

## CUATRO OBSERVACIONES EN TORNO A «LAS MENINAS». ALCANCES SOBRE LA HISTORIA DE LA PINTURA

JOSÉ-LUIS MEDEL

*«Un día cualquiera, el gran Mogol estuvo, deseoso de saber cuáles eran los artistas más prestigiosos de su imperio. Ofreció para ello decorar los muros de su palacio de la manera más hermosa; luego de varios días de alegría y de decepción se encontraban sólo dos equipos aún en competencia; uno era budista y el otro sufi.*

*Ellos debían decorar los dos muros opuestos de la gran galería. Los budistas trabajaban como una legión de ángeles, decorando soberbiamente su pared; los sufis tras un velo, pulían la suya. Los días pasaban y el fin del concurso se aproximaba, los budistas hacían maravilla tras maravilla y los sufis no hacían otra cosa que pulir la superficie de la pared. El día del veredicto, el mismo Gran Mogol descubrió las obras y se descubrió que el reflejo de la de los budistas sobre la superficie pulida por los sufis, era una delicia para el alma.»*

*«L' image de télévision est-elle songe ou apparition?»*

Joel de la Casinière\*

### I. EL LUGAR DE PINTOR

\* En: Catálogo IX festival franco chileno de video-arte. Santiago 1989.

Un día cualquiera, el viejo Pacheco aconsejó a Velázquez que la imagen debía salir del cuadro. Parece ser que los Su-

fis poseían por sobre los Budistas la voluntad de ese saber, saber que Velásquez, siguiendo a su maestro, radicaliza e invierte.

De acuerdo a una tradición, ciertamente moderna, Narciso se erige como el inventor de la pintura occidental; conocimiento del cual Juan Downey hace seña (signo) electrónica en su subversión implícita y del que Leo Steinberg da cuenta. De ello, por cierto, da cuenta, también, un cuadro no menor en grado alguno; «Las Meninas».

«Las Meninas» se instalan en la historia de la mirada pictórica occidental como metáfora del espejo de la conciencia, dicho sea de paso, además, comentario sobre el narcisismo y el individualismo, y también de cierto orden que la conciencia proyecta en el espacio. Este saber mima el ojo de Velásquez en su deseo de autorretratarse con la paleta en la mano, consciente, sorprendido por él mismo de un modo antinatural, es decir, preensayado o actuado en la fuga del espejo cóncavo de la pintura holandesa.

Asistimos, así, a la voluntad del doble que no es otra cosa que el ojo reflejado en otro ojo. El reflejo en el ojo (el mismo que ve Narciso en el agua) es el saber de los Sufis y sus juegos de encantamiento que, como tales, son una delicia para el alma. Esta delicia que Velásquez instituye desde el consejo de Pacheco, al modo de una economía de deseo de la mirada política en relación a la pose, viene, evidentemente a originar un nuevo gesto. Velásquez indementiblemente posa. Cuestión extraña ésta, pues, el pintor ha asumido en sí el lugar del modelo.

En un primer momento, aún dubitativo, vemos una decidida inversión de los lugares de la práctica pintura. La pregunta que conviene aquí es ¿Para quién posa Velásquez en el acto de pintar? El pintor autorretratado en el ejercicio genuino de su oficio no muestra lo que pinta. La aventura de la pintura viene a formularse, por un movimiento sutil aunque decisivo, desde este momento imprescindible como un enigma. No mostrará, ya más nunca el mundo, más bien se transformará en un momento de ocultamiento de sí misma dando lugar al deslizamiento de una segunda pregunta ¿Es éste ejercicio un momento nuevo del cuadro cuyo movimiento deviene la inauguración de una nueva «época»?

Es conveniente, entonces, para dilucidar estas cuestiones elementales, unas interrogantes más, interrogantes nada complejas, más bien simples en sus enunciados precarios:

¿Cuál es, entonces, este momento nuevo del cuadro y por extensión de la pintura? ¿Nombrará esta estrategia la pintura en la conclusión o en la inconclusión? Velázquez ha invertido el consejo de su maestro (inversión, momento del espejo), su mirada es retenida por el esqueleto del cuadro, por la tela vuelta. Merecen su atención. Lino, algodón, lienzo, bastidor, madera, textura, acaso; trama densa y nada frágil, la urdimbre en suma. Semiología pura deslizándose fuera del cuadro, recordando el paradigma de la tela que teje el tejedor, ese saber ejemplar que anuncia toda representación. Las lazaderas que van y vienen, tejen la trama del discurso y su posibilidad sobre lo que no será ahora más que lenguaje. Soporte y tejedura del misterio de la pintura, reverso y fin del sueño de Leonardo como espacio ideal de similitudes cabrilleantes.

