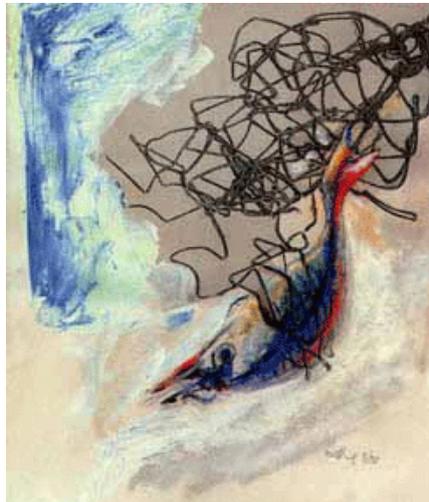


Luis Puelles Romero

Atrapar los signos en el espacio

Hermes, Nietzsche, Magritte



Testo & Senso

n. 19, 2018

issn 2036-2293

www.testoesenso.it

Hermes: la ambigüedad en las huellas.

De entre los *Himnos homéricos* dedicados a los dioses helénicos, el Himno IV, en el que se relatan las hazañas y argucias de Hermes, nos descubre un componente que puede alumbrarnos en el trayecto que se propone en estas páginas. Vayamos al detalle que habrá de interesarnos. Situados en el relato acerca del robo de cincuenta vacas a su hermano Apolo, se dice de Hermes: «Las arreaba, descarriadas, por el terreno arenoso, trastocando sus huellas. Pues no se olvidaba de su habilidad para engañar, cuando ponía del revés las pezuñas; las de adelante, atrás, y las de atrás, delante, y él mismo caminaba de frente»¹; más abajo, de la voz del propio Apolo, podemos leer:

Las huellas eran dobles, desmesuradas, como para admirarse [...]. Y él mismo [se refiere a Hermes], inaccesible, sin que nada se pudiera contra él, no caminaba ni sobre sus pies, ni a gatas por la región arenosa, sino que, con otra ocurrencia, trazaba huellas ambiguas, y tal como si alguien anduviera sobre árboles jóvenes.²

Estas precisas palabras nos advierten acerca de un elemento de distorsión en el comportamiento de un dios cuya misión principal deberá ser la de mediar entre los hombres y los dioses. Hermes, conocedor de los indicios y los mensajes, es, por lo mismo, capaz de *alterar las huellas*, para evitar ser alcanzado: minándolas de ambigüedad, también dotándolas de los medios para hacerlas *admirables*. El rastro se vuelve así equívoco, dificultándose –o hasta impidiéndose- su lectura «correcta», dejándonos confundidos y, a la vez, llamados a mirarlas (*ad-mirados*). Estas estimaciones nos permiten proponer una primera consideración fundamental: el indicio, el rastro, la huella, la señal, o, modernamente, el signo son entendidos cuando su *visualidad* se subordina a su lectura. Hermes, contra esto, obstaculiza la indicación evidenciando el cuerpo opaco de la imagen, velando –con la ambigüedad, con la borrosidad- la claridad necesaria al signo. Podría decirse que el lector de las huellas *trastocadas* no puede dejar de mirarlas: de toparse con ellas en un lugar, ocupando un espacio que no se deja atravesar, transitar, trascender. El signo claro concentra sus fuerzas en no detenernos la mirada. Hermes, tratando de no ser alcanzado, conoce cómo retenernos la mirada en el espacio de la mostración.

De acuerdo con esta doble índole del signo, como referencia clara y transparente y como imagen corpórea y por lo tanto opaca («en su esencia misma, la representación es siempre perpendicular a sí misma: es a la vez *indicación* y *aparecer*; referencia a un objeto y manifestación de sí»³), el clasicismo del siglo XVII ha sido vigilante de que prime la claridad frente a la corporeidad; el sentido libre del espacio, la intelección sometiendo a la visión. Y esto ha debido ser así por la razón –cada vez menos eludible- de que el propio signo *está* de forma sustancial en el

¹ ANÓNIMO, *Himnos homéricos*, trad. de A. Bernabé, Madrid, Gredos, 1978, p. 154.

² *Ivi*, p. 165.

³ MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard: Paris, 1990, p. 79.

espacio de la imagen, en las huellas y sus alteraciones. El signo está expuesto a la eventual aparición de lo que no debiera vérselo: la imagen de su cuerpo ante nuestra mirada. Su naturaleza esquiva, tornadiza, nunca suficientemente sometida por el entendimiento –y sus desvelos cartesianos- para componer la representación, exige que el clasicismo eleve la claridad a ideal preceptivo, una exigencia de ascesis que pesa sobre *su* cuerpo y lo fuerza a la renuncia de sí en beneficio de la transparencia significativa.

A este respecto, con valor casi emblemático, podríamos adentrarnos en ciertas definiciones aportadas por Lessing acerca de las posibilidades diferenciadas de las artes del espacio y las artes del tiempo. El *Laocoonte* (1766), donde, en términos todavía clásicos, se insiste en la condición de transparencia inherente al signo (del que dice que «tiene necesariamente una relación sencilla y no distorsionadora con aquello que significa»⁴), repara en la dificultad, no en la imposibilidad, de la pintura para dotarse de sentido narrativo, precisamente por ser su medio de expresión el de la yuxtaposición de los objetos corpóreos «y sus propiedades visibles». Podría decirse que Lessing postula de forma definitiva la definición de la pintura en términos *espacializantes* : precisamente porque sólo de modo indirecto y alusivo puede sugerir el relato de las acciones. La noción, conocida, de «instante pregnante» lanza a la modernidad la pregunta insoslayable por cómo puede mantenerse la episteme de la significación cuando no tenemos más que cuerpos de imágenes, o figuras, detenidas en el espacio; sustraídas de su legibilidad, imponiéndose como presencias que acabarán por enmudecer en las composiciones mudas de Manet.

Nietzsche: la pérdida de la evidencia lingüística

Me serviré –tomándola como pretexto propiciatorio- de la expresión utilizada por Vattimo en *Las aventuras de la diferencia* refiriéndose al escrito de Nietzsche *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*: dice que se inicia con él la «crítica de la noción de evidencia» que su autor continúa hasta sus últimos trabajos. Podría completarse la expresión de Vattimo declarando que estas pocas páginas dictadas por Nietzsche a su amigo von Gersdorff en el verano de 1873 (fueron publicadas en 1903) son un umbral de la *crisis de la representación como ilusión de evidencia* que las décadas de *fin-de-siècle* conocerán a través de muy diversas versiones y medios expresivos.

Antes de adentrarnos en este bello texto quisiera reparar en el significado de la noción de evidencia y, en particular, en la fragilidad o debilidad que le es propia. Y lo primero destacable es que la evidencia equivale a la inmediatez con la que la intuición cognoscitiva accede al mundo libre de toda duda o incertidumbre, ajena a cualquier necesidad de interpretación aclaratoria. Suele

⁴ GOTTHOLD ENHRAIM LESSING, *Laocoonte*, trad. de E. Barjau, Madrid, Tecnos, 1990, p. 106.

decirse que resulta evidente lo que *salta a la vista*. Por esto mismo, cabría decir que la pérdida de la(s) evidencia(s) se produce, acontece, irrumpe, cuando se impide la inmediatez por la que el sentido se nos da sin pararnos a tener que buscarlo. Efectivamente, algo es evidente cuando queda identificado o reconocible a un golpe de visión.

Son justamente estas construcciones por las que se suscita la inmediatez de la evidencia las que Nietzsche somete a la ironía de su inteligencia: poniéndolas bajo la mirada. Es como si se detuviera hasta conseguir que la inmediatez, y con ella la transparencia de la evidencia, quedase delatada hasta mostrarnos las convenciones y artificios con los que opera la ilusión de claridad. Porque, además de una «relación sencilla y no distorsionadora con aquello que significa», tal y como nos decía Lessing, la trama de los signos debe obviar su propia factura. La evidencia es clara cuando no se hace preciso mirar los signos; cuando las palabras no entorpecen la naturalidad con la que nos llevan a la comprensión.

Si con Descartes se inaugura la modernidad en la forma de un apartamiento o retiro de la evidencia cognoscitiva, hasta el punto de llegar a suponerse –se supone pero no se afirma– que el mundo sea más que una representación, con Nietzsche nos encontramos con el extrañamiento de la inmediatez lingüística. Llevando al extremo la tentación cartesiana, el alemán se pregunta: «¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?»⁵. Se revela de este modo la crisis de la designación que Nietzsche hace arrancar de la inefabilidad de las sensaciones. En tal situación, el lenguaje acaba por ser una trama de metáforas dedicada a la ilusión de hacernos creer que en ella se está nombrando el mundo.

