

# Magritte, Wittgenstein y la filosofía del lenguaje. Entre la poesía del misterio y la filosofía del lenguaje visual

José Luis Calderón Aguirrezabala



René Magritte  
*La llave de los campos, 1936*  
(detalle)

[\[+ info\]](#)

fig. 1

Magritte pintando *La clarividencia*,  
Bruselas, 4 de octubre de 1936  
Colección Charly Herscovici,  
Bruselas



«En cuanto al misterio, al enigma que eran mis cuadros, diría que se trataba de la mejor prueba de mi ruptura con el conjunto de las absurdas costumbres mentales que ocupan generalmente el lugar de un auténtico sentimiento de la existencia».

René Magritte, «La línea de la vida 1»<sup>1</sup>, 1938

«El metafísico cree moverse en el terreno de lo verdadero y lo falso, cuando en realidad no ha afirmado nada, sino solamente expresado algo, como un artista».

Rudolf Carnap, «La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje», 1932

La pintura de Magritte evoca determinados misterios del ser humano en una suerte de poesía visual, al mismo tiempo que deja frecuentemente al espectador en suspenso, en un estado de reflexión o cuestionamiento ulterior. La filosofía aspira a dar respuestas racionales, con mayor o menor éxito, precisamente a los misterios de la humanidad. Hasta aquí, podría pensarse, de entrada, en cierta convergencia entre Magritte y la disciplina filosófica. Pero Magritte obviamente no fue filósofo; lo verbalizó en más de una ocasión («No somos filósofos. [...] Para nosotros sólo existe lo extra-mental que prueba definitivamente lo absurdo de la búsqueda filosófica. Estas búsquedas son absurdas desde hace 2.000 años»<sup>2</sup>).

1

Véase la traducción del texto de la conferencia «La línea de la vida 1», pronunciada el 20 de noviembre de 1938 en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes, en René Magritte: *Escritos*, Mercedes Barroso Ares (trad.), Madrid, Síntesis, 2003, p. 75.

2

René Magritte: «Manifiesto del extra-mentalismo (notas)», en *ibid.*, p. 178.



fig. 2  
**Ludwig Wittgenstein en 1947**

Por otra parte, la ausencia de explicación lógica en varias de sus obras —como sería lo propio de toda obra del surrealismo— se opondría al razonamiento lógico al que, en esencia, aspira cualquier teoría filosófica. Sin embargo, más allá del propio misterio que implican tanto la pintura de Magritte como la filosofía en sí, existe una razón principal para vincular la obra del pintor belga con las ideas de algunos de los representantes de la llamada filosofía del lenguaje de comienzos del siglo XX, concretamente con Ludwig Wittgenstein, y sus compañeros del Círculo de Viena. Si bien no hay evidencia directa escrita de que Magritte (1898-1967) conociera la obra del casi coetáneo Wittgenstein (1889-1951), así como tampoco de Bertrand Russell, Rudolf Carnap u otros integrantes del grupo, sin embargo, tal y como apuntó Suzi Gablik en su monografía sobre Magritte en 1970<sup>3</sup>, y como han señalado recientemente algunos pocos estudiosos<sup>4</sup>, lo sorprendente de algunas coincidencias entre ambos nos hace cuestionarnos hasta qué punto es posible que por contacto directo o por referencia indirecta, bien unos u otros conocieran sus respectivas obras, pictóricas y filosóficas; cuando no, podemos reflexionar sobre el porqué de dichas relaciones. Justamente coincidiendo la exposición *La máquina Magritte* del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (2021-2022) con el centenario de la publicación del *Tractatus logico philosophicus* (1921) de Wittgenstein (obra esencial en el cambio de la filosofía del lenguaje como disciplina en sí en ese momento), este artículo pone en relación la obra de Magritte con la del filósofo austriaco y otros miembros de dicho grupo, para realizar así una puesta al día sobre esta cuestión y arrojar algo más de luz en torno a ella. Nuestra primera pregunta sería por ello: ¿Cuál es la idea esencial que permite esta asociación entre Magritte y la filosofía del lenguaje?

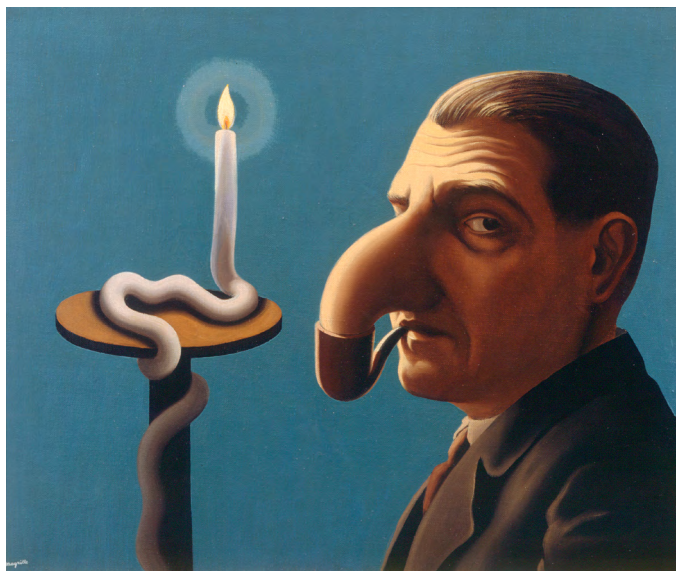
### 3

«No hay evidencia de que Magritte leyera en algún momento a Wittgenstein, aunque era muy versado en filosofía. Sin embargo, la similitud entre las preocupaciones de ambos hombres es sorprendente, hasta el punto de que incluso las imágenes que ambos emplearon a menudo se corresponden» en Suzi Gablik: *Magritte* (1970), Londres, Thames and Hudson, 1991, p. 96.