Velásquez muestra en su mirada nada humilde, en este caso indiferente y a la vez desafiante, la inversión del espejo, el esqueleto del signo para indicar la omnipotencia de «su» mirada. El no desea ver más que el reverso de su espectáculo, lo que está detrás, lo que no es visible (al menos en un momento inicial), pero que hace posible toda mirada. Marcel Duchamp (Datos: la cascada, la lámpara de gas... Como ejercicio ejemplar) supo demasiado de todo eso indagando en la bisagra de toda mirada. Se sabe del cuadro, en realidad, por lo que oculta y por lo que soporta en cuanto deseo de ser visto.

Hacer de la vida un espectáculo. No hay saber sin relación con el poder. ¿Cuál es el poder que Velásquez comenta? ¿El despliegue de la mirada que instituye el saber el cuadro? Más atrás el cazador de Bruegel mima la mirada perversa del objeto de devoción dada la caída de Ícaro, en fin, el deseo puesto en escena en estricta voluntad de describir la geometría del gesto suspendido en la profundidad de su saber elocuente, por la mirada que designa el signo y hace seña, intermitencia. Signo al reverso del cuadro, de su posibilidad de ser. Apariencia pura, fantasma en el reflejo, la sombra del no ser. Penumbra del nombrar, obsesión de pulir, onanismo de la escritura abierto a la especulación sobre la naturaleza del ver; los sufis, como Duchamp, sabían de esos ritos de encantamiento. Momento de fantasmas, espectros y apariciones, de lo que no es o lo que parece ser, el reflejo como reflexión. (Raúl Ruiz ha dicho bastante al respecto en algunas cintas suyas).

Velásquez asume el momento de esa perversión anotada por Lacan, tan a distancia después, del poder de los espejos, esa edad del espejo tan occidental por un saber de lo autobiográfico, remitido al deseo de mirar, de ser visto, de multiplicarse, de dar cuenta de la mirada, en suma, de prolongar en el doble el espectáculo del poder. Instancia política al fin, el pintor como testigo. El pintor testimonia su propio hacer y autonomiza su mirada como un cuerpo que contempla otros cuerpos pero que en el fondo del espejo establece su propio cuerpo como referente del pintar. Así, Lacan, Freud, Narciso desconstruyendo la pintura, definiendo en ese gesto de Velásquez suspendido, la envergadura (léase, estructura de la tela vuelta) del deseo en el agua donde Narciso (se) mira, Downey y las Meninas, Versalles y los espejos, multiplicabilidad de la utopía, ese no lugar que existe en el detrás, preciso de la sombra de Velásquez, división genuina del yo, soberana en el cuadro para estorbar la vocación de realidad del pintor, ocultándolo, haciéndolo una casi sombra.

Tal ocultamiento viene a actualizarse en que Velásquez divide parte importante del cuadro en un zona de luz y otra de sombra (división del yo) situándose en el universo de lo no definido, del lugar de la sombra, división esa, en principio política, económica. Velásquez organiza el ocultamiento de la circulación de los signos del poder. Velásquez se esconde en la trama del lienzo vuelto a su mirada, lienzo del que nada se sabe y que Velásquez no mira, constitución doble del signo, estructura binaria, lienzo como paradigma del signo. Velásquez mira el no lugar desde la sombra del no lugar (doble no lugar) donde pinta y ejerce su saber. Saber perverso ese de Velásquez que vela-el-que-es. Sin ser otro que el des-velar a Velásquez como pintor en el ejercicio del poder-ser. Uno. Velásquez velando el que es, del ser saber, en cuanto a pintura se diría. Extraño ejercicio este de pintura clásica como inversión de la misma.

## 2. EL LUGAR DEL MODELO.

Podemos lanzar ahora, en este juego azaroso, una interrogación nueva, relativa a la posición endeble o quizás omnipotente del modelo; ¿Será que en el enigma de *Las meninas* el lugar del modelo es el de la ausencia? El mo-

delo, tal y como lo comprendemos y lo percibimos desde siempre en el juego de los signos, de lo que representa y de lo representado se ha desvanecido. O, ¿Será que en este juego del «cuadro» en la modalidad nueva que hemos insinuado, ese lugar no tan antiguo del signo viene a aparecer en un estatuto nuevo para darle definitivamente se diría, su condición moderna? Estableceremos su aparición definitiva, (del modelo) ahora con pérdida de espesor para ser sólo signo, algo que indica meramente un lugar más allá de sí mismo y cuya esencia no está nunca en sí mismo, cuestión que instituye ahora por otros juegos un juego de la aparición y la desaparición.

