

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

En la casa de la mirada:
la crítica de arte de Octavio Paz

by

Raúl L. Miranda

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic
and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The
City University of New York.

2003

UMI Number: 3074667

Copyright 2003 by
Miranda, Raul L.

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3074667

Copyright 2003 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2003

Raúl L. Miranda

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

1/24/03
Date

Malva E. Filer
Chair of Examining Committee

1/24/03
Date

[Signature]
Executive Officer

Malva E. Filer Malva E. Filer

Isaías Lerner [Signature]

Thomas Mermall Thomas Mermall
Supervisory Committee

The City University of New York

Abstract

En la casa de la mirada:
la crítica de arte de Octavio Paz

by

Raúl L. Miranda

Adviser: Professor Malva E. Filer.

This dissertation examines the precise rhetorical strategies of Octavio Paz's art criticism. His art criticism is determined by his specific definition of the work of art as a relative autonomous entity that is in permanent interaction with its spectators. This irreducible nature of the work of art restricts the function of interpretation by the impossibility of fully describing the identity and constitutive properties of a work of art on which interpretations and evaluations have to be based. This characterization of interpretation justifies his development of a creative mode of criticism. The initial chapters review the theoretical framework and critical tradition of his

writing, specifically of his conception of imagination, correspondence and autonomy of art. Later chapters review his extensive use of the analogical mode and other rhetorical strategies and techniques in the description, argumentation and evaluation of the work of art. The final chapters analyze his strategy of blurring the limits between criticism and poetry while advancing and validating his theory of art.

Agradecimientos

Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento a los profesores Malva E. Filer, Isaías Lerner y Thomas Mermall por sus numerosas atenciones y oportunas indicaciones en todos los aspectos de este proyecto. También quisiera reconocer mi deuda de gratitud hacia mi familia por el apoyo que me ha dado durante este proceso.

Índice

1.	Introducción: crítica y retórica.....	1
2.	Tradición e interpretación.....	25
3.	Descripción y denotación.....	70
4.	Argumentación y connotación.....	112
5.	Evaluación y valorización.....	154
6.	Conclusión: una poética del arte.....	198
7.	Obras citadas.....	201

1

Introducción

Crítica y retórica

Hay que construir sobre este espacio inestable la
casa de la mirada,
la casa del aire y del agua donde la música duerme,
el fuego vela y pinta el poeta.

"La casa de la mirada"¹

Un estudio sistemático de la crítica de arte de Octavio Paz sería un proyecto extenso y sumamente complejo. Su concepción de la crítica, su retórica, sus ideas estéticas, su relación con Rufino Tamayo y Marcel Duchamp y su reserva ante el muralismo y el arte comprometido, necesitarían estudios por separado.² Más arduo sería determinar la posición y relación de la crítica de arte con su obra poética.³

El presente estudio se interna en cada uno de esos aspectos pero el propósito fundamental es el de analizar su modo crítico/creativo, de "creación poética y reflexión filosófica iluminándose recíprocamente".⁴ En este sentido,

el título de este estudio, "La casa de la mirada", poema dedicado a Roberto Matta, ha sido escogido porque alude a la correspondencia entre las artes desde donde se proyecta su propuesta estética.⁵

El estudio de los procedimientos retóricos del método crítico de Paz conlleva que los tres componentes básicos de toda crítica de arte, la descripción, la argumentación y las evaluaciones, o juicios estéticos, sean los índices de la lectura.⁶ Estos registros, siempre en estrecha relación textual, permiten una revisión en profundidad de su función en la configuración de su propuesta estética, la que surge, de manera inevitable, de la extensión y actualización de sus ideas poéticas en el medio visual.⁷

La descripción, la argumentación y las evaluaciones se complementan e interconectan en una construcción textual autosuficiente, como productoras de imágenes con una existencia concreta y no dependiente del objeto. No participan, por lo tanto, en una representación mimética del objeto sino en su presentación, por lo que la oposición entre la crítica y la creación se resuelve en unidad.⁸

La indicada propuesta estética no puede considerarse como un tratado o teoría en el sentido convencional. En

primer lugar, por tratarse de textos dispersos y no un cuerpo conceptual relacionado,⁹ pues son, en su mayoría, piezas de ocasión, normalmente compuestas en forma de reseñas sobre exposiciones, comentarios críticos sobre artistas u obras individuales, o se encuentran integrados en otros ensayos sobre literatura o sobre la modernidad.

En segundo lugar, porque su discurso no es sistemático. No por ser la expresión de una recepción más sensible que analítica del arte, sino por su heterogeneidad conceptual, abierta siempre a las actualizaciones.¹⁰ De hecho, ni su definición del arte ni la correspondencia entre los medios que propone es absoluta, pues afirma la unidad esencial del arte pero también indica sus límites.¹¹

Sin embargo, estos escritos son algo más que una continua dedicación, evaluación o promoción de las artes visuales, pues revelan una estrecha relación con sus textos críticos sobre la poesía que los aísla del tema de ocasión. Esta transferencia sugiere, por su carácter generalizador, al menos la existencia, y posiblemente la formulación, de una propuesta estética basada en una comprensión actualizada de la esencia, autonomía y función del fenómeno del arte.

La reconstrucción que propone la selección de la crítica de arte en dos volúmenes de las Obras completas puede ser interpretada como una manipulación de la recepción por parte del autor. También es válida su aceptación como un orden textual críticamente apropiado, no sólo por su identificación genérica independiente de los indefinidos intereses totalizantes del autor, sino por la presencia de reiteraciones conceptuales, las que superan las variaciones y revisiones, que, en últimas instancias, bien pueden representar actualizaciones y verificaciones de sus ideas.¹² A esto debe añadirse la reiteración del modo crítico/ creativo, donde la comprensión del objeto de arte está dada por la convergencia de la reflexión que lo identifica con la reacción subjetiva que lo traduce analógicamente.

2

El capítulo dos de este acercamiento estudia los parámetros donde se enmarca históricamente el modo crítico/ creativo. Se trata, fundamentalmente, de una recuperación del modelo de la crítica de arte desde la poesía que se inicia con Baudelaire. A pesar de sus variaciones la crítica

de arte es conceptualmente reiterativa, caracterizada por una misma metodología y por la discusión, aceptación o negación de una serie de principios, los cuales son recuperados y evaluados críticamente.

El estudio de este modelo tiene como objetivo el de evitar las fáciles generalizaciones en temas periféricos, el énfasis en similitudes superficiales cuyas diferencias en niveles más profundos son cruciales, el caracterizar como innovaciones conceptos aceptados o posiciones ya planteadas, y la instrumentación de terminologías que por ser comunes entre las artes no indican necesariamente paralelismos.

Si bien la relación de la crítica de arte de Octavio Paz con la tradición iniciada por Charles Baudelaire es profunda y su reconocimiento de este modelo no es parcial, su situación dentro de la tradición es mucho más amplia. La pluralidad de las fuentes lleva a la adopción en este estudio de la noción de modelo, a partir de la cual se comprende que el arte se proyecta desde una convención u obra precedente que es criticada y modificada dentro de un proceso creativo/interpretativo.¹³

El intento de situar un texto en relación a una tradición considerada como determinante comprende

necesariamente una selección de la cual no están exentos ni el autor ni el lector, pues el número de influencias o condiciones que intervienen en un discurso es sumamente extenso y por lo tanto el conocimiento de todos los factores es imposible, inclusive en principio.¹⁴ Por consiguiente se acepta con limitaciones la noción de que un texto solo puede ser comprendido si se tiene en cuenta la tradición literaria en que se ha escrito.

El reconocimiento de una fuente no significa que esta no sea modificada en su recuperación, pues el proceso literario nunca es estático, aunque un número de valores se sostengan sobre los cambios de percepción, de expectación y de evaluación de la recepción en su evolución.¹⁵ A pesar de la oposición crítica que ha generado este principio, por situar cierto énfasis en la intencionalidad y valores de la literatura, y por su individualismo y subjetivismo metodológico, su persistencia está dada por su capacidad correctiva. Esta permite su adaptación a las nuevas construcciones y expresiones artísticas, pues no neutraliza la cualidad esencial de autonomía, y, por lo tanto, de invención, de creatividad, de autoridad y de originalidad, inherente en todo texto literario.

Tampoco supone como inalterable el significado inicial de un texto, ni ofrece un tipo de lectura apropiada que lo recupere. Ya que acepta como principio crítico que cada revisión de una tradición produce variaciones significantes que responden a las diferentes influencias que intervienen en su recepción. Un texto no es en esta concepción un objeto transparente a la interpretación, sino más bien un objeto que debe ser asociado, sin determinaciones de ninguna índole, con otros textos o tradiciones, como paso previo a su comprensión.¹⁶

Las múltiples correcciones a las que sometió su discurso crítico, en parte motivadas por su aproximación a diferentes concepciones teóricas, expanden el modelo escogido a fuentes más convencionales, donde sus ideas teóricas y estéticas encuentran un marco más apropiado de referencia. Las tradiciones de la escritura de la historia del arte y de la estética intervienen de manera esencial y no meramente contingente en diferentes aspectos de sus propuestas, inclusive superando los principios legados por la tradición de la crítica de arte.

El alcance de estos modelos es, sin embargo, difícil de precisar dada su fusión en un discurso que rechaza la

posibilidad de la representación de los objetos de arte y se decide por una recreación que supera la transcripción hacia una transmutación del objeto. La función dominante de la imaginación indica, que a pesar de su reiteración consciente de ciertos aspectos del modelo interpretativo de la crítica de arte,¹⁷ su actitud frente a esta tradición es crítica, es decir revisionista y complementaria.¹⁸ También señala la superación de los límites disciplinarios con el cuestionamiento de la distinción entre la descripción y la interpretación. La comprensión crítica puede derivar de la descripción de las propiedades del objeto y de la interpretación de sus funciones, pero es, en última instancia, el resultado de la imaginación.¹⁹

3

Los siguientes dos capítulos estudian respectivamente la descripción y la argumentación. El principal objetivo de estas secciones es la retórica de su lenguaje, es decir la metodología de su crítica. La revisión de las estrategias retóricas es imprescindible, no sólo por el convencional principio crítico según el cual un discurso es una entidad que no puede ser abstraída de la forma de su presentación

sin sufrir alteraciones, por lo que se entiende que todas las propuestas estéticas están íntimamente relacionadas con las estrategias de su retórica.²⁰ Es imprescindible también por su permanente recurso a las correspondencias como dispositivos de indagación y extensión, lo que indica un discurso retórico centrado en el modelo analógico como modo de conocimiento y visión del mundo.

La complejidad retórica de su discurso se revela en su presentación como recreación del acto de la contemplación.²¹ Pues en su desarrollo el juicio y la serie de principios de su concepción estética convergen con la impresión del sujeto frente al objeto de arte, lo que subsume el proceso crítico en el discurso literario.²² Como tal, no se propone la exposición rigurosa de la esencia de un objeto, de su estructura y relaciones, lo que sería un procedimiento descriptivo e interpretativo, y por lo tanto sistemático e intelectual, sino la traducción de lo contemplado, que es una manifestación literaria, y por lo tanto, esencialmente sensible.²³

La unidad compleja de este modelo es perceptible en la interrelación del modo estético con el modo lógico. El nexo se encuentra en las analogías como módulos donde las

propuestas de los enunciados teóricos se resuelven en conclusiones. Como modelo concreto, la imagen permite el salto desde la interpretación de lo percibido a la expresión de la experiencia, lo cual contribuye a la expansión del conocimiento por los paralelismos y las oposiciones formales que proyecta su estructura.

El modo crítico/creativo no impide necesariamente el análisis y el posible cuestionamiento de los enunciados teóricos o de las afirmaciones programáticas presentes en el discurso.²⁴ Sin embargo, por ser los resultados y las posibilidades de las propuestas un producto tanto de la reflexión como de la sensibilidad, se hacen más complejas las revisiones y más sutiles las objeciones. Una unificación estilística de esta índole evita proporcionarle al lector facilidades, de lo que puede deducirse la posible intención de implicarle profundamente en la lectura, hacerle penetrar en el proceso intelectual que se ha seguido con la intención de llevarle a compartir su posición crítica.

La síntesis crítico/creativa encuentra su justificación teórica en el precepto de que un objeto estético es un símbolo que se manifiesta únicamente cuando es activado en el marco de las relaciones entre el sujeto y el objeto,

concepción que se encuentra de manera reiterada en todo su discurso crítico.²⁵ Esto implica que la imaginación, por su función en la configuración de la experiencia sensible; la memoria, bajo el principio de que el conocimiento es un reconocimiento, lo que lleva a la apropiación del objeto por las correspondencias; y el lenguaje, por su función dual en el nombramiento de la presencia y en la suplementación que construye una nueva presencia, son factores determinantes en sus ensayos.

4

La última sección revisa los juicios estéticos de Paz. Es decir, las evaluaciones y valoraciones de su crítica de arte, en términos de su estrategia retórica. Su concepción de la analogía es la clave de su proyección hacia la estética, y se encuentra siempre como ascendiente en todos sus comentarios sobre el arte visual.

Sus reflexiones evaluativas sobre las propiedades y relaciones de los objetos se sostienen, en un nivel teórico, por una serie de principios que integran una propuesta estética. En este sentido, su crítica de arte no es el resultado de una valoración puramente intuitiva, de la

percepción sensitiva de las relaciones formales, como una apertura a la imaginación y constricción del entendimiento. Pues aunque considere que el juicio estético depende de la relación entre el objeto y el espectador y, en última instancia, responde a la experiencia personal, como expresión del placer de la percepción, su respuesta no es nunca contingente, sino interna.

Su juicio estético se sostiene por la presencia de una serie de elementos constitutivos, que reflejan la apertura de su modo discursivo, en el sentido de que no intentan formulaciones universales. La confirmación particular de estos principios está dada por la estrecha relación que establece con la tradición de la estética. De esta tradición recupera críticamente las concepciones de autonomía del arte, de la correspondencia de los medios y de la imaginación como facultad rectora de la creación en el arte.

Los principios de autonomía, imaginación y correspondencia son centrales en su identificación del arte. De manera recurrente en su obra afirma la independencia del fenómeno del arte. Su rechazo de la esquemática función de instrumento de crítica social adherida dogmáticamente a la manifestación desde el exterior a favor de una concepción

del arte como entidad autónoma creadora de realidades, lo impulsa a proponer que el referente del arte se encuentra en sí mismo.²⁶

Esta separación le permite describir la relación del arte con otras estructuras, ya sean la literaria, la biográfica-psicológica del autor o las socioculturales de su tiempo, sin determinaciones de ninguna índole.²⁷ La interacción es, como resultado, necesariamente compleja pues la obra no trasciende la biografía o la historia sino que converge con ellas sin perder su distinción como entidad única, irrepetible y autosuficiente.²⁸ Es desde esta concepción creativa e inventiva del arte, que se proyecta su propuesta estética de la modernidad.

Notas

1. Obra poética, 1935-1988, 750.
2. Entre los estudios generales de la crítica de Octavio Paz se encuentran las tesis inéditas Octavio Paz: Evolución de su estética de Olga Fernández-Villares de Connor y Octavio Paz: Critic of the Arts de Mary Farakos.
3. Para Saúl Yurkievich "Paz se inserta en la tradición instaurada por Poe y Hierro, proseguida por Mallarmé, Apollinaire, T. S. Eliot, Ezra Pound, Jorge Luis Borges. Cree que la literatura moderna es inseparable de su crítica, que ésta la inventa y fundamenta. La crítica conecta las obras, establece ese campo de relaciones que constituyen una literatura, provee de un cuerpo de doctrinas y organiza el espacio intelectual propicio para las nuevas creaciones. Siempre hay complemento y ósmosis recíproca entre los poemas y ensayos de Paz, que surgen en continua alternancia (en corriente alterna) de un mismo centro en movimiento" (261).
4. Roberto Vernengo, "Entrevista con Octavio Paz", 62, citado por Enrico Mario Santí, El acto de las palabras: Estudios y diálogos con Octavio Paz, 239.
5. En el texto introductorio al poema, Paz afirma lo siguiente sobre la relación entre las artes: "La crítica ha señalado el carácter dinámico del espacio de Matta pero me parece que no ha advertido su profunda afinidad con el espacio de ciertos poetas modernos. Pienso, ante todo, en Apollinaire y en algunos de sus grandes poemas ("Zone" y "Le Musicien de Saint-Merry"), en donde distintos espacios confluyen y se entretajan como una trama viva hecha de tiempo. Espacio temporalizado. La visión de Apollinaire ha sido recogida y transformada por varios poetas de lengua inglesa y un latinoamericano. Algunos nos hemos aventurado por ese nuevo espacio que, vuelto tiempo, camina, gira, se disgrega y se reúne consigo mismo. Ésta es, sin duda, una de las razones que me atraen, afectiva y espiritualmente, a la

aventura pictórica de Matta. Una afinidad que me ha hecho escribir, en lugar de un insuficiente estudio crítico sobre su obra, un poema: La casa de la mirada. Es una exploración (¿una peregrinación?) por esa geología, geografía y astronomía anímicas que son el espacio imantado de su pintura" (Obra poética, 842).

6. La división en descripciones, argumentaciones y valoraciones, o juicios estéticos, es una convención en el estudio retórico de la crítica de arte, véase Timothy Baser, A Poetics of Art Criticism: The Case of Baudelaire, 14. Pueden considerarse como equivalentes de la descripción, la narración y los comentarios de la retórica narrativa, véase Ross Chambers, Meaning and Meaningfulness: Studies in the analysis and Interpretation of Texts, 90-101.

7. Es posible que los textos críticos de Paz ofrezcan una interpretación de su poesía; Enrico Mario Santí indica al respecto: "Al igual que la filosofía, la crítica del poeta invoca un conocimiento autorreflexivo, crítico, que sólo puede generar su poder expulsando una otredad -el pensamiento mítico o precientífico en el caso de la filosofía, la poesía en el caso de la crítica- cuyo carácter aparece determinado por su incapacidad ante dicho conocimiento" (253). Por lo que "se podría demostrar, a mi juicio, que cuando un poeta escribe crítica que hace eco de su poesía, en realidad nos está ofreciendo una poderosa interpretación de esa poesía y no, como se suele pensar, una poética implícita o escondida" (254). Es posible encontrar una respuesta de Octavio Paz a esa afirmación en el siguiente planteamiento: "Cada poema implica, de modo implícito o explícito, una poética; cada poética se resuelve en una visión filosófica o religiosa" ("Prólogo", OC 1: 19). Pero de manera independiente al testimonio del autor, la cualidad interpretativa no elimina que se trate de una poética, al menos en el sentido convencional del término, como sistema discursivo por el que opera una visión estética, lo que es evidente en su indagación de la esencia del arte. Roman Jakobson describe la poética de una forma

más amplia: "Poetics deals primarily with the question, 'What makes a verbal message a work of art?' Because the main subject of poetics is the 'differentia specifica' of verbal art in relation to the other arts and in relation to other arts and in relation to other kinds of verbal behavior. Poetics is entitled to the leading place in literary studies" (63).

8. Se trata de una recuperación y extensión al medio crítico del concepto de presencia como superación del culto a la apariencia en la pintura, tal como fue postulado por Guillaume Apollinaire: "El cuadro existirá ineluctablemente. La visión será entera, completa, y su infinito en lugar de denotar una imperfección, destacará solamente la relación de una nueva criatura con un nuevo creador y nada más" (Meditaciones, 15). En este sentido no son imágenes referenciales sino conceptuales. Paz explica esta concepción autónoma de las imágenes de la siguiente forma: "En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo. Se trata, pues, de una verdad de orden psicológico, que evidentemente nada tiene que ver con el problema que nos preocupa. En segundo término, esas imágenes constituyen una realidad objetiva, válida por sí misma: son obras. Un paisaje de Góngora no es lo mismo que un paisaje natural, pero ambos poseen realidad y consistencia, aunque vivan en esferas distintas. Son dos órdenes de realidades paralelas y autónomas. En este caso, el poeta hace algo más que decir la verdad: crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia" (El arco, OC 1: 122). La explicación de los diferentes ordenes de la realidad recupera de manera precisa la teoría de los tres mundos de Karl Popper, donde se sitúan todos los productos de la mente humana en el 'mundo 3': "Las artes son de algún modo distintas a las ciencias, pero de alguna forma son todas similares. De algún modo u otro, todas son productos humanos y, en un sentido u otro, todas son 'autónomas'" (El cuerpo, 53).

9. Esta diferencia es, sobre todo, institucional, pues ningún discurso crítico o filosófico sobre el arte puede en su totalidad ser sometido a la verificación y resolución. Siguiendo los planteamientos de Karl Popper, George Steiner plantea lo siguiente: "True meaning must generate proof. Talk about 'God' or 'transcendence' or the 'soul and spirit of things,' as it has filled our ears from Plato to Schopenhauer, is more or less self-deluding gossip. No philosophic assertion, no poetic image, is susceptible of proof. The pythagorean theorem is" (271-2). Los límites entre el discurso filosófico y el literario son cada vez más difusos: "Almost fatally, more and more of philosophical-metaphysical discourse seemed to withdraw into the zone of the metaphoric, of the literary. It returned, often ill at ease, to its origins in the doctrinal poetry, in the versified thought-narratives of the pre-Socratics" (280).

10. Sobre el carácter asistemático y abierto del discurso crítico de Paz, véase Enrico Mario Santí, El acto de las palabras: Estudios y diálogos con Octavio Paz, 242-5.

11. Esta tensión deriva de su concepción y tratamiento de la pintura como un lenguaje: "En el seno de la experiencia sensible la analogía entre pintura y lenguaje es perfecta. Esta consiste en la combinación de una serie limitada de sonidos; aquella en la combinación de una serie de líneas y colores. La pintura obedece a las mismas reglas de oposición y afinidad que rigen el lenguaje; en un caso la combinación produce formas visuales y en el otro formas verbales. Como la palabra, depositaria de una gama de sentidos virtuales, uno de los cuales se actualiza en la frase de acuerdo con su posición dentro del contexto, el color no posee valor por sí mismo: no es sino una relación, 'el acuerdo de dos tonos'. Por esto no puede definirse de manera absoluta: 'los colores no existen sino relativamente'. Otro tanto debe decirse del dibujo, que no es sino un sistema de líneas, un conjunto de relaciones" ("Presencia", OC 6: 44). En el mismo párrafo limita el alcance de su propuesta: "El tránsito de lo sensible a lo inteligible no se realiza en el interior de la

pintura sino fuera de ella: el sentido se despliega en un universo no-pictórico. O dicho de otra manera: el lenguaje de la pintura es un sistema de signos que encuentra su significación en otros sistemas" ("Presencia", OC 6: 44).

12. Esta interpretación de las revisiones no significa que se niegue la evolución de sus ideas o que se descarte la importancia de los cambios y su significación en el discurso crítico. Por el contrario, se los interpreta como un resultado de la autocrítica creativa, es decir, de la constante reconsideración de sus ideas como método de eliminación de errores, actividad presente en toda la escritura de Paz: "No intenté cambiar las ideas, las emociones y los sentimientos sino mejorar la expresión de esos sentimientos, ideas y emociones. Procuré respetar al poeta que escribió esos poemas y no tocar lo que, con inexactitud, se llama el fondo o el contenido; sólo quise decir con mayor economía y sencillez. Mis cambios no han querido ser sino depuraciones, purificaciones. Y quien dice pureza, dice sacrificio: obedecí a un deseo de perfección" ("Los pasos contados", citado en Santí, 86). La constante intervención textual de Paz extiende en cierto modo el método de autocrítica creativa en las artes y las ciencias indicado por Karl Popper: "There are different kinds of artists and writers. Some do not seem to work with the method of error elimination. They are, it seems, capable of creating a perfect work, without any preliminary attempts; they achieve perfection immediately. [...] Others work in a totally different way. Their method of writing is the method of trial and error, the method of making mistakes and of correcting them." ("Creative", In search, 228-9).

13. Se trata fundamentalmente de una extensión de la interpretación textual de la hermenéutica del arte de Ernst Gombrich. Los principios que se recuperan son su concepción de la existencia de un modelo, "schemata", a partir del cual se proyecta toda obra de arte (The Image, 12), su énfasis en la relación de determinación de la percepción (Art, 47), y su propuesta de la creación como un proceso crítico (Ideals,

24-59). La concepción crítico racionalista de Karl Popper, especialmente sus consideraciones sobre la tradición y de la lógica de la situación, funciona como base de la teoría del desarrollo artístico de Gombrich. Por ésta última se comprende que las obras de arte son soluciones a demandas técnicas o conceptuales recibidas de la tradición artística. Las soluciones son, al mismo tiempo, justificadas en la percepción, lo que indica una comprensión de que toda imagen es por naturaleza incompleta e indeterminada y necesita de la participación de la recepción, que proyecta sobre ella su propia significación. Sin embargo, si se toma en cuenta el arte como una evidencia que revela el evento de la primera determinación de lo indeterminado por el autor, es posible asegurar la reconstrucción de tal determinación (Symbolic, 4).

14. En relación al carácter selectivo de la determinación crítica de las condiciones que preceden un texto, véase la crítica de Karl Popper al historicismo en The Poverty of Historicism, 116 y ss.

15. Esta concepción de la tradición continúa con algunas variantes la planteada en el siempre citado ensayo "Tradition and the Individual Talent" de T. S. Eliot: "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone: you must set him for contrast and comparison among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not historical criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere is not one sided: what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art that preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives. For order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be if ever so slightly altered; and so the relations, proportions.

values of each work towards the whole are re-adjusted; and this is conformity between old and new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past. And the poet who is aware of this will be aware of great difficulties and responsibilities." (Selected Essays, 4-5).

16. Para una discusión detallada de las diferentes interpretaciones de "Tradition and the Individual Talent" de T. S. Eliot véase Anthony Saville, "Tradition and Interpretation", 303-316.

17. Inclusive en los casos intencionales la aceptación de la tradición no impide su variación, modificación y extensión, es decir, de la inclusión de nuevos elementos. Karl Popper indica lo siguiente: "Nothing ever comes off exactly as intended. Things always turn a little bit differently. We hardly ever produce precisely the effect that we wish to produce, and we usually get things that we do not want into the bargain. Of course we act with certain aims in mind; but apart from these aims (which we may or may not really achieve) there are always certain unwanted consequences of our actions; and usually these unwanted consequences cannot be eliminated" ("Towards", Conjectures, 124).

18. De acuerdo a Karl Popper hay dos actitudes posibles ante la tradición: "One is to accept a tradition uncritically, often without even being aware of it. In many cases we cannot escape this; for we often just do not realize that we are faced with tradition [...] Every day we do hundreds of things under the influence of traditions of which we are unaware. But if we do not know that we are acting under the influence of a tradition, then we cannot help accepting the tradition uncritically. The other possibility is a critical attitude, which may result either in acceptable or in rejection, or perhaps in a compromise.

Yet we have to know of and to understand a tradition before we can criticize it, before we can say: 'We reject this tradition on rational grounds.' Now I do not think that we could ever free ourselves entirely from the bonds of tradition. The so-called freeing is really only a change from one tradition to another. But we can free ourselves from the taboos of a tradition; and we can do that not only by rejecting it, but also by critically accepting it" ("Towards", Conjectures, 122).

19. La función de la imaginación en los textos críticos, por su operación analógica, generaliza lo planteado por Enrico Mario Santí con respecto a El laberinto de la soledad: "La existencia de esa relación analógica demuestra, por tanto, que la interpretación del libro es, en el fondo - y más allá de cualquier inspiración (psico)analítica- de índole poética. No es una prueba sino una analogía. Se trata, por tanto, de una lectura de la Historia según principios analógicos, no según una lógica determinista, científica, o estrictamente racionalista" (206).

20. Sobre la relación de la interpretación con las estrategias retóricas en la crítica de arte, véase David Carrier, Artwriting, 135 y ss.

21. Este es exactamente el modelo crítico que propone Paz en su lectura de la poesía: "No es fácil expresar en palabras y en conceptos lo que sentimos y pensamos al leer un poema. Sentimientos y pensamientos fugitivos como el tiempo mismo y que nos dejan más una impresión que una idea clara. Esa impresión nos hace decir que preferimos este poema a aquél. Los juicios fundados en estas impresiones han provocado la desconfianza de los críticos de profesión, que prefieren métodos menos inciertos y que se acercan a los poemas con procedimientos que van de la reflexión filosófica a los análisis de las ciencias. Pero la agudeza de las descripciones críticas y la exactitud de los juicios dependen invariablemente de la sensibilidad y la inteligencia del crítico más que de la bondad del método".

Por lo que "los métodos para comprender, gustar y juzgar a un poema son legítimos si antes se cumple con dos condiciones: la primera es la impresión que sentimos al leer el poema", y "la segunda, es aquello que pensamos al sentir lo que sentimos. O sea: la comprensión de la poesía se funda en el sentimiento y el entendimiento, la impresión y la reflexión" (Sor Juana, OC 5: 562-3).

22. El proceso de configuración del discurso crítico es semejante al poético y sus resultados son similares: "El poeta, al nombrar lo que ha sentido y pensado, no transmite las ideas y sensaciones originales: presenta formas y figuras que son combinaciones rítmicas en las que el sonido es indisoluble del sentido. Esas formas y figuras, esos poemas, son objetos artificiales, cubos o esferas de ecos y resonancias, que producen sensaciones e ideas-sensaciones semejantes pero no idénticas a las de la experiencia original. El poema es la metáfora de lo que sintió y pensó el poeta. Esa metáfora es la resurrección de la experiencia y su transmutación" ("Lectura", OC 2: 42).

23. La concepción de la crítica como traducción remite a Wittgenstein, por ser una interrogación del lenguaje y una aceptación de sus límites. Véase J. García Sánchez, "Octavio Paz/Wittgenstein: La palabra silenciada", 57. También es un modo identificativo, en su esencia poético, que recupera de los estudios sobre la poesía de Heidegger. Véanse al respecto los estudios de Manuel Durán, "La estética de Octavio Paz", 114-136, Andrew Debicki, "El trasfondo filosófico y la experiencia poética en obras de Octavio Paz", 141-158 y Manuel Benavides, "Claves filosóficas de Octavio Paz", 11-42. Pero, en última instancia, el origen del concepto de traducción se puede encontrar en la Aesthetica in nuce (1762) de J. G. Hamann, quien consideraba el lenguaje como un proceso infinito de traducción de pensamientos a palabras, de cosas a nombres, de imágenes a signos, que nunca logran una comunicación total. Véanse Isaiah Berlin, The Magus of the North: J.G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism, 12 y ss, y Andrew Bowie,

Estética y subjetividad: La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual, 16-19.

24. Como sucede en el caso de la poesía sobre el arte visual. Véase Jorge Fornet, "Paz, poética verbal, poética visual", 54-59.

25. "Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación" (El arco, OC 1: 51).

26. Javier González anota al respecto: "En cuanto a Octavio Paz es evidente que su visión de la relación arte-sociedad pasa por el reconocimiento de la autonomía de la creación y de la más firme independencia intelectual. Su idea de la crítica corresponde a la interiorización de la función en la obra misma: el poema, la novela, la obra de arte en general, son críticos en sí mismos; precisamente por el hecho de conservar su autonomía como creaciones de nuevos valores". (130).

27. En su argumentación de la autonomía del arte, Paz considera que la obra de arte se debe, en última instancia, a la invención y creación individual: "En el proceso literario intervienen tres circunstancias. Una es el lugar y el momento: la sociedad en donde se escribe; otra es la aparición de un nuevo estilo o tendencia, casi siempre llegado de fuera y que trastorna a la tradición imperante, la contradice y pretende cambiarla; la última, la decisiva, es la acción de un escritor o de un grupo de escritores que recoge la nueva tendencia, la hace suya y crea con ella y a través de ella unas obras distintas y únicas. La literatura nace de la intersección de esos tres factores: los dos primeros son dados y pertenecen al curso natural de la historia; el tercero representa lo inesperado, el genio o el ingenio personal, aquello que transforma la repetición en invención y la sucesión en obra aislada y perdurable. Es el elemento creador de la historia: funda las tradiciones, las derriba, las resucita y, en suma, es un perpetuo recommienzo" ("Prólogo", OC 4: 23).

28. "Del mismo modo que hay en el arte y en la poesía elementos irreductibles a la explicación psicológica y biográfica, los hay que son irreductibles a la explicación histórica y sociológica. Entonces, ¿en qué sentido me parece válida la tentativa de insertar la doble singularidad de sor Juana, la de su vida y la de su obra, en la historia de su mundo: la sociedad aristocrática de la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVII? Estamos ante realidades complementarias: la vida y la obra se despliegan en una sociedad dada y, así, sólo son inteligibles dentro de la historia de esa sociedad; a su vez, esa historia no sería la historia que es sin la vida y las obras de sor Juana. No basta con decir que la obra de sor Juana es un producto de la historia; hay que añadir que la historia también es un producto de esa obra" (Sor Juana, OC 5: 20-21).

Tradición e interpretación

La crítica de arte de Octavio Paz continúa la tradición de "la pintura vista desde la poesía" de Charles Baudelaire ("Repaso", OC 6: 22). Como modelo de apertura a la "creación o invención artística" (Sor Juana, OC 5: 19), ella responde a la crisis de la representación producida por la convicción de que "el mundo no es lo que vemos ni lo que pensamos; es un equilibrio, un momento de convergencia. Un pacto y una pausa" ("Chillida", OC 6: 106). La consecuencia inmediata de esta ruptura con el realismo fue "la sustitución de la interpretación literal por la analógica, el fin de la crítica como juicio y el nacimiento de la crítica poética" ("Presencia", OC 6: 46).

Como procedimiento, Paz apuesta por la convergencia de dos modos críticos opuestos. La fusión de la reflexión teórica y de la experiencia personal facilita tanto la transición de una poética, que, al generalizarse, se proyecta como una verdadera estética, como la respuesta creativa ante un objeto. En consecuencia, el texto oscila entre lo objetivo, racional, convencional y crítico y lo

subjetivo, intuitivo, idiosincrásico y poético.¹ Es, por lo tanto, un modelo asistemático y, hasta cierto punto, contradictorio.² Pero no se trata de una fisura del modelo sino de una ruptura con el esquema y código crítico, por un modelo que describe, argumenta y evalúa las relaciones existentes en el objeto sin descuidar la afirmación de su recepción:

La unión de pasión y crítica subraya el carácter paradójico de nuestro culto a lo moderno. Pasión crítica: amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega. Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirma nada permanente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio (Los hijos, OC 1: 336).

Como discurso binario las propuestas surgen de las reflexiones críticas del sujeto y no como órdenes inherentemente garantizados del objeto. Esta particularidad impide su constitución como elementos estables. Sin embargo,

esta individuación se sustenta conceptualmente en una consideración compleja de la estructura del objeto, que es invariable como entidad, pero variable en su proyección:

El texto es siempre el mismo -y en cada lectura es distinto. Cada lectura es una experiencia fechada que niega a la historia con el texto y que a través de esa negación se inserta de nuevo en la historia. Variación y repetición: la lectura es una interpretación, una variación del texto y en esa variación el texto se realiza, se repite -y absorbe la variación (Los hijos, OC 1: 473).

Como resultado, la crítica de arte asume la alteridad ante la imposibilidad de comprender y expresar plenamente la esencia de un objeto, que es siempre "irreductible lo mismo a la geometría de los sistemas que al impresionismo de las sensaciones" ("Chillida", OC 6: 106). Según este común principio ordenador, la crítica de arte, como una reflexión desde la creación y no una doctrina, se ocupa del significado de un objeto con un sentido amplio que no subsume su diversidad. Por lo que no comprende definiciones ideológicas estables y exteriores a cualquier reflexión del sujeto.

Según estos límites el texto viene a ser la síntesis de varios modelos cognoscitivos. Pero, en última instancia, es una construcción de la imaginación. En este sentido los elementos que dependen tanto del conocimiento sensorial como del intelectual son el motivo para aquellos que son recursos propiamente lingüísticos, los que complementan el significado de las obras con marcos, situaciones y acciones:

La función crítica, en un primer momento, consiste en separar y disociar los distintos elementos que componen la obra; después, hay que asociar esos elementos, ponerlos en relación unos con otros y con otras obras. En este segundo momento interviene la imaginación, la facultad analógica, que asocia, compara y descubre las correspondencias escondidas y las oposiciones significativas ("Xavier", OC 4: 261).

El rechazo del modo analítico se debe a las dudas ante la posibilidad de un discurso impersonal depurado de adulteraciones ideológicas y sus delimitaciones entre la descripción, interpretación y la evaluación. Pues "toda representación es simbólica y de ahí que el objeto pintado no sea nunca ni una copia ni una reproducción del original"

("Presencia", OC 6: 43). Esto motiva y justifica la intervención y suplementación de la imaginación en la comprensión de las imágenes.³ Sin embargo, al integrar, aunque sea sólo en principio, los métodos, intereses y objetivos de ambos modos, supera la clásica dicotomía disciplinaria entre la crