

Foucault y la cuestión del espacio en *Las Meninas*

Foucault and the subject of the space in Las Meninas

Ana Maqueda de la Peña

Universidad Complutense de Madrid, España
anamaqueda@gmail.com

Resumen: En el texto que Foucault dedicó a la obra de Velázquez, encontramos que la problemática del espacio está muy presente, como en general lo estuvo en sus observaciones. A lo largo de estas líneas indagamos en esa aproximación característica del pensamiento del autor, que él mismo localizaba en el espacio del mundo, teniendo como referencia el cuadro que fue objeto de su estudio. La temporalidad, la invisibilidad, el vacío y los límites son cuestiones que abordamos en este análisis donde advertimos que los espacios se adaptan a los requisitos de una nueva mirada y esta, a diseños insólitos como el panóptico. Se establece también una comparativa con la lectura que Foucault realizó sobre algunas pinturas de Manet, confrontando las conclusiones a las que el autor llegó tras profundizar en la obra de uno y otro artista.

Palabras clave: espacio; invisibilidad; mirada; vacío; límite.

Abstract: In the text that Foucault dedicated to the work of Velázquez, we find that the theme of the space is very present, as it was in general in his observations. Throughout these lines we investigate this approach, characteristic of the author's thinking, which he himself located in the space of the world, taking as a reference the painting that was the object of his study. Temporality, invisibility, emptiness, and limits are issues that we address in this analysis where we realize that the spaces adapt to the requirements of a new look and this, to unusual designs such as the panopticon. A comparison is also made with Foucault's reading of some of Manet's paintings, confronting the conclusions reached by the author after studying the work of both artists in depth.

Keywords: space; invisibility; look; emptiness; limit.

Fecha de recepción: 31/08/2022. Fecha de aceptación: 16/12/2022.

Ana Maqueda de la Peña es Doctora en Filosofía por la UCM con la tesis titulada Los retratos en Las meninas de Velázquez. Licenciada en Geografía e Historia (UCM) y en Bellas Artes (UCM), así como Magíster en Estudios Avanzados en Filosofía (UCM). Es colaboradora en el departamento de Filosofía y Sociedad de la Facultad de Filosofía (UCM) y participa en el Grupo-UCM: Estética Contemporánea, Arte, Política y Sociedad.

1. Introducción

En su libro *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault localizaba el pensamiento «en un lugar en el espacio del mundo» y se preguntaba cómo era esto posible¹. Asignar una ubicación al pensamiento nos ilustra acerca de la relevancia que la cuestión de la espacialidad tuvo en las reflexiones del autor. Evidencia asimismo que estas se debatían en el cuadrilátero mundano donde la materialidad es omnipresente. Ese espacio que se expande con la modernidad guiado por una curiosidad sin precedentes, como señaló Blumenberg². Imaginar un espacio para el pensamiento permite situarse desde diversos lugares, ocupar las periferias, identificar múltiples centros, en definitiva, abrirse a nuevas perspectivas desde donde orientarse y observar el escenario. Resulta paradójico que esta amplitud de horizonte discorra en paralelo al reconocimiento emancipador de la conciencia de finitud.

Toda concepción espacial remite al mundo, nos sitúa en el marco de lo terreno, en el que se desenvuelve el discurso foucaultiano: «mis libros [...] pretenden ser pequeñas cajas de herramientas»³. Útiles sencillos, materiales alejados de aspiraciones transcendentales.

Coincide que en pintura, y en concreto en el cuadro que nos ocupa, tanto la espacialidad como la materialidad son elementos fundamentales en la composición y en la representación de la obra. Al revisar el ensayo sobre *Las meninas* de Foucault, reparamos que está entreverado de referencias espaciales.

Velázquez exhibe y describe una estancia palaciega donde ubica la escena, un espacio de carácter doméstico que nos habla de las relaciones familiares, de los vínculos, de la solidez de los muros, las esquinas, las ventanas, los cuadros, el techo con los apliques para las lámparas, la puerta de cuarterones. Foucault advirtió el cambio significativo que supuso la organización de espacios diferenciados en las viviendas, así como evidenció la transformación de la arquitectura a partir del siglo XVIII, que exigía proyectos funcionales destinados a satisfacer unas demandas con finalidad política y económica distantes de la antigua necesidad de ostentación de poder. «Podría escribirse toda una *Historia de los espacios*, que sería al mismo tiempo una historia de los poderes»,⁴ manifestó.

1 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2003, 57. «¿Cómo es posible que el pensamiento tenga un lugar en el espacio del mundo, que tenga algo así como un origen y que no deje, aquí y allá, de empezar siempre de nuevo?»

2 BLUMENBERG, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Pre-Textos, Valencia, 2008, 365. «El espacio en el que la época va en pos de su curiosidad por conocer el mundo, tiene sus dimensiones, una superficie, cada vez más extensa, una altura y una profundidad. Además de haber traspasado los límites del mundo tradicionalmente habitado, extendiéndolo por la inmensidad de los océanos y hacia nuevas masas tectónicas y haberse dejado fascinar por los estudios de los astros, surge también un nuevo interés por las profundidades, un deseo de saber sobre aquello que está bajo la superficie terrestre».

