

El Otro excluido: "Un análisis desde la semiótica crítica en la obra de las "Meninas de Velázquez

Por: Víctor Manuel Mendoza Martínez

Mayo 2010

Introducción

Quien siente, mira, escucha y con atención está obligado a negarse a sí mismo para poder acceder al Otro. Toda obra de arte exige sentirse en encuentro cara-cara en el espacio y tiempo del Otro. Aceptar este misterio por la vía de revelación, nos convoca a renunciarnos en todas nuestras pre-compresiones y tomar distancias de éstas, así quien accede la obra de arte accede al misterio está articulado a la nada.

Traducido lo anterior a una pregunta de investigación, ésta podría tener como referente los siguientes cuestionamientos: ¿cuál es el sentido crítico de una obra en el contexto de su interpretación frente al encuentro cara-cara? ¿Es posible una lectura desde el sentido de la exclusión signica?

Esto exige utilizar una metodología de ruptura con el modelo de interpretación lineal, por lo que haremos una crítica al modelo que parte de "la situación ideal" de un artista que ve un objeto o una escena desde un punto de vista, que presupone "debe ser" como creador lo expone o lo ve de manera privilegiada. Nuestra crítica hace énfasis sobre los presupuestos que suponen que el artista produce en una superficie plana y lineal un objeto tal que, cuando el espectador se sitúa ante ella en el punto de vista adecuado, tendrá una experiencia visual semejante a la que tuvo sobre su creación y podrá transmitir de manera "lineal" esta experiencia.

La primera hipótesis que sostenemos en este documento es que los sujetos en el proceso de interpretación de una obra no acceden al mundo de manera equivalente al creado y de forma lineal, por el contrario, la situación en el mundo hace que éstos tengan distintos-diferentes ámbitos de interpretación. La segunda hipótesis refiere a que una lectura crítica de una obra requiere un acceso a los signos de la exclusión.

De manera específica el recorrido metodológico del trabajo lo haremos por medio de la Semiótica (crítica), entendida ésta como aquella que no sólo explica los procesos de interpretación equivalente; también la que interpreta los signos al interior (y desde) los procesos de exclusión.

En la primera parte del artículo, buscaremos generar un diálogo desde la reflexión descriptiva-analítica del modelo Semiótico dentro del contexto de la teoría Pragmática-crítica. En el segundo apartado, desarrollaremos un campo aplicativo a través del análisis Semiótico del cuadro de la "Meninas o Las Damas de la Corte". En la última parte vincularemos la Semiótica Crítica con el análisis de los signos en los procesos de exclusión. En este espacio de investigación propondremos un diálogo con los resultados aportados por la Semiótica Pragmática, y a partir de esto es que podamos revelar los signos "no dichos" por el sistema.

La importancia de este trabajo está en su aporte a la semiótica crítica; si bien es cierto la obra de Velázquez ha sido ampliamente trabajada en diferentes campos de investigación, en nuestro análisis ofreceremos un campo innovador en el tema de la Semiótica Crítica, mediante el análisis del Otro en sus condiciones de exclusión.

I Principios básicos del modelo de la Semiótica Crítica

Es difícil dar una definición unánime de lo que es la Semiótica, sin embargo puede haber un acuerdo en el sentido de que estamos hablando acerca de "doctrina de los signos" o "teoría de los signos". A partir de esta definición las preguntas serían las siguientes: ¿Cuáles son los principios teóricos fundamentales que explican la producción de los signos? ¿Cómo se explican éstos en el marco de un contexto de exclusión? (Pierce 1958)

La semiótica como la "teoría de los signos" tiene a su "objeto" de estudio en las "estructuras sánicas". Cuando hablamos de "estructura sánicas", nos estamos refiriendo a una perspectiva que consiste en preguntarse sobre las maneras a través de cómo las cosas se convierten en portadores de significado y desde donde nace este significado (Pierce 1958). Así entonces, una de las tareas de la Semiótica, consiste en analizar la determinación de los criterios y principios, tanto teóricos como metodológicos, que pueden ayudar a diferenciar los tipos diversos de estructuras sánicas y la relación con sus procesos de producción, distribución y consumo.

