

LECTURA HERMENÊUTICA DE ALGUNAS OBRAS DE RENÉ MAGRITTE*

LEITURA HERMENÉUTICA DE ALGUNAS OBRAS DE RENÉ MAGRITTE

HERMENEUTIC READING OF SOME WORKS BY RENÉ MAGRITTE

Mónica Barbieri
María Janovich

Resumen: En este trabajo, nuestra intención ha sido confirmar que los principios de la estética gadameriana, pueden permitirnos un análisis de algunas pinturas de Magritte. Para el propósito de este estudio, dos nociones han sido elegidas: "fusión de horizontes" y alétheia.

Palabras clave: Gadamer. Magritte. Hermenéutica. "Fusión de horizontes". Alétheia.

Resumo: Neste texto, temos o propósito de confirmar que os princípios da estética de Gadamer podem nos permitir uma análise de algumas pinturas de Magritte. Para fazer este trabalho foram escolhidas duas noções: fusão de horizontes e alétheia.

Palavras-chave: Gadamer. Magritte. Hermenéutica. "Fusão de horizontes". Alétheia.

Abstract: The intention of this paper is to confirm that the principles of gadamerien's aesthetics could allow us to analyze some of Magritte's paintings. For the purpose of this study, two notions have been chosen: horizon fusion and alétheia.

Keywords: Gadamer. Magritte. "Horizon fusion". Alétheia.

1 INTRODUÇÃO

El objetivo de esto artículo es analizar las nociones fundamentales de la estética gadameriana: "fusión de horizontes" y alétheia, para averiguar si ellas nos posibilitarían la interpretación hermenéutica de algunas obras de René Magritte.

Para eso hemos aplicado las categorías hermenéuticas antes mencionadas, para corroborar si ellas funcionan como facilitadoras en la apertura de nuevos horizontes, en el contexto de las artes plásticas.

Las obras elegidas de René Magritte son las siguientes: "Los amantes", "La clarividencia", "La gran familia", "El modelo rojo", "Las vacaciones de Hegel" e "El ramillete perfecto".

Así, los interrogantes que planteamos son los siguientes:

¿De qué manera se produce, según Gadamer, la experiencia del arte?

¿Por qué su estética filosófica se sustenta en una antropología del arte?

¿Por qué a la obra de arte le reconoce un elevado rango ontológico, valorando en la experiencia del arte un modo distinto - al científico - de indagar acerca de la verdad?

2 BREVES CONSIDERACIONES SOBRE LA CONCEPCIÓN FILOSÓFICO-HERMENÉUTICA DE GADAMER

En este trabajo nos propusimos averiguar cuáles son las nociones en las que se sustenta la estética filosófica de Gadamer, considerando que esta nace y culmina en la vertiente antropológica-ontológica del arte, pues ella le posibilita al hombre:

- atravesar la contingencia, buscando captar lo permanente en lo fugitivo;
- develar las múltiples dimensiones de su ser más propio, para interpretar el enigma que resulta para sí mismo ¿cómo es? ¿cómo podría ser?;

*Artigo recebido em maio 2011
Aprovado em agosto 2011

- c) experimentar que no es en lo particular, sino en la totalidad del mundo donde adquiere conciencia de su finitud frente a la trascendencia.

En primer lugar, la cuestión que se plantea es ¿de qué manera se produce la experiencia del arte? Gadamer sostiene que la obra de arte siempre nos dice algo, y en ese decir nos confronta con nosotros mismos, permitiéndonos descubrir algo que de algún modo se encontraba oculto. Es lo que expresa el término griego *alétheia*.

A las obras de arte les reconoce un elevado rango ontológico, y lo que de ellas emerge es lo que denomina "verdad". De este modo es posible establecer un diálogo, en el que por estar involucrados, participamos en el juego de aquello que nos habla. Sin embargo, la experiencia estética no queda encerrada en la mera subjetividad, sino que la trasciende. Por esta razón la obra de arte es objeto de la hermenéutica: nos dice algo a cada uno, pero, al captar y comprender lo que nos dice, brinda la posibilidad de transferir su sentido a los otros.