### 4

Se aporta explicación bibliográfica más abajo. Sirva de entrada el estudio de Emanuele Dell'Atti: «Language Games in Magritte and Wittgenstein» Laura Centonze (trad.), en *Segni e Comprensione*, año XXVIII, 2014, n.º 82, Università del Salento, 2014, pp. 6-23, disponible en <http://siba-ese.unile.it/index.php/segnicompr/article/view/14087/12267>

fig. 3  
 René Magritte  
*La lámpara filosófica*, 1936  
 Óleo sobre lienzo, 50 x 66 cm  
 Colección privada, Bélgica



### Razones para la asociación de Magritte y la filosofía del lenguaje

Precisamente durante los años veinte y treinta encontramos, de manera coetánea, los inicios y la efervescencia productiva tanto de Magritte como de Wittgenstein, Russell, Carnap o Schlik. El propio *Tractatus*<sup>5</sup> de Wittgenstein (complejo en su interpretación incluso para sus propios colegas de profesión) influyó en el propio Russell, que redactó el prólogo a dicha obra de Wittgenstein en su traducción al inglés. A grandes rasgos, y con evidentes diferencias entre ellos, las investigaciones de dichos pensadores versaron sobre las relaciones entre el lenguaje y el conocimiento, y algunos de ellos (Carnap y el Wittgenstein posterior a su *Tractatus*) pusieron en evidencia la cuestión de la **falibilidad**, **inefalibilidad** e incluso **falacia** del lenguaje, cuestión ésta a la que aludió Magritte en bastantes de sus obras, e introducida en su conocida serie de la *Traición de las imágenes* en 1928-1929, con su célebre «Ceci n'est pas une pipe» como paradigma. Dicha falibilidad afectaba, por su puesto, tanto al lenguaje verbal como al lenguaje visual. Magritte mostró en bastantes de sus cuadros diferentes tipos de relaciones entre estas dos formas de lenguaje. Para esta cuestión, sobre la que se han publicado escasos estudios académicos, además de los tratados teóricos de dichos filósofos, resultan fundamentales como fuente primaria los propios escritos de Magritte<sup>6</sup>. Algunos publicados en vida,

**5**  
 En lo sucesivo, me referiré al *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein simplemente como *Tractatus*. Véase la traducción de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Santiago de Chile, disponible en <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Wittgenstein/Tractatus%20logico-philosophicus.pdf>

**6**  
 Publicados en francés en 1979, fueron traducidos al español por Mercedes Barroso Ares y publicados por la editorial Síntesis en la colección «El espíritu y la letra» en 2003. Véase Magritte 2003, *op. cit.* nota 1.

otros de manera póstuma —entre los que se encuentran artículos y conferencias— demuestran su alcance intelectual, así como su capacidad para una reflexión de tipo filosófico.

El interés de Magritte por la filosofía se deduce claramente de la lectura de sus propios *Escritos*<sup>7</sup>. Desde la filosofía antigua hasta su contemporáneo Heidegger, pasando por Descartes y Hegel, de sus palabras se infiere el respeto por dicha disciplina, si bien es crítico y deja clara también la incapacidad de ésta, precisamente, para alcanzar la verdad de aquello de lo que quiere hablar<sup>8</sup>. A Descartes lo critica en cierta ocasión, pero en una entrevista concedida a Michèle Coraine en el último año de su vida declaraba: «Soy cartesiano. Más cartesiano que Descartes, porque voy hasta el fondo de las cosas»<sup>9</sup>. Afirmó claramente que no era filósofo («No soy un filósofo o un metafísico»<sup>10</sup>), refiriéndose a las asociaciones e interpretaciones que realizaban de su propia pintura, manifestando su diferencia y singularidad como pintor respecto a otros artistas anteriores. Incluso en una de las varias ocasiones que se manifestó distante respecto al surrealismo de Breton, se pronunció así al novelista Léo Malet: «Encuentro como usted que Breton es entristecedor. No busca ya la *piedra filosofal*»<sup>11</sup>. Especialmente reveladora resulta asimismo la fijación de Magritte por cuestiones filosóficas en general si atendemos a una parte nada despreciable de los títulos de su propia pintura; títulos generalmente sin correspondencia «lógica» o deducible con respecto a lo representado (el referente u objeto), en todo caso en cambio, con la intención de evocar lo poético o misterioso: *La invención de la vida* (1928), *La condición humana* (1933), *La lámpara filosófica* (1936), *Las vacaciones de Hegel* (1958), *La filosofía en el dormitorio* (por ejemplo los de 1962 y 1966)... No resulta extraño tampoco que muchas de sus obras se hayan convertido en la cultura audiovisual actual, en inspiradoras imágenes para el acompañamiento de textos de filosofía. Pero algunos de estos títulos, como veremos a continuación, además de con el saber o el conocimiento, se relacionan con el lenguaje en sí y la poesía (por ejemplo, en *Elogio de la dialéctica*, 1936). La relación de Magritte no es sólo por ello con la filosofía en general, sino especialmente con la filosofía del lenguaje y con la poesía, con el uso poético del lenguaje como juego. En varias ocasiones él mismo se refirió a su pintura precisamente como «poesía que evoca el misterio».

7

En lo sucesivo me referiré con *Escritos* a la colección de escritos de Magritte ya citada: *Magritte 2003*, *op. cit.* nota 1.

8

*Ibid.*, pp. 292-295.

9

*Ibid.*, p. 414.

10

*Ibid.*, p. 406.

11

*Ibid.*, p. 176.



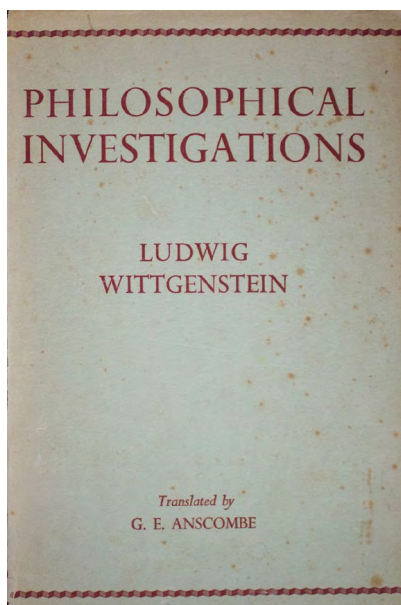


fig. 4  
 Portada del libro *Investigaciones filosóficas* (1953) de Wittgenstein

## La falibilidad y falacia del lenguaje: significante, significado, objeto

Las preocupaciones de Magritte, tanto a la luz de su propia pintura como de sus escritos, más que en torno a la filosofía en general se relacionan sobre todo con el cuestionamiento de la representación: tanto de las imágenes y las palabras en sí como del propio espacio; es decir, el plano material, sensible. Este es el tema del cuestionamiento sobre la falibilidad del lenguaje y es uno de los temas centrales o esenciales de la filosofía del lenguaje y muy especialmente en Wittgenstein.

