

MAGRITTE OU OS LÍMITES DA PROPIEDAD*

Carlos Sastre Vázquez
 Instituto Os Rosais II
 Vigo

O lector medianamente familiarizado coa inquietante obra do artista belga René Magritte (1898-1967) coñece sobradamente as súas referencias á arte do pasado. Tomemos, por exemplo, a súa serie *Le Bouquet tout fait*, realizada entre 1954 e 1957, na que sobre as costas dun home con abrigo se recorta a célebre figura de Flora (?), da *Primavera* de Sandro Botticelli¹. Na súa *Les Menottes de cuire* (1931) Magritte reemprega unha pequena escaiola da *Venus de Milo*, unha das iconas da cultura occidental. ¿Hai ironía nestas citas da arte consagrada, xa establecida nos museos, catalogada e mil veces reproducida? Asumindo os riscos que comporta toda interpretación, penso que é posible unha resposta afirmativa: xúlguese a súa versión do *Balcon* de Manet (1950) ou da *Madame Recamier* de David (1950), pinturas ambas nas que os personaxes son cadaleitos.

Do mesmo xeito, a súa obra, prontamente asimilada, constitúese en refe-

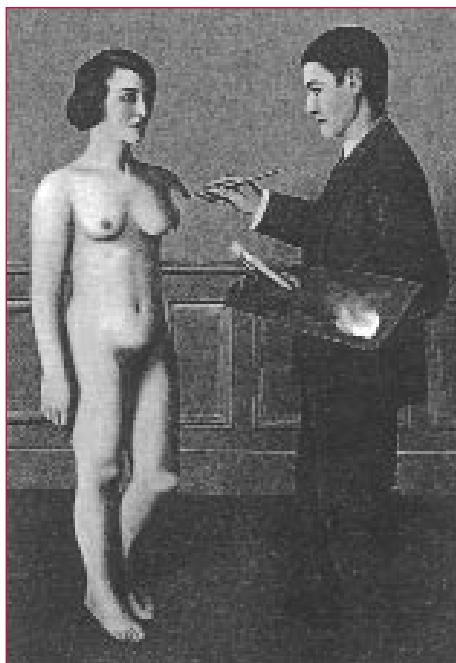


Fig. 1. R. Magritte, *Tentative de l'impossible*. 1928. Óleo sobre lenzo. Toyota Municipal Museum of Art, Toyota-shi.

* Quero expresa-la miña gratitude ó profesor Raymond Spiteri (The University of Western Australia).

¹ A identificación foi revisada recentemente por Nicolai Rubinstein, para quen estariamos ante *Iuventas*: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LX, 1997, páxs. 248-51.

