

## LA TRAHISON DES IMAGES

Enrique Bocardo. Universidad de Sevilla

### I

La relación que mantiene el lenguaje con las imágenes pictóricas de los objetos la abordó René Magritte en una serie de cuadros que pintó entre 1928 a 1966. El primero lo constituye *La Trahison des images* de 1928/29 en donde el dibujo realista de una pipa está acompañado de la leyenda «Ceci n'est pas une pipe». El segundo es un dibujo a plumilla de 1928 titulado como la obra de Foucault *Les mots et les images*. El tercero data de 1964 y se trata de una reproducción casi fotográfica de la imagen de una manzana en la que se puede leer debajo «Ceci n'est pas une pomme»; y finalmente en un cuadro de 1966 titulado *Les deux mystères* en el que se plantea la relación entre la representación pictórica de una pipa y la pipa misma, que a su vez se ve representada paradójicamente por el dibujo del objeto.

*La Trahison des images* es un óleo sobre lienzo que mide 62,2 cm de alto por 81 cm de largo. Sobre un fondo de verde esmeralda difuminado Magritte ha dibujado una pipa con tan sorprendente veracidad que mirada de lejos parece confundirse con una pipa real. Justo debajo del dibujo de la pipa podemos leer una frase escrita con letras claras de caligrafía de colegial, nítidas y ordenadas, que dice: «Ceci n'est pas une pipe» («Esto no es una pipa»). El cuadro consigue inmediatamente su propósito de sorprendernos y sembrar esa peculiar inquietud que siempre alientan los rompecabezas, adivinanzas y paradojas. «¿Si eso no es una pipa, después del esfuerzo que ha hecho el pintor por reproducir hasta en sus más mínimos detalles una pipa, qué es si no?».

¿Qué es lo que encontramos de extraño en el cuadro? Que debajo del dibujo de una pipa encontremos la expresión francesa

(1) «Ceci n'est pas une pipe»

que significa «esto no es una pipa», cuando en verdad estamos viendo una pipa. Pero si lo que vemos es en realidad una pipa, nos sorprende que el cuadro nos diga que no es una pipa. ¿Es verdad lo que nos dice el cuadro? Depende de la manera en que se entienda la referencia del demostrativo «Ceci». Si «Ceci» («esto») se refiere al objeto físico representado en el cuadro, es decir a la pipa, entonces (1) es un proposición falsa. Una definición ostensiva señalando el objeto con la mano, o levantando simplemente la pipa con una mano y a continuación emitimos la proposición «Esto no es una pipa» y hacemos que (1) se convierta en falsa.

«Ceci», por otra parte, también puede referirse al dibujo de la pipa que Magritte ha realizado en el cuadro. En ese caso la proposición (1) es verdadera. El dibujo en el

cuadro de una pipa no es lo mismo que el objeto real al que nos referimos con la palabra «pipa», lo mismo que la palabra «pipa» no es lo mismo que la pipa. Una cosa son las palabras y otra muy distinta son las cosas que designamos con las palabras. Las palabras tienen sílabas y se pueden escribir, pertenecen a un lenguaje, se componen de letras que se dividen en vocales y consonantes, largas o breves, guturales o labiales. Algo parecido se puede decir del dibujo de la pipa: está hecho al óleo, tiene un determinada textura táctil, es una composición visual en dos dimensiones, es mayor que una pipa real y huele de manera diferente. Ninguna de esas características, en cambio, se pueden encontrar en el objeto al que nos referimos con el nombre «pipa», es posible que huelga a tabaco y no a pintura seca, es tridimensional, podemos sostenerla con los dientes y morderla, podemos poner un poco de tabaco, encenderla y fumar en ella. Inversamente, ninguna de esas características podemos predicarla ni del dibujo, ni de la palabra «pipa». Y sin embargo, surge una imperceptible paradoja en la misma naturaleza de la representación visual del cuadro con la leyenda que se lee debajo del dibujo de la pipa. Por un lado el cuadro muestra, representa a una pipa sólo en el caso de que lo muestra, es decir, de que el dibujo de la pipa, no sea efectivamente una pipa, con lo cual tenemos una curiosa afirmación, que parece encerrar una interesante aporía, a saber:

(2) «Este es el cuadro de una pipa si y sólo si el cuadro de una pipa no es una pipa».

Bien mirado, no hay nada paradójico en la proposición (2), su verdad descansa en la intuitiva distinción que se hace entre medios o sistemas de representación y realidad. Una de las cosas que convierte a un cuadro en el cuadro de una pipa es que precisamente no sea el cuadro mismo una pipa. Es un hecho intuitivo que el propio Magritte reconoce: «¿Quién podría fumar la pipa de uno de mis cuadros? Nadie. Por consiguiente NO ES UNA PIPA»<sup>1</sup>. Esto es algo que damos por supuesto, algo que ya damos por sabido, o en lo que no hemos caído en la cuenta; pero es lo que hace que un cuadro se convierta en el cuadro que representa a una pipa. Nos resulta, sin embargo, inverosímil que el cuadro que representa a una pipa diga de sí mismo que no es una pipa; pero sabemos que no puede ser una pipa, por consiguiente NO ES UNA PIPA.

Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus* se hizo cargo de una aporía similar. La realidad nos resulta inteligible porque podemos representarnos figuras lógicas de ella en el lenguaje. La forma lógica (2.18) es aquello que la realidad tiene en común con la figura que la representa. Sin embargo —según se nos dice en la proposición 2.172— una figura no puede figurar su propia forma lógica; es decir, no puede representar la forma lógica que hace que ella misma pueda representar<sup>2</sup>.

La forma lógica, no es algo que una figura lógica de la realidad pueda representar, es algo que se muestra.