Sabido es que la reflexión filosófica en torno al lenguaje y su relación con el conocimiento es bien antigua: desde Pitágoras, los estoicos, Platón en *Crátilo* y en el libro X de *La República*, Demócrito, Aristóteles en su *Sobre la interpretación*, o los epicúreos en la antigua Grecia, pasando por san Agustín, santo Tomás de Aquino en la Edad Media y John Locke o Johann Gottlieb Fichte en la Edad Moderna. Fueron sin embargo en la Edad Contemporánea las investigaciones de Gottlob Frege, Charles Sanders Peirce y especialmente Ludwig Wittgenstein, las que supusieron el giro para el nacimiento de la llamada filosofía del lenguaje como disciplina en sí dentro de la filosofía. Gran parte de las reflexiones de estos pensadores (y también de Magritte) va a girar en torno a la concepción diádica (significante-significado; modelo dicotómico de Ferdinand de Saussure) y especialmente triádica del signo lingüístico (modelo de Peirce con sus respectivas variantes, que responde a la antigua tríada lenguaje-pensamiento-mundo<sup>12</sup>). En relación a Wittgenstein, ha de notarse además cómo si bien su *Tractatus* es considerada su obra fundamental y la que ha pasado a mayor fama, la comprensión de su pensamiento filosófico completo no es posible sin la lectura de su obra póstuma, *Investigaciones filosóficas* (1953). En ellas precisamente se centró en el uso «real» del lenguaje y no tanto «teórico-lógico-abstracto», incluyendo incluso el uso poético o artístico del lenguaje.

Aunque de manera un tanto resumida, puede decirse que las preocupaciones de aquel grupo filosófico giraron en torno al cuestionamiento sobre el lenguaje en relación con el pensamiento y el conocimiento humano, en virtud de tres pilares fundamentales que dentro de la lingüística forman parte de la **semiótica o teoría de los signos**: significante, significado y objeto. Las palabras que empleamos para

12

La tríada de Peirce «objeto-representamen-interpretante» se corresponde respectivamente con lo que más comúnmente llamamos hoy «objeto», «significante» (la palabra en sí en el caso del lenguaje verbal o la imagen en el caso de una pintura) y «significado» (es decir, la idea mental que tenemos de dicho significante).

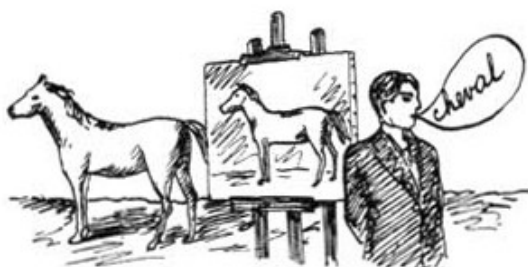


fig. 5

**Detalle de un dibujo de Magritte de la revista *La Révolution Surréaliste*, n.º 12, 15 de diciembre de 1929, p. 33**

**13**

«Así nacen fácilmente las confusiones más fundamentales (de las cuales está llena toda la filosofía)», afirma Wittgenstein en su epígrafe 3.324 de su *Tractatus*.

**14**

*La Révolution Surréaliste*, n.º 12, 15 de diciembre de 1929, vol. 1, pp. 32-33. Véase también Guillermo Solana: *La máquina Magritte* [cat. exp.], Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2021, p. 26.

**15**

Por la manera en que Magritte ilustra esta imagen, en cambio, podríamos hablar aquí más bien de dos significantes («representamen» en terminología de Peirce) y faltaría en cambio el significado o concepto mental («interpretante» según Peirce).

**16**

Guillermo Solana «René Magritte», conferencia dentro del ciclo *Cinco surrealistas en las colecciones Thyssen-Bornemisza*, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2015, disponibles en <https://www.museothyssen.org/actividades/ciclo-conferencias-cinco-surrealistas-colecciones-thyssen-bornemisza-0>

designar determinados objetos o ideas no siempre tienen un significado directo y unívoco; es decir, no son calcos directos de la realidad (de ahí la **arbitrariedad** del signo lingüístico). La palabra (significante) no es el objeto mismo (referente) y su significado no lleva siempre a la denotación, sino que el nivel de interpretación, en el plano de la connotación, puede ser amplio. Dicho de otra manera, el lenguaje verbal no es algo universal e infalible. De dicha falibilidad se infiere que a veces dicho lenguaje es falaz o nos lleva al error. De ahí la conclusión, para algunos de estos pensadores, de que no sólo la filosofía había errado en sus propósitos a lo largo de la historia por las divergencias de opinión entre los diferentes pensadores durante siglos, sino también por una cuestión de lenguaje, ya que la forma que encontramos para expresar verbalmente dichas ideas es hasta cierto punto falible, o cuanto menos, limitada<sup>13</sup>. Uno de los mejores ejemplos para poner en paralelo la reflexión de Magritte en torno a esta concepción triádica, así como en torno a las relaciones entre las palabras y las imágenes, se encuentra precisamente en las páginas que escribió y que acompañó de varios dibujos, publicadas en 1929 con el título «Las palabras y las imágenes» [Les Mots et les images] en el último número de *La Révolution Surréaliste*<sup>14</sup>. De todas ellas, la que ilustra perfectamente esta cuestión triádica del signo es la que representa al caballo en sí, al caballo pintado y al hombre que pronuncia su nombre («cheval»)<sup>15</sup>. Magritte precisamente empezó a explicar estas relaciones entre palabras e imágenes a un nivel muy similar a la de cualquier semiólogo o filósofo del lenguaje en su célebre «Conferencia de Londres» pronunciada en 1937.

De esta cuestión habló además Guillermo Solana en su conferencia sobre Magritte de 2015, con motivo de la exposición *El surrealismo y el sueño*, refiriéndose a otro tema interesante, directamente relacionado con el anterior: la teoría de la verdad como correspondencia y la teoría de la verdad como desvelamiento o «desocultamiento»<sup>16</sup>. La primera fue formulada por Aristóteles en su *Metafísica*, e imperó en Occidente desde entonces hasta la irrupción de la filosofía del lenguaje con Bertrand Russell, y se basa en una correspondencia entre el pensamiento y el enunciado (lo que se enuncia o se dice); por lo tanto, desde una noción diádica del signo lingüístico. La segunda (nos recuerda Solana), es la teoría de Martin Heidegger, y en lugar de establecer dicha equiparación o correspondencia entre lenguaje y pensamiento, habla de un desvelamiento o «desocultamiento» (es decir, desvelar algo oculto).

