



## La tematización del autor en las artes visuales

Imanol Zumalde-Arregui<sup>1</sup>

Recibido: 22 de enero de 2020 / Aceptado: 18 de enero de 2021

**Resumen.** Este artículo versa sobre el fenómeno de la autoalusión textual, uno de los avatares de la autoría artística, y tiene como propósito reflexionar acerca de algunos problemas conceptuales que suscita esa “emergencia del Yo” en la obra de arte. Con ese fin pasa revista a conceptos tales como estilo, autor cinematográfico, autor empírico y autor modelo, nociones que permiten abordar con garantías las implicaciones semánticas que se derivan de la tematización del autor en su obra. Esta reflexión se ciñe a la fenomenología de las imágenes (cuadros, películas, fotografías, etc.) y analiza con cierto detalle algunos casos esclarecedores obra de autores como Rembrandt, Rothko o Velázquez.

**Palabras clave:** Autor modelo; autor empírico; artes visuales; autoalusión; autorreflexividad.

### [en] The thematization of the author in the visual arts

**Abstract.** This article deals with the problem of textual self-reference, one of the avatars of artistic authorship, and its purpose is to reflect on some conceptual problems created by the “emergence of the Self” on the surface of the work of art. With this aim in view, it reviews concepts such as style, cinematographic author, empirical author and model author, notions that allow us to deal with the semantic implications that arise from the thematization of the author in his work. This approach try to look deep into the phenomenology of images (paintings, films, photographs, etc.) and analyzes in some detail some enlightening cases by authors such as Rembrandt, Rothko or Velázquez.

**Keywords:** Model author; empirical author; visual arts; self-reference; self-reflexivity.

**Sumario:** 1. Breve introducción. 2. Marco teórico: algunos conceptos clave. 3. Estudio de casos (I). 4. La pertinencia del autor modelo en la interpretación artística. 5. Estudio de casos (II). 6. El autor empírico entra en escena. 7. Estudio de casos (III). 8. Conclusiones: implicaciones teóricas o conceptuales que se derivan de esa intrusión del autor empírico en su obra. Referencias.

**Cómo citar:** Zumalde-Arregui, I. (2021) La tematización del autor en las artes visuales. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(2), 381-395.

---

<sup>1</sup> Universidad del País Vasco (España)  
E-mail: ima.zumalde@gmail  
<https://orcid.org/0000-0002-3621-0136>

## 1. Breve introducción

Amén de ocupar un lugar central en el empeño de la estética y la historia del arte, la cuestión del estilo, entendido como la singular *forma de hacer* que distingue a un creador, siempre asoma de una manera u otra en el ejercicio de la exégesis artística, añadiendo por lo general imprevistos escollos al desafío hermenéutico de la interpretación. Hablamos de un tema de trascendencia y envergadura tal que apenas admite aproximaciones o abordajes parciales como el que aquí se propone.

Estas líneas sopesan el fenómeno de la autoalusión textual, uno de los avatares más vistosos de la autoría artística, y tiene como propósito reflexionar acerca de algunos problemas conceptuales que suscita esa “emergencia del Yo” (Freud, 1914 y 1923) a la superficie del texto, sobre todo visual dado que estas páginas centrarán el foco en la fenomenología de las imágenes, pese a que muchas de las consideraciones que saldrán a la palestra pueden imputarse a la generalidad de los textos con independencia de su materia de expresión. Pero conviene ser conscientes que este territorio solo podrá ser desbrozado a condición de que empecemos por elucidar de qué hablamos aquí cuando hablamos de autor.

## 2. Marco teórico. Algunos conceptos de base

En torno a la noción de autoría hay articulado todo un dispositivo legal y económico sobre el que se erige una industria cultural que supone un porcentaje nada desdeñable en la actividad económica (la aportación del sector cultural al PIB español se cifró en el 2,4%, situándose en el 3,4% si se considera el conjunto de actividades económicas vinculadas con la propiedad intelectual<sup>2</sup>). Desde esta óptica el autor es sinónimo de propiedad intelectual, concepto que no solo tiene traducción en un determinado valor económico, sino que está protegido por ley de suerte que su quebranto está tipificado como delito de plagio. Es más, a semejanza de cualquier otro bien económico, la propiedad intelectual de una obra no solo puede mantenerse indivisa o fragmentarse a discreción, sino que puede ser trasferida a otro propietario, completa o por partes, por un precio negociable. Tomadas así las cosas, la autoría constituye una realidad económica al albur del mercado, pero admite otras acepciones.

Señalado lo anterior y sin minusvalorar su trascendencia, conviene precisar que en la reflexión que aquí comienza emplearemos una noción de autoría bien distinta, emparentada con la idea de estrategia textual que propuso Umberto Eco como reverso del denominado lector modelo, suerte de lectura prevista por la obra de cara a una interpretación pertinente que prefigura los movimientos interpretativos del lector empírico o de carne y hueso. El profesor italiano lo explica así:

Si el Autor y el Lector Modelo son dos estrategias textuales, entonces nos encontramos ante una situación doble. Por un lado, como hemos dicho hasta ahora, el autor empírico, en cuanto sujeto de la enunciación textual, formula una hipótesis de Lector Modelo y, al traducirla al lenguaje de su propia estrategia, se caracteriza a sí mismo en cuanto sujeto del enunciado, con un lenguaje igualmente “estratégico”, como modo de operación

<sup>2</sup> Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España. (2020). *Anuario de Estadísticas Culturales 2020* (p. 44). Recuperado de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:52801035-cc20-496c-8f36-72d09ec6d533/anuario-de-estadisticas-culturales-2020>

textual. Pero, por otro lado, también el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe fabricarse una hipótesis de Autor, deduciéndola precisamente de los datos de la estrategia textual. La hipótesis que formula el lector empírico acerca de su Autor Modelo parece más segura que la que formula el autor empírico acerca de su Lector Modelo. De hecho, el segundo debe postular algo que aún no existe efectivamente y debe realizarlo como serie de operaciones textuales; en cambio, el primero deduce una imagen tipo a partir de algo que previamente se ha producido como acto de enunciación y que está presente textualmente como enunciado. (Eco, 1993, p.89, 90)