3 DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Paidós, Barcelona, 2006, 57.

4 FOUCAULT, Michel. «El ojo del poder». En BENTHAM, Jeremías. En *El Panóptico*. La Piqueta, Barcelona, 1980, 12.

El propio enfoque de la lectura del cuadro por parte de Foucault es muy espacial, recorre la escena que discurre por un relato, escudriñando cada rincón, atendiendo a todos los personajes y dibujando líneas de conexión con el exterior desde ese centro-intersección de las tres miradas: la del modelo, la del artista y la del espectador. Como Velázquez, Foucault utiliza el espacio para narrar de otra manera, dejando en suspenso, ocultando y desvelando, arrojando luz y manteniendo el refugio de la sombra, mostrando una nueva mirada curiosa, emancipadora y humana.

Descubrimos en la obra de Velázquez elementos que nos llevan a situarla en el umbral de la modernidad, en ese interludio que el filósofo intentó comprender. No es extraño que Foucault desarrollase una exhaustiva investigación de *Las meninas* que le condujo a interesantes conclusiones relacionadas con cuestiones vertebradoras de sus análisis, como la del sujeto.

Al leer su escrito sobre *Las meninas*, no nos cabe duda de que el autor disfrutó imaginando si el pintor daba su primera pincelada o el toque final al cuadro⁵, recreando la presencia de los reyes fuera del espacio de la representación, o seducido por el artificio, participando del juego barroco que Velázquez había diseñado. En sus comentarios se percibe esa implicación, responsable, seguramente, de su fascinación por la obra. Como él mismo reconoció, el artista nos une a la representación: «Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre»⁶.

2. La vulneración del espacio y del tiempo en *Las meninas* de Velázquez

En la obra de Velázquez el tratamiento del espacio configura, en buena medida, la temporalidad de la representación, que se explica, asimismo, por la reciprocidad entre las miradas representadas (reveladoras de una «curiosidad autoconsciente»)⁷ y quien las contempla. Foucault traza una «línea imperiosa» entre los ojos del pintor y los espectadores imposible de evitar, que «atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro»⁸. De este modo se genera un vínculo atemporal entre los modelos y el espectador. Por otra parte, el dominio perspectivo de la pintura crea un espacio

5 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas». En MARÍAS, Fernando (coord.). *Otras Meninas*. Siruela, Madrid, 2007, 31.

6 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 41.

7 BLUMENBERG, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*, 236. «El éxito inicial de la curiosidad teórica en la Edad Moderna no hubiese sido pensable sin la transición de una "curiosidad ingenua" a una "curiosidad autoconsciente", la cual no sólo se había actualizado mediante la confrontación con la preocupación por la salvación y la reserva de transcendencia anterior, sino que había podido conseguir que los resultados de aquella mirada, al principio arrogante sobre las perspectivas de la creación [...] se tradujesen en la energía del *plus ultra*».

8 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 32.

que simula coincidir con el nuestro, un artificio que parece transgredir la distancia entre pasado y presente provocando un efecto de naturaleza especular.

En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, toman su imagen luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta.

El efecto generado por el cuadro de *Las meninas*, en quien lo mira, es el de sentirse formar parte de la representación, de ese instante que el pintor ha atrapado en el pasado y consigue fundir con nuestro presente. Una conexión inmediata que, aunque encontramos ya en imágenes grecorromanas⁹, reconocemos como actual (aún más desde la aparición de la fotografía). La modernidad, afirma Foucault, «es la actitud que permite captar lo que hay de “heroico” en el momento presente».¹⁰ En este sentido cabe destacar que son numerosas las referencias que relacionan la escena de *Las meninas* con una instantánea fotográfica. Como advierte Alpers, su cualidad fotográfica «está fundamentada en el comportamiento aparentemente espontáneo de las figuras, que se distingue [...] por un rasgo particular: el hecho de que somos mirados por aquellos a los que miramos»¹¹.

Para Foucault «el verdadero centro de la composición»¹² se articula en función de las miradas (la del modelo, la del pintor y la del espectador) que se superponen en un punto: el lugar ocupado por los reyes. Es importante advertir que el autor parte, en todo momento, de la premisa de que el pintor estaría retratando en el lienzo a los reyes, quienes ocuparían el espacio fuera del cuadro donde nos situamos como espectadores. Esta controvertida hipótesis es cuestionada por Severo Sarduy, quien propone lo siguiente: «Y si Velázquez, en *Las Meninas*, no estuviera pintando, como sostiene la teoría del reflejo especular, el retrato de los soberanos estáticos y admirados, sino, en una tautología emblemática del barroco, precisamente *Las Meninas*»¹³.

Foucault describe una organización espacial configurada por las miradas. Miradas que como vimos, trazan líneas desde los ojos¹⁴ y establecen conexiones que ignoran la frontera entre el interior y el exterior del cuadro. Una imagen gráfica y potente que evoca la antigua teoría de la emisión de rayos visuales. El filósofo, mediante estas líneas, dibuja un plano en el espacio que vulnera los límites tanto espaciales como temporales y que, de alguna manera, desvela los objetos de ocultación de la escena, esto es, las áreas de invisibilidad.

