

Isabel Molinas

Facultad de Humanidades y Ciencias
Universidad Nacional del Litoral

De la crítica literaria a la crítica en pintura: apuntes sobre Calderón y Velázquez para una relectura de Foucault

Este artículo profundiza en el modo en que la crítica literaria puede ocupar el lugar de interfase en la construcción de un saber experto sobre pintura. Para ello se retoman algunos de los interrogantes enunciados por Foucault en su célebre artículo respecto de *Las Meninas* de Velázquez y se los pone en diálogo con textos de crítica literaria del Siglo de Oro español —que trabajan la obra de Calderón de la Barca— reunidos por Francisco Rico en su *Historia y Crítica de la Literatura Española*.

119 {texturas 3-3

This article analyzes the way on the critic on literature can work as interfase on the construction of an expert knowledge about painting. For that it returns to some questions developed by Foucault in his celebrated article about Las Meninas by Velázquez and dialogues with texts of critic on literature about the spanish Century of Gold —about the work of Calderón de la Barca— collected by Francisco Rico on his History and Critic of the Spanish Literature.

Presupuestos

En un artículo ya clásico sobre las relaciones entre poesía y pintura, Aurora Egido (1989 [1990]) profundiza en las comparaciones y analogías que durante el Siglo de Oro Español se han planteado entre ambas manifestaciones. Luego de un relevamiento exhaustivo de fuentes, concluye que:

dada la precariedad teórica sobre las artes y las letras en la España del Renacimiento y el Barroco –sobre todo si la comparamos con el caso de Italia– se comprueba hasta qué punto las mejores poéticas son las implícitas, aquellas que en uno u otro campo desarrollan los escritores y artistas, rompiendo moldes, mezclando géneros, subvertiendo estilos. Cervantes o Velázquez anticipándose a la preceptiva más completa sobre la literatura barroca –la Agudeza de Baltasar Gracián– y los tratados más ambiciosos sobre la pintura –el Museo Pictórico de Palomino.¹

Del planteo de Egido nos interesa, especialmente, la explicitación del hecho de que la literatura y la pintura “dicen antes” que otros discursos y lo “dicen más intensamente”, en la medida en que se constituyen en el lugar de la hendidura, de la grieta, del resquicio que hace manifiesta la continuidad de la historia pero, al mismo tiempo, la ruptura con ella.² En este sentido, podemos afirmar que Cervantes dice en *El Quijote* el envés del Renacimiento o que Calderón mantiene la primacía del motivo religioso, la divinidad y su creación, pero desplaza el centro hacia el tema de la pura representación del mundo.

La segunda cuestión que vertebra nuestro análisis es el lugar de *interfase* que tiene la crítica en el proceso de constitución de un saber específico, de una teoría. En la relación entre los datos y el conjunto de criterios que le atribuyen sentido, el crítico aporta esquemas de interpretación que contribuyen a focalizar aquellos rasgos específicos que luego se legalizarán en el marco de una determinada estética. Del discurso de la crítica nos interesa, además, su proximidad con el discurso literario. Si la literatura dice el lugar de la hendidura, del resquicio, la crítica operará –tal como lo señala Panesi (1997 [1998]: 9-21)– escribiendo encima y mostrará el lugar de la sutura:

La operación crítica actúa como una encrucijada de relaciones; consiste en esas variadas relaciones, y su único contenido, su 'resultado', es medible por la modificación que produjo en las relaciones existentes, o por la propuesta de relaciones nuevas. (Panesi, 1997 [1998]:10)

Proponemos la relectura de uno de los análisis más difundidos sobre *Las Meninas* de Velázquez –el que realiza Michel Foucault en la Introducción a *Las palabras y las cosas* (1966)– desde el conjunto de lecturas que sobre la obra de Calderón de la Barca

se incluyen en la *Historia y Crítica de la Literatura Española*, de Francisco Rico (1983). Si bien es posible rastrear numerosos antecedentes sobre las relaciones entre Velázquez y Cervantes, Lope o Quevedo, no sucede lo mismo con las posibles relaciones con Calderón, aunque las categorías de “composición”, “artefacto” y “representación” permiten trazar un recorrido de lectura especialmente fructífero.