El lenguaje no puede representar la estructura lógica de lo que representa. La lógica de la representación no puede ser representada por sí misma. Eso es algo que el lenguaje muestra. Trazó así una distinción entre lo que el lenguaje representa y lo que el lenguaje muestra. La lógica es lo que hace posible que el espejo pueda reflejar

la imagen del mundo. Es aquello que hace posible que a través del lenguaje nos podamos representar, verdadera o falsamente la realidad. Sobre la base de la distinción que trazó Wittgenstein entre lo que el lenguaje representa y lo que el lenguaje muestra se nos revela tal vez con más precisión lógica la aparente antinomia que vemos en el cuadro. El cuadro es la representación lógica-pictórica de una pipa. La forma lógica es precisamente aquello que nos permite reconocer la semejanza entre el dibujo de una pipa y una pipa de verdad. Sabemos que el dibujo de la pipa que contiene el cuadro porque constatamos que una semejanza visual entre el objeto que llamamos «pipa» y el dibujo de la pipa. El cuadro no dice cuando se le considera como el dibujo de una pipa que el mismo representa a una pipa; sino que representa a una pipa porque representa el dibujo de una pipa. El cuadro como figura lógica representa a una pipa. La semejanza de la forma que vemos en el dibujo de la pipa y en la pipa es algo que el propio cuadro muestra.

Sorprendentemente y contrariamente a lo que sostenía Wittgenstein sobre la imposibilidad de representar pictórica o lógicamente la forma lógica de la realidad que hace que el lenguaje —en nuestro caso que el cuadro sea una pintura de una pipa— represente a las cosas, el cuadro de Magritte representa lo que el lenguaje sólo podía mostrar. La pintura de una pipa no es una pipa muestra —en virtud de compartir la misma forma con el objeto que representa, la pipa— que no es una pipa, y al mismo tiempo dice, es decir representa en una proposición escrita en francés «Ceci n'est pas une pipe», lo que el cuadro de la pipa muestra.

Wittgenstein se hubiera apresurado declarar a una proposición como la que encontramos escrita bajo el dibujo de la pipa manifiestamente absurda, cuando en realidad no lo es. Tal vez el cuadro de Magritte pueda poner en serios aprietos la distinción entre lo que el lenguaje representa y lo que muestra, que es esencial en la teoría de la representación lógica-pictórica del *Tractatus*. O tal vez tenga Wittgenstein razón y no se pueda representar la forma de la representación.

Hay, no obstante, una tercera posibilidad, y es que «Ceci» se refiera al cuadro mismo. En ese caso la proposición (1) se convertiría en:

(3) «Este cuadro no es una pipa».

¿De qué cuadro está hablando? Pues del cuadro en el que vemos una pipa, que a su vez dice de sí mismo que no es un cuadro de una pipa. Pero este cuadro no es el mismo cuadro que el primer cuadro, es por así decirlo, un cuadro de un cuadro que representa a una pipa. Este segundo cuadro a su vez, es decir el cuadro del cuadro que representa a una pipa, dice que no es un cuadro que representa a un cuadro del cuadro que representa a una pipa. Cada vez que tenemos que especificar de qué cuadro estamos hablando definimos un nuevo espacio de representación, los diferentes cuadros de cuadros de cuadros de... de cuadros que representan a una pipa. Y aquí es donde parece ser que se nos presentan algunos problemas.

Nos encontramos con un curioso caso de regresión infinita de imágenes que se contienen a sí misma hasta el infinito. El caso es muy similar al que tenemos cuando ponemos enfrente de un espejo a otro espejo. Llamemos al espejo que tenemos enfrente A y al que ponemos enfrente de este B. El espejo A refleja lo que el espejo

A refleja, a saber, es espejo del espejo del espejo... del reflejo del espejo de B. El espejo A refleja a B reflejándose a sí mismo un número innumerable de veces. Esto lo que nos pasa cuando un espejo refleja lo que le hace reflejar, es decir cuando es reflejado por otro espejo. Pero la cosa no acaba del todo ahí. Conversamente, el espejo B refleja lo que el espejo B refleja, a saber, es espejo del espejo del espejo... del reflejo del espejo de A. El espejo B refleja a A reflejándose a sí mismo un número innumerable de veces.

Los espejos pueden reflejar muchas cosas, pero cuando reflejan espejos encontramos problemas. Nos las tenemos que ver con una regresión infinita de imágenes de espejos que se reflejan a sí mismos reflejándose. Una sucesión de imágenes que se contienen a sí mismas. Nada de eso hay en el cuadro de Magritte; allí no vemos esa regresión de imágenes —como las que encontramos cuando ponemos un espejo enfrente de otro. Sólo vemos un cuadro y no muchos. Pero no es realmente así.

Preguntemos para empezar, ¿de qué cuadro se está hablando? Podemos señalarlo con el dedo y decir «pues a ese cuadro». Ese cuadro nos dice «yo soy el cuadro de una pipa», ¿dónde está el cuadro del cuadro de una pipa? Pues el que definimos cada vez que especificamos el cuadro que dice que no es una pipa. En este caso no necesitamos tener enfrente del cuadro a un espejo que refleje el cuadro de una pipa; sino que lo creamos en nuestra imaginación. Pero Magritte hubiera podido incorporar este artificio mental habiendo pintado una regresión casi infinita de cuadros de una pipa que se contienen a sí mismos. Si lo hubiera hecho; ¿cuál hubiera sido el resultado? ¿Acaso el cuadro del cuadro del cuadro del... cuadro de una pipa no es el mismo cuadro que dice de sí mismo «Ceci n'est pas une pipe»?

Finalmente queda por examinar una cuarta posibilidad y es que Ceci se refiera al enunciado mismo y afirme de sí mismo la proposición:

(4) «Este enunciado no es una pipa»

lo cual es incontestablemente cierto. De hecho se podría decir del enunciado lo mismo que Magritte decía de sus cuadros: «¿Quién podría fumar la palabra “pipa” que compone la proposición que expresa el enunciado (1)? Nadie. Por consiguiente NO ES UNA PIPA». Nada hay de extraño en que los enunciados de un lenguaje hablen o se refieran a sí mismos.

## II

Michel Foucault, con su habitual lucidez y proverbial fascinación por las paradojas y laberintos filosóficos dedicó en «Esto no es una pipa» buena parte de su atención a esclarecer algunos de los problemas que a su juicio presenta el cuadro de Magritte. Foucault sostiene que: «Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo (a lo cual nos invitan el demostrativo, el sentido de la palabra pipa, el parecido con la imagen), y que es imposible definir el plano que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria»<sup>3</sup>. En realidad no es que resulte imposible definir el plano que nos permita decidir el valor de verdad de la aserción, lo que ocurre es que la aserción tiene diferentes valores de verdad según

sea la referencia que se le conceda al demostrativo «Ceci». El que resulte inevitable relacionar el texto con el dibujo de la pipa es un hecho que depende enteramente de la composición original del cuadro de Magritte; pero no es ni más ni menos desconcertante de lo que pueda serlo cualquier otra representación pictórica que trate sobre sí misma.

