

Michel Foucault

# Esto no es una pipa

Ensayo sobre Magritte



EDITORIAL ANAGRAMA  
BARCELONA

# I

## DOS PIPAS

Primera versión, la de 1926, según creo: una pipa dibujada con esmero; y, debajo (escrita a mano con una letra regular, aplicada, artificial, con una letra de colegio de monjas, como podemos encontrarla, en calidad de modelo, en la parte superior de los cuadernos escolares, o en una pizarra después de una lección de cosas), esta mención: «Ceci n'est pas une pipe» («Esto no es una pipa»).

La otra versión —supongo que la última— podemos encontrarla en *Aube à l'Antipode*. La misma pipa, el mismo enunciado, la misma letra. Pero en lugar de estar yuxtapuestos en un espacio indiferente, sin límite ni especificación, el texto y la figura están situados dentro de un marco colocado sobre un caballete, y éste a su vez sobre un entarimado bien visibles. Encima, una pipa exactamente se-

mejante a la dibujada en el cuadro, pero mucho más grande.

La primera versión desconcierta por su simplicidad. La segunda multiplica visiblemente las incertidumbres voluntarias. El marco, de pie en el caballete y apoyado en las clavijas de madera, indica que se trata del cuadro de un pintor: obra acabada, expuesta, que lleva consigo, para un eventual espectador, el enunciado que la comenta o la explica. Y, sin embargo, esa escritura ingenua que ni es exactamente el título de la obra ni uno de sus elementos pictóricos, la ausencia de cualquier otro indicio que señale la presencia del pintor, la rusticidad del conjunto, las gruesas planchas del parquet, todo eso hace pensar en la pizarra de una clase: quizá, un trapo pronto borrará el dibujo y el texto; quizá no se borre más que uno u otro para corregir el «error» (dibujar algo que no sea verdaderamente una pipa o escribir una frase que afirme que eso es una pipa). ¿Equivocación provisional (un «malescrito», del mismo modo como se diría un malentendido) que un gesto disipará en un polvo blanco?

Pero, además, ésa sólo es la menor de las incertidumbres. Veamos otras: hay dos pipas. ¿No habrá que decir más bien: dos dibujos de una misma pipa? O también una pipa y su dibujo, o también dos dibujos que representan cada uno una pipa, o también dos dibujos uno de los cuales representa una pipa pero no el otro, o también dos dibujos ninguno de los cuales son ni representan



pipas, o también un dibujo que representa no una pipa, sino otro dibujo que representa, éste sí, una pipa, de tal modo que me veo obligado a preguntarme: ¿a qué se refiere la frase escrita en el cuadro? ¿Al dibujo bajo el cual se halla colocada de un modo inmediato? «Mirad esos rasgos ensamblados en la pizarra; por más que se parezcan, sin la menor diferencia, sin la menor infidelidad, a lo mostrado allá arriba, no os engaños; es allá arriba donde está la pipa, y no en ese grafismo elemental.» Pero quizá la frase se refiera precisamente a esa pipa desmesurada, flotante, ideal, simple sueño o idea de una pipa. Entonces habrá que leer: «No busquéis allá arriba una verdadera pipa; aquello es su sueño; pero el dibujo que está aquí en el cuadro,

firme y rigurosamente trazado, ese dibujo es el que hay que tener por verdad manifiesta.»

Pero también me sorprende esto: la pipa representada en el cuadro —pizarra o tela pintada, poco importa—, esa pipa «de abajo» está sólidamente presa en un espacio con visibles puntos de referencia: anchura (el texto escrito, los bordes inferiores y superiores del marco), altura (los lados del marco, las patas del caballete), profundidad (las ranuras del entarimado). Estable prisión. En cambio, la pipa de arriba no tiene coordenadas. La enormidad de sus proporciones hace incierta su localización (efecto inverso de lo que encontramos en *Le Tombeau des Lutteurs*, donde lo gigantesco está captado en el espacio más preciso): ¿se encuentra esta desmesurada pipa delante del cuadro dibujado, relegándolo a un segundo plano, detrás de ella? ¿O bien está en suspenso justo encima del caballete, como una emanación, un vapor que acaba de desprenderse del cuadro, humo de una pipa que a su vez toma la forma y la redondez de una pipa, oponiéndose así y pareciéndose a ella (según el mismo juego de analogía y de contraste que hallamos en la serie de las *Batailles de l'Argonne* entre lo vaporoso y lo sólido)? ¿O acaso podríamos suponer, en último término, que está detrás del cuadro y del caballete, más gigantesca de lo que parece: sería su profundidad desgarrada, la dimensión interior que revienta la tela (o la pizarra) y que, lentamente allá abajo, en un espacio en lo sucesivo sin puntos de referencia, se dilata hasta el infinito?