En el encuentro dialógico obra de arte-hombre, hay algo inagotable, porque ambos son enigmas que en la inter-relación se iluminan y ocultan una y otra vez, permitiendo que se manifiesten aspectos que al develarse nos hacen verlos de manera diferente, más aún, que afloran según su modo de ser propio, con un plus de acrecentamiento.

En síntesis: el arte estimula y promueve la autocomprensión del hombre en su historia y por ende, las pertinentes lecturas entre lo clásico y lo moderno, para interpretar lo que se presenta como quiebre y continuidad. "[...] se trata de la tarea de tender un puente sobre la enorme falla que hay entre la tradición formal y temática de las artes plásticas de Occidente y los ideales de los creadores actuales" (GADAMER, 2003, p. 46)

Gadamer coincide con su maestro Heidegger al reconocer que por el arte el hombre entra en relación con lo genuino de sí mismo, es decir: la verdad de su esencia nunca plenamente desocultada. Al desocultamiento o *alétheia*, nos referiremos más adelante.

La concepción estética de Gadamer podría inscribirse en la línea del romanticismo, del idealismo y del pensamiento de Heidegger por postular que la verdad está en el arte.

Al romanticismo no lo interpretamos como una cierta época de la vida y de la cultura occidental, sino más bien, como expresión de una

constante histórica, que se ha manifestado privilegiando lo fáustico y lo dionisiaco por sobre lo apolíneo.

Optamos por algunos rasgos del pensamiento romántico por entender que podrían vincularse con los que emergen en la propuesta gadameriana:

- a) manifiesta preferencia por las ciencias del espíritu;
- b) otorga mayor importancia a la verdad que al método;
- c) orienta su interés por lo velado, lo oculto, lo misterioso;
- d) concibe al arte como un ser orgánico;
- e) reconoce una visión dinámica de la historia.

Su pensamiento también se apoya según lo expresa José Zuñiga García, "en una peculiar fusión entre el idealismo y el pensamiento de Heidegger. De Heidegger toma y acepta el contexto: el de la distinción entre la pregunta conductora (¿qué es el ente?), la pregunta fundamental (¿qué es el ser?) y la pregunta previa (¿cuál es la esencia de la verdad?) de toda filosofía. Del idealismo toma la concepción de la estética como historia de la verdad, tal como se refleja en el espejo del arte, donde la verdad es la historia de la aparición o manifestación del mundo...Gadamer afirma con el idealismo que si hay la libertad, tiene que corporalizarse, tiene que bajar al mundo y esta corporalización de la libertad es el arte" (ACERO et al., 2004, p. 139-140).

3 "FUSIÓN DE HORIZONTES" Y ALÉTHEIA

De su estética filosófica consideramos como fundamentales los siguientes conceptos: juego, símbolo, fiesta, "fusión de horizontes" y *alétheia*. Hemos optado por los dos últimos en el presente trabajo.

¿Qué se entiende por horizonte? El horizonte es la línea que limita la superficie terrestre alcanzada por la vista del observador. Se lo podría interpretar como lo que se encuentra ante nuestra vista, circunscribiendo el espacio que podemos ver de nuestro entorno. Es algo que al mismo tiempo permite la visión y la limita.

En el ámbito filosófico esta noción casi no fue utilizada por pensadores de la antigüedad ni por los de la época moderna. En tiempos más recientes fue empleada por Husserl y por

Dilthey. A menudo este término ha designado un punto de vista personal o una idea de perspectiva. Según Jean Grondin (2009, p. 78) "Es más justo decir que el horizonte es lo que se ve desde un punto de vista. No es el punto de vista mismo". El horizonte entonces tiene algo que ver con la amplitud de la visión y por lo tanto de la comprensión.

Hay un horizonte que estrecha nuestra mirada y nos limita, pero hay otro que nos permite ensancharla. Gadamer (1977, p. 310) sostiene:

ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor, integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos.

Habiendo delimitado el significado del término horizonte, nos detendremos a considerar la idea de "fusión" que tampoco es un concepto de carácter filosófico. Este concepto proviene del término fundir que supone derretir metales diferentes para lograr una nueva aleación. Gadamer en dos contextos diferentes, el histórico y el propio del lenguaje, se refiere a él. En el primer caso, cuando en desacuerdo con Dilthey sostiene que la comprensión no consiste en abandonar el horizonte del presente para desplazarse al del pasado, sino en una "fusión entre pasado y presente"; del segundo caso no llegó a ocuparse.

