y los objetos de las representaciones del mundo natural, por ejemplo las representaciones pictóricas. Se trata, por ejemplo, de *La trahison des images —Ceci n'est pas une pipe—* (versiones de 1928/1929, 1948, 1952/1953 y 1966), *Les deux mystères* (1966), *Ceci n'est pas une pomme* (1964).



**Figura 5:** *Ceci n'est pas une pomme* (1964)

En el tercer subgrupo, organizaríamos los cuadros en los que se cuestiona la necesidad de que la pintura sea de «imágenes» figurativas —o incluso—abstractas, pero ni verbal ni mixta de lo verbal y de imágenes. Es lo que sucede en cuadros como *L'usage de la parole* (1927), *L'espoir rapide* (1927), *Le masque vide* (1928), *Le corps bleu* (1928), *Le miroir vivant* (1928/1929), *L'arbre de la science* (1929), *Le miroir magique* (1929), *Sans titre —Le cahier de l'écolier—* (1929).



**Figura 6:** *L'usage de la parole* (versión de 1928)

En el cuarto subgrupo podríamos pensar en los cuadros en los que se combate la obligación de la correspondencia no libre, no creativa, entre imágenes y palabras. Estaríamos refiriéndonos, por ejemplo, a *La clef des songes* (versiones de 1927 y 1930), *La table, l'océan, le fruit* (1927), *L'arc-en-ciel* (1948), *Le bon exemple* (1953).



**Figura 7:** *La clef des songes* (versión de 1930)

Volvamos al conjunto, a este grupo entero de cuadros que hemos llamado la guerra de los lenguajes; si lo pensamos desde criterios más próximos a los utilizados

hasta ahora, vemos que las pinturas tienen en común el presentar cada una una silepsis explícita y sincrética de dos o más enunciados, y el hecho de que dicha silepsis se halla enfrentada a un enunciado elíptico de la doxa, enunciado que en tres de los cuatro subgrupos también es sincrético de lo verbal y lo «visual».

La silepsis explícita y sincrética de dos o más enunciados, uno verbal y uno visual, por lo menos, es fácilmente detectable: «La pipe» y la pintura de dos formas de pipa; «Ceci n'est pas une pipe» y la pintura de una pipa; «fusil», «nuage», «Chaussée», etc. y el dibujo de un terreno, de unas figuras, de unas sombras; y «l'Acacia», «la Lune», etc. y el dibujo de un huevo, de un zapato de tacón, etc.

El enfrentamiento aparente ya en el mismo seno de lo explicitado se manifiesta, por ejemplo, mediante la afirmación verbal de pipa junto a unas formas visuales difíciles de pipa; por la negación verbal de pipa junto a la pipa pintada; por la mezcla de lo figurativo verbal y de lo figurativo icónico en *L'usage de la parole*; y por la no conformidad semántico-figurativa entre la acacia de lo verbal y el huevo pintado. Sabemos que se trata de dificultades sólo a primera vista.

La doxa elíptica es contradicha expresamente en los cuatro subtipos propuestos, tal y como hemos visto, por la silepsis explícita: para la doxa, las formas de pipa presentadas no son una pipa; la pipa pintada en el segundo subgrupo sí que es una pipa; no se puede mezclar en un cuadro lo verbal —como sustituto de lo icónico— con lo icónico; y no se puede predicar didascálicamente sobre lo icónico más que de modo tautológico: un huevo no es una acacia.

Si acudimos a las herramientas narratológicas utilizadas antes de este apartado, las cuatro subclases de enunciados se confirman.

En el subtipo de *La première pipe*, la silepsis explícita, sincrética y copulativa, silepsis que lo es de los apreciadores y de los enunciados, se enfrenta tácitamente a la silepsis elíptica, sincrética y copulativa del epistème vulgar. En el terreno de lo explícito, el doble enunciado de expresión icónica y el simple enunciado de expresión verbal son los tres ordinarios: DND-DNI. En el terreno de la doxa elíptica, se repite el enunciado «la pipa» como DND-DNI; pero se *corrigen* los dos enunciados «visuales» con discursos indirectos: se rectifican elípticamente las formas «incorrectas» de la pipa. Según la doxa, desde esas perspectivas, las pipas iconizadas son *como sabemos que deberían ser*. La predicación extraña explícita del cuadro se opone a la predicación *correctora* en lo visual de la doxa, descriptible como DND-DI.