Sin embargo, ni siquiera estoy seguro de esta incertidumbre. O mejor, lo que me parece muy dudoso es la simple oposición entre la fluctuación sin localizar de la pipa de arriba y la estabilidad de la de abajo. Mirando algo más de cerca, vemos sin dificultad que los pies de ese caballete que sostiene el marco que encierra la tela, y en la cual se aloja el dibujo, esos pies que descansan sobre un suelo visible y seguro por su tosquedad, están de hecho biselados: no tienen más superficie de contacto que tres finas puntas que desproveen al conjunto, sin embargo bastante macizo, de cualquier estabilidad. ¿Caída inminente? ¿Derrumbamiento del caballete, del marco, de la tela o de la tabla, del dibujo, del texto? ¿Maderas rotas, figuras fragmentadas, letras separadas unas de otras hasta el punto de que las palabras tal vez ya no podrán reconstituirse? ¿Todo ese estropicio por el suelo, mientras que allá arriba la gruesa pipa sin medida ni señalización persistirá en su inaccesible inmovilidad de globo?

## II

### EL CALIGRAMA DESHECHO

El dibujo de Magritte (por el momento no hablo más que de la primera versión) es tan simple como una página sacada de un manual de botánica: una figura y el texto que la nombra. Nada más fácil de reconocer que una pipa, dibujada como ésa; nada más fácil de pronunciar —nuestro lenguaje lo dice perfectamente por nosotros— que el «nombre de una pipa». Ahora bien, lo extraño de esa figura no es la «contradicción» entre la imagen y el texto. Por una simple razón: tan sólo podría haber contradicción entre dos enunciados, o en el interior de un solo y mismo enunciado. Ahora bien, veo que aquí sólo hay uno, y que no puede ser contradictorio puesto que el sujeto de la proposición es un simple demostrativo. ¿Falso, entonces, puesto que su «referente» —muy visiblemente una pipa— no lo verifica? Ahora bien, ¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de trazos entrecruzados, encima

del texto, *es una pipa?* ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa? Y, sin embargo, hay un hábito del lenguaje: ¿qué es ese dibujo?; es un ternero, es un cuadrado, es una flor. Viejo hábito que no deja de tener fundamento: toda la función de un dibujo tan esquemático, tan escolar como éste, radica en hacerse reconocer, en dejar aparecer sin equívocos ni vacilaciones lo que representa. Por más que sea el poso, en una hoja o en un cuadro, de un poco de mina de plomo o de un fino polvo de tiza, no «reenvía» como una flecha o un dedo índice apuntando a determinada pipa que estaría más lejos, o en otro lugar; es una pipa.

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 plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria.

No puedo quitarme de la cabeza que la diablura radica en una operación que la simplicidad del resultado ha hecho invisible, pero que sólo ella puede explicar el indefinido malestar que éste provoca. Esa operación es un caligrama secretamente constituido por Magritte, y luego deshecho con cuidado. Cada elemento de la figura, su posición recíproca y su relación se derivan de esa operación anulada una vez realizada. Detrás de ese dibujo y esas palabras,



y antes de que una mano haya escrito lo que sea, antes de que hayan sido formados el dibujo del cuadro y en él el dibujo de la pipa, antes de que allá arriba haya surgido esa gruesa pipa flotante, es necesario suponer, creo, que había sido formado un caligrama, y luego descompuesto. Ahí están la constatación de su fracaso y sus restos irónicos.

