

Picazquez
o
quién es el autor de *Las Meninas*

Omar Calabrese
Universidad de Siena

Traducción de Elena Bossi



El problema

La cuestión que deseo examinar, formulándola con un título algo irónico, es la siguiente: ¿*Las Meninas* es una obra que pertenece

a Velázquez o a Picasso? Dicho de otro modo, si tomamos un cierto trabajo de Velázquez, precisamente *Las Meninas*, y otro que por lo general se clasifica como *d'après* (es decir la *suite* de Picasso que lleva el mismo nombre), ¿podemos observar algún detalle individual, o bien un funcionamiento específico particular en este "*d'après*", y después interpretarlo, y finalmente extraer algunas conclusiones más generales desde el punto de vista del método y de los conceptos utilizados en los análisis, pero que aún no fueron puestas a punto en una perspectiva semiótica?

Para enfocar mejor el problema, es necesario aún comenzar con alguna nota de carácter histórico que extraeré del principal estudio existente sobre la biografía de Picasso, el de Sabartès.¹ Debo señalar, sin embargo, también un formidable texto de Hubert Damisch sobre el tema, y el hecho de que todos los estudios picassianos insisten sobre la noción de "obsesión" de parte del artista catalán por el gran maestro del setecientos y por su obra maestra fundamental.² Una obsesión, entonces, que comienza tal vez en el principio mismo de la carrera de nuestro artista, cuando, en 1896, realizó un dibujo de la pintura de Velázquez directamente del original durante una visita al Museo del Prado. La razón de tal actitud, según la opinión de muchos, se encuentra en un detalle biográfico. El nombre del pintor era Diego Rodríguez da Silva, y había adoptado el apellido Velázquez de su madre. También Picasso es el apellido de la madre del pintor moderno. A partir de esta circunstancia se ha tratado, con frecuencia, de explicar la naturaleza de su fijación por el cuadro del que estamos hablando.

Picasso comenzó bastante tarde a producir una obra *d'après Las Meninas*. Exactamente empezó el 17 de agosto de 1957, y continuó hasta el 30 de diciembre del mismo año. En este período, pintó cuarenta y cinco versiones diferentes de la obra com-

pleta o de alguno de sus detalles, alternando con otros doce cuadros (seis *Ventanas con palomas* y tres *Paisajes con palmeras*) que muchos quieren ver como pertenecientes a la misma *suite*³ y que efectivamente fueron expuestos con ella en una famosa muestra en la galería Louis Leiris de París en 1959.⁴ Cada cuadro posee una datación precisa y documentada, es más, hasta un horario de ejecución, considerando que algún día Picasso realizó hasta seis piezas juntas. Lo que, sin embargo, es más importante para nuestros fines es el hecho de que desde el principio se plantean algunos problemas fundamentales de gran sutileza en lo que refiere a las diversas elecciones cumplidas por Picasso en la selección de las maneras y de los detalles para reproducir y transformar. Con frecuencia se ha intentado analizar la secuencia según el desarrollo lineal de la cronología de las pinturas. A grandes rasgos se puede llegar al siguiente esquema:

- una primera etapa abarca diecisiete pinturas, algunas dedicadas al conjunto y otras a detalles aislados;
- una segunda etapa incluye las nueve pinturas con la ventana y las palomas;
- una tercera etapa tiene en cuenta la realización de veintisiete pinturas, nuevamente dedicadas al conjunto y a los detalles;
- una cuarta etapa abarca los tres paisajes con palmeras;
- la última etapa concluye la serie con una sola pintura, que representa a Isabel de Velasco.

Como se ve, el resultado es poco significativo para la interpretación del conjunto, o hasta infructuoso, salvo por la riqueza de los elementos profusos de erudición en la empresa. Es evidente, por lo tanto, la necesidad de orientarse hacia otro tipo de método, que trata de ordenar el trabajo irregular y no sistemático del maestro según un hilo lógico, y no ya cronológico. Por esta razón, reagruparemos ahora las cincuen-

¹ Jaime Sabartès, Picasso, *Las Meninas y la vida*, Polígrafa, Barcelona, 1969.