<i>Lo explícito en el cuadro</i>		<i>Lo elíptico en el cuadro: la doxa</i>
primer DND-DNI visual		primer DND-DI visual
segundo DND-DNI visual	frente a	segundo DND-DI visual
DND-DNI verbal		DND-DNI verbal
<i>intersemiotidad creativa, extraña</i>		<i>intersemiotidad icónica, correctora de lo visual explicitado</i>

En el subtipo de *Ceci n'est pas une pipe*, se mantienen en parte las mismas estructuras, excepto por el hecho de que el discurso indirecto, de carácter también rectificador, afecta a lo que se expresa verbalmente y no ya a lo que se expresa visualmente; y, en el ejemplo concreto, también por el hecho de que el discurso de expresión visual no es doble, sino único. Es decir: según la doxa, «sí, esto sí que es una pipa».

<i>Lo explícito en el cuadro</i>		<i>Lo elíptico en el cuadro: la doxa</i>
DND-DNI visual	frente a	DND-DNI visual
DND-DNI verbal		DND-DI verbal
<i>intersemiotividad negativa en lo verbal, extraña</i>		<i>intersemiotividad positiva en lo verbal</i>

En el subtipo de *L'usage de la parole*, la silepsis explícita y sincrética ya no es copulativa, y está enfrentada elípticamente a una no-silepsis, a un discurso indirecto no sincrético, que sólo recurre a la expresión icónica.

<i>Lo explícito en el cuadro</i>		<i>Lo elíptico en el cuadro: la doxa</i>
DND-DNI visual	frente a	DND-DI visual
DND-DNI verbal		
<i>intersemiotividad extraña</i>		<i>no intersemiotividad: predicación sólo visual y "completa"</i>

Por contra, en el subtipo de *La clef des songes*, vuelve lo copulativo, pero ahora sin aceptar ni negar la doxa verbal ni la visual, sino proponiendo una categorización distinta, menos copulativa-tautológica y más copulativa-creativa, más metonímica y menos analógica-metafórica. La silepsis explícita, sincrética y metonímica —la palabra acacia para un huevo pintado— se opone, elípticamente, a la silepsis elíptica y sincrética común, de tipo copulativo-tautológico: según la doxa, «debería escribirse huevo».

<i>Lo explícito en el cuadro</i>		<i>Lo elíptico en el cuadro: la doxa</i>
DND-DNI visual	frente a	DND-DNI visual
DND-DNI verbal		DND-DI verbal
<i>intersemiotividad creativa, extraña</i>		<i>intersemiotividad tautológica, correctora de lo verbal explicitado</i>

En cierto modo, «la guerra de los lenguajes» se extiende a otras zonas de la obra de Magritte. Así, por ejemplo, el procedimiento que consiste en titular los cuadros contradiciendo lo esperable, lo que la doxa opina sobre el título posible, está relacionado, en otro nivel, con las relaciones copulativas entre lo verbal y lo «visual», y, al menos en ese aspecto, muchos cuadros pertenecen al subtipo de *La clef des songes*.

Evidentemente, el gran grupo de cuadros que pintan las condiciones y los límites de la semejanza entre el cuadro y el mundo natural para cuestionar la ilusión de realidad, por ejemplo, y para tratar finalmente de la pintura por sí misma, aunque no utilice lenguaje verbal y aunque no recurra a un sincretismo tanto de lenguajes como a un juego de niveles de perspectivación, y en definitiva, a lo que Genette llamaría metalepsis narratológicas, ese gran grupo, decimos, pertenece asimismo de alguna manera a «la guerra de los lenguajes».

## SURREALISMO Y NARRATOLOGÍA

El subtipo al que pertenece *La clef des songes*, que hemos integrado en el grupo de «la guerra de los lenguajes», tiene sin embargo, bajo otros criterios igualmente narratológicos, algo en común con otro gran grupo de cuadros de Magritte.

