

# La paradoja del comentario sobre arte: Jacques Derrida ante el Greco, Henri Michaux antes de René Magritte

## The Paradox of art criticism: Jacques Derrida in front of the Greco, Henri Michaux before René Magritte

JOANA MASÓ  
Universidad de Barcelona.  
maso@ub.edu

Recibido: 21 de octubre de 2013  
Aprobado: 16 de diciembre de 2015

### Resumen

El presente artículo analiza la reconceptualización del comentario sobre arte que tiene lugar durante el postestructuralismo y la deconstrucción francesas en la segunda mitad del s.XX. De Michel Foucault a Gilles Deleuze, de Jacques Derrida a Jean-Claude Lebensztejn, este ensayo despliega distintas concepciones y funciones de la crítica de arte a través de la práctica de la paradoja, dedicando especial atención al ensayo de Henri Michaux sobre René Magritte *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* [*Soñando a partir de pinturas enigmáticas*].

**Palabras clave:** crítica de arte, deconstrucción francesa, postestructuralismo, Michel Foucault, Gilles Deleuze.

Masó, J. (2016): La paradoja del comentario sobre arte: Jacques Derrida ante el Greco, Henri Michaux antes de René Magritte *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1) 9-21

### Abstract

This paper analyzes the rethinking of art criticism during French post-structuralism and deconstruction in the second half of the XX century. From Michel Foucault to Gilles Deleuze, from Jacques Derrida to Jean-Claude Lebensztejn, the article develops several conceptions and functions of art criticism by means of paradox, paying special attention to Henri Michaux's essay on René Magritte *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* [*Dreams like Enigmatic Paintings*].

**Keywords:** Art criticism, French deconstruction, post-structuralism, Michel Foucault, Gilles Deleuze.

**Sumario:** 1. Introducción a la paradoja, 2. Jacques Derrida: el filósofo y el hijo del pintor, 3. Los *comentarios* postestructuralistas, 4. Henri Michaux –o la distancia de René Magritte, 5. El comentario ante la prueba de la escritura, 6. Conclusiones: sobre la escritura-referente. Referencias.

## 1. Introducción a la paradoja

*El comentario no tiene por cometido, cualesquiera que sean las técnicas utilizadas, más que el decir por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos. Debe, según una paradoja que siempre desplaza pero a la cual nunca escapa, decir por primera vez aquello que sin embargo había sido ya dicho.*

Michel Foucault

*El comentario más serio es aquel que no olvida su propio funcionamiento.*

Jean-Claude Lebensztejn

Algunos escritores y filósofos franceses escriben sobre arte desde una sospecha sostenida. Escriben desconfiando del comentario como forma de permanencia de los discursos. Dudan de su capacidad para producir formas libres, abiertas al acontecimiento, pues recelan de su estructura abiertamente repetitiva –¿qué sería un comentario que no repitiera nada de la obra comentada, que no volviera a decirla con nuevas palabras? O supuestamente reveladora –¿qué sería un comentario que no desvelara nada, olvidado, escondido, censurado, pero ya siempre contenido en la obra que comenta?

Como si todo comentario estuviera abocado a declinarse internamente según la repetitiva lógica de la restitución, filósofos y escritores franceses en el decurso del s.XX rechazan practicarlo como una forma de descubrimiento programado–retardado de la obra. Cuando escriben sobre dibujo, pintura o fotografía, se esmeran en convertir el comentario en eso que no es: un espacio de diferencia. Buscan trocar eso que viven como una forma *policée*, cultivada y civilizada en el sentido de disciplinada –a la vez refinada, erudita, y reglada, ordenada–, en un espacio *diferante*. Visibilizan, así, y trastocan la factura cerrada del comentario al introducirle un afuera. Lo abren a eso que no es y perturban su presente creyendo en su avenir. Jacques Derrida decía amar la escritura por su capacidad para evadirse de la forma que le es propia. Sin duda, el propio Derrida, junto a Roland Barthes, Hélène Cixous, Henri Michaux, Gilles Deleuze y Catherine Malabou, amarán la forma del *comentario* por esta misma razón.

Es esta una preocupación de raíz foucaultiana. En 1970, en su lección inaugural en el Collège de France publicada bajo el título *El orden del discurso*, Michel Foucault denunciaba la forma del comentario, junto con la figura del autor, como garantes históricos del sentido de la obra. Analizaba distintas maneras que tiene un discurso de referirse a aquello de lo que habla, y deconstruía, entre la obra y el texto que *la comenta*, la tradicional relación de originariedad o derivación: “No existe, por un lado, la categoría dada ya de una vez para siempre, de los discursos fundamentales o creadores; y después, por otro, la masa de aquellos que solo repiten, glosan o comentan. Bastantes textos importantes se oscurecen y desaparecen, y ciertos comentarios toman el lugar de los primeros.” (2010: 26-27)

Foucault desmontaba tal distinción y, radicalizándola, tanto en *El orden del discurso* como en *Las palabras y las cosas*, admiraba la hipótesis borgiana de un comentario que no fuera sino la repetición de cada una de las palabras que en un principio estaría comentando. También elogiaba las críticas o reseñas de obras inexistentes, como en los relatos de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “Examen

de la obra de Herbert Quain”.