En su tradición milenaria, el caligrama desempeña un triple papel: compensar el alfabeto; repetir sin el recurso de la retórica; coger las cosas en la trampa de una doble grafía. Aproxima en primer lugar, lo más cerca posible, el texto y la figura: compone las líneas que delimitan la forma del objeto con las que disponen la sucesión de las letras; aloja los enunciados en el espacio de la figura, y hace *decir* al texto lo que *representa* el dibujo. Por un lado, alfabetiza el ideograma, lo puebla de letras discontinuas y hace hablar así al mutismo de las líneas ininterrumpidas. Pero, a la inversa, reparte la escritura en un espacio que ya no tiene la indiferencia, la abertura y la blancura inertes del papel; le impone distribuirse según las leyes de una forma simultánea. Reduce el fonetismo a no ser, por un instante, más que un rumor gris que completa los contornos de una figura; pero convierte al dibujo en el delgado envoltorio que hay que agujerear para seguir, palabra a palabra, el devanado de su texto intestinal.

El caligrama es, por consiguiente, tautología. Pero en oposición a la retórica —la cual juega con la pléthora del lenguaje— utiliza la posibilidad de

decir dos veces las mismas cosas con palabras diferentes; se aprovecha de la sobrecarga de riqueza que permite decir dos cosas diferentes con una sola y misma palabra; la esencia de la retórica radica en la alegoría. El caligrama se sirve de esa propiedad de las letras de valer a la vez como elementos lineales que podemos disponer en el espacio y como signos que hemos de desplegar según la cadena única de la substancia sonora. En su calidad de signo, la letra permite fijar las palabras; como línea, permite representar la cosa. De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.

Acorralando por dos veces a la cosa de la que habla, le tiende la trampa más perfecta. Por su doble entrada, garantiza esa captura, de la que el discurso por sí solo o el puro dibujo no son capaces. Conjura la invencible ausencia sobre la que no llegan a triunfar las palabras, imponiendo en ellas, por las astucias de una escritura que actúa en el espacio, la forma visible de su referencia: sabiamente dispuestos en la hoja de papel, los signos apelan, desde el exterior, por el margen que dibujan, por el recorte de su masa en el espacio vacío de la página, a la cosa misma de la que hablan. Y de rechazo, la forma visible es surcada por la escritura, labrada por las palabras que la trabajan desde el interior, y, conjurando la presencia inmóvil, ambigua, sin nombre, hacen brotar la red de significacio-

nes que la bautizan, la determinan, la fijan en el universo de los discursos. Doble trampa; cepo inevitable: ¿por dónde escaparían en lo sucesivo el vuelo de los pájaros, la forma transitoria de las flores, la lluvia que chorrea?

Y ahora, el dibujo de Magritte. Empezemos por el primero, el más simple. Me parece que está hecho con los pedazos de un caligrama roto. Bajo las apariencias de un retorno a una disposición anterior, vuelve a tomar sus tres funciones, pero para pervertirlas, y hostigar con ello todas las relaciones tradicionales existentes entre el lenguaje y la imagen.

El texto que sabía invadido la figura con el fin de reconstituir el viejo ideograma, vemos que aquí ha vuelto a colocarse en su sitio. Ha vuelto a su lugar natural, abajo: allí donde sirve de soporte a la imagen, donde la nombra, la explica, la descompone, la inserta en la secuencia de los textos y en las páginas del libro. Vuelve a ser «leyenda». La forma remonta a su cielo, del que la complicidad de las letras con el espacio la había hecho descender por un momento: libre de todo lazo discursivo, va a poder flotar de nuevo en su silencio natural. Volvemos a la página, y a su viejo principio de distribución. Pero sólo aparentemente. Pues las palabras que ahora puedo leer debajo del dibujo son palabras a su vez dibujadas, imágenes de palabras que el pintor ha colocado fuera de la pipa, pero en el perímetro general (y, por otra parte, inasignable) de su dibujo. Del pasado caligráfico, que estoy obligado a asignarles, las palabras han conservado su

nes que la bautizan, la determinan, la fijan en el universo de los discursos. Doble trampa; cepto inevitable: ¿por dónde escaparían en lo sucesivo el vuelo de los pájaros, la forma transitoria de las flores, la lluvia que chorrea?