En la historia de la reflexión sobre la Semiótica, el aporte de la tricotomía elaborada por Peirce (1958) es un referente teórico fundamental para comprender sus principios explicativos. En él se destacan los niveles de interpretación entre el ícono, el índice y el símbolo, también su contribución a la oposición categorial entre análogo-digital y el énfasis en las funciones comunicativas del signo que son a saber: las sintácticas, semánticas y pragmáticas. Siguiendo los principios aportados por el modelo de Pierce, estamos en condiciones de afirmar que un mismo signo puede jugar varios papeles al mismo tiempo. Para los motivos de nuestra investigación: una imagen puede representar algo, expresar algo, referirse a su propio carácter material, aludir a algo, ser una metáfora o un constituir otro tipo de signo indirecto. Por lo anterior también podemos decir que la semiótica se interesa en encontrar reglas, regularidades generales, e intenta describir estos fenómenos como funciones genéricas al interior de un sistema interpretativo. En este artículo utilizaremos el modelo Semiótico de Pierce poniendo especial énfasis en su ámbito Pragmático, éste se refiere a las diversas maneras en como los sistemas del significado colaboran en la transmisión de la significación un vínculo con las acciones sociales. En síntesis se trata de las relaciones entre el signo y la acción social.

El modelo Pragmático es un interlocutor necesario por su desarrollo teórico para la comprensión del tema que estamos abordando –no obstante lo anterior- nuestra pretensión en este artículo tiene un sentido innovador, ya que buscamos analizar el sentido crítico-pragmático de un sistema de signos desde la exclusión y la manera en cómo a partir del proceso de su significación, podemos generar nuevas posibilidades de interpretación y acción social. Se trata entonces de una investigación que se fundamenta en el aporte de la visión clásica de la semiótica, y al mismo tiempo, contribuye de manera relevante con los nuevos horizontes problemáticos del sentido crítico del signo. (Nicol 1997)

Un planteamiento central del modelo Semiótico de la Pragmática en su versión crítica, es la tesis de que no existe una relación de simetría interpretativa entre productor e intérprete del signo. Aún más, si bien es cierto que las relaciones singulares que productor e intérprete del signo mantienen con las instituciones de la significación pueden ser equivalentes en su significación original, esto no quiere decir que siempre ocurran de la misma forma y que la diferencia interpretativa puede tener un papel central. Para producir un modelo desde la Semiótica Crítica que nos sirva para el análisis interpretativo, tememos que reconocer la existencia de una disimetría de exclusión en los procesos de producción de los signos y sus procesos de interpretación. Dicho en otras palabras, si bien es cierto que la producción de los signos y su interpretación, es un proceso de incorporación de un pensamiento-mundo en una configuración de existentes que se ubica bajo la dependencia de una interpretación anticipada. No obstante la comunicación participan en un proceso colectivo de interpretación dentro de relaciones complejas. Esta relación compleja es la que pone el acento en la oposición del "sentido de los recorridos" que hace la diferencia entre producción e interpretación según sea su parte en el proceso comunicativo y su ámbito de significación. Aunado a lo anterior los sujetos del

proceso de interpretación no acceden al mundo de manera equivalente, por el contrario, la situación en el mundo hace que los sujetos tengan distintos-diferentes ámbitos de interpretación. Esto quiere decir que al interior de un mundo los signos pueden tener una situación central o de exclusión. Este nivel de la Semiótica -denominado crítico- es el punto que da origen a la propuesta en este artículo, ésta se opone a: la relación producción-interpretación como una ecuación donde los términos son equivalentes, la reconoce como una condición necesaria de todo proceso comunicativo, pero es insuficiente en la situación-mundo donde los procesos de interpretación tienen una fuerte acentuación en la distinción-diferencia que se genera en la exclusión.

Un recurso explicativo comprendido dentro de la semiótica crítica es el que nos propone Velázquez en la obra de las “Meninas o damas de la corte”. En ésta se apartan del concepto donde “se cree” que el artista produce en una superficie plana un objeto tal que, cuando el espectador se sitúa ante ella en el punto de vista adecuado –el del creador- tendrá una experiencia visual semejante a la que tuvo el artista en una relación de ecuación lineal ($A=A$).

Por el contrario, Velázquez en las “Meninas” busca un modelo diferente centrado en:

- 1.- El artista usa todos los recursos pictográficos (Estructuras signícas) para romper el modelo del punto de vista exterior.
- 2.- El artista y la obra se confunden en su lugar y tiempo, ya que el primero está ocupando el lugar y tiempo diferente de la obra. En este sentido el artista tiene un punto de vista “imposible”: está dentro de la escena mirando la escena e incluye las visiones y los relatos de los otros, sobre todo aquellos que “no están situados en el contexto de la inclusión”. (Mendoza 2008)

Las tesis anteriormente descritas requieren una interpretación más detallada que comprenda a la pragmática crítica aplicando un análisis específico de la obra de las meninas y que trabajaremos en el siguiente apartado.

II El análisis mediante el modelo semiótico de equivalencia interpretativa

Como hemos visto el modelo semiótico de equivalencia interpretativa opera en una relación de igualdad formal entre lo visto por el pintor y la capacidad del espectador de ver esta forma de representación como única posibilidad de interpretación. A éste lo llamaríamos categorialmente la equivalencia interpretativa, por su carácter lineal.

