

Marzo 2024

Ventanas 13





páginas 2—16

**Helena de Kay.
De carreras artísticas,
cartas y flores**

Clara Marcellán

páginas 17—25

Emil Nolde y el nazismo

Paloma Alarcó



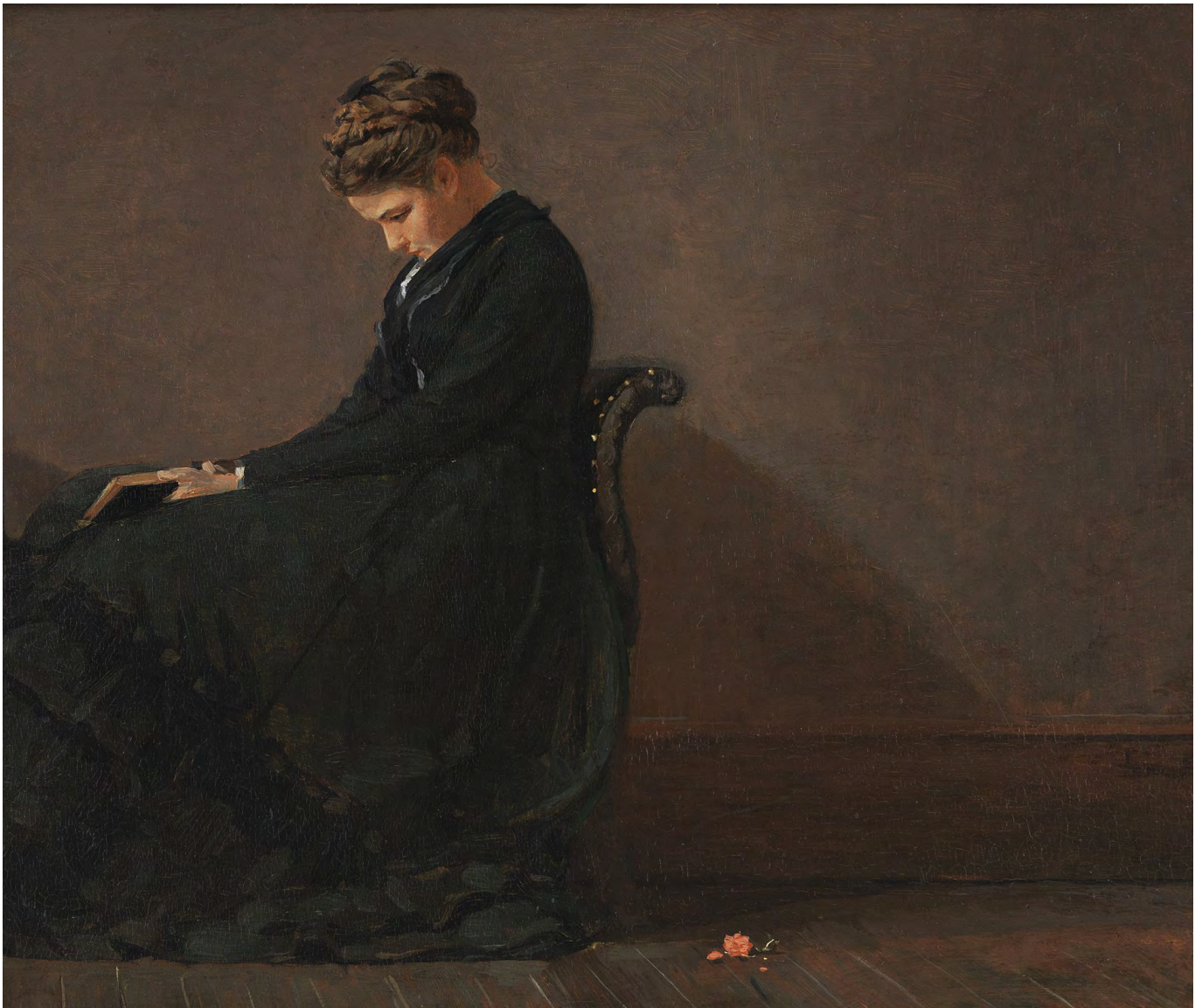
páginas 26—44

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

José Luis Calderón
Aguirrezabala

Helena de Kay. De carreras artísticas, cartas y flores

Clara Marcellán



Winslow Homer
Retrato de Helena de Kay, hacia 1872
(detalle)

[\[+ info\]](#)

fig. 1

Winslow Homer**Retrato de Helena de Kay, hacia 1872****Óleo sobre tabla, 31 × 47 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, inv. 591 (1983.25)**

fig. 2

Helena de Kay y su marido**Richard Watson Gilder****1**

Véase el catálogo completo de la subasta disponible en [2023 February 10 The Gilded Age: Property from the Collection of Richard Watson Gilder and Helena de Kay Gilder American Art Signature® Auction #8106](#)

2

Helena de Kay, *Cuaderno de dibujo, «Raywood, Staten Island»*, 1880-1893. Pasteles sobre papel cebolla en cuaderno, 27,6 × 22,2 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, donación de Mary Lublin, 2023, 2023.284.1; y Anne Goddard Morse, *Helena de Kay Gilder*, década de 1880. Acuarela sobre papel, 14 × 8,9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, donación de Mary Lublin, 2023, 2023.284.2

Durante el año 2023 una serie de acontecimientos nos han acercado un poco más al universo de Helena de Kay (1846-1916), la modelo del pequeño óleo de Winslow Homer (1836-1910) sobre cuyas fuentes de inspiración y sentido seguimos investigando [fig. 1]. ¿Qué significado tuvo esta pintura para su creador, Winslow Homer, y su primera propietaria, Helena de Kay? ¿Qué la convierte en un retrato? ¿El parecido con Helena de Kay? ¿Asumimos que es un retrato por el título que le asignaron la propia modelo y su familia? ¿O por la reconstrucción de las circunstancias en las que fue pintado, que conocemos de manera fragmentaria gracias a la correspondencia entre Homer y De Kay?

El 10 de febrero de 2023 se subastó la colección de Helena de Kay y de su marido, Richard Watson Gilder (1844-1909)¹ [fig. 2]. Así salieron a la luz objetos personales y obras de arte que añaden contexto al óleo de la colección Thyssen. Dos de los lotes subastados, un cuaderno de dibujos de Helena de Kay y un retrato de ella leyendo, pintado por Anne Goddard Morse (1855-1938), fueron posteriormente donados al Metropolitan Museum of Art².



fig. 3

Helena de Kay**[Rosas], s. f.****Acuarela y lápiz sobre papel, 43,2 × 52,7 cm****Heritage Auctions, 10 de febrero de 2023,****lote n.º 67138**

Al mismo tiempo el Metropolitan ha podido estudiar la figura de Helena de Kay a través de la exposición *New York Art Worlds, 1870–1890*³, en la que se incluyen obras de ella, y otras piezas con las que De Kay está relacionada ya sea como modelo, como antigua propietaria, o como facilitadora de su creación.

Por último, el acceso a la correspondencia entre Winslow Homer y Helena de Kay, ocho cartas fechadas entre 1872 y 1886⁴, nos permite adentrarnos en la relación que mantuvieron en el periodo en el que Homer pintó esta obra, que al cabo de un tiempo regaló a De Kay.

Ventana a la vida privada de Helena de Kay

Más de cien años después de la muerte de Helena de Kay, la subasta de sus objetos personales ha abierto una ventana a su vida familiar, artística y social. Los lotes puestos a la venta incluyeron un gran número de obras de la propia De Kay, en su mayoría de pequeño formato y sobre papel. Dada la escasa visibilidad que hasta ahora ha tenido su faceta como artista, debido quizás a su mayor dedicación a la ilustración, no siempre acreditada adecuadamente, la subasta fue una excelente oportunidad para conocer los trabajos de su época de estudiante a finales de la década de 1860 en Nueva York. En carboncillos y dibujos recoge episodios bíblicos, estudios de figuras, de paisajes y de desnudos, probablemente fruto de su asistencia a las clases de dibujo del natural en la National Academy of Design. Destacan también las numerosas acuarelas de los lugares donde reside o pasa las vacaciones, o los estudios de flores [fig. 3] que posteriormente se traducen en ilustraciones para revistas y libros como *The New Day* (1875), de Richard W. Gilder. Este poeta, crítico y editor de *Scribner's* y *The Century Illustrated Monthly Magazine* se convierte en su marido en 1874 y, junto a los siete hijos que tienen en común, protagoniza muchos de los dibujos que han salido a la venta.