Podríamos decir que esta es la lectura postestructuralista del comentario elaborada por Foucault, donde las ficciones de Borges ocupan un lugar paradójicamente inaugural. (“Este libro nació de un texto de Borges”, escribía en la primera frase de *Las palabras y las cosas* (2009: 1)). Pero, para Foucault, el comentario no es una forma libre, susceptible de invención del sentido. Por mucho que sus rodeos y dispositivo sean nuevos, su intención última será la de exponer aquello que ya exponía la obra comentada. Su estructura más tradicional es estructuralmente paradójica: el comentario solo nos permitirá *decir por primera vez* aquello que *ya decían* la obra o el texto de origen, la obra o el texto comentados. Paradójicamente, solo nos dará *libertad* para *repetir* la obra que comentamos. Siempre nos veremos llevados a afirmar que algo *nuevo*, que algo que hasta entonces *no había sido dicho*, paradójicamente, *ya había sido dicho* en la obra misma. En el comentario, *nosotros*, lectores modernos, generando *nuevos* dispositivos y *nuevas* preguntas *que proceden inevitablemente de estos*, no podremos sino situar el origen, el foco o el nacimiento de aquello que nosotros estamos diciendo *por vez primera* ya en la obra *original*.

Es este el horror de Foucault por el comentario clásico que señalaba Maurice Blanchot en *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*. Y el de Derrida por todas las formas restitución en *La verdad en pintura*.

La naturaleza paradójica del comentario se verá entonces supeditada a una doble exigencia. Por un lado, reiterar su *imposibilidad* de convertirse en algo más que una *repetición enmascarada*. Pero, por el otro, ofrecer la *posibilidad siempre abierta de hablar* y seguir generando nuevos discursos –desde un extraño anacronismo. Foucault concluye que, en el cruce de estas dos limitaciones que le impone su forma, en el comentario “lo nuevo no puede estar en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno”. ¿Cómo restituir entonces al discurso su carácter de *acontecimiento* dentro del *comentario repetitivo*? ¿Puede el comentario –una repetición– producir un acontecimiento –algo que todavía no ha sido? Y, ¿por qué buscar el surgimiento de algo nuevo en una forma, la del comentario, que parece excluirlo estructuralmente?

En este juego entre identidad, repetición y diferencia, los filósofos del acontecimiento en el siglo XX tratan el *comentario sobre arte* como una forma en la que ya ha acaecido el desplome de la obra primera –la obra a comentar como eso que maniataba el comentario se ha desvanecido– sin renunciar a una suerte de escritura *segunda*.

Esta es una nueva paradoja del comentario: seguirán practicando un *comentario* donde la preexistencia de lo comentado –en tanto que sentido trascendental y especificidad– ya no es la condición necesaria para el comentario, que siguen cultivando sin abandonar la forma del reenvío, la indicación y la referencialidad. Devanarán el nudo de este doble y paradójico motivo que es la extraña repetición del comentario y la posibilidad del acontecimiento. Más allá de la muerte de la Obra Primera, una suerte de comentario *deconstruido*, para decirlo con Derrida, se convierte en una de las formas a través de las cuales la literatura moderna se relaciona consigo misma al segundo grado. Ahí donde pliega y enloquece la lógica predicativa, descriptiva y necesariamente repetitiva del comentario tradicional.

Foucault mencionaba los comentarios de Borges de textos inexistentes y la

modificación del comentario que una obra como el *Ulises* de Joyce inventa en relación con la *Odisea* de Homero. También hablaba de la poesía moderna de Mallarmé que, para construir el lenguaje como problema, rechazando la crítica pero acercándose al comentario, recurrió a un lenguaje *originariamente segundo, inicialmente referencial*.

## 2. Jacques Derrida: el filósofo y el hijo del pintor

Jacques Derrida retoma este hilo en su lectura de *Mimique* de Stéphane Mallarmé en *La diseminación*, que estudia como una deconstrucción de la lógica mimética de la palabra: ahí donde el mimo mallarmeano ya no imita nada pero sigue siendo mimo. Como si, en silencio, resonara en ellos la frase de Desmaret que Derrida cita en su lectura de Mallarmé, “Sin amar lo imitado, amamos lo imitante” (1997: 289), algunos de los *comentarios* que aquí leemos construyen la autonomía del texto comentante más allá de la obra comentada. De modos distintos a los de Borges, siguen imaginando *comentarios sin obra* y alejando el ejercicio tradicional del comentario. “Puede ocurrir entonces (a veces), apunta Derrida refiriéndose a un dibujo de Jean-François Loubrieu y al problema de la ilustración entre la palabra y el trazo, que este parezca precedido por lo que lo secunda, como *doblado* por su consecuencia.” (2012: 133)

La precedencia del comentario con respecto a la obra es intensamente investigada por Derrida en sus escritos sobre arte, empezando por “Ilustrar, dijo él...”, el texto que escribió en 1979 en motivo de la exposición de Loubrieu en el Centro Georges Pompidou donde también se exhibían los manuscritos del libro de Derrida *Espolones. Los estilos de Nietzsche e ilustrados* por Loubrieu. Una suerte de *anterioridad* generalizada de la ilustración o del comentario articula a su vez las breves irrupciones de cuadros célebres en los textos más biográficos de Derrida. Como si tratara de rehacer y deshacer, por estallidos puntuales y deslocalizados, la Historia del Arte. Como en el período 29 de *Circonfesión* publicado en 1991, en el que narra su visita a *El entierro del conde de Orgaz* del Greco en la iglesia de Santo Tomé en Toledo.