En la raíz de nuestro desconcierto se encuentra la identificación que subconscientemente llevamos a cabo entre el dibujo de una pipa y la pipa misma; porque nos resulta paradójico que una pipa —en este caso su dibujo— diga de sí misma que no es una pipa. Pero la contradicción desaparece tan pronto como admitimos que el dibujo de un pipa no es una pipa. La contradicción se daría, sin embargo, si el texto dijera no que esto no es una pipa, sino «Esto (refiriéndose al dibujo de la pipa) no representa a una pipa», porque en realidad éso es lo que hace. ¿Por qué dice Foucault, entonces, que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo? La respuesta parece evidente; porque el texto está escrito justo debajo del dibujo. Pero que resulte inevitable relacionar el texto con el dibujo es un hecho que Foucault explica basándose en la relación subrepticia que establecemos entre las palabras que utilizamos en un lenguaje para expresar una proposición y las imágenes que tomamos como las denotaciones de esas palabras. Sin embargo para que esta suposición ejerza su peculiar efecto en nuestra mente tenemos que asumir además que son precisamente las imágenes y las palabras a las que presumiblemente se refieren las que ocurren en el enunciado.

Supongamos que Magritte hubiera suprimido la palabra «Ceci», ¿qué es lo que en verdad no es una pipa? En ese caso probablemente sí nos veríamos con razones para pensar como lo hace Foucault; porque lo que hemos hecho no ha sido más que suprimir precisamente el límite que nos permite distinguir dos ámbitos diferentes de significación, uno el del propio cuadro definido por el dibujo de la pipa, y otro el que estipula la frase «Ceci n'est pas une pipe». La denotación de un demostrativo no está definida de antemano, ni es un designador rígido que denote siempre el mismo objeto. Todo depende de las referencias múltiples que admita. Asimismo hemos visto que «Ceci» puede referirse al objeto que la gente normalmente utiliza para fumar, en segundo lugar al dibujo de la pipa, al cuadro mismo y por último a la palabra francesa «pipe». Cada una de esas cuatro posibles denotaciones abre un plano diferente de significación que nos permite decidir sin demasiadas complicaciones el valor de verdad del texto francés escrito. La proposición adquirirá un valor de verdad u otro según sea el objeto del que se afirme que no es una pipa. ¿Vamos a concluir entonces, como lo hace Foucault, que es imposible definir el plano que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria?

Tal vez la explicación de que resulte imposible definir el plano que nos permita decir el valor de verdad del enunciado se encuentre en el carácter doblemente paradójico que Foucault descubre en el enunciado del cuadro de Magritte:

«Ahora bien, comparado a la función tradicional de la leyenda, el texto de Magritte es doblemente paradójico. Se propone nombrar lo que, evidentemente, no tiene necesidad de serlo (la forma es demasiado conocida, el nombre demasiado familiar). Y vemos que en el momento en que debería dar el nombre, lo da,

pero negando que sea aquél. ¿De dónde proviene ese juego extraño, si no del caligrama? Del caligrama que dice dos veces las mismas cosas (allí donde sin duda bastaría una sola); del caligrama que hace deslizar uno sobre otro lo que muestra y lo que dice para que se enmascare recíprocamente». <sup>4</sup>

No sabemos cuál es la función tradicional de la leyenda en los cuadros. Probablemente sea algo que Foucault dé por supuesto, o que simplemente no considere necesario explicar más detalladamente. La explicación, no obstante no resulta ser del todo muy esclarecedora. ¿Qué es eso que el texto se propone nombrar y que no tiene necesidad de ser nombrado? Si «Ceci» se refiere al dibujo de la pipa, la necesidad de nombrar lo que Foucault considera que no tiene que ser nombrado surge precisamente de la función gramatical que cumplen los demostrativos. En realidad no es que exista de antemano una necesidad metafísica de nombrar algo, que por su forma demasiado conocida o por tener un nombre familiar, no sea necesario nombrar, sino que nombra necesariamente algo tan pronto como tengamos que especificar la denotación de «Ceci». Es esta una necesidad estrictamente semántica que depende en este caso de la peculiar configuración espacial que tiene la leyenda en el cuadro de Magritte. El dibujo de la pipa representa a una pipa sobre la base de la semejanza que guarda con el objeto físico que nombramos con la palabra «pipa»; pero, ¿tiene sentido decir que el dibujo de una pipa nombra a una pipa o es el nombre de la pipa? Depende de la clase de lenguaje que se utilice. Podemos imaginar, por ejemplo, un lenguaje en el que los nombres de objetos, como las sillas, las mesas, los cubiertos, o los muebles sean reemplazados por dibujos o fotografías de esos objetos y que cada vez que se quiera decir algo sobre alguno de esos objetos se muestre la foto o el dibujo seguidos de la emisión de una frase. Cuando nombramos objetos nos representamos esos objetos con los nombres; eso es lo que significa dar nombres o nombrar a los objetos o a las personas o a cualquier cosa. Sólo que en el caso de las palabras, de los nombres que forman parte de un lenguaje, no encontramos una relación ni lógica ni de semejanza o de identidad de formas o aspecto entre los objetos que nombramos con los nombres y los nombres mismos; pero que un cuadro o un dibujo o incluso una fotografía se convierta en el nombre del objeto al que se asemeja no es un hecho que se pueda explicar por la relación de semejanza que guarda con el objeto al que se parece.