Después de haber analizado el alcance de ambos términos, los consideraremos vinculados en la fórmula "fusión de horizontes", tratando de explicitar el alcance que Gadamer le otorga a esta expresión.

En la "fusión de horizontes" se produce el encuentro de dos tradiciones que se metamorfosean permitiendo el surgimiento de lo que él denomina "acontecimiento".

Jean Grondin (2009, p. 79) lo expresa de esta manera:

La idea de "fusión" presupone cierto calor y cierta luz. Se puede decir así que hay "fusión" cuando hay cierta hoguera, cuando una luz ilumina". [...] Podría decirse que en el fuego de la comprensión quien comprende viene a "fusionarse" con lo que comprende".

Por lo tanto, es preciso discernir la diferencia entre "fusión" y confusión de horizontes; ésta se produce cuando uno proyecta sus propias ideas sobre lo que pretende comprender, no interpretando lo que el texto sugiere, sino forzándolo a expresar lo que nosotros vemos en él. Dado que en esta experiencia no estamos plenamente conscientes, corremos el riesgo de ser víctimas de nuestros prejuicios que dificultarían una visión clara y una ade-

cuada "fusión de horizontes". Por otra parte Gadamer nos previene del riesgo de atenernos solamente al método, distanciándonos del objeto de análisis. En la experiencia del arte, él encuentra un lugar privilegiado para considerar la "fusión de horizontes", que no es otra que la "fusión artística". Esto ocurre cuando hay encuentro, comprensión y metamorfosis con la obra. Esta "fusión" nos ayuda a trascender nuestra individualidad y a develar la verdad oculta, la "esencia" de la obra. Dicha experiencia es también un encuentro con uno mismo, que requiere de nosotros una participación atenta, activa, dentro de las normas del juego que la obra propone, porque no se la puede comprender de cualquier manera. Se trata de un acontecimiento único, que al quebrar el tiempo cotidiano tiene carácter festivo; propiciando la alegría, la liberación de los sentidos y la epifanía.

Gadamer (2003, p. 87) sostiene: "Lo simbólico del arte descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación". En este sentido él reconoce que fue Heidegger quien dejó de lado la postura idealista para considerar que "la verdad nos habla desde el arte en el doble movimiento de descubrir, desocultar y revelar por un lado y del ocultamiento y del retiro por el otro" (GADAMER, 2003, p. 89) y así nos muestra que

el concepto griego de develamiento, *alétheia* es sólo una cara de la experiencia fundamental del hombre en el mundo. Pues junto al desocultar, e inseparable de él, están el ocultamiento y el encubrimiento, que son parte de la finitud del ser humano (GADAMER, 2003, p. 89).

Según Marcel Detienne, en su libro *Los maestros de verdad* en la Grecia arcaica, el concepto de *alétheia* (verdad) está presente en el pensamiento mítico-religioso, y se manifiesta en la palabra del poeta, del adivino, y del rey de la justicia. El autor sostiene que la palabra tiene implícito un vínculo con Mnemosyne (memoria) y su alcance es doble: manejo de las normas que permiten la enunciación del discurso y estrecha relación con la divinidad.

Nos preguntamos ¿dónde se ubica la noción de *Verdad* en la Grecia arcaica? Se sitúa en el ámbito de la mántica, de la revelación mística, donde la memoria posibilita mostrar lo que fue, lo que es, y lo que será. "Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro. Poder ir así, con ese horizonte de futuro abierto y de pasado irrepetible, constituye la esencia de lo que llamamos "espíritu". Mnemosyne, la musa de la memoria, la musa por la apropiación por el re-

cuerdo, que es quien dispone aquí es a la vez la musa de la libertad espiritual" (GADAMER, 2003, p. 41-42). Alétheia, o Verdad en el contexto de la Grecia de los siglos VI y V a.c. era verdadera en tanto palabra eficaz y asertórica, en tanto palabra-realidad, palabra-visión, canto y justicia, por la cual el hombre debe abandonar el propio mundo del engaño y de la mentira, de la mera *illusión*, y encarar el destino que le es dado vivir.