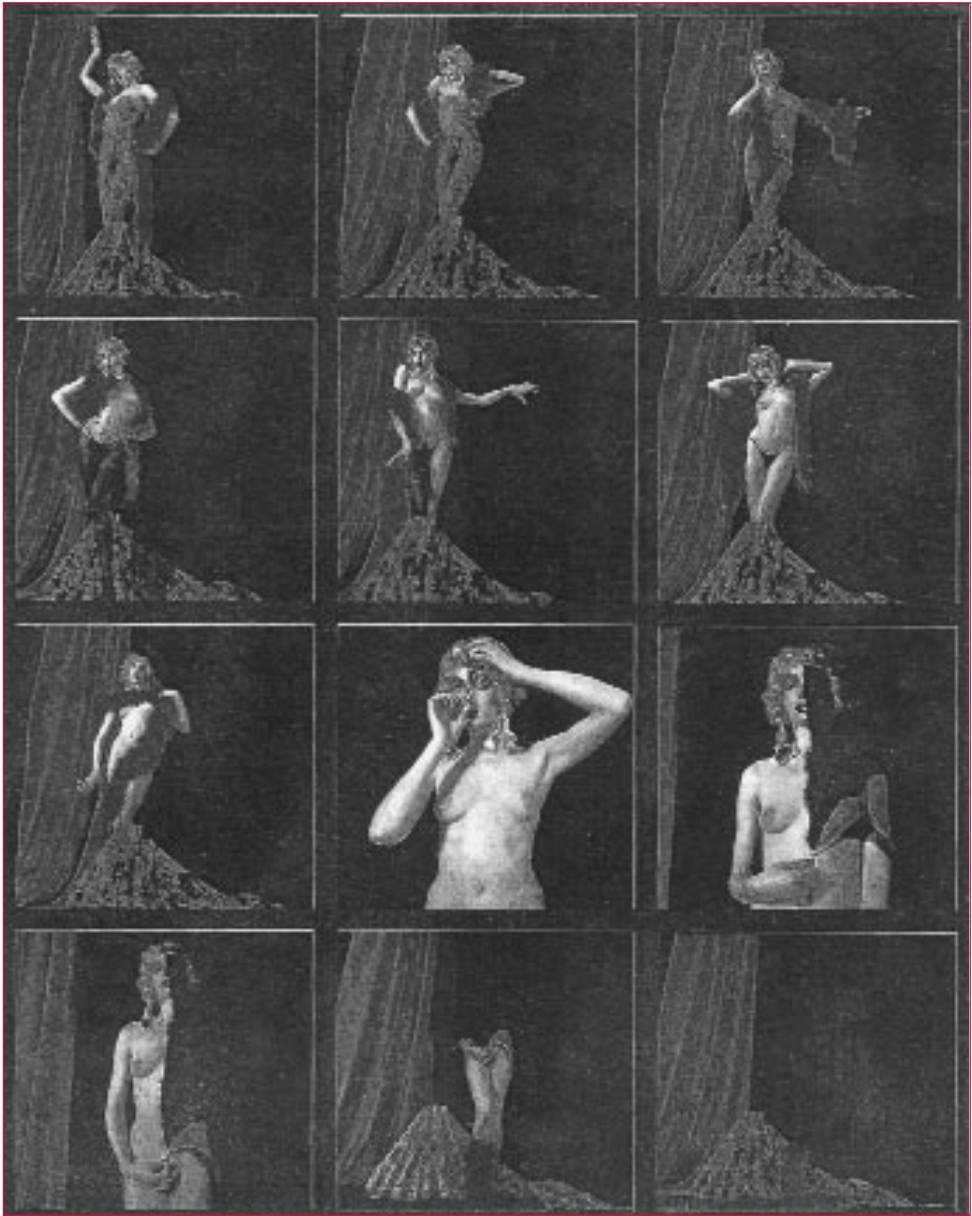


Fig. 2. V. Lehndorff e H. Trülzsch, *Body Art*. Pintura sobre modelo e fotografía. Fonte: *El paseante*, 5, 1987, pàx. 26.

rencia para outros creadores; comparémo-lo seu lenzo *Tentative de l'impossible* coa impactante serie fotográfica realizada por Vera Lehndorff e Holger Trülzsch (figuras 1 e 2). O punto de partida é o mesmo, pero o proceso invértese: no óleo do belga o pintor constrúe a figura da súa modelo; Lehndorff e Trülzsch pintan para que esta se desvaneza. Unha inspiración máis servil témola na publicidade dunha compañía bancaria, copia do óleo *Le Blanc-seing* (figuras 3 e 4), na que a 'xenialidade' dos publicistas parece estribar nun xogo de pa-

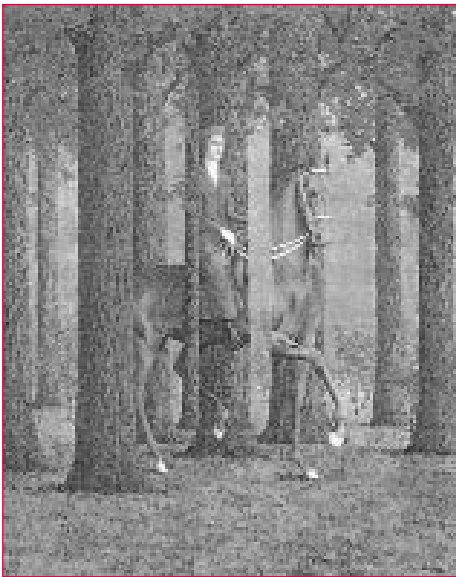


Fig. 3. R. Magritte, *Le Blanc-seing*. 1965. Óleo sobre lenzo. National Gallery of Art. Washington.