Y ahora, el dibujo de Magritte. Empezemos por el primero, el más simple. Me parece que está hecho con los pedazos de un caligrama roto. Bajo las apariencias de un retorno a una disposición anterior, vuelve a tomar sus tres funciones, pero para pervertirlas, y hostigar con ello todas las relaciones tradicionales existentes entre el lenguaje y la imagen.

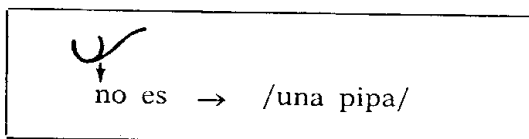
El texto que sabía invadido la figura con el fin de reconstituir el viejo ideograma, vemos que aquí ha vuelto a colocarse en su sitio. Ha vuelto a su lugar natural, abajo: allí donde sirve de soporte a la imagen, donde la nombra, la explica, la descompone, la inserta en la secuencia de los textos y en las páginas del libro. Vuelve a ser «leyenda». La forma remonta a su cielo, del que la complicidad de las letras con el espacio la había hecho descender por un momento: libre de todo lazo discursivo, va a poder flotar de nuevo en su silencio natural. Volvemos a la página, y a su viejo principio de distribución. Pero sólo aparentemente. Pues las palabras que ahora puedo leer debajo del dibujo son palabras a su vez dibujadas, imágenes de palabras que el pintor ha colocado fuera de la pipa, pero en el perímetro general (y, por otra parte, inasignable) de su dibujo. Del pasado caligráfico, que estoy obligado a asignarles, las palabras han conservado su

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 enmascaren recíprocamente. Para que el texto se dibuje y todos sus signos yuxtapuestos formen una paloma, una flor o un aguacero, es preciso que la mirada se mantenga por encima de cualquier desciframiento posible; es preciso que las letras sean todavía puntos, las frases líneas, los párrafos superficies o masas: alas, tallos o pétalos; es preciso que el texto no diga nada a ese sujeto que mira, y que es mirón y no lector. Desde el momento que se pone a leer, en efecto, la forma se disipa; en torno a la palabra reconocida, a la frase comprendida, los otros grafismos se desvanecen, llevándose consigo la plenitud visible de la forma dejando tan sólo el desarrollo lineal, sucesivo, del sentido: menos aún que una gota de lluvia que cae después de otra, menos aún que una pluma o una hoja arrancada. A pesar de las apariencias, el caligrama no dice, en forma de pájaro, de flor o de lluvia: «esto es una paloma, una flor, un aguacero que cae»; desde el momento que se pone a decirlo, desde el momento en que las palabras se ponen a hablar y a conferir un sentido, ocurre que el pájaro ya ha echado a volar y la lluvia se ha secado. 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,

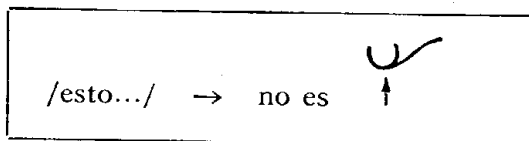
donde nacen esas negaciones y el punto donde se aplican son totalmente diferentes. El «no decir todavía» de la forma se ha cambiado, no exactamente en una afirmación, sino en una doble posición: por un lado, arriba, la forma bien lisa, bien visible, bien muda, y cuya evidencia hace decir al texto, de un modo altanero, irónico, lo que quiere, no importa qué; y por otra parte, abajo, el texto, extendido según su ley intrínseca, afirma su propia autonomía con respecto a lo que nombra. La redundancia del caligrama descansaba en una relación de exclusión; la separación de los dos elementos en Magritte, la ausencia de letras en su dibujo, la negación expresada en el texto, manifiestan afirmativamente dos posiciones.