Acudimos nuevamente a Heidegger, quien se ocupa del análisis de la obra de arte y lo hace desde la unidad binómica "tierra-mundo". Se trata de unidad binómica porque no se concibe un miembro de la relación sin el otro. Lo novedoso de la cuestión planteada es que entre ambos se produce una lucha permanente en la que la tierra es lo escondido, lo que no se da a conocer, mientras que el mundo pretende aportarle luminosidad. La obra de arte no elimina esta lucha, lo que hace más bien es sustentarla, pues posibilita que emane la esencia de la verdad como alétheia o des-ocultamiento. Es preciso advertir que la verdad sólo surge en la pugna de los opuestos complementarios como antagonismo entre encubrimiento y des-cubrimiento. "La verdad existe sólo como lucha entre alumbramiento y ocultación, en la interacción de mundo y tierra" (HEIDEGGER, 2006, p. 85).

La obra de arte elabora la tierra, porque la creación requiere de ella y al mismo tiempo "instala" un mundo. Esta instalación puede comprenderse en un doble sentido: por ella misma, y por la apertura al mundo de relaciones con el que se integra, otorgándole una nueva dimensión al proyectarle un brillo que antes no poseía. Aflora la verdad del ente en la obra y se explicita la dimensión histórica de un pueblo.

Nos hemos preguntado: ¿Cuáles son algunas de las coincidencias entre el planteo heideggeriano de la obra de arte y el que realiza Gadamer?

Según nuestro entender estas pueden observarse en el reconocimiento que para ambos es la obra de arte:

- a) ella posee su verdadero ser;
- b) instaura un mundo;
- c) se encuentra en un contexto de múltiples relaciones -nunca está aislada;
- d) en dicho contexto adquiere luminosidad, o si se quiere, incremento de ser;
- e) requiere, no sólo de los creadores, sino del involucramiento de los contempladores;

f) es manifestación de lo que permanece oculto.

Un ejemplo claro de lo que ocurre con el fenómeno de la desocultación es lo que sucedió en el proceso de restauración de la obra *El Juicio final* de Miguel Ángel. En él se quitó todo lo que impedía la aparición de los colores originales. El velo puede estar a veces en el intérprete y otras en la obra misma. Si se da en el intérprete, puede ser a causa de una dificultad visual que distorsiona su capacidad de ver, o por diferentes tipos de bloqueos; si se da en la obra, puede ser consecuencia de la pátina que deja el paso del tiempo.

De todas maneras, interpretamos esta idea de velo como metáfora de los prejuicios y limitaciones que nos impiden captar la verdad de la obra. Esto implica la necesidad de una mirada atenta, tanto hacia nosotros mismos como hacia ella. En el primer caso tomando conciencia de nuestros prejuicios que podrían distorsionar nuestra experiencia, y en el segundo para atenernos fenomenológicamente a lo que la obra impone.

En cuanto a la relación entre misterio y verdad, encontramos coincidencias en las concepciones de Magritte y Heidegger. "Para el filósofo alemán el misterio es inherente a la esencia de la verdad; para el pintor belga el cuadro debe hacer consciente al hombre de su situación en el mundo verdadero" (MEURIS, 2007, p. 64).

4 EL HORIZONTE DE RENÉ MAGRITTE

A partir de la noción "fusión de horizonte" gadameriana, intentaremos caracterizar el contexto en el que Magritte vivió.

El siglo XX comienza después de la primera guerra mundial, alrededor de los años veinte, pero los grandes movimientos artísticos se gestaron en el período anterior: el cubismo, con Paul Cézanne, quien había descubierto que las formas naturales podían adoptar estructuras geométricas., el expresionismo con Vincent Van Gogh muerto tan sólo ocho años antes de que Magritte naciera y el surrealismo en las fuentes literarias de Rimbaud y Lautréamont.

René Magritte (1898-1967) nació en la pequeña localidad belga de Lessines, pero su infancia transcurrió en distintos lugares a los que fue trasladándose con su familia.

Estuvo en contacto y a la vez influenciado por distintos movimientos artísticos: cubismo, futurismo, expresionismo, simbolismo, dadaísmo, surrealismo, extramentalismo o amentalismo, pero mantuvo siempre una actitud crítica ante ellos.