El sábado 2 de diciembre de 1989, por la tarde, primer aniversario del día en que creyó ver morir a su madre enferma pero todavía en vida en el momento en el que escribe, Derrida se encuentra ante el cuadro que Domenico Theotocopouli, el Greco, realizó en 1586. Se trata de un encargo del párroco Andrés Núñez de Madrid para conmemorar el sepelio de Gonzalo Ruiz de Toledo señor del pueblo de Orgaz en 1323 (o 1312), que hizo reconstruir la iglesia de Santo Tomé.

Cumpliendo con el contrato firmado con el párroco, El Greco debía pintar el milagro del entierro del señor de Orgaz en manos de san Agustín y san Esteban. Junto a ellos, el cuadro también debía retratar cierto número de contemporáneos de la época, eclesiásticos y nobles de Toledo. Pero el contrato no decía nada de la figura que capta la atención de Derrida, la del hijo del pintor, el niño Jorge Manuel Theotocopouli, el único que, desde dentro del cuadro, nos mira. El cuadro parece entonces oscurecerse y solo el trozo de pañuelo blanco (¿quizás un trozo de papel?) que sale del bolsillo de Jorge Manuel interpela a Derrida, pañuelo en el que brilla una fecha junto con la firma del pintor: “*domenikos theotokopoulos epoiei 1578*”. Esta fecha no coincide ni con la del entierro histórico y miraculoso del conde de Orgaz que el cuadro debería conmemorar –1312 o 1323– ni con la fecha de realización del propio cuadro –1586. La fecha que, dentro del cuadro, el Greco graba desbordando

los términos del encargo que se le había hecho es la del nacimiento de su propio hijo, Jorge Manuel, hijo ilegítimo del pintor con Doña Jerónima de las Cuevas con la que nunca se casó.

¿Por qué motivo el Greco habría fechado su cuadro ocho años antes de su realización? ¿Por qué razón el pintor podría haber inscrito como fecha de finalización del cuadro el año de nacimiento de su propio hijo ilegítimo? Estas preguntas, que Derrida nunca llega a explicitar, son el preámbulo necesario para entender su rápida alusión al problema de la filiación y la autoría de la obra, cuando escribe en el período 29 de *Circonfesión*: “en una esquina del cuadro, yo soy/sigo el hijo del pintor, la firma en el bolsillo, *domenikos theotokopoulos epoiei*”.

Basta con esbozar esta escena para intuir el abanico de cuestiones que Derrida en particular y la crítica deconstructivista tras él ha legitimado como problemas críticos desde finales de los años 60 en el contexto del arte: ¿acaso no es siempre su heredero ilegítimo el que no solamente *lee* una obra sino aquel que *la fecha y la firma*? ¿Cómo perturba esto la figura del autor como institución, del autor como origen de paternidad de la obra? ¿En qué se convierte entonces el ejercicio de la lectura y la crítica?

El contexto de la escena de los Theotokopouli parece escogido por su enrevesada complejidad: años más tarde, Jorge Manuel será pintor como su padre, se convertirá posteriormente en el *autor* de dos *copias* del cuadro en el que él mismo está representado y que, durante años, se atribuyeron a la mano del propio Greco. En el marco de este relato que complica la paternidad de la obra, la atrevida afirmación de Derrida –“la firma en el bolsillo” “yo soy” o “yo sigo al hijo del pintor” (según la ambigüedad del “*suis*” francés, del verbo “ser” o “seguir”)– plantea otras preguntas: ¿es el filósofo el hijo del pintor, a saber, aquí su heredero ilegítimo? ¿*Sigue* el filósofo al heredero del pintor, *continúa* su labor?

Dicho con otras palabras, ¿son el filósofo, el crítico o el escritor los que fechan y firman la obra que comentan de manera ilegítima, es decir, sin estar autorizados a ello? ¿Son ellos los extraños *herederos-autores* del cuadro? ¿*Soy yo* (“*je suis*”), somos nosotros esos lectores autores? ¿Era este el milagro narrado por el Greco en el milagroso entierro del Conde de Orgaz? ¿Acaso no es esa la hipótesis que tejía Derrida al situar su visita a Toledo en el aniversario de la muerte de su madre que, finalmente, no tuvo lugar? ¿La de la madre que siguió viva dentro del relato del hijo? ¿La de la maternidad-paternidad –enfermas, al borde de la muerte, como la propia madre– que se mantiene vivas solo en la filiación y solamente en la figura de aquel que es capaz de hilvanar su relato sin estar autorizado a hacerlo legítimamente?

### 3. Los comentarios postestructuralistas

La legitimidad del comentario sobre arte en la deconstrucción y el postestructuralismo en general ha sido objeto de incontables estudios y polémicas, principalmente en el contexto anglosajón y en el francés. Es también uno de los ejes del presente artículo, que guarda una necesaria relación con el lúcido epígrafe del libro de Catherine Malabou *Ontologie de l'accident*: “Hay que aceptar introducir lo aleatorio como categoría dentro de la producción de los acontecimientos. Una vez más, queda manifiesta la ausencia de una teoría que permita pensar las relaciones entre el azar

y el pensamiento”. (2009: 8) De estas líneas de *El orden del discurso* de Michel Foucault que abren el ensayo de Malabou, se desprende la equivalencia entre el pensamiento y la producción del acontecimiento sin la cual es difícil acercarse a los *comentarios sobre arte* que filósofos, escritores y críticos escriben en Francia durante el postestructuralismo de la segunda mitad del siglo XX.