¿Qué le lleva a Foucault a pensar que en el momento en que el caligrama debería de dar el nombre, lo da, pero niega que sea aquél? El texto no dice que el dibujo que ha hecho Magritte de una pipa no es el nombre de una pipa. Sino que el cuadro que representa a una pipa no es una pipa; lo cual es algo que difícilmente se puede entender, cómo así lo hace Foucault, como si el caligrama diera el nombre o nombrara a una pipa y negara al mismo tiempo que fuera ése el nombre con el que se la tuviera que nombrar. En ese caso nos encontramos con una situación paradójica; pero que no tiene nada que ver con el cuadro de Magritte. Foucault ve en el propio dibujo de la pipa un enunciado que expresa, erróneamente, la proposición «Esto es una pipa», que es contradictoria con el texto francés que, por su parte, expresa «Esto no es una pipa». La presuposición de Foucault tal vez se base en la forma de hablar que mostramos cuando nos proponemos averiguar la clase de objeto que se represen-

ta en un cuadro. «¿Qué es aquello, un canario o un jilguero, es un espejo o no, una casulla o un escapulario?». Nuestra forma de hablar revela que identificamos las cosas mismas con sus representaciones pictóricas, con aquellos objetos que el pintor ha representado en el cuadro. Pero sabemos que esos objetos, aun cuando estén fielmente o casi fotográficamente reproducidos en el cuadro, no forman parte del cuadro, no están —por así decirlo— en el cuadro.

La contradicción, sin embargo, que cree ver Foucault es más aparente que real y lejos de originarse en la naturaleza del caligrama, no surge más que del error de suponer que el cuadro de una pipa es en realidad una pipa. El cuadro no afirma «yo soy una pipa» o «esto es una pipa» representando en su interior a una pipa, sino que representa a una pipa sencillamente porque es el dibujo de una pipa y no porque afirme nada sobre una pipa. Para que un cuadro represente a una pipa no es necesario que afirme que es una pipa; se requiere tan sólo que guarde una cierta relación de semejanza con el objeto que representa. Y así de esta manera la paradoja que Foucault veía en el caligrama que hace deslizarse uno sobre otro lo que muestra y lo que dice para que se enmascare recíprocamente desaparece. No existe un enmascaramiento semejante; tan sólo un error en la interpretación que le lleva a creer a Foucault que lo que se muestra se desliza sobre lo que se dice para enmascarse recíprocamente.

Sorprendentemente la contradicción entre lo que se dice y lo que se muestra queda no obstante oscurecida algunas páginas más adelante:

«Para el que lo contempla, el caligrama no dice, todavía no puede decir: esto es una flor, esto es un pájaro; todavía está demasiado preso en la forma, demasiado sujeto a la representación por semejanza para formular esa afirmación. [...] Por astucia o por impotencia, poco importa, el caligrama nunca dice y representa en el mismo momento; esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura».<sup>5</sup>

Lo cierto es que el caligrama se mire por donde se mire dice y representa al mismo tiempo. Dice verdaderamente que no es una pipa y lo dice porque ésa es la proposición que expresa la frase escrita en francés que se encuentra debajo del dibujo. Asimismo, representa a una pipa, porque es el cuadro, el retrato pictórico de una pipa. No hay astucia, tampoco impotencia. Bien mirado, es lo que en realidad hacemos cuando describimos con el lenguaje o con cuadros el mundo que nos rodea. Nuestros enunciados dicen algo y al mismo tiempo representan algo, de lo contrario nos resultaría una empresa demasiado laboriosa averiguar de qué cosas estamos hablando; mucho menos saber si lo que decimos de ellas es verdadero o falso.

Es probable que afirmar que «esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura» resulte desde el lado literario una proposición ingeniosa y hasta ocurrente; pero conceptualmente no deja de ser engañosa. Una vez más nos encontramos con una presuposición que no está suficientemente explicada. Lo que se ve y se lee, es decir el nombre francés «pipe», es algo que no afirma la visión de su propio dibujo. Las imágenes, dibujos, representaciones pictóricas no dicen nada sobre sí mismas. Pero la cosa no es la misma que se ve y que se lee. Lo que vemos es

un dibujo al óleo de una pipa y lo que leemos es una proposición escrita en francés en donde interviene la palabra «pipe». No son por consiguiente, como da entender Foucault, la misma cosa. Por lo mismo lo que se oculta en la lectura, aquello a lo que se refiere la palabra «pipe», no es desde luego el dibujo de la pipa; de lo contrario la frase «esto no es una pipa» sería contradictoria con el cuadro, expresaría una falsedad meramente trivial: «Esto (a saber, el dibujo que ustedes ven que es de una pipa) no es en realidad de una pipa».

Foucault sostiene además la opinión de que el caligrama es en realidad, no sabemos si por astucia o por impotencia, una tautología:

«El caligrama es, por consiguiente, una tautología. Pero en oposición a la retórica —la cual juega con la plétora del lenguaje— utiliza la posibilidad de decir dos veces las mismas cosas con palabras diferentes. [...] De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer».<sup>6</sup>

¿Qué hay en realidad de tautológico en el caligrama? Cuando se toma como referencia de la palabra «Ceci» el dibujo de la pipa que Magritte ha pintado en el cuadro, el caligrama expresa ciertamente una proposición verdadera: «El dibujo de una pipa no es una pipa», que nos recuerda la famosa sentencia del obispo Butler «Everything is what it is and not another thing»; pero mientras la sentencia del obispo es tautológica, la proposición que encontramos escrita debajo del dibujo sorprendentemente no lo es.

En primer lugar el valor de verdad de la proposición no es siempre el mismo y varía a medida que cambia la referencia del demostrativo «ceci»; hecho que de por sí no nos permite su inclusión dentro de las clase que consideramos como tautologías. En segundo lugar si se la considera afirmando que el cuadro de una pipa no es una pipa, nos encontramos ante una verdad empírica o contingente pero no es una tautología, no expresa ni mucho menos una verdad lógica. En tercer lugar, ¿qué es lo que supuestamente el caligrama dice dos veces lo mismo sólo que con distintas palabras? Por último lo que Foucault considera las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética, lejos de ser borradas parecen mantenerse con mayor consistencia si cabe, debido precisamente a la propia configuración del caligrama. Que las palabras con las que nombramos los objetos no sean lo mismo que esos objetos es lo que hace, entre otras cosas, que la distinción entre mostrar y nombrar tenga perfecto sentido. La distinción, por consiguiente, permanece; no se borra lúdicamente. La palabra «pipe» es el nombre que en francés se utiliza para referirse al objeto. Cuando el nombre «pipe» interviene en una frase, normalmente lo hace para referirse al objeto; pero no podemos decir que sea el objeto mismo el que forme parte de la frase.

