
La estructura espacial del cuadro: una lectura semiótica de *Las Meninas*

CLAUDIO GUERRI

La Semiótica debe proporcionar instrumentos aptos para explicitar los fenómenos de producción y atribución de significación en cualquiera de los campos humanos. En este sentido, el aporte de la Semiótica a los estudios estéticos se revela importante en tanto que su desarrollo contribuye a esclarecer la sintaxis, la semántica y también la relación de la obra de arte con el intérprete, su pragmática.

El término *forma* es difícil de definir. Altamente polisémico, la variedad de sus acepciones navega siempre, a pesar de ello, en las mismas aguas. Se habla de las formas tanto cuando nos referimos a ordenar los elementos de una fila como los contornos de una imagen o a estructurar un texto. ¿Las imágenes son formas?; o bien: ¿cuál es la diferencia —si diferencia hay— entre forma e imagen? Si *forma* es una relación o conjunto de relaciones que puede mantenerse constante con la variación de los términos entre los cuales media, la Semiótica del Espacio procura dar cuenta de esas relaciones que constituyen la forma, es decir, las relaciones que estructuran *lo que se ve* (las condiciones de lo visible) *por debajo de lo que se ve*.

Mi punto de partida es considerar que el signo visual tiene cuatro materias de expresión: *forma*, *color*, *textura* y *cesía*¹. La unión y materialización, bajo las condiciones perceptuales humanas, de las cuatro materias conceptuales mencionadas darán como resultado la constitución de la imagen. Si bien no desarrollaré más profundamente el tema de la relación entre forma e imagen, ni tampoco la diferenciación entre imagen e ícono, o la división que hace Charles S. Peirce de los íconos como imágenes, diagramas y metáforas, deseo remarcar la riqueza de estos aportes para la semántica de la semiótica visual.

¹ Término creado por César Jannello («Texture as a visual phenomenon», en *Architectural Design*, 33, 1963, p. 394-396) para indicar aquella particularidad superficial que tiene que ver con fenómenos visuales como brillo, transparencia, translucencia, opacidad, opalinidad, especularidad, etc. Véase, asimismo: Groupe m, *Traité du signe visuel. Pour un rhétorique de l'image*, París, 1992 (versión esp.: *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid, 1993.)

Desde un punto de vista estructural la imagen pictórica es —entre otras cosas— la manifestación de una estructura formal subyacente². La «forma abstracta» o el «diseño puro»³ conforman las relaciones que estructuran lo que se ve por debajo de lo se ve. En este sentido, presento un desarrollo que proporciona una aproximación a la sintaxis profunda de la obra y, como se verá a través del ejemplo, una relación entre la *sintaxis*, la *semántica* y la *pragmática*. Se trata de la *Teoría de la Delimitación Espacial*, o TDE⁴, constituida como sistema gráfico alternativo capaz de hacer manifiesto lo que subyace a las manifestaciones perceptuales primeras. La TDE muestra las configuraciones de diseño en sus aspectos más analíticos, y de esta manera permite organizar una lectura distinta a la que se hace desde lo manifiesto. La TDE, entonces, hace visible la «estructura del espacio» de un cuadro. La importancia que posee para el análisis de la pintura y el diseño es la de ser un instrumento general de aplicación a todas las situaciones, espaciales y no: es un instrumento *ad hoc* forjado para el análisis de una obra en particular⁵.

Después de lo dicho, es obvio que Velázquez y *Las Meninas* son sólo un pretexto para desarrollar una teoría más general acerca del aporte de la Semiótica a la comprensión de la obra de arte como forma significativa⁶. Ejemplo privilegiado, sin embargo, *Las Meninas* es tal vez uno de los cuadros en los que más se ha fijado el pensamiento crítico y filosófico para desarrollar sus concepciones sobre la estructura de época, la estructura del pensar, la estructura de la representación. Y es quizás uno de los cuadros más bellos que se hayan producido dentro del amplio género de la pintura denominada «icónica». Bello por la composición, por la luminosidad, por el contraste de las luces y las sombras, y sobre todo por el enigmático juego de los personajes representados.

Al respecto es bastante conocida la lectura que hace M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, en la que el cuadro le sirve como ilustración de la representa-

² Enfatizo el «entre otras cosas», puesto que este análisis no pretende agotar el tema de la imagen, algunas de cuyas derivaciones señalé más arriba, mientras que otras requerirían un tipo de aproximación distinto.