De manera que este dispositivo semántico que llamamos autor modelo no es una figura o entidad histórica antropomorfa (una persona de carne y hueso que corresponde a lo que se conoce como autor empírico), sino una estrategia textual, es decir se refiere a la idea de instancia creadora de sentido que proyecta(n) una(s) determinada(s) obra(s) a partir de las operaciones semióticas que le(s) caracterizan. Quizás se entienda mejor si añadimos que se trataría de esos rasgos distintivos, tanto temáticos cuanto formales, que hacen reconocible a un conjunto de obras artísticas que llevan la misma firma -aunque las atribuciones nominales sean a veces fuente de engaño- diferenciándolas del resto. Para evitar equívocos, conviene aclarar que aquí manejaremos una versión extensiva del primer caso que Eco contempla en la casuística del autor modelo de los textos escritos. Estas son, de nuevo, sus palabras:

(...) el Emisor y el Destinatario están presentes en el texto no como polos del acto de enunciación, sino como papeles actanciales del enunciado (cf. Jakobson, 1957). En estos casos, el autor se manifiesta textualmente sólo como (i) un estilo reconocible, que también puede ser un idiolecto textual o de corpus o de época histórico (cf. *Tratado*, 3.7.6); (ii) un puro papel actancial (|yo| = “el sujeto de este enunciado”); (iii) como aparición inlocutoria (|yo juro que| = “hay un sujeto que realiza la acción de jurar”) o como operador de fuerza perlocutoria que denuncia una “instancia de la enunciación”, o sea, una intervención de un sujeto ajeno al enunciado, pero en cierto modo presente en el tejido textual más amplio (¿de pronto ocurrió algo horrible...!; |—dijo la duquesa con una voz capaz de estremecer a los muertos...) (Eco, 1993, p.88)

Esta noción de autor tiene en el ámbito de la teoría cinematográfica una de sus formulaciones más célebres, a pesar de que ha padecido malentendidos y malversaciones casi desde su fundación debido a que es difícil encontrar en los propios artífices de la *politique des auteurs* definiciones lo suficientemente aclaratorias sobre el particular. Hablamos, en efecto, de una idea, la de autor cinematográfico, que no solo fue fraguando a fuego lento -la primera utilización consciente del término data al parecer de septiembre de 1954, cuaja de forma imperfecta en los años que precedieron a la eclosión de la *Nouvelle vague*, y los redactores de *Cahiers du cinéma* de mediados de los años sesenta volvieron sobre ese legado teórico para ajustar cuentas con sus predecesores-, sino a base de contribuciones parciales, no siempre complementarias, de críticos y escrituras bien distintas como François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard y André Bazin (una selección de los textos fundacionales está disponible en De Baecque, 2001).

Siendo extraordinariamente sintéticos, puede decirse que la llamada política de los autores es el resultado de las convergencia de dos movimientos teóricos no exentos de riesgo: el primero consiste en atribuir la autoría o responsabilidad artística de una película de manera exclusiva y excluyente a su director, en erigir,

si se prefiere, el factor personal como criterio de referencia a la hora de evaluar la creación artística. Hablamos de una maniobra simplificadora o reduccionista radical que hace abstracción no solo del hecho palmario de que la filmica es una obra coral, fruto del trabajo coordinado de un colectivo de profesionales de toda laya, sino de las rutinas de la industria del cine que, sobre todo en el contexto del sistema de los estudios de Hollywood donde estos críticos buscaron sus ejemplos validatorios, casi siempre ha considerado la tarea del director como mero eslabón más en la cadena de producción de películas.

El segundo, en sintonía con lo predicado por Eco (1993), consiste en concebir esa figura del director-autor total como una entidad discursiva en lugar de como una (id)entidad sociohistórica; léase un individuo o persona de carne y hueso que participa, en calidad de director, en la realización de un filme. Entender esto pasa por admitir que el estatuto de autor cinematográfico es un bien escaso, una anomalía o excepción que ve la luz gracias al saber y capacidad de hacer de esa reducida nómina de cineastas que, para decirlo rápido, consiguen dejar su impronta en la película que dirigen. Pero ¿de qué estamos hablando?, ¿en qué estaban pensando en concreto los críticos de *Cahiers*?, ¿en qué términos se pronunciaron al respecto?

La forja de esta idea fue lenta y tortuosa: los primeros escritos sobre la cuestión consideran que un autor cinematográfico se define básicamente por una serie de recurrencias temáticas, aunque no hubo de pasar mucho tiempo para que los componentes formales se sumaran a la ecuación autoral de la mano del concepto, procedente del teatro, de puesta en escena (*mise-en-scène*). En su glosa de esta conspicua bibliografía, Santos Zunzunegui (2002) advierte que los textos de los de *Cahiers* que aportan una definición operativa de puesta en escena se cuentan con los dedos de una mano, entre los que destacan dos: André Bazin (1955), en su célebre artículo en el que polemiza de forma crítica con sus correligionarios sobre cómo se puede ser Hitchcock-Hawkasiano, señala a propósito de la puesta en escena que se trata de “La materia misma del filme, una organización de los seres y las cosas que tiene sentido en sí misma, quiero decir tanto moral como estético” (p.17). François Truffaut (en el prefacio de Guitry, 1977), por su parte, se manifestó en términos más claros y concretos reflexionando acerca del arte inimitable de Sacha Guitry. Así lo traduce Zunzunegui (2000):