3

En la galería 773 del Metropolitan Museum of Art, del 12 de diciembre de 2022 al 21 de julio de 2024.

4

Citamos las cartas y reproducimos alguna de sus páginas por cortesía de la Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana, que en 1999 las adquirió junto a otros manuscritos pertenecientes a la familia De Kay-Gilder.



fig. 4

Atribuido a Winslow Homer
Helena tumbada en la playa, s. f.
Lápiz sobre papel, 8,6 × 14,3 cm
Heritage Auctions, 23 de febrero
de 2023, lote n.º 67129

5

Sarah Burns: «The Courtship of Winslow Homer», en *The Magazine Antiques*, Nueva York, Brant Publications, vol. 165, febrero de 2002, pp. 69-75.

6

Carta de Winslow Homer a Helena de Kay, 15 de noviembre [sin año], Lilly Library, *op. cit.* nota 4.

7

Lloyd Goodrich habría visitado en una ocasión a Rosamond Gilder, hija de Helena de Kay, para ver el retrato que esta había pintado de Winslow Homer. Véase [Richard Watson and Helena de Kay Gilder papers, 1874-1878 | Archives of American Art, Smithsonian Institution | Archives of American Art, Smithsonian Institution \(si.edu\)](#)

Entre las obras que retratan a Helena de Kay se encuentra un dibujo atribuido al propio Winslow Homer, que muestra a Helena tumbada en la playa [fig. 4]. Autores como Sarah Burns apuntan la posibilidad de que Helena de Kay posase en más ocasiones para Homer en los meses que preceden y siguen a la creación del retrato que hoy se conserva en el Museo Thyssen, por ejemplo, para *La mariposa* o *Tarde de verano*, ambas fechadas en 1872, propiedad del Cooper Hewitt Museum⁵. Si bien es difícil documentar que la modelo sea De Kay, sí sabemos que Homer requiere su presencia para avanzar con su trabajo:

«Mi trabajo este invierno será bueno o muy malo. El que sea bueno depende de que venga usted a verme al menos una vez al mes. ¿Es mucho pedir?»⁶.

También sabemos que en alguna ocasión intercambiaron los papeles y fue Helena de Kay la que retrató a Homer, según el testimonio del autor del catálogo razonado del artista, Lloyd Goodrich⁷. Otro objeto vinculado a esta amistad es un anillo de oro con la inscripción «AMI POUR LA VIE» [Amigo para toda la vida], que, como indica el catálogo de la subasta de 2023, pudo ser un regalo de Winslow Homer a Helena de Kay.



fig. 5

Mary Hallock Foote**Helena y Mary, s. f.****Lápiz y aguada sobre papel
sobre tabla, 18,7 x 14 cm****Heritage Auctions, 10 de febrero
de 2023, lote n.º 67108**

Si el vínculo con Homer en estos años ha despertado interés por su posible deriva romántica, la subasta también pone de manifiesto la intensa relación entre De Kay y Mary Hallock (1847-1938), la escritora, ilustradora y compañera de Helena en la Cooper Union entre 1867 y 1870. Hasta la muerte de De Kay en 1911 se escribieron más de 600 cartas que documentan su amistad y su evolución artística⁸. En una de estas cartas, Hallock hace referencia a la influencia de Homer, del que valora que no caiga en la trivialidad ni lo «bonito».

«¡Qué ventaja tener a Winslow Homer cerca! Recogerás tantas migajas de sabiduría... Creo que sus pinturas tienen un aspecto magistral y nunca son triviales o bonitas»⁹.

La relación entre ambas también se hace visible a través de dibujos como el que Hallock titula *Helena y Mary*, que la familia De Kay-Gilder conservó y ahora ha salido a la luz [fig. 5].

En estos años, Hallock confiesa al futuro marido de Helena de Kay:

«¿Sabe, señor? Hasta que usted vino, creo que [Helena] me amó casi tanto como las chicas aman a sus amantes. Sé que yo la amaba tanto»¹⁰.

En 1876 la vida de Mary Hallock da un giro tras contraer matrimonio con un ingeniero de minas, cuyo trabajo lleva a la pareja a California, Colorado y Idaho. Allí, alentada por Helena y Richard, llegará a ser una de las escritoras más representativas de las *frontier stories*, que ella misma ilustra¹¹. La difusión de la obra de Hallock a través de *Scribner's* y su sucesora, *The Century Magazine*, la revista ilustrada de referencia en Estados Unidos que dirigía Richard W. Gilder, la convierte en una figura muy reconocida. En 1893 será elegida, junto a la pintora estadounidense Mary Cassatt (1844-1926), miembro del jurado para la Exposición Mundial Colombina de Chicago.

Entre los recuerdos conservados por la familia De Kay-Gilder destacan también los dibujos y pinturas de otra artista, Cecilia Beaux (1855-1942). Diez años menor que Helena, estudia en

8

Se conservan 613 cartas, escritas entre 1868 y 1916, y 65 de Mary Hallock Foote a Richard W. Gilder, en las Stanford University Libraries, Stanford, California.

9

Carta n.º 15, folio 14, caja 6, Foote papers. Stanford University Libraries, Stanford, California.

10

Carta de Mary Hallock a Richard W. Gilder, 13 de diciembre de 1873. Citada según Carroll Smith-Rosenberg: «The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America», en *Signs*, vol. 1, n.º 1, otoño de 1975, p. 7.

11

El relato de las experiencias de una mujer en el oeste funciona como contrapunto a la visión del también muy popular Frederic Remington (1861-1909), dominada por las figuras de cowboys, indios y soldados, con una presencia destacada en las colecciones Thyssen.

fig. 6

Helena de Kay
Caja de pintura con estudio de desnudo, hacia 1871
 Óleo sobre madera, 5,7 × 23,8 × 13,7 cm
 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,
 donación de Mary y William Kay Pappenheimer,
 con ocasión del 150 Aniversario del Museo, 2019,
 2019.442.1



Filadelfia y París. A su regreso a Estados Unidos en 1889, Helena se convierte en su mentora y protectora, y la acoge en su casa durante largas temporadas. Los numerosos retratos que Beaux hace de la pareja y sus hijos muestran la cercanía de su relación, que con el paso de los años se hace especialmente estrecha con Dorothea (1882-1920), la mayor de las hijas, quien será su musa y compañera íntima. La visión de la Helena de Kay madura que ha llegado hasta nosotros es la que nos muestra Beaux en su retrato de 1911, que desde 2019 se puede ver en el Metropolitan Museum of Art.

De Kay y el mundo artístico neoyorquino

La obra plástica de Helena de Kay es, como hemos mencionado, poco visible en colecciones públicas, si bien el alcance de su actividad como dinamizadora cultural aflora de manera recurrente en la citada exposición *New York Art Worlds, 1870–1890*. Los testimonios más tempranos corresponden a su etapa de formación en la Cooper Union, una institución revolucionaria en la enseñanza artística desde 1859 por admitir tanto a hombres como a mujeres. La caja de pinturas que Helena de Kay empleó como estudiante forma parte de esa muestra [fig. 6]. Los descendientes de De Kay la donaron al Metropolitan en 2019, con motivo del 150 aniversario del museo. Esta institución fue fundada precisamente durante los años de formación de Helena, y es fruto de la progresiva vitalidad artística y cultural a la que también ella contribuiría.

La peculiaridad de esta caja de pinturas es que incluye el boceto de una figura desnuda en su tapa, cuya datación coincide con la admisión de mujeres en las clases de dibujo del natural de la National Academy of Design. Entre los artistas más cercanos en estos momentos están sus compañeras Mary Hallock y Maria Oakey Dewing (1845-1927), con la que comparte un estudio. Esta es también la época en la que Helena conoce a Winslow Homer, quizás a través de su hermano, Charles de Kay, crítico de arte, que probablemente había ocupado el estudio de Winslow Homer en el University Building de Nueva York mientras el artista viaja a Europa en 1867. Durante un tiempo Homer es mentor de Helena y coinciden en el Tenth Street Studio Building, donde ambos tienen sus talleres¹². Una carta de Homer fechada el 22 de diciembre de 1872, sugiere la cercanía y contacto habitual:

«Querida señorita Helena,
Si quiere regalarle a su madre por Navidad aquel boceto que pinté de usted, se lo daré con mucho gusto.
¿Por qué no se deja caer por mi estudio cuando suba o baje y se lo lleva?»¹³.