## Magritte

«**Esto no es** una pipa» (1928)

«El universo extra-mental, del que **no podemos decir nada**, sólo que existe?»

(Escritos, Manifiesto del extra-mentalismo. Notas)

«El universo [...] conlleva la existencia de lo a-mental; por lo tanto **no podemos decir nada**, sino que él existe»

(Escritos, Manifiesto del a-mentalismo)

Será necesario evidentemente **evitar el lenguaje filosófico**, ya que este lenguaje es justamente algo a combatir»

(Escritos, Manifiesto del extra-mentalismo. Notas)

«Cuando alguien pasa a **caballo** en un bosque, primero los ves (al jinete y al caballo), luego no los ves, pero sabes que están ahí. [...] Nuestro pensamiento engloba *lo visible tanto como lo invisible*»

(Guillermo Solana: *La máquina Magritte* [cat. exp.], Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2021, p. 48)

## Wittgenstein y Russell

«**Esto no es rojo**»

(Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*)

«La proposición '**este es un hombre**' no es ni decididamente verdadera ni decididamente **falsa**»

(Russell, «Vaguedad»)

«**De lo que no se puede hablar, mejor es callarse.**»

(Wittgenstein, *Tractatus*, 7)

«Es humanamente **imposible captar la lógica del lenguaje**. El lenguaje disfraza el pensamiento»

(Wittgenstein, *Tractatus*, 4.002)

«Así [del lenguaje corriente] nacen fácilmente las **confusiones** más fundamentales (de las cuales está llena **toda la filosofía**)»

(Wittgenstein, *Tractatus*, 3.324)

«La mayor parte de las proposiciones y cuestiones que se han escrito sobre materia filosófica no son falsas, sino simplemente, **sin sentido**. [...] La mayor parte de las cuestiones y proposiciones de los filósofos proceden de que **no comprendemos la lógica de nuestro lenguaje**»

(Wittgenstein, *Tractatus*, 4.0031)

«Cuando veo la **figura de un caballo** al galope, —¿sé solamente que es de ese tipo de movimiento el que se da a entender? ¿Es superstición que lo vea galopar en la pintura? —¿Y galopa también mi impresión visual?»

(Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*)



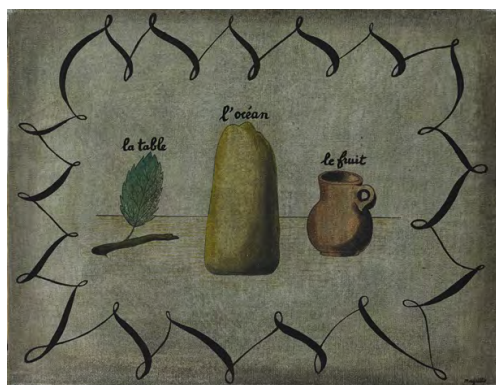


fig. 6

René Magritte

*La traición de las imágenes*, 1929

Óleo sobre lienzo, 60,3 × 81,1 cm

LACMA, Los Ángeles, adquirido

con fondos de la Colección

Mr. y Mrs. William Preston Harrison,

78.7

fig. 7

René Magritte

*La mesa, el océano y la fruta*, 1927

Óleo sobre lienzo, 50 × 65,2 cm

The Pearl Collection

Bien desde una concepción diádica o triádica del signo lingüístico, tanto la arbitrariedad de este desde un enfoque semiótico, como la falta de correspondencia ocasional entre signifiante y significado (puesta ya en relieve por Saussure en su *Curso de lingüística general* en 1916), unidas a la falibilidad del lenguaje, son cuestiones en las que coinciden tanto Magritte como Wittgenstein y otros miembros del grupo.

Resultan también curiosas las comparaciones que algunos de los miembros de este grupo filosófico establecieron entre diferentes tipos de lenguaje en relación con el conocimiento humano, aportando explicaciones científicas arraigadas en el positivismo filosófico heredero del siglo anterior, concretamente en torno al lenguaje matemático (Russell) o musical (Wittgenstein, en relación a la notación musical con su ejemplo del disco gramofónico en su *Tractatus*). Entre las páginas de este artículo apporto precisamente en **dos tablas varias citas** de los *Escritos* de Magritte y de algunos tratados teóricos de este grupo filosófico, para, a modo comparativo, percibir a golpe de vista algunas concomitancias entre lo que uno desde la pintura y otros desde la filosofía pensaron de manera simultánea y paralela sobre estas cuestiones.

## La traición de las imágenes. Tipos de relaciones y juegos imagen-palabra

Magritte nos hace reflexionar a través de muchas de sus obras sobre la **falacia del lenguaje**; verbal (así, en esas obras que intercalan palabras e imágenes) y especialmente visual, pero en definitiva también de todo el mundo sensible, que percibimos por los sentidos. Sobre esta cuestión que inauguró especialmente con la serie de *La traición de las imágenes* con su célebre «Ceci n'est pas une pipe», escribió precisamente largo y tendido el filósofo y psicólogo Michel Foucault en su célebre ensayo sobre Magritte<sup>17</sup>, en el que publicó de hecho las dos cartas que Magritte le escribió en 1966. Huelga explicar el sentido de esta emblemática serie que tanto ha inspirado no sólo a artistas e intelectuales, sino que tanto ha calado en el imaginario colectivo de la cultura visual contemporánea, y que cuestiona la traición del lenguaje visual, lo cual tiene su equivalencia en la falibilidad del lenguaje verbal. Esa primera vuelta de tuerca en su reflexión la realizó Magritte cuando empezó a incorporar

17

Michel Foucault: *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Anagrama, 1993.