Nos referimos a los cuadros de tipo «simbólico» o «poético», que suelen relacionarse parcial e inicialmente con la pintura de Giorgio de Chirico. En estos cuadros de Magritte se asocian entre sí, de manera extraña, a veces surrealista, figuras difícilmente relacionables. Contrariamente a los cuadros de los que nos hemos ocupado hasta ahora, éstos no parecen obedecer en primer término a contradecir la percepción del mundo propia de la doxa —contradicción, como hemos visto, articulada preferentemente mediante el juego de las estructuras narratológicas y elocutivas—. Esta antítesis preferente, decimos, era común a los tipos vistos hasta ahora. Contrariamente, en los cuadros del tipo «simbólico» o «poético» no sólo esta antítesis ya no es preferente, sino que, además, entre la figuras icónicas relacionadas extrañamente no suele haber palabras: no se trata, en general, de enunciados sincréticos. Estamos refiriéndonos a cuadros como *La traversée difficile* (1926), *La mémoire* (1942 y 1948), *La goutte d'eau* (1948), *Quand l'heure sonnera* (1964), etc.



Figura 8: *La Mémoire* (1948)

En ese grupo, como decimos, la doxa ve negada su concepción de las relaciones posibles de lo figurativo, pero sólo en un segundo plano: en la medida en que la correspondencia extraña entre los objetos representados en los cuadros de este grupo contraviene de algún modo la doxa. Con todo, desde el punto de vista narratológico adoptado, lo pertinente es el carácter de visión o de sueño, que es el que liga este grupo con el subtipo de *La clef des songes*. En *La clef des songes*, la relación explícita entre lo «visual» y lo verbal era creativa, metonímica, y no identificativa, no copulativa, como lo era en el discurso contradicho de la doxa. En *La clef des songes*, por la fuerza de la oposición a la doxa, se enfrentaban un discurso no indirecto explícito y un discurso indirecto elíptico, ambos verbales, y ambos dependientes de un discurso icónico. En el grupo «simbólico» o «poético», por contra, ya sin lo verbal, y ya sin gran intensidad la referencia opositiva a la doxa, despunta sobre todo el aspecto «libre», creativo, misterioso, onírico, «insondable» y, en cierto modo, cercano al arcano y al diván del psicoanálisis.

Por lo mismo, este grupo «simbólico»-«poético»-surrealista-onírico, también se emparenta narratológicamente con el enunciado inferior de *Le dormeur témeraire*, con el enunciado narratológico que, en dicho cuadro, corresponde a lo que el hombre

que duerme sueña, que, recordemos, se expresaba visualmente como discurso indirecto, DND-DI: esos objetos comunes se relacionan de ese modo extraño —en el enunciado narratológico inferior— no según quien hace también de perspectivador anónimo y elíptico, sino según el hombre que duerme del enunciado superior, es decir, según su *inconsciente* sueño.

La diferencia entre *Le dormeur* y este nuevo grupo es que en el nuevo grupo se ha elidido el discurso no indirecto introductor, y el discurso indirecto aparece libre, no avisado, no introducido. Como en este grupo «simbólico»-«poético»-surrealista-onírico no hay DNI, es decir, como no hay un discurso no indirecto que haga las veces de discurso introductor del discurso indirecto, no se explicita tampoco en los cuadros de este grupo el apreciador de «lo soñado», ni siquiera en un subdiscurso anexo. Ese apreciador elíptico de «lo soñado», este «soñador», no converge en un mismo actante con el actante que realiza en dichos cuadros el papel de perspectivador, que suele ser también elíptico. No estamos en una perspectiva subjetiva, sino en una perspectiva primera, anónima, elíptica, que recoge sin embargo, y sin previo aviso, una apreciación subjetiva y misteriosa. Es misteriosa hasta en la identidad del sujeto apreciador que sustenta el contenido de lo soñado, la visión, el jeroglífico. Apreciador, pese a ello, personificable de modo genérico, como el inconsciente o como lo inconsciente discursivo.

Debemos, por lo tanto, analizar esos cuadros del gran grupo «simbólico»-«poético»-surrealista-onírico como DIL, como discursos indirectos libres. Describir esta estructura narratológica —que depende de la perspectiva y de la apreciación— en este grupo de cuadros de Magritte, resulta más sencillo que en otros cuadros de otros autores: en Magritte, en general, y concretamente también en el grupo de cuadros del que hablamos, la identificación del perspectivador anónimo y elíptico con el de la «representación convencional objetiva y realista» está acusadamente construida, mientras que el contenido de la predicación se atribuye a un sujeto singular y diferenciado, por lo que la disociación actancial propia del discurso indirecto se percibe sin ambages.