Parece que Winslow Homer no fue maestro de De Kay durante mucho tiempo. En la carta con fecha del 15 de noviembre, sin año, pero probablemente del 1872 o 1873, ya que se dirige a ella como soltera, «Miss Helena», Homer muestra su decepción ante la elección de Helena de un nuevo profesor:

«Así que Mr Butler le está enseñando. Casi me enfadé cuando él me lo contó, pero ahora pienso que está muy bien.
Y considerando las buenas manos en las que está, no tiene necesidad de recibir consejo alguno de mi parte».

12

Según Annette Blaugrund, Homer es inquilino entre 1871 y 1881. Ver Annette Blaugrund: «The Tenth Street Studio Building: A Roster, 1857-1895», en *The American Art Journal*, vol. 14, n.º 2, primavera de 1982, pp. 64-71.

13

Las ocho cartas de Winslow Homer a Helena de Kay son citadas y reproducidas por cortesía de la Lilly Library, *op. cit.* nota 4.

Las aspiraciones artísticas de Helena de Kay, incluso tras su matrimonio, quedan patentes cuando participa en la fundación de la Art Students League en 1875, y en la de la Society of American Artists en 1877. Al igual que había ocurrido en otros países europeos, se trata de una reacción al carácter conservador de la Academia, la National Academy of Design, y de una estrategia para dar mayor visibilidad a las obras de los socios a través de sus propias exposiciones anuales.



fig. 7

Helena de Kay
La última flecha, 1874
 Óleo sobre lienzo, 108 x 64,8 cm
 Eskenazi Museum of Art, Indiana University,
 Bloomington, donación de Rosemary
 y Charles Lanham, 2018.36

14

La biblioteca de esta universidad es precisamente la que conserva las cartas de Homer a De Kay.

15

La exposición *Maestras*, que el Museo Thyssen presentó entre el 31 de octubre de 2023 y el 4 de febrero de 2024, incluye obras de Mary Cassatt y Cecilia Beaux.

16

Véase conferencia de Page Knox, *Providing a Platform for Women Painters*, Malkin Lecture, 10 de noviembre de 2020, disponible en [Malkin Lecture: Providing a Platform for Women Painters : Program & Events : Park Avenue Armory \(armoryonpark.org\)](https://www.armoryonpark.org/malkin-lecture-providing-a-platform-for-women-painters-program-events)

La primera exposición de la Society of American Artists se celebra en 1878 e incluye tres obras de Helena de Kay. Una de ellas, *La última flecha* [fig. 7] figura en el catálogo con un precio de venta de 200 dólares. Más allá de la profesionalización de su actividad, con la valoración económica de su pintura, su considerable formato, 108 x 64,8 cm, y su temática, una arquera con un paisaje de fondo, denotan cierta ambición. En 2018, 140 años más tarde, este lienzo entró en una colección pública, la del Sidney and Lois Eskenazi Museum of Art, de la Universidad de Indiana¹⁴. ¿Se beneficiará la figura de Helena de Kay del progresivo interés de los museos por recuperar a artistas olvidadas? Sin duda su afán por visibilizar su obra se vería poco a poco satisfecho.

Mary Cassatt también aprovecha la visibilidad que proporciona la Society of American Artists, con la que expone desde 1879. Cassatt triunfa en París con los impresionistas, pero apenas es conocida para el público estadounidense. En 1885 ya figura como miembro de esta asociación, y otra destacada artista del entorno de De Kay, Cecilia Beaux, lo hará en 1893. Como hemos visto, Beaux entra en contacto con los De Kay-Gilder en 1889 y a finales del siglo XIX ya es considerada una de las grandes retratistas americanas¹⁵. La destacada presencia de Helena en la Art Students League, la Society of American Artists o The Century Magazine es interpretada por algunos especialistas en este periodo como un incentivo para la implicación de un gran número de mujeres en estas organizaciones y publicaciones¹⁶.

En paralelo a su participación en exposiciones, que disminuye progresivamente, De Kay desarrolla su faceta de ilustradora. Winslow Homer le muestra su apoyo a comienzos de la década de 1870 para que, al igual que él, colabore con las revistas ilustradas de la época. En una carta sin fecha, probablemente del otoño de 1871 o el invierno de 1872, le propone:

«Si quiere ver un dibujo grande sobre tabla y viene a mi estudio el lunes o martes, tendré la oportunidad de verla.

¿Por qué no hace algunos diseños y me permite enviarlos a *Harper's* por usted? Con gusto aceptarán cualquier cosa nueva y me encargaré de que los dibuje usted muy bien en su bloque».

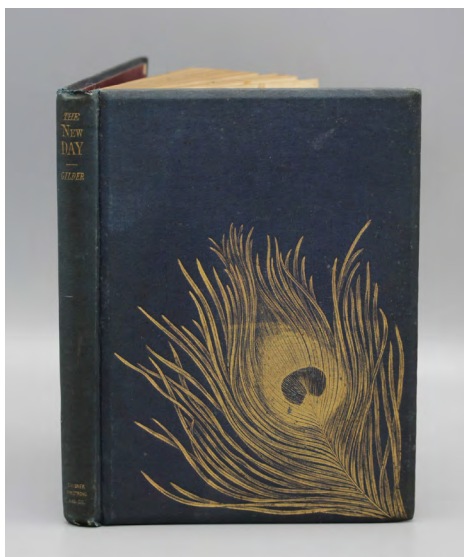


fig. 8
Helena de Kay
Cubierta del libro *The New Day*,
de Richard Watson Gilder, publicado
por Scribner, Armstrong & Company,
Nueva York, 1875

De Kay tiene una fructífera colaboración como ilustradora con su pareja, Richard W. Gilder, para el que diseña la cubierta de su libro *The New Day* (1875) [fig. 8]. En ella opta por una superficie de color azul oscuro sobre la que estampa una gran pluma de pavo real dorada, en la línea del esteticismo que el círculo intelectual de los De Kay-Gilder promueve. El título y otros datos de la publicación sólo aparecen en el lomo, por lo que toda la atención recae sobre la exuberante pluma. La colección de poemas en el interior refleja el inicio del romance entre ambos, e incluye «Love Grown Bold», en el que Gilder describe el óleo de Homer que habían recibido como regalo de bodas:

«This is her picture painted ere mine eyes
Her ever holy face had looked upon.
She sitteth in a silence of her own;
Behind her, on the ground, a red rose lies:
Her thinking brow is bent, nor doth arise
Her gaze from that shut book whose word unknown
Her firm hands hide from her;— there all alone
She sitteth in thought-trouble, maidenwise.
And how her lover waiting wondereth
Whether the joy of all joys draweth near:
Shall his brave fingers like a tender breath
That shut book open for her, wide and clear?
From him who her sweet shadow worshipping
Now will she take the rose, and hold it dear?»

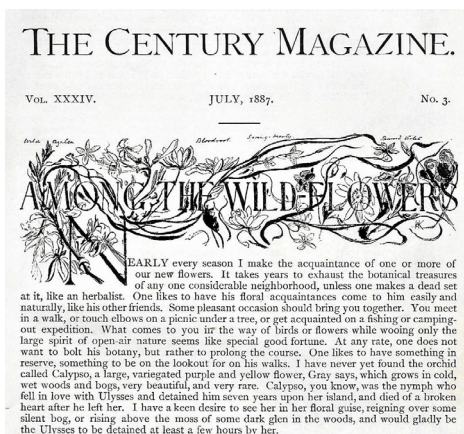


fig. 9
Ilustración de Helena de Kay para
el artículo «Among the Wild Flowers»,
en *The Century Magazine*, vol. XXXIV,
n.º 3, julio de 1887

Las flores ocupan un lugar importante entre las ilustraciones de este libro, y también lo harán en posteriores colaboraciones con *The Century Magazine*, como por ejemplo la que firma para el artículo «Among the Wild Flowers», de 1887 [fig. 9].

Más allá de su actividad como ilustradora, en su «salón de los viernes» De Kay ejerce de anfitriona para artistas e intelectuales como Walt Whitman, Mark Twain, Henry James, Winslow Homer, Cecilia Beaux o el dos veces presidente de Estados Unidos Grover Cleveland. De Kay es también puente con Europa, donde pasó unos años durante su adolescencia y a donde regresa periódicamente tras su matrimonio con Gilder. Sus conocimientos de italiano, alemán y francés facilitan su papel de mediadora cultural, y en 1881 traduce del francés al inglés la monografía de Alfred Sensier sobre Jean-François Millet (1814-1875)¹⁷, el artista de la escuela de Barbizon que tanto había influido a artistas como Homer o John La Farge (1835-1910), ambos mentores de De Kay.