Las frases se componen de palabras y las palabras muestran que no son las cosas o entidades que representan. ¿En virtud de qué clase de hechos —si es que así lo hubieran— las palabras representan a sus denotaciones? o ¿qué hace que una palabra pueda convertirse en un símbolo de lo que representa? son cuestiones que gozan de



cierto predicamento en la filosofía del lenguaje. En principio sabemos que no tiene por qué haber una relación intrínseca o lógica entre un símbolo lingüístico y su referencia. Las palabras —contrariamente a lo que pensó Wittgenstein en el *Tractatus*— no son representaciones lógicas de la realidad.

Pero es innegable que nos representamos la realidad por medio del lenguaje. Que esas representaciones sean lógicas o de cualquier otra clase es una cuestión irrelevante para el problema que se está considerando; resulta, sin embargo, esencial señalar que la distinción que se establece entre mostrar y representar tiene sentido dentro de un lenguaje. No es exacto, por lo demás, sostener que el caligrama borre la oposición entre mostrar y nombrar. La oposición queda anulada, por ejemplo, en las definiciones ostensivas que damos para indicar los objetos a los que se refieren los nombres propios de objetos. Pero el cuadro de la pipa no es una definición ostensiva del significado de la palabra «pipe». No afirma: «a este objeto que represento en este cuadro se refiere la palabra “pipe”». En una definición ostensiva mostramos el objeto que nombra un nombre: «a ese objeto (mientras lo señalo, o lo levanto con mi mano) es al que me refiero cuando digo “pipe”». Es una función más del lenguaje, una entre otras muchas de las que son capaces de entender, hacer y pedir los hablantes de un lenguaje en el que tiene perfecto sentido asegurarse a qué cosas se refieren los nombres que se utilizan en sus frases y enunciados. Nombramos sucesos cuando utilizamos frases y somos capaces de identificar las cosas y sucesos de las que hablamos, porque comprendemos un lenguaje, porque somos capaces de salir por las palabras que utilizamos fuera de las palabras y descubrir —en la medida en que sea posible— qué es lo que muestran.

La creencia de Foucault de que la oposición entre nombrar y mostrar queda borrada por el caligrama se basa en la ilusión mental de tomar el dibujo de la pipa por el objeto real del que el propio cuadro es supuestamente un retrato. El hecho de que un nombre propio nombre, denote o se refiera a un objeto no lo convierte en ese mismo objeto. La palabra «pipe» como el retrato de una pipa muestra, nombra, denota o se refiere a un determinado objeto, pero no es un pipa. Por preciso o fiel que pueda resultar el dibujo o el retrato de una pipa, sigue sin ser una pipa. Supongamos que nos encontráramos con alguien —tal vez un niño o algún habitante de una tribu lejana— que no supiera nada de la existencia de las pipas y que después de ver el cuadro de Magritte no preguntara «¿qué es eso?». Podríamos empezar explicándole qué es un cuadro y qué es lo que se hace normalmente cuando se pinta un cuadro. Después podemos tomar una pipa y enseñarle para qué sirve. Entender qué significa convertirse en el cuadro de una pipa, o que algo represente, dibuje o se parezca a una pipa implica asumir la distinción entre mostrar y representar. No podríamos entender, como tampoco seríamos capaces de hacerles entender a los demás el sentido de comprender la referencia de un nombre propio, si la oposición que existe entre nombrar y mostrar fuera anulada.

Lo mismo se podría decir de las demás oposiciones que Foucault cree ver anuladas en el cuadro de Magritte. La oposición entre figurar y decir, por ejemplo, se ve anulada en las señales de tráfico o en el lenguaje de los mudos o incluso en algunos jeroglíficos egipcios. Pero en principio no hay razones para pensar que siempre que nos figuramos algo vayamos a expresar o decir algo. Hay ciertos signos o figuras

como el barril de una cerveza, un libro, o una cruz que dicen algo sobre el sitio en el que se colocan. En ese caso las figuras nos dicen que tal local es un bar, o un pub, una librería, o una iglesia. Pero ¿qué hay en el cuadro de Magritte que nos haga pensar que la distinción entre figurar y decir quede anulada?

En cuanto a la oposición entre reproducir y articular, cabría siquiera entender que quede borrada, si fuera posible creer que articulamos alguna expresión cuando reproducimos una parcela de la realidad. ¿Qué expresión debemos de suponer que articula la fotografía de una fuente, o de un árbol o de una pipa, o simplemente el retrato de alguien? Esto no significa que no podamos preguntar por el mensaje o el sentido que pretende transmitir una imagen o una fotografía, sino que no contamos con una reglas específicas que nos permitan traducir las imágenes de la realidad que nos representamos a frases escritas. Pero nos encontramos con dos nociones diferentes de sentido relativas a dos sistemas diferentes de representación: uno que podemos considerar el sentido de las imágenes y otro el sentido de las palabras; y no hay muchas razones para esperar que el primero tenga que coincidir necesariamente con el segundo.

La relación entre imitar y significar, tan característica entre las onomatopeyas del lenguaje y los objetos que designan, tampoco se ve anulada en manera alguna en el cuadro de Magritte. No podemos decir que el dibujo de la pipa del cuadro imite a la pipa. Los dibujos —por verosímiles y exactos que puedan resultar— no imitan a la realidad, como el lenguaje tampoco lo hace. Podemos, no obstante, imaginar un lenguaje en el que los nombres de los objetos se intercambien por gestos que imiten su forma o por los sonidos que sean característicos. En este caso los sonidos y los gestos que realizamos para referirnos a la realidad se podrían considerar como nombres; de hecho, daría igual que un nombre fuera una secuencia de palabras como una sucesión de gestos miméticos o sonidos onomatopéyicos. Sigue siendo difícil entender de qué manera el cuadro de Magritte borra la distinción entre imitar y significar. Si la referencia de «Ceci» se toma como el dibujo mismo; lejos de pensar que la borra, más bien habría que decir que la acentúa y la redefine si cabe.

