



Foto/Alexander usquiano. De la serie. Charcos.

LA MUERTE DEL AUTOR



LA REDEFINICIÓN DEL HACER DEL
ARTE Y DE LA CRÍTICA

LA MUERTE DEL AUTOR



LA REDEFINICIÓN DEL HACER DEL
ARTE Y DE LA CRÍTICA

Por: Juan Carlos Arias*
arias.juan@javeriana.edu.co

Resumen

El ejercicio de la crítica de arte parece haberse definido a partir de la relación, aparentemente fundamental, entre la obra y su autor. Este último funcionaría como la clave interpretativa de cualquier tipo de texto, revelando una especie de «verdad oculta» que debe ser descifrada, de una u otra manera, por el espectador. Así, la obra como tal queda desplazada por un análisis de la figura del autor en sus diversas facetas. Este ensayo intenta pensar una forma de aproximación a la obra de arte que no pase por el ejercicio hermenéutico basado en el autor, sino que redefina la forma de la pregunta por el sentido de la obra. Se trata, entonces, de una reformulación de la crítica de arte como 'hacer superficial', más que como develamiento del sentido oculto en la figura del autor.

Palabras clave

Muerte del autor, interpretación,
crítica de arte, acontecimiento.

*Realizador de cine y televisión (2003) de la Universidad Nacional de Colombia. Filósofo (2005) de la Pontificia Universidad Javeriana. Becario de postgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia (2004) y estudiante de la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura en la misma universidad. Fue profesor de cátedra de la Escuela de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional de Colombia y del Departamento de Filosofía de la Universidad Javeriana por dos años. Actualmente es profesor de cátedra del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, de la Maestría en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, y profesor de medio tiempo del Departamento de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana. Sus áreas de trabajo son la estética, la teoría del arte y del cine, la escritura audiovisual y la realización documental. Este artículo es parte de la investigación realizada dentro del trabajo de grado de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, acerca de la relación entre arte y política.

Abstract

Art criticism exercise seems to have been defined from the seemingly fundamental relation between the author and his work. This latter would work like the interpretative key of any text revealing a sort of "hidden truth" that should be deciphered in one way or another by the expectator thus, the work as such author and his diverse facets. This essay intends to frame an approaching model to the work of art that does not pass by the hermeneutic exercise base on the author, but that redefines the questions intents by the meaning and sense of the work.

It is, then a reformulation of art criticism as "superficial doing" more than as revealing unveiling the hidden meaning and sense in the author's person.

Key words

Author's dead, interpretation, art
criticism, happening





Foto/Carlos Matro, Lema, ique via Andrés Calceño 2007

En su texto *La muerte del autor*, Roland Barthes plantea, a través de una reflexión sobre el problema de la subjetividad y la autoría, una nueva tarea para la crítica de arte, criticando a su vez la manera cómo ésta ha sido definida hasta el momento: la crítica “pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al autor (o a su hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se «explica», el crítico ha alcanzado la victoria” (Barthes, 1994: 70). A diferencia de esta crítica que busca develar la figura del autor, Barthes propone una crítica que «siga la estructura», en todos sus nudos y niveles, en lugar de buscar el fondo que define a la obra. Frente a la crítica como interpretación, Barthes propone una crítica estructuralista, «contrateológica», en la que se abandone la pretensión de una detención del sentido y se proceda a «desenredar» el texto en la multiplicidad de su escritura. Mi interés en este ensayo radica en, por un lado, pensar qué significa esta «muerte del autor» enunciada por Barthes y, por otro, analizar algunas posibilidades que muestren cómo se puede hablar de una obra de arte más allá del esquema hermenéutico que la reduce a la figura del autor.