Otro proyecto editorial expuesto en el Metropolitan con el que podemos conectar a De Kay es el *Book of American Figure Painters*¹⁸, escrito por la crítica de *The Century Magazine* Mariana Griswold van Rensselaer. Sabemos de su implicación gracias a la carta que Winslow Homer le escribe el 10 de mayo de 1886:

«Querida Sra. Gilder

Acabo de recibir su carta en relación al *Book of American Figure Painters*. He recibido una circular de J. B. Lippincott & Co. &, supongo que eso es a lo que se refiere.

Les enviaré inmediatamente pruebas de negativos de tres cuadros (tomados por Pack & Bro). Pueden escoger cualquiera de los tres e iré a la caza de 'una línea en prosa o poesía en inglés'.

Le agradezco que me haya traído este asunto tan enérgicamente, también por su amable reconocimiento de mi trabajo. Atentamente,

Winslow Homer»

En ella Homer ha abandonado el «Miss Helena» que encabeza las cartas previas al matrimonio con Gilder, y se muestra más formal, atento a la petición de su antigua alumna, que finalmente se materializó en la reproducción de su obra *Perdido en Grand Banks* (1885, en colección privada).

17

Las traducciones de Helena de Kay aparecieron en *Scribner's Monthly* y en 1881 fueron recopiladas y publicadas en Alfred Sensier, *Jean-François Millet, Peasant and Painter*, Boston, J. R. Osgood and Company, 1881.

18

Véase el comentario sobre el ejemplar que posee el Metropolitan Museum of Art disponible en Mariana Griswold Van Rensselaer | [Book of American figure painters](#) | [The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](#), consultado por última vez el 13/12/2023.

Las cartas

Como indicábamos al comienzo de este artículo, la mayor parte de las ocho cartas que Homer dirige a De Kay parecen hacer referencia a nuestra obra, o a las circunstancias en las que se pinta o pasa a manos de De Kay. La interpretación que los estudiosos de Homer han hecho de ellas conduce a conclusiones muy distintas: Sarah Burns¹⁹, catedrática de la Indiana University, las considera una prueba de la relación romántica entre ambos, mientras que Lloyd Goodrich y Abigail Booth Gerdts²⁰, los autores del catálogo razonado de Winslow Homer, les quitan cualquier carga sentimental. ¿Es Helena de Kay el amor frustrado de Homer? Quizás no, pero sí inspira a Homer declaraciones como esta:

«Mi querida señorita Helena,

Encontrará adjuntas unas fotos que son un fracaso.

Me quedo una para que me acompañe este verano.

Quizás piense que será una música aburrida, con un parecido tan leve y tan doloroso, pero para mí es como una sinfonía de Beethoven, como siempre lo será cualquier recuerdo suyo».

¿Se refiere a un retrato de ella? Y en ese caso, ¿podría ser una imagen de la pintura que hoy conservamos en el Museo Thyssen?

Abigail Booth Gerdts cuestiona que nuestro óleo, que finalmente recibe De Kay como regalo de bodas, sea un retrato. En la carta fechada el 22 de diciembre de 1872, como hemos visto, Homer habla probablemente de esta obra, y se refiere a ella como un boceto «a partir de» (from) Helena de Kay:

«Si quiere regalarle a su madre por Navidad aquel boceto que pinté [a partir] de usted, se lo daré con mucho gusto».

¹⁹
Burns 2002, *op. cit.* nota 5.

²⁰
Lloyd Goodrich: *Record of Works by Winslow Homer*, 5 vols., Abigail Booth Gerdts, (ed.), Nueva York, Ira Spanierman Gallery, 2005-2014, vol. 2 (1867-1876), pp. 162-165, n.º 392.

fig. 10

Winslow Homer***Niño leyendo, s. f.*****Óleo sobre tabla, 16,5 × 23,5 cm****Colección privada**

Gerds enfatiza la diferencia entre un boceto «a partir de» (from) Helena, en el que si bien posa como modelo, el objetivo no es retratarla, y uno «de» (of) Helena, en el que sí habría esta intención. Sabemos que los retratos no abundan entre las obras de Homer, y que este podría ser un mero ejercicio de composición, quizás en la estela de las del pintor norteamericano James McNeill Whistler (1834-1903), muy apreciado en el círculo de intelectuales entre los que se encontraba el hermano de Helena, Charles de Kay, o Samuel Putnam Avery, coleccionista también de la obra de Homer. Existe una tabla muy similar, con el mismo diván y fondo marrón, pero de encuadre más cerrado, que muestra a un muchacho leyendo [fig. 10]. La escasez de referencias sobre esta pintura hace que carezcamos de un contexto en el que interpretarla, pero la relación con la obra del Thyssen es considerable.

En las décadas de 1860 y 1870 Homer crea arquetipos de figuras femeninas —campesinas, mujeres burguesas paseando o jugando al croquet— e incluso en aquellos casos en los que los rasgos parecen más personalizados, los títulos remiten a categorías que sumergen en el anonimato a las modelos. Durante estos años sólo parecen claramente identificadas Helena de Kay y Eugenia Renee, la joven maestra que Homer retrató en 1871 (*La maestra de escuela*, en el Worcester Art Museum), y que en el verano de 1872 se casa con Peter Burger, según el propio artista confía a De Kay en la carta del 19 de junio de 1872:

«Peter Burger se ha casado con la 'Dama de la Escuela'. Así que espero que mi línea del corazón se encoja; debe usted mirar el próximo octubre cuando me vea».



fig. 11
Winslow Homer
Muchacha con trébol de cuatro hojas,
 hacia 1875
 Óleo sobre tabla, 20,3 × 31,8 cm
 Chrysler Museum of Art, Norfolk, donación
 prometida de Mr. y Mrs. Frank Batten,
 L2010.1.3

Para Homer, al margen de lo sentimental, parece importante la opinión de De Kay en lo profesional y busca su consejo o aprobación en las cartas que le escribe, por ejemplo, en la del 28 de mayo de 1873:

«Hasta entonces estaré muy ocupado, así que debo decirle adiós y desearle la mayor de las suertes. Pintaré para obtener su aprobación».

Otra de las cartas que Sarah Burns vincula al retrato de Helena de Kay no está fechada, y la transcribe así:

«Vaya a ver su ingenioso cuadro. Fue pintado para que usted lo contemplara
 Respetuosamente suyo
 Winslow Homer
 A mi aprendiz fugitiva».

Gerds discrepa en la transcripción de la palabra subrayada, que considera dice «clover» (trébol) y no «clever» (ingenioso). Esto le lleva a pensar que la obra a la que se refiere no es el retrato del Thyssen, si no quizás una de las dos pinturas de este periodo en las que los tréboles tienen un protagonismo especial, *Muchacha con trébol de cuatro hojas* [fig. 11], actualmente fechada hacia 1875, o *Trébol de cuatro hojas*²¹, fechada hacia 1873. ¿Tenía un especial interés de Kay por alguna de estas dos obras? Ninguna le perteneció y particularmente en el caso de *Trébol con cuatro hojas* la figura parece la de una niña, por lo que tampoco se trataría de un retrato.

21
 Véase reproducción y comentario de obra en la web del Detroit Institute of Arts Museum.

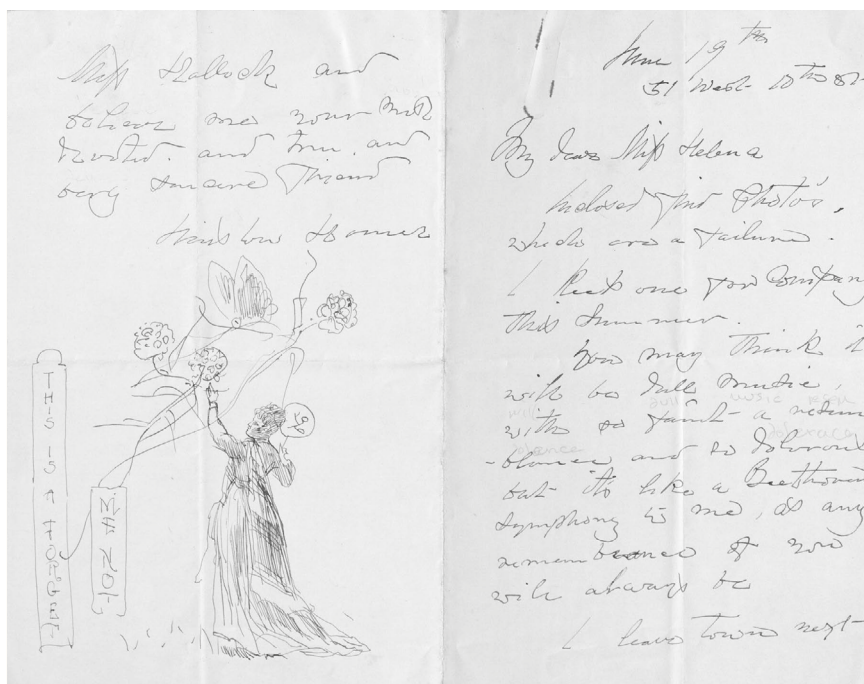


fig. 12
Carta de Winslow Homer
a Helena de Kay, 19 de junio
[1872]

La carta del 19 de junio de 1872 ya citada incluye en su última página el dibujo de un descomunal «nomeolvides» que se cierne sobre una figura femenina [fig. 12]. Con una de sus manos acaricia una de las flores, sobre las que se ha posado una mariposa, y con la otra sostiene un abanico. ¿Será De Kay?