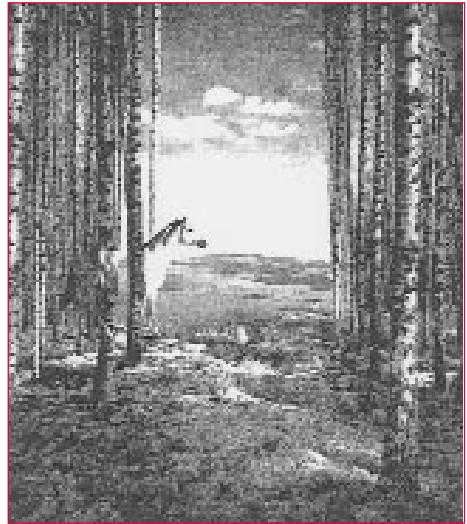


Fig. 4. Publicidade aparecida en *El País*, 18-novembro-98.

labras, "Aparentemente aquí hai algo que non cadra", que converte o paradoxo de Magritte nunha loa da eficaz contabilidade dos seus clientes².

En moitas obras do belga, realizadas en etapas ben diferentes da súa produción, existe unha manifesta vontade de anula-lo rostro das súas figuras, ben polo procedemento de poñelas de costas (*L'Embellie*, 1941; *Le Grand Siècle*, 1954), de situar obxectos que impidan a súa visión (*La Grande Guerre*, 1964), de cubrilas con panos (*Les Amants*, 1928). Tres casos especialmente turbadores son *Le Viol* (1942), *Reproduction interdite* (figura 5) e *Le*

² Poderíamos falar dunha sorte de 'xustiza poética' se lembramos que Magritte, urxido pola necesidade, abre, co seu irmán Paul como socio, un estudio publicitario (*Studio Dongo*) nos anos trinta. Para o emprego da imaxinería de Magritte na publicidade é moi útil o traballo de G. Roque, *Ceci n'est pas un Magritte, Essai sur Magritte et la publicité*, Paris, Flammarion, 1983.



Fig. 5. R. Magritte, *Reproduction interdite*. 1937. Óleo sobre lenzo. Edward James Foundation, Sussex.



Fig. 6. R. Magritte, *Le Libérateur*. 1947. Óleo sobre lenzo. County Museum of Art, Los Angeles.

Liberateur (figura 6). Neles, o rostro faise invisible dun xeito atroz: a metamorfose (un dos temas favoritos do surrealismo), a negación das leis físicas e o escamoteo. Ata os nosos días chegou unha escultura grega tan fascinante coma estes lenzos (figura 7). De difícil interpretación, non está moi claro se esta desacougante e surrealista imaxe sen rostro é produto dun ritual máxico, destinado a mingua-lo poder da divindade representada; esta é a opinión de Deonna³; Freedberg, pola contra, pensa que a ausencia de rostro

potenciaría o misterio —e con el o poder— da deusa⁴. Se buscamos paralelos noutras culturas, isto non semella moi aceptable: na iconografía cristiá mutilase a face do diaño como xeito de eludi-lo seu poder fascinador; a miniatura medieval está chea de exemplos desta práctica⁵; cando o arquitecto Villard de Honnecourt debuxa no seu *Álbum* unha “tumba dun sarraceno”, omite os rostros⁶; casual ou non, o feito é que unha miniatura da *Bible moralisée* representa un ídolo como unha silueta fantasmal, sen contornos nin riscos⁷. A

3 W. Deonna, “L’image incomplète ou mutilée”, *Revue des Études Anciennes*, 32, 1930, páxs. 321-32.

4 *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992.

5 J. F. Hamburger, “A *Liber Precum* in Sélestat and the Development of the Illustrated Prayer Book in Germany”, *The Art Bulletin*, LXXIII, 1991, páxs. 209-36, fig. 12.