1. “¿De quién son esos zapatos?”: la interpretación subjetivista de la obra de arte

La tradición de la historia del arte como una revisión de las vidas o intenciones de los artistas fue inaugurada, quizás, por Giorgio Vasari en el siglo XVI con su texto *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. En el prefacio de este texto Vasari expone su intención claramente:

He meditado a menudo sobre estos asuntos, y he llegado a la conclusión, no sólo por el ejemplo legado de los antiguos sino también por los modernos, que los nombres de numerosos arquitectos, escultores y pintores, antiguos y modernos, junto con un número infinito de hermosísimas obras suyas, se pierden y olvidan, poco a poco, en todas partes de Italia, de forma tal que sentimos la muerte de todo esto muy cercana a nosotros (...) Para honrar a los que ya han muerto y para beneficio de todos los estudiosos de las tres excelentísimas artes, arquitectura, escultura y pintura, escribiré las vidas de los artistas de cada una de ellas, en orden cronológico, a partir de Cimabue hasta hoy (Vasari, 2002: 33).

Como puede observarse en las palabras de Vasari, su intención, más que explicar las diversas transformaciones en la historia del arte, es honrar a los artistas del pasado construyendo una memoria cronológica de sus vidas. Su objetivo



Foto/Cámbio Duarte. Sin Título, 2004

no se centra tanto en las formas de representación que se juegan en cada obra como en las figuras de los autores que les dieron origen. Vasari inaugura, de esta manera, una línea de comprensión del arte que se extenderá hasta hoy de diversas maneras, enriqueciéndose conceptualmente con diversas disciplinas. Para comprender en qué consiste este tipo de reflexión sobre el arte, tomaré el caso de la polémica entre Martin Heidegger y Meyer Schapiro sobre la interpretación de la obra de Vincent Van Gogh.

La discusión está centrada en la reflexión heideggeriana de un par de zapatos pintados por Van Gogh, tal como aparece en su conferencia del 36 *El origen de la obra de arte*. En principio, la referencia a este tipo de arte figurativo le sirve a Heidegger para mostrar cómo a través de la obra de arte se manifiesta un rasgo fundamental de los objetos del mundo: el "ser útil del útil". Sin embargo, Schapiro señala un problema fundamental: el análisis de Heidegger termina por convertirse en una «rapsodia campesina», pues lo que se muestra en la pintura de Van Gogh queda determinado por el filósofo alemán en un marco referencial específico e injustificado: la vida campesina y la pertenencia del útil a una mujer de la provincia. En efecto, la evocación de Heidegger contiene esos elementos señalados por el crítico de arte:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento

helado (...) En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal (...) Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora (Heidegger, 2001: 24).

La crítica de Schapiro se basa en lo que en apariencia es una pregunta inocente desde la historia del arte: ¿A cuál de las pinturas de Van Gogh sobre zapatos se está refiriendo Heidegger? La respuesta que Heidegger le ofrece en su correspondencia le parece fundamentalmente vaga y equívoca. Schapiro cree saber qué pintura tiene Heidegger frente a sus ojos cuando escribe su conferencia¹, pero argumenta, y esto es quizás lo más interesante de su crítica, que el filósofo hubiera podido hacer su «rapsodia campesina» sin ninguna necesidad de mirar la obra pictórica.

Según Schapiro, si Heidegger se hubiese detenido a mirar las obras del pintor holandés, se habría dado cuenta de la existencia de una variación importante en el estilo según el objeto representado. Cuando Van Gogh, argumenta el crítico de arte, representa botas que pertenecen a campesinos, las pinta de manera "clara, suave y sin señales de uso", como si se tratasen de un elemento más de sus "naturalezas muertas". Pero cuando las pinta envejecidas por el uso y arrugadas, tal como las describe Heidegger, las botas ya no

¹ Se trata, según él, de la obra *Un par de zapatos*, que aparece reproducida en varias de las ediciones del texto de Heidegger. Cfr. *Van Gogh, Vincent, Un par de zapatos (F 225)*, París, 1888. Ámsterdam, Museo Van Gogh.

pertenecen a los campesinos sino que se trata de sus propios zapatos.