En un primer tiempo, *puesta en escena* servía más bien para designar el despliegue de medios espectaculares *delante* de la cámara. La carrera de cuádrigas de *Ben-Hur*, las reconstrucciones de la antigüedad, el gran número de figurantes, son los ejemplos más conocidos. Sólo unos iniciados sabían que el término *puesta en escena* designa antes bien el conjunto de decisiones tomadas por el realizador: la posición de la cámara, el ángulo elegido, la duración de un plano, el gesto de un actor, y aquellos sabían que puesta en escena era a la vez la historia que se cuenta y la manera de contarla. (p.64)

Con todo, el mérito de extraer rendimiento práctico de esta escurridiza noción correspondió a Jean-Luc Godard quien en su legendario escrito sobre *Falso culpable* (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock, 1956) fue capaz de bajar a la arena de los componentes tangibles de la puesta en escena e interrogarse sobre su rendimiento semántico. Zunzunegui (2000) describe el incisivo análisis crítico del futuro cineasta con estas palabras:

En este largo artículo que sigue morosamente el desarrollo narrativo del film [de Hitchcock], Godard no va a limitarse a describir las peripecias del protagonista y las situaciones que le toca afrontar, sino que tomará en cuenta la *manera* en la que el cineasta dará cuerpo filmico (imágenes y sonidos específicos) a esas situaciones a través de toda una serie de elecciones vinculadas con los puntos de vista elegidos, el tamaño de los planos y la dirección de actores. Baste hacer referencia a la relación que Godard establece entre dos primeros planos de Henry Fonda situados en momentos bien distintos del film para caer en la cuenta de que, aquí sí, estamos ante una ‘mirada cercana’ capaz de evaluar en el mismo movimiento la doble lección, moral y de puesta en escena, de la película. (p.63, 64).

De manera que las decisiones que ciertos directores toman durante su gestación dejarían en la película una suerte de rastros, vestigios o trazas que amén de funcionar como catalizadores semánticos del relato, lo hacen reconocible, es decir, un filme diferente a los realizados por los demás cineastas y análogo, tanto por su temática cuanto por su peculiar materialización expresiva, al resto de los que llevan su firma.

Así definida, esta idea de autor adecua al terreno cinematográfico la vieja noción de estilo manejada por la estética y la historia del arte para las que se trata de un conjunto de rasgos particulares, temáticos y formales, que pueden definir tanto una obra singular como la producción global de un artista, de una escuela, de un país o de una determinada época; el estilo, en suma, entendido “como expresión de una época y de una sentimentalidad nacional, como expresión de un temperamento personal”, según la célebre formulación de Heinrich Wölfflin (1985, p.32).

Hablamos, como se ve, de un concepto dúctil susceptible de conjugarse a diferentes escalas -intratextual, personal, colectiva, nacional y epocal- que en historiadores de arte como Richard Wollheim (1997) o Ernst Gombrich (2002), por lo demás tan enfrentados, se conjuga primordialmente a escala individual en una concepción de estilo asociada a los elementos distintivos que anidan en las obras concretas de los artistas singulares. No hablaríamos, si se permite el símil, del conjunto de atributos diferenciales que caracterizan el estilo pictórico barroco -valgan, para salir del paso, los rasgos señalados por Wölfflin (1985) en contraposición con los del estilo clásico o renacentista-, ni de los que distinguen en su seno al grupo de pintores denominados caravaggistas o tenebristas, ni siquiera de las cualidades particulares que acredita determinado lienzo de José de Ribera, uno de sus más reconocidos representantes. Se trataría, antes bien, de aquellos estilemas que esta obra precisa comparte con el resto de la producción del pintor español y definen su particular e intransferible *forma de hacer*.

La política de los autores tuvo el acierto decisivo de llevar la reflexión sobre autoría al terreno firme del discurso, a pesar de que la aplicación taxativa del criterio unipersonal y empírico mantiene al concepto de autor cinematográfico aferrado aún a la realidad extratextual. Además de restarle operatividad, de esta rémora se derivan algunas incongruencias epistemológicas que también se aprecian en la manera en la que la historia del arte emplea el concepto de estilo no solo en la evaluación estética, sino en la tarea de interpretar la obra artística. Veamos un par ejemplos.

### 3. Estudio de casos (I)

La autoría del *Saúl y David* del museo Mauritshuis de la Haya ha sido objeto de larga controversia desde que su autenticidad fuera puesta en tela de juicio a finales del siglo XIX. Hasta que en junio de 2015 salieron a la luz los resultados de ocho años de análisis y restauración llevados a cabo por un equipo internacional de conservadores, restauradores e historiadores del arte que determinaron de forma concluyente que el cuadro es obra de maestro holandés, al menos en su mayor parte (algunos pormenores de la investigación pueden consultarse en Gordenker y Noble, 2013). Gracias a un escáner portátil que proyecta rayos X fluorescentes y permite aislar los componentes de los pigmentos para apreciar la gama de colores utilizada, el equipo de expertos pudo reconstruir la accidentada metamorfosis física del lienzo que en su versión original, pintado por Rembrandt en dos etapas (posiblemente entre 1645 y 1652), tenía mayores dimensiones, fue cortado en dos partes (las que corresponden a Saúl y David, los dos protagonistas de la imagen) en el siglo XIX y reconstruido en una especie de *patchwork* al que se añadieron una copia de un retrato del pintor flamenco Anthony van Dyck y otros recortes de tela para completar las esquinas. Las quince piezas que contaba este rompecabezas estaban pegadas unas a otras firmemente pero fueron repintadas con objeto de homogeneizarlas, sobrecarga de material que aceleró su deterioro y propició una primera restauración realizada en Berlín alrededor de 1900 por Alois Hauser, quien aplicó un tono más oscuro al lienzo (lo que en lo sucesivo dificultó su datación toda vez que la luz fue menguando con el paso de tiempo en las telas de tema bíblico de Rembrandt) y pintó de nuevo la cortina con la que se seca las lágrimas el anciano rey Saúl. ¿Qué enseñanza podemos extraer de todo esto?