9 Recordemos escenas de carácter cotidiano representadas en frescos de viviendas pompeyanas o la conexión provocada al contemplar los rostros retratados de El Fayum.

10 FOUCAULT, Michel. «¿Qué es la Ilustración?» En FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales*. Vol. III. Paidós, Barcelona, 1999, 342.

11 ALPERS, Svetlana, «Interpretación sin representación: mirando *Las Meninas*». En MARÍAS, Fernando (coord.). *Obras Meninas*. Siruela, Madrid, 2007, 155.

12 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 40.

13 SARDUY, Severo. *Barroco*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971, 80.

14 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 32.

3. La cuestión de la invisibilidad

En la aproximación de Foucault se establece una relación entre el tratamiento espacial de la obra y el antagonismo entre visibilidad y ocultación. Foucault se detiene en el espejo, donde Velázquez ha desplazado los retratos del rey y de la reina, una ubicación compleja que refiere otro lugar diferente al representado. El autor nos revela la invisibilidad que implica este nuevo emplazamiento, pues el pintor elimina de la propia escena, referencia alguna a los modelos reflejados. Es decir, los sitúa fuera del espacio de la representación. Este punto es decisivo en el análisis foucaultiano: «En vez de volverse hacia los objetos visibles, este espejo atraviesa todo el campo de la representación, desentendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada»¹⁵.

Con esta ausencia de los modelos reflejados dentro de la escena, se elimina el factor repetición que genera la copia. «A principios del siglo XVII [...] el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma de saber»¹⁶. La opacidad del espejo representado por Velázquez lo hace funcionar más como retrato que como reflejo que reproduce el original. Este tratamiento se desvincula así de la repetición infinita generada por la configuración especular, que simboliza una forma de conocimiento estéril, cerrada, e idónea, según la reflexión foucaultiana, para el desarrollo de la estructura de poder y dominación.

Además del espejo, Foucault examina otros elementos del cuadro que refuerzan su noción de invisibilidad. La representación del reverso del lienzo sobre el que la figura del pintor aparece trabajando, es decir, el bastidor, es uno de estos espacios destacados como un lugar vedado a nuestra mirada:

[...] de ésta (de la tela) sólo se percibe la trama, los montantes en la línea horizontal y, en la vertical, el sostén oblicuo del caballete. El alto rectángulo monótono que ocupa toda la parte izquierda del cuadro real y que figura el revés de la tela representada, restituye [...] la invisibilidad en profundidad de lo que el artista contempla: este espacio en el que estamos, que somos.

Esta lectura coincide con la que el autor haría más tarde, sobre uno de los cuadros de Manet, *El ferrocarril* (1872-1873). Aquí las protagonistas de la escena son una mujer que mira hacia nosotros y una niña que nos da la espalda. Esta posición invertida muestra un anverso y un reverso, lo que llama la atención de Foucault, quien la considera un «juego de la invisibilidad»¹⁷. A propósito de esta obra el autor reflexiona sobre la actitud «perversa» del pintor, que impide conocer el objeto de las miradas de las modelos. Esa impotencia como espectador activa una conducta

15 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 35.

16 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 57.

17 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015, 36.

dinámica que lo dispone a conjeturar. Foucault hace la siguiente consideración sobre el cuadro de Manet: «es la primera vez que la pintura se da como lo que nos muestra algo invisible»¹⁸, sin hacer mención del cuadro de Velázquez.

En el caso de *Las meninas*, Foucault elucubra acerca de quiénes serían los modelos que ocuparían el anverso del cuadro, entrando en el juego de ocultación propuesto por el artista y siempre dentro del relato que describe la escena. Aunque Velázquez nos muestra el armazón del lienzo y la tela, un objeto que, como el resto de las figuras, presenta una cara y no la opuesta (el cubismo no había entrado aún en escena), Foucault considera el bastidor siempre como el reverso de un anverso ocultado por el pintor a nuestra mirada. Veamos a continuación, cómo su aproximación a otras obras de Manet se guía, en cambio, por un enfoque metapictórico.

4. La lectura foucaultiana de la obra de Velázquez y de Manet

El filósofo argumentó que Manet fue quien por primera vez «en el arte desde el Quattrocento, se permitió utilizar [...] dentro mismo de sus cuadros, dentro mismo de lo que estos representaban, las propiedades materiales del espacio sobre el cual pintaba»¹⁹. Para Foucault, la tradición pictórica occidental había «enmascarado» el soporte y sus cualidades materiales, es decir, había tratado de encubrir «el espacio sobre el cual se pintaba»²⁰, mediante la representación de tres dimensiones sobre un plano de dos.

Velázquez en *Las meninas* reprodujo el bastidor sobre el que trabajaba, haciéndonos reparar en la materialidad del soporte. Sin embargo, comprobamos que en esta ocasión, Foucault destaca el lienzo como espacio de ocultación. Atendamos a la descripción de otra «invención» que el autor atribuye a Manet:

[...] puso en juego en la representación los elementos materiales fundamentales de la tela. Si se quiere, estaba pues inventando el cuadro – objeto, la pintura – objeto y esa era sin duda la condición fundamental para que un día finalmente, nos deshiciéramos de la propia representación y dejáramos jugar el espacio con sus propiedades puras y simples, sus propiedades materiales mismas.