Podemos ver ahora que si la pregunta por el dueño de los zapatos tenía una apariencia inocente, la respuesta es abiertamente polémica. Schapiro no quiere hacer una insignificante corrección erudita al texto heideggeriano, su intensión más profunda es la de construir una noción de arte (sobre todo de arte moderno) radicalmente diferente de la que sostiene el filósofo alemán. En su ensayo *La naturaleza muerta como objeto personal: nota sobre Heidegger y Van Gogh*, afirma:

Heidegger ignora lo que esos zapatos significaban para el mismo Van Gogh (...) [Ellos] eran vistos como si estuvieran dotados de sentimientos de sí mismo. Al aislar sus viejos y agotados zapatos en el lienzo, al voltearlos hacia el espectador, los convierte en una pieza de un autorretrato, en un memorable fragmento de su propia vida, en una reliquia sagrada (Schapiro, 1994: 140).

Y en sus lecturas de las cartas y los diarios de Van Gogh, Schapiro encuentra una interpretación, definitiva según él, de lo que significan el par de zapatos: "la idea verdadera del zapato es ser símbolo de su práctica vital de caminar, y un ideal de la vida como peregrinaje" (Schapiro, 1994: 140). Entonces, esta verdad acerca de los zapatos resulta ser la verdad acerca de la "presencia del artista en su obra". Esto es precisamente lo que Heidegger no vio. Por tanto, su interpretación se queda corta frente a la «lectura crítica» que se enfrenta a la obra como símbolo de una realidad que la supera a ella misma.

La perspectiva de Schapiro nos muestra una concepción muy particular de la obra de arte y del ejercicio crítico. Evidentemente, la crítica se muestra como un ejercicio de interpretación, y la interpretación es siempre una operación de revelación del sentido. Cuando un texto es interpretado lo que se pone en evidencia es que lo que el texto mismo muestra, su superficie formal, no es suficiente para el lector u observador que se acerca a él. La apariencia del texto debe contener un sentido latente que espera para ser develado por el ojo cuidadoso del intérprete. De esta manera, la interpretación siempre se dirige a superar la superficie del texto y ahondar, profundizar en él para encontrar su significado, su verdad semántica. Dicha «verdad» está íntimamente relacionada con la figura del autor. En la mayoría de los casos esta figura se corresponde con el artista en su propia subjetividad. Por tanto, la clave de la interpretación crítica de una obra radica en conocer los pormenores de la biografía del artista, para encontrar en ellos las raíces de lo que ha quedado plasmado en las obras concretas. Sin embargo, en ocasiones, esta figura del autor no es tan simple. En ocasiones se trata de un sujeto colectivo, de un sujeto compuesto por

condiciones históricas, sociales y culturales; incluso puede tratarse de un sujeto inconsciente que se plasma a sí mismo en la obra a pesar de sus propias intenciones, casi sin darse cuenta de ello. Lo que me interesa resaltar es que el «autor» no se reduce a la persona del artista que dio origen a la obra. «autor» designa una verdad de sentido que se esconde detrás de la obra, bien sea en la figura del artista o en la de cualquier conjunto de factores externos a la obra misma que expliquen su composición particular.

El problema de este tipo de interpretación es, tal como señala Susan Sontag, que no sólo intenta superar las apariencias en busca de un sentido oculto, sino que opera con una agresividad abierta, con un "desprecio declarado por las apariencias (...) El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta «más allá del texto» para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero" (Sontag, 1996: 29). La tendencia hermenéutica contemporánea, en su intento por develar el sentido, termina por destruir el texto original, por violentarlo al punto de deformarlo totalmente volviéndolo irreconocible. Parece que la condición de comprensión del sentido de un texto fuera la desaparición de este mismo texto como tal. En el caso del arte esto significa un desprecio por la capacidad sensorial de aprehensión de la obra y una exaltación del trabajo del intelecto para superar las apariencias captadas por los sentidos. En esta medida Sontag afirma que "la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte (...) Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados" (Sontag, 1996: 30-31). La interpretación termina por apaciguar la fuerza constitutiva de la obra de arte, por volver manejable lo que por definición se nos escapa siempre.