La cita de Foucault formula el proyecto común de la filosofía, la crítica y la literatura francesas de la segunda mitad del siglo XX, donde se inscriben los mismos Foucault, Malabou y Derrida, como también Gilles Deleuze, Henri Michaux, Roland Barthes o Hélène Cixous, entre muchos otros: pensarse a sí mismas como un espacio de creación de acontecimientos en el que el encuentro con eso que no es ellas –aquí, el arte– ocupa un lugar insustituible. Sustraerse al espacio de la representación para poder transformar el comentario en un espacio acontecencial.

Que lo que esté en juego en estos escritos sobre arte sea el acontecimiento – la emergencia de conceptos nuevos y, muchas veces, el surgimiento de un nuevo lenguaje, de otra escritura– reorienta muchas de las respuestas habituales a grandes preguntas que este ensayo busca plantear dentro del contexto francés: ¿qué hacen un escritor o un filósofo cuando escriben sobre arte? ¿Por qué escriben sobre arte desde el bagaje y los problemas críticos de la filosofía, la literatura y la crítica literaria?

¿Cómo se escribe sobre arte tras ensayos como *La verdad en pintura*, en el que Derrida promueve un programa general de desmontaje de las distintas formas que presenta el discurso tradicional sobre arte? El libro recoge, entre otros, los textos que Derrida escribió sobre Valerio Adami y Gérard Titus-Carmel en ocasión de sus respectivas exposiciones en la galería Maeght y el Museo Pompidou entre 1975 y 1978, y ambos despliegan una nueva topología de la escritura ante la inadecuación de la relación efrástica y la crisis del discurso predicativo: la autoreflexividad de la palabra crítica y de la firma, las formas expandidas de textualidad, la repetición y la cita, el relato genealógico, la performatividad del quadro, los paratextos, la paraobra, la obra muerta, la singularidad metonímica...

En su difícil libro de 1981 titulado *Zigzag*, Jean-Claude Lebensztein esquematizaba las consecuencias retóricas de esta crisis en el contexto del arte. A la crítica de arte americana –supuestamente “precisa, bien administrada, bien organizada”–, Lebensztein oponía el habitual y extendido tópico concerniente a la crítica francesa, tantas veces calificada de “habladora, agitada, irrisoria” (1981: 50). El marco de su ensayo era la deconstrucción de los comentarios americanos de la obra de Frank Stella por William Rubin, Robert Rosenblum y Michael Fried a principios de los años 70, a los que Lebensztein reprochaba haber restituido la paternidad y el sentido trascendental a una obra, la de Stella, que se concebía a sí misma como un desafío no solamente a la interpretación sino a la estricta puesta en palabras.

Lebensztein era muy contundente en sus conclusiones: el comentario de arte anglosajón opera muchas veces a la manera de los anticuerpos que intentan defender al organismo del virus que lo ataca. Son comentarios que, ante la crisis de la autoría y la inadecuación propia de la palabra moderna, restituyen con nuevas palabras viejos conceptos que inevitablemente siguen perpetuando y no llegan a modificar el discurso académico del arte. Elaboran libros universitarios y tradicionales catálogos de museo sobre obras *irrepresentables*. Escriben académicamente sobre *la resistencia*

a la representación, como si partieran de la asunción de que no pudiera haber nada más allá de esa escritura ya conocida –que, por otro lado, siguen denunciando por ser inadecuada, inapropiada, insuficiente.

Escriben como si desestimaran la posibilidad del acontecimiento en la escritura sobre arte, esa que Deleuze, Cixous y Derrida nunca dejaron de buscar al acercarse a la pintura. Tanto como Foucault se esmeró en dibujar nuevas heterotopías y discontinuidades históricas, o Luce Irigaray, otras genealogías femeninas en el pensamiento de la diferencia. Frente a la crítica americana, Lebensztein elogiaba los *ensayos* de Derrida, quien en 1981 ya había publicado *La verdad en pintura*, junto con otras dos de sus grandes aventuras formales, *Glas* y *La tarjeta postal*, libros compuestos por una escritura que se organiza visualmente sobre la página, en distintas columnas de texto, fragmentos entrecortados, restos de postales quemadas y blancos en la frase.

Es ahí donde Lebensztein identificaba y elogiaba una práctica del comentario en la que pudieran ponerse a vacilar sus propios cimientos e impensados: “El comentario más serio es aquel que no olvida su propio funcionamiento” (1981: 70).

#### 4. Henri Michaux –o la distancia de René Magritte

*Me acerqué, pues, a aquel que hacía Magrittes, que había hecho muchos, casi regularmente, y que probablemente seguiría haciéndolos, que era el propio Magritte...*

Henri Michaux

Henri Michaux fue descrito por Gilles Deleuze como un *autor de pliegues*, cuyos títulos –*El espacio del adentro*, *Lejano interior* o *La vida en los pliegues*–, hubieran podido inspirar la obra de Foucault. Michaux escribe: “El niño nace con veintidós pliegues. Ha de desplegarlos. La vida del hombre estará completa entonces. Por eso se muere. Porque ya no queda ningún pliegue que desplegar. Aunque es raro que un hombre muera sin que le queden algunos pliegues por desarrollar.” (2006: 180) Quizás ello explica la insistencia con la que su breve libro *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* [*Soñando a partir de pinturas enigmáticas*] plantea y a la vez complica la pregunta por el lugar de la obra *comentada*, aquí la de René Magritte, dentro del texto literario.