El veredicto del trabajo promovido por el Mauritshuis desactivó la hipótesis “negacionista” y confirmó al lienzo como uno de los más preciados tesoros del museo, que hoy lo exhibe en lugar prominente, pero no parece muy sensato afirmar que lo ya sabido sobre su significado se viera alterado de forma sustancial. De hecho, en lo que respecta al discernimiento de la semántica del texto *Saúl y David* la investigación aporta más bien poco, nada sustantivo al menos que no se conociera antes por otros medios. Sobre este particular conviene saber que Ernst van de Wetering, considerado el mayor experto del mundo en la materia y director del *Rembrandt Research Project*<sup>3</sup> que ha certificado un catálogo de 340 obras del pintor de Leiden, se lo había atribuido desde tiempo atrás en base a razones estilísticas, es decir rigurosamente textuales. Al parecer, a la sombra del resto de la producción del pintor, el tema, el tratamiento, la postura de los personajes y la iluminación característica del cuadro no le dejaban lugar a la duda: su conclusión es que Rembrandt debió pintarlo antes de lo que se creía, cuando había más luz en sus temas bíblicos y su estilo evolucionaba con rapidez. De lo que se extrae que el conocimiento que alumbran este tipo de peritajes forenses que reconstruyen la génesis y el periplo material del objeto pictórico no debería ser finalista, sino saber instrumental al servicio de la pesquisa hermenéutica encaminada a describir el funcionamiento de esas máquinas de producir sentido que, según adujo Omar Calabrese (1980), llamamos cuadros.

Salvando las distancias, entre las que se cuenta el carácter insoslayablemente coral de la creación fílmica, este caso recuerda a la polémica que desencadenó Pauline

<sup>3</sup> Disponible en <http://www.rembrandtresearchproject.org/>

Kael (1971) con la publicación de *Raising Kane*, controvertido escrito que a partir de un estudio del profesor de la UCLA Howard Suber y una entrevista al productor John Houseman, ponía en tela de juicio la autoría de Orson Welles en beneficio sobre todo de Herman J. Mankiewicz, coguionista acreditado de *Ciudadano Kane* con el que el cineasta compartió el Oscar al mejor guion original. A los datos revelados por Kael podrían añadirse las aportaciones de Bernard Herrmann -autor de la banda sonora y, por ende, de los significantes *leit motiv* que atraviesan el filme-, Gregg Toland -director de fotografía artífice, entre otros, de los encuadres contrapicados en profundidad que caracterizan a *Citizen Kane*-, Robert Wise -que contribuyó a manos llenas a los revolucionarios efectos de montaje desde la mesa de edición-, e incluso Bayler Fester -implicado directo en la producción de algunos de los novedosos efectos sonoros que atesora el debut cinematográfico de Welles-, evidencias que relativizan o ponen en perspectiva la contribución real hecha por el ciudadano Welles a su obra prima que pasa por ser el ejemplo por antonomasia del cine de autor.

Estas fatigosas querellas nos advierten de que el concepto de autoría pierde considerable solvencia si no trasciende el ejercicio detectivesco de la atribución pericial, que nada limpio puede extraerse en una lectura que se enroca en los pormenores de la génesis artística, en los peritajes de autenticidad y en el pleito interminable de las atribuciones en la obra colectiva.

#### 4. La pertinencia del autor modelo en la interpretación artística

Amén de más sensato, abordar la praxis crítica y exegética prescindiendo del autor empírico -del artista real y sus prolijas circunstancias- no ofrece sino ventajas: no solo soslaya los problemas que entraña la atribución en una obra colectiva, como lo son, por ejemplo, la mayoría de las películas, sino que permite lidiar mejor con ciertos fenómenos que, con mayor asiduidad de la que nos gusta admitir, concurren en la creación artística: estoy pensando en la condición movediza del estilo, que no nace por generación espontánea sino fruto de una morfogénesis que por lo general no para de transformarse, y sobre todo en esa rara suerte de creadores polivalentes cuya producción artística exhibe *formas de hacer* reconocibles e inventariables que sin embargo mutan a lo largo del tiempo encadenando estilos bien diferentes, a veces antitéticos, que cuajan en obras de distintas épocas (Piet Mondrian y Vasily Kandinsky fueron notables pintores figurativos antes de cruzar el Rubicón de la abstracción; Arnold Schönberg fue músico postromántico hasta crear el dodecafonismo; la firma de Picasso da cobijo a estilos pictóricos irreconciliables que se suceden en el tiempo, etc.) Incluso se conocen casos de artistas estilísticamente bipolares o esquizofrénicos que alternan sin solución de continuidad *formas de hacer* diametralmente opuestas; valga el ejemplo del recientemente fallecido Javier Aguirre, director vasco que durante la década de los años 70 de la pasada centuria realizó películas de género -terror, musical, destape- a la par de la serie *Anticine* compuesta por un conjunto de artefactos filmicos antinarrativos en la línea del cine de vanguardia más experimental.

Además de reconocer y gestionar de forma pertinente la eventualidad del autor empírico cuya obra proyecta varios autores modelo, esta manera de ver las cosas permite asimismo calibrar en su justa medida el hecho adicional de que los artistas no siempre consiguen dar a la luz obras reconocibles; o, formulado a la inversa, que las marcas que definen un estilo no asoman necesariamente en todas y cada una de

las obras realizadas por un artista. No se trata de la calidad o valía estética, sino de que es moneda corriente que algunas piezas del catálogo de los artistas dotados de un estilo reconocible no manifiestan esos rasgos particulares, temáticos y formales, que caracterizan a su particular *forma de hacer*, de suerte que la idea de autor que proyectan estos versos libres no es equiparable al del grueso de las demás piezas con las que comparten firma; por poner el caso, no todo el centenar largo de películas dirigidas por el cineasta nacido el 1 de febrero de 1984 en Cape Elisabeth, Maine, exhiben las indelebles marcas del estilo John Ford.