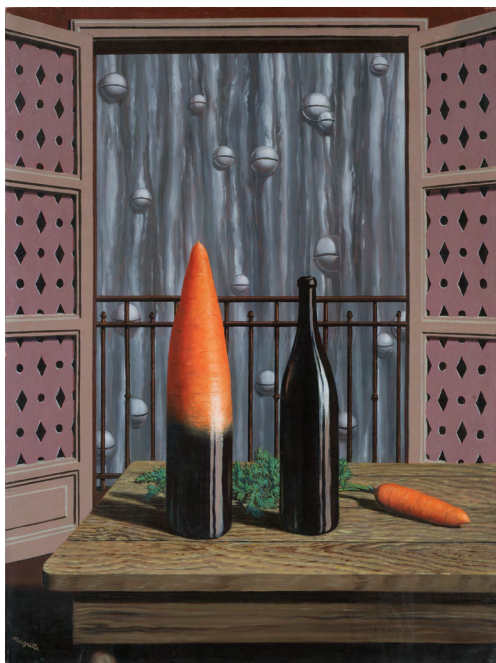


fig. 8

**René Magritte**  
**La explicación, 1952**  
 Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm  
 David y Ezra Nahmad

palabras en sus cuadros, bien sustituyendo a las imágenes o bien estableciendo con estas una relación de no correspondencia, lo que causa ese efecto de choque en el espectador, de la cual se colige esa «traición» o falacia, tal y como puede observarse en obras como *La mesa, el océano y la fruta* o *La llave de los sueños* (ambas de 1927).

Este efecto de choque que emplea Magritte de diversas maneras es, al fin y al cabo, un «juego del lenguaje» (visual), o lo que es lo mismo, el también llamado «uso desviado» o poético del lenguaje (función poética del lenguaje siguiendo la terminología del célebre lingüista Roman Jakobson). En sus *Investigaciones filosóficas* (1953), publicadas de manera póstuma al poco de su muerte, Wittgenstein se centró más precisamente en el uso del lenguaje y no en el lenguaje como algo abstracto y teórico. Como botón de muestra de las casi 100 ocasiones en las que se refirió a dichos «juegos del lenguaje» en el libro, sirva de ejemplo la siguiente cita: «Llamaré también 'juego de lenguaje' al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido»<sup>18</sup>.

Magritte juega con el espectador en esa sutil relación-no relación entre el contenido de la obra o su significado (si es que hay uno concreto o único) y su título. En ocasiones sí puede deducirse o establecerse cierta relación «lógica» posible entre el título y el contenido. Como ejemplo, la relación entre el pájaro y la jaula que el propio Magritte empleó en su «Conferencia de Londres» (1937). A Magritte no le interesaba en cambio hacer pensar en un contenido unívoco, en singular, sino en significados posibles, **jugando** con la **ambivalencia** tan propia de los otros dos grandes maestros del surrealismo figurativo, Dalí y Delvaux. Su pintura adquirió, sin embargo, un alcance más «eidético» (en el plano de las ideas), en un juego más intelectual que la de aquellos. Lo que es innegable es que, bien por la ambivalente interpretación posible en los títulos, o bien por el choque o la falta de correspondencia entre el título y el tema representado en el cuadro (por ello, entre significante y referente), nos encontramos ante otra falacia del lenguaje con la que Magritte juega y apela al espectador. De hecho, la propia **paradoja** es un recurso literario o juego del lenguaje basada en el choque por contradicción. Algunos títulos de sus obras van a presentar también una cierta «vaguedad» o amplitud evocadora propia del lenguaje poético tal, que el tema puede ser ampliamente interpretable (pudiendo

18

Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas* (1953), México, Universidad Veracruzana, G. E. M. Anscombe y R. Rhees (ed. digital), p. 6, disponible en <https://www.uv.mx/rmipe/files/2015/05/Investigaciones-filosoficas.pdf>

fig. 9 →

René Magritte  
*La llave de los sueños*, 1927  
 Óleo sobre lienzo, 38 x 53 cm  
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen-  
 Sammlung Moderne Kunst in der  
 Pinakothek der Moderne, Múnich,  
 16260

fig. 10 ↓

René Magritte  
*El sentido propio IV*, 1929  
 Óleo sobre lienzo, 73 x 54 cm  
 Colección privada, cortesía de  
 las DiDonna Galleries, Nueva York



guardar así una relación entre significante y significado), mientras que, en otros casos, simplemente, al igual que como pasa en ocasiones con el propio lenguaje, encontramos un sin-sentido y no hay explicación, como irónicamente encontramos en *La explicación* (1952).

Volviendo a los juegos del lenguaje en las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, en una de estas casi 100 ocasiones se refirió a éstos empleando el propio demostrativo «éste», como en la célebre obra de la pipa de Magritte: «Para poner de manifiesto cuál es la relación entre el nombre y lo nombrado, mira fijamente a un objeto ante sí y a la vez repite innumerables veces un nombre o también la palabra 'esto'. Pues los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje hace fiesta»<sup>19</sup>. Se refirió también el filósofo austriaco en dicha obra a diferentes tipos de juegos del lenguaje posibles («Hay diversas posibilidades para nuestro juego de lenguaje»<sup>20</sup>). Y destacó también el valor añadido de «falacia» inherente precisamente a estos juegos del lenguaje: «Mentir es un juego de lenguaje que requiere ser aprendido como cualquier otro»<sup>21</sup>.

Todos estos juegos no son otro asunto, al fin y al cabo, que los llamados **recursos, figuras literarias o tropos** de la retórica clásica, según su diversa terminología lingüística, a los que Magritte llamó también «efecto poético turbador»: metáfora, metonimia, hipérbole, hipálage, antítesis, paradoja... En la obra de Magritte nos encontramos con muchos de ellos. Como choque o extrañeza en sí, la paradoja es uno de los más frecuentes. Entre los primeros recursos o juegos que Magritte explicó en su «Conferencia de Londres» (1937), se encuentra el de la **sustitución de imágenes por palabras y viceversa**. En las enumeraciones que fue realizando en su exposición iba dando cada vez una vuelta de tuerca más, de manera que las

<sup>19</sup>  
*Ibid.*, p. 15.

<sup>20</sup>  
*Ibid.*, p. 20.