¿Cuál fue su originalidad. La de ser un pintor de lo real y percibir que todo lo que el mundo ve constantemente "es el medio privilegiado para convertir lo convencional en enigma". (MEURIS, 2007, p. 38) y por lo tanto revelar el misterio allí contenido.

Para él la pintura no era objeto de emoción, sino de reflexión. En su concepción estética jugaba con los opuestos:

- a) conocido-oculto;
- b) revelado-secreto;
- c) aparente-misterioso.

Compartía con el surrealismo la importancia que éste daba a la revelación de lo no dicho, de lo no aparente. No obstante se diferenciaba del mismo en su propuesta de reproducción de un modelo interior del inconsciente. La suya era una búsqueda laboriosa para hacer patente lo enigmático que hay en lo real. Compartía con este movimiento la postura filosófica hacia una mayor libertad de espíritu.

Intentaremos de descubrir de qué manera Magritte entendía el realismo. A pesar de que se consideraba un pintor realista, no era simplemente un reproductor de la realidad. Decía: "lo que hay que pintar se limita a un pensamiento que puede describirse con la pintura" (MEURIS, 2007, p. 76). Este pensamiento se torna activo, toma forma cuando organiza las figuras del mundo aparente en un orden que evoca el misterio.

¿Cómo concebía el misterio? Trataba de descubrir el origen de los mecanismos que lo suscitan, reconociendo que no se puede explicar, pero sí sentir. Al igual que Heidegger consideraba que el misterio es inherente a la esencia de la verdad. Para él la pintura debía ser poesía, con su poderoso poder de encantamiento y encontraba una íntima relación entre misterio y poesía: "existe el misterio porque la imagen poética posee una realidad" (MEURIS, 2007, p. 112).

Dado que su propuesta no era dar respuestas, sino plantear enigmas, lo que pretendía con su pintura era suscitar en el espectador la intuición del misterio. La obra de Magritte estimula a los espectadores a cuestionarse a sí mismos, reencontrándose en su propio aislamiento y percibiéndose en el mundo. Tal como dice Gadamer (2003, p. 86)

en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia.

Advertimos otra coincidencia de Magritte con Heidegger y Gadamer en el hecho de que en el proceso creativo lo que hace el artista es poner en juego su imaginación, su memoria, sus recuerdos que son llevados a la luz. Recordemos la luz que surge en el proceso de la fundición y la luminosidad que adquieren los objetos en el momento de la desocultación.

Jaques Meuris (2007, p. 108) hace una enumeración de las condiciones sucesivas que conducen a la creación de la obra de arte. En primer lugar, crear un objeto, después, recurrir al recuerdo, a la memoria, a la imaginación, para hacer surgir una equivalencia de este primer objeto, otro objeto u otro motivo. Por último, llevarlo todo a la luz, y así nace el cuadro. Este contacto de dos objetos o de dos cosas, esa exposición a la luz que hace que se conviertan en imágenes presuponen que el artista busque entre ellas las coincidencias más profundas de su imaginación."

De manera semejante este último paso se produce cuando el espectador se encuentra con la obra. Ese contacto entre los dos términos produce una nueva luz, dando nacimiento a una nueva imagen por la "fusión" de dos horizontes.

Fue uno de los pocos pintores del siglo XX que no evitó lo real, sino que logró, a través de él, manifestar el enigma. Propuso una forma original de acercarse a la naturaleza como si ella fuera un objeto "lo que se ve en un objeto es otro objeto oculto" (MEURIS, 2007, p. 48).

Compartía con el precursor del dadaísmo y del surrealismo Marcel Duchamp su interés por los objetos del mundo real, pero a diferencia de éste, quien se expresaba poniéndolos al margen de su utilitarismo inicial, Magritte los tomaba como se encuentran en la realidad, pero ubicándolos en confrontaciones poéticas que provocaban sugerentes e inusitadas relaciones. Esta subversión del orden convenido se instalaba en beneficio de una revelación de sentidos no aparentes.