Con todo, la mayor ganancia heurística que se cobra el desalojo del autor empírico estriba en el hecho de que la interpretación se inmuniza ante al menos dos de los cuatro errores que Michael Riffaterre (1973) aludió en su defensa del carácter autosuficiente del texto: la falacia biográfica, consistente en leer todas las obras de arte como si fueran una autobiografía encriptada, y la falacia psicológica, que supone evaluarlas como si se trataran de la floración estética de la psicología de su autor empírico. La denuncia de Riffaterre entronca con la del *New Criticism* o Nueva crítica, corriente de la teoría literaria de comienzos del siglo XX desarrollada en los EE.UU. que defendió una lectura que se atuviera a las especificidades internas del texto literario (*close reading*) y señaló, entre los errores en los que incurren los estudios literarios tradicionales, la falacia intencional -creer que lo que dice el texto coincide con lo que el autor empírico quiere que diga- y la falacia biografista -considerar que los avatares biográficos del autor empírico determinan el significado del texto-. Lejos de perjudicar de forma aislada, estos males se combinan de forma sinérgica como demuestran esas lecturas psicobiográficas resultantes del empleo de las teorías de Freud como método de interpretación artística. Veamos de qué estamos hablando con un ejemplo.

## 5. Estudio de casos (II)

Como es sabido, al final de su vida Mark Rothko realizó los murales de un lugar de culto muy especial. Dominique y John de Menil, una acaudalada pareja de coleccionistas de Texas, querían construir una capilla no adscrita a ninguno de los cultos religiosos y encargaron al pintor la concepción espacial del edificio, así como la realización de los cuadros que albergaría. Rothko se trasladó a Houston, se puso manos a la obra y en el verano de 1967, al cabo de tres años de trabajo entregó a los De Menil catorce cuadros, más otros cuatro alternativos, destinados a los muros octogonales de la capilla todavía en construcción (los pormenores del proyecto y la descripción de la obra pueden consultarse en Will Gompertz, 2013, pp. 316-317 y sobre todo en Cohen-Solal, 2015).

Creados para ocupar casi todo el espacio de las ocho paredes del edificio, del suelo al techo envolviendo así al visitante en una especie de sensación de vacío, estos lienzos confirmaron el cambio sustancial que venía manifestando la cromática de Rothko desde la segunda mitad de la década de los años 50, cuyo inconfundible estilo permanecía fiel a sus rectángulos abstractos de colores armonizados y formato *King Size*, pero cuya paleta de vivos colores se había vuelto paulatinamente más sombría y oscura. Este oscurecimiento progresivo alcanzó su cenit en la capilla de los De Menil donde siete de los enormes lienzos superponen superficies negras sobre marrón oscuro y en el resto predominan las transiciones tonales del púrpura oscuro, lo que



dificulta notablemente la identificación de sus célebres rectángulos sobresalientes, ahora inmersos en lóbregos campos de color apagado apenas discernibles por la escasa luz de la estancia -Rothko decidió que la natural que entra por el pequeño lucernario del techo fuese la única luz que iluminara la estancia-. Todo ello estaba dirigido a promover una sensación de recogimiento acorde con un edificio dedicado a la contemplación religiosa que por fin se abrió al público en 1971.

Rothko pintó los lienzos de la capilla que hoy lleva su nombre en un periodo especialmente crítico debido a su mala salud, a la depresión en la que estaba sumido y a un matrimonio que hacía aguas, malestar al que contribuía no poco el hecho de que los volátiles gustos artísticos de la época habían relegado al expresionismo abstracto en favor del *pop art* que él detestaba. Rothko se suicidó en febrero de 1970, de manera que nunca pudo ver sus obras instaladas en su ubicación definitiva, datos biográficos que se han inmiscuido de hoz y coz en la interpretación de estas telas cuya cromática nocturnal es leída, de manera un tanto tópica, como indicio de su depresión y presagio de su muerte voluntaria -se arguye, por extensión, que el asalto progresivo de las tonalidades oscuras que padece la paleta de Rothko en sus quince últimos años es traslación plástica del deterioro de su estado de ánimo así como de la paulatina cristalización de sus tendencias suicidas-. ¿Es pertinente o está fuera de lugar esta hipótesis interpretativa?, ¿Qué elementos textuales avalan la lectura psicobiográfica de la Capilla Rothko?

El simbolismo de los componentes plásticos, sobre todo en la pintura abstracta donde los vínculos referenciales pierden su razón de ser, depende de los anclajes, es decir, de la concurrencia en el texto de otros elementos que aseguren o confirmen el valor semántico asignado por convención. En este caso hablamos de las tonalidades oscuras y fundamentalmente del color negro, cromatismo que en el marco cultural de occidente está asociado por convención al campo semántico de la muerte. De manera que es razonable sostener que la falta de toda referencia figurativa y el protagonismo absoluto del negro y sus aledaños cromáticos en las imágenes que ocupan las paredes de un edificio situado en Houston, Texas, simbolizan la desaparición, el acabamiento, el fin de algo. ¿Pero la muerte de qué o de quién?

Como el grueso de su producción pictórica, estos lienzos de Rothko no tienen firma ni alusión discernible a su persona, de modo que no existe ningún indicio textual que permita sostener que lo que se dirime en esas imágenes le implique o comprometa de manera alguna. Cuando afirmamos que estos catorce lienzos son Rothkos inequívocos hablamos en términos de estilo o de *autor modelo*; quiere decirse que el gran formato, la abstracción radical, la paleta de colores, los rectángulos superpuestos, el grano y la pincelada, los bordes desdibujados por veladuras, remiten de forma incontestable al resto de los cuadros que pintó en su vida, en los que jamás introdujo referencia o insinuación personal ni biográfica en una propuesta drástica en la que hizo *tabula rasa* de (casi) todo, incluida su identidad que siempre quedó al margen de su espartana ecuación estilística en la que solo concurren radicales cromáticos, formas rectangulares de tamaños disímiles, superposiciones topológicas y texturas.