Este libro que Michaux escribe entre 1964 y 1972 es casi contemporáneo del célebre libro de Michel Foucault también sobre Magritte, *Esto no es una pipa*, publicado un año más tarde, en 1973 por el mismo editor y coleccionista, Bruno Roy, en la editorial Fata Morgana en Fontfroide-le-Haut, editorial de culto que publicará obras breves de escritores y pensadores franceses clave en el panorama filosófico y de creación del siglo XX como Emmanuel Lévinas, Maurice Blanchot, Jacques Dupin, Edmond Jabès, Roger Callois, Roger Laporte o Émile Cioran, así como libros de artista de Alberto Giacometti, Antoni Tàpies, André Masson o Jean Cocteau, entre muchos otros. Para Michaux será el inicio de una larga colaboración con Bruno Roy que durará casi veinte años. Sin embargo, a diferencia del libro de Foucault, el libro de Michaux publicado por Fata Morgana y posteriormente recogido en la edición de las obras completas de La Pléiade no es un libro *sobre* Magritte. No busca ser una *reflexión sobre* Magritte.

Con la finalidad de romper cualquier relación de correspondencia entre la escritura y su supuesto objeto, *En rêvant à partir de peintures énigmatiques* se construye siguiendo un doble rechazo. Para empezar, Michaux eclipsa su *referente*: no inscribe ni el nombre del pintor belga en su título ni los títulos de los cuadros que *comenta* en cada una de las breves *descripciones* separadas por asteriscos y espacios. Además, tal como afirma en las cartas a su editor, descarta la posibilidad de reproducir las imágenes de los cuadros de Magritte que el libro no hace sino *describir*, refiriéndose a ellos de un modo elusivo-evocativo.

En la nota preliminar y en el epílogo, Michaux parece sugerir el porqué de estas omisiones que son constitutivas del proyecto del libro. El proyecto consistía en escribir un libro sobre *lo desconocido* de una obra y de un autor, introduciéndose en la escritura de Magritte como si se tratara de *una persona extranjera*. Se trataba de tomar sus cuadros como soporte *a partir* de los cuales escribir sin que dejara de persistir algo *enigmático* en su obra.

En este sentido, el libro puede leerse como el viaje de Michaux hacia una obra que todavía no entendía. Un viaje que llega a su término justo tras haber conocido personalmente a Magritte, tras haber visitado numerosas de sus exposiciones y dialogado con él gracias a la amistad con el galerista parisino del pintor, Alexandre Iolas. Michaux es muy tajante a este respecto: en el momento en que llegó a conocer a esa persona “que hacía Magrittes”, que además “había hecho muchos” y que resulta ser “el propio Magritte” (2004: 714), dio por terminada *la escritura* del libro, siendo la escritura ese lugar en el que se trabaja sobre todo eso que todavía no sabe y que Michaux llama el enigma. El libro vive, pues, durante el tiempo de este enigma y muere con él.

No obstante, para escribir un libro que pudiera convertirse en una forma de viaje –que pudiera llevar consigo el adjetivo “enigmático” presente en el título– Michaux inventa extraños dispositivos ficcionales. El primero es el ya mencionado rechazo a mostrar y a nombrar los cuadros del propio René Magritte, a los que se refiere en la primera frase del libro como “los cuadros de R.M.”. Ocultando tras sus iniciales la identidad del pintor que no revelará hasta el final en el epílogo, Michaux parece querer evitar que el lector visualice muchos de los célebres cuadros de Magritte antes siquiera de acabar de leer las frases que los *comentan* en su ausencia.

Parece querer dar a su propia escritura la posibilidad de figurar alejando la potencia magrittiana de creación de imagen que, al igual que la de otros pintores surrealistas como Max Ernst o Yves Tanguy, pintaron bajo la influencia y desde la gran admiración a De Chirico, como el propio Michaux. De distintos modos, Michaux tratará de sustraer a la imaginación del lector la imagen de esas botas de Magritte que se convierten en dedos del pie y esa camisa de dormir que deja traslucir unos senos de mujer. Buscará esconder la visión de la blanca estatua de mármol magrittiana con la frente manchada de sangre o sus conocidos paisajes de noche bajo un cielo netamente diurno; sus pipas desdobladas en el objeto y su representación; las manzanas verde manzana y sus omnipresentes hombres con sombreros redondos.

Extrañamente, empero, el libro de Michaux se presenta como un libro que, en tanto que enigma estricto, solo podremos leer en una sola ocasión. Una vez leído el epílogo

en el que Michaux desvela la identidad del pintor, ya no podremos permanecer en la ignorancia de la obra que se esconde tras las siglas “R.M.” y nuestra memoria visual se sumará a la capacidad de figuración de la escritura de Michaux, que ya no estará sola. Tras leer el epílogo, ya no podremos seguir soñando en el enigma del autor ni en el carácter enigmático de su obra. Ya no podremos pensar que, quizás, este es un libro sobre el amigo de Michaux, el pintor chino Zao Wou-Ki, o sobre los enigmas de los cuadros de de Chirico.