<sup>21</sup>  
*Ibid.*, p. 60.





fig. 11  
**René Magritte**  
**La llave de los campos, 1936**  
 Óleo sobre lienzo, 80 × 60 cm  
 Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,  
 Madrid

palabras no se corresponden con las imágenes y el elemento de extrañeza o choque va a darse en sus obras de diversas maneras que pueden resumirse en juegos del lenguaje o choque:

- Por la incorporación de objetos extraños, incluso inventados (sirva de ejemplo la recién mencionada *La explicación*).
- Por la falta de correspondencia entre el título de la obra y el objeto representado (es lo más común, tal y como acabamos de explicar).
- Por la falta de relación lógica (es decir, de las asociaciones que serían más familiares) entre los propios objetos (Magritte aporta sobre ello el ejemplo de la jaula y el zapato. Sí asociamos el pájaro a la jaula mientras que no el zapato).
- Por el contexto en que se presentan los elementos (hablo sobre ello más abajo).
- Por las dimensiones en que se presentan los objetos (no deja de ser una hipérbole, con una contradicción añadida generalmente: es lo que en la exposición *La máquina Magritte* del Museo Thyssen se podía comprobar en la sección dedicada a la «Megalomanía»).
- Por desafío a las leyes de la física o una cuestión que podríamos llamar «gravitacional», que afecta sobre todo a objetos suspendidos en el aire.

Por supuesto, este tipo de choques o extrañezas pueden también combinarse entre sí. El espectador es consciente, en una u otra manera, de la presencia de alguno de estos juegos del lenguaje en algún momento y se hace entonces preguntas como: ¿Por qué esta falta de correspondencia? ¿Qué hacen esos elementos ahí?

Las diferentes conexiones de la pintura de Magritte con la literatura en general actúan por otra parte en diferentes niveles. Por una parte, en los propios títulos de sus obras, en los que en sí el pintor emplea recursos literarios de diferente índole, con especial presencia de la metáfora, la metonimia y la paradoja: *La voz de los aires* (por ejemplo las versiones de 1928 y 1931), *El cicerone* (1947), *El descubrimiento del fuego* (1935), *La voz de la sangre* (1948), *La perspectiva amorosa* (1935), *El retorno de la llama* (1943), *La llave de los campos* (1936), *El arte de la conversación* (las versiones de 1950 y 1963)... El poder evocador de estos títulos en su amplia interpretación posible, recién comentado más arriba precisamente por la «vaguedad»<sup>22</sup> del lenguaje empleado, es evidente en un elevado número de casos.

## 22

A esta cuestión sobre la vaguedad del lenguaje dedicó Russell su interesante artículo «Vaguedad»: Bertrand Russell: «Vaguedad», en Mario Bunge (ed.): *Antología semántica*, E. Arias y L. Fornasari (trads.), Buenos Aires, Nueva Visión, 1960, pp. 14-25. Lo escribió al poco de la publicación del *Tractatus* de Wittgenstein en su edición en inglés de 1921 para la que Russell escribió precisamente el prólogo. Afirmó en qué medida le había influido en su pensamiento las ideas de su compañero.



fig. 12  
 René Magritte  
*El durmiente temerario*, 1928  
 Óleo sobre lienzo, 116 x 81 cm  
 Tate: adquirido en 1969, T01122

### El contexto en el «efecto poético turbador»

Cuestión adicional en dichos juegos del lenguaje de la pintura de Magritte, y sobre la que hablaron también estos filósofos del lenguaje, es la del papel esencial del **contexto**. En *Los cuadernos azul y marrón*, publicados entre 1933 y 1935, Wittgenstein afirmó que sólo mediante la aplicación de un nombre en un contexto real de discurso (es decir, en su uso) es donde podemos captar realmente su significado más justo o acertado<sup>23</sup>. Estos cuadernos son una recopilación de las notas de sus clases como docente y contienen cuestiones fundamentales de las que hablaría posteriormente en sus *Investigaciones filosóficas*; entre ellas, precisamente la del propio «lenguaje como juego». El contexto es precisamente otro de los seis elementos esenciales de la comunicación y la asociación inusitada e ilógica entre objetos puede venir también por el contexto o situación en los que Magritte los sitúa. El propio Magritte se refirió a esto en la conferencia «La línea de la vida 1» con el concepto «orden»: «Mi voluntad de hacer gritar a los objetos más familiares, el orden en el que colocamos generalmente los objetos debería ser evidentemente alterado [...] un cuerpo de una mujer flotando sobre una ciudad reemplaza ventajosamente a los ángeles que no se me aparecieron nunca»<sup>24</sup>. Con ello Magritte se refiere a cómo inherente o inconscientemente, tendemos a asociar unas ideas y significados a determinados objetos, que suelen situarse en determinados órdenes o contextos: una mesa, por ejemplo, iría sobre una superficie, de la misma manera que un cuerpo humano no suele flotar en el aire. Empleó también para ello el término de «desubicación»; es decir, aquellos objetos que al ser extraídos de su contexto habitual/familiar, crean desconcierto en el espectador: «De 1925 a 1936 [...] el resultado de una búsqueda sistemática de un **efecto poético turbador** que, obtenido por la puesta en escena de objetos tomados de la realidad, daría al mundo real de donde estos objetos habían sido tomados un sentido poético turbador por un intercambio natural. [...] Conviene que la elección de los objetos que desubicamos afecte a objetos familiares con el fin de dar a la desubicación su máxima eficacia»<sup>25</sup>.

<sup>23</sup>  
 Dell'Atti 2014, op. cit. nota 4.

<sup>24</sup>  
 Magritte 2003, op. cit. nota 1, p. 74.

<sup>25</sup>  
 Ibid., p. 75.

