



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

Lucero, Guadalupe
Picasso alquimista: Una lectura de "Las Meninas"
Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 261-271
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370018>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

A
©

F
“

A

C
U
g

R
q
p
p
L
fa
d
m
sc

P

A
V
in
M
o
P
w
p
in

K

Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿Acaso el aparente?... ¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!

Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*

En 1957 Picasso se retiró a Cannes y pintó los 58 lienzos que componen la serie de *Las meninas según Velázquez*. No es la primera vez que Picasso *versiona* una obra, aunque quizás sea ésta la serie más numerosa. Respecto a semejante *uso* de las imágenes de la tradición, se ha señalado tanto que el reciclaje picassiano de obras maestras del pasado, no constituye sino el índice de su decadencia inventiva (Berger, 1973: 117), como también que con esta serie Picasso se colocaba a la altura del genio sevillano (Galassi, 2008: 92). Nos gustaría situarnos en un punto no exactamente intermedio a éstos, sino casi tangente. Consideramos que la potencia *farsante* de la intervención picasiana es lo que justamente permite una lectura novedosa de la pintura, a partir de la transvaloración de aquella “teología de la pintura” que *Las Meninas* representaría. La alquimia picassiana habría ajustado la equivalencia de valor entre los espejos de colores y el oro, ya que una lectura profunda de la teología de la pintura, no podía ser sino una ontología de lo falso.

Afrontar una lectura de la serie que alberga el Museo Picasso de Barcelona, nos enfrenta con al menos tres cuestiones. En primer lugar, el peso histórico de Velázquez y particularmente de *Las Meninas*. No podemos dejar de reseñar brevemente las lecturas del cuadro para a la vez comprender la opción picassiana. En segundo lugar, la necesidad de situar a Picasso respecto de su propia elección. ¿Qué camino seguir para partir del Picasso vanguardista y llegar a este Picasso maduro, que recupera la tradición como tema pictórico? A estos dos grandes escollos se nos suma un tercero, quizás más ligero, y por eso quizás más importante: ¿Qué es lo que hace exactamente Picasso con Velázquez y con el aparente “problema” de *Las meninas*? ¿Cómo leer el procedimiento de la serie y la variación?

BAJO EL PESO DE VELÁZQUEZ

Al lector seguramente le resulte redundante una nueva descripción de la obra de Velázquez en cuestión. Sabemos que hay un espejo, que el pintor se ha representado a sí mismo pintando un lienzo del que vemos el reverso, que en el espejo probablemente se reflejan los reyes, que el resto de los personajes pertenecen al entorno de la familia real y que en el centro está representada la infanta Margarita. La profusa bibliografía en torno al cuadro, nos señala al menos dos aspectos que a menudo se reiteran y se reelaboran desde distintos puntos de vista: aquel que señala en el cuadro una alegoría de la representación pictórica y aquel que subraya su modernidad en el carácter fotográfico del tratamiento del tema.

Existe un texto central en torno a la lectura filosófica contemporánea de *Las Meninas* de Velázquez; el texto de Michel Foucault que abre *Las palabras y las cosas*. La lectura de Foucault es conocida; para él el cuadro de Velázquez constituye un ejemplo elocuente de lo que él llama la *episteme* clásica y que se opone a lo que en el segundo capítulo de dicho libro llama la *episteme* renacentista. Para Foucault, en *Las meninas* se hace evidente que la continuidad entre las palabras y las cosas de aquel un mundo pre-moderno atravesado por

la lógica
habilita
sario un
artificial
posible g
a la vez
el lugar
representa
en el fina
pura rep
del cuad
sujeto cu
que hace
sujeto q

Otro
represen
vista de
la violac
a las rep
necesaria
niza del

El
ex
cc
sit
qu

Para
desenca
pado po
está ocu
curioso
consider
debería
de aquél
de allí la
“Velázq

Snyd
es el esp
de la per
el reflej
clásica l
los reye
ser atraí
la tela q
quedaría
mal sue

Sin embargo el espejo nunca juega un rol inocente; es depositario de los mas grandes males a la hora buscar una representación del mundo. El rol del espejo en toda una historia de la filosofía es justamente el de engañarnos respecto a lo que refleja y a su realidad. Su carácter paradójico se acentúa aquí si lo observamos en relación con el rol de las ventanas. Sabemos que en el cuadro de Velázquez las ventanas de la derecha aparecen cerradas y esas otras ventanas que serían los cuadros, están sumidas en la penumbra, a excepción del espejo que refleja y demarca su propio rectángulo de luz. Es como si la cuestión del espejo se nos mostrara como en contrapunto tanto de la función de las ventanas como de los otros cuadros. Este punto es el que ve Foucault, cuando le adjudica una centralidad particular. Pero es también sobre este punto que Searle analiza sus paradojas: justamente el espejo es el que desestabiliza la posibilidad de aquella representación que tenía a la ventana como metáfora esencial.