Si hacemos un análisis hipotético de la pintura desde una Semiótica de la equivalencia interpretativa, podríamos decir que Velázquez se propuso reproducir la escena que tenía ante sus ojos, con la intención de no apartarse lo más mínimo de la realidad que veía. La equivalencia interpretativa, se expresa mediante un espectador que ve la realidad representada por el pintor y que “somete” al espectador de manera total a una sola visión del realizador de la obra. Es decir que solamente existe una descripción de la obra que es su representación de la realidad y que es necesario ponernos espacialmente al frente de la obra para poder significar la intención de la obra en su sentido pleno. Así entonces la obra es un mero retrato de grupo de la “corte” con los recursos ilusionistas de la época, realizado con un gran dominio de la técnica pictórica. Siguiendo el modelo de equivalencia diríamos que en las “Meninas” tenemos un retrato de un grupo en una situación informal, hecho en una sala del palacio. En el centro aparece la infanta Margarita María rodeada por dos damas de honor o meninas (en terminología portuguesa); la de la izquierda es María Agustina Sarmiento, que le ofrece (acción), en un jarro de plata, agua con un búcaro; la otra es Isabel de Velasco, quien efectúa una reverencia. En el ángulo derecho se encuentran los enanos Mari Bárbola que frota un camafeo y Nicolás Pertusato, y un perro que aparece en la parte inferior izquierda de la obra. (Ver imagen 1).

El plano medio es ocupado por Marcela de Ulloa, señora de honor, y un guardadamas sin identificar. En el fondo, José de Nieto Velázquez, aposentador de la reina. La zona izquierda está dominada por una gran tela con la que Velázquez realiza una obra. En la pared del fondo, reflejadas en un espejo, las imágenes de los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, según la hipótesis propuesta por un grupo de investigadores sobre el tema, la autenticidad de los personajes se podría corroborar por el dosel rojo que era usual en los retratos oficiales.

Un poco más atrás, a la izquierda, está el pintor Velázquez sujetando un pincel en la mano derecha y la paleta con los demás pinceles en la izquierda. Se está inspirando para pintar a los reyes y se ha representado a sí mismo muy elegante con el atuendo de caballero. Delante de él está la parte posterior de un lienzo sobre un caballete.

Al fondo, una puerta de madera se abre a una estancia posterior muy iluminada y José Nieto, aposentador de la corte, está en las escaleras, no sabemos si su acción es accedente o descendente. Lleva un sombrero en la mano y viste una capa negra. La luz es de tal intensidad que hace brillar la escalera, la puerta y la persona de José Nieto.

Colgado en la pared vemos un espejo que refleja la luz y donde el rey y la reina aparecen con un cortinaje rojo. No sabemos si están quietos posando para Velázquez o si entran en ese momento en la habitación, hay grandes cuadros por las paredes entre los cuales se han identificado como el relato mítico de Palas y Aracne de Bautista del Mazo y el Juicio de Midas de Rubens.

El lugar en donde estamos dentro de la obra ha sido descrito por dos hipótesis: Una que sostienen diferentes investigadores sobre que la acción transcurre en el taller de Velázquez por la gran cantidad de cuadros que podemos apreciar, y otra que nos dice que estamos en la pieza principal del apartamento del segundo piso del Alcázar de Madrid, ocupado anteriormente por el príncipe Baltasar Carlos.

Por último podemos decir que la habitación está compuesta por ventanas en la pared derecha y están alternativamente abiertas y cerradas lo que nos acentúa la sensación de profundidad y de atmósfera real. También vemos el techo y parte del suelo.

Si bien es cierto –como hemos referido- que para un proceso comunicativo la equivalencia es necesaria, es decir se trata de una condición necesaria para la interpretación ésta es insuficiente, si consideramos que la estructura signica requiere de un universo de comprensión de múltiples puntos de visto. Así entonces la escena no es sólo equivalente desde una dimensión de la realidad, existen otras dimensiones que inclusive pueden provenir de la narración del Otro. Es el Otro el que nos revela una realidad que es representada por el pintor. (Searle en Marias 1995)

III El modelo de la pragmática crítica en el análisis de la obra de Velázquez: las Meninas

En el apartado anterior realizamos una descripción de la Obra de “Las Meninas” dentro del “modelo del realismo de lo visto bajo el presupuesto de una equivalencia entre el autor y su receptor”. En este nuevo ámbito iniciaremos con la categoría que denominaremos pragmática crítica y el objetivo es comprender que la realidad-representación no sólo está siendo representada y vista desde un modelo de dependencia al creador, la nueva dimensión pragmática es que estoy dentro de la realidad representada, por este motivo la realidad es re-encantada. El cuadro me ubica dentro de la escena. Esto significa poner en suspensión el modelo interpretativo de representación lineal y recuperar nuevos sentidos de la realidad-representación.