² El capítulo final de Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Flammarion, París, 1987.

³ Joseph Palau i Fabre, *Meninas Picasso*, Polígrafa, Barcelona, 1982.

⁴ Michel Leiris, *Picasso et Les Meninas de Velázquez*, Louise Leiris, París, 1959.

ta y siete telas según tres series sustancialmente iconográficas. Se trata, indudablemente, de un criterio bastante empírico y superficial, que sin embargo, tiene el valor de operar al menos una primera discriminación. Las tres series así clasificadas tienen en cuenta:

- los cuadros que tienen como tema el trabajo completo de Velázquez;
- los cuadros que seleccionan y aíslan elementos particulares;
- los cuadros que “ensayan” la relación entre grupos de personajes, seleccionándolos y eventualmente variándolos.

1. La primera serie: el *découpage* y la prueba de conmutación

Las obras que retoman la configuración entera de *Las Meninas* son diez, de ellas, una se limita a la parte central de la pintura. Temporalmente, solamente tres, entre las cuales esta última, pertenecen al periodo inicial del trabajo. La *suite* tiene, de todos modos, su ápice y su motor en un gran cuadro completo, en blanco y negro, y sus consecuentes tonalidades de gris (que fue ejecutado, sin embargo, tal vez en sexto lugar, después de cinco retratos de la infanta Margarita María). La intención de Picasso fue explícita y precisamente probada. Se sabe, de hecho, que el artista trabajaba a partir de una gran fotografía acromática, instalada siempre sobre un caballete en el estudio. El ejercicio de neutralización del color dice mucho acerca del método picassiano con el cual se desarrolla la “toma” de Velázquez. Picasso parece, de hecho, seleccionar algunos trazos del plano de la expresión, según un criterio sistemático, para luego aislarlos, anularlos, sustituirlos. Semejantes trazos son organizados según oposiciones categoriales, la primera y más evidente de las cuales es precisamente la cromática. Sin embargo, hay por lo menos otras dos que ahora trataremos de individualizar.

En la primera pintura, además de suprimir el color, Picasso también cambió la disposición de los elementos en el espacio (el formato de los personajes, por ejemplo), pero mantuvo sus características posicionales, así como la volumetría de la habitación. En el segundo grupo de cuadros (siete), observamos siempre la misma toma integral de *Las Meninas*, pero se modifican ciertos elementos espaciales. En alguna versión, Picasso borra totalmente el fondo, y se trata de una variante significativa, puesto que le permite actuar sobre algunos detalles volviéndolos más autónomos. Es más, se podría decir que la eliminación del fondo le posibilita recortar con mayor libertad algunas singularidades del cuadro de origen, para luego volverlas pinturas individuales, como veremos en el párrafo siguiente. En algunas versiones permanece visible la huella de la parte posterior de la pintura grande sobre nuestra izquierda en primer plano, pero sólo como mancha, la cual rima con el espejo, también reducido a mancha de color rojo encendido, señalada así como dominante en la obra. Estamos, en definitiva, frente a un análisis de los trazos expresivos vueltos sistemáticos por operaciones que conciernen las categorías topológicas (por ejemplo, fondo/superficie, anterior/posterior, derecha/izquierda) y eidéticas. Estas últimas (recordemos que las categorías eidéticas conciernen a las figuras geométricas reconocibles como tales) aíslan algunos elementos abstractos (cuadrangular/circular, por ejemplo, o bien ortogonal/diagonal, regular/irregular, y así sucesivamente), y otra vez los permutan con su opuesto. Es imposible dejar de observar de qué manera este trabajo corresponde, desde el punto de vista práctico, a aquello que en el plano teórico ocurre a través del análisis semi-simbólico. Pero eso no es todo. De hecho, la individualización de las categorías hace cumplir a Picasso un ulterior paso adelante. El artista las pone de inmediato en relación con la sintaxis discursiva de la obra, y luego con la composición semántica, siempre discursiva.