## ACTIVAR AL ESPECTADOR IMPLÍCITO

La constante narratológica que ha guiado nuestro trabajo nos ha permitido detectar una tendencia en el discurso pictórico de Magritte hacia la silepsis. La silepsis descrita ha sido en primera instancia la narratológica, la que se deriva de la tendencia a producir un discurso que es mezcla de dos o más discursos, a veces sincréticos, y que se opone a otro u otros discursos, frecuentemente los de la doxa. Silepsis, con frecuencia, de perspectivadores y de apreciadores. Silepsis dinámica, viva, que parece conforme con la doble y simultánea propensión del discurso pictórico de Magritte a la representación icónica, figurativa, a la *perspectiva artificialis*, y, al mismo tiempo, a su cuestionamiento; y conforme también con su inclinación a la figuratividad de los temas cotidianos, y, a la vez, a lo misterioso, ficticio y simbólico.

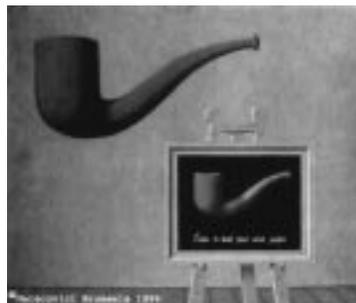
Quizá es la silepsis de la referencialidad y de la no referencialidad la que más le caracteriza: la primera, construida en discurso ordinario, DND-DNI; y la

segunda, en discurso indirecto, DND-DI, o indirecto libre, DND-DIL. Sin embargo, la correlación no se produce siempre en tales términos.

El discurso directo, la forma DD-DNI, está también presente en Magritte: *Les deux Mystères* (1966), *La Condition humaine* (1935), *La Clairvoyance* (1936), *Georgette au Bilboquet* (1926), etc.



**Figura 9:** *La Condition humaine* (1935)



**Figura 10 :** *Les deux Mystères* (1966)

Es frecuente y característico también el discurso que podríamos llamar semi-directo: el perspectivador no es realmente el típico hombre del hongo, sino un sujeto anónimo y elíptico, situado a su espalda, casi pegado a él, a su cabeza, casi él, un perspectivador semi-subjetivo, como una «cámara» semisubjetiva lo sería en el cine: *La Réproduction interdite* (1937), *Le Maître d'école* (1954), *La Boîte de Pandora* (1956), *Le Bouquet tout fait* (1956), *La Décalcomanie* (1966), *La main heureuse* (1966).



**Figura 11:** *La Boîte de Pandora* (1956)

La referencialidad se debe en Magritte al gusto por la iconicidad y por lo figurativo; la no referencialidad, al cultivo de la ficción y del simbolismo. Esta mezcla proporciona el carácter contradictorio e inquietante a muchas de sus obras. Referencialidad y no referencialidad se encuentran codeterminadas por las estructuras narratológicas tratadas. La ficción nace ya en los mismos perspectivadores y apreciadores usados en muchos de sus cuadros, pues a menudo son ellos actantes de ficción.

¿Qué tipo de ficción pictórica es la que aparece en Magritte? Es de tipo siléptico también. *Ficción sintáctica* a la vez que *no-ficción morfológica*, podríamos decir. *No-ficción morfológica*, por la presencia icónica, fotográfica, de los elementos figurativos cotidianos. *Ficción sintáctica*, porque la lógica icónica y figurativa que relaciona los elementos es anti-fotográfica, anti-icónica, anti-figurativa, porque produce una narratividad de ficción. «Técnica» fotográfica y lógica surrealista, por lo tanto.

Si podemos decir que, desde Manet, la semiótica plástica se había revelado contra la semiótica icónica; desde Magritte, es la propia semiótica icónica la que se destruye a sí misma. La silepsis como mandamiento. Familiaridad extraña, tensión tranquila: activación del espectador implícito.

Su discurso, tanto sobre el mundo como sobre la pintura, opone continuamente el parecer al ser; y el ser, al poder ser. Lo visible, a lo invisible; lo gastado, desgastado, la doxa, a lo percibido de modo nuevo. Magritte desvela tanto lo invisible del mundo como lo invisible de la pintura. Hacer ver o sospechar lo invisible: el arte como revelación, pero revelación también sobre su propia artificiosidad, transparente hasta hace poco para la doxa. Lo narratológico desempeña un papel clave no menos en el encubrimiento clásico y romántico que en la confesión plástica heteroreveladora y autoreveladora iniciada por la modernidad, una función basilar, casi siempre desatendida por los analistas, que la suelen desconocer. Si Manet había revolucionado la pintura al hacer que su objeto fuese la pintura misma, y no la representación del mundo, Magritte revoluciona el mundo mismo, al sostener que no es como se creía. Desvelar el mundo y desvelar la pintura. Desvelación de lo

sub-real: visión onírica, fantástica, del deseo, del temor, del capricho. Y desvelación de los trucos y convenciones de la figuratividad, de la perspectiva, del iconismo.