Los tréboles y las flores tienen un protagonismo especial en estas obras tempranas de Winslow Homer, y en la propia obra de De Kay, que se especializa en pintura de flores. Según indica Judith Walsh²², Homer utiliza flores a lo largo de su carrera a modo de símbolos, y también como notas cromáticas brillantes. El trébol de cuatro hojas significa «be mine» según el lenguaje de las flores, popularizado en Estados Unidos en las décadas centrales del siglo XIX. Por otra parte, Walsh también señala que la rosa llevada a los labios significa «sí», arrancar un pétalo y tirarlo al suelo significa «no». En relación con la obra del Thyssen, la presencia de los pétalos en el suelo, en primer plano, indicaría por lo tanto una respuesta negativa. ¿Podemos aplicar esta lectura simbólica a la obra de Homer? ¿A qué pregunta respondería este gesto? Más allá de este simbolismo, las rosas eran la flor favorita de Helena de Kay, como recuerda Mary Hallock en sus memorias, al referirse al día de su boda en 1876: «[De Kay] me envió la rosa roja que llamábamos suya, su tipo y símbolo, para que la llevase dentro de mi vestido de novia»²³.

²² Judith Walsh: «The Language of Flowers and Other Floral Symbolism Used by Winslow Homer», en *The Magazine Antiques*, Nueva York, Brant Publications, vol. 156, n.º 5, noviembre de 1999, p. 713.

²³ Rodman W. Paul (ed.): *A Victorian Gentlewoman in the Far West: The Reminiscences of Mary Hallock Foote*, San Marino, Huntington Library Press, 1992, p. 105.



fig. 13

Cecilia Beaux**Helena de Kay Gilder, 1911****Óleo sobre lienzo, 78,7 × 53,3 cm****Metropolitan Museum of Art, Nueva York, adquisición,****Marguerite and Frank A. Cosgrove Jr. Fund y donación****Jonathan L. Cohen, 2019, 2019.152**

Respecto al valor que la familia otorga a la pintura una vez en su posesión, más allá del poema de Richard W. Gilder mencionado anteriormente, poco más podemos aventurar ya que apenas hay testimonios escritos.

En 1894 la familia la presta a la exposición *Portraits of Women: Loan Exhibition for the Benefit of St. John's Guild and the Orthopaedic Hospital*, que se celebra en la National Academy of Design de Nueva York, con el título *Portrait Study* [Estudio de retrato]. Es la primera exposición registrada de la obra, y por lo tanto el primer título que conocemos de ella.

En 1932 la obra es incluida como *Portrait of Helena de Kay* [Retrato de Helena de Kay] en un artículo que repasa la trayectoria de Homer. El comentario recoge la descripción que el hijo de Helena, Rodman Gilder, hace de la pintura: «Figura sentada de una mujer joven, de cuerpo entero, de perfil – actitud pensativa. Propiedad de mi hermana, Rosamond Gilder»²⁴. El carácter impersonal y genérico de sus palabras resulta llamativo si tenemos en cuenta que se trata de un retrato de su madre.

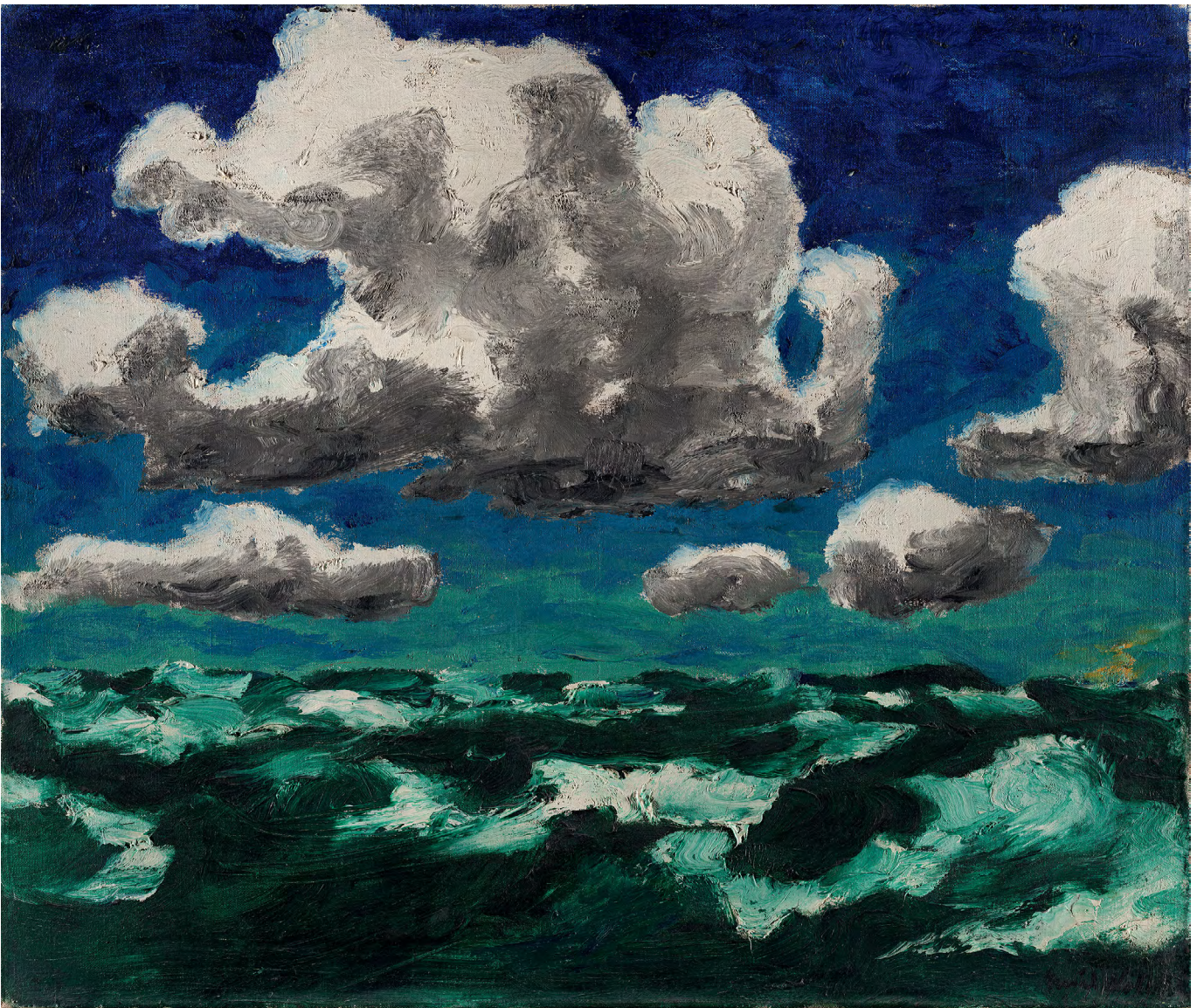
Cecilia Beaux nos deja una última imagen de ella en 1911 [fig. 13]. Viuda desde 1909, la retrata vestida de negro, de nuevo pensativa, acompañada de un geranio, el símbolo de la fidelidad. A través de sus recuerdos, sus obras, sus relaciones y las cartas que le dirige Winslow Homer, la figura de Helena de Kay crece y se llena de matices, que gracias a las nuevas fuentes seguiremos estudiando y ampliando. ●

24

Theodore Bolton: «The Art of Winslow Homer: An Estimate in 1932», en *The Fine Arts*, Nueva York, The Antiquarian Publishing Co., vol. 18, n.º 3, febrero de 1932, p. 53

Emil Nolde y el nazismo

Paloma Alarcó



Emil Nolde
Nubes de verano, 1913

[\[+ info\]](#)

«Bienaventurado aquel que llegara a convencerse de que la cultura es capaz de proteger a una sociedad contra la violencia. Ya antes de iniciarse el siglo XX, artistas, escritores y teóricos de la modernidad demostraron justo lo contrario», escribía hace unas décadas Hans Magnus Enzensberger. Y añadía: «su predilección por el crimen, por el *outsider* satánico, por la destrucción de la civilización, es cosa notoria»¹. El escritor alemán, que siempre trató la historia europea moderna con cierto pesimismo, asocia a los artistas, escritores y teóricos de la modernidad con el crimen y la destrucción de la civilización, y rompe con la tradicional mitificación de la vanguardia del siglo XX como agente de progreso de la humanidad. Al leer sus palabras ¿no deberíamos poner en duda la antigua impunidad con la que contaba el arte moderno como avance del espíritu humano, como paradigma de paz y libertad?