6 A. Erlande-Brandenburg, e outros (eds.), *Villard de Honnecourt. Cuaderno*, Madrid, Akal, 1991, lám. 11.

7 M. Camille, *The Gothic Idol*, Nova York, Cambridge U. P., 1989, fig. 18.



Fig. 7. ¿Demeter? Escultura grega do século V a. C. Museo Arqueolóxico de Cirene.

pesar de que é normal que os títulos dos cadros de Magritte sexan un elemento máis de estrañeza, alleos —cando menos a primeira vista— ó contido, no caso de *Reproduction interdite* realmente estamos ante unha pista: o rostro non aparece porque a súa visión

está proscriba. Moitas relixións teñen tabús similares, como a prohibición ou inconveniencia de contemplar directamente a imaxe ou o rostro dunha divindade. Certas noticias aseveraban a existencia dunha estatua de Hécate en Éfeso de tal esplendor que esixía ó devoto cubri-los ollos⁸. Nos *Oráculos Caldeos* non se lle permite ó adorador mirar a Hécate cando esta os recompensaba cunha epifanía⁹. Plutarco (*Arato*, XXXII) relata que cando se sacaba en procesión unha estatua de Diana —deusa que se confunde paulatinamente con Hécate— “ninguén se atreve a mirala, e antes todos apartan a vista”. Nun contexto cristián atopámo-la descrición de SAPIENTIA que ofrece Hildegarda de Bingen no seu *Liber Scivias* “[...] Vidi quasi pulcherriman imaginem stantem et ad homines in mundum aspicientem, cuius caput ueleti fulgur tanto nitore radiabat, ut illud ad plenum non possem considerare”¹⁰. Unha historia similar era atribuída a Xoán de Damasceno: un rei encargoulle a un pintor a imaxe de Cristo tomada do natural; o seu rostro era tan brillante que o artista non o daba contemplado para poder realiza-la obra, polo que o propio Xesús imprimiu milagrosamente a súa face nunha tea e lla fixo entregar ó rei¹¹. Un

⁸ S. Reinach, “L’Hécate de Ménestrat”, en *Idem, Cultes, mythes et religions*, París, Leroux, 1906, II, páxs. 307-18.

⁹ D. R. West, *Some Cults of Greek Goddesses and Female Daemons of Oriental Origin especially in Relation to the Mythology of Goddesses and Daemons in the Semitic World*, Neukirchen-Vluyn, Neukirchener Verlag, 1995.

¹⁰ A. Führkötter (ed.), *Hildegard von Bingen. Liber Scivias*, Turnhout, Brepols, 1978.

¹¹ G. R. Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, Oxford U. P., 1961. Para a imaxe ‘acheiropoiétois’ ver agora M. C. Ferrari, “*Imago visibilis Christi*. Le Volto Santo de Lucques et les images authentiques au Moyen

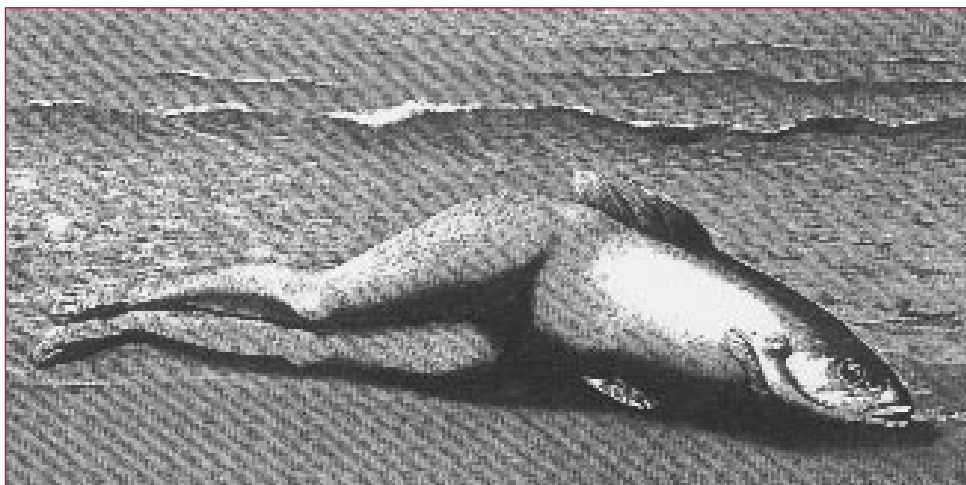


Fig. 8. R. Magritte, *L'Invention collective*. 1934. Óleo sobre lenzo. Col. E. L. T. Mesens, Londres.

punto de partida para ámbolos textos pode ser *Éxodo* 33:23: “Et videbis posteriora mea: faciem autem meam videre non poteris”. Un notable paralelismo atopámolo na cultura azteca, na que o rostro do rei, considerado un deus vivente, non podía ser contemplado directamente¹².