Cabe aclarar que no es nuestra intención realizar un análisis comparativo en el que las artes se eluciden mutuamente —en la línea tal como lo planteó Helmut Hatzfeld (1964), por ejemplo—, sino mostrar cómo la crítica literaria sobre el Siglo de Oro español puede responder a algunos de los interrogantes enunciados por Foucault y, al ocupar la posición de fuente experta, mejorar nuestra interpretación del mismo.

Frente al cuadro

Muchos años antes de pintar *Las Meninas*, Velázquez toma distancia de la pretensión naturalista que lo precede y resignifica la noción de composición. Según Julián Gallego (1994: 30), el artista comienza a legitimar dicha modalidad cuando recibe el cargo de Ujier de Cámara en reconocimiento a la maestría puesta de manifiesto en uno de estos artificios. A pesar del prestigio que el retrato tiene en la época, Velázquez opta por la composición, “género más subido en la pintura, donde el artista ha de crear, en el ‘diseño interno’ de su mente, una obra platónicamente comparable a la que inventan los poetas”. Tiempo después vendrán los cuadros dentro del cuadro: *Las Meninas* (1656), *Las hilanderas* (1658) y *Mercurio y Argos* (1659). En el ejemplo de *Las Meninas*, la mimesis y los esquemas compositivos del Renacimiento se resquebrajan en un juego enigmático que, desde una fuerte estructura morfosintáctica sostenida en tres ejes de simetría diferentes, explicita su estatuto semiótico, su condición de representación, su estar en lugar de otra cosa.³

El neoplatonismo era una de las marcas distintivas de la academia sevillana de Pacheco. Fue él quien enseñó a Velázquez la necesidad de que la imagen saliera del cuadro. El discípulo comprende la recomendación de su maestro pero la renueva, llevándola al extremo mismo del Acto.

El análisis de Foucault comienza con una especulación:

El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo, quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada. (1966 [1999]:13)

Si aún no se ha comenzado a pintar, el gesto del pintor señala el origen de un “cuadro por venir”, en los mismos términos en que Blanchot o Deleuze concibieron la función fabuladora de la literatura. Esta acción proyectual puede ser interpreta-

da en tanto proceso de quimerización a través del cual el artista deviene Otro. En uno de los artículos incluidos en la *Historia...* de Rico –“Calderón: sueño y libertad” de José Bergamín– se dice que de un modo similar a como lo hizo Dante, Calderón transmuta el pensar en sueño de manera mágica y prodigiosa:

Hay que entrar, hay que enterarse, adentrarse en esta noche cerrada del pensamiento transmutado en sueño, para entender, para saber su vida...

Tal como lo señalaron numerosos poetas, la materia de los sueños se parece al arte. Los sueños son “la forma estética más antigua de todas” (Borges, 1993:14). Su dinámica está hecha, preferentemente, de metáforas y metonimias, de distorsiones y de hipérbolos. En todas estas figuras retóricas, la comparación pone en relación elementos de dos contextos. Como dice Bergamín:

Esta vida soñada en su teatro por Calderón, si se nos cierra por un lado, es para abrírsenos por el otro, como un cucurucho de mago con su pintada noche estrellada de cielo. Imperio cónico, piramidal, del sueño, de los sueños. (1983:767)

Sigüe diciendo Foucault:

122 {texturas 3-3

El pintor contempla, el rostro ligeramente vuelto y la cabeza inclinada hacia el hombro. Fija un punto invisible, pero que nosotros, los espectadores, nos podemos asignar fácilmente ya que este punto somos nosotros mismos. (...) Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa justo en ese punto ciego, en ese recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos. Y sin embargo, ¿cómo podríamos evitar ver esta invisibilidad que está bajo nuestros ojos, ya que tiene en el cuadro mismo se equivalente sensible, su figura sellada? (1966 [1999]:13-14)

En su interpretación Foucault emparenta artista y espectador, espacio representado y contexto de la recepción. Desde argumentos similares, Orozco Díaz e Ynduráin (1983) afirman que en *El gran Teatro del Mundo* de Calderón la idea del *theatrum mundi* se renueva cuando ya no sólo se apela al juego de la ficción dentro de la ficción, sino que el reenvío trasciende los límites de la obra e interpela al espectador sobre su propia condición humana. Al respecto señalan:

Porque en El gran Teatro del Mundo no se trata de intercalar la ficción teatral, entrelazada más o menos íntimamente con la acción central y el

pensamiento de la obra, sino que casi toda ella entera es la ficción, aunque precisamente es lo que corresponde al plano real y terreno, mientras que es lo sobrenatural, esto es, la definitiva realidad de la que depende nuestra vida, la cual queda así concreta y tangible, pero totalmente fugaz y falta de consistencia. (Orozco Díaz e Ynduráin, 1983:808)