Finalmente, por lo que respecta a la oposición entre mirar y leer podemos encontrar unas relaciones sorprendentes entre los dos planos presentes en el ámbito espacial del cuadro. No siempre cuando intentamos expresar verbalmente lo que miramos acertamos a convenir todo lo que vemos. Mirar no significa contarnos con nuestra voz interior lo que estamos en realidad mirando; porque en realidad miramos más de lo que somos capaces de hacernos entender. Tan pronto como planteamos la cuestión de saber qué estamos mirando definimos un nuevo espacio de expresión en el que intentamos hacer inteligibles, de acuerdo a las reglas de la gramática de nuestro lenguaje, la experiencia que tenemos cuando miramos algo. La transición del ámbito de lo visible al ámbito de lo expresable es probablemente un rasgo característico de la versatilidad de nuestra constitución psicológica; pero los límites entre uno y otro ámbito se mantienen —en la medida en que pueda ser un fenómeno psicológicamente posible— inalterables.

El cuadro además mantiene el orden de los diferentes niveles ontológicos. Primero la frase «Ceci n'est pas une pipe» define el espacio lingüístico de aquellos que hablan en francés. La comprensión del sentido de la frase francesa les capacita

para identificar las distintas referencias del demostrativo «ceci» y descubrir así un nuevo orden ontológico, el de la realidad, el que compone la clase de cosas sobre las que versa la frase. Y finalmente encontramos el nivel ontológico del dibujo de la pipa. Estos tres niveles coexisten en el cuadro y lejos de borrar la oposición entre mirar y leer —como cree Foucault— permiten la identificación de diferentes referencias. La lógica de la comprensión gramatical, la que nos capacita para entender el sentido de las proposiciones del lenguaje que hablamos, sigue siendo diferente a las reglas que gobiernan nuestra visión y codifican nuestras experiencias visuales. Pero la comprensión continúa siendo un fenómeno psicólogo, si acaso lingüístico, que normalmente no esperamos conseguir cuando miramos la realidad. Comprender es algo relativo a un lenguaje, a un sistema de representación dentro del cual surge la posibilidad de plantear si comprendemos o no el sentido de las proposiciones que utilizamos.

Finalmente Foucault acaba planteando una curiosa y sorprendente paradoja:

«De la pizarra a la imagen, de la imagen al texto, del texto a la voz, una especie de dedo índice general señala, muestra, fija, señala, impone un sistema de reflexiones, intenta estabilizar un espacio único [...] porque apenas ha dicho “esto no es una pipa”, ha tenido que retractarse y balbucir “esto no es una pipa, sino el dibujo de una pipa”, “esto no es una pipa, sino una frase que dice que es una pipa”, “la frase: “esto no es una pipa” no es una pipa”; “en la frase “esto no es una pipa”, esto no es una pipa: este cuadro, esta frase escrita, este dibujo de una pipa, todo esto no es una pipa”».<sup>7</sup>

Supongamos un dedo índice como sugiere el propio Foucault que vaya, en lugar de la pizarra en el ejemplo del maestro, de la imagen de la pipa del cuadro de Magritte al texto. Tendríamos cuatro posibles enunciados alternativos (precisamente los mismos que hemos expuestos más arriba) según se considere la referencia del demostrativo «ceci» («esto»). Si el demostrativo se refiere al dibujo mismo de la pipa que aparece en el cuadro definimos el primer espacio ontológico, y en ese caso estamos hablando no sobre la pipa, sino sobre el dibujo de la pipa. No hay contradicción entre un enunciado y otro; uno versa sobre el dibujo de la pipa y otro sobre el objeto que designamos con el nombre «pipa». La necesidad de retractarse de la que habla Foucault sólo aparece cuando no se distingue entre el primer nivel ontológico (el dibujo de la pipa) y el segundo nivel, a saber: el objeto real que designamos con la palabra «pipa». Podemos identificar además un tercer nivel ontológico, el que se define cuando el demostrativo denota el cuadro mismo; de manera que la pretendida ambigüedad de las referencias surge simplemente —no por la necesidad de estabilizar un espacio único, como erróneamente cree Foucault— sino por la ambivalencia de la denotación del propio demostrativo «ceci».

Desde el punto de vista de la lógica de la representación, el cuadro de Magritte se puede considerar como una meta-representación de tercer orden. El primer orden viene definido por un dibujo, es decir la imagen pictórica del objeto que en francés se denomina con la palabra «pipe». El segundo orden lógico lo define la frase «Esto no es una pipa», que le atribuye a la imagen de primer orden la cualidad de no

pertenecer a la clase de cosas que se refieren los enunciados de primer orden. De esta manera, el cuadro entero es un composición de tercer orden en el que el propio dibujo al óleo de la pipa y la frase escrita debajo contribuyen a configurar una suerte de enunciado híbrido —mitad verbal mitad pictórico— de tercer orden que separa tres espacios ontológicos diferentes: el de las imágenes (que incluiría el dibujo de la pipa y el propio cuadro), el de las cosas y el de las palabras (en el caso en que el demostrativo se refiera a las propias palabras); y nos advierte a no confundir las imágenes que utilizamos para representarnos las cosas mismas con la realidad de esas cosas: «aunque el dibujo de una pipa se parezca mucho a una pipa, no es una pipa». Ni las imágenes pictóricas, ni las palabras, ni los sonidos, ni los gestos son las mismas cosas que vemos, percibimos o simplemente sentimos.

La paradoja de Foucault, por consiguiente es más ficticia, más mental que real. Surge aparentemente como consecuencia de la falta de distinción, no sabemos si deliberada o inexpresiblemente involuntaria, de los tres ordenes ontológicos que se encuentran presentes en el cuadro. No es necesario que nos encontremos ante un despiadado sistema de inflexiones, tampoco es necesario balbucir, ni tiene porqué aparecer la necesidad de retractarse. Tan sólo se requiere distinguir los órdenes o niveles ontológicos para ver la simplicidad de unas afirmaciones más ordinarias probablemente de lo que un exacerbado instinto filosófico nos lleva sin duda a creer.

### III

Nos encontramos en frente de dos regiones que no siempre coinciden en nuestras mentes, de una parte el espacio en el que se desenvuelven las imágenes, representado en este caso por el dibujo de la pipa; y por otra, el de las palabras. El mundo como lo vemos o lo recordamos o lo imaginamos; y el mundo del que hablamos con nuestras frases, enunciados y palabras. La lógica de las imágenes no es la misma que la lógica de las palabras.