Para rematar coa presente relación, e sen afán de sermos exhaustivos, podemos cita-la cerimonia budista de consagración de imaxes de deuses, na que o oficiante —o artífice da figura— evita mirar directamente a cara da divindade¹³. O propio rito cristián da Eucaristía é hoxe unha supervivencia deste tipo de tabús: o fiel baixa a mira-

da en dúas ocasións: cando o sacerdote alza a Sagrada Forma e o cáliz.

Todo este material promove a lanza-la cuestión de se o pintor belga tiña noticia xa non dunha figura deste tipo, pero si da existencia deste tabú; lémbrese que o mundo do surrealismo sentiuse fascinado non só polas culturas exóticas, senón tamén pola psicanálise (André Breton chegou a facer unha —esperpéntica— entrevista a Sigmund Freud) e, polo tanto, co problema das represións cultuais/culturais.

Outro par de pinturas de Magritte lévanos de novo á cultura da Grecia antiga. Trátase de *L'Invention collective* e

Age”, *Micrologus*, VI, 1998, páxs. 29-42. O tema dos obxectos e as imaxes non feitas polo home é fascinante; recordemos, por exemplo, o reemprego de ferramentas prehistóricas (tidas como ‘pedras do raio’) en ritos máxicos: A. Mastricquinque, *Studi sul mitraismo*, Roma, Bretschneider, 1998.

12 P. Bosch Gimpera, *La América prehispánica*, Barcelona, Ariel, 1975.

13 Freedberg, *op. cit.*



Fig. 9. R. Magritte, *Les merveilles de la nature*. 1953. Óleo sobre lenzo. Museum of Contemporary Art. Chicago.

Les merveilles de la nature (figuras 8 e 9). Ámbalas dúas son unha inversión da —por outra parte cambiante¹⁴— iconografía da serea. Magritte, xogando de novo co paradoxo, proponnos unha reflexión sobre as orixes dunha imaxe que temos tan asumida que ó raro nos detemos a constatar que estamos diante dun monstro; pola contra, cando nos enfrontamos a unha serea na que a parte de peixe é a superior, brota un sentimento de sorpresa e rexeitamento.

Mais, o que aquí nos interesa é buscar precedentes. E ó surrealismo da pintura de Magritte outra vez colleulle a dianteira un artista antigo. En efecto, nunha *hidria* de finais do século VI a. C. atopamos unhas figuras fascinantemente semellantes (figura 10). Seis homes precipítanse ó mar —representado cunhas convencionais ondas— mentres os seus corpos experimentan unha metamorfose: estanse a converter en golfinhos; salvo no caso dun deles,