El lugar del modelo es puro reflejo. Al fondo siempre indica una presencia como la de tantas otras sustituyéndose, intercambiándose infinitamente; signos todos, en este juego de la sustracción, que señalan que nunca el modelo es uno o todos los otros sino en verdad su vacío, su ausencia reiterada en el juego de los intercambios. El lugar del modelo que, se sabe, más que del reflejo es el de la reflexión de su estatuto.

Velásquez mira un modelo ausente, dispuesto a pintar su inconsistencia. El lugar del modelo se ofrece a la mirada como un punto vacío al que vendrían a confluír todos los posibles modelos de todo cuadro posible. La mirada del pintor busca ese modelo que ya se ha ido, que ya no está, irreversiblemente perdido para siempre en la economía desatada de los signos. Ese lugar será menos el sitio al que hace referencia y al que la pintura se refiere sino, ahora abiertamente indefensa buscará el lugar de sí misma. El lugar del modelo, diríase aquí, deviene las posibilidades de sí mismo como indiferente a cualquier lugar asignado por la tradición, ahora innombrable. Ahora referida a sí misma la mirada no buscará, como la pintura, el modelo, para definirse como pura representación; su oficio ya no será el mundo ni lo que éste puede dar a ver sino que, por sí misma, la pintura se yergue ahora como imaginación de ese mundo. El modelo, podemos decirlo, erige su majestad permanentemente ausente y su lugar ocupado por otras tantas sustituciones y suplantaciones en el dar a ver la imposibilidad de ofrecerse a la mirada como objeto para brillar en la posibilidad de su repetición. De aquí en adelante, como lo indica la luz enigmática al fondo del cuadro, que no es otra que la del espejo, el modelo brillará en la fantasmal

aparición que la pintura puede aludir, en tanto signo, de uno real que la pintura nunca dejará de querer apropiarse, pero que dada su inasibilidad sólo puede referirlo cifradamente, sabiendo que es inaprensible, estrategia de la desaparición del modelo, discurso de su ausencia, lanzando su risotada de sofista triunfante.

Para un primer momento del análisis, ese lugar, nudo ciego, lugar del modelo ausente podría designarse como el cumplimiento específico de una función moderna. Diremos, cumplimiento de una táctica de la exclusión. Al inevitable desenfreno de los delirios barrocos corresponde, paradójicamente, el desenvolvimiento de una nueva figura. Esta no es otra manifestación no velada y abierta de una nulidad, es decir, la del sujeto representado, definitivamente excluido. Es en esta exclusión donde se evidencia la instancia política del realismo Velazquiano. Determinantemente la mirada de Velásquez es política en cuanto define un real acotado por una ordenación rigurosa e implacable que no cabe alterar y cuya inalterabilidad se siente como condena.

El dibujo de este lugar de la exclusión, como síntoma del modelo ausente, debiera verse en el juego enigmático de miradas del cuadro. Velásquez mira un modelo que no está, tampoco mira su cuadro. La infanta Margarita es mirada pero, rehúye esa mirada que la mira casi no viéndola, ella no mira sin duda el modelo, de ser así, devolvería en cierta confluencia a Velásquez, el espectáculo de sí misma; los personajes, en general, remiten a una economía de la mirada que niega el posible encuentro con otra mirada. Así, la negación del modelo, su inexistencia. No hay modelo para nadie, la mirada se ensimisma en su propia circulación, en este caso no hay objeto para la mirada. De este modo, el cuadro se vuelve sobre sí mismo como el desenvolvimiento de una mirada vacía que ha perdido el mundo como ser para la contemplación y sólo lo admite como algo dándose para la conciencia. Doblemente verdadero, entonces, esta mirada es definitivamente política en cuanto remite a un mundo como pura jerarquía de signos, a un juego de poder.

Sin modelo que contemplar, indudablemente ha ocurrido un desgarrón en la circulación de los signos como significación del mundo en cuanto mundo para remitir a una circulación distinta, no menos importante, la del puro discurso. Función de exclusión, el modelo brilla por su

ausencia y es, precisamente, esta ausencia brillante la que lo restituye a un puro saber, queda claro, en el discurso, específicamente.