Por ejemplo, Picasso ha tratado de evidenciar el rol de la luz, mostrando de qué modo ésta no focaliza a la nana Mari-Bárbola,

como está más subrayado en Velázquez, sino también a la infanta Margarita María. Más allá, recuperamos en Picasso la voluntad de engañar la mirada que el espectador dirige a la obra de Velázquez. En efecto, el autor practica numerosas operaciones de diferente puesta en foco de los objetos y de los personajes. En otro lado, se detiene, en cambio, en el rol del espejo que refleja a los reyes españoles en el fondo del salón. Todos son motivos que remiten a la estructura enunciativa de la obra.

En otras versiones, Picasso cambia las dimensiones de los objetos o bien los elimina. Pero todo esto se refleja sobre el plano figurativo. Por ejemplo, alguna vez borra la cruz de San Santiago que campea sobre el pecho del artista que trabaja. Esta cruz indicaba el hecho de que Velázquez había sido nombrado pintor de la orden de San Santiago. Pero el evento ocurre en el año de la muerte, por lo tanto, tres años después de la ejecución de la pintura. Por lo tanto, *Las Meninas* no contenía este detalle, agregado evidentemente en forma posterior (la anécdota atribuye al mismo rey en persona, Felipe II, la ejecución del particular). Picasso, al eliminar la cruz, señala también un detalle del contenido. Y no es casualidad que llegue también a cumplir la acción opuesta, esta vez exagerando las medidas de la cruz de San Santiago, subrayando así —al contrario— la importancia del motivo figurativo (casi como para conferirle a su vez al predecesor el reconocimiento de *Maestro*).

En otras circunstancias, se ejercita en el cambio de posición de los personajes, por ejemplo la de la infanta, pero así experimenta también la naturaleza de sus relaciones. En otros casos, prueba a eliminar el espejo, dejando en su lugar una negra zona fantasmagórica, o reinterpretar los dos grandes cuadros sobre la pared del fondo (notoriamente reconocidos como de Rubens y de Ruysdael), o, finalmente, agrega en su lugar algunos motivos decorativos que son estilemas picasianos (se trata, en particular, de una cita de las esculturas metálicas que hoy se encuentran en Mannheim, *Parapluie un peu étrange en papier*). A veces, reproduce el mismo esquema evocado precedentemente, pero con el

corte o la puesta en sombra de algún motivo, como el espejo, la nana Mari-Bàrbola, el pequeño Nicolasito Pertusato, el chambelán José Nieto Velázquez, y así sucesivamente. Pero, al hacer esto, valoriza también determinados detalles de objetos y personajes que permanecen en escena. He aquí, entre otros, el valor dado a la patada que Nicolasito lanza al perro, que se vuelve aún más pregnante en una versión en la cual se encuadra solo la piedad del enano, pero no la figura entera.

Cuando llega al extremo de eliminar al mismo Velázquez o a otros personajes más o menos relevantes, el objetivo final es un cambio importante de interpretación. Por ejemplo, en algunas variantes Picasso vuelve indefinida la imagen reflejada en el espejo, que, de hecho, quedaría totalmente privada de espesor si no se relacionara con el autorretrato del artista trabajando. En otras, parecería que la eliminación se acompañara con el traslado de la imagen del artista en el espejo, con la consecuencia de establecer la hipótesis de que el frente del cuadro, en primer plano, podría contener precisamente un autorretrato. Por momentos, desaparecen los dos personajes a espaldas del grupo de las damiselas, como el guardadamas y la monja.