El espacio o el lugar para el que fueron creadas es el único anclaje que permite dilucidar a quién o a qué corresponde esa desaparición, ausencia o muerte que simboliza el luctuoso cromatismo de las imágenes desvitalizadas y vacías de la Capilla Rothko. Hablamos de un lugar de culto, recogimiento y oración pero despojado de todo símbolo reconocible que le adscriba a alguna religión conocida,

y con una planta y volumetría que no tiene parangón; un lugar, por consiguiente, no destinado a adoración de ningún Dios, sino a la meditación, al recogimiento y a la introspección personal; un lugar, en fin, cuya luctuosa e iconoclasta imaginería representa el ocaso de las religiones canónicas, el fin del monoteísmo, la muerte o el silencio de Dios, la oscuridad del cosmos, y que celebra calladamente la capacidad del ser humano para bregar con su soledad antropológica. ¿Qué lugar queda para las cuitas personales del atormentado Rothko en este templo agnóstico y lunar concebido para que el individuo secularizado busque en sí mismo la trascendencia? Si reparamos en los anclajes e indicadores textuales que guían su interpretación, todo conduce a pensar que más bien poco, a pesar de que la desdichada presencia de ánimo de su autor empírico parezca maridar bien con el efecto de sentido funerario que produce la Capilla Rothko.

Dicho esto, es hora de volver a nuestra reflexión sobre el autor modelo.

## 6. El autor empírico entra en escena

Todas las obras testimonian su contexto genético, llevan inscritas, de una manera u otra, las vicisitudes de sus autores, las intenciones que barajaron a la hora de producirlas, así como el momento histórico en el que fueron creadas. La exégesis o interpretación crítica de una obra de arte debe aclarar cómo afecta todo eso a lo que significa o da a entender un texto artístico, si es lo que hace, este es el dato capital, de manera apreciable. Porque en la mayoría de los casos -lo hemos visto en todos los considerados hasta el momento, desde Rembrandt a Rothko pasando por Orson Welles- estas cuestiones terrenales, que un semiótico calificaría de extradiscursivas, son irrelevantes o no tienen incidencia significativa en lo que enuncian las obras artísticas, conciernen al autor empírico y no al autor modelo, por lo que abonan el terreno a las falacias biográfica y psicológica que Riffaterre pone en la picota. Deberíamos considerar, en fin, que la mayoría de las obras artísticas no hablan -de forma sustancial ni prioritaria- de su autor, sino que lo obvian para referirse a otras cosas, de modo que fundamentar su exégesis en esos aspectos no dejaría de ser una gozosa, aunque a veces brillante, pérdida de tiempo.

Y sin embargo hay excepciones, ni pocas ni irrelevantes, en las que el autor empírico asoma en su obra advirtiendo a su interlocutor que ha de tenerle presente o en consideración a la hora de interpretar el texto que está leyendo; a veces, en efecto, las obras de arte exhiben marcas significantes que de una manera u otra reclaman del contexto biográfico del creador para su adecuada comprensión, de modo que el autor modelo se convierte en el avatar textual del autor empírico, circunstancia que, sin ponerlo en entredicho, da la vuelta como a un calcetín a todo lo que hemos predicado a propósito de la exégesis rentable y esclarecedora de la creación artística.

Desde el reflejo especular a la sombra proyectada en cuadro pasando por las diversas interpelaciones de los demás personajes, los procedimientos textuales mediante los que el autor puede hacer notar su presencia en la obra son muy variados, pero ninguno tiene contrapartidas simbólicas tan profundas como la representación fisionómica o la puesta en imagen de su figura. En estos casos, y hablamos de una casuística ciertamente prolija que va desde el autorretrato independiente hasta el autor camuflado cuya presencia es detectable solo de manera hipotética, la entelequia semántica del autor modelo no solo adquiere forma antropomorfa,

perfil y dimensiones humanas, sino que se corporeiza en la figura o en los rasgos fisionómicos del autor empírico, lo que influye de forma más que apreciable en el pacto comunicativo que establece con su lector.

Por de pronto, pone sobre el tapete la eventualidad de que algunos aspectos vinculados a ese sujeto histórico sean necesarios para la comprensión satisfactoria de la obra. Aunque esta hipótesis interpretativa activada por la irrupción textual del autor empírico no siempre llegue a buen puerto, de manera que la autoalusión figurativa se agota en sí misma sin mayor recorrido semántico (es el caso del sinnúmero de autorretratos insertados en escenas narrativas en las que el artista -pintor o cineasta- coloca su rostro en el busto de un figurante anónimo que observa o participa colateralmente en la acción dramática), hay ocasiones en las que la textualización del autor empírico funciona a modo de reclamo o disparador de lecturas de muy diverso calado.

No es extraño, por ejemplo, que el artista inserto en la escena representada establezca contacto con el espectador y le indique cómo ha de observar y desentrañar la obra. Hablamos de la figura pictórica del *commentatore* (ver Calabrese, 1985, pp. 128-129 y 2010, p.70), personaje anónimo y sin participación en la escena que, sin embargo, apela al observador situado en el exterior del cuadro y le conduce, a la manera de una guía de lectura, por el interior del mismo para que repare en los elementos significantes. En estos casos, el enunciado no solo revela icónicamente a su narrador, sino que domicilia esa narración en el autor empírico.

Tampoco es raro que en lugar de como participante anónimo, el artista se transcriba en su obra como actor específico de la historia interpretando un rol individual -encarnando determinada figura histórica o mitológica (ver Calabrese, 2010, pp. 95-109)- o genérico -como erudito, santo o estadista, por poner casos habituales en la historia de la pintura (ver Calabrese, 2010, pp. 183-214)-, para hacerse así acreedor de las cualidades que se les suponen a esas figuras.