A pesar de valorar el rol social de la pintura, se diferenciaba del realismo socialista; para él "la traducción pictórica de las ideas políticas era útil para permitir ilustrar las ideas del partido" (MEURIS, 2007, p. 76) pero la misión de la pintura no puede reducirse a expresar la lucha social y "que los obreros tengan que privarse del placer de ver cuadros capaces de enriquecer su espíritu de otra manera que la que le da la conciencia de clase" (MEURIS, 2007, p. 76).

5 APLICACIÓN DE LAS CATEGORÍAS "FUSIÓN DE HORIZONTES" Y ALÉTHEIA

En primer lugar nos preguntamos ¿Cómo juega el título en la obra? Para Magritte era importante que el título abriera horizontes en la mente de los espectadores, para que éstos se cuestionaran sobre lo que podría encontrarse detrás de la imagen. No debían ser ilustraciones de los cuadros, tampoco, explicados, ni equivalentes entre ellos. Esta cuestión se resolvía en la poética y en el misterio inherente a ella. "La relación (entre imágenes y títulos) no retiene de los objetos sino ciertas de sus características, habitualmente ignoradas por la conciencia, pero presentes a veces en acontecimientos extraordinarios que la razón no ha podido hasta ahora dilucidar" (MEURIS, 2007, p. 122) Los títulos debían estar destinados a desalentar cualquier intento de hacer de la poesía un juego sin consecuencias.

Para él, palabras e imágenes eran equivalentes "Una imagen desconocida de la sombra es evocada por una imagen conocida de luz" (MEURIS, 2007, p. 127). Los títulos generalmente partían de un juego de lenguaje que compartía con sus amigos y de este modo era más fácil acercarse al misterio. Así el sentido figurado y el conocimiento intuitivo se aliaban "Palabras o imágenes es todo uno: si la poesía es un arte particular fundado en el lenguaje, como ha indicado Paul Valéry, ello vale tanto para la poesía escrita como para la poesía en imágenes" (MEURIS, 2007, p. 123).

5.1 Los amantes (1928)

Figura 1 - Los amantes (1928), óleo sobre lienzo, 54,2x 73 cm., Bruselas, colección privada



Fonte: Paquet (1994, p. 64)

Aparece en primer plano la ocultación, la cabeza de los dos amantes cubiertas por velos. Es un indicio importante el hecho de que sean las cabezas las que están tapadas y no otra parte del

cuerpo, porque de alguna manera podrían funcionar como máscaras detrás de las cuales se encontrarían las personalidades todavía no desocultadas entre ellos. Por otra parte, también aparecen ocultos ante nosotros, los espectadores. Aquí se advierte el juego de opuestos que propone la alétheia entre ocultación- desocultación.

5.2 La clarividencia (1936)

Figura 2 - La clarividencia (autorretrato 1936), óleo sobre lienzo, 54,5 x 65,5cm, Galería Isy Brachot. Bruselas



Fonte: Paquet (1994, p. 24)

En esta obra se reitera el proceso de la alétheia. El pintor despliega en el lienzo lo que está oculto y en potencia en el huevo. Su referente (modelo en la pintura tradicional) al cual el pintor dirige su mirada, es el huevo, pero lo que aparece en la tela, dando un salto a las convenciones lógicas, es el pájaro. Allí reside lo inesperado que provoca la sorpresa.

5.3 La gran familia (1963)

Figura 3 - La gran familia (1963) óleo sobre lienzo 100 x 81 cm. Colección privada

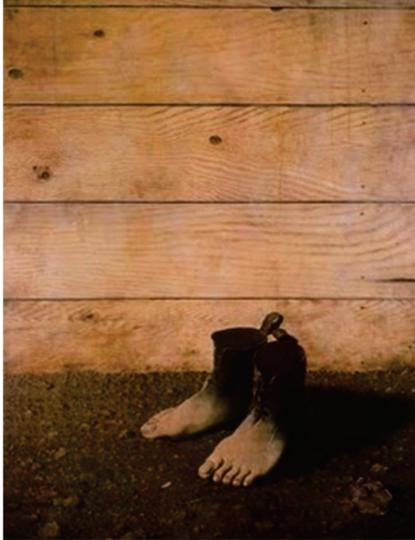


Fonte: Paquet (1994, p. 86)

El pájaro no se recorta oscuro sobre un cielo luminoso que sería lo convencional o esperable, sino que toma la luminosidad del cielo. En su cuerpo se produce la fusión entre cielo y pájaro; el cielo se vuelve constitutivo del ser del pájaro otorgándole a la imagen un incremento de ser.