³ JANNELLO, C. «Diseño, Lenguaje y Arquitectura», Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Bs. As., Textos de Cátedra, Buenos Aires, 1980, p. 5.

⁴ JANNELLO, C. «Fondements pour une sémiotique de la conformation delimitante des objets du monde naturel», en: HERZFELD, M. y MELAZZO, L. (eds.). *Semiotic Theory and Practice: Proceedings of the Third Congress of the International Association for Semiotic Studies* (Palermo, Italia, 1984), Berlín, 1988, p. 483. (Versión esp.: *Fundamentos de la Teoría de la Delimitación*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, Buenos Aires, 1984.)

GUERRI, C. «Architectural design, and space semiotic in Argentina», en SEBEOK, T.A. y UMIKER-SEBEOK, J. (eds.). *The Semiotic Web 1987*, Berlín, 1988, p. 389.

⁵ Véase el comentario al trabajo de Jean Paris en Groupe μ : *op. cit.*, p. 25.

⁶ El presente artículo tiene su antecedente en «Apuntes a Las Meninas», ARTINF 76/77, p. 12-13, y, más recientemente, en una conferencia dictada en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

ción propia de la *epistemé* del siglo XVII. Me referiré a ella más adelante, pero quiero remarcar un punto de coincidencia en el interés con respecto a este cuadro: en *Las Meninas* está planteada la problemática de la representación. Es la misma problemática que ha preocupado al hombre desde el inicio del pensar, y que en *Las Meninas* se nos ofrece de un modo que llena de escozor. Justamente por el carácter ambiguo de la relación entre lo representado, el que representa y la representación, este cuadro ha fascinado desde siempre a la crítica.

Como tantos pintores del siglo XVII, Velázquez vivió amparado por la casa real y los sucesivos primeros ministros que aconsejaban al rey. Así, el Conde Duque de Olivares y su sucesor, Don Luis de Haro, le prodigaron sus favores y estima. Su biografía muestra cómo fue ascendiendo en la corte hasta llegar a ser Caballero de la Orden de Santiago, concesión que concretó su aspiración nobiliaria.

La factura de sus obras tropezaba, como la de todos sus colegas contemporáneos, con problemas de composición y representación en los que, a menudo, la dignidad del modelo no se correspondía con la dignidad del cargo. La maestría de los pintores se demostraba muchas veces en los subterfugios compositivos con que corregían para la percepción los defectos físicos de los egregios modelos. Sin embargo, el siglo XVII concedió a los pintores de los reyes una cierta libertad..., siempre y cuando se adaptasen a las preferencias y gustos de sus «mecenas». Pero a tal punto llegó esta libertad que en *Las Meninas* Velázquez logró poner toda la corte a su alrededor y pintarse a sí mismo rodeado de princesas y reyes.

Una de las exégesis de la pintura de Velázquez señala que hay en él, sobre todo en el período de la madurez, una preferencia por el arte anecdótico. De hecho, se sabe que en su juventud, antes de ser «pintor del rey», Velázquez recorría la noche sevillana pintando los personajes que encontraba en los figones: tahúres y gallegas aparecen en ese primer Velázquez popular.

Casi al mismo ritmo con el que asciende en la escala real, Velázquez abandona estos temas populares aunque quizás quede un resabio de ellos —no en la anécdota ni en los ambientes, sino en el tipo de modelo— en la gran variedad y cantidad de bufones, enanos y contrahechos que pintó durante su periodo real. Sin embargo, y en este comentario sigo a Camón Aznar, en el último periodo de Velázquez reaparece —transformada, realimentada— esa tendencia anecdótica y popular; se descubren las «escenas pintorescas, con la gracia de una sutil ordenación y de un populismo..., pero encarnadas por princesas»⁷. Dicho en otras palabras, no son los personajes los que determinan el carácter del cuadro: los reyes, la corte no contribuyen a crear un aire soberano; al contrario, el carácter del cuadro —íntimo, confiado— se confunde con la forma de aparición de los personajes.

⁷ CAMÓN AZNAR, J. *Velázquez*. Madrid, 1964, p. 829.

«Velázquez hace con *Las Meninas* un cuadro casual y retozón, con la sensación de improvisado, con la misma alegría compositiva de sus lienzos sevillanos. No podía eludir la presencia de los reyes. Pero allí están en espectro, sin que su dignidad amortigüe la infantil y casi irresponsable ordenación de ese tema»⁸.