Entre los colores y las formas de Manet, de Hergé, de la publicidad y del diseño de los objetos de consumo masivo, Magritte y sus silepsis. La pintura como deleite ligero, rápido —facilitado por los rasgos más característicos de su expresión visual más conocida, a caballo entre la velocidad formal de Manet y los tebeos o los gráficos publicitarios—, y, a la vez, como discurso intelectual, difícil: acertijo, crucigrama, jeroglífico. Pintura paradójica, vecina de las formas populares, pronto masificadas, y amiga de las formas cultas —ceranos los ecos gongorinos, las agudezas barrocas, el surrealismo poético—. En esta vía, el discurso indirecto libre abandona el terreno del milagro y de la aparición religiosa, y facilita la expresión visual automática, irracionalizada, inmediata, el milagro laico de la manifestación del subconsciente y la broma.

En líneas generales, frente a la competencia de la fotografía y del cine, una parte de la pintura ha evolucionado en los últimos 150 años hacia un discurso centrado en lo plástico, poco icónico y poco figurativo. A veces se le ha reprochado a Magritte desinterés por la especificidad plástica de la pintura y excesiva preocupación por la práctica un tanto desmaterializante de una pintura intelectual. En realidad, como hemos visto, muchos de los rasgos de los cuadros de Magritte parecen apuntar en la misma dirección que la pintura que se vio confrontada al nacimiento y desarrollo de la fotografía y del cine. En los cuadros y dibujos de Magritte, la ficción figurativa y el simbolismo icónico subrayan lo que entonces parecía imposible para la reproducción automática, físico-química, del mundo natural, y producen, por ello, un efecto muy paradójico de hiperplastificación. Nos estamos refiriendo a todas esas formas y procedimientos de Magritte que hoy, no ya en la pintura, sino en el cine y en la TV, se llamarían de post-producción, y que, en el tiempo de Magritte, no existían o eran poco significativos en el cine y en la fotografía, Fantômas y Méliès aparte. Son esas formas y procedimientos las que han convertido a Magritte en el corpus ideal para la ejemplarización de la retórica elocutiva, y las que le hacen ser un precursor pictórico del vídeo-clip contemporáneo, entendido como poema audiovisual en donde reina la manipulación electrónica de la imagen registrada. Una amazona que se ve y no se ve entre los árboles cuando no y cuando sí debería verse; manzanas, flores y rocas que flotan, que vuelan, como los señores con sombrero de hongo; multiplicación y supresión del cuerpo y de sus partes; la percepción de lo real junto a la de lo deseado; etc. Formas y procedimientos que se encuentran amparados narratológicamente en el discurso indirecto libre, en el discurso indirecto o en la oposición a un discurso indirecto muy presente elípticamente, y ello, tanto en Magritte como en el vídeo-clip contemporáneo o en muchos planos del cine y de la fotografía de hoy, pero imposibles en la fotografía y en el cine de entonces, sobre todo en la fotografía común, en la que la gente usaba y conocía. Magritte era, sin saberlo, un fanático del filtro, del truco, de la post-producción... analógica, y el sentido de tal afición se inserta en el camino del arte pictórico de los últimos 150 años, en la búsqueda de un lenguaje convencional, arbitrario, alejado del maquinismo analógico e ilusorio de la física y química de la naciente fotografía que, sin embargo, tanto le gustaba.

**NOTA**

- 1) Este artículo es una versión completa del trabajo realizado para el congreso que organizó Nicole Everaert-Desmedt, en Bruxelles, en 1998, el año del centenario del nacimiento del pintor. Una versión más reducida de este trabajo apareció —en francés— en el libro coordinado por la semiótica belga.

**BIBLIOGRAFÍA**

AA.VV. (1989) Magritte. 20 de enero-23 de abril de 1989, trad. de Felicia de Casas, Madrid, Fundación Juan March.

AA.VV. (1988) Rétrospective Magritte: dans les collections privées, Bruxelles, Galerie Isy Brachot.

BENVENISTE, É (1981) Problèmes de linguistique générale, I y II, Paris, Gallimard.