Picasso realiza muchos ejercicios de este tipo, llegando así a segmentar la pintura original según los diversos “lugares notables” que le interesan en el cuadro. Memorícemos el procedimiento, que será relevante para comprender la próxima serie. Concluyamos, sin embargo, que Picasso hace algo mucho más importante que un *découpage*. Interviene a través de un mecanismo que podríamos llamar “prueba de conmutación”.⁵ Toma la imagen completa, trata de transformarla en otra cosa, pero luego experimenta su aprehensión modificando ciertos trazos, sobre todo en el nivel de la expresión, pero también del contenido.

El resultado es, por cierto, una serie de variaciones sobre el tema. Pero, estas variaciones están construidas sistemáticamente,

⁵ André Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Seuil, Paris, 1967.

y tienden a iluminar los puntos esenciales y específicos de la obra de partida o a ensayar la aprehensión (posibilidad de reconocimiento, permanencia del significado). Las sustituciones traducen el sistema así evidenciado a otro sistema, este último también dotado de sus puntos esenciales y específicos y con nuevas posibilidades de reconocimiento iconográfico, si no con nuevos significados.

2. La segunda serie



El elemento más interesante que queda de la consideración cronológica de la *suite* es el hecho de que al principio del mes de agosto, Picasso había ejecutado una primera serie de "tomas" de *Las Meninas*, pero sin considerar la pintura de partida entera, sino seleccionando algunas partes específicas. Es fácil comprender que Picasso había elegido hacer el *découpage* de la obra de Velázquez, pero extrayendo una lista de "términos" individuales. Por lo menos cinco ejemplos forman parte de esta primera operación, entre otras cosas dotada del mismo elemento de coherencia del cuadro que hemos rebautizado como "matriz": nos referimos a la pérdida del color. Todo esto induce a examinar, como segunda serie lógicamente coherente, las telas de sujeto "aislado", es decir, aquellas con la restitución de los personajes singulares como obras autónomas. Podemos contar, en este sentido, cerca de catorce retratos de la infanta Margarita María, cinco de la damisela María Agustina Sarmiento, cinco de la otra damisela Isabel de Velasco, dos del enano Nicolás Pertusato, nueve composiciones del paisaje de la *Ventana con palomas*, y tres *Paisajes con palmeras*.





Podemos reagrupar en esta misma sección las telas en las cuales Picasso ha vuelto autónomos los detalles recortados del interior. El ejemplo más clamoroso es la extensa letanía de retratos de la infanta Margarita María, que, de hecho, es el elemento más obsesivo investigado por el artista. Hay una confrontación, en este sentido, precisamente con Velázquez, que había ejecutado por lo menos seis retratos de la princesa en el curso de su carrera. La serie de imágenes de la infanta posee una lógica interna: se parte desde un máximo de iconización hacia un máximo de abstracción. Y no sólo eso: aún una vez más el procedimiento analítico de Picasso apunta decididamente a experimentar la capacidad identificativa de algunos pequeños trazos figurativos, mediante la progresiva borrada de aquellos poco o no pertinentes. Por ejemplo, Picasso no elimina nunca la huella de la flor en el cabello de Margarita María, ni la jarra de agua que María Agustina Sarmiento ofrece a la muchacha, ni el prendedor en los cabellos, ni la cola de caballo orientada hacia la derecha de Isabel de Velasco. Los retratos se dirigen siempre hacia el lado de la abstracción, pero a partir de dos o tres elementos fundamentales que siempre se mantienen.

En cuanto a los cuadros autónomos, un discurso a parte merecen los paisajes, a los cuales desde el principio hemos aludido en

tanto aceptados (aunque no por todos) como parte integrante de la *suite*. Los primeros doce son variaciones sobre el tema de la ventana, sobre la cual, junto a la cual o a través de la cual circulan palomas, y más allá de la que se entrevé un paisaje con frecuencia interpretado como “realista”. Se trataría, en esencia, del panorama observable desde una ventana de la villa de Picasso “La Californie”, en las cercanías de Cannes. La referencia personal, sin embargo, no es tan relevante más que como anécdota. Lo que importa es la razón de esta automatización de la serie-en-la-serie. Esta consiste, justamente, en el relieve que Picasso otorga —desde el primer trabajo de remodelación del interior— a una de las ventanas colocadas por Velázquez sobre el lado izquierdo. Picasso, mientras tanto, abre esa ventana, y más aún, la inunda de luz. He aquí, entonces, que se vuelve pertinente considerar también la ventana como uno de los detalles sobre los cuales el autor dirige la propia atención analítica y conmutativa.