A pesar de la lectura errónea de la función del espejo en la composición, vemos que tanto en el caso de Foucault como en el de Searle, se hace patente la pervivencia de las clásicas lecturas del cuadro: la referencia a la instantánea fotográfica y la relación con cierta alegoría de la representación pictórica. Esta última nos interesa particularmente, porque se vincula con la conocida referencia al cuadro como una “teología de la pintura”. La expresión resulta fundamental para comprender el gesto picassiano. No una mera “apología” de la pintura, sino una “teología”. La pintura debería convertirse o bien en el escenario privilegiado de una lógica divina, o bien ella misma manifestación y ejemplo de la creación absoluta. Si esto es así, las consecuencias llegan un poco más allá de la mera exposición de la representación como pura representación. La pintura retomaría aquí una función que había estado relegada a la metafísica: aquélla de develar el fundamento o la verdad última. Encontramos en los programas vanguardistas ecos de semejante pretensión, y es justamente en ese sentido que la vanguardia ha sido pensada en continuidad con la modernidad, antes que en ruptura con ella. Quizás sea contra estas pretensiones que el exponente más influyente de la pintura del siglo XX haya decidido arrojarse al mundo de las “versiones”.

PICASSO FALSIFICADOR

Si hay alguien a quien le gustan las paradojas es Orson Welles. Pero no le gustan en tanto que trampas para el pensamiento, sino que en tanto desafíos que exigen y llevan hacia un límite nuestra capacidad de análisis racional. Le interesan como umbral que, una vez traspuesto, vuelve indiscernible lo verdadero de lo falso, o más bien, vuelve inútil la diferencia. En ningún otro film ha llevado esta potencia a tal extremo como en *F for Fake*. En ella se nos relata la historia de un falsificador, su biógrafo, su marchante, su nieta amante de Picasso entre otros personajes, cuyo núcleo central es forzar la lógica de la ficción falsificante hasta disolver la distinción entre originales y falsificaciones. Es de algún modo una gran alegoría de la pintura: aquel espacio donde justamente la distinción entre originales y copias resulta más exagerada en tanto más indiscernible.

Sabemos que ya Platón condenaba la pintura justamente por su carácter desviado respecto de una lógica que repartiría el mundo bajo las categorías de lo verdadero y lo falso. La pintura construye imágenes cuyo carácter fundamental es escapar a la égida de la Idea. Evidentemente no se trata simplemente de un problema de “degradación” ontológica. En

el famos
ontológi
adelgaza
imágen
Entre las
estructur
la cama.
mera ex
imagen t
que se o

Stein
Nos dice
réplica. I
y la répl
labras, e
Si el cuad
las pone
metáfora
fijos. No
más bien
represen
ejemplo

¿Cón
bro. Los
instala d
Las Men
su relaci
monedero
relación
tir del c
principio
de conte
control c
al interc
el riesgo
vestida c
como fra

El pro
de 1919
dibujos
moderni
a Stravin
converti
1999: 19

El pr
el papel
extracci

lingüística de la pureza vuelve a acuñarse como la bonanza económica de la falsificación estética. Y así también puede percibirse una bienvenida nota de depreciación en este “céntimo para Picasso” que no difiere del algo condescendiente “penique para el pobre tipo”, de Eliot. El esplendor y la miseria, podríamos decir, del artista moderno (32).

No salvaremos a Picasso del juicio de falsificador a través de una condescendencia posmoderna gracias a la cual el *museo imaginario* finalmente está democráticamente disponible. Si algún tipo de justificación nos gustaría dar para el “fraude picassiano” es la que hace justicia a la lógica del falsificador. También Welles en el film mencionado hace referencia a este poder alquímico de Picasso: todo lo convierte en oro. Pero para darle un signo opuesto.

En *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Deleuze dedica un largo capítulo a lo que llama las “potencias de lo falso”, cuyo protagonista fundamental es Orson Welles. Si una reflexión respecto a la crisis de la verdad tiene lugar en este tomo dedicado al pensamiento cinematográfico del tiempo, es porque la forma misma del tiempo es la que tradicionalmente pone en crisis la noción de verdad. Se trata de un nuevo estatuto de la narración cinematográfica, que, en lugar de ser verídica, se hace esencialmente falsificante. Esto no equivale a un relativismo de la verdad, según el cual cada cual tiene su verdad. Si así fuera, la noción de lo verdadero no sufriría una verdadera crisis, ya que dicho relativismo sólo hace referencia a una variabilidad de contenido que deja intacta la forma de lo verdadero. Se trata más bien de lo que Deleuze llama las potencias de lo falso que reemplazan a la forma de lo verdadero (1986, 185-198). Volveremos sobre este punto.

La falsificación picassiana implica, antes que una traición a la vanguardia, o la simple coartada de un pintor al que se le han acabado los temas, un profundo trabajo de extracción gestual que no obedece a las leyes del signo con su arbitrariedad, vacuidad y posibilidad de movimiento. Lo que se extrae no son ni los personajes, ni una forma vacía, ni un mismo problema. De acuerdo con un diálogo referido por Sabartés, Picasso habría dicho respecto de *Las meninas*:

Si uno se pusiera a copiar *Las meninas*, de toda buena fe, pongamos por caso, al llegar a cierto punto y si el que copiase fuese yo, me diría: ¿qué tal poner a esa un poquitín más a la derecha o a la izquierda? (cit. en Rafart, 1999: 40).

Seguir de cerca a los personajes para hacerlos mutar y volverlos irreconocibles, tirar del punto de fuga de la composición para generar pequeños temblores en la estructura del cuadro, construir a su alrededor un nuevo problema que viene a desplazar a su problema más propio. Se trata de una apretada captura de signos fijados antes que liberados, que son transvalorados antes que purificados. La “obra maestra del arte universal” se descuentiza y se expone en una serie de lienzos que no hacen sino cuestionar su unicidad y su carácter acabado.

VARIACIÓN Y SERIE

Krauss señala que Picasso transita en el cubismo y el collage la vía moderna que, al romper la relación entre representación y referente, empuja la pintura hacia un devenir signíco. Es en este sentido que el retorno a los contenidos neoclásicos implicaría una traición al proyecto moderno. Sin embargo, cabe aún otra lectura. Podríamos decir que Picasso no traiciona esta vía sino que la atraviesa y transvalora sus condiciones de posibilidad. Picasso no se

sube a la vacío. El daba a el proye

El es plemento una grav un privil la estruc del perio (1928). opacado bien en una vent hacia un del segu

La co de m fo al

El an ción, má forma-co en el seg a inaugu en funci problem con el m La frase sino pas figurativ movimie

Una Velázqu noción ciones se encontra modo, la variaci posición la variaci pierde su las distinc variacion

“variaciones de la serie” (trasposiciones, retrogradaciones, inversiones), esto sucede a nivel de la determinación del material y no de la forma. Con esto queremos indicar que la noción misma de variación si bien permite entender algunas cuestiones de índole formal, no es suficiente para dar cuenta de la especificidad de la variación en el caso de Picasso y en el arte posterior a los '50 en general. La música posterior a los '50 ha trabajado variaciones, aunque de un modo completamente distinto. La noción de variación, si aún es utilizable, debe ser contemplada desde una perspectiva post-serial, es decir, como la operación que intenta extraer la forma desde un material que ya ha sido sometido a un proceso formal. La forma de expresión y la forma de contenido son trabajadas conjuntamente a través de una operación particular de encastre.

Es necesario aplicar la noción de variación a dos ámbitos diferentes: aquel de la forma del contenido y aquel de la forma de la expresión. Esto es claro en música y es claro desde el dodecafonismo justamente, donde esta noción de “informar el contenido” se hace presente. Cuando Schönberg concibió el dodecafonismo como sistema compositivo, de lo que se trataba ante todo era de controlar el material con una estructura abstracta que evitara el efecto motívico, es decir, el reconocimiento de un tema, tal como sucedía en la música tonal. Sin embargo, se trata de un proceso para informar el material antes de estructurarlo en una forma temporal. Esta distancia entre forma del contenido y forma de la forma, o como indican Deleuze y Guattari, forma de expresión (1988: 90-92), se hace patente en las críticas que sufrió Schönberg luego del desarrollo del dodecafonismo. Se trataba de una forma de contenido totalmente nueva, un tipo de relación entre los elementos utilizados para la composición totalmente nuevo. Pero a la hora de dar una forma expresiva a ese material, se recurrió a formas viejas: el Vals, la Sonata...

En el caso de Picasso parece que nos encontraremos en el lugar inverso al de Schönberg: un contenido viejo para una pluralidad novedosa de formas de expresión. El viejo reproche de Berger: Picasso no tiene temas propios. Reencontramos gestos de formas ya elaboradas minuciosamente por Picasso, que son operadas desde dentro por un material antiguo. Pero quizás *Las meninas* no sean tanto el “contenido” de la serie picassiana como su forma. O más bien, no se reduce a una relación abstracta entre forma y contenido o temas, sino a un encuentro particular entre un contenido pictórico ya elaborado con una composición particularmente celebrada. Picasso pone en obra allí toda una serie de elaboraciones pictóricas anteriores, y los personajes del cuadro velazquiano son más bien el espacio donde el mundo picassiano viene a reencontrarse. El artista utiliza entonces un “contenido” informado, altamente elaborado y que responde a largos años de experimentación pictórica, y una estructura formal que es sometida a un proceso doble: la traducción y la serialización, operaciones ambas que proceden del tratamiento mismo del material pictórico ya elaborado.