BLESA, T y PALLARÉS, E (1997) «El abismo de la mise en abîme», in Túa Blesa (ed.), Quinientos años de soledad, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Anexos de Tropelías, n. 3, colección Trópica, pp. 191-207.

CORTENOVA, G (1991) Magritte, Art e Dossier, Firenze, Giunti, nº 59.

EVERAERT-DESMEDT, N (1994) La pensée de la ressemblance: l'oeuvre de Magritte à la lumière de Peirce, in D. Mieville (ed.), Charles Sanders Peirce, Apports récents et perspectives en épistémologie, sémiologie, logique, Travaux du Centre de Recherches sémiologiques, Université de Neuchâtel, n. 62, pp. 85-151.

EVERAERT-DESMEDT, N (1996) La communication artistique: subversion des règles et nouvelle connaissance, in AA.VV., La communication: des règles et un art, Actes du colloque d'Albi, juillet, 1995, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, pp. 99-113.

EVERAERT-DESMEDT, N (1997) Une histoire de grelots qui gardent le secret, Degrés, n. 89-90, pp. 1-21.

EVERAERT-DESMEDT, N (editora) (1999) Magritte au risque de la sémiotique, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis.

FLOCH, J-M (1990) ¿Vale la pena crear grandes opciones a partir de la oposición entre lo abstracto y lo figurativo, en la semiótica de lo visible?, Ponencia presentada a las II Jornadas Internacionales de Semiótica: De lo visible, Bilbao, Biblioteca Municipal de Bidebarrieta, Asociación Vasca de Semiótica.

FONTANILLE, J (1995) Sémiotique du visible. Des mondes de Lumière, Paris, PUF.

FONTANILLE, J et ZILBERBERG, C (1998) Tension et signification, Sprimont, Mardaga.

FOUCALT, M (1981) Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, trad. de Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1981.

GIMFERRER, P (1986) Magritte, Barcelona, Polígrafa.

GONZÁLEZ REQUENA, J (1989) El discurso televisivo: el espectáculo de la posmodernidad, Madrid, Cátedra.

GUBERN, R (1992) La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª ed. revisada.

MAGRITTE, R (1979) Écrits complets, édition établie et annotée par André Blavier, Paris, Flammarion.

MAGRITTE, R (1982) Photographies de Magritte, textes y légendes de Marcel Paquet, Paris, Contrejour.

MEURIS, J (1993) René Magritte, Verlag, Benedikt Taschen.

MONNERET, J (1993) Le triomphe du Trompe-l'oeil: histoire du trompe-l'oeil dans la peinture occidentale du VI siècle avant J.-C. à nos jours, Paris, Mengès.

NADAL, JM (1985) La narración en La voluntad de José Martínez Ruiz, Cahiers de l'Université de Pau, n. 8, pp. 33-47.

NADAL, JM (1986) Tipología de los discursos narrativos de Rosalía, in AA.VV., Rosalía de Castro e o seu tempo, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega e Universidade de Santiago de Compostela, pp. 529-547.

NADAL, JM (1990) Narratología semiótica general: Algunos principios. (El aparato formal de la enunciación plástica), in AA.VV., Investigaciones semióticas, III: Retórica y lenguajes, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, II, pp. 223-234.

NADAL, JM (1991) Narratología semiótica: la cuestión del "punto de vista", Tropelías, n. 2, pp. 113-127.

NADAL, JM (1995) El discurso indirecto de expresión lingüística, visual y sonora. La obertura de Apocalypse Now, in Jesús González Requena (ed.), El análisis cinematográfico. Modelos teóricos. Metodologías. Ejercicios de análisis, pp. 177-211.

NADAL, JM (1997) La cuestión del punto de vista en Relato de un naufrago, in Túa Blesa (ed.), Quinientos años de soledad, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Anexos de Tropelías, n. 3, colección Trópica, pp. 643-652.

PAQUET, M (1994) René Magritte 1898-1967: El pensamiento visible, trad. de Sara Mercader, Verlag, Benedikt Taschen.

ROSSET, C (1993) Lo real y su doble: ensayo sobre la ilusión, trad. de Enrique Lynch, Barcelona, Tusquets.

TOMÁS, F (1998) Escrito, pintado: dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo, Valencia, Visor.

ZUNZUNEGUI, S (1992) Pensar la imagen, Madrid-Bilbao, Cátedra-UPV.