## Magritte

«Un **símbolo** no es más que un **representante**. [...] **Los símbolos no nos enseñan nada** sobre lo que simbolizan ni sobre lo que están reputados a *representar* con figuras. [...] Si *viésemos* la justicia realmente, no sería el caso de dar un valor cualquiera a un símbolo que la *representa*. La palabra justicia designa una idea que sólo corresponde precisar a la **filosofía**»

(Escritos, *La llamada al orden*, 1961)

«El arte de **pintar** [...] no sabe enunciar ideas ni expresar sentimientos [...], pertenecen al ámbito de **lo invisible** [...] La **imagen de un círculo** equivale a un pensamiento circular pero no representa la idea o sentimiento del círculo, cuya definición corresponde a la **filosofía**»

(Escritos, *El arte del parecido*, 1967)

«Las palabras escritas o impresas no significan nada, excepto cuando están destinadas a **divertir** a los hombres»

(Escritos, cita de Rex Stout tomada por Magritte en su *Manifiesto del a-mentalismo*)

## Wittgenstein y Russell

«Para la psicología, naturalmente, es más interesante, pues **un símbolo no significa aquello que simboliza** sólo en virtud de una relación lógica, sino también en virtud de una **relación psicológica** de intención, de **asociación** o de cualquier otro carácter»

(Russell en su prólogo al *Tractatus* de Wittgenstein)

«Y supón que éste le diese a otro la explicación ostensiva '**Esto se llama 'círculo'**' mientras, con todas esas vivencias, señala un objeto circular — ¿no puede el otro pese a todo interpretar de modo distinto la explicación? [...] Es decir: esta '**interpretación**' puede también consistir en cómo **haga él ahora uso de la palabra explicada**»

(Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*)

«**Mentir es un juego de lenguaje** que requiere ser aprendido como cualquier otro». «No somos conscientes de la **indescriptible diversidad de todos los juegos de lenguaje** cotidianos porque los vestidos de nuestro lenguaje los igualan a todos»

(Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*)

«Me propongo probar que **todo lenguaje es vago** y que por lo tanto, mi lenguaje también lo es [...] [la] **falacia del verbalismo** [...] consiste en tomar las propiedades de las palabras por las propiedades de las cosas. Toda **vaguedad de lenguaje** y pensamiento es esencialmente análoga a esta vaguedad que puede existir en una **fotografía**»

(Russell, *Vaguedad*, 1923)





fig. 13  
**René Magritte**  
***La reproducción prohibida*, 1937**  
Óleo sobre lienzo, 81 × 65,5 cm  
Museum Boijmans van Beuningen,  
Róterdam, 1977, 2939 (MK)

### **El espejo y la ventana como símbolos entre la realidad y la ficción. Magritte, pintor-poeta del misterio y de la filosofía del lenguaje visual**

Mención aparte requiere, por último, en esta relación entre Magritte y la filosofía del lenguaje y concretamente en esos juegos del lenguaje, la cuestión del **símbolo**, que precisamente, junto a la metáfora, es uno de los recursos literarios, expresivos o artísticos más importantes. Sobre él hablaron tanto estos filósofos del lenguaje como el propio Magritte. En este sentido, resulta fundamental una vez más la lectura de los propios escritos del artista para entender por qué negó o rechazó determinadas interpretaciones respecto a su obra, no sólo en relación con los símbolos, sino también en relación con el **sueño y el propio surrealismo**. Magritte renegó de toda interpretación unívoca de su obra, bien fuera dentro del surrealismo originario de Breton, bien dentro de lo psicoanalítico, bien dentro de su interpretación simbólica.



fig. 14  
**René Magritte**  
**Los paseos de Euclides, 1955**  
 Óleo sobre lienzo, 162,9 × 129,9 cm  
 Minneapolis Institute of Art,  
 Mineápolis, The William Hood  
 Dunwoody Fund, 68.3

Con el paso de los años negó su adscripción al surrealismo originario de Breton por su distanciamiento a él (como ocurrió a otros miembros del grupo), pero lo onírico o el mundo de los sueños (e incluso podría decirse que del inconsciente o subconsciente) está presente en la mayoría de los casos, al menos en el ojo o mente del espectador. Magritte en cambio dejó claro que su inspiración provenía más de un estado «extra-mental» de duermevela que del sueño en sí<sup>26</sup>. En «La línea de la vida 1» (1938) habló de cómo una noche de 1936, por un «mágico error», al despertarse, vio en una jaula un huevo en lugar del pájaro, que había desaparecido<sup>27</sup>. En este mismo caso, incluso, no se refirió a dicha visión como algo soñado. Lo mágico y lo extra-mental, sí fueron, en cambio, los términos de los que se valió en varias ocasiones para referirse a ello.

Respecto a los **símbolos**, su rechazo a que asociaran su obra a ellos responde a su voluntad de que determinados elementos u objetos que él fue repitiendo en varias obras no fueran interpretados de manera única, como si de un repertorio iconográfico se tratara. Sus motivos iconográficos, en todo caso, deberían servir para la reflexión y la sugerencia en torno a los misterios de su poesía visual; no para la interpretación unívoca. Lejos de todo posible simbolismo, sus objetos no tienen necesariamente un significado siempre, interpretable y unívoco, aunque sí puedan sugerir ideas y significados al espectador. Precisamente sobre el valor de los símbolos teorizaron algunos de estos filósofos del lenguaje, intentando establecer si era posible aspirar a una teoría general sobre su significado. Desde las primeras aproximaciones desde el positivismo lógico de Russell, este proyecto o idea fue en cambio frustrándose como fruto de las ideas que tanto Wittgenstein como Carnap fueron formulando.

**26**

Con motivo de sus manifiestos del «Extra-mentalismo» y del «a-mentalismo», «extra-mentalista» y «a-mentalista» serían también dos calificativos que se asociarían bastante bien a su estilo surrealista, considerado frecuentemente más intelectual que el de sus compañeros.

**27**

Magritte 2003, *op. cit.* nota 1, p. 74.



fig. 15  
 René Magritte  
*Tentativa de lo imposible*, 1928  
 Óleo sobre lienzo, 116 x 81,1 cm  
 Toyota Municipal Museum of Art,  
 Toyota, 142