La cada vez más cuestionada creencia en la autonomía de las obras de arte ha originado que en el mundo actual proliferen el estudio crítico del contexto histórico y social que rodea a los creadores. Sin llegar a ser tan duro como Enzensberger, Jean Clair ha analizado las nada fáciles relaciones del arte de vanguardia con el poder para introducir el tema de la responsabilidad política del artista. Al abordar el caso del expresionismo afirma que este movimiento fue «no sólo 'vanguardia' de una liberación espiritual sino también, además, adelantado del terror político»². Si bien es cierto que el expresionismo alemán nunca estuvo tan estrechamente vinculado al nazismo como lo estuvo el futurismo al fascismo italiano, como señala el pensador francés, durante la gestación y los primeros años del régimen nacionalsocialista se trató de asignar al expresionismo «el papel de figurar la esencia 'pura' de la germanidad»³. Para hacer esta afirmación se apoya en las investigaciones del filólogo judío alemán Viktor Klemperer sobre cómo la propaganda nazi se fue apropiando de palabras, costumbres y gestos de la vida cotidiana alemana además de reunir en su entorno a algunos intelectuales y artistas⁴. Entre otras coincidencias, este autor resalta en su estudio la importancia que tuvieron para el vocabulario del Tercer Reich palabras como *Die Aktion*, o *Der Sturm*, los nombres de las conocidas revistas que los expresionistas utilizaron como plataforma para difundir su ideología.

1

Hans Magnus Enzensberger: *Perspectivas de guerra civil*. Barcelona, Anagrama, 1994, p. 60. Publicado originalmente con el título *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt, Suhrkamp, 1993.

2

Jean Clair: *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1998, p. 57. Publicado originalmente como *La responsabilité de l'artiste*, París, Éditions Gallimard, 1997.

3

Ibid., p. 33.

4

Victor Klemperer: *LTI, la langue du Troisième Reich. Carnets d'un philologue*, París, Albin Michel, 1996. Citamos según Clair 1998, *op. cit.* nota 2, pp. 33 y ss.

Está claro que el apoderamiento por parte del entorno de Hitler de determinados aspectos del expresionismo y la utilización para sus propios intereses no hace a los expresionistas defensores del nuevo gobierno totalitario, pero en cambio sí que puede afirmarse que algunos expresionistas se mostraron favorables a colaborar con los nuevos dirigentes. Aunque hoy nos cueste creerlo, las clases cultivadas de la República de Weimar y algunos de los más reputados artistas de vanguardia se dejaron llevar por un iluminado mediático llamado Adolf Hitler.

Nolde y el nacionalsocialismo

Ese fue el paradigmático caso del expresionista Emil Nolde (1867-1956), un convencido antisemita que recibió con entusiasmo la llegada de Hitler al poder. Muy poco después de que en enero de 1933 el dictador se convirtiera en canciller de Alemania, Nolde y su primera mujer, la danesa Ada Vilstrup, hicieron pública su exaltación al Führer colocando una bandera con la esvástica en lo alto de su casa de Seebüll⁵. El pintor tenía entonces 65 años. Era de origen humilde, hijo de campesinos del Ducado de Schleswig, la región septentrional fronteriza germano-danesa, y a lo largo de su carrera había desarrollado, en gran medida de forma autodidacta, un estilo personal libre y transgresor que evidenciaba su devoción por el paisaje pantanoso de su tierra natal y por la tradición medieval germana. De carácter taciturno y desconfiado, había participado con reticencias en el grupo expresionista Die Brücke (El Puente), creado en Dresde por artistas más jóvenes como Ernst Kirchner, Erich Heckel o Max Pechstein, pero durante la mayor parte de su vida se mantuvo independiente, y en el periodo de entreguerras había logrado ser considerado como uno de los grandes artistas alemanes. En 1934 ya aparece como miembro del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, el NSDAP), pero, a pesar de su afiliación, los nazis lo consideraron artista «degenerado»⁶, una circunstancia que, como veremos, posteriormente lo salvó.

5

En esa casa, construida en 1926, el artista vivió de forma permanente desde 1940 hasta su muerte en 1956 y es desde entonces sede de su fundación (la Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde).

6

Este tema está estudiado y documentado en Peter Vergo: «Emil Nolde, Myth and Reality», en *Emil Nolde* [cat. exp], Londres, Whitechapel Art Gallery, 1995, pp. 38-65.

12.5.43
 Es entstand in Deutschland —
 dem Herzen Europas — wiederum
 eine Gegenbewegung, rufend
 nach Wille u. Kraft, sich anfleh-
 nend gegen Dekadenz u. Schwä-
 che, sich rüstend zum Kampf ge-
 gen Bolschewismus, Judentum
 u. Bürokratismus, ein mit
 heroischem Mut u. Idealismus
 auf Treiben u. Tod geführter Kampf
 für Deutschland, für Europa u.
 unserer ganzen Erdenswelt.

fig. 1

Notas de Nolde, fechadas el 12 de mayo de 1943, incluidas en una carta a Ada Nolde el 15 de mayo de 1943

La sintonía de Nolde con el nacionalsocialismo era bien conocida desde hace tiempo, pero fue en 2019, cuando en la exposición *Emil Nolde: eine deutsche Legende, der Künstler im Nationalsozialismus* (Emil Nolde: una leyenda alemana, el artista durante el nacionalsocialismo), los comisarios Christian Ring, el director de la Fundación de Ada y Emil Nolde, Bernhard Fulda y Aya Soika desvelaron por primera vez numerosas pruebas de las contradicciones que el artista protagonizó en tiempos del Tercer Reich y demostraron que no había sido en modo alguno un resistente⁷. Durante los años de dominación del nacionalsocialismo, Nolde mantuvo una correspondencia fluida con Joseph Goebbels, el todopoderoso ministro de Propaganda, con Heinrich Himmler, el jefe de las temibles SS (Schutzstaffel), incluso con el propio Hitler. Como desvela la documentación de archivo hecha pública ahora, este culto ideológico al nuevo régimen escondía en cierta medida sus esperanzas de ser nombrado artista oficial del Estado por el gobierno nacionalsocialista⁸.

También descubrimos a través de estas indagaciones la intensidad y convicción con la que el artista se enfrentó a la «cuestión judía». Su profunda desafección por los judíos venía de atrás. Sentía sobre todo una gran animadversión por los marchantes y críticos judíos que, según él, habían rechazado su obra. Después de 1933, Nolde llegó a elaborar un «plan de desjudaización» con el que quería demostrar a Hitler su lealtad y su ingeniosa visión de futuro⁹. Por poner un ejemplo, en una carta a Ada, su mujer, escrita el 15 de mayo de 1943, Nolde le envía varias de sus anotaciones, fechadas en distintos días, para este plan: «12.5.43. Lo que ha surgido en Alemania —en el corazón de Europa— es una contrarrevolución que está llevando la voluntad y el poder de resistir a la decadencia y la debilidad, que se está armando para la batalla contra el bolchevismo, el judaísmo y la plutocracia, que con idealismo y valor heroico está librando una batalla de vida o muerte por Alemania, por Europa, por la tierra entera»¹⁰ [fig. 1]. La visión de Nolde sobre la guerra mundial como «guerra de los judíos», no deja lugar a dudas sobre su identificación incondicional con el proyecto político de «limpieza étnica» del Tercer Reich.

7

Bernhard Fulda, Christian Ring, Aya Soika (eds.): *Emil Nolde: The Artist during the Third Reich* [Cat. exp.]. Múnich, Londres, Nueva York, Prestel, 2019. En este catálogo y en la web de la Fundación Nolde aparece documentación esencial sobre la ideología de Nolde y su relación con el régimen.

8

Véase Bernhard Fulda y Aya Soika: «Introduction», pp. 17-34, en Fulda, Ring y Soika 2019, op. cit. nota 7, p. 1.