En *Las Meninas* la mirada sobre la corte es una mirada casi íntima, un fragmento de la vida cotidiana. La escena representa el momento en que la infanta Margarita, rodeada de sus meninas y bufones, llega a saludar a sus padres que están posando... Pero, ¿estamos seguros de que están posando?... Están posando para el cuadro cuyo envés muestra el lado izquierdo de la tela⁹.

Ahí, representado, el pintor —a izquierda o a siniestra— pinta la tela cuyos modelos viene la infanta a saludar¹⁰. A pesar de la proliferación de personajes, toda la crítica señala que en este cuadro *el protagonista es el espacio*, conformado con una verdadera superposición de medios técnicos que le permitieron crear una profundidad independientemente de los elementos que aparecen en él. Al respecto, hay que remarcar que la importancia jerárquica de las figuras depende no sólo de su ordenamiento en la composición y en la relación con la referencia —*al centro*, la infanta— sino también por el tratamiento pictórico: así, la figura de Nieto que está al fondo está más compactada —por el traje que viste y por la luz que lo rodea— que la de Marcela de Ulloa y su acompañante, difusos, casi sombras tras las meninas.

Finalmente, el espejo y las imágenes que hay en él son casi etéreas, imágenes que escapan, y que Camón Aznar ha descrito como «una fuga hacia el mundo fantasmal». Sin embargo, se verá cómo esas figuras tienen enorme fuerza en lo que a organización del cuadro se refiere.

Generalmente, el tratamiento técnico de las figuras (las pinceladas breves y enér-

⁸ *Ibid.*

⁹ Nos apoyamos en lo «realmente real» y podemos decir *lado izquierdo de la tela*, pero *izquierdo* remite a *siniestro*; en este caso, el lado izquierdo es el lado del revés, es el lado que no debe verse... ¿Lo pensó el pintor? ¿Era consciente Velázquez de esta operación retórica? Creo que esta y tantas otras lecturas de las obras de arte, son las que pertenecen al crítico y no al poeta. Recordemos el concepto de «obra abierta», de U. Eco... El poeta, en todo caso, es el que con su conocimiento del medio en que opera, habilita el reconocimiento de distintas recurrencias, isotopías, figuras retóricas, etc.

¹⁰ A riesgo de reiterar algo ya demasiado conocido descubriré rápidamente la organización de los personajes. Con todo el ceremonial propio de la corte, la princesa Margarita ha avanzado y se ha detenido rodeada de dos meninas, María Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco; de la enana, Mari Bárbola y un bufón llamado Nicolasio Pertusato y, casi al fondo, doña Marcela de Ulloa, dueña de las damas, y el guardadamas Diego Ruiz de Ascona. Atrás, en el confín del cuadro, un caballero, el mayordomo de palacio, José Nieto Velázquez, observa la escena mientras en el reflejo de un espejo —que sólo el espectador ve— aparecen los reyes Felipe IV y doña Mariana de Austria, presentes en el «fuera de cuadro».

gicas con que se componen las imágenes) y la luz es lo que se señala como característica central de la perfección de la obra. Tratamiento técnico que objetualiza el volumen con distintos valores semióticos; la luz como lucha de puntos cromáticos: la atenuación hacia los laterales y la explosión total en el fondo, en el hueco de luz del corredor que se abre hacia otras estancias del palacio; la luz, pues, que difundida suavemente hacia atrás en las paredes del fondo, va a ser capturada —sólo como reflejo— en el espejo que, en esa misma luz, captura a los reyes...

La lectura de Camón Aznar subraya que no se trata de un espacio «pasivo», como en los pintores del siglo XV, sino de profundidad determinada «por las reciprocas relaciones entre las cosas», por las «interdistancias», por la luz y por las actitudes mismas de los personajes, capaces de «crear una complejidad espacial densa y palpable».... «¿Dónde está el cuadro?», preguntó Théophile Gautier, confundido por la profundidad cúbica de la perspectiva. ¿Dónde?, preguntarán Foucault y Lacan, confundidos por la profundidad semántica de la mirada.