Como lectores de la ficción de Michaux y conocedores –ni que sea involuntarios– de las imágenes conceptualmente paradójicas de Magritte, ahora ya no podremos evitar proyectar sus cuadros en la escritura de Michaux e, incluso, nos esforzaremos en *identificar* cuáles son los cuadros del pintor que *se esconden* tras los fragmentos del libro que operan a modo de *comentario*.

Este es el trabajo que ha realizado Georges Roque, especialista en la obra de Magritte y autor de *Esto no es un Magritte, ensayo sobre Magritte y la publicidad*, citado por Raymond Bellour en las *Œuvres complètes* de La Pléiade, estudio que permite a Bellour facilitar en las notas de editor el título de los cuadros que supuestamente corresponden a cada uno de los fragmentos escritos por Michaux. Cabe interrogar, no obstante, la pertinencia de esta *restitución*. ¿Qué sentido tendría *desvelar* qué cuadro *comenta* cada uno de los fragmentos escritos por Michaux teniendo en cuenta que el libro persigue otro proyecto, a saber, el de la *construcción del enigma* alrededor de la obra comentada? ¿No sería un intento de lectura de antemano destinado al fracaso intentar *restablecer* cada una de las referencias pictóricas a partir de las cuales escribe Michaux teniendo en cuenta que el autor ha inventado un dispositivo ficcional para sustraerlas precisamente a la visión y al estatuto de *referente*?

La concepción de este dispositivo por parte de Michaux es un gesto por medio del cual la figura del escritor incorpora la del lector. Esta es la ficción que nos propone el autor: aceptar la analogía entre el enigma real que es para el lector no saber cuál es el cuadro de Magritte que se está comentando en cada fragmento –al leer el libro por vez primera, el lector solo sabe que ahí va a tratarse de una meditación sobre los cuadros de “R.M.”– y el enigma ficcional que es para Michaux escribir *desconocidamente* sobre una obra plástica cuya referencia tiene ante los ojos, en fotocopias en blanco y negro, según él mismo explica a Bruno Roy.

Todo se orquesta en torno a esta analogía entre la necesaria *construcción ficcional* de lo desconocido por parte del autor para poder escribir y la experiencia real de una obra desconocida por parte del lector la primera vez que lee el libro. Todo ocurre, pues, *como si: como si* este no-saber del lector al leer el libro fuera el análogo al del autor al escribirlo; *como si*, siguiendo una simetría asimétrica, el autor inventara en la situación del lector el análogo de una concepción del comentario donde este siempre problematiza el conocimiento de su objeto, el *objeto* del comentario *sobre* el que se escribe para hacer surgir una alteridad en él. En otras palabras, el lector que no sabe de qué pinturas habla el texto se vuelve un espejo de un autor, Henri Michaux, que no escribe como quien conoce su objeto.

## 5. El comentario ante la prueba de la escritura

Aquí Michaux asume el trabajo sobre la propia escritura como gesto que implica necesariamente la puesta a distancia de la obra *comentada*, alejándola como supuesto referente del propio texto. Como si la escritura fuera ese lugar donde el escritor no puede sino inventar ficciones que solo le permiten hablar de aquello que habla tras haberlos construido y, necesariamente, tras haber cuestionado su *referente*. Dicho con otras palabras, donde solo hay *comentario* porque hay construcción de un dispositivo que arranca la palabra a las formas tradicionales que organizan la relación del texto y de la imagen como la *écfrasis*. Y donde solo hay comentario porque hay trabajo sobre el propio medio de expresión más allá o más acá del objeto.

Esta escena que Michaux construye para hablar *de* Magritte puede leerse en continuidad con una conferencia que dio Gilles Deleuze en La Fémis de París, en 1987. Deleuze se interesaba ahí por el proceso de creación y sostenía que nunca, en el acto de creación –filosófico o artístico–, se tienen ideas *en general*. Afirmaba que el filósofo y el artista solo tienen ideas cerca del medio de expresión en el que las forjan. *Entre sus pliegues*, como fruto de la investigación con el propio medio de expresión. Siguiendo a Deleuze, tendríamos una especie de destinación del escritor en la que aquello que escribirá, lo hará desde y *entre* la escritura, incluso cuando de lo que habla es de arte.

Según una paradoja difícil de contornear, la conciencia de la propia escritura sería el modo a través del cual todo escritor se acercaría al arte. Y los bucles de esta paradoja nos llevarían a suponer que cuantas más ideas tuviera un escritor ante una producción artística, más y en mayor medida se vería llevado a explorarlas en su propia escritura. Cuanto más y mejor hablara un escritor sobre una producción artística, sería cuando más significara su propio medio de expresión al escribir. Cuantas más ideas despertara en él una obra artística, *más escritos* estarían, pues, sus textos. Y todo comentario, para decirlo con Deleuze, sería paradójicamente un *comentario de creación*. El *comentario* o el *pensamiento creativo* son centrales en la obra de Deleuze y responden a su desinterés por la filosofía de carácter meramente especulativo-reflexivo: “Lo importante es, en efecto, retirar al filósofo el derecho a ‘reflexionar sobre’. El filósofo es creador, no reflexivo.” (2006: 194)