### 3. EL LUGAR DEL ESPECTADOR

En el relato de la competencia por hacer la pintura más bella, se ha visto que los sufis no pintan sino pulen, de ese pulimento minucioso y paciente surge la pintura por reflejo. En este caso, inevitablemente todo espectador será parte del cuadro, como tal, viéndose «pintado» soslayará su mirada, evitará contemplarse y sólo lo hará de reojo, porque, devuelto a sí mismo por la superficie del cuadro deseará ser otro para contemplarse plenamente, eso fascina al Gran mogol, y es esa misma fascinación la que cada vez rehace y vuelve a rehacer a «Las meninas».

El lugar del espectador es el lugar del modelo y del pintor, se diría que en esa superposición de lugares viene a realizarse el deseo de ser objeto para el otro en la posibilidad del sí mismo ensimismado. Rito que vendrán a confirmar, extender y realizar infinitamente los recursos de la pintura moderna. Superposición, desdoblamiento, reversibilidad del sujeto como signo que da cuenta de su estado, en último término innombrable. No hay pintura sin ese juego de suplantación, de allí que la imagen no provenga del cuadro ni se haga en él, sino que se remita en su existencia posible a las imaginaciones del espectador como nudo y sentido de la pintura, pintura abierta, un ser doblemente agujereado en su referencia como designio verbal (discurso) y también (Heidegger no se equivocó y Velásquez tal vez se anticipó) existencia de la obra de arte como experiencia vivida (estética), saber propio del siglo dieciocho al que *Las meninas* anticipan.

Si el lugar de la representación es, como se sabe, el no lugar, un punto vacío y ciego, la utopía específica, conviene considerar el alzamiento de «Las meninas» como utopía pura en el sentido exclusivo del cuadro cumpliendo una específica función de encuadre, poniendo abiertamente en escena un conjunto de visibilidades variables, desplegando su espectáculo como densidad signica de una voluntad ausente a propósito de su inevitable presencia en cuanto espectáculo visto a advertir el vie(é)ndo(me). El sí mismo

viéndose diferido en la opacidad (impenetrabilidad) de la tela vuelta. Vuelta a la trama del lienzo, signo puro, tejedura finalmente. En este allí suspendido en el «podría ser», el yo diferido indica el advenimiento del hombre. Ser nuevo sin duda que va a manifestar su presencia en el espesor de la urdimbre de los signos. Nuevo espectáculo, éste, del hombre que dibuja un campo epistemológico decididamente inédito. Desde aquí, en adelante, el hombre como hecho y saber va a desplegar el volumen de su presencia, es así como, por un corto lapso se trazará en este juego de *las Meninas* el poder del lenguaje para definir este invento nuevo y original que para este cuadro es el objeto privilegiado.

Velásquez desde ese no lugar (que sin duda es el mismo, en cuanto espectador de su propio espectáculo como saber, sujeto del saber) anticipa esa consistencia de lo biográfico en el dominio del lenguaje. El hombre ha nacido y éste es en *Las Meninas* el paradigma de su espectáculo.

Se debe indicar que, si es en cierto sentido, indudablemente el nacimiento del hombre, también es el punto que adelanta su desaparición. No es por azar que ese lugar privilegiado sea ocupado por un espejo, todo el misterio del cuadro radica, y también su sentido, en esa luz inmaterial que, definitivamente, proyecta al hombre fuera del cuadro, sin dejar de estar allí, obstinadamente, casi, irreversiblemente, en esa luz al modo de un fantasma que no es lo que nombra o que lo nombra, pura superficie, al fin, en tanto lugar de designación de esta existencia posible ahora formulada en el paradigma de la presencia diferida. Signo puro; el espejo entonces como metáfora del cuadro que lo contiene para nombrar por otro signo esa ausencia que en el fondo (del espejo) hace posible al cuadro.

Hacer posible implica desde ahora representar. Dado por el cuadro, figura suya, el texto por instituir en su verdad nueva y original siendo otro texto para el desciframiento, el hombre no ahí, de suyo, sino como superficie en el reflejo así descifrada en su red de significaciones diversas. Punto único y legítimo éste, del objeto de saber, la conciencia decide si da o no existencia y valor a las cosas, hecho de apropiación para legitimarse en sí misma, la conciencia. Institución nueva ésta del hombre por la conciencia que instituye en cuanto desciframiento de su derecho de ser.