2. "¿Quién pintó esos zapatos?": Van Gogh y el hacer del arte

Tal vez la pregunta que está detrás del análisis de Schapiro -"¿de quién son los zapatos?"-, con la que muestra el descuido de Heidegger al no observar con cuidado la obra del artista holandés, no sea la apropiada para pensar el hacer del arte y, sobre todo, el hacer de la crítica. Propongo plantear una nueva pregunta: «¿Quién pintó esos zapatos?». No me interesa, sin embargo, dar una respuesta directa y definitiva a este interrogante, sino mostrar que a través de dicha pregunta se puede comprender la afirmación de «la muerte del autor» y proponer una nueva imagen de la crítica de arte.

Utilizaré, sin embargo, el mismo «método» de Schapiro y apelaré a la persona particular del artista -quién más si no Vincent nos puede responder quién pintó sus zapatos— para comprender que la condición del hacer de la obra de arte es la desaparición de la subjetividad, la muerte del autor.

En las cartas a su hermano Theo, Vincent Van Gogh describe de manera detallada el hacer propio del artista:

En cuanto a los paisajes, voy viendo que algunos que he pintado, aquellos que han sido hechos más aprisa, son los mejores. Así, aquel del cual te he enviado un dibujo, la siega y los almiarés. Aunque deba retocarlo en su conjunto para ajustar un poco la factura y armonizar la pincelada, todo el trabajo esencial ha sido hecho en una sola y prolongada sesión, y escatimo el retoque lo más posible. Pero te aseguro que, cuando *vuelvo* de una sesión como ésta, tengo el cerebro tan fatigado que, si ese trabajo se repitiera con frecuencia, como lo ha sido desde esta siega, me volvería abstraído por completo e incapaz de las cosas más ordinarias (...) Muy a menudo pienso en Monticelli, este excelente pintor de quien se dice que fue tan bebedor, y loco, cuando me veo a mí mismo salir de un trabajo mental para equilibrar los seis colores esenciales, rojo, azul, amarillo, anaranjado, lila, verde. Cálculo y trabajo riguroso, hasta acabar con el espíritu en una tensión extrema, como un actor interpretando un papel difícil, debiendo pensar en mil cosas a la vez en sólo media hora. Después, lo único que distrae y alivia, tanto en mi caso como en el de otros, es aturdirse echándose un buen trago o fumando sin parar. Lo cual sin duda es poco recomendable, pero lo digo para seguir con Monticelli. Ya me gustaría ver a un borracho ante una tela, o sobre un escenario (Van Gogh, 2004: 259, carta 507).

En estas pocas líneas escritas por Van Gogh en mayo de 1888 pueden rastrearse las principales características de toda una idea del arte. El hacer del artista es pensado, en primer lugar, como una ausencia. Vincent se ha ido, se ha ausentado durante la larga sesión en la que los paisajes florecen en el lienzo a través de su mano. Cuando vuelve se percata de que si dichas ausencias se repitieran cotidianamente lo harían «incapaz de las cosas más ordinarias». Es evidente, entonces, que este «estado» del que habla Vincent no es el de la vida cotidiana, sino que representa una excepción, caracterizada por llevar al espíritu a una «tensión extrema» hasta el límite de estar a punto de romperse. De entrada, de acuerdo a las palabras de Vincent, la ausencia representa un peligro: el de perderse a sí mismo. Esto es precisamente lo que afirma en la carta que cargaba el día de su muerte: «Pues bien, en mi trabajo arriesgo mi vida, y mi razón, al borde del naufragio» (Van Gogh, 2004: 416, carta 652).