Mayores trasfondos guardan esas piezas que representan a su autor empírico como artista manos a la obra, es decir, textos visuales en los que la imagen del autor -es decir, el autorretrato- se imbrica con la imagen de su hacer -el autorretrato del hacer-. El tema *poiético* -la representación del escenario de la producción artística- y el motivo del llamado autor endotópico -la representación del pintor pintando o del cineasta rodando (ver Stoichita, 2011, pp. 329- 437)-, no hay que insistir mucho en ello, constituyen en sí mismos una reflexión metalingüística sobre los instrumentos y las capacidades expresivas del medio que, en la mayoría de los casos, discurre al margen de lo biográfico y psicológico. Reparemos en un caso contundente.

## 7. Estudio de casos (III)

En *Las meninas*, Velázquez se sitúa en una escena palaciega ante un gran lienzo cuyo contenido es inaccesible al observador externo a quien el pintor mira directamente. En medio de la pared del fondo, rodeado de cuadros, hay un espejo en el que se refleja la imagen de los reyes -Felipe IV y su esposa Mariana de Austria- que hacen de modelo al pintor, y a su lado se abre una puerta donde vemos a un individuo, que también tiene la mirada fija en el espectador, sujetar una cortina. Por lo demás, el centro de la escena está ocupada por una serie de personajes históricos de la corte de Felipe IV: su hija, la infanta Margarita, y su populoso séquito, en el que se cuenta

un perro que yace adormilado en la parte inferior derecha del cuadro ¿De qué nos está hablando esta imagen?, ¿Podemos colegir algo más que la anécdota que nos da a ver?, ¿Cuál es, por decirlo así, su verdadero tema?

Es evidente que el cuadro documenta el entorno laboral en el que trabajó el pintor sevillano cuando puso su talento al servicio de los Austria, que aporta información rica y veraz sobre el microcosmos palaciego, sobre la fisonomía de ciertos personajes históricos o sobre los ropajes *upper class* de la época, pero el complejo dispositivo escénico que urde Velázquez apunta a un efecto de sentido que se yergue sobre el significado referencial de la estampa representada. Por ejemplo, hay datos extradiscursivos de índole biográfica que ponen en relación al pintor con el sujeto del fondo enmarcado por la puerta dado que amén de apellido, Diego Velázquez y José Nieto y Velázquez compartían oficio: uno era aposentador del Rey y el otro de la Reina. Pero son fruslería en comparación con la relevancia que les otorga la compleja geometría de la escena -donde todas las líneas de la perspectiva del cuadro converge en la mano diestra de José Nieto cuya silueta, por si no fuera suficiente, está subrayada por la luz que le rodea y remarcada por el marco de la puerta-, y el simbolismo que adquieren las tareas complementarias que acometen: uno ilumina la estancia -en su mano derecha sostiene el cortinaje- y gracias a esa luz el otro pinta el cuadro -en su mano derecha sostiene el pincel-. ¿Qué deberíamos colegir de este tupido entramado de conexiones eminentemente textuales?

Un pintor manos a la obra que interpela con su mirada al observador, un enorme lienzo que oculta su contenido, un espejo que lo revela en parte, una puerta que enmarca a un sujeto que retira una cortina alumbrando la escena,... estos elementos que pasan revista al utillaje nuclear de la *performance* pictórica -un lienzo, un pincel y unos pigmentos, luz y *la mirada*- situados estratégicamente en la imagen -el enorme bastidor del lienzo en la parte izquierda y en primer término; el pequeño espejo en el centro y al fondo; la puerta de tamaño intermedio, con sus reencuadres puestos en abismo, en el fondo a la derecha-, constituyen los jalones de una lectura en clave autoalusiva y metalingüística, de suerte que es la pintura o el desafío de la representación visual, y no tanto la realidad o el escenario histórico y sus regios personajes reales, lo que *Las meninas* pone en escena (para abundar en esta sintética exégesis debería acudir a Foucault, 1968, pp. 13-25, Damisch, 1997, pp. 353-366 y Stoichita, 2011, pp. 411-420).

## **8. Conclusiones: implicaciones teóricas o conceptuales que se derivan de esa intrusión del autor empírico en su obra**

A pesar de que esta emergencia discursiva del yo autorial no es rara dado que incluso en el mundo antiguo y medieval, cuando los arquitectos, pintores y escultores eran considerados meros artesanos, se conocen ejemplos de artistas que dejaron su imagen en sus obras (ver Calabrese, 2010 pp. 31-47), sus contrapartidas simbólicas apuntan a la línea de flotación del sentido que alumbran los objetos artísticos. Para empezar, cuando el artista incluye su imagen en el texto que ha creado está tomando posesión simbólica de la autoría del mismo, de manera que la autorreferencia se convierte en una maniobra de apropiación del objeto artístico, y la imagen del autor empírico en una marca de propiedad que se añade -si la hubiera, dado que no siempre es ni ha sido así- a la atribución nominativa realizada por medio de la rúbrica o la firma.

Aunque desempeñen de una u otra forma la misma función patrimonial, es necesario poner el acento en el salto cualitativo que media entre la firma textual y la figurativa; es decir, entre la rúbrica nominal y esa suerte de *copyright* fisionómico que supone la inserción de la imagen del autor en su obra. La primera, en efecto, es el método institucional de atribución y, en tanto que procedimiento consensuado para señalar a quien(es) corresponde el mérito de la idea y/o de la ejecución material del objeto artístico, no entraña ningún valor añadido al acto protocolario y convencional de reconocimiento de la autoría. De ahí que habitualmente -en caso contrario sí hablaríamos de algo significativo- la alusión nominal al autor empírico sea confinada a los márgenes de la obra -a la parte inferior derecha en un cuadro, a los primeros compases y al metraje final en el caso de los títulos de crédito de una película-, por lo que su estatuto textual no siempre queda claro de todo, al extremo de que en ocasiones esté más cerca de esa constelación de elementos paratextuales, tales como el título, la dedicatoria, el prólogo o el índice, que envuelven al texto propiamente dicho estableciendo el marco en que este se presenta como forma de comunicación.