La obra de Velázquez “Las Meninas” (estructura signica), puede ser vista o se puede leer desde un significado más profunda. Se puede decir que hay un tema instantáneo que es lo primero que observo

(Semiótica de la equivalencia) y un tema profundo que genera la reflexión y la paradoja (Semiótica pragmática crítica)

A partir de este contexto podemos decir que la obra de “Las Meninas” está dentro del modelo de equivalencia, porque capta el instante de la vida familiar y propone al espectador esa lectura única. No obstante al mismo tiempo nos da la sensación de movimiento, es decir que de manera simultánea se ve la obra como detenida y al mismo tiempo en toda la complejidad de la acción, esto se deduce de la estructura signica que encontramos en las actitudes y miradas de los personajes. Por las actitudes los personajes se mueven. (Mendoza 2008) En el cuadro encontramos que un grupo de gente está haciendo algo que es “interrumpido o visto” por alguien que está afuera de los límites de la pintura.

“Las Meninas”, consiste en no querer que las cosas sean más lo que son, en renunciar al perfeccionamiento de las cosas; perfeccionamiento como precisión. Las cosas son en su realidad poco más o menos, sin embargo éstas son sólo aproximadamente ellas mismas, no terminan en un perfil riguroso, tiene superficies equívocas, flotan en margen de la imprecisión que es su propio ser. La precisión de las cosas es precisamente lo irreal, lo legendario de ellas. Su estructura signica se mueve desde la complejidad en diferentes centros temáticos.

Velázquez aparentemente no pinta nada en la obra de las Meninas que no esté en el objeto cotidiano de la realidad, como lo pudimos apreciar en el primer nivel de análisis. Pero de esa realidad pinta sólo unos cuantos elementos lo estrictamente necesarios para producir su movimiento hacia un ámbito de complejidad, vienen a ser algo así como la crítica del encuentro con lo “real” en tanto estructura lineal-equivalente. La pintura logra una actitud ante el mundo, es la realidad en tanto acción, la apariencia de una cosa que en su aparición, se hace realidad. Los signos en su realidad son poco más o menos, aproximadamente ellos mismos, no terminan en un perfil riguroso, no tiene superficies inequívocas y pulidas, sino que flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia.

Para lograr el efecto anterior Velázquez pone todo en movimiento que se detiene. *“El análisis del argumento arranca de una de las cualidades llamativas de la obra: la sensación de movimiento paralizado que se deduce de la actitud y mirada de los personajes”* (Snyder. En Marías 70: 95)

3.1 La no equivalencia de la estructura signica: la mirada del otro

Un punto fundamental es que la mirada de Velázquez, parece observar hacia la parte “exterior” de la escena y también parece mirar a los reyes que están “fuera” de la escena pintada pero dentro de la habitación. Otro signo importante es la mirada de Mari Barbola mira hacia el cuadro que está pintando Velázquez y por otra parte centra su mirada fuera de la habitación.

Tirado nos propone otro elemento importante de la estructura signica que lo podemos establecer por espejo del fondo, *“con este objeto Velázquez ha invertido el problema planteado por Van Eyck, que retrata al “Matrimonio Arnolfini” y a través del espejo nos devuelve su propio retrato y el espacio delante de los retratados. Velázquez pinta la expectación que produce su retrato y a sí mismo que lo realiza. Pero, ¿qué pinta Velázquez? Podría ser este mismo cuadro cuya escena le devuelve un espejo situado ante ellos”*. (43:70)

La no equivalencia interpretativa se da porque en esa escena, porque estamos en la situación de ese juego cruzado de miradas. Luego nos damos cuenta de que en la oscura pared del fondo un pequeño espejo desmiente esta primera impresión reflejando los rostros de los reyes. Parece que son los reyes quienes efectivamente posan para el artista y deben de encontrarse situados en el mismo sitio -o detrás- en el que nos hallamos situados nosotros, en cualquier caso frente a la puerta del fondo donde se sitúa el punto de fuga. Eso explicaría las atentas miradas de la infanta, del pintor y de la enana, que nos comprometen en la acción del cuadro

Nuestros sentidos en el marco de una interpretación de dependencia son des-construidos por Velázquez al involucrarnos en la escena de varias formas: las figuras reflejadas en el espejo, son representaciones de los reyes que son lo suficientemente borrosas como para que nos sintamos reflejados nosotros, además Velázquez nos mira con la paleta y el pincel como si nos estuviese pintando, todo ello, junto con el potente chorro de luz, el suelo que se nos viene encima y el lienzo cortado terminan por confundirnos y provocarnos la ilusión de nuestra presencia entre los personajes pintados.

Los reyes se encuentran el “espejo de Príncipes” (Emmens. En Marías 1995). Este objeto les da cualidades de un príncipe ideal o modelo ideal. Esta tesis se confronta con diferentes cuadros en donde se puede apreciar el uso del espejo en donde los reyes se representan. A este objeto se le denomina espejo de príncipes. Al mismo tiempo el espejo puede representar el sinónimo de una realidad reflejada pero no un sentido equivalente.

El espejo es la burla espacial por antonomasia, nos engaña y confunde, crea espacios ilusorios. Cuando nosotros contemplamos el cuadro directamente, nuestra vista es dirigida hacia el fondo y el espejo nos devuelve la imagen. Así se crea una interrelación tan estrecha entre lo pintado y nuestra inclusión en la obra que resulta difícil distinguirlos

Si hay un elemento que varía sustancialmente nuestra percepción de las cosas es, sin duda, el signo del espejo. Al reflejar todo lo que se pone delante de él, modifica la sensación espacial, nos parece que el espacio donde nos encontramos es el doble de grande de lo que en realidad es. Además, da la sensación de haber espacio detrás de él cuando ya sabemos que no es así. Entra así en contradicción nuestro sentido de la vista (engañado por el espejo) y nuestro sentido espacial. Cuando nos miramos al espejo no vemos en realidad nuestro verdadero aspecto sino un reflejo de otra dimensión de la realidad-representación.

Lacan (2005) dice que los reyes reflejados en el espejo, tienen que ver con la "función del espejo plano" en tanto está "en representación", es decir, representan las figuras mayores de un cierto orden monárquico, pero allí desde donde están (reflejados en el espejo del fondo), no ven nada, lo cual no quita que se les suponga que ven todo. La genialidad del pintor consiste en lograr que esa mirada, supuesta en cierta presencia, se ubique fuera de los límites del cuadro.

IV Un sentido de lo crítico desde la exclusión

En este apartado del artículo proponemos ir más allá del sentido pragmático de la inclusión del espectador en la obra para desarrollar un momento de “suspensión” desde la aparición del Otro Excluido. Como hemos visto el sentido pragmático está representado por los reyes que están fuera de la escena pero son incluidos como parte de escena mediante el recurso sígnico del espejo, no obstante simbolizan al Orden establecido, porque la escena en movimiento se detiene desde la mirada del narciso que gusta de verse al espejo. Los espectadores de la obra que puede incluirse detrás de la escena de los Reyes y también son parte de la escena. Sin embargo existe otra mirada que es la Otro excluido que no está en el espejo que está fuera de la escena y ésta es la mirada detrás del cuadro. (Ver imagen 2).

El espectador, frente a él, suele sentir vértigo porque la obra parece estar recortada, se conmueve fugazmente en la estabilidad que proviene de la visión, es decir, del espejo. La visión, se ordena según la función de las imágenes, donde se trata de la correspondencia punto por punto de dos unidades en el espacio. El ojo mismo es el signo: un espejo. En cambio la mirada en tanto objeto, es puntiforme, evanescente, lo contrario de la estabilidad que proviene del espejo. La mirada no tiene que ver con el órgano de la vista, sino que ella es imaginada en el campo del Otro en relato por el paso del escucha.

El espacio del espejo, es el espacio dado por la percepción, visual y táctil. La percepción en sí desconoce el concepto de lo infinito, porque se encuentra unida a determinados límites de la facultad perceptiva, y a la vez a un campo limitado y definido del espacio. En cambio, el espacio desde la perspectiva del Otro en condiciones de exclusión, es un “más allá” de la realidad-representación que se hace realísimo en su conexión con el infinito que es la mirada y presencia-ausencia del Otro. Se des-construye con el infinito.

Lugar donde Lacan (2005) ubicará al signo que no aparece representado, pero que sostiene todo el espacio des-construido.

Reiteramos que indiscutiblemente la unidad de enfoque es uno de los grandes aciertos del cuadro que nos sirve para mostrar el modelo de la Semiótica pragmática. Los espectadores -¿el rey?- situado frente al mayordomo mira a la infanta, que está en el centro de su foco visual y aún le dirige el rostro, aunque ya ha vuelto la mirada hacia otra persona situada a la izquierda -¿la reina?-, como Isabel de Velasco que, aunque mantiene el rostro vuelto hacia la infanta, mira ya a los recién llegados, pero instantáneamente su mirada alcanza también a las meninas e incluso al pintor. No obstante el infinito es des-construcción.

4.1 El signo del excluido.

El efecto “atmosférico” del escucha, es como si el pintor hubiese pintado el aire entre las figuras. Junto con el espejo, la primera perspectiva que observamos es la lineal, diversas líneas imaginarias o no (línea del techo-pared; cuadros colgados, el suelo) guían nuestra vista hacia el fondo y nos hacen creer en una fuente visual tridimensionalidad. Este asombroso efecto se refuerza con el signo del suelo, que avanza hacia nuestra posición y, sobre todo, con unos espacios alternativamente iluminados y en penumbra que subrayan el efecto de alejamiento.