Sin embargo, la ausencia parece ser la condición de las mejores obras de Vincent, tal como él mismo se lo expresa a su hermano. La obra, el paisaje no aparece sino con la condición de que Vincent se ausente por un momento. Cuando vuelve, su trabajo se reduce a retocar detalles, ajustar la factura y armonizar la pincelada. El trabajo esencial, sin embargo, siempre se habrá hecho en su ausencia. De esta manera, Van Gogh

nos muestra que el hacer del artista se define por una ausencia en la que se conjugan, simultáneamente, un peligro y una potencia: la pérdida de sí y la creación artística.

Si un pintor se arruina el carácter trabajando sin descanso en la pintura, que lo incapacita para un montón de cosas, la vida de familia, etc.; si, en consecuencia, él pinta no sólo con el color, sino con la abnegación y el *renunciamiento de sí mismo* y el corazón destrozado, su trabajo tampoco está pagado, sino que te cuesta exactamente lo que al pintor esta pérdida de la personalidad, mitad voluntario, mitad fortuito (...) Lo mismo espero ser yo, en idéntico caso. Cuanto más disipado, enfermo, cántaro roto me siento, más artista me siento también, en este gran renacimiento del arte del cual hablamos (Van Gogh, 2004: 267-268, carta 514).

Lo que debemos preguntarnos ahora es en qué consiste concretamente esta ausencia; qué es lo que en ella «aparece» en lugar de la persona del autor.

Vincent deja claro que no se trata de un estado de éxtasis inducido por el alcohol o el opio. Estos sólo vienen después del «trabajo riguroso», no como una forma de perderse, sino para «distraer y aliviar»; sólo vienen después como un medio para equilibrarse, para «volver». El alcohol y el opio disipan el peligro: «Si pensara, si reflexionara en la posibilidad de un desastre, sería incapaz de nada. Me lanzo de cabeza en mi trabajo y resurjo con mis estudios. Si en el interior la tempestad retumba demasiado fuerte, me bebo un vaso de más para aturdirme» (Van Gogh, 2004: 266, carta 513).

Vincent es enfático en la rigurosidad del trabajo exigido al cerebro en esta ausencia. Se trata de un trabajo análogo al del actor que debe «pensar en mil cosas a la vez», enfrentarse a una multiplicidad sin perderse en ella. Tal como el actor, Vincent se ausenta a sí mismo para enfrentarse a una multiplicidad concreta: el color. Tal como él mismo afirma, lo que ocurre en esta ausencia, el hacer esencial del artista, consiste en «equilibrar los seis colores esenciales» y alcanzar el color en el que el paisaje aparece como tal. Vincent no está hablando de una especie de milagro o epifanía en la obra de arte, sino de la necesidad de la desaparición de sí mismo, de la eliminación momentánea de la subjetividad para alcanzar el equilibrio del color. Esto supone que el color que compone el paisaje no es el color elegido por el artista; no son los colores esenciales a su disposición. Ellos sólo son la materia que permite que el artista, en su propia ausencia, alcance el color de las cosas, del paisaje.

Esta idea de un «hacer impersonal» es la misma que explica Stéphane Mallarmé como base de su obra:

La obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras,



Foto Camilo Duarte. Sin Título, 2004

movilizadas por el contraste de su desigualdad; brillan con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuegos en pedrería, sustituyendo la respiración perceptible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase (Mallarmé, 2002: 126).

Tal como afirma Barthes, en la obra no aparece la voz del artista, de un *yo* particular, sino la voz del lenguaje, de la misma escritura, del color en el caso de Van Gogh. El hacer del artista es precisamente producirse a sí mismo como vacío, ausentarse momentáneamente para que acontezca la potencia constitutiva de la obra.

De esta manera, no tiene sentido juzgar la obra por el artista. Éste lo que hace es componer un «ser de sensación» autónomo, que se sostiene por sí mismo. Si los zapatos eran o no de Van Gogh, no tiene la menor importancia, pues en últimas, a la luz de lo dicho, no fue él quien los pintó. El dueño de los zapatos, el que los usaba diariamente en largas caminatas, no era el mismo que, frente a un lienzo, equilibraba los colores para dar vida a un bloque de sensaciones. La pregunta por el autor se deshace: o bien afirmamos que los zapatos plasmados en el lienzo no son los zapatos que Van Gogh usaba, a pesar que pudieran estar «inspirados» en ellos, o bien, si queremos aferrarnos a la biografía del autor, aceptamos que no fue él quien los pintó, que estaba ausente cuando sus zapatos aparecieron en el lienzo.