La traducción aquí no implica un simple paso de un código a otro. Se trata más bien de una transcodificación; los cambios en el código dado se producen a través de sus márgenes de descodificación. Allí donde los personajes de Velázquez cristalizan un gesto, Picasso hará brotar sus propios gérmenes. Y se trata a su vez de un despliegue de la composición velazquiana en una serie que remite necesariamente a un modo de encuentro con la obra deudor de la experiencia temporal antes que la inmediatez clásica de la experiencia pictórica.

El personaje al que Picasso dedica mayor cantidad de lienzos es el de la Infanta. En el cuadro de Velázquez ocupa el lugar central. Su rostro se encuentra levemente girado pero sus ojos están mirando hacia el frente. Este cruce entre frente y perfil es explotado por Picasso en los estudios sobre la niña, donde reencuentra sus propias elaboraciones del rostro. Es sobre ese rostro, a su vez, sobre el que comenzará a trabajar el problema del color (MP

70440, 1
él líneas

Com
ese perso
uno de lo
espacio o
hacia el
en el fon

Algo
se va po
que Pica
que tom
grande o
Nieto. L
ventana
serie” d
forma p
este pri
blema d
mismo p
y los cu
fondo co
que dire

Evide
centraliz
agujero a
Susan G
la funció

El av
ahora es
pero tam
recuerda
en su fa
Madrid
Velázqu
Las Men

Esta
ción del
quizás h
entre Vel
a Velázq
fuga. El
el espejo
invirtiera
lugar an
la idea. E
de la re-

Un segundo personaje que se ubica en los *bordes*, es el del bufón. Picasso recurre a un método muy simple para señalarlo: lo deja sólo esbozado y sin pintar. El personaje tendrá su propia mutación. Si Nieto parece convertirse en un nuevo pintor en el interior del cuadro, Nicolasito Pertusato sufre una transformación similar: su gesto de equilibrio con las manos levantadas a la altura del pecho se convierte en el gesto del pianista sobre su instrumento (MP 70472). No es menor que en una serie que requiere para su experiencia de una temporalidad diferente a la del cuadro tradicional, se incorpore un músico a la escena. Es además la imagen del pianista acompañante, aquel que se mantiene en el margen para dejar que otro personaje principal, el solista, juegue su papel. Esta escenificación se acentúa si ponemos en diálogo este lienzo con el último de la serie en el que Isabel de Velasco parece saludar al público, porque nos encontramos con una clara referencia a la teatralidad y un despliegue temporal de la serie. Si el teatro musical de la época recuperaba los gestos del concierto tradicional para componer con ellos un nuevo código musical, también Picasso aquí parece extraer los gestos teatrales del cuadro.

Hacíamos referencia en el inicio a la necesidad de pensar qué sería una transvaloración de lo verdadero y lo falso. También sugeríamos que Picasso parecía seguir una lógica pre-clásica, anterior al problema de la representación en términos modernos o una lógica que dependería antes que de la distancia entre verdad y falsedad de la potencia de lo falso. La frase de Nietzsche no implica un mero relativismo de los juicios, sino más bien la conversión del juicio en la expresión de un afecto: “No debemos preguntarnos: «¿quién interpreta pues?», al contrario, el interpretar mismo, corno una forma de la voluntad de poder, tiene existencia (pero no como un «ser», sino como un *proceso*, un *devenir*) como una afección” (1998: 34-35). Evidentemente, es esto lo que a Picasso ocupa, pintar los afectos que los cuerpos expresan, más allá de cualquier utopía vanguardista y más allá de toda semiótica postestructuralista. Lo único que quedan son los cuerpos y sus fuerzas. “Pintar las fuerzas”, aquello que Deleuze admiraba en la obra de Bacon, parece aquí ya elaborado por su maestro.

REFERENCIAS:

- Las obras pertenecientes a la serie *Las meninas según Velázquez* de Picasso, se citan siguiendo la numeración de catálogo del Museu Picasso de Barcelona. (p.e. MP 70492)
- Berger, John. (1973). *Ascensión y caída de Picasso*. Trad. y prólogo de Manuel de la Escalera. Madrid: Akal.
- Deleuze, Gilles. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. de Irene Agoff. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1988). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos.
- Derrida, Jacques. (1989). “La retirada de la metáfora”. En *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Trad. de Patricio Peñalver. Barcelona: Paidós.
- Galassi, Susan G. (2008). “Rito de paso: el viaje de Picasso por *Las Meninas*”. En *Olvidando a Velázquez. Las Meninas*. Barcelona: Museo Picasso [Catálogo de exposición].
- Krauss, Rosalind E. (1999). *Los papeles de Picasso*. Trad. Mireya Reilly de Fayard. Barcelona: Gedisa.