Foucault no reconoce esta dimensión en la obra de Velázquez. Entendemos que la representación del artista sevillano forma parte del juego barroco del desconcierto, pero no deja de sorprender el imponente protagonismo del bastidor en la escena. Se da además la circunstancia de que este elemento es representado parcialmente, desbordando el perímetro izquierdo del cuadro de forma similar a lo que ocurre con el cuerpo de Nicolás Pertusato, que se corta por el extremo derecho de la tela. Esto resulta muy significativo ya que dos figuras traspasan los límites espaciales del lienzo.

18 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 39.

19 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 13.

20 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 13.

Foucault describe un efecto similar en la obra de Manet, *En el invernadero* (1879), donde la figura de la mujer es proyectada hacia delante y sus piernas «desbordan el cuadro»²¹. En este caso, el recurso del artista francés es interpretado como una forma de hacernos conscientes del espacio acotado de la tela. Esta coincidencia con la obra de Velázquez no parece tener las mismas claves de lectura para Foucault. Cabe preguntarse si esta diferencia de enfoque estaría de algún modo condicionada por las características convencionalmente atribuidas a uno y otro periodo artístico (en los que se enmarca cada obra) pese a que asumir dicha convención, parezca contravenir la naturaleza de su metodología: «Me interesa particularmente todo lo irregular, lo arriesgado, y lo imprevisible que pueda haber en un proceso histórico»²².

5. El espacio límite

Situarse en los límites es un aspecto crucial en la visión espacial de Foucault y muy relevante ante el cuadro de *Las meninas*. El autor expresaba una *actitud límite* cuando argumentaba: «Hay que escapar de la alternativa del afuera y el adentro; es preciso estar en las fronteras. Ciertamente, la crítica es el análisis de los límites y la reflexión sobre ellos»²³.

En este sentido, Foucault se detuvo en uno de los personajes del cuadro que comparte plano al fondo de la composición con el espejo, se trata de José Nieto, aposentador de la reina, a quien el pintor sitúa en una zona de tránsito: «Con un pie sobre el escalón y el cuerpo por completo de perfil, el visitante ambiguo entra y sale a la vez, en un balanceo inmóvil»²⁴. Tras el espacio ocupado por esta figura, un potente foco luminoso expande su luz discretamente hacia el interior de la sala, perfilando el contraluz de la silueta.

Varios autores han destacado la contundencia con la que los contrastes barrocos delimitan áreas diversas. Severo Sarduy, por ejemplo, describía el caravaggismo como «un anuncio del momento cenital del barroco»²⁵, por la supresión de la transición entre los campos de luz y de sombra. La frontera entre ambos planos se evidenciaba entonces, radicalmente. Por su parte Gilles Deleuze afirmaba en *El pliegue* que las características arquitectónicas barrocas delimitaban con rotundidad el espacio interior del exterior.²⁶ Un recurso que enfatiza la oposición,

21 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 30.

22 DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*, 102.

23 FOUCAULT, Michel. «¿Qué es la Ilustración?», 347. Se refiere el autor a su propuesta de lo que podría ser un *ethos* filosófico, caracterizado como una actitud límite.

24 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 37.

25 SARDUY, Severo. *Barroco*, 17. «En esa distribución brusca de la luz, en esa ruptura neta cuyos bordes separan, sin matices, la autoridad del motivo y la neutralidad, lo indiferenciado del fondo, hay un anuncio del momento cenital del barroco: el caravaggismo. Contraste inmediato entre campo de luz y campo de sombra. Suprimir toda transición entre un término y otro, yuxtaponiendo drásticamente los contrarios».

26 DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós, Barcelona, 1989, 43 y 50. «La arquitectura barroca puede definirse por esa escisión de la fachada y del adentro, del interior y del exterior, la autonomía del interior y

la desemejanza y la disparidad entre dos espacios. Contrastes que impactan visual y anímicamente, al tiempo que subrayan los límites entre una y otra área.

Velázquez mediante su representación de la secuencia protagonizada por el aposentador, nos hace reparar en uno de estos espacios de transición e intersección que unen y separan al mismo tiempo, donde se sitúa la obra misma, en los confines de la modernidad. Es en estos márgenes donde Foucault encuentra el campo de cultivo más fértil para sus análisis.

6. El espacio del vacío esencial

Como habíamos visto, el filósofo atribuyó a Manet un innovador tratamiento del espacio en sus cuadros. Una de las obras a través de las cuales Foucault ilustra y expone su conclusión es *El pífano* (1866), de la cual destaca lo siguiente: «Detrás del pífano, como ven, no hay ningún espacio, [...] en cierta forma el pífano no está instalado en ninguna parte»²⁷. El autor explica cómo el asiento del personaje tan solo está sugerido por una pequeña sombra: los pies «están posados en una sombra, una nada, un vacío»²⁸.