Mucho más allá del lugar de la función misma del *auto sacramental*, entendido como “idea representable de cuestiones de la Sacra Teología”, Calderón dice la distancia que separa al hombre de los “textos sagrados”. La escritura ha dejado de ser la prosa del mundo y es sólo literatura. En uno de los momentos culminantes de *La vida es sueño*, el protagonista expone sus desengaños:

Qué pasado bien no es sueño? / ¿Quién tuvo dichas heroicas, / que entre sí no diga, cuando / las renueve en su memoria: / 'sin duda que fue soñado / cuanto vi?

En el último párrafo del artículo de Foucault se señala:

Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. (...) La desaparición necesaria de aquello que la fundamenta, de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto ha sido suprimido. Y libre de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación. (Foucault, 1966 [1999]: 25)

123 { molinas

Del mismo modo, en el teatro de Calderón lo que se tematiza es la complejidad misma del texto artístico. Escribe Calderón en *El Gran Teatro del Mundo*:⁴

(...)
y es representación la humana vida,
una comedia sea
la que hoy el cielo en tu teatro vea.
(...)

... hermoso aparato de apariencias.

... ingeniosas perspectivas.

(...)
Y pues que yo tengo

*todo el aparato junto,
¿venid, mortales, venid
a adomaros cada uno
para que representéis
en el teatro del Mundo!
(...)*

Sus puestas en escena reúnen diferentes manifestaciones artísticas. Próximas a un espectáculo wagneriano –según la descripción de Egido (1989 [1990]: 184)– también parecieran encontrarse en los límites de la mimesis. Domingo Ynduráin (1983) en la introducción al capítulo que sobre Calderón se incluye en la *Historia de Francisco Rico*, remarca esta tendencia a “montar comedias de gran espectáculo” y propone una interpretación frente al uso de los procedimientos de condensación argumental, la síntesis de la alegoría o la utilización de cultismos y juegos conceptuales lingüísticos, incluso acentuados cuando se trata de historias conocidas por el público:

Quizá todos esos rasgos diferenciales se expliquen por el carácter reflexivo de Calderón, por su preocupación visible (visible en todas sus obras), por el problema del orden y su trasgresión, tanto en el ámbito de lo religioso como de lo social y privado, pues para nuestro autor esos dos ámbitos no son sino manifestaciones, en distinto nivel, de un único principio... (Ynduráin, 1983:750)

124 {texturas 3-3}

De lo visible a lo legible: el atajo

Foucault plantea la pertinencia de interpretar al cuadro de Velázquez en tanto representación de la representación clásica e instauración del espacio que ella abre. La opacidad de los signos demora el restablecimiento del vínculo con su objeto pero, al mismo tiempo, asegura la posibilidad de encontrar en este tránsito su referencia, incluso cuando el lugar de llegada sea otro signo, interpretante del primero, “puesta en escena de la significancia”.⁵

El rigor con el que durante el Barroco se aborda la composición –en todas las manifestaciones y por encima de la individualidad de un estilo– guarda estrecha relación con la necesidad de dar a ver en el trasluz algo que se oculta. La escritura de Calderón es esquemática, en su obra cada metáfora se relaciona con un concepto cuidadosamente elaborado:

Su arte tiene algo de algebraico; su boato, su sensualidad, están trasladados a una zona mental, (...) su comedia es un drama espectáculo, (...) sus rodeos son siempre atajos...

El mundo ha perdido la firmeza de sus asideros religiosos, políticos, científicos y hasta geográficos. En concordancia con ello, el arte dice el lugar de la pérdida pero, al mismo tiempo, muestra la eficacia de los signos para dar lugar al gozo que desencadena la lectura de una estratégica composición.

Lacan sostiene que en *Las Meninas* de Velázquez se pone en funcionamiento un mecanismo similar al que organiza *El Quijote* de Cervantes:

vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular; el Islam y sus 'embelecadores, falsarios y quimeristas' son también el reverso, el Otro del cristianismo, el bastidor de España.⁶

El final de *La vida es sueño* también es la contracara de la España del siglo XVII. Su impronta católica rige el orden del discurso pero, por el camino de la metáfora, se desvanece en la duermela para dar paso a la felicidad. Plenitud de quien sueña, plenitud de quien conoce a través de los signos las virtudes del soñar.