Hay, finalmente, tres paisajes arbolados, dos de los cuales, con palmeras. Aún una vez más se ha hecho referencia a la naturaleza de la Costa Azul y a su tipo mediterráneo, es decir, otra vez, a un detalle “realista” y autobiográfico. Pero, una vez más, lo que importa es otra cosa. En el cuadro de Velázquez, de hecho, sobre el fondo se reconocen dos paisajes, pertenecientes, como se ha dicho, a Rubens y a Ruydael. Y que en las diferentes versiones pueden desaparecer, perder figuratividad, cambiar el color, convertirse en abstractos. O bien, y estamos así en los tres casos por examinar, volverse autónomos a la par de los otros detalles.

El *découpage*, por lo tanto, no consiste sólo en el hecho de modelizar ciertas unidades: se trata más bien de una búsqueda de aislamiento de “lugares notables”,⁶ para luego reproducirlos como entidades de sentido propio. Es, en realidad, un mecanismo que ha ocurrido históricamente en la evolución de los géneros pictóricos. De hecho, inicialmente, en la historia de la crítica

⁶ Acerca del concepto de “lugares notables” véase mi *Garibaldi fra Ivanhoe e Sandokan*, Electa, Milán, 1982.

del arte, sólo había un género previsto, el llamado “pintura de historia”. Entre el Quinientos y el Seiscientos, algunos detalles que se impusieron como “modas” desde el interior de las pinturas narrativas pierden la referencia al *racconto* y se convierten ellas mismas en géneros. Se trata, sobre todo, del retrato, del paisaje y de la naturaleza muerta, que adhieren, entre otras cosas, mejor a los requerimientos de nuevos compradores, es decir, los miembros de la burguesía europea emergente. Se puede afirmar, por lo tanto, que Picasso explota *Las Meninas* como “pintura de historia”, y extrae de ella los géneros particulares que allí se manifiestan.

Por lo demás, la individualización de los “lugares notables” (algo más que los simples “motivos”: se trata de configuraciones a veces más complejas, y no de componentes elementales de una iconografía) es un paralelo del *découpage* efectuado sobre el plano de la expresión y trasladado al del contenido. Los “lugares notables” son elementos que pertenecen a la semántica discursiva, constituidos por figuras y temas. Si se analiza más teóricamente esta misma serie, es posible comprender que Picasso pone en obra un principio bien conocido en el mundo del cine. Se trata del mecanismo utilizado, por ejemplo, por Eizenstein para enseñar la técnica del montaje documental de tema artístico. El director ruso hacía que sus alumnos desarrollaran ciertos ejercicios jugando sobre la segmentación de la obra pictórica de partida, y sobre la reproducción de sólo algunos de sus detalles. En otras palabras, se seleccionaban algunas configuraciones para “hacer hablar” un texto a través de ellas. De hecho, según Eizenstein, una imagen —y más aún una imagen artística— nunca es una imagen fija, sino una imagen en movimiento, porque ésta hace trabajar al espectador, impulsándolo a “moverse” dentro del texto. El lugar notable, una vez encontrado en la historia narrada por el texto, dramatiza la imagen, la valoriza, la anima.⁷

⁷ Sergej Eizenstein, *Teoría del montaje*, Marsilio, Venecia, 1980.