9

Bernhard Fulda: «Nolde's Anti-Semitism», en *ibid.*, pp. 97-114.

10

Ibid., p. 109.

Expresionismo y nazismo

Conviene recordar que alguno de los dirigentes nazis defendió por un tiempo el expresionismo como un arte que respondía al mito de la pureza nórdica y que su exaltación de la germanidad primitiva se amoldaba a la perfección, al menos en teoría, a los intereses artísticos del nacionalsocialismo. El propio Goebbels encargó a Hans Weidemann, director del departamento de Artes Plásticas del Ministerio de Propaganda, y al arquitecto del nazismo por excelencia, Albert Speer, la decoración de su casa, en donde colgaron obras expresionistas. Speer testimoniaba: «pedí prestadas unas cuantas acuarelas de Nolde al director de la Nationalgalerie de Berlín. Goebbels y su mujer estaban encantados con las pinturas [...] hasta que Hitler vino a inspeccionar y expresó su severa desaprobación. Entonces el ministro me llamó de inmediato. ‘Los cuadros tienen que marcharse ahora mismo; son simplemente inaguantables’»¹¹. Al contrario que Goebbels, Hitler consideraba que los pintores expresionistas no eran compatibles con los ideales nazis, y pronto emitió los decretos para poner en marcha su «revolución cultural». En junio de 1937 ordenó al director de la Cámara de Cultura del Reich, Adolf Ziegler, incautar todo el arte de vanguardia de las colecciones públicas¹² y los artistas expresionistas, hubieran adoptado posturas cómplices o no, fueron tildados de «degenerados» y forzados a emigrar o a dejar de pintar para siempre. Así fue como Nolde tuvo que sobrellevar, no sin preocupación, cómo se retiraban sus pinturas de los museos alemanes. En agosto de 1941, además, recibía con asombro la notificación oficial firmada por Ziegler en virtud de la cual se le prohibía trabajar en cualquier campo de las artes visuales, así como vender y exhibir su obra [fig. 2].

La culminación de esta sistemática campaña antivanguardista, que ha quedado plasmada en la memoria histórica del arte del siglo XX, fue la exposición difamatoria *Entartete Kunst* (Arte degenerado) en la que el nacionalsocialismo utilizó su potente y eficaz maquinaria propagandística para ridiculizar el arte moderno y mostrarlo como un insulto al sentimiento y a la raza alemanas¹³. La muestra se inauguró el 19 de julio de 1937 en el Archäologische Institut de Múnich, la ciudad por excelencia del nazismo, y posteriormente, hasta 1941, viajó a

11

Lynn H. Nicholas: *El saqueo de Europa: El destino de los tesoros de Europa en el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona, Destino, 1996, p. 24. Publicado originalmente como *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, Nueva York, Vintage Books, 1995.

12

La purga llegó a afectar a unas 16.000 obras de unos cien museos de más de setenta ciudades.

13

Véase, entre otros, Stephanie Barron (ed.): «Degenerate Art», en *The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany* [cat. exp.], Nueva York, Harry N. Abrams, 1991.

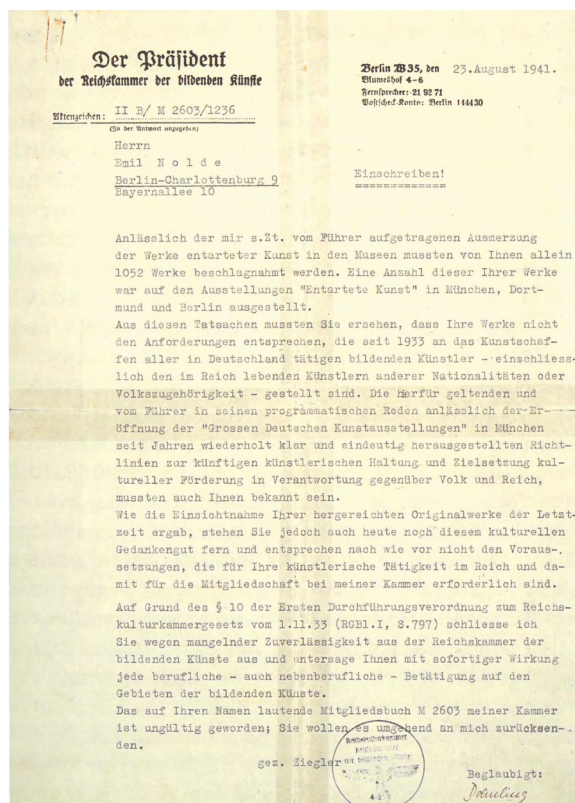


fig. 2
Carta del presidente de la Reichskammer der bildenden Künste a Emil Nolde, 23 de agosto de 1941



fig. 3
Emil Nolde, *La vida de Cristo*, de 1911-1912, en la exposición de Arte degenerado en Berlín, hacia 1938

varias ciudades del país. Ninguno de los artistas expresionistas dejó de estar representado. Las pinturas Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Max Pechstein, Otto Mueller, Karl Schmidt-Rottluff, August Macke, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Paul Klee, Lionel Feininger, Max Beckmann, George Grosz, y también de Emil Nolde, estaban colgadas de forma caótica y coronadas con carteles difamatorios. Entre las 650 obras expuestas de 112 artistas 33 eran de Nolde, y su gran políptico *La vida de Cristo* fue una de las estrellas de la muestra [fig. 3].

Tras visitar *Entartete Kunst* con el coleccionista de su obra, el banquero Friedrich Döhlemann, quien además de dirigir el Bayerische Gemeindebank era el tesorero de la Haus der Deutschen Kunst (Casa del Arte Alemán) —el museo creado por Hitler—, Nolde, dolorido y frustrado, decide escribir una serie de cartas a funcionarios nazis, así como al ministro de Educación Bernhard Rust y al ministro de Propaganda Goebbels, solicitando la devolución de los cuadros que se mostraban en la exposición. La historiadora Aya Soika añade datos importantes para dar a conocer la campaña que el



fig. 4

Emil Nolde***Nubes de verano*, 1913****Óleo sobre lienzo, 73,3 × 88,5 cm****Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid****14**

Aya Soika: «The Long Dispute over Expressionism around Nolde», pp. 39-64, en Fulda, Ring y Soika 2019, *op. cit.* nota 7, p. 62.

15*Ibid.***16**

Lo demuestra la inscripción al dorso y la etiqueta en el reverso del marco con el número de inventario «S.H.K.V. Inv. 277».

17

Inv. EK 14222. Inventario de *Entartete Kunst*, hacia 1941-1942. Dos volúmenes mecanografiados con la lista de obras confiscadas de las instituciones públicas por el Ministerio de Propaganda alemán y su posterior venta. Victoria and Albert Museum, Londres, Museum no. MSL/1996/7/2.

pintor desarrolló para lograr salir de la muestra. La declaración de intenciones de seis páginas, escrita con un fuerte tono antisemita, que envió al jefe de prensa del Reich, Otto Dietrich, en diciembre de 1938¹⁴, hizo posible que varias influyentes personalidades de diversos organismos oficiales del partido le brindaran su apoyo. Como resultado de estos escritos, en la primavera de 1939 ya no había ninguna obra de Nolde colgada en las sucesivas sedes de *Entartete Kunst*. Y, como recoge Soika, en junio de 1939, Ada informaba a sus amigos: «Hemos luchado y conseguido mucho. En los ‘degenerados’ ya no hay nada de N. y su nombre ya no puede mencionarse en relación a la muestra»¹⁵.

En la colección permanente del Museo Thyssen existe un buen ejemplo del ostracismo al que fue sometido el pintor: la pintura *Nubes de verano*, de 1913 [fig. 4] que en 1918 había sido adquirida por el Schleswig-Holsteinische Kunstverein para la Kunsthalle Kiel¹⁶, fue confiscada el 14 de julio 1937 y en agosto de 1938 fue depositada en el Schloss Schönhausen situado en el distrito berlinés de Niederschönhausen, tal y como se especifica en el inventario de arte degenerado¹⁷. En su intento de recuperar sus cuadros confiscados, los Nolde visitan este almacén en la primavera de 1939, y Ada lee en alto algunos párrafos de las memorias de su marido, para demostrar su lealtad a los nazis. De algo sirvió, ya que poco después el hermano de Ada, el marchante de arte Aage Vilstrup, lograba adquirir once cuadros de Nolde requisados.