En el inicio de este trabajo se explicitó el propósito de mostrar cómo una selección de textos de la crítica literaria sobre el Siglo de Oro Español puede dar respuesta a algunos de los interrogantes que Foucault enuncia en relación con *Las Meninas* de Velázquez. Hemos intentado reponer diferentes discursos que giran en torno de los enigmas del cuadro y entran en diálogo con diferentes interpretaciones. Es en este sentido que la operación crítica –tal como lo señala Panesi– se constituye en un cruce de caminos. Focaliza la atención sobre determinadas relaciones en y entre los textos, nos muestra un atajo que nos acerca al objeto pero, además, nos advierte sobre el hecho de que es un camino alternativo, sólo la provisionalidad de una lectura entre otras.

Notas

¹ Egido, Aurora (1989): "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura", en *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Crítica, Barcelona [1990].

² Rosa, Nicolás (1992): *Artefacto*. Beatriz Viterbo, Rosario (el subrayado es nuestro).

³ En *La estructura espacial del cuadro: una lectura semiótica de Las Meninas*, Guerri (1994) identifica un primer eje vertical con respecto al tamaño de la tela que organiza en simetría especular el espejo y el hueco de luz. En el centro del espejo un segundo eje organiza, a su vez, en simetría especular los cuadros del fondo y, en el eje del hueco de luz, convergen las fugas de la perspectiva que sitúan el punto de vista del espectador y del pintor "real". En el artículo se establecen relaciones entre los mencionados ejes y las dimensiones de la semiosis: sintáctica, semántica y pragmática.

⁴ Citamos el texto de Calderón en la edición de Ángel Valbuena y Prat (1957): *Autos sacramentales*. Espasa Calpe, Madrid.

⁵ Barthes, Roland (1992): "Literatura/Enseñanza". Entrevista publicada en *Literatura y Educación*, selección de textos de Barthes, Booth y otros, realizada por Gustavo Bombini para CEAL.

⁶ Citado por Sarduy, Severo (1974) en "Elipsis del sujeto: Velázquez", incluido en *Barroco*. Sudamericana, Buenos Aires.

Bibliografía

Bergamín, José (1983): "Calderón: sueño y libertad", en Rico (1983): *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Crítica, Barcelona.

Borges, Jorge Luis (1993): *Borges en la Escuela Freudiana de Buenos Aires*. Agalma, Buenos Aires.

Calderón de la Barca, Pedro (1957): *Autos Sacramentales*. Espasa Calpe, Madrid.
----- (1970): *La vida es sueño y El alcalde de Zalamea*. Salvat, Navarra.

Egido, Aurora (1989): "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura", en *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Crítica, Barcelona [1990].

Foucault, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México [1999].

Gallego, Julián (1994): *Velázquez*. Alianza, Madrid.

Guerra, Claudio (1994): "La estructura espacial del cuadro: una lectura semiótica de Las Meninas", en *D'ART*, nro. 20, Barcelona.

Hatzfeld, Helmut (1964): *Estudios sobre el Barroco*. Gredos, Madrid.

Orozco Díaz, Emilio e Ynduráin, Domingo (1983): "El gran teatro del mundo" en Rico (1983): *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Crítica, Barcelona.

Panesi, Jorge (1997): "Las operaciones de la crítica. El largo aliento", en Giordano y Vázquez (comp.) (1998): *Las operaciones de la crítica*. Beatriz Viterbo, Rosario.

Parker, Alexander (1983): "Presupuestos del Auto Sacramental" en Rico (1983): *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Crítica, Barcelona.

Rico, Francisco (1983): *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Vol. III, Crítica, Barcelona.

Rosa, Nicolás (1992): *Artefacto*. Beatriz Viterbo, Rosario.

Sarduy, Severo (1974): *Barroco*. Sudamericana, Buenos Aires.

----- (1987): *Ensayos generales sobre el Barroco*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Saura, Norma (1999): "Lo mitológico en la mirada de Quevedo y de Velázquez", en Brizuela, Estofan, Gatti y Perrero (coords.) (1999): *El Hispanismo al final del milenio*. Vol. I, Comunicarte, Córdoba.

Wilson, Edward y Casaldueño, Joaquín (1983): "La vida es sueño", en Rico (1983): *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Crítica, Barcelona.