Sorprende que en su argumentación, Foucault no hiciera alusión al antecedente velazqueño de esta obra, *Pablo de Valladolid* (h. 1635), donde el pintor barroco crea un espacio ausente de líneas solo insinuado por el tratamiento de la luz y de la sombra a través de la mancha pictórica. En ambas obras, el fondo, carente de referencias espaciales y objetos (más allá del rastro leve de la sombra arrojada por los cuerpos), parece enmudecer para potenciar la figura. No obstante, esa «nada» resultante, así nombrada por Foucault, desafía el espacio y lo colma de vacío. Es aquí donde se centra la atención de una nueva mirada que podría presagiar la desaparición del sujeto, siguiendo siempre el planteamiento de Foucault. Un espacio sin límites, aunque finito, desde donde meditar el proceso emancipador para el ser humano: «Actualmente sólo se puede pensar en el vacío del hombre desaparecido. Pues este vacío no profundiza una carencia, no prescribe una laguna que haya que llenar. No es nada más, ni nada menos, que el despliegue de un espacio en el que por fin es posible pensar de nuevo»²⁹. En este espacio enriquecido por «un vacío esencial»³⁰, se creará un nuevo lenguaje plástico³¹ donde la pintura

la independencia del exterior, en tales condiciones que la independencia de cada uno de los dos términos relanza al otro». «Ese es el rasgo barroco: un exterior siempre en el exterior, un interior siempre en el interior».

27 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 40.

28 FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*, 40.

29 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 332.

30 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 41. «Un vacío esencial: la desaparición [...] de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo – que es el mismo – ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación».

31 FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona, 2004, 61. La cuestión espacial atraviesa las reflexiones de Foucault en torno a los nuevos lenguajes artísticos, como expresa en las siguientes descripciones: «Klee teja, para poder disponer sus signos plásticos, un nuevo lenguaje. Magritte deja reinar el viejo

libre de modelo hablará desde las entrañas mismas de la materia como supo ver también, Goya, con su *Perro semihundido* (1820-1823). Podemos preguntarnos si al calificar Foucault este vacío como «esencial», no está invistiendo de cualidades trascendentales al nuevo lugar desde el cual situarnos para «pensar al hombre»³², lo que podría entrar en contradicción con su concepto de vida asociado al devenir.

Resulta elocuente que sea precisamente en el cuadro de *Las meninas*, en el «lugar del Rey»³³, donde Foucault encuentra el reducto vacío reservado para el sujeto que observa y a su vez se siente examinado como objeto de conocimiento. Ese sujeto invención del hombre, que el autor localiza en la cultura europea a partir del siglo XVI³⁴. El pensamiento moderno «atravesado por la ley de pensar lo impensado» para derribar la construcción artificial de ese hombre objetivado, es imaginado por Foucault absorbido en su silencio y atento a «prestar oído a su murmullo indefinido»³⁵, tal vez en ese espacio colmado de vacío que esbozó Velázquez.

Coincide este fondo borrado con el espacio asignado por el autor a un lenguaje más fecundo. Como veremos, Foucault delimita dos espacios; uno «del que se habla» (lenguaje) y otro en el que «se contempla» (visual). Los nombres de los reyes, la reina Mariana de Austria y el rey Felipe IV, dan pie al filósofo para exponer de qué forma los nombres propios condicionan la relación entre ambos espacios:

Estos nombres propios serán útiles referencias [...]. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, encerrarlos pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, [...] es necesario borrar los nombres propios [...]. Quizás por mediación de este lenguaje gris, anónimo, [...] encenderá la pintura, poco a poco, sus luces³⁶.

Foucault emplea unas imágenes muy gráficas con referencias espaciales y plásticas, «borrar los nombres», «lenguaje gris». La indefinición, la imprecisión, configuran una imagen resultante sugerente y libre, sobre la que la pintura escribiría con otros lenguajes, iluminando un nuevo horizonte, como augura el autor.

espacio en la representación, pero solo en la superficie [...].

32 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 309. «La cultura moderna puede pensar al hombre porque piensa lo finito a partir de él mismo».

33 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 303. «[...] aparece el hombre con su disposición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce: soberano sumiso, espectador contemplado, surge ahí en el lugar del Rey, que le señalaba de antemano *Las Meninas*, pero del cual quedó excluida durante mucho tiempo su presencia real.» «En este espacio vacío hacia el cual se vuelve todo el cuadro de Velázquez».

34 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 375. «Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido - la cultura europea a partir del siglo XVI - puede estar seguro de que el hombre es una invención reciente».

35 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 318.

36 FOUCAULT, Michel. «*Las Meninas*», 36.

7. El exterior irrumpe en el interior

La cultura moderna, capaz de «pensar al hombre», abre vanos en el muro para dejar pasar la luz:

Mi trabajo estaba ligado directamente a la forma de las puertas en los asilos, a la existencia de cerraduras, etc. Mi discurso se relacionaba con esa materialidad, esos espacios cerrados, y quería que las palabras que había escrito ¡atravesaran los muros, rompieran las cerraduras, abrieran ventanas!³⁷

Las palabras de Foucault describen imágenes rotundas y materiales que nos transportan a emplazamientos sólidos, interiores confinados por muros gruesos como los del antiguo Alcázar madrileño. El espacio representado en *Las meninas* se ajusta a la observación de Deleuze acerca de cómo el Barroco inviste lugares en los que «lo que hay que ver está dentro»³⁸, como la sacristía, la cripta o el gabinete, pero a su vez reconocemos en él, la apertura espacial que supuso según Foucault la modernidad: «El viejo esquema simple del encierro y de la clausura – del muro grueso, de la puerta sólida que impiden por entero salir – comienza a ser sustituido por el cálculo de las aberturas, de los plenos y de los vacíos, de los pasos y de las transparencias»³⁹.