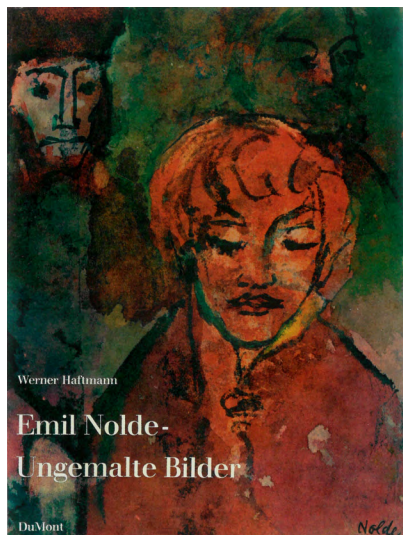


fig. 5

Cubierta del libro *Emil Nolde: Ungemalte Bilder*, de Werner Haftmann (1963)

Cuando en 1939 el gobierno decide sacar al mercado algunas de las obras incautadas para recaudar fondos para la guerra, contrataron a varios marchantes afines y *Nubes de verano* fue entregada al marchante Karl Buchholz. Este librero y galerista especializado en arte expresionista había logrado conservar abierta su sala de Berlín organizando numerosas exposiciones aprobadas por el régimen mientras vendía en la trastienda obras de artistas «degenerados». Así fue como en 1939 vendió *Nubes de verano* de Nolde a Arvid Brodersen de Dinamarca¹⁸.

La auto-leyenda de Nolde

Con el suicidio de Hitler, la pasión nazi de Nolde se desvanece. El artista inicia un proceso de limpieza de su anterior adscripción al régimen para presentarse como víctima del nacionalsocialismo. No es improbable que también con el objetivo de enmendar su vida anterior y convencerse a sí mismo de que no hubiera sido posible actuar de otro modo. El hecho cierto es que destruyó documentos y reescribió algunos pasajes de sus memorias —tanto de *Das eigene Leben* (Mi propia vida, 1931) como de *Jahre der Kämpfe* (Años de lucha, 1934)—, para construir su propia leyenda de mártir represaliado y posicionarse narrativamente como un genio artístico incomprendido, condenado al ostracismo, que se dedicaba a pintar en secreto cientos de pequeños cuadros en los últimos años de la guerra. Esta leyenda arraigó y, tras la muerte del pintor en Seebüll en 1956, a la edad de 88 años, la Fundación Nolde la acrecentó aún más sacando a la luz, en una sala especial, los *Ungemalte Bilder* (cuadros no pintados), que permanecían escondidos allí [fig. 5]. Estas pequeñas acuarelas pretendían dejar claro que Nolde no había hecho —al menos artísticamente— ninguna concesión al régimen nazi.

18

Posteriormente, en 1960 *Nubes de verano* estaba en poder de la Gemäldegalerie Günther Abels de Colonia, y en 1966 fue subastada por Kornfeld und Klipstein de Berna. De una colección privada de Londres volvió al mercado a través de la galería Roland, Browse & Delbanco de Londres y de Roman Norbert Ketterer, que la expuso en la muestra *Moderne Kunst V*, celebrada en su Galerie R. N. Ketterer de Campione d'Italia en 1968. El barón Hans Heinrich Thyssen la adquirió en la casa de subastas Hauswedell & Nolde de Hamburgo en 1972. Desde 1993 pertenece a la colección permanente del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

Pero quizá el mayor impulso dado a la limpieza de la imagen de Nolde fue la novela de Siegfried Lenz, *Deutschstunde* (Lección de alemán), publicada en 1968. El protagonista, un artista llamado Max Ludwig Nansen, al parecer basado en la figura de Nolde, crea una serie de «cuadros invisibles» cuando los nazis le prohíben pintar. Con este libro, los «cuadros no pintados» de Nolde fueron transformados definitivamente en símbolo de la resistencia artística contra el régimen tiránico.

El caso de Nolde es una paradoja y hasta hace muy poco un asunto oscuro e inexplorado. Los datos aportados recientemente por Christian Ring y la Fundación Seebüll, que ha optado por la transparencia y ha dejado de proteger a Nolde de su pasado nazi, junto a Bernhard Fulda y Aya Soika, permiten cambiar la lectura e interpretación de muchos asuntos y hacer una incómoda reflexión: ¿debemos obviar la ideología del artista y centrarnos exclusivamente en su obra? Y concluir, no sin cierto estremecimiento, que si fue su pintura, no su ideología, la que fue perseguida durante el régimen nazi, ¿puede ahora su arte, que sin duda abrió de forma brillante el camino al expresionismo, redimirle de sus convicciones políticas? ●

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»¹, 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»²).

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 1970³, y como han señalado recientemente algunos pocos estudiosos⁴, 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*⁵ 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 Magritte⁶. 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*⁷. 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 hablar⁸. 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»⁹. Afirmó claramente que no era filósofo («No soy un filósofo o un metafísico»¹⁰), 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*»¹¹. 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.

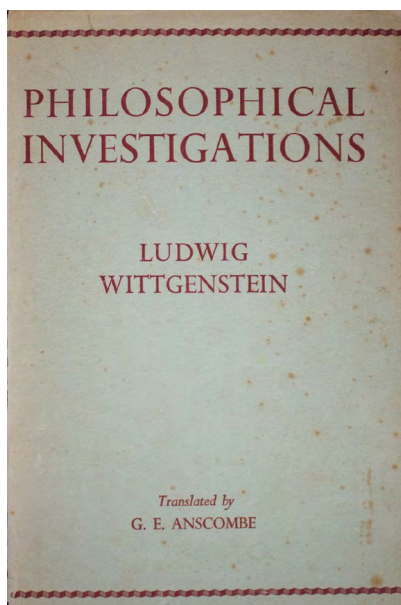


fig. 4
 Portada del libro *Investigaciones filosóficas* (1953) de Wittgenstein

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-mundo¹²). 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).

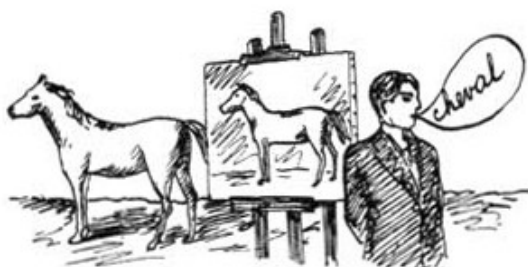


fig. 5

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, limitada¹³. 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*¹⁴. 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»)¹⁵. 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»¹⁶. 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*)

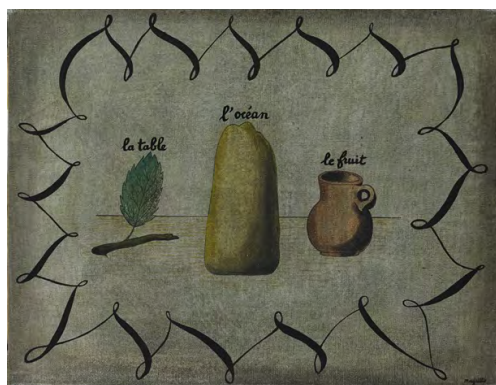


fig. 6

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 Magritte¹⁷, 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.

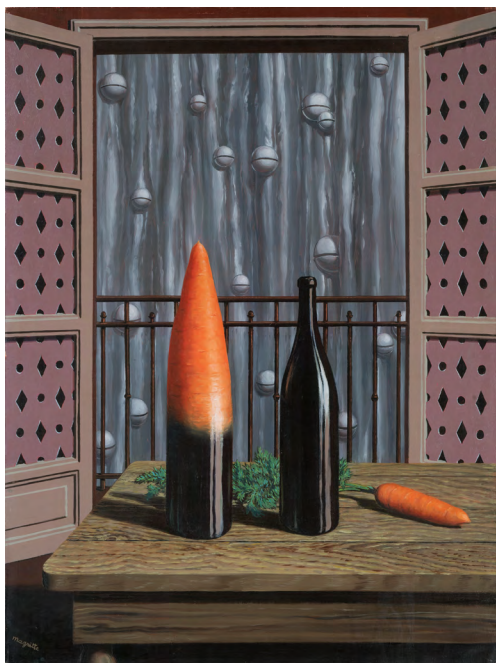


fig. 8

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»¹⁸.

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 × 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 × 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»¹⁹. 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»²⁰). 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»²¹.

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

¹⁹
Ibid., p. 15.

²⁰
Ibid., p. 20.

²¹
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»²² 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 acertado²³. 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»²⁴. 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»²⁵.

23

Dell'Atti 2014, *op. cit.* nota 4.

24

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

25

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 Rusell

«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 sí²⁶. 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 desaparecido²⁷. 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?»²⁸. 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»²⁹. 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»³⁰, 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»³¹.

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

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»³². ●

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.