14 Véxase, p. e., F. Clier-Colombani, *La fée Mélusine au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'or, 1991.

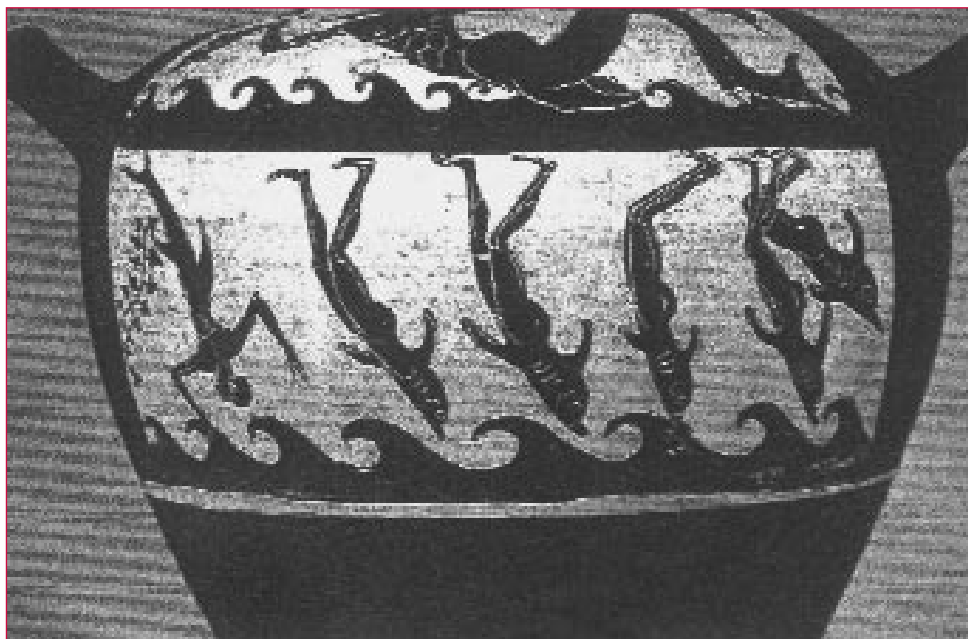


Fig. 10. Pintor de Micali (?). Hidria etrusca de figuras negras. C. 510-500 a. C. Toledo (Ohio) Museum of Art. Detalle.

que ten a ‘normal’ iconografía das se-reas, estamos diante dun grupo de monstros que presentan claras analogías cos propostos por Magritte. Se o lector ten a bondade de invertela páxina por uns segundos, comprobará que o parecido se fai asombroso.

¿Que ilustra esta peza cerámica? Témo-la resposta nos *Himnos Homéricos*, unhas das reliquias literarias que chegaron ata nós desde a Grecia Arcaica. No dedicado a Dionisos nárrese a peripecia duns piratas tirrenos que intentan aborda-lo

navío do deus; este, como vinganza, convérteos en seres mariños:

[Dionisos transfórmase en león para aterroriza-los corsarios que] cando tal viron saltaron pola borda ó brillante mar, fuxindo dun horrible destino, e transformáronse en delfíns¹⁵.

Máis locuaz —e serodia— é a versión que atopamos nas *Imaxes* de Filóstrato ‘o vello’:

Baixo o tolo influxo de Dionisos dan en converterse en golfinhos, pero non dos usuais, nin dos que poboan o mar. Ese ten mouros os costados; aquel, o peito esvaradoiro, nas costas deste está a xurdir unha aleta; nesoutro medra a cola; a

15 VII, 50-4. Versión galega a partir da edición de A. N. Athanassakis, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 1976.

cabeza daquel xa desapareceu, mentres que aqueloutro aínda a conserva; a man deste dilúese, en tanto que ese se laia da desaparición dos seus pés¹⁶.

De novo a interrogante: ¿coñeceu Magritte algún modelo parecido ou calquera dos textos citados? Pode ser outra coincidencia, pero na *Biblioteca de Apolodoro* explícase que cando as se-reas fracasaron ante Orfeo trocáronse en pedra, e así é como as vemos en *Les merveilles...*¹⁷

Posiblemente nunca se poida resolve-la cuestión; autores como Luther Link fuxirían, por outra banda, do que cualifican como “compulsive diffusionism”¹⁸. Por poñer un exemplo extraído da literatura, a obra de Herman Melville *Bartleby* —que, en palabras de Borges¹⁹ “en un idioma tranquilo y hasta jocoso cuya deliberada aplicación a una materia atroz parece prefigurar a Kafka”— é unha auténtica paréntese na literatura da súa época: non falamos de ‘situacións mellivillianas’ e si de ‘situacións kafkianas’. Que nós saibamos, o atormentado escritor centroeuropeo non frecuentou a literatura do autor de *Moby Dick*. Pero non é o propósito desta nota remexer na áspera polémica do ¿difusionismo? ¿polixenismo? Pechemos esta cuestión lembrando o pensamento do grande

historiador das relixións, Raffaele Pettazzoni:

une observation plus poussée des rites à mystères nous apprend qu’entre tous les mystères antiques il y a de grandes similitudes aussi bien conceptuelles que formelles. Selon les propos de Pettazzoni, ce phénomène n’est pas dû à des influences mutuelles entre les mystères, mais au fait qu’ils sont tous les produits des mêmes causes appliquées à des matériaux identiques: les âmes humaines²⁰

Saíra só, para non ter que se confiar a ninguén. Oculto entre as árbores, podía ve-lo castelo e as montañas cubertas de neve. Agardou a que fora noite pecha; só entón puido actuar. Coa máxima cautela avanzou ata o castelo e penetrou polo seu portón ruinoso. Puñal en man, serpeou sobre as baldosas rotas do gran pórtico. Percorreu con coidado os pasadizos silenciosos, tentando as paredes para orientarse. De súpeto, unha refacho de aire quente golpeoulle a cara. Achegouse...