#### 4. DE LA PINTURA. LA FUNCIÓN DEL ESPEJO

«I'll be your mirror» «Yo seré tu espejo»  
no significa «Yo seré tu reflejo» sino «Yo seré tu ilusión».

Jean Baudrillard

A esos lugares ya descritos y que superponiéndose insistentemente fijan su lugar a la pintura, para organizar su desenvolvimiento y persistencia, habido como orden de la conciencia, les es visible una última, nueva y decisiva superposición. La pintura y su lugar como prueba de estado del sujeto viene a superponer la visibilidad misma como materia por develar. Dicho cuerpo en su materialidad ausente, el sujeto, su ilusión. Lugar este inédito en cuanto lugar del deseo, deseo de ser, deseo del sujeto en cuanto tal como época del sujeto, la enunciación de este estado que da prueba del deseo en su punto mismo de aparición como índice y pliegue de lo biográfico, textura en desenvolvimiento por la mirada que hace ser al cuadro objeto de testimonio, doble pliegue y plegadura del ser en la manifestación de su historicidad, juego de ilusiones y cierto estado del lenguaje para instituir la escena.

Textura pura y pliegue, el espejo como imagen de esta espectral visibilidad. *Las Meninas* comentan por el pliegue del espejo ese ejercicio del visible en la materialidad de la escena, búsqueda de la ilusión en un gesto por develar y velar la geometría de la mirada como vocación de la conciencia para instituir el mundo. Espejo, representación duplicada, el doble dicho, triunfo del *trompe l'oeil*, los juegos de la ilusión y el encantamiento. Definición así, del tiempo privilegiado del signo, del desdoblamiento del teatro de la conciencia por la dualidad del signo en su estructura binaria ahora elocuente e irreversible para nombrar lo real, único real el hombre para nombrar definitivamente la modernidad en esa función de la pintura como práctica del sujeto ilusionado. Estado moderno, al fin, para comentar esta presencia. El hombre consciente de sí comentando la visibilidad hecha materia de ilusión. El orden privilegiado del *trompe l'oeil*, el estado de espejo.

Diríase que se abre por el pliegue del cuadro y en el campo del sujeto para nombrar el mundo, una cierta per-

versión. Perversión de la que Sade dará cuenta más tarde a la vuelta de *Las Meninas* en el comienzo de su retroceso (de lo que este cuadro instaura) para decidir una nueva época de la que nosotros aún no hemos salido o más exactamente nos ha estado vedada la entrada. Perversión ésta que «Las meninas» inauguran en definición de una función precisa, estado de espejo, prueba de ilusión, que se instituye merced a la proyección de las fantasías del yo en el espacio trazado por su misma proyección en el mundo. Descartes hablará de ese espacio privilegiado de la conciencia como metáfora de su consistencia de espejo. Abierta ahora la pintura desencadena la fase del espejo para fundar al sujeto de lo imaginario, dado por semejanza la mimesis de lo que en verdad en algo no puede darse en la realidad sino a fuerza del espejismo ideal del parecido, por fuerza en la representación imposible. Esto es lo que otorga a «Las meninas» su secreto y su magnetismo, señalando su perversión en la posibilidad de ser un abismo de absorción, como el agua para Narciso, el comienzo de la seducción. La pura superficie donde el sujeto funda en estado imaginario la relación incestuosa consigo mismo. Poderosa imagen, ésta, para el arte que se equipara en cierto sentido con el desenvolvimiento de la escritura para Jean Jacques Rousseau en la confesión, como un ejercicio definitivamente sexual o referido a la sexualidad, o finalmente comentario de la misma.

La función del espejo, que aquí se advierte, no es la del reflejo, sino la de la ilusión. La pintura comenta esta función que no es otra que la suya propia, ser espacio de ilusión, que insiste en seducir el mundo y el ojo para ofrecerlo en su constitución de materia a resbalar en el abismo de la superficie. Función de absorción. *Las Meninas* digieren al mundo, absorbiéndolo en la superficie del espejo, como en la pintura holandesa, el espacio es literalmente digerido para brillar en su inmaterialidad, materializada por la luz que devuelve el mundo a la mirada como pura superficie de seducción en su mimesis idealizada, pura textura, *Las Meninas*, en su desenvolvimiento, establecen este estatuto, nuevo, sin duda y decisivo, el arte de la apariencia, constitución del deseo y paso a la perversión. De allí también su modernidad, De allí también que se constituya en una delicia para el alma.