Sin embargo, me temo haber descuidado lo que quizás sea lo esencial en la *Pipa* de Magritte. He actuado como si el texto dijese: «Yo (ese conjunto de palabras que usted está leyendo) yo no soy una pipa»; he actuado como si existieran dos posiciones simultáneas y bien separadas una de la otra, en el interior del mismo espacio: la de la figura y la del texto. Pero he omitido que de una a otra estaba señalado un lazo sutil, inestable, a la vez insistente e incierto. Y está señalado por la palabra «esto». Por tanto, hay que admitir entre la figura y el texto toda una serie de entrecruzamientos; o, más bien, ataques lanzados de una a otra, flechas disparadas contra el blanco contrario, acciones de zapa y destrucción, lanzadas y heridas, una batalla. Por ejemplo: «esto» (este dibujo que usted ve, cuya forma

sin duda alguna reconoce y cuya influencia caligráfica apenas acabo de desenredar) «no es» (no está sustancialmente ligado a..., no está constituido por..., no cubre la misma materia que...) «una pipa» (es decir, esa palabra que pertenece a su lenguaje, compuesto de sonoridades que usted puede pronunciar y que traducen las letras que en esos momentos usted lee). *Esto no es una pipa*, por consiguiente, puede leerse así:

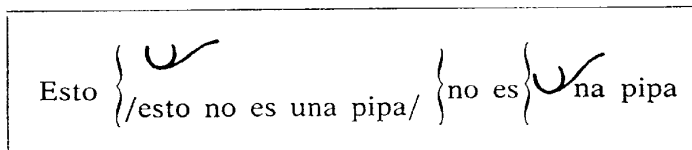


Al mismo tiempo, sin embargo, este mismo texto enuncia otra cosa distinta: «Esto» (este enunciado que usted ve disponerse ante sus ojos en una línea de elementos discontinuos, de la que *esto* es a la vez el designante y la primera palabra) «no es» (no podría equivaler ni sustituir a..., no podría representar adecuadamente...) «una pipa» (uno de esos objetos cuya posible figura, intercambiable, anónima, luego inaccesible a cualquier nombre, usted puede ver allí, encima del texto). Entonces hay que leer:



Ahora bien, en resumidas cuentas, resulta sencillamente que lo que el enunciado de Magritte niega

es la pertenencia inmediata y recíproca del dibujo de la pipa y del texto por el que se puede nombrar esa misma pipa. Designar y dibujar no se cubren, salvo en el juego caligráfico que merodea en el segundo plano del conjunto y que es conjurado a la vez por el texto, por el dibujo y por su actual separación. De ahí la tercera función del enunciado «Esto» (este conjunto constituido por una pipa en estilo de escritura y por un texto dibujado) «no es» (es incompatible con...) «una pipa» (este elemento mixto que depende a la vez del discurso y de la imagen, y cuyo ser ambiguo quería hacer surgir el juego, verbal y visual, del caligrama).



Magritte ha vuelto a abrir la trampa que el caligrama había cerrado sobre aquello de lo que hablaba. Pero, de golpe, la cosa misma ha desaparecido. En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anudan entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción, de clasificac-



ción. El caligrama ha reabsorbido ese intersticio; pero una vez abierto de nuevo, no lo restituye; la trampa ha sido fracturada en el vacío: la imagen y el texto caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos. Ya no poseen espacio común, ni lugar donde puedan interferirse, donde las palabras sean capaces de recibir una figura y las imágenes capaces de entrar en el orden del léxico. La delgada franja, incolora y neutra, que en el dibujo de Magritte separa texto y figura, hay que verla como un hueco, una región incierta y brumosa que ahora separa a la pipa que flota en su cielo de imagen del pisoteo terrestre de las palabras que desfilan por su línea sucesiva. Y todavía es exagerado decir que hay un vacío o una laguna: se trata más bien de una ausencia de espacio, de una desaparición del «lugar común» entre los signos de la escritura y las líneas de la imagen. La «pipa», que era indivisible entre el enunciado que la nombraba y el dibujo que debía representarla, esa pipa umbrosa que entrecruzaba los lineamientos de la forma y la fibra de las palabras, se ha ocultado definitivamente. Desaparición que el texto, desde el otro lado de ese poco profundo arroyo, constata divertidamente: esto no es una pipa. Por más que el ahora solitario dibujo de la pipa intente asemejarse a esa forma que designa de ordinario la palabra *pipa*; por más que el texto se extienda por debajo del dibujo con toda la atenta fidelidad de un pie de ilustración en un libro científico: entre ambos no puede pasar ya más que la formulación del divorcio, el enunciado que

impugna a la vez el nombre del dibujo y la referencia del texto.