Nietzsche nos hace ver lo que, al contrario, debe permanecer inapreciable o desatendido para que pueda cumplirse la eficacia de la significación: «Solamente mediante el olvido puede el hombre alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una “verdad”»⁶. Es indispensable al cumplimiento de la representación permanecer obvio, fuera de la visión: su eficacia está en su inmediatez (por la que evitar sin mirada). Nietzsche, pero también las poéticas vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX, rompen la continuidad, o la correlación que quisiera darse por evidente, entre los nombres y las cosas:

[...] la «percepción correcta» –es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto– me parece un absurdo lleno de contradicciones, puesto que entre las dos esferas absolutamente distintas, como lo son el sujeto y el objeto, no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, conducta estética, quiero decir: un extrapolar absurdo, un traducir balbuciente a un lenguaje completamente extraño, para lo que, en todo caso, se necesita una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e imaginar.⁷

⁵ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, trad. de L.-M. Valdés, Madrid, Tecnos, 2012, p. 25.

⁶ *Ivi.*

⁷ *Ivi.*, p. 31.

Y es *ahí*, en este espacio surgido de la fractura en la contigüidad entre ambas instancias, donde la representación queda abierta y al descubierto. De nuevo nos encontramos con que la espacialidad actúa interrumpiendo lo que tendría que suceder en continuidad. Donde se muestra el espacio el signo se vuelve « cosa » opaca, o sea, imagen («un lenguaje completamente extraño»). Así, bajo esta escisión entre ambas esferas, Nietzsche da cuenta de cuál es la dimensión *poietica*, *proteica* y *prometeica* por la que –a fuerza de antropomorfismos- el sujeto humano está abocado a la *construcción espacializante –arquitectónica-* del sentido (que, con todos los reparos, nos retrotrae a las simbiosis entre construir y conocer sostenida en el *Timeo* platónico, o nos anticipa a Valéry con su *Eupalinos*):

Cabe admirar en este caso al hombre como poderoso genio constructor que acierta a levantar sobre cimientos inestables y, por así decirlo, sobre agua en movimiento, una catedral de conceptos infinitamente compleja: ciertamente, para encontrar apoyo en tales cimientos debe tratarse de un edificio hecho como de telarañas, suficientemente liviano para ser transportado por las olas, suficientemente firme para no desintegrarse ante cualquier soplo de viento. Como genio de la arquitectura el hombre se eleva muy por encima de la abeja: ésta construye con la cera que recoge de la naturaleza; aquél, con la materia bastante más delicada de los conceptos que, desde el principio, tiene que fabricar por sí mismo.⁸

La lectura de estas líneas nos sumerge en un torbellino de palabras de innegables connotaciones *espacializantes*. No cabe ya negar la evidencia de que el sentido *está* en su misma construcción (me atrevería a decir que este es el «núcleo duro» de la conciencia moderna). Esta cuestión concentra bien los diversos ángulos del problema que se han tratado hasta aquí: la aparición del espacio al resquebrajarse la episteme de la representación clásica y la exigencia –definitoria de la modernidad- de dar al cuerpo del signo, a cuanto tiene de opaco, inmanente, visible, la competencia que le corresponde. Más abajo volveremos a las connivencias entre espacio y sentido, presentes en autores como Lautréamont –me refiero a su mesa de disección...-, Mallarmé o Magritte, pero hay otro aspecto en el escrito de Nietzsche al que conviene que prestemos atención. Es el que nos «devuelve» de la abstracción conceptual *ilocalizable* a la multiplicidad irreductible de las cosas tenidas en la presencia de su mera inmanencia. Así lo dice Nietzsche:

Todo concepto se forma por equiparación de casos no iguales. Del mismo modo que es cierto que una hoja se ha formado al abandonar de manera arbitraria esas diferencias individuales, al olvidar las notas distintivas, con lo cual se suscita entonces la representación, como si en la naturaleza hubieses algo separado de las hojas que fuese la «hoja», una especie de arquetipo primigenio a partir del cual todas las hojas habrían sido tejidas, diseñadas, calibradas, coloreadas, onduladas, pintadas, pero por manos tan torpes, que ningún ejemplar resultase ser correcto y fidedigno como copia fiel del arquetipo.⁹

⁸ *Ivi*, p. 30.