Esta es una manera de contestar a la pregunta sobre cómo escribe un escritor sobre arte, una pregunta pertinente para pensar el difícil *objeto* que ha sido la obra de Magritte para los *comentarios* literarios y críticos que, de Michaux a Foucault, de André Breton a Michel Butor, han problematizado su lugar dentro de su escritura. Entre estos, el padre del Nouveau Roman Alain Robbe-Grillet ocupa un lugar singular, puesto que en 1975 escribió la novela cuyo título *La Belle captive* [*La bella cautiva*] retoma el de un célebre cuadro de Magritte, libro en el cual reproduce 77 ilustraciones del artista que le permiten construir lo que François Jost ha calificado de “piconovela”. Más tarde, en 1983, Robbe-Grillet será también el director de una película homónima protagonizada por Daniel Mesguich y Gabrielle Lazure que recrea literalmente el universo visual de la obra magrittiana. Los críticos han hablado de estética filmica neo-Magritte puesto que retoma literalmente los elementos de *La*

*belle captive* de Magritte: dentro del espacio del cuadro, un cuadro en un caballete, una playa o un cielo azules encuadrados con cortinas de terciopelo rojo, una silueta de mujer...

En su “píctonovela”, el autor de *Pour un Nouveau Roman* evoca un gran número de imágenes magrittianas que operan como matrices de escenas ficcionales posibles. Robbe-Grillet describe los cuadros sobre los que se apoya su ficción, pero entre su novela y la obra de Magritte se establece una analogía planteada en términos de especularidad: tanto el texto literario como la obra pintada se construyen como una suerte de comentarios reflexivos sobre la propia representación, la mimesis, el juego de espejos y de dobles, las contradicciones lógicas y los quiasmos. Por lo que concierne a al film, también parece desplegarse según la lógica de la recreación autorreflexiva, esta vez como obsesionada por la ubicuidad de las contradicciones pintadas de Magritte. Por todas partes las cortinas de terciopelo rojo se abren sobre el cuadro *natural* de un mar en movimiento, se multiplican los mismos hombres de traje negro, los líquidos se solidifican, los vestidos son vestidos-cuerpos... Aquí, la relación que se establece entre la obra de Magritte y la de Robbe-Grillet es paradigmática de la puesta en marcha del gesto autorreflexivo y de los bucles de la lógica escópica que atraviesan la obra del escritor francés, como en sus célebres novelas *El espejo que vuelve* o *El mirón*.

Pero esta no es la única diferencia respecto al proyecto de Michaux. Si Magritte es el pintor “casi favorito” de Robbe-Grillet (cf. Stoltzfus, 1995), ese del que no cesará de hacer revivir el universo en la literatura y en el cine, para Michaux la obra de Magritte era “la antítesis absoluta de la suya”, según recoge la crítica de arte Geneviève Bonnefoi (cf. Roger, 2000: 215). En el catálogo de la exposición de Michaux *Icebergs*, Juan Manuel Bonet apunta que Michaux habló de la pintura de Magritte en estos términos: “fría, como indiferente, como académica, sin expresión de emoción, a no ser la de una extrema placidez” (2006: 53). En primer lugar Paul Klee, junto a Giorgio de Chirico, André Masson y el ya mencionado Zao Wou-Ki, son los pintores que Michaux sintió más cercanos a su propia investigación formal, también en su práctica de la pintura. Cuando afirmó que la de Magritte era la “antítesis absoluta” de su propia obra, Michaux se refería a su propia obra pictórica, muy lejos de la figuración magrittiana, de su explicitación de las rupturas del pensamiento lógico y de su uso del color.

Michaux, que empieza a pintar a mediados de los años 1930 como consecuencia de su visita a una exposición de Paul Klee, tal y como explica en una entrevista con el crítico John Ashbery, ha hablado abiertamente, en cambio, de su fascinación por los pictogramas y los ideogramas orientales en sus dibujos y acuarelas, muy sobrias buscando el gesto mínimo, las más de las veces en tinta negra sobre papel. Michaux pone sobre la hoja gestos y movimientos en sus célebres dibujos realizados bajo la influencia de sustancias alucinógenas como la mezcalina, los cuales se alejan de las contradicciones lógicas de Magritte, de las que Michaux dirá más bien que parecen pintadas como si fueran pensadas. Para Michaux, las nubes de Magritte son nubes pensadas, mientras que sus propios dibujos de trazos y su familiaridad con la experiencia de las drogas persiguen desde distintos lugares eludir el escollo del pensamiento. Buscan situarse más acá del gesto reflexivo como gesto pensado. En

este sentido, en *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux* Évelyne Grossman ha calificado tanto su obra escrita como la pictórica de búsqueda preverbal, anterior a la palabra y lo pensable.

## 6. Conclusiones: sobre la escritura-referente

¿Qué sentido podría tener, entonces, la decisión, por parte de Michaux, de *comentar* una obra pictórica distante de la suya sino la de señalar la alteridad de Magritte con respecto a la suya propia? ¿No es precisamente lo desconocido de una obra *extranjera* lo que buscaba Michaux en Magritte, la alteridad como principio de escritura? Es esta alteridad la que se esfuerzan por construir las breves frases de la escritura de Michaux, que no renuncia a la descripción propia de la estructura tradicional del comentario.