«Lo que al mirar no vemos, lo que no oímos al escuchar, lo que no sentimos cuando lo palpamos, una forma que no tiene forma, una imagen inmaterial, el caos oscuro»<sup>8</sup>. Así es como la antigua filosofía taoísta intentaba caracterizar aquellas impresiones psicológicas envueltas en la ausencia de separación entre naturaleza y mente, entre universo y yo. Ese estado de absoluta indistinción entre dos espacios ontológicos enfrentados que siguen procesos psicológicos y orgánicos en distintas direcciones y en el que dentro del cual resulta lógicamente imposible trazar los límites que nos permiten distinguir mis experiencias como propias frente a las demás experiencias que transcurren fuera de mi espacio psicológico.

No es posible ninguna clase de desdoblamiento; el mundo no puede representarse ni con imágenes ni con símbolos; el vacío mental que hace posible este tipo de proyección psicológica no se ha producido: «Los buenos maestros de los tiempos remotos formaban uno con las misteriosas fuerzas invisibles»<sup>9</sup>. En este ámbito no es posible trazar la línea que nos permite distinguir entre las imágenes que nos pertenecen y aquellas cosas y sucesos que acontecen en el mundo, entre mis representaciones y lo que representan.

«El universo» —se afirma en el Zhuang Zi— «y yo hemos nacido al mismo tiempo, y todos los seres y yo somos uno y lo mismo. Y siendo uno y lo mismo, ¿son menester las palabras?»<sup>10</sup>. El espacio semántico que definen las palabras reflejan la dualidad que se establece entre yo y mundo.

Existe en Francia una cueva llamada Les Trois-Frères donde puede verse una figura que data de la era glacial que parece representar ejemplarmente la unión ancestral que una vez mantuvieron los hombres con las fuerzas invisibles de la naturaleza. Da la impresión de ser un hombre enfundado en la piel de un ciervo que estuviera ejecutando alguna danza ritual; pero bien mirado no es sólo un ciervo: tiene garras de oso, una cola que parece de caballo o tal vez de zorro, los ojos redondos y bien abiertos como los de las lechuzas y prominentes atributos sexuales propios de algún animal salvaje. No es sólo un hombre, puede ser otros seres más. Como si careciera por completo de autoconsciencia, o que su consciencia consistiera en ser indistintamente diferentes formas de consciencia. Como la afirmación del Zhuang Zi, el universo y yo somos la misma cosa: la autoconsciencia es consciencia de cualquier cosa, un vehículo de manifestación de otras formas de vidas, de otras consciencias.

En un mundo así no existen espacios definidos, no existen secuencias paralelas de sucesos, ni imágenes por una parte y representaciones verbales por otra. No podemos salir del espacio que nos impone nuestras imágenes: la indistinción entre mirar y significar es absoluta; no hay manera de convenir en un sistema de representación nada parecido a lo que entendemos por significado verbal. La posibilidad del sentido queda fuera, ni siquiera llega a plantearse.

El poder dar nombres, de nombrar a todos los seres vivientes según los deseos del hombre está vinculado en el Génesis con la posición de autoridad que, como amo y señor de la tierra, ejerce Adán sobre todas las criaturas. Dios es ciertamente el creador del mundo, pero el hombre ejerce su poder por medio del lenguaje:

«Formando, pues, que hubo de la tierra el Señor Dios todos los animales terrestres y todas las aves del cielo, los trajo al hombre para que viese cómo los había de llamar; y, en efecto, todos los nombres puestos por el hombre a los animales vivientes, éstos son sus nombres propios».<sup>11</sup>

Darle nombre a las cosas significa reconocer que ellas no son lo mismo que yo. Que yo soy diferente de ellas. Nombrarlas significa ejercer mi dominio, darle a cada cosa su nombre es situarla bajo mi visión, imponerles una nueva identidad que emerge con el nombre para reconocerlas y dominarlas. Dios me ha creado a su imagen y semejanza y yo creo el mundo por el lenguaje a imagen y semejanza de mí mismo. Son mis palabras las que le otorgan identidad al mundo. Al nombrar al mundo dejo de pertenecer a él, dejo de ser realidad, me sustraigo al espacio de la consciencia, para convertirme en auto-consciencia, el poder que me permite nombrar a todos los seres vivientes de acuerdo a lo que yo soy.

He dejado de ser la realidad, he salido fuera de ella para poder nombrarla; ya no experimento la realidad, ahora me la represento. Entre la realidad y yo media ahora el lenguaje. El hombre se convierte ahora en el dios del mundo gracias a las palabras.

Damos nombres a las cosas y a los seres vivientes para poseerlos; lo primero que exhibe el lenguaje es nuestro sentido de la propiedad. Podemos ver el lenguaje como un signo índice de mi posición ante el mundo; el lenguaje refleja el orden subjetivo con el que imponemos el sentido a las cosas. La expresión lingüística manifiesta la dualidad de dos espacios: de una parte lo que yo soy; de otra, el espacio exterior que ocupan ante mí todo lo que no soy yo.

La pregunta más inocente, por simple que sea, como «¿qué es aquello?» pone de relieve la inconmensurable separación que hemos puesto entre la realidad de afuera y nosotros mismos. El mundo es todo lo que yo no soy. Impongo a la realidad un orden irrevocable con mis palabras. El significado de mi lenguaje es también el significado que encuentro en el mundo. Con mi lenguaje soy capaz de revelar el secreto sentido que esconde el mundo. El lenguaje da testimonio de dos entidades ontológicamente irreducibles: yo y el mundo. El reconocimiento de mi identidad significa mi enajenación ante el mundo. Ahora soy capaz de entender, porque con mi lenguaje doy sentido a las cosas.

Representarnos la realidad, sea de la manera que sea, supone alejarnos de ella para imponer desde dentro de nosotros un orden epistemológico, ya sea lingüístico, pictórico o lógico con el que poder reconocer los sonidos y las ambiguas formas del exterior como si fueran nuestra propias voces y así persuadirnos en nuestra frágil ingenuidad que el mundo obedece después de todo las mismas reglas del lenguaje que hemos inventado, que la naturaleza entiende nuestra razón, que nuestras imágenes y representaciones son copias fiables de una realidad sumisa que se muestra siempre dócil a nuestros designios y propósitos.