En la representación del cuadro se alternan espacios abiertos con otros cerrados: «[...] la ventana, pura abertura, instaura un espacio tan abierto como el otro cerrado (la tela del bastidor)»⁴⁰. La obra de Velázquez parece situarse en ese umbral en el que los espacios interiores se abren al exterior (el pintor nos muestra una estancia del Alcázar) y donde el exterior se infiltra en el interior a través de la luz. «Lo que me interesa, es comprender en qué consiste este umbral de la modernidad que podemos advertir entre los siglos XVII y XIX». «En el fondo tengo un único objeto de estudio histórico: el umbral de la modernidad»⁴¹. Es precisamente en ese lugar de transición donde se sitúa *Las meninas*.

Foucault alertó de un «miedo obsesivo» en la segunda mitad del siglo XVIII a los espacios oscuros, a las «cámaras negras», una etapa en la que «se fomenta la arbitrariedad política, los caprichos del monarca, las supersticiones religiosas [...]»⁴². Con la entrada de la luz se obtendría la máxima visibilidad, objetivo, más adelante, de la mirada del panóptico, pues a plena luz desaparece el cobijo de la sombra.

37 DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*, 80-81.

38 DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, 42.

39 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2009, 201.

40 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 33.

41 DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*, 98.

42 FOUCAULT, Michel. «El ojo del poder», 16.

8. El reflejo real y la mirada del panóptico

En *Las meninas* el espacio destinado a la imagen de los reyes se reduce a las dimensiones del espejo situado en el plano del fondo de la composición. El retrato no es sino un reflejo.

Foucault repara en la desatención hacia ese lugar por parte del resto de los personajes de la escena:

De todos estos personajes representados, son también los más descuidados, porque nadie presta atención a ese reflejo que se desliza por detrás de todo el mundo y se introduce sigilosamente 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.⁴³

Sabemos que el llamado Rey Planeta prefería no ser retratado a la edad en que lo hizo Velázquez en el cuadro de *Las meninas*, por no verse envejecer. Es poco probable, en cambio, que este hecho influyera en la ubicación de su imagen dentro de la representación, puesto que la imagen oficial del monarca en aquel tiempo era el retrato *Felipe IV anciano*, pintado por Velázquez tres años antes que *Las meninas*. La anécdota, no obstante, nos aporta información acerca del estado anímico del monarca hacia esas fechas (*Las meninas* está datado en 1656). A los estragos de la edad se sumaban el desánimo generado por la situación de crisis generalizada en el reino, la cuestión dinástica (no había heredero varón), la desazón de un hombre sobrepasado por la culpa y la vulnerabilidad del arrepentimiento: «[...] si a estos enemigos (se refiere a las tentaciones de la carne), se les abre alguna puerta de los sentidos, cierta es su victoria y nuestra ruina»⁴⁴. En este otro testimonio, el rey manifiesta a su destinataria un gran desaliento ante el maltrecho estado del imperio: «[...] si el señor no nos asiste, temo la última ruina de esta Monarquía; y así, os encargo que [...] aumentéis vuestras súplicas [...] pues os confieso que me hallo fatigado: Él sea bendito»⁴⁵. Este abatimiento se evidencia en el retrato antes mencionado, *Felipe IV anciano*, que Velázquez realizó en 1653. Comprobamos que tras el icono sacralizado y la estricta ceremonia se oculta un hombre criticado y apesadumbrado que debió sentirse cómodo en el lugar que le asignó el pintor de *Las meninas*, alejado de todas las miradas. Foucault supo reconocer que desde su refugio en el cuadro de Velázquez, el rey privilegia su perspectiva: mirar sin ser objeto de miradas.

Como acabamos de ver, este emplazamiento insólito para el retrato del

43 FOUCAULT, Michel. «Las Meninas», 40.

44 SILVELA, Francisco. *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV precedidas de un bosquejo histórico* (1643-1652). Impresores de la Real Casa, 1885, 308. Carta del Rey a Sor María de Ágreda, rubricada el 10 de julio de 1654.

45 SILVELA, Francisco. *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV precedidas de un bosquejo histórico*, 338. Carta del Rey a Sor María de Ágreda, rubricada el 22 de diciembre de 1654.

monarca de la Casa de Austria revela una posición ambigua y contradictoria que podemos relacionar con el ocaso de un periodo, por un lado, y con el umbral de la modernidad, por otro. En el Antiguo Régimen el soberano está, como supo ver Foucault, más destacado como individuo que en un régimen disciplinario donde la individuación es «descendente»⁴⁶. La ecuación se invierte cuando el poder es más funcional y somete a sus súbditos como objetos de observación. De esta manera la mirada se erige en protagonista de una labor examinadora y el espacio se adecúa a la necesidad omnipresente del escrutinio. Foucault señala colectivos especialmente vulnerables, tan a menudo situados en los márgenes; «locos», enfermos o niños, como elemento de estudio. No olvidemos que el plano principal de la escena de *Las meninas* está ocupado por niñas y bufones.