La otra perspectiva es la aérea, en este caso se trata de la difuminación progresiva de los contornos y la degradación de las gamas tonales con el aumento de la distancia y el alejamiento. Como remate, Velázquez pone un agujero iluminado en el centro, éste es el signo de la puerta abierta que da a una estancia donde no vemos el fin, es decir, la estructura signica del cuadro tiene una perspectiva ilimitada, tanto en su espacio interior como en su espacio exterior.

La composición es engañosamente manejada como si fuera un modelo clásico. En el centro de la parte inferior del cuadro, por debajo y a la izquierda del punto de fuga de la perspectiva geométrica, en el vértice inferior de una 'V' que forman el pintor y María Agustina de Sarmiento por un lado e Isabel de Velasco, la dueña y el guardadamas por otro, aparece el retrato de la infanta y a su lado, a la izquierda, el de los reyes. Pero mientras la niña luce luminosamente toda su belleza en el centro del foco visual, los reyes se pierden, muy pequeños, en la remota lejanía del espejo.

Lo anteriormente descrito nos sirve para aproximarnos a la paradoja sobre el contraste entre lo próximo y lo extrañamente remoto, el Otro Distinto nos anuncia ya en la duda. Otro efecto lo acentúa el mayordomo detenido junto al centro de fuga del cuadro y desde esa perspectiva parece a observar la escena en su conjunto. Se trata de la reflexión sobre un espacio abierto.

El resto de los personajes hacen coro a estas figuras centrales y participan de su propia biografía y nos revelan otra. La mitad superior se llena con el techo, un cielo raso con dos ganchos para lámparas y las manchas de luz que entran por las ventanas de la pared en escorzo a la derecha; la parte alta de la pared del fondo con dos cuadros, como lo habíamos anotado, que apenas se ven y el ángulo superior del lienzo que pinta Velázquez enlazando los espacios; es decir, signo de espacio solo, signo de espacio vacío, signo de espacio espeso de penumbra. El juego espacial, sin duda, es importante. La escena está tomada desde un ángulo de la estancia que se cierra a la derecha con una pared.

El espejo, la puerta en el centro, las ventanas y puertas laterales nos insinúan nuevos espacios desconocidos y a su vez abren la habitación hacia otros espacios. Esto quiere decir que el espacio no es cerrado.

La mirada del pintor aparentemente dirigida hacia el espectador, más la presencia del cuadro dado vuelta en el cuadro, así como el espacio en el que nos introduce la perspectiva, logran extendernos hasta la dimensión de lo que se llama la ventana. De este modo, la ventana es un signo. A través de esta estructura, se amplía el horizonte limitado de lo especular. Ventana hacia lo real, en la mirada de aquel que no se puso por casualidad: este es el punto de captura de este cuadro.

El perro, como un signo/símbolo en el cuadro, se adelanta osadamente al tema central; y con esto el pintor introduce el concepto de que no existe un centro-temático, más bien muchos centros aparentemente insignificantes. Muestra también la acción en la pasividad, el perro puede ser pisado y a pesar de su naturaleza, “acepta” pacientemente esta función contextual. Esta situación nos conduce al siguiente cuestionamiento: ¿Es esta la situación del mundo de la vida del pintor? ¿Cómo mostrar esta situación de exclusión?

Existen cuatro signos que marcan el centro topográfico del cuadro. La infanta, establece la línea media del lienzo; así como el hombre de la escalera asoma desde el punto central de la perspectiva, el espejo define la línea central de la habitación. Este efecto rompe con la postura tradicional de la pintura y descentra el cuadro: no hay un centro temático privilegiado, por el contrario existen muchos centros. Así tenemos cuatro centros bellamente triangulados, el espejo como objeto fisco y centro de la habitación, la Infanta margarita geométrica como centro temático y se concebimos la estructura sónica como un autorretrato serían dos centros más: Velázquez como autor de la obra y el mayordomo como nueva biografía

Siguiendo la lectura de los signos de la exclusión, la estructura interna del cuadro es múltiple, sin bien es cierto tiene unidad y coherencia de conjunto -cómo ya citamos- el haz de miradas que confluyen en el asombrado espectador, nos convierte en tema y parte integrante del mismo, es la luz y la atmósfera que transfigura por completo a los personajes y permite la unidad del enfoque.