En las frases de nuestros lenguajes no intervienen las cosas de las que hablamos, no forman parte de nuestras estructuras lingüísticas; exactamente de la misma manera en que los objetos que dibujamos en nuestros cuadros no forman parte del espacio pictórico que creamos. La realidad continúa, esquiva y ambigua la mayoría de las ocasiones, altanera y deslumbrante en otras, enfrente de nosotros, fuera del espacio en el que queremos fijarla y perpetuarla para siempre ya sea con un único nombre o con una sola imagen; desafiándonos, resistiéndose una y otra vez a hablarnos o a mirarnos con las palabras, colores y formas con las que obstinadamente nuestra mente quiere ordenarla, comprenderla o reconocerla.

El cuadro de Magritte parece pensado para poner en duda la certeza que le atribuimos a las imágenes que mentalmente utilizamos para representarnos la realidad. Imaginemos por un momento que nuestra consciencia fuera una gran pantalla de cine sobre la que proyectamos las imágenes que elabora nuestra mente; que las imágenes fueran además tan claras como el dibujo del la pipa y finalmente, que pudiéramos oír una voz en off que acompañara a cada una de las imágenes de los objetos que proyectamos sobre la pantalla —ya sea la de un caballo, una pipa o una manzana— afirmando, como lo hace la leyenda del cuadro de Magritte, que no es en realidad ninguna de esas cosas. ¿En qué consiste, entonces, la fuerza de la certeza que le atribuimos a nuestras representaciones, si las imágenes que utilizamos para representarnos el mundo en nuestras mentes no son las cosas que componen el mundo? ¿Dónde está la verdad de nuestras imágenes? Cuando comparamos una imagen con el objeto que representa, ¿en qué concuerda la una con el otro, en qué se parecen

entre sí para que gracias a la primera podamos identificar al segundo en el mundo? En lo mismo que se parece el dibujo de la pipa de Magritte a una pipa real. Pero aquí ya nos movemos en otro terreno: el sentido de la realidad ya no pertenece a la realidad, sino a nuestros sistemas de representación y en ese caso siempre estaremos expuestos a la objeción del cuadro de Magritte de que nuestras imágenes no son las cosas.

Confiamos que el mundo de afuera coincide punto por punto con los sucesos que proyectamos en la pantalla, que los sucesos que se desarrollan en nuestro pensamiento, como los documentales del cine o de la televisión, son reproducciones fidedignas de la realidad. Que la lógica de la proyección —como Wittgenstein sostuvo en el *Tractatus*— es la misma que la lógica que gobierna los acontecimientos representados por nuestras imágenes; que la realidad y que la manera en que nos contamos la realidad son homomórficas, porque ambas comparten la mismas reglas proyectivas; por eso las palabras las consideraba como si fueran retratos lógicos de la realidad.

Sin embargo una cosa es ver, oír, sentir, actuar o experimentar y otra muy diferente es pensar, contar o representar. Ni vemos, ni oímos, ni sentimos o experimentamos con imágenes, aun cuando puedan existir imágenes conmovedoras dotadas de un extraordinario poder de seducción; sin embargo damos sentido, hablamos, pensamos y nos referimos a la realidad con palabras. Tal vez podamos ver en el cuadro de Magritte una irónica llamada de atención hacia una ancestral tendencia psicológica, que a menudo manifestamos a la hora de identificar las experiencias que tenemos y sentimos con las imágenes y palabras que empleamos para expresarlas o representarlas.

Era común entre las tribus primitivas que los nombres propios se consideraran una parte esencial de los seres humanos y de las cosas a las que se referían y que la relaciones entre sujetos y cosas y nombres tuvieran un sentido más profundo, casi mágico que se ha perdido por completo en las investigaciones semióticas modernas:

«Incapaz de diferenciar claramente entre palabras y objetos, el salvaje imagina, por lo general, que el eslabón entre un nombre y el sujeto u objeto denominado no es una asociación arbitraria e ideológica, sino un verdadero y sustancial vínculo que une a los dos de tal modo que la magia puede actuar sobre una persona tan fácilmente por intermedio de su nombre como por medio de su pelo, sus uñas o cualquier otra parte material de su persona».<sup>12</sup>

Detrás de la sensación de ironía y perplejidad que experimentamos al contrastar la imagen de una pipa con la proposición «Esto no es una pipa» se halla todavía la magia de los nombres que tanto fascinaba a los hombres primitivos. Seguimos viendo algo de paradójico o de contradictorio en el cuadro, porque seguimos pensando cuando lo vemos que entre el dibujo de una pipa y la pipa misma existe un vínculo sustancial y verdadero; de suerte que siempre acabamos creyendo —víctimas de la magia que nuestro lenguaje aún ejerce en nuestra imaginación— que no puede ser que aquello, después de todo, no sea una pipa.

## NOTAS

<sup>1</sup> René Magritte: *Ecrits*, p. 250. Citado en la *Introducción a Foucault, Michel: Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducido del francés por Francisco Monge. Editorial Anagrama: Barcelona, 1997.

<sup>2</sup> La cita está tomada de la siguiente edición: Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traducido del alemán por Enrique Tierno Galván. Alianza Editorial: Madrid, 1973.

<sup>3</sup> Foucault, Michel: *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Traducido del francés por Francisco Monge. Editorial Anagrama: Barcelona, 1997: p. 32.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 37-38.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 43-44.

<sup>8</sup> Lao Tse: *Tao Te King*. Traducido y comentado por Richard Wilhelm. Editorial Sirio: Málaga, 1978: XV.

<sup>9</sup> *Ibidem*, XVI.

<sup>10</sup> Zhuang Zi (*Maestro Chuang Tsé*). Traducción y notas de Iñaki Preciado Ydoeta. Editorial Kairós: Barcelona, 1996: p. 46.

<sup>11</sup> *Génesis*: 2, 19.

<sup>12</sup> Frazer, James G. : *La rama dorada (Magia y Religión)*. Traducción del inglés a cargo de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. Fondo de Cultura Económica: Méjico, 1993: p. 290.

\*\*\*

Enrique Bocardo  
Dpto. de Metafísica y C.A.F.  
Universidad de Sevilla  
Avda. S. Francisco Javier, s.n.  
41005 Sevilla