M. Foucault y J. Lacan entran en *Las Meninas* por la misma puerta: la de la mirada, y si bien Lacan conoce la tela a través de Foucault, crea un aparato conceptual que se le opone. Foucault lee el cuadro desde las líneas de las miradas de los personajes. Son los ojos y las relaciones de lo mirado de uno y otro lado del cuadro lo que hace su inteligibilidad. He aquí algunas frases de su lectura:

«El cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es, a su vez, una escena... Una primera ojeada al cuadro nos ha hecho saber de qué está hecho este espectáculo a la vista. *Son los soberanos*. Se les adivina ya en la mirada respetuosa de la asistencia, en el asombro de la niña y los enanos. Se les reconoce en el extremo del cuadro, en las dos pequeñas siluetas que el espejo refleja... De todos los personajes pintados son también los más descuidados, porque nadie presta atención a ese reflejo que se desliza detrás de todo el mundo y se introduce silenciosamente por un espacio insospechado; en la medida en que son visibles, son la forma más frágil y más alejada de toda realidad. A la inversa, en la medida en que, residiendo fuera del cuadro, están retirados en una invisibilidad esencial, ordenan en torno suyo toda la representación; es a ellos a quienes se da la cara, es hacia ellos hacia donde se vuelve, es a sus ojos a donde se presenta la princesa con su traje de fiesta; de la tela vuelta a la infanta y de ésta al enano que juega en la extrema derecha, se traza una curva (o, mejor dicho, se abre la rama inferior de la X) para ordenar a su vista toda la disposición del cuadro y hacer aparecer así *el verdadero centro de la composición* [la cursiva es mía], al que están sometidos en última instancia la mirada de la niña y la imagen del espejo. Este centro es, en la anécdota, simbólicamente soberano ya que está ocupado por el rey Felipe IV y su esposa...»¹¹.

¹¹ FOUCAULT, M. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, 1966. Cito de la ed. esp.: *Las palabras y las cosas*. México, 1985, p. 23.

Inteligente y lúcida lectura en la que Foucault ha privilegiado el análisis del cuadro para convertirlo en metáfora de su propia argumentación.

La lectura de Lacan¹² no es menos lúcida, aunque —quizás por tratarse de la transcripción de un seminario— sin la belleza estilística de la anterior. Para Lacan el centro del cuadro está en la princesa y su función de «*haz ver*», reduplicada por el personaje del fondo que completa ese «*haz ver*», al ser el único que puede ver la totalidad de la escena salvo la representación especular de los reyes.

En realidad, lo que marcan respecto de este personaje tanto Lacan como Foucault es que él puede ver aquello que el espectador no ve: los reyes —que están fuera de campo— y las espaldas de todos los personajes que vemos de frente. Si, como algunos señalan, este personaje —que como todos recordarán también se llama Velázquez, y que además, en fantástica añadidura, era quien había ayudado al pintor, es decir, a «nuestro» Velázquez, a mejorar su posición ante el rey—; si este personaje, en fin, es una reduplicación del propio pintor, éste sería el único capaz de dominar la visión de todo lo representado.

Lacan señala que este cuadro, definido como interrelación de personajes, es de hecho un cuadro en el que todas las miradas, salvo la de la menina María Agustina Sarmiento —fija en la Infanta— están suspendidas en el infinito, en el vacío. Esta observación tiene la virtud de sumirnos en una situación de perplejidad. En efecto, ¿de qué interrelación se trata si todas las miradas vagan, diluidas, en un lugar inasible fuera de la tela? Evidentemente, la interrelación no es semántica —el mirarse como contenido de la relación— sino sintáctica. Las figuras se combinan en grupos de mayor o menor dominancia compositiva, y, como se verá más adelante, tres de esos grupos pueden considerarse respectivamente como sostenedores de los ejes *sintáctico*, *semántico* y *pragmático*.

Desde mi lectura, la distribución sintáctica es la que establece las líneas de dominancia de cada uno de los ejes. Considerada así, la perplejidad que despiertan las miradas sin objeto planteadas por Lacan, se desvanece: esas miradas no son organizadores de relación sino que la organización es formal. En el orden semántico, sin embargo, subsiste la pregunta sobre el *qué* miran. Desde ahí, Lacan cuestiona la interpretación que coloca a los reyes en el lugar del espectador. Y se pregunta: ¿dónde se colocó el pintor, no el representado, sino el que está, el que estuvo pintando? Una de las respuestas hipotéticas a esta pregunta «es que el pintor ya está ahí, y dado que es esto lo que pintó, es que debió estarlo viendo todo en un espejo, un espejo que está en nuestro lugar, y henos aquí transformados en espejo»¹³... Pero finalmente Lacan interpone como argumento la ausencia de datos sobre una posible zurdera de Velázquez. Esta ausencia de datos extrapictóricos, este desconocimiento de algo que de existir debiera ser

¹² *El objeto del psicoanálisis. Seminario XIII* (17 y 18, mayo de 1966), mimeo de la Escuela Freudiana de Bs. As. Buenos Aires, 1966.