El signo como habitación es otro punto referencial, está toda en penumbra y la luz entra tangencialmente en ella por tres puntos distintos: por los ventanales, puerta lateral y por la puerta del fondo. La luz que entra por la puerta de la derecha ilumina directamente a la infanta, a María Barbola, que en su condición de “objeto” de la corte, es puesta por Velázquez en el Centro de la estructura sónica SUJETO-SUBJETIVIDAD y, parcialmente, a la otra menina, que se destacan vigorosamente sobre la penumbra de la galería; pero deja a contraluz las figuras de los enanos, el perro y el rostro de Isabel de Velasco.

El autorretrato de Velázquez emerge discretamente detrás de su enigmático cuadro, pero los demás personajes se desvanecen envueltos en la penumbra de una atmósfera casi tangible que los incluye, porque contribuyen a acentuar la sensación de espacio vivo que ellos crean con su presencia.

Y al fondo otros dos golpes de luz: la puerta abierta, con el contraluz del mayordomo de palacio o quizá otro autorretrato de Velásquez que se pinta en dos diferentes dimensiones de la realidad, que, al abrirse hacia otro espacio, nos delimita el cuadro y lanza una rayo de luz hacia la izquierda que hace más viva la sombra y el espejo, que nos devuelve las efigies de los reyes y complementa el mismo espacio que la puerta determina. En la sombra o en el contraluz los detalles se pierden y los contornos se esfuman.

La revelación del Otro en sus condiciones de subjetividad es suspendida desde el vacío fuera de la escena, revela a los que observan y a los que son observados, al retratista, a los retratados y el retrato y, así, integra al otro que está fuera de los límites de la realidad-representación ¿Qué nos revela?

Las formas de la habitación incrementan la impresión de relieve. La estructura del espacio y los cuadros colgados ayudan, con simplicidad, a provocar la impresión de tres dimensiones, haciendo converger las líneas en el fondo.

Los signos de las actitudes corporales tienen mucho relieve; ahora observaremos como el pintor moja el pincel y se echa un poco hacia atrás, mirando el cuadro en el que trabaja, resaltando en el cinturón su gesto y mostrando la curvatura del vientre; el varón en último fondo está transitando por las escaleras; también se mueven las damas de la Infanta que se gira hacia nuestra izquierda aun cuando mira a la derecha. Las damas de corte hacen una reverencia, la infanta muestra su indiferencia, Mari Barbola muestra otro tipo de indiferencia, aquella en la que asume su papel y Nicolás juega a la dominación.

Mari Bárbola también se ha dado cuenta, aunque todavía no ha reaccionado o su reacción es de permanente indiferencia frente a su papel en la corte. La infanta, que miraba a Nicolás entrando en la

habitación y jugando con el perro, mira súbitamente a la izquierda, en dirección a sus padres, aunque su cabeza permanece en dirección a Nicolás, produciendo un extraño efecto dislocador entre la posición de la cabeza y la dirección de su mirada; Isabel de Velasco no se ha percatado todavía de la presencia-ausencia. Marcela Ulloa, entretenida con la conversación con el guardadamas, tampoco; éste último, sin embargo, parece que acaba de darse cuenta.

El cuadro significa la quiebra de lo que un momento antes debió haber sido una perfecta calma y representa no solamente una biografía epocal, también expresa el sentido profundo de lo personal

Observo los signos de los gestos, actitudes y miradas de los personajes, me doy cuenta que en conjunto domina la sensación de movimiento paralizado y la diversificación del concepto de centro; además, tres de ellos dirigen la mirada hacia fuera del cuadro...parece un grupo que está haciendo alguna cosa que es interrumpida que sucede fuera de sus límites.

Cuando es prescrito, el auto-retrato nos evoca un grado cualquiera de atractivo por nuestra propia imagen: seducción de lo que es uno mismo, de lo que se ha sido, de lo que se quisiera ser. Se ve no sólo como una obra pictórica o esculpida, sino también en la representación que hacemos de nosotros cuando tenemos un encuentro con nuestra vida cotidiana o una intervención pública, como un proceso de construcción de nuestra propia vida en todas sus contradicciones.

No obstante una modalidad de acceso al cara-cara con el Otro en condiciones de exclusión y de acuerdo con la estructura signica de las "Meninas" se representa en dos autorretratos. El primero incluyendo a Velázquez al interior de la escena como creador de la obra en sus condiciones de producción y el segundo como una biografía que revela una parte de su biografía, en José Nieto, aposentador del rey que está en la parte posterior del cuadro, donde mueve los tiempos de la obra en otra dimensión de su vida quizá que ressignifica su situación biográfica final.