¿Qué es entonces el autor, una vez hemos afirmado su muerte en la obra? Hay que aclarar que la muerte del autor no significa la desaparición absoluta de la subjetividad. Como bien hemos afirmado a través de las palabras

de Vincent, el sujeto se ausenta momentáneamente; sin embargo, siempre «retorna». Barthes aclara la naturaleza de este retorno de la subjetividad en la forma de un *sujeto de enunciación*.

El autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo (Barthes, 1994: 68).

Lo que muestra Barthes es que el sujeto existe, no como fundamento de la obra, sino como construcción gramatical dentro de la misma. No es una persona, con una biografía particular, sino una ficción, un personaje creado para sostener las construcciones del lenguaje –y sostenido por ellas al mismo tiempo.

Esto nos plantea un problema fundamental: cómo hablar de la obra de arte sin apelar para su comprensión a la persona que le dio origen; cómo comprender el hacer de la crítica si ésta se ocupa a su vez de pensar un hacer en el que el sujeto no es más que una construcción necesaria.

3. La crítica: recorrer las superficies

Frente a la crítica como comprensión de la figura del autor, Barthes propone una crítica de corte estructuralista. Ésta parte de una eliminación de cualquier tipo de fondo verdadero en la obra de arte, haciendo que la crítica deje de comprenderse como un ejercicio de desciframiento, para convertirse en un intento por «desenredar» la multiplicidad que compone la obra. Sin embargo, para

Barthes, lo que se recorre es la estructura inherente a la obra: "Puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse" (Barthes, 1994: 70). A pesar de no haber un sentido oculto en la figura del autor, cada obra funda una estructura que puede ser reconstruida por el lector, no como persona, sino como función: "La unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito" (Barthes, 1994: 71).

Me interesa, sin embargo, mostrar una idea de la crítica que va más allá incluso del estructuralismo; esta es la que construye Susan Sontag en su crítica a la interpretación. Al ubicarse en contra de la tendencia hermenéutica contemporánea que resulta, en últimas, perjudicial para el arte, Sontag propone una recuperación de la experiencia inmediata del arte. Dicha experiencia, en lugar de fijarse en el contenido de la obra, se desliza por su superficie, por la forma de su composición; elimina la mediación tiránica del intelecto y se enfrenta directamente a lo que la obra presenta, a lo que la obra muestra que no es otra cosa que el "equivalente sensorial inmediato de los misteriosos, abruptos y acorazados acontecimientos" (Sontag, 1996: 33). La superficie del lenguaje o del color, de la imagen o de las formas: este es el objeto de la experiencia estética.

El arte que mejor presenta una experiencia de este tipo es, para Sontag, el cine. Una de las maneras de liberarse de la interpretación es "mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine" (Sontag, 1996: 35). ¿Qué es lo que acontece en el cine que le permite, aun contradiciendo las intenciones de sus autores, escapar de la interpretación?

Sontag aclara este punto al comentar *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais. La fuerza de esta película radica en la inmediatez y pureza de algunas de sus imágenes, en lo que podríamos llamar su capacidad de «mostración», más allá de su intención de significación. El cine presenta una espontaneidad que libera a la obra de cualquier interpretación. Lo particular del análisis de Sontag es que para devolver la espontaneidad e inmediatez a la imagen parece oponerse a su carácter significativo definido siempre por la historia narrada. Este es el caso de las películas de Ingmar Bergman, en las que "la hermosa y visual sofisticación de las imágenes subvierte ante nuestros

ojos la endeble seudointelectualidad de la historia y de una parte del diálogo" (Sontag, 1996: 36). La imagen se opone de esta manera a la historia, lugar donde adquiere sentido y significado. La imagen en sí misma no significa nada, sólo muestra, «es lo que es»; la imagen es siempre superficial, polisémica². Sin embargo, en el momento en que se inserta dentro de una historia, la imagen se convierte en parte de una cadena significativa que construye un sentido más allá de ella misma; la imagen entra a hacer parte de un discurso.