Dentro de estos símbolos, **el espejo y la ventana** son los motivos u objetos que Magritte repite en bastantes ocasiones. Dada su común presencia y diferente significado simbólico otorgado a lo largo de la Historia del Arte, no resulta extraño que se hayan intentado encontrar significados simbólicos en la pintura de Magritte por mucho que él mismo quisiera rechazar toda asociación posible con ello. El espejo enlaza con el concepto filosófico del «otro-yo», la otredad e incluso del desdoblamiento, lo cual, al mismo tiempo se relaciona con el «extra-mentalismo» y «a-mentalismo» del que nos habla Magritte en sus *Escritos*. Símbolo del conocimiento, del autoconocimiento (*nosce te ipsum*), aunque con ello estemos haciendo lo contrario que Magritte quisiera, sí evoca al menos en el espectador (dentro de la llamada «estética de la recepción») una idea en torno al conocimiento y la falacia de la representación, ya que lo que vemos proyectado no es la cosa misma, sino «otra». Algo similar en torno al cuestionamiento y conocimiento es mencionado también por Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas*: «Se podría señalar una figura en un espejo. Bajo ciertas circunstancias, uno podría tocar un cuerpo y plantear la pregunta [...] ¿Es así como se ve mi cuerpo?»<sup>28</sup>. Como en un «hilo de Ariadna» o en un efecto dominó, fue uno de los motivos y símbolos recurrentes en Jorge Luis Borges, curiosamente otro de los grandes genios de las artes del pasado siglo, cuyas concomitancias de otro orden con la obra de Magritte y el surrealismo nos llevaría a otro estudio paralelo. En él, el juego de espejos reflejados entre sí nos lleva además a su obsesiva imagen tan repetida del infinito y del laberinto... del cuestionamiento sobre la imagen reflejada, del pasado y de la Historia... El espejo enlaza aquí también con esa falacia o falsabilidad del mundo sensible, incluido el propio lenguaje. *Falso espejo* (1929) o *La reproducción prohibida* (1937), con el célebre retrato de Edward James son, en este sentido, algunas de sus obras más emblemáticas.

28  
 Wittgenstein (1953), *op. cit.* nota 18,  
 p. 81.

El espejo también, como pantalla de proyección que es, puede convertirse en ventana, lo cual nos lleva a ese otro gran símbolo o «no-símbolo» (siguiendo las recomendaciones terminológicas de Magritte evitando la palabra «símbolo»), que conecta con el tema del cuadro-ventana y sus reflexiones o preocupaciones por la representación del espacio y su falsabilidad en ese binomio dicotómico «realidad-ficción» que dio lugar a su serie de obras que inició con *La condición humana* en 1933, sobre la que el propio Magritte habló en «La línea de la vida 1» y de la que realizó diferentes variantes (como en *Los paseos de Euclides*, de 1955). En relación con este estudio, sí cabe recordar aquí, al menos, su relación con la cuestión de la falacia o «traición» del mundo sensible, y en términos semióticos, del significante. Fue cuestión sobre la que apuntó también el propio Michel Foucault en su célebre mencionado ensayo sobre Magritte, refiriéndose al espejo como «pantalla radioscópica»<sup>29</sup>. En dicha obra Foucault apuntó también a otra idea interesante comentada en los últimos años por el lingüista Sémir Badir, quien también ha publicado una obra sobre las conexiones entre Magritte y diferentes filósofos. En su artículo «Magritte y Wittgenstein: acuerdo y desacuerdo»<sup>30</sup>, centra sus tesis de las similitudes (y también diferencias) entre ellos en esa separación entre el «mostrar» y el «decir»; y es que la pintura de Magritte muestra, no afirma. Foucault nos recuerda que la pintura antigua hablaba mucho, función ésta que es la propia de las «proposiciones» de las que hablaron tanto Wittgenstein y Russell como otros filósofos del lenguaje. En esa distinción entre «decir» y «mostrar», la pintura de Magritte no afirma algo ni habla de algo (es decir, no es «proposicional», siguiendo la terminología de Wittgenstein y Russell), sino que muestra y sugiere, de ahí que evoque e invite a la reflexión y al misterio. Y en relación al misterio, precisamente, recuérdese, a modo de conclusión de este artículo, la cita de Magritte en una de esas dos cartas que escribió a Foucault en 1966: «El pensamiento es invisible, igual que el placer o la pena. Pero la pintura hace intervenir una dificultad: hay un tipo de pensamiento que ve y que puede ser descrito visiblemente. [...] Lo que no carece de importancia es el misterio evocado de hecho por lo visible y lo invisible y que puede ser evocado *por derecho* por el pensamiento que une las 'cosas' en un orden que evoca el misterio»<sup>31</sup>.

29

Foucault 1993, *op. cit.* nota 17, p. 76.

30

Sémir Badir: «Magritte y Wittgenstein: acuerdo y desacuerdo», 2013, Desiderio Blanco (trad.), disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-12002013000200008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002013000200008)

31

Magritte 2003, *op. cit.* nota 1, pp. 390-391.

Tal y como sabemos, Magritte no fue un filósofo, pero esta propia negación, como la que encierra su icónica pipa y como la de las contradicciones de otras de sus tantas obras, debería dejarnos al menos en el suspenso y la duda. No estableció verbalmente una teoría filosófica sistematizada como tal, pero la capacidad teorizadora de sus *Escritos* en torno al pensamiento humano en general y al lenguaje como forma de expresión del conocimiento nos permiten comprender mejor el alcance poético y misterioso de la genialidad de su pintura, en la que las conexiones con la filosofía del lenguaje son en ocasiones evidentes. A través de su obra pictórica Magritte expresó su capacidad para llegar a ese universo entre surrealista, «extra-mentalista» e intelectual, en ese límite suspendido entre la realidad y la ficción, que no es sino uno de los grandes misterios del ser humano, en esa vida como sueño a la que aludió Calderón de la Barca. **Pintor-poeta del misterio y de la filosofía del lenguaje visual**, Magritte plasmó ese misterio entre la realidad y la ficción, en esa ingeniosa y prometeica tarea, esa «tentativa de lo imposible» como reza precisamente uno de sus cuadros más emblemáticos. Tanto Ludwig Wittgenstein, como Bertrand Russell, influido por él, y Rudolf Carnap, se percataron, en esos mismos años, de la falibilidad del lenguaje, pero también, a través de su «mentira» o de su «efecto poético turbador», como dijo Magritte, de su poder para llegar a ese «extra-mental» y metafísico. Como dijo Rudolf Carnap precisamente «El metafísico cree moverse en el terreno de lo verdadero y lo falso, cuando en realidad no ha afirmado nada, sino solamente expresado algo, como un artista»<sup>32</sup>. ●

## 32

Rudolf Carnap: «Psychologie in physikalischer Sprache», en *Erkenntnis*, vol. 3, n.º 1, 1932, pp. 107-142; trad. esp.: «La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje», en Alfred Jules Ayer (ed.): *El positivismo lógico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, pp. 66-87.

## Bibliografía adicional

Jaime Nubiola y Francisco Conesa, *Filosofía del lenguaje*, Barcelona, Herder, 1999.