CONCLUSIÓN

La realidad-representación por su revelación crítica es una modalidad de acceso al Otro, no sólo está en función de una lectura lineal autobiográfica de representación. La fascinación por el espejo como el autorretrato deformante podría sólo ser el síntoma de una pérdida o de una búsqueda de identidad, de una dificultad en percibirse tal como se es en el reflejo de lo real. Una doble biografía que rompe con el tiempo lineal de la representación al estructurarse en dos relatos

La pregunta que nos acompañó en toda la revelación es: ¿quién soy yo? ¿El que se encuentra consigo mismo en la soledad de la propia intimidad?; ¿o el que se fragmenta y dispersa en la pluralidad de los otros? ¿Un yo sustantivo que aspira a permanecer eterno; o una pluralidad de fragmentos esparcidos por todos los rincones del espacio-tiempo por la vía de la irrupción del Otro en sus condiciones de relato?

La perspectiva la perspectiva no es la óptica es la revelación del Otro excluido a partir de un marco "artificial" desde donde está recortada la escena, que hemos venido analizando, podemos contemplar la presencia de otro que estaría ubicado más atrás de los reyes, quizás fuera de la habitación por razones de exclusión que mira el todo desde una puerta que estaría alineada por aquella por donde ¿sale o entra? (Ver imagen 2).

Ese es el relato del Otro excluido, cuya visión lo que estamos viendo como una narración oral que en un momento posterior fue registrada por el pintor. El Otro en su carácter de realísimo, estaría "de pié y fuera del salón", a poca distancia de la puerta de entrada y, sin poder ser incluido dentro del contexto de un espacio que no tiene lugar para el Otro por su condición de exclusión en la corte y orden establecido lo mantiene al margen.

La presencia del marco desde donde está recortado el cuadro irá adquiriendo sentido en el desarrollo de nuestro discurso, dada la importancia que asignamos a la mirada de cada uno de los actores participantes

en la obra juegan un papel central como estructura s gnica la narración de Otro excluido que observa la escena desde fuera de la habitación. (Ver imagen 2)

Este desde donde el sígnico nos obliga a ejercer el sentido crítico de la Semiótica, utilizar su acceso privilegiado para ser parte de la representación, un acceso que exige los distanciamientos en su espacio sígnico al cual en un inicio, sólo se lo quería ver como una representación de la cotidianeidad. La narración del Otro excluido, no acepta las reglas del juego de manera absoluta, y nos exige tomar, desde su mirada un centro invisible.

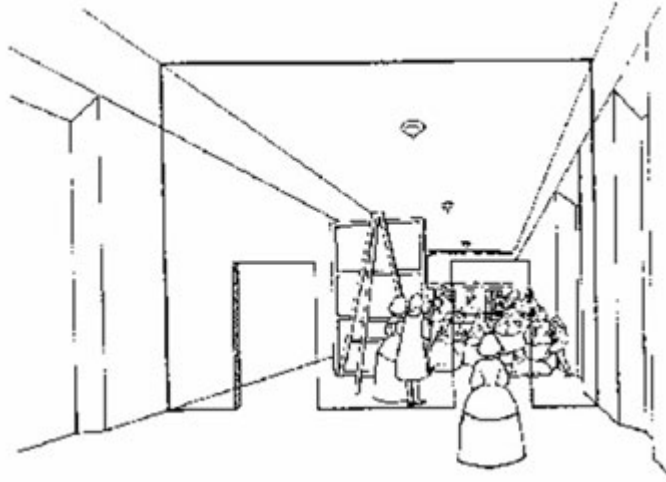
Negados de ver lo que el pintor hace, en el Otro, se nos oculta lo que en realidad sucede en este juego de la visión que, como vemos, irónicamente no nos deja ver y nos abre a la profundidad de realísimo.

Prohibidos de entrar en el espacio de la estructura y no ser aceptando en una visión lineal, equivalente y absoluta, el Otro se revela desde el infinito, será su relato lo que muestra lo pintado en la tela del anverso desde el lugar privilegiado del Otro excluido que narra la escena para ser pintada.

IMAGEN 1



IMAGEN 2



Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México

Lacan, Jacques (2005). *Escritos 1*. Siglo XXI, México, 24ª.

Marías Fernando (1995); *Otras Meninas*, Ediciones Siruela. Madrid..

Mendoza Víctor; La Frontera Trans-Disciplinar del Conocimiento. Texto publicado en la Revista Comunicología@: indicios y conjeturas, Publicación Electrónica del Departamento de Comunicación de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Segunda Época, Número 10, Otoño 2008, disponible:http://revistacomunicologia.org/index.php?option=com_content&task=view&id=244&Itemid=89

Nicol Eduardo 1997; Los principios de la ciencia, Fondo de Cultura Económica, México 4ª.

Ortega y Gasset, José (1987). *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Alianza, Madrid.

Peirce, Charles S (1958). *Collected Papers*, University Press. Massachussets.

Tirado Tur, Juan R.(1990). *Velázquez*. Susaeta ediciones, Madrid .