De esta manera, para Sontag, la imagen no sólo se opone a la historia sino que se levanta por encima de ella. En esto consiste el poder del cine: liberar la imagen y su poder de presentación de los acontecimientos del flujo significativo de la historia y la narración. Incluso más allá de la intención de los autores o espectadores de una obra cinematográfica, el cine siempre muestra imágenes que escapan de cualquier significación. De esta manera, el análisis de Sontag sobre el cine se presenta como una exaltación de las potencias asignificantes de la imagen que permiten liberarse de cualquier procedimiento hermenéutico que intente aprehender el contenido de la película. El cine posee entonces una «cualidad liberadora antisimbólica», una potencia de presentación, de superficie, que escapa a cualquier intento o voluntad de interpretación. No se trata de negar radicalmente la presencia de una historia, sino de mostrar que la generación de sentido en ella depende siempre de la presencia de momentos inaprensibles, de algo «obtusos», en términos de Barthes; de «puntos de silencio», en términos de Lyotard.

La crítica se convertiría entonces en un hacer superficial, que no busca las profundidades excavando en el alma del autor, sino que se desliza sobre la superficie de la forma; se fija en las variaciones de la escritura, en las tonalidades del color, en la multiplicidad de la imagen. La crítica deja de ser un ejercicio hermenéutico de develamiento de la verdad de la obra a través del conocimiento de la figura del autor. Si éste se ha ausentado en la obra, la crítica no debe empeñarse en hacerlo aparecer. Al contrario, debe dar cuenta de esta ausencia, de lo que aparece en ella; la tarea de la crítica es dar cuenta del acontecimiento propio de la obra de arte, que siempre sucede más allá del autor.

El gesto del autor garantiza la vida de la obra sólo a través de la presencia irreductible de un *borde inexpresivo*. Como el mimo en su mutismo, como el Arlequín en su burla, el autor vuelve incansablemente a cerrarse en lo abierto que él mismo ha creado. Y como en algunos viejos libros que reproducen, al lado de la portadilla, el retrato o la fotografía del autor, en cuyos rasgos enigmáticos intentamos en vano descifrar las razones y el sentido de la obra como el exergo intratable, que pretende irónicamente poseer el inconfesable secreto (Agamben, 2005: 91)

² Muestra de ello son los textos que acompañan siempre a las imágenes en los medios de comunicación de masas. Bien sea de manera escrita u oral, el texto debe cerrar el significado de la imagen y permitir la aprehensión del sentido por parte del espectador. El texto funciona como una pre-interpretación que fija el significado del acontecimiento presentado.

Bibliografía

- Agamben. (2005). Giorgio, *Profanaciones*, trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barthes, Roland. (1994), *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, Martin. (2001). "El origen de la obra de arte" en *Caminos del bosque*, trad. Arturo Leyte y Helena Cortes. Madrid: Alianza.
- Mallarmé, Stéphane. (2002). Fragmentos sobre el libro, trad. Juan Gregorio. Valencia: La Caixa.
- Schapiro, Mayer. (1994). "Still-life as personal object: A note on Heidegger and Van Gogh" en *Theory and Philosophy of Art*, New York: Braziller.
- Sontag, Susan. (1996). "Contra la interpretación" en *Contra la interpretación*, trad. Horacio Vásquez Rial. Madrid: Alfabuara.
- Van Gogh, Vincent. (2004). *Cartas a Theo*, trad. Antonio Rabinad. Barcelona: Paidós.
- Vasari, Giorgio. (2002). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Trad. Helena Aguilà [et.al]. Madrid: Cátedra.