⁹ *Ivi*, p. 27.

Si la condición de posibilidad de la intelección del mundo es la representación obtenida mediante la abstracción de las diferencias individuales, Nietzsche nos advierte acerca de la devaluación que, desde los presupuestos epistemológicos de la representación, sufren las cosas. La restitución de las cualidades concretas de los individuos exige la *conducta estética* de hacer por verlas en la complejidad de sus diferencias irreductibles. De este modo, nos hallamos de nuevo en los entresijos de una cierta querrela entre los signos y las imágenes según la cual son estas últimas las entidades capaces de *mostrarnos* las cosas en sus accidentes inigualables. La *crisis de la representación* fraguada en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX tiene una de sus encrucijadas fundamentales –por su relevancia en el siglo XX- en una especie de reemplazo de la autoridad del signo –de la episteme de la representación, diciéndolo a la manera foucaultiana- por la imposición «irracionalista» de las imágenes; una inversión consistente en que la *espacialización* de lo real coincide con la expansión de las imágenes; y con la dificultad creciente, expuesta por Wittgenstein, de que el mundo responda a la lógica de los signos.

Acercándonos ya al final de nuestros comentarios a *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, no quisiera dejar de referirme a un último asunto, ya sugerido en lo anterior. Creo que encontramos en él la llave que nos abre a la pintura de Magritte. Dice Nietzsche que ese «entramado y andamiaje de conceptos» capaz de darnos la ilusión del sentido no es más que «un juguete» en manos del artista,

[...] y cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo diverso y separando lo más afín, pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la inteligencia y que ahora no se guía por conceptos, sino por intuiciones.¹⁰

Estas palabras anuncian algunos de los cruces de caminos de las vanguardias que atraviesan Europa en las primeras décadas del siglo XX, en particular cuanto hay en ellas de operaciones *poéticas* de ironía y obstrucción de la inmediatez de la significación. Las pinturas de Magritte son especialmente elocuentes de cómo interviene el espacio en estas destrucciones, mezclas y yuxtaposiciones por las que el artista ironiza acerca de la representación y sus ilusiones de evidencia.

De la mesa de Lautréamont al hueco de Magritte

Entre los autores que los surrealistas no se cansarán de reconocer como antecesores de su aventura de ensanchamiento de lo tenido por real, destaca de forma invariable Lautréamont. La extravagante analogía de la belleza ofrecida en el Canto VI de sus *Chants de Maldoror* hace las delicias de

¹⁰ *Ivi*, p. 36.

artistas como Max Ernst, Dalí o el propio Magritte. Pero, más allá de las ilustraciones que estos autores dedicaron a este libro publicado en París en 1869, el encuentro ocurrido sobre aquella mesa de disección contiene en clave algunas de las intenciones con las que el pintor belga opera en sus pinturas. Resulta oportuno acudir a aquel Canto para, desde él, adentrarnos en la complejidad de las imágenes magrittianas, lo cual haremos a través del ensayo que Foucault dedicó en 1973 a dos versiones de sus composiciones con figuras de pipas y enunciados negativos.

Bello... «¡como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas!». Cabría decir, inicialmente, que esta imagen inventada por Ducasse se presta a consideraciones hermenéuticas similares a las que nos han ocupado a propósito del escrito de Nietzsche de 1873. Ambas aportaciones comparten el mismo horizonte de crisis de la idea de verdad como orden metafísico o, en todo caso, ajeno a toda contingencia o arbitrariedad. Vayamos a la analogía creada por Lautréamont interesándonos por las palabras que a ella dedica Foucault en los primeros párrafos de *Les mots et les choses*: «Si la extrañeza de su encuentro se evidencia es sobre el fondo de ese *y*, de ese *en*, de ese *sobre*, cuya solidez y evidencia garantiza la posibilidad de una yuxtaposición».¹¹