Sin embargo, la suya es una descripción a doble función que a la vez *extraña y da fe* de algunos cuadros de Magritte como *Les compagnons de la peur* o *La catapulte du désert*. El de Michaux es una suerte de *comentario descriptivo* atravesado por incesantes repeticiones que vienen a desfamiliarizar el referente al punto evocado, a veces planteando una comparación aparentemente redundante en la que se introduce de modo inesperado un segundo elemento con el que *también* se identifican los objetos: “jamás *un búho es más búho* que cuando es hoja (...) y *nunca una hoja es más hoja* que cuando se pone de pie y plana como aguantándose entre las páginas de un herbario” (2004: 697-709). Otras veces, su escritura vacía el objeto mismo de la descripción de aquello que este debería ser y que, no por ello, deja de ser: “*Dos nubes* han entrado en la habitación (...) *siempre nubes*, siempre por más allá, por ausencia (...) *no por ello menos nubes*”.

En ambos casos, no obstante, se trata de estrategias mediante las cuales el referente deja de ser el fácil objeto a comentar para poder otorgarle el estatuto referencial a la propia escritura. Una *extraña* escritura descriptiva (escritura *de* y *sobre*) se convierte en el propio referente de la escritura. Solo desde este hilo *extrañamente* referencial, la escritura elípticamente descriptiva-evocativa de Michaux hace resonar las paradojas magrittianas –“Cuadro lleno, pero que vacía”– y sus quiasmos –“Un pájaro que atravesaría nubes, que nubes atravesarían”, “Pájaro en pleno cielo, atravesado por cielos”. Y ello no sin tomar sus distancias respecto a los procedimientos surrealistas de creación de imagen a partir del encuentro fortuito de objetos antitéticos, sus nuevas contigüidades o los desplazamientos de sus funciones cotidianas recurrentes en Magritte –por contigüidad, el cielo que es mirado por un ojo queda impreso en él; por desplazamiento; una manzana que viste un antifaz se convierte en una manzana que puede mirar; los espejos dejan de devolver la imagen de las figuras que se reflejan en ellos, para yuxtaponer su reverso.

Esta desconfianza para con las –supuestamente inauditas y desfamiliarizantes– estrategias surrealistas de Magritte se resigue también en su relación con las drogas. Comentando el papel que juega la experiencia de las drogas dentro de la obra de Michaux, Marta Segarra ha matizado que, a diferencia de otros escritores como Baudelaire o Burroughs, para Michaux la experiencia de las drogas nunca fue el lugar de la evasión o del refugio. Tampoco el del elogio. Fue más bien una experiencia científica y siempre acabó denunciando en ella cierta decepción, que Marta Segarra

lee en el título de su libro *Miserable miracle* [*Miserable milagro*].

Otras pistas de este carácter decepcionante, esta vez vinculado a la figuración surrealista, también son patentes en su libro *sobre* Magritte. Son explícitas cuando Michaux escribe que, a pesar de la disyunción magrittiana entre las palabras y las cosas y, a pesar de las múltiples desfamiliarizaciones que el pintor orchestra en los objetos de sus cuadros, “todo permanece apagado, todo parece a través de lo inhabitual haber adquirido más naturalidad, una naturalidad más invencible, que esta vez no podrá derribarse. El mundo de lo cualquiera no ha cesado, no se ha podido sobrepasar. Objetos de uso, de los que se cambiará el uso, objetos que, sin embargo, siguen siendo objetos...”

Para Michaux, los objetos de Magritte nunca abandonan fácilmente sus costumbres. Nunca se vuelven de manera fortuita *nuevos, inéditos, inesperados*, ni bajo la influencia de las drogas ni del sueño. Por ello, ni el elogio, ni la admiración, ni la mimesis pueden ser los motores de la escritura de Michaux *sobre* Magritte. Solo la alteridad parece transir el *comentario* de Magritte por Michaux.

Es quizás como una suerte de pulso con otros pintores-escritores –Magritte escribió una primera novela que nunca llegó a publicar– que de otros modos, en el caso de R.M. desde el surrealismo, han buscado hacer surgir la alteridad, como hay que leer este singular comentario de Henri Michaux. Solo desde ahí entendemos que la construcción de la alteridad y del enigma sea la manera que encuentra Michaux para cuestionar la transitividad del comentario sin renunciar a la referencialidad de la palabra descriptiva.

## Referencias

- Bonet, M. (2006). *Henri Michaux. Icebergs*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Deleuze, G. (2006). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- (1997) *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Jacques Derrida. *Artes de lo visible (1979-2004)* (2012), G. Michaud, J. Masó y J. Bassas (eds.). Castellón: Ellago.
- Foucault, M. (2009). *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI.
- (2010). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Lebensztejn, J.-C. (1981). *Zigzag*. París: Aubier-Flammarion.
- Malabou, C. (2009). *Ontologie de l'accident*. París: Léo Scheer.
- Michaux, M. (2004). “En rêvant à partir de peintures énigmatiques”, in *Œuvres complètes*, Raymond Bellour (ed.). París: Gallimard Bibliothèque de La Pléiade.
- Roger, J. (2000). *Henri Michaux. Poésie pour savoir*. Lyon: PUL.
- Stoltzfus, B. (1995), in Alain Robbe-Grillet, *La belle captive. A novel*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press.