Diante da entrada do vestíbulo, que se achaba a poucos metros del, instalaran unha porta de madeira. Como os seus ollos estaban afeitos á escuridade, puido recoñecela. Avanzou ata a porta e quitou cautelosamente o abrigo, que pendurou do seu brazo esquerdo; logo empurrou a porta dun couce. Ó caer pesadamente ó chan, esta levantou unha poeira que se disipou bruscamente. Entrou. O inmenso salón estaba baleiro²¹.

Este texto, escrito por Magritte en 1928, é un bo exemplo da súa técnica

16 I, 19. Versión galega a partir da edición de L. A. de Cuenca e M. A. Elvira, Madrid, Siruela, 1993.

17 Citado en J. L. Borges, *El libro de los seres imaginarios*, Bos Aires, Emecé, 1978, s. v. “Sirenas”.

18 *The Devil. A Mask without a Face*, Londres, Reaktion Books, 1995.

19 Prólogo a *Bartleby*, México, Premiá, 1977.

20 Mircea Eliade, citado en N. Spineto (ed.), *Mircea Eliade-Raffaele Pettazzoni. Correspondance (1926-1959)*, París, 1994, pág. 34.

21 Versión galega a partir de U. W. Schneede, *René Magritte*, Barcelona, Labor, 1978.

creativa: xera-la sorpresa mediante imaxes que desafían a realidade do espectador; cando este busca unha explicación, unha orde, ónde se agarrar, no título do cadro, agroma a frustración: o misterio permanece²².

Unha anécdota sobre o ‘mago do suspense’, Alfred Hitchcock, presenta evidentes analoxías co método do artista belga: (El e o director Peter Bogdanovich conversan no interior dun ascensor cheo de xente) “O cineasta empezou a falarlle con detalle dun home ensanguentado con hemorragias por todo o corpo. ‘Pregunteille qué lle pasara’ contaba Hitch ‘e ¿sabes o que me dixó?’. Nese momento baixaba do ascensor e deixaba a todos pampos, demostrando así unha das facetas do suspense”²³.

No xa citado lenzo *Reproduction interdite* podemos ver un libro descansando sobre o repisa da cheminea: *Narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket*, novela de Edgar Allan Poe. Sabemos que Magritte sentía devoción pola obra do escritor norteamericano. E non debe de ser casual que o título que elixira para homenaxealo sexa xusto este: relato inacabado, as derradeiras liñas deixan o lector coa mesma sensación que experimenta o espectador perante a obra de Magritte: a do desconcerto. Como afirmar Julio Cortázar respecto da novela de Poe, Magritte é un dos máis interesantes exemplos de artista cunha *obra aberta*²⁴.

Permítasenos, polo tanto, que a presente nota sexa máis unha suxestión cá firme constatación dunha hipótese.



22 Magritte: “Os títulos están escollidos de tal xeito que impiden que os meus cadros se sitúen nunha rexión familiar que o automatismo do pensamento non deixaría de suscitar co fin de subtraerse á inquietude” (cit. en M. Foucault, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1981). Sabemos que o pintor animaba os seus amigos –como os escritores Paul Nougé e Louis Scutenaire– a que lle suxeriran títulos para as súas obras. “While the titles of his first Surrealistic paintings maintained a certain logic in relation to the imagery, from the 1930’s words and images gradually acquired greater independence from each other, often retaining only an associative link. For example, he entitled a miniature reproduction in plaster of the *Venus de Milo*, admired as the expression of feminine beauty in spite of the fact that it has no hands, the *Copper Handcuffs*” (J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, s. v. “Magritte, René”, Londres, MacMillan, 1996).

23 Versión galega a partir dun artigo de J. Cavestany (*El País*, 15 de abril de 1999).

24 Prólogo do escritor arxentino á novela de Poe: Madrid, Alianza, 1971.