Contra lo conocido y sus hábitos, la máquina de coser y el paraguas *están ahí*, sobre la mesa que los acoge. La poderosa imagen de este extravagante encuentro se sustrae de los principios por los que opera la lógica de la verosimilitud y cualquier relato de concitaciones previsibles. En esta ocasión, es una imagen de naturaleza literaria la que asombra a nuestra imaginación visual. La mesa lautréamontiana es una mesa de operaciones dirigida a romper con la legibilidad de la escena, a no dejarse atrapar o reducir por el entendimiento y sus medios de identificación y reconocimiento. Y esto lo hace el *Comte* de Lautréamont sirviéndose de un espacio estable y horizontal, presto a que se «coloquen» sobre él objetos heterogéneos de difícil conciliación. Verlos *ahí así* nos extraña de *lo mismo inteligible* para lanzarnos al espacio de la alteridad. O al espacio como alteridad.

Esta imagen, y en general las que debemos a las poéticas surrealizantes, nos golpea con la potencia de lo que se instala en las afueras de la significación, o, mejor, de lo que se resiste a quedar del todo significado, o sea, ya *desapercibido*. Sólo entonces se nos aparece la imagen imponiéndose *en* su presencia opaca y espacial. La mesa es el espacio del extrañamiento. A este respecto, puede sernos esclarecedora esta sorprendente «descripción» ofrecida por Max Ernst en *Más allá de la pintura* (1936):

¹¹ MICHEL FOUCAULT, Op. cit., p. 8.

Una realidad completamente consolidada, cuyo ingenuo destino parece haber sido fijado para siempre (un paraguas), al encontrarse de pronto en presencia de otra realidad muy distinta y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde ambas deben sentirse *extrañadas* (en una mesa de disección), escapará por esta misma circunstancia a su ingenuo destino y a su identidad : pasará de su falso absoluto, a través de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: el paraguas y la máquina de coser harán el amor.¹²

Foucault y Max Ernst reparan en que será la presencia de la mesa –este factor de espacialización y visibilización irreductible- la que propicia el *encuentro extrañante*. Es la mesa la que da sostenimiento a lo extraño. Desde las evidencias y los hábitos traídos por las representaciones reconocibles somos arrojados a las revelaciones-apariciones de las imágenes mostrándose a sí mismas sin poder ser significadas (leídas, inteligidas). Desde las *homotopías* de la identificación, caemos en las alteraciones y equívocos suscitados en un espacio dispuesto para ciertas estrategias *heterotópicas*: la mesa es un lugar por el que se nos aleja de lo dado por conocido y designado. Y la pintura surrealista opera sobre ella.

Ahora bien, si Max Ernst da un final amoroso al mencionado encuentro –con lo que acudiríamos hacia instancias de interpretación más psicologizantes-, Magritte se afana en abrir las distancias, en separar, en enajenar al objeto, presente como imagen en sus dibujos y pinturas, de la leyenda con la que comparte espacio (aquí el papel o la tela sirven de mesa, o a la inversa). El espacio es tratado como medio posibilitante de la liberación de la imagen respecto de las exigencias de legibilidad que las velan para entenderlas.

Los cuadros de Magritte que, con diferentes títulos, se sirven de la «composición de/en disyunción» de una figura ostensiblemente identificable y, debajo o encima de ella, una leyenda o enunciación de valor negativo, de tal manera que se parodia la clara evidencia con la que se juega a la identificación en las *Leçons des choses*, persiguen clavarnos la mirada en la evidencia: que miremos (a) la imagen de la pipa sustraída del nombre que la vuelve «desapercibida».

Esta estrategia por parte de Magritte nos permite aclarar el significado de las herméticas palabras escritas por el pintor en el dorso del pequeño dibujo que versiona el motivo de *Ceci n'est pas une pipe* y que es adjunto a la carta que el belga dirige en 1966 a Foucault después de haber leído *Les mots et les choses*: «El título no contradice al dibujo; afirma de otro modo». O *reafirma* de otro modo. La existencia de la leyenda enfatiza la soberanía de la imagen mostrándose sin quedar nombrada.

¹² MAX ERNST, *Escrituras*, trad. de P. Gimferrer y A. Sargatal, Barcelona, Polígrafa, 1982, p. 199.

Dos años después de recibir esta carta, Foucault dedicó un artículo a este motivo magrittiano; y en 1973 se publicó *chez Fata Morgana* un libro breve y denso: *Ceci n'est pas une pipe*. Algunas de las pistas contenidas en él, el cual puede entenderse como una especie de prolongación de su libro de 1966, nos conducirán hacia el final de estas páginas dedicadas a cómo las estrategias de *espacialización* acometen la fractura de la *episteme* de la representación.

Dibujo (figura) y leyenda componen un cuadro. Ante el objeto-cuadro ocurre así algo inesperado: nos descubrimos leyendo (en) un cuadro. El ojo recorre una leyenda en la que se suceden unas pocas palabras dispuestas al modo de una frase, de un enunciado dotado de algún sentido. Se lee (en) la pintura: «*ceci n'est pas une pipe*». El cuadro está escrito, ocupado por unas palabras que, predominantemente, se dan a ser leídas. No podemos librarnos de hacerlo: de leerlas, de leerlo (el cuadro).

Foucault se sirve de la figura del caligrama, a la que define de esta manera:

Aproxima, en primer lugar, lo más cerca posible, el texto y la figura: compone las líneas que delimitan las formas del objeto con las que se disponen la sucesión de las letras; aloja los enunciados en el espacio y la figura, y hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo.¹³

El caligrama propicia una identificación entre lo visible y lo legible mediante la cual se elude cualquier resistencia de la imagen para mantenerse en la soberanía de poder no quedar significada:

El caligrama se sirve de esta propiedad de las letras de valer a la vez como elementos lineales que se pueden disponer en el espacio y como signos que se deben desplegar según la cadena única de su sustancia sonora. En su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras; como línea, permite representar la cosa. De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.¹⁴

El caligrama es, así, un dispositivo de *fusión* y *confusión*. Cumple la perversión de dar a ver los signos que sólo lo son transparentándose; fusiona designación y *designatum* cerrando las distancias necesarias para la comprensión, en tanto que para que esta se produzca tiene que postularse la no-identidad entre la referencia y el referente (entre lo que dice y de lo que se dice); enturbia la lectura de las palabras (que reclaman ser miradas) y enturbia la visión de las líneas (que

¹³ MICHEL FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 20.

¹⁴ *Ivi*, pp. 21-22.

reclaman ser leídas) superponiendo las palabras y las imágenes. En el caligrama se miran las palabras y las figuras parecen legibles.

Según Foucault, Magritte reconstruye la diferencia que el caligrama anula y consigue de este modo *liberar las cosas*; abre el espacio inexistente en el caligrama; restablece e independiza los dos órdenes tradicionales: el del mostrar y el del nombrar. Magritte rompe la lógica del caligrama. Refiriéndose a uno de estos dibujos en los que aparece una pipa cuya evidencia es denegada por la leyenda, Foucault precisa cuál es el sentido del *calligramme défait*:

Me parece que está hecho con los pedazos de un caligrama roto. Bajo las apariencias de un retorno a una disposición anterior, vuelve a tomar sus tres funciones [del caligrama: compensar el alfabeto, repetir sin el recurso de la retórica, coger las cosas en la trampa de una doble grafía], pero para pervertirlas, y hostigar con ello todas las relaciones tradicionales existentes entre el lenguaje y la imagen.¹⁵

Es en este punto donde nos encontramos cuando se nos revela el centro de atención de su interpretación: la importancia que tiene el espacio vacío que emerge entre los dos motivos, el dibujo y la leyenda, que ocupan la tela o el papel. Un espacio «señalado por la palabra “esto”» y a través del cual se asiste a toda «una serie de entrecruzamientos; [...] flechas disparadas contra el blanco contrario, acciones de zapa y destrucción, lanzadas y heridas, una batalla»¹⁶. La franja aparecida al deshacer el caligrama es un campo de batalla.

El espacio vacío, por el que se pierde la comunicación, donde no se posibilita la atracción entre ambos términos, sino la indiferencia de cada uno con el otro, es tratado así por Foucault:

El caligrama ha reabsorbido ese intersticio; pero una vez abierto de nuevo, no lo restituye; la trampa ha sido fracturada en el vacío; la imagen y el texto caen cada cual por su lado según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común, ni lugar donde puedan interferirse, donde las palabras sean capaces de recibir una figura y las imágenes capaces de entrar en el orden del léxico.¹⁷

Estas líneas suponen un excelente punto de partida para abordar la última parte de esta exposición. Esa franja abierta –intransitable– entre las imágenes y las palabras refleja bien la tesis

¹⁵ *Ivi*, p. 23.

¹⁶ *Ivi*, pp. 30-31.

¹⁷ *Ivi*, p. 34.

central de *Les mots et les choses*. En lo que Foucault llama la *episteme clásica*, que se extiende entre los siglos XVII e inicios del XIX, se ha roto la indistinción entre lo que se ve y lo que se lee, entre lo observado y lo relatado constitutiva de la *episteme* renacentista de la semejanza. A partir del siglo XVII, la disposición de los signos se convertirá en binaria y surgirán nuevos problemas para la teoría del conocimiento. Leamos unas líneas de *Les mots et les choses*:

Esta nueva disposición entraña la aparición de un nuevo problema, hasta entonces desconocido: en efecto, se había planteado la pregunta de cómo reconocer que un signo designa lo que significa; a partir del siglo XVII se preguntará cómo un signo puede estar ligado a lo que significa [...] Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece, pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente *lo visto y lo leído*, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse.¹⁸

¿Qué relación tiene esto con los cuadros de Magritte? Hasta el Renacimiento rige una *episteme* por la cual el mundo es la escritura divina. A partir del siglo XVII, el mundo sólo puede ser significado mediante la representación; y esto sólo es posible concediendo a las palabras el poder de nombrar el mundo. Magritte revela cuanto de arbitrariedad contiene el orden de la representación. No hay ya espacio de comunicación entre la palabra y su referente visual. Y, persuadido de esto, el pintor surrealista se ocupa de liberar las cosas de sus nombres, pretendiendo así que lo visible no sea significado por lo legible. Frente a la *episteme* de la representación, se persigue ahora *hacer ver* la imagen. Es esto lo que dirige a Foucault hacia esa franja que ya no es una «zona de comunicación», sino de afirmación de dos posiciones que no se afirman en ignorarse. Entre ellas se ha hecho el vacío, el hueco, la ausencia de espacio (de comunicación).

Quisiera terminar confrontando la concepción clásica de la composición (si se quiere, desde la *perspectiva* renacentista a las revoluciones formales de la segunda mitad del siglo XIX) con la ironía de la composición según se produce en las pinturas de Magritte del tipo de *Ceci n'est pas une pipe*.

Mientras la composición clásica es una unidad transitable sin interrupciones, sin «zonas incomunicadas», sin vacíos, en la que el ojo recorre el conjunto haciendo de él un fluido continuo, estos dibujos y cuadros magrittianos *descomponen la composición –se descomponen-* para hacerse

¹⁸ MICHEL FOUCAULT, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 58.

ver. Si el «fondo» pictórico de la perspectiva era la condición del sentido (de la legibilidad), el vacío magrittiano es la condición de la visibilidad. El hueco crea visibilidad.

Se transita desde una composición integradora de todos sus elementos figurales a la elaboración de un *compuesto*: a un compuesto en dos partes. La composición clásica es indivisa y narrativa; el compuesto magrittiano –con un precedente fundamental en el *mutismo* de la pintura de Manet- es «espacialista». Se vira desde la composición de la escena a la *colocación* de las imágenes sobre una superficie que ya no es una escena, ni un escenario, sino una mesa: la mesa de Lautréamont. Ha desaparecido así la ilusión de profundidad creada por la perspectiva renacentista como estrategia del sentido (el sentido de la composición es la composición del sentido) y, a cambio, ha aparecido el vacío como estrategia del hacer ver.

Sin embargo, la *colocación* que lleva a cabo Magritte conserva irónicamente un rastro de la vieja composición, en tanto que conserva la *proximidad* de los objetos figurados. En este «colocar con orden» parece aún conformarse una unidad sugerida por la proximidad entre los elementos que intervienen. Reaparece la voluntad retórica característica de Magritte haciendo creer al espectador, mediante el recurso de la proximidad (de la aproximación), que las partes se significan conjuntamente, recíprocamente, que se co-significan. Pero no es así, porque no hay un orden previo a la *distribución* (a la «repartición») espacial de los elementos. No hay más que cosas sobre una mesa: juntas pero carentes de inteligibilidad. Como en los cuadros de Morandi, demasiado visibles como para poder entenderse.