El autor explica que la arquitectura se pone al servicio de esta nueva exigencia: «vemos cómo se construyen observatorios de la multiplicidad humana»⁴⁷. Un modelo basado en el campamento militar que se extenderá al urbanismo, «una arquitectura que ya no está hecha simplemente para ser vista (fasto de los palacios) o para vigilar el espacio exterior (geometría de las fortalezas) sino para permitir un control interior»⁴⁸.

La mirada se adapta a estos nuevos espacios, a mirar de otro modo, pero también a ser vista y foco de atención. De todo esto parece advertirnos la representación de *Las meninas*, de esa mirada escrutadora pero también de la apertura de los espacios, de la exhibición de los interiores y de mostrarse.

El espejo presente en el cuadro nos habla, además, de una mirada introspectiva hacia nuestra propia imagen. De hecho, toda la escena reviste un carácter especular, o acaso ¿sería descabellado imaginar a los protagonistas del cuadro viendo su propio reflejo? El prodigio de la pintura consiste en que, al contemplar sus miradas, la imagen proyectada es la nuestra.

A diferencia de la mirada que se muestra, la del panóptico está oculta y, por tanto, es unidireccional, ve sin ser vista, no establece ningún contacto visual, desaparecen las conexiones especulares que nos hacen reconocernos en otras miradas incluso si estas pertenecen a espacios y tiempos tan remotos como las de los retratos de *Las meninas*. Desde su ubicación centralizada y poderosa, los ojos del panóptico se distancian de las miradas ajenas con las que no llegan a identificarse. Resulta sencillo ejercer un control despersonalizado y establecer una posición de dominación sobre ellas.

La impresión de semejanza producida al reconocernos en miradas diferentes nos hace compartir espacios, establecer vínculos y protegerlos, porque sostienen unas relaciones adecuadas de convivencia y en definitiva, en concordancia con el «cuidado de sí». Las palabras del escritor barroco Baltasar Gracián recogen esta idea en el siguiente fragmento de su obra *El Criticón*: «Tú eres el primer hombre

46 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, 223-224.

47 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, 200.

48 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, 201.

que hasta hoy he visto y en ti me hallo retratado más al vivo reflejo que en los mudos cristales de una fuente que muchas veces mi curiosidad solicitaba y mi ignorancia aplaudía»⁴⁹.

9. Conclusiones

Foucault no llegó a conocer nuestros hábitos cotidianos actuales condicionados por el uso de la tecnología, los niveles de control y exposición alcanzados. Todo ello ha expandido nuestro espacio, pero también lo ha reducido en muchos aspectos de manera llamativa, desprendiéndonos a veces del lugar físico y concentrando nuestra atención en el diminuto e inmenso espacio de la pantalla.

Acercarnos a Foucault nos exige desplegar la visión espacial, algo que no requiere gran esfuerzo puesto que sus análisis se desarrollan, como hemos visto, bajo la premisa de que el pensamiento tiene «un lugar en el espacio del mundo»⁵⁰, ello unido al empleo de un lenguaje muy gráfico acorde con su planteamiento.

Hemos atendido a cuestiones centrales en el estudio que el autor dedicó al cuadro de *Las meninas* de Velázquez y extraído algunas conclusiones derivadas de sus reflexiones.

En primer lugar, se ha abordado la cuestión espacial y su relación con la temporalidad en el cuadro. Vimos cómo a través del dominio perspectivo y de las miradas de los retratos, el artista consigue influir en nuestra percepción y crear una sensación de formar parte del espacio de la composición. Foucault destacó que el pintor colocó al espectador dentro del campo de su visión y con ello le unió a la representación. Estos recursos consiguen que *Las meninas* vulneren, en sentido figurado, las fronteras espaciales y temporales entre la escena del cuadro y el espectador.

En el segundo apartado analizamos la lectura de Foucault destacando un aspecto que tuvo enorme relevancia en sus observaciones: la invisibilidad. El autor enfatizó la decisión del pintor de no duplicar en la escena del cuadro los modelos representados en el espejo, lo que aportaría un elemento de invisibilidad. Por otro lado, señaló el bastidor representado como objeto de ocultación. Más adelante, Foucault reconocería en Manet al primer artista que conseguiría que la pintura se diese como lo que muestra algo invisible, sin mencionar a Velázquez.