En ninguna parte hay pipa alguna.

A partir de ahí podemos comprender la última versión que ha dado Magritte de *Esto no es una pipa*. Al colocar el dibujo de la pipa y el enunciado que le sirve de leyenda en la superficie muy claramente delimitada de un cuadro (en la medida de que se trata de una pintura, las letras sólo son la imagen de las letras; en la medida de que se trata de una pizarra, la figura sólo es la continuación didáctica de un discurso), al colocar ese cuadro sobre un triedro de madera denso y sólido, Magritte realiza todo lo que es necesario para reconstruir (ya sea por la perennidad de una obra de arte, ya sea por la verdad de una lección práctica) el lugar común de la imagen y el lenguaje.

Todo está sólidamente amarrado en el interior de un espacio escolar: una pizarra «muestra» un dibujo que «muestra» la forma de una pipa; y un texto escrito por un maestro afanoso «muestra» claramente que se trata de una pipa. El dedo índice del maestro no lo vemos, pero está omnipresente, al igual que su voz, que está articulando de un modo muy claro: «esto es una pipa». 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, señaliza, impone un sistema de reflexiones, intenta estabilizar un espacio único. Pero, ¿por qué

uno en el otro, como el calígrafo, con mucha presunción, había intentado hacerlo.

Entonces, sobre sus pies biselados y tan visiblemente inestables, el caballete ya no tiene más que caerse, el marco dislocarse, el cuadro rodar por tierra, las letras desparramarse, la «pipa» puede «cascarse»: el lugar común —obra banal o lección cotidiana— ha desaparecido.

## VI

### PINTAR NO ES AFIRMAR

Separación entre signos lingüísticos y elementos plásticos; equivalencia de la semejanza y la afirmación. Estos dos principios constituían la tensión de la pintura clásica, pues el segundo reintroducía el discurso (sólo hay afirmación allí donde se habla) en una pintura, de la que estaba cuidadosamente excluido el elemento lingüístico. De ahí el hecho de que la pintura clásica hablase —y hablase mucho— aunque estuviese constituida fuera del lenguaje; de ahí el hecho de que reposase silenciosamente sobre un espacio discursivo; de ahí el hecho de que se diese, por debajo de ella misma, una especie de lugar común en el que podía restaurar las relaciones entre la imagen y los signos.

Magritte anuda los signos verbales y los elementos plásticos, pero sin dedicarse a las cuestiones previas de una isotopía; esquivo el fondo de discurso afirmativo en el que descansaba tranquilamente la semejanza; y pone en juego puras similitudes y enunciados verbales no afirmativos en la inestabili-

dad de un volumen sin puntos de referencia y de un espacio sin plano. Operación cuyo formulario proporciona en cierta manera *Esto no es una pipa*.

1. Practicar un caligrama en el que se encuentren simultáneamente presentes y visibles la imagen, el texto, la semejanza, la afirmación y su lugar común.

2. Abrirlo luego de golpe, de tal manera que el caligrama se descomponga al momento y desaparezca, no dejando como huella más que su propio vacío.

3. Dejar que el discurso caiga según su propia gravedad y adquiera la forma visible de las letras. Letras que, en la medida que están dibujadas, entran en una relación incierta, indefinida, embrollada con el propio dibujo, pero sin que ninguna superficie pueda servirles de lugar común.

4. Dejar, por otro lado, que las similitudes se multipliquen a partir de sí mismas, que nazcan de su propio vapor y se eleven sin fin en un éter en el que sólo remiten a sí mismas.

5. Verificar bien, al final de la operación, que el precipitado ha cambiado de color, que ha pasado del blanco al negro, que el «Esto es una pipa» silenciosamente oculto en la representación semejante se ha convertido en el «Esto no es una pipa» de las similitudes en circulación.

Llegará un día en que la propia imagen con el nombre que lleva será desidentificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.