He aquí, entonces, que las pinturas “autónomas” de la *suite*, en realidad no son autónomas en absoluto. Su conjunto constituye una obra sola, y cada caso remite a todos los demás. El mismo Picasso, desde la ya citada muestra de 1959 en la galería Louise Leiris sostuvo esta tesis, hasta el punto de dejar escrita, en su testamento, la orden de no desarmar la serie.

PICASSO



Las Meninas
Galería Louise Leiris
97 Rue de Monceau
22 mai au 27.6.59.

3. La tercera serie

Finalmente, Picasso produce también algunas variantes con los personajes reagrupados de a dos o tres por vez, probablemente a causa del mismo mecanismo ya apuntado, es decir, el de experimentar la transformación de los detalles en configuraciones independientes, si no el de profundizar las relaciones (posibles) entre los personajes. Se trata de nueve o diez pinturas (si consideramos como perteneciente a esta serie también un interior de la sección central sola, es decir, sin Velázquez y Nicolásito Pertusato, de quien se ve sólo una pierna que arroja la patada al perro). Pero quizás, incluso la composición comúnmente llamada *El piano* (con Pertusato en el piano, en donde aparece también

el perro) puede considerarse como parte de la serie, precisamente como experimento de la pareja perro/bufón de corte.

El significado de esta serie debe insertarse en el cuadro de las últimas reflexiones acerca de los procedimientos ejzensteinianos de descomposición-recomposición de la *Última cena* de Leonardo Da Vinci citada un poco más arriba. El director ruso habla a propósito de un concepto típico y de extremo interés para nosotros: el del “montaje patémico”. Como es sabido, cualquier texto con función estética tiene, para el director ruso, el objeto de crear un estado emotivo y pasional en el espectador. Esto ocurre porque el texto siempre tiene una estructura dinámica interna, constituida por la relación entre las partes. Un texto transmite emociones en virtud de ser el producto de un “montaje”, al cual se confía el rol de crear tensiones y distensiones en el texto mismo, en la relación pragmática de fruición. Por eso el montaje, por lo general, se convierte en la matriz del montaje en el cine, que puede valerse técnicamente de la dinámica natural provista por su desarrollarse en el tiempo.

Si esto es así, entonces Picasso reprodujo —tal vez sin saberlo— el procedimiento de Ejzenstein, tanto en las pinturas con tema aislado (pero legibles sólo en relación con el conjunto), como en aquellas dedicadas a los diferentes reagrupamientos. Precisamente un análisis de la composición *El piano* aclarará lo que estamos diciendo. El motivo nace de la figura de Nicolasito Pertusato que arroja una patada al perro. Picasso “copia” el gesto y la posición de los dos. Sólo que agrega un piano bajo las manos elevadas del enano/bufón. Reinterpreta, así, la escena (el pie no golpea al perro, sino los pedales del piano y el perro está tranquilo atrapado por la música) manteniendo el concepto de “divertimento” o de “scherzo”,* que es el resultado de las líneas tensivas que figurativizan al hombre y de las distensivas que figurativizan al perro.

* “Broma”. Mantengo los términos en italiano por su analogía con la música [N. del T.].

De este modo, Picasso ha alcanzado el último de sus objetivos. El primero había sido el de descomponer la pintura en secuencias expresivas, y el de proponer una conmutación estilística entre sí mismo y Velázquez. El segundo había sido el de observar qué mutaciones de contenido se producían a partir de las formales, de las cuales eran el correlato. El tercero es ahora el de verificar la estructura pasional que las mutaciones formales y de contenido proyectan sobre las partes y sobre el conjunto del texto.