5.4 El modelo rojo, (1937)

Figura 4 - El modelo rojo, (1937), óleo sobre lienzo, 183 x 136 . Róterdam Museum Boymans-Van Beuningen



Fonte: Paquet (1994, p. 59)

En esta obra se muestra una fusión entre los pies y los zapatos (botines, o botas en este caso). Es inquietante la falta de límites entre unos y otros ya que al ser calzados están cortados por encima de los tobillos, pero considerándolos como pies, ese corte tiene algo de monstruoso que mueve al espectador a ver lo que se esconde detrás de la apariencia.

Alude posiblemente a los rasgos humanos que el uso va imprimiendo a los objetos; y el alto entablonado que sobrepasa varias veces la altura del calzado, sugiere el espacio del cuerpo que podría continuarlos. El piso pedregoso y áspero nos remite a la sensación poco confortable que deben sentir los pies, los que a pesar de "ser zapatos" están desnudos sobre el empedrado. El recorte de diario arrugado al lado de los botines, como así también dos monedas, abajo a la izquierda, y una colilla de cigarrillos, refuerzan la presencia humana sugerida por los dedos de los pies.

Este cuadro fue presentado en Londres a dos psicoanalistas sudamericanos residentes allí. Ellos lo interpretaron como un caso de castrotración. Magritte rechazó esta interpretación porque no quería encasillar su obra en una sola

mirada, en una perspectiva unilateral. Decía: "No quiero hacer comprensible nada –soy de la opinión de que ya hay bastantes cuadros que uno comprende con más o menos retraso [...] y que ahora es bienvenida una pintura incomprensible. Llevar esa pintura lo más lejos posible, ese es mi empeño" (MEURIS, 2007, p. 64). Para el pintor, a la revelación suscitada por la imagen se superponía el ejercicio del pensamiento. Su obra sugiere a la mirada observadora un enigma ambiguo que el entendimiento trata de resolver, y tratar de develar un enigma moviliza el proceso de la alétheia.

5.5 Las vacaciones de Hegel (1958)

Figura 5 - Las vacaciones de Hegel. (1958) Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Bruselas



Fonte: Paquet (1994, p. 30)

Tanto para Magritte como para Gadamer, el sentido de la obra tiene valor en sí misma, no como reproducción mimética de la realidad. Al ser autónoma posee sus propias leyes de construcción, su propio ser.

Las vacaciones de Hegel es una obra paradigmática de la concepción estética de Magritte: pocos objetos, particularmente explícitos, plana, sin perspectiva. La profundidad estaría dada por la imaginación del espectador. Es un claro resultado de su particular modo de creación. Su inspiración partía de la realidad. Él mismo relata una de sus experiencias. Comenzó tratando de pintar un vaso de agua, mientras lo hacía fue apareciendo en el papel una línea con la forma de un paraguas. Decidió pintar el paraguas en el vaso y como la imagen resultante no lo convencía, invirtió el orden y colocó el paraguas desplegado sobre el cual ubicó el vaso de agua. No partió de una idea preconcebida, sino que fue el mismo proceso el que lo condujo a la

resolución del problema, vinculando la técnica con su mundo imaginario.

El título juega un rol importante en la obra sugiriendo que quien se va de vacaciones es el pensamiento racionalista representado aquí por el filósofo Georg F. Hegel; en su lugar se instala el absurdo que aporta la imagen.

Magritte relata que cuando pintó el cuadro pensó que Hegel se hubiera divertido frente a esta composición que reunía dos funciones opuestas, recibir y repeler agua como unión de los contrarios de su dialéctica. Para el pintor "el logro de una obra parecía depender muy poco de su punto de partida y de las dificultades de su ejecución. El cuadro terminado es una sorpresa, y su autor el primer sorprendido" (MEURIS, 2007, p. 103).

Nos inclinamos a pensar que aquí juega la categoría "fusión de horizontes" entre el horizonte racional hegeliano y la mirada de Magritte.