Se cuestiona este mismo enfoque al comparar las aproximaciones que el autor hizo a algunas pinturas del artista francés, con la lectura de *Las meninas*. Al analizar sus conclusiones, reparamos en las diferencias de su acercamiento a ambos pintores. Entendemos que tal vez su análisis se viera condicionado por las características asociadas a cada periodo artístico, lo que sería discrepante con su

49 GRACIÁN, Baltasar. *El Crítico*. Cátedra, Madrid, 2009, 70.

50 FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 57.

método de trabajo. En cualquier caso, reconocemos, como no podría ser de otro modo, el valor y la originalidad de su aportación al estudio de *Las meninas*, que marcó un antes y un después en la forma de abordar la obra y que obedece a su planteamiento crítico y metodológico de afrontar la historia. Tratamos de entender, simplemente, por qué el autor no hizo referencia a la obra de Velázquez, como claro antecedente de algunas de las obras de Manet y como precursor (con grandes reservas) de lo que mucho más tarde daría lugar a un lenguaje metapictórico.

El tercer punto trata de profundizar en la idea de los espacios escogidos por Foucault para desde ellos acometer un análisis crítico: los límites, los márgenes, que relacionamos en *Las meninas* con las áreas de intersección y de transición. El propio autor identificó uno de estos lugares en la obra de Velázquez ocupado por la figura de José Nieto, en el plano del fondo de la composición. Descrita por Foucault como zona de tránsito, la puerta separa la estancia de un espacio por el que entra un foco de luz y al que da acceso una escalera. El personaje apoya cada uno de sus pies sobre un escalón distinto generando una situación de cierta ambigüedad, no sabemos si entra o sale de la habitación. Este detalle nos hace reflexionar acerca de la relevancia de situarse en estos espacios que ya fueron señalados por el artista barroco.

A continuación, a través del texto de Foucault sobre una obra de Manet, *El pífano*, hemos destacado el concepto de «vacío esencial», término que el autor emplea en el ensayo de *Las meninas* y relaciona con la desaparición del sujeto. Entendemos, por tanto, que en el cuadro de Velázquez, Foucault encuentra claves que le ayudan a desarrollar sus planteamientos teóricos. Apostamos por situar en ese espacio descrito por el filósofo, el lugar desde donde «pensar al hombre» y emprender el proceso de emancipación al que aspiraba.

Abordamos después, de la mano de Foucault, la importancia de la materialidad de los espacios cerrados, las puertas, las cerraduras, la solidez de los muros, que con la modernidad van a comenzar a ser atravesados por la claridad del exterior. La luz irrumpe en el cuadro de *Las meninas* por espacios intermedios entre interior y el exterior, como la puerta al fondo de la composición y las ventanas laterales, para penetrar e iluminar la estancia en penumbra. Queremos ver en el cuadro de Velázquez señales de esta apertura que Foucault describió como un rasgo característico de la modernidad. El exceso de luz relegaría las sombras hasta un punto donde la obsesión por la visibilidad llevaría al férreo control de la visión del panóptico.

Por último, analizamos la diferencia entre esta mirada y la de los protagonistas del cuadro, que se muestran para ser vistos. Reconocemos en los retratos de los reyes reflejados en el espejo, el espacio desde donde mirar sin ser objeto de miradas, como supo hacernos ver Foucault. Concluimos que el espacio diseñado en el panóptico impide la reciprocidad entre miradas y por tanto favorece el escrutinio de los sujetos como objetos. Velázquez logró un efecto especular en su obra que

vulneró la percepción de frontera entre el espacio de las miradas de sus retratos y las nuestras.

Abrir interiores, mostrarse, compartir espacio, de todo ello nos habla el cuadro que fascinó a Foucault y que, como sus textos, nos siguen cuestionando y haciendo reflexionar sobre desde dónde pensarnos.

Concluimos que la aportación de Foucault nos ayuda a reparar en las claves que proporciona la obra de Velázquez y entender hasta qué punto *Las meninas* se sitúa en uno de esos lugares fronterizos con la modernidad.

10. Bibliografía

- ALPERS, Svetlana, «Interpretación sin representación: mirando *Las Meninas*». En MARÍAS, Fernando (coord.). *Otras Meninas*. Siruela, Madrid, 2007.
- BLUMENBERG, Hans. *La legitimación de la Edad Moderna*. Trad. Pedro Madrigal. Pre-Textos, Valencia, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Trad. José Vázquez y Umbetina Larraceleta. Paidós, Barcelona, 1989.
- DROIT, Roger-Pol. *Entrevistas con Michel Foucault*. Trad. Rosa Rius y Pere Salvat. Paidós, Barcelona, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Anagrama, Barcelona, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *La pintura de Manet*. Trad. Horacio Pons. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015.
- FOUCAULT, Michel. «Las Meninas». En MARÍAS, Fernando (coord.). *Otras Meninas*. Siruela, Madrid, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2003.
- FOUCAULT, Michel. «El ojo del poder». En BENTHAM, Jeremías. *El Panóptico*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. La Piqueta, Barcelona, 1980.
- FOUCAULT, Michel. «¿Qué es la Ilustración?» En FOUCAULT, Michel. *Obras esenciales*. Vol. III. Trad. Ángel Gabilondo. Paidós, Barcelona, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires, 2009.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón (1651-1657)*. Cátedra, Madrid, 2009.
- SARDUY, Severo. *Barroco*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
- SILVELA, Francisco. *Cartas de la venerable madre Sor María de Ágreda y del Señor Rey Don Felipe IV precedidas de un bosquejo histórico (1643-1652)*. Impresores de la Real Casa, 1885.