¹³ LACAN, *id.*, p. 21.

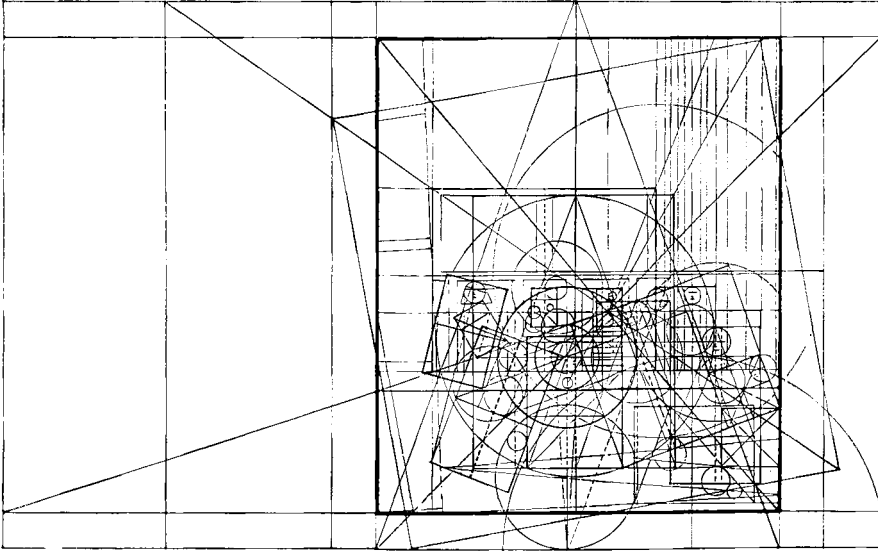


Fig. 1

conocido, hace que Lacan elimine a Velázquez del espejo y lo ubique *como ausencia*, del lado de la ventana. El análisis es mucho más complejo y sirve a Lacan —sobre todo a partir de este juego de prestidigitador que hace correr al pintor de un lugar a otro, borrarlo y reduplicarlo— para ejemplificar la relación con el «objeto del psicoanálisis», tema del que no me ocuparé.

¿Cuál es el énfasis que se ha puesto en cada una de estas lecturas? En los tres casos hay un privilegio de lo semántico, si bien las líneas de abordaje son distintas.

Camón Aznar ubica la tela en el contexto de la obra de Velázquez y se ocupa de la relación semántica a partir de las técnicas de composición, desde su pura manifestación. El suyo es un análisis pictórico que considera la luz, la textura —como tratamiento de la forma— y la *cesía* (sin nombrarla como tal), pero que no hace hincapié en la estructuración formal. No se detiene en la consideración de las relaciones fundantes de las imágenes, sino que las toma como datos existentes a analizar.

Por el contrario, para Foucault y Lacan, aunque discrepen en sus conclusiones, el eje de la lectura pasa por la *interpretación semántica* de las líneas de mirada. Esta interpretación reduplica el aspecto semántico, ya que estas líneas han sido elegidas precisamente por el valor semántico que la mirada tiene para la cultura occidental. El punto de partida es, entonces, un campo semántico exterior al cuadro y del que éste es un ejemplo.

La TDE propone una lectura sintáctica a partir de la descripción de la operación de «diseño puro», es decir, de la operación formal que subyace a la manifestación pictórica. Dicha lectura deja de lado —no por verla innecesaria— la consideración respecto de las otras materias de la plástica y el diseño: color, textura y *cesía*. Es una lectura de la *forma*, entendida siempre en sentido relacional, esto

es: una lectura de las configuraciones formales (véase la Figura 1¹⁴), que están en la base de la composición. Esta «configuración compleja»¹⁵ denota claramente la estructura de «diseño puro» de la obra.

Mediante «trazados»¹⁶, en *Las Meninas* se observa la existencia de tres ejes verticales de simetría (Figuras 2 a 5) que sostienen la tensión de la obra:

i) *el eje formal o sintáctico*, que pasa por el centro de la tela y la cabeza de la Infanta, tiene además un eje conjugado horizontal (Figuras 2 y 3);

ii) *el eje existencial o semántico*, que pasa por el centro del espejo (Figura 4) a la izquierda del eje sintáctico (Figura 2);

iii) *el eje del valor, de la ley, o pragmático*, que pasa por el centro del rectángulo iluminado (Figura 5), a la derecha del eje sintáctico (Figura 2).