5.6 El ramillete perfecto, 1956

Figura 6 - El ramillete perfecto, 1956 óleo sobre lienzo, 166,5 x 128,5 cm. Chicago, colección privada



Fonte: Paquet (1994, p. 46)

Dentro del cuerpo de un hombre, el propio Magritte, visto de espaldas, está la figura femenina de una ninfa, es la representación de un personaje de la pintura *La Primavera* de Botticelli. La pathosformel de la ninfa representa el poder renovador de la vida joven

Esta categoría de análisis (fórmula de la emoción) es según el historiador del arte Aby Warburg una representación gráfica, visual, auditiva, que produce una respuesta emocional y remite a un significado compartido por los integrantes de una cultura. La pathosformel de la ninfa aparece en el siglo IV a .c, re-

aparece en el renacimiento y en sucesivos momentos de la historia de la cultura, como por ejemplo, en el terreno de la danza en la figura de Isadora Duncan a comienzos del sigloXX.

En esta obra se manifiesta un juego de opuestos entre lo masculino y lo femenino. De las infinitas posibilidades de representación de la imagen de la mujer, el pintor privilegió la de la ninfa que atraviesa toda la historia del arte de occidente.

Consideramos que la noción de alétheia está presente en la desocultación de esta figura durante el renacimiento, después de un largo eclipse que duró toda la edad media. Tuvo sucesivas ocultaciones y desocultaciones una de las cuales aparece en esta obra de Magritte. Encontramos otra de las nociones que venimos analizando "fusión de horizontes", en esta nueva aleación de la figura del pintor con la figura de la ninfa que nos sorprende por su estallido de luminosidad. La resultante de esta síntesis, la nueva imagen supone, como diría Gadamer, un incremento de ser.

6 CONCLUSIONES

A la luz de dos de las nociones fundamentales de la estética de Gadamer: "fusión de horizontes" y alétheia, nuestra mirada se ha ampliado y al acercarnos a la obra de Magritte, hemos encontrado que es posible la fusión del horizonte de su obra y el de nuestra capacidad de ver. Esta fusión supone claridad, luminosidad, y de alguna manera incremento de ser. Lo que vimos es más de lo que hubiéramos podido ver sin el aporte de esas nociones.

Pretendíamos corroborar si los principios elegidos de la estética gadameriana nos permitirían realizar un análisis de algunas de las obras de Magritte y en tal sentido habíamos optado por las nociones: "fusión de horizontes" y alétheia.

Al ocuparnos de las seis obras que hemos analizado, pudimos constatar que ello fue posible porque dichas nociones funcionaron como facilitadoras, abriéndonos a nuevos horizontes. Además pudimos inferir por esta lectura hermenéutica que lo que se capta es lo propio de la obra de arte, y ella aparece entonces en su desocultación, como una revelación, lo que implica una presencia luminosa, valorada tanto por Heidegger como por Gadamer y el propio Magritte.

Consideramos que esta experiencia que nosotras realizamos en el ámbito de la plástica, puede ampliarse y resultar fructífera

también en otros campos del arte, lo que confirma el carácter de universalidad de la hermenéutica gadameriana.

BIBLIOGRAFÍA

ACERO, J.J. et al. *El legado de Gadamer*. Granada, España: Ed. Universidad de Granada, 2004.

FERRTER, M. J. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: ED. Sudamericana, 1971.

GADAMER, H. G. *Verdad y método*. Traducción de Ana A. Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 1977.

_____. *Estética y hermenéutica*. Traducción Antonio Gomez Ramos. Madrid: Ed. Tecnos, 1996.

_____. *La actualidad de lo bello*. Traducción Antonio Gomez Ramos. Buenos Aires: Ed Paidós, 2003.

GRONDIN, J. *El legado de la hermenéutica*. Traducción : Juan Manuel Cuartas R. y Juan Moreno Blanco. Colombia: Programa Editorial Universidad del Valle Cali, 2009.

HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. México, D. F.: Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 2006.

MEURIS, J. *Magritte*. Madrid: Ed. Taschen, 2007.

OLASAGASTI, M. *Introducción a Heidegger*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1967.

PAQUET, Marcel. *Magritte*. Köln: Ed. Benedikt Taschen, 1994.