Por su carácter redundante -insiste en lo ya predicado por la rúbrica- e imprevisto puesto que el pacto ficcional no contempla este tipo de injerencias desde la realidad extradiscursiva que lo ponen en entredicho, la firma fisionómica o figurativa añade, en cambio, relevantes connotaciones a la atribución rutinaria convirtiéndola en un acto de afirmación personal y subjetiva del autor. Cuando llama la atención con su presencia, en efecto, el artista muestra un afán de significarse que trasciende la acción de arrogarse la propiedad intelectual de la obra en varios sentidos: en el plano real o extradiscursivo, denota por parte del autor empírico cierta pulsión exhibicionista que en algunos casos alcanza cotas y tonalidades propias del narcisismo; en el plano discursivo, que es el que verdaderamente nos importa, no solo es una demostración explícita o pragmática de su omnipotencia enunciativa -da fe de su supremacía mostrándose, a veces de forma caprichosa y extravagante, en su obra-, sino la reivindicación icónica de su identidad diferencial.

Hay obras plásticas que trascienden esa reivindicación figurativa porque el autor refleja su temperamento, sus sentimientos o su estado de ánimo mediante la representación de su rostro -piénsese, sin ir más lejos, en los autorretratos de Van Gogh o Frida Kahlo- o con la inclusión de su figura en escenas sintomáticas -Dalí y De Chirico fueron muy dados a este tipo de exhibiciones psico-narcisistas-.

En algunas otras la representación fisionómica del autor empírico es una puerta de acceso cifrada a vicisitudes o percances puntuales de su vida: hay muchos pero no se me ocurre mejor ejemplo que los sangrientos cuadros que Artemisia Gentileschi pintó sobre el tema bíblico de la decapitación de Holofernes, en los que incrustó su rostro en el personaje de Judit para acometer así en el plano del arte la venganza sobre su violador que no pudo obtener en la vida real. En estas ocasiones, huelga decirlo, la autoproyección del autor empírico en su obra reclama esas lecturas psicológica y biográfica denunciadas por Riffaterre en términos de sobreinterpretación.

Y en casos puntuales, en fin, el autorretrato se convierte en una forma de autobiografía: los de Rubens, Courbet, Munch o Schiele son bien conocidos (Calabrese los estudia con detenimiento en 2010, pp. 315-349), pero valga el caso abrumador de Rembrandt, quien realizó desde 1629 hasta 1669, año de su muerte, cerca de cien -para ser exactos 59 lienzos, 11 dibujos y 28 grabados-, a los que habría que añadir algunos autorretratos integrados en cuadros históricos, en los que al tiempo de documentar la evolución morfológica de su rostro y la fascinante

transformación de su pincel, nos permite reconstruir, casi como un diario escrito, los distintos estadios que se suceden en su biografía (una aproximación al caso que se me antoja insuperable está disponible en Stoichita, 2009, pp. 237-254).

Más allá de los efectos de sentido generados por la incursión diegética del creador en su obra, este tipo de maniobras autoalusivas que hacen prestidigitaciones con el autor modelo y el autor empírico suponen una paradoja fascinante: al tiempo que ponen en evidencia el artificio y la naturaleza construida del discurso que el espectador tiene ante sí, advierten sobre la porosidad de la frontera, de suyo infranqueable, que separa el mundo real de la experiencia sensible de ese mundo virtual del enunciado. ¿Cómo puede una imagen presentarse como simulacro y enunciar a la vez su vínculo umbilical con la realidad? Cuando un texto visual -un cuadro, una fotografía, una película, etc.- saca a escena al sujeto que lo ha creado, la imagen cobra un inesperado espesor: el trampantojo también puede ser la puerta de acceso a un viaje abisal al centro del ego. O podía serlo hasta que la irrupción del Smartphone y la banalización del selfi han convertido en insustancial e insignificante síntoma de exhibicionismo a *la mode* un gesto grávido de sentido en la historia de la representación visual.

## Referencias

- Bazin, A. (1955). Comment peut-on être Hitchcock-Hawkasien?. *Cahiers du cinéma*, (44), 17-18.
- Calabrese, O. (1985). *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco*. Laterza.
- Calabrese, O. (2010). *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*. VoLo publisher srl.
- Cohen-Solal, A. (2015). *Mark Rothko. Buscando la luz de la Capilla*. Paidós.
- Damisch, H. (1997). *El origen de la perspectiva*. Alianza.
- De Bacque, A. (2001). *La politique des auteurs. Les textes (IV. Petit antologie des Cahiers du cinéma)*. Ed. Cahiers du cinéma.
- Eco, U. (1993). Lector in fabula. *La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Freud, S. (1914). "Introducción del narcicismo". En *Obras completas*, 14 (pp. 71-98). Amorrortu (1992).
- Freud, S. (1923). "El yo y el ello". En *Obras completas*, 19 (pp. 13-63). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu (1992).
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años del arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Taurus.
- Gordenker, E. E. S. y Noble P. (2013). Rembrandt's *Saul and David* at the Mauritshuis: A Progress Report. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. doi: 10.5092/jhna.2013.5.2.11
- Guitry, S. (1977). *Le cinéma et moi*. Ed. Ramsay.
- Kael, P. (1971), *The Citizen Kane Book*. Secker & Warburg.
- Riffaterre, M. (1973). The Self-Sufficient Text, *Diacritics*, 3 (3), 39-45. doi: 10.2307/464526 <https://www.jstor.org/stable/464526>
- Stoichita, V. I. (2009). *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*. Cátedra.
- Stoichita, V. I. (2011). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid, España: Cátedra.

- Wölfflin, H. (1985). *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Zunzunegui, S. (2002). El gusto y la elección. La “política de los autores” y la noción de “puesta en escena” en los *Cahiers du cinéma* entre 1962 y 1965. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas de la modernidad* (pp. 55-69). Filmoteca de Valencia, Festival Internacional de Cine de Gijón, CEGAI y Filmoteca de Andalucía.