El primer *eje vertical de simetría*, que es soporte conceptual de la representación, es el *eje sintáctico*: divide al cuadro en dos partes verticales iguales con respecto al ancho de la tela (Figura 2). Para que quede claro el reconocimiento que se hace del lienzo a utilizar —cual un moderno *plotter* que controla el tamaño del papel— este eje vertical tiene su conjugado horizontal cómodamente apoyado sobre el espejo, el dintel de la puerta y la frente de Velázquez; el cuadro queda dividido en cuatro partes iguales. Es una operación icónica de reconocimiento de la posibilidad formal de ser cuadro.

Así, con respecto al eje vertical se organiza en simetría especular el espejo en el que se reflejan los reyes y el hueco de luz en el que se recorta la figura del cortesano-espectador. Es de hacer notar que los dos rectángulos¹⁷ —espejo y puerta— tienen la misma proporción, si bien son de distinta superficie; además, tienen la misma proporción¹⁸ que aquella parte de la pared del fondo que queda dentro de los límites del cuadro.

Este eje divide en dos partes iguales el tamaño concreto de la tela, y además atraviesa la cabeza de la Infanta Margarita (que sin embargo marca con el cuerpo un eje secundario) confirmando su lugar central en la composición. Este dato se refuerza desde el punto de vista del color: podemos confirmar que es la figura

¹⁴ Los «trazados» de las figuras fueron realizados con la colaboración de Rubén Gramón.

¹⁵ Véase GUERRI, op. cit., p. 410.

¹⁶ Con respecto a los «trazados», véase *ibid.*

¹⁷ Una correcta terminología según la TDE sería: dos *figuras de formatrix y saturación constante* y de *distinto tamaño* en cuanto a la *selección mórfica*. La *selección táctica*, mantiene un *alineamiento superior*, igual *actitud* e igual *separación* horizontal con respecto al eje de simetría (cf. GUERRI 1988, op. cit.).

¹⁸ Para una misma *formatrix* y *actitud* «rectangular», diagonales paralelas implican igual *saturación* o proporción; al variar la actitud de los rectángulos en 90 grados, las diagonales que indican igual saturación serán perpendiculares.

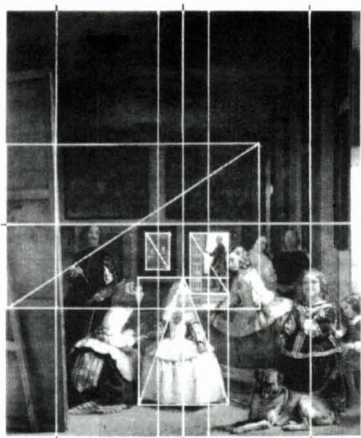


Fig. 2

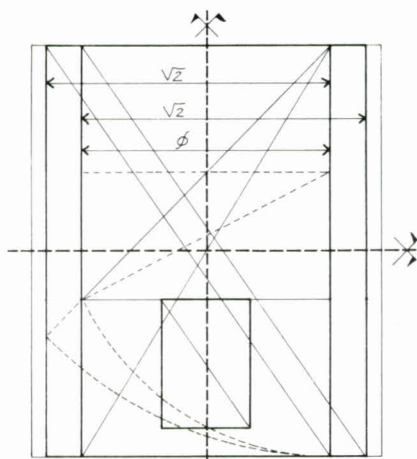


Fig. 3

de máxima *claridad* en la obra. A su vez, para reforzar este primer eje estático y formal, pueden trazarse una serie de triángulos isósceles (Figura 1) y de círculos en simetría de dilatación, que ordenan todas las figuras de la composición en un equilibrio estable y enfatizan la centralidad temática de la Infanta alrededor de su rostro. También las dos meninas están organizadas por una estructura triangular, son dos configuraciones en distinta actitud respecto de la princesa, pero en simetría especular entre sí.

Veamos cómo puede abordarse un concepto harto práctico y recurrente en la crítica: lo «estático» y lo «dinámico». Siempre analizando el eje sintáctico (Figura 3), podemos decir que si se descarta la pequeña franja situada a ambos lados de la tela, a la izquierda de la pata del caballete y a la derecha de la oreja de Nicolasito Pertusato —franja que está más allá de lo «significativo»—, la operación de diseño más importante y a la vez *estática* se realiza penetrando dos rectángulos «raíz de dos» que en la zona central, por superposición, construyen un rectángulo áureo. Descontando de este rectángulo áureo un cuadrado en la parte superior, podemos decir que de él «cuelga» otro rectángulo «raíz de dos» y de menor tamaño, que contiene a la Infanta Margarita. Este pertenecer de la Infanta a dos rectángulos a la vez es la operación *dinámica*. Simetría especular —lo estático— con respecto al tamaño total y al rectángulo áureo central —donde se desarrolla además toda la acción trascendente del cuadro—, y, a la vez, simetría de dilatación y traslación —lo dinámico— del rectángulo de la Infanta en relación con los dos «raíz de dos» mayores. Lo dinámico queda así construido —y tecnológicamente descrito— por «sumatoria algebraica» de operaciones estáticas.

Hay un segundo eje vertical de simetría (Figura 4), que puede trazarse por el centro del espejo que contiene la imagen reflejada de los reyes: es el *eje semántico*. Este eje contiene nuevamente en una simetría estática a los personajes que *dan sentido* a la entera composición: Felipe IV y Mariana de Austria. Alrededor del

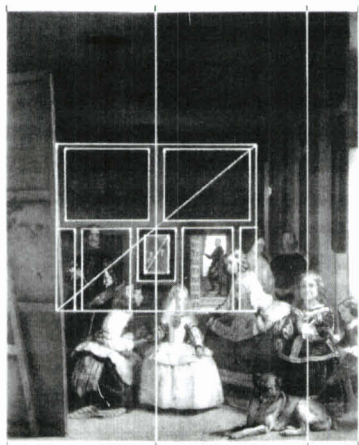


Fig. 4

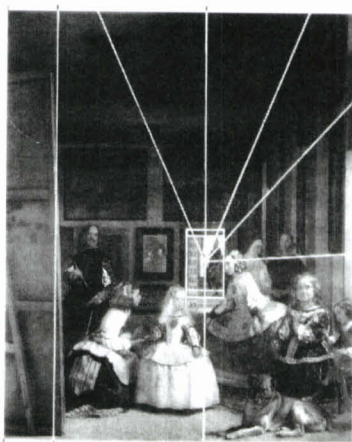


Fig. 5

espejo se disponen en *vecindad*¹⁹ una serie de figuras que mantienen siempre una relación de especularidad con este eje; si consideramos los dos grandes cuadros de Rubens, copiados por Mazo, podemos verificar que la saturación del rectángulo del cuadro es igual a la saturación del rectángulo de la pared del fondo considerando lo que de fondo deja ver el cuadro.

El eje semántico se encuentra dinámicamente desplazado a la izquierda con respecto al eje central. Esta operación es contrarrestada por la aparición de un eje vertical que pasa por el centro del rostro de la enana Mari Bárbola, y que reconstruye una simetría estática.

El tercer eje de simetría, o *eje pragmático* (Figura 5), puede trazarse a la derecha del eje formal y a la misma distancia de éste que el eje semántico. Es el eje de puesta en relación con el contexto simbólico. Por él, y en el centro del vano iluminado de la puerta, se encuentra el punto de fuga de la perspectiva que contiene el ojo del espectador, dando sentido y valor al cuadro desde un punto de vista interpretativo perceptual-cultural. Es el eje de simetría del pintor que pinta y del espectador que ve. El eje pragmático, al igual que el semántico, se encuentra desplazado, pero en este caso hacia la derecha. También aquí la operación dinámica de desplazamiento es contrarrestada: hay la misma distancia —nuevamente simetría especular— tanto desde el borde del cuadro real al eje pragmático, como desde este último al borde del envés del cuadro pintado.

Claridad del diseño sobre la ambigüedad de la representación. Complejidad del diseño, pero claridad de la explicación. El abordaje permite sacar algunas con-

¹⁹ Según varíe la selección mórfica o la separación horizontal o vertical, el «ensolvimiento» de las figuras puede variar desde *superposición*, *interioridad*, *penetración*, *yuxtaposición* hasta *vecindad*. Cf. GUERRI, op. cit.

clusiones operativas, como que la utilización de figuras y combinaciones estáticas no da necesariamente una imagen estática cuando las operaciones de diseño no se superponen para potenciarse, sino que interactúan para construir juntas una nueva significación.

Esta descripción aparece como altamente abstracta y quizás con menos atractivo que la puramente semántica. Sin embargo, me parece importante remarcar su valor, que va más allá de un simple juego formal. En principio, cabe señalar que los trazados no son operaciones casuales, sino que se encuentran incluidos en un sistema de signos visuales tal como en un inicio ha sido descrito por C. Jannello y luego por mí mismo. Es la *Teoría de la Delimitación Espacial*.

Sabemos desde Ch. S. Peirce y Ch. Morris que los procesos *sintácticos*, *semánticos* y *pragmáticos* se interpenetran e interfluyen. Este tipo de descripción sintáctica da cuenta de las operaciones formales que otorgan armonía al cuadro. En *Las Meninas*, particularmente, se observa una construcción dinámica a partir de operaciones estáticas. La suma de los tres ejes permite una situación dinámica dentro del cuadro, cosa que no habría sucedido si hubiese existido un solo eje central.

Al dividir el cuadro en partes iguales, el primer *eje formal* estructura, en relación con el tamaño de la pintura, los rectángulos llenos y vacíos y la serie de triángulos que extienden la composición hacia arriba. Pura cualidad de distribución de la forma, este eje sostiene las masas volumétricas, distribuyéndolas alrededor de un centro. Sin embargo, no es este eje el que sostiene la referencia.

El segundo, el *eje semántico*, que pasa por el espejo y sus personajes reflejados, es el que confiere sentido a las miradas que se dirigen hacia adelante. No importa dilucidar si los reyes están o no posando. Lo que importa (y es eso lo que está en el cuadro) es que permanecen ahí —para la mirada de los personajes— en el fuera de cuadro, y por lo tanto reflejados en el espejo. Sean reales o imaginarias las figuras exteriores, son el rey y la reina del espejo las que, *desde la forma*, contribuyen a semantizar el cuadro.

Finalmente, en la figura del caballero confluye el punto de fuga de la perspectiva. Es el *eje pragmático*, en tanto que guía al ojo y posibilita que el cuadro sea visto como lo que es. Insisto, no hago una interpretación sobre la importancia del caballero; hablo de una lectura acerca de la importancia de que ahí esté el punto de fuga. Es ese lugar el que posibilita formalmente que el cuadro sea adscrito a una tradición estética nacida con el Renacimiento, sujeta a los paradigmas de representación en los que aún estamos sumidos, y para los cuales la «profundidad de campo» es una de las maneras de otorgar verosimilitud.

De todas maneras, si el espectador mira justamente desde donde todo es mirado, lo pragmático complementa lo semántico.

Esta síntesis trata de mostrar —para decirlo con palabras casi perimidas— no sólo que la forma no es ajena al contenido, sino que la estructura formal profunda está totalmente imbricada en él. En el caso de *Las Meninas* la actitud del sujeto es *focal*²⁰ en tanto que, como acabamos de ver, aparece como existente concreto ubicado por el productor en un lugar determinado. Velázquez juega con nosotros, y desde un lugar —el lugar central de la perspectiva— prácticamente distrae nuestra mirada hacia los otros dos ejes. Todo esto muestra que el lugar del sujeto que contempla debe pensarse también desde la forma.

Al comenzar hablé del problema de la representación. Al terminar, quiero recalcar que *Las Meninas* actuó como pre-texto: un pretexto para poder hablar de una nueva manera de representar el fenómeno artístico y sus complejas relaciones internas. Cuando digo «internas» no olvido al sujeto. Porque el concepto semiótico de *texto* se entiende con el espectador incluido. En *Las Meninas*, Velázquez *nos incluye*. Toda la historia del arte nos incluye. Es nuestro el desafío de saber ver en qué lugar estamos.

C. F. Guerri

Universidad de Buenos Aires

RESUM

La Semiòtica de l'Espai mira d'explicar uns mecanismes dels que les formes depenen, i que per tant preparen la percepció visual *per dessota* d'allò que hom hi veu efectivament. Aquest treball és una prova d'arribar a la sintaxi profunda de l'obra d'art, però ho fa mitjantçant un exemple: *Las Meninas* de Velázquez. Així, en l'obra hi veiem la relació entre tres nivells d'anàlisi: *sintaxi* (mecanismes de relació formal), *semàntica* (producció del sentit) i *pragmàtica* (relació de l'obra amb l'interpret). Això és la Teoria de la Delimitació Espacial.

ABSTRACT

The semiotics of space attempts to explain the mechanisms on which forms depend, and that prepare some kind of background for a visual perception, conditioning all that we are really able to see. This study attempts to find in painting a deep syntax, but it does so with an example: *Las Meninas*, Velázquez. So, in this painting we are aware of three relational analytic levels: *syntax* (relational forms), *semantics* (production of sense) and *pragmatics* (the relation between the work and the interpret). This is the Spaceshape Theory.

²⁰ Vid. Groupe μ , *op. cit.*, p. 20.