4. Transmutaciones

Conviene, llegados a este punto, detenernos sobre algunos elementos teóricos mencionados hasta ahora en la descripción de la *suite*. Podemos comenzar por el *procedimiento de conmutación* utilizado por Picasso como auténtico experimento visual llevado de vez en vez hacia la disposición de los planos, los colores, los formatos de los personajes y de los objetos. Este procedimiento no es inocente, y no es meramente lingüístico. El lingüista, de hecho, transforma el enunciado o el lexema a partir de un paradigma conocido, y ensaya el efecto obtenido a partir de la sustitución de un elemento con otro del mismo paradigma. En nuestro caso, podemos decir que los elementos mudados por Picasso no forman parte de ningún paradigma dado con anterioridad, en ningún nivel. No podemos hablar, por ejemplo, de un fantasmagórico “paradigma de Velázquez”, que derive de una eventual lista de estilemas pertenecientes históricamente al pintor del Setecientos. Picasso mismo es quien inventa analíticamente ese paradigma a partir del sintagma que tiene bajo los ojos. Llegado a este punto, sustituye los elementos del paradigma con elementos característicos de su propia obra (estamos aún en el nivel del paradigma), y los vuelve sintagma, es decir, los transforma en un nuevo texto. Se reduplica, por lo tanto, un procedimiento bien analizado por

Jakobson a propósito del lenguaje poético: el del achatamiento del paradigma sobre el sintagma.⁸

El procedimiento de Picasso es el de "traducir" (usamos el término en sentido metafórico) las variantes de un estilo-objeto (el de Velázquez) a elementos de un estilo-sujeto (el de Picasso), que aún no está estrictamente codificado. Se trata, por lo tanto, de una clara acción de transmutación. En esta perspectiva, siempre permanece algo identificable de la obra de origen (a través de la operación de puesta en relieve), bajo la forma de trazos característicos, pero los elementos sustituidos del original se convierten en parte de un sistema potencial, y legitimados en tanto tales. En otras palabras, la actividad de transmutación sirve para legitimar el estilo del sujeto agente (Picasso) que modifica el objeto, del mismo modo en el cual legitima el estilo del objeto modificado.

Existe, por lo tanto, una actividad de transmutación que se convierte, en el curso de la suite sobre Velázquez, en una verdadera metamorfosis, es decir en un gesto subjetivo que se vuelve artísticamente dominante. Por otra parte, esta metamorfosis se vuelve poco a poco canibalismo de formas, puesto que la forma del sujeto que obra las mutaciones devora lentamente las formas del objeto cambiado. Picasso devora, en alguna medida, su propio modelo. Al fin de cuentas, las consecuencias en el plano del contenido son mayores que las obradas en el plano formal. La metamorfosis induce a Picasso a modificar el contenido propiamente dicho, y no solo la apariencia pictórica, espacial, cromática del modelo. Por ejemplo, Picasso cambia ciertos detalles descriptivos que siempre fueron entendidos por la crítica tradicional como misterios de Velázquez, y al hacer esto, introduce en la *suite*, pero también en *Las Meninas* elementos que varían la interpretación de esta última. Un caso solo: en lugar de Nicolasito, el enano

⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966 [Versión en español: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona/Caracas/México: Seix Barral, 1975].

que debería divertir al rey y a su familia, tenemos una persona que se divierte tocando el piano. De este modo, se transforma la misma atmósfera de la escena, a partir de la transformación de una de sus figuras, y el cuadro entero ha sufrido, y sugiere, una nueva interpretación.

Volvamos a mirar, bajo esta luz, la *suite* picassiana. Vemos que Picasso segmenta, del texto original de Velázquez, alguna formas, algunas relaciones espaciales, algunas elecciones cromáticas. Luego, aísla estas categorías, poniéndolas de relieve. Y finalmente, sustituye las categorías preseleccionadas mediante otras categorías de la misma naturaleza. Crea, por lo tanto, auténticas isografías: coherencias categoriales, entre las cuales es posible la sustitución (traducción). El relieve dado a cada una de las configuraciones funciona como un "entrecomillado" visual, y la acción de sustitución es una transformación de la cita: la cita-Velázquez se trasmuta en una autocita-Picasso.

A través de la misma técnica, Picasso llega a resolver otro "misterio fundamental" de la obra de Velázquez. ¿Qué representan los cuadros escasamente visibles presentes en Velázquez? Sabemos, por lo menos de uno de ellos, que debe tratarse de un paisaje, notoriamente indicado como cita de Ruysdael. Picasso pinta puntualmente un paisaje, pero a su modo, un paisaje que en Ruysdael no existe en absoluto. Acerca de otra pintura se dice que debe tratarse de una ventana que ilumina desde la derecha la habitación. Picasso, puntualmente, transforma el objeto en otra cosa, es decir en una ventana con palomas (configuración particularmente cara al autor y expresión casi autobiográfica).

Conclusiones generales

En conclusión, se imponen ahora algunas consideraciones más generales acerca de los problemas planteados por las observaciones precedentes. En primer lugar, el trabajo de Picasso

constituye un claro ejemplo de aquello que comúnmente se denomina *intertexto*.⁹ Según la definición corriente, el intertexto es la llamada que un texto pone en acto en referencia a otros textos y que refiere a los modos de interpretación. De hecho, reconocemos las relaciones con estos últimos porque recurrimos a la competencia que proviene de la *enciclopedia*.¹⁰ Según Eco, el concepto de enciclopedia manifiesta la coherencia general de una cultura, que está construida, precisamente, a través de la relación entre textos. Gerard Genette ha dado, en cambio, una definición más restringida de intertexto, refiriéndose sólo a la red de relaciones explícitas con otros textos que funcionan en un texto dado.¹¹

A mi modo de ver, existe una tercera posibilidad de comprender el intertexto, y ésta reside justamente en la noción de trasmutación de las formas. ¿Por qué?, el punto es que en las semióticas que rechazan el concepto de intertextualidad (en tanto remite a elementos exteriores a la semiosis) queda siempre por resolver el problema de la cita o de la alusión (inserción de configuraciones performadas en el interior de un texto). Para avanzar en esta dirección, se recurre a la idea de *traducción*, en el sentido mismo que hemos dado a la palabra. Si aceptamos esta perspectiva, va de suyo que ya no se nos presenta el viejo tema de Jakobson de la “traducción interlingüística”, sino el de la “traducción intersemiótica” —también indicado por Jakobson—, es decir, de la traducción entre sustancias diferentes de la expresión, o de la traducción entre bloques de matriciales, más heterogéneos, en el interior de la misma sustancia.¹²

En nuestro caso, nos encontramos frente a la traducción de ciertas configuraciones formales en el interior de la misma semiótica, pero, precisamente, actuadas entre bloques de texto y no entre

⁹ Omar Calabrese, *La machina della pittura*, Laterza, Bari, 1985.

¹⁰ Humberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975.

¹¹ Gérard Genette. *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982 [Versión en español: *Palimpsestos*, Madrid: Taurus, 1989].

¹² Roman Jakobson, *op. cit.*, 1966.

elementos. Para esclarecer la cuestión, hace falta preguntarse, entonces, si hay algo, en un texto visual, que permita afirmar que ciertas porciones textuales son la traducción de otras pertenecientes a otros textos. Esto puede ocurrir si introducimos el concepto de *relieve* y la operación correlativa de *puesta en relieve*, conceptos que podemos retomar de Dan Sperber. Sperber, a decir verdad, utiliza la palabra *relevance* en el sentido de “pertinencia”, pero la ambigüedad del término en italiano permite deslizarse ligeramente el significado para nuestra ventaja. Y bien: podemos sostener que, desarrollada una operación analítica que consiste en precisar la pertinencia de ciertos elementos formales en el interior de un texto para la constitución de este último, es posible ponerlos de relieve, focalizarlos según una cierta jerarquía. Todo esto tiene consecuencias que conciernen también al contenido: de hecho, la jerarquía formal puesta en obra pasa como tal al nivel del contenido, y reorganiza el sistema de significados que cada una de las porciones matriciales soporta. En otras palabras, el *relieve* expresivo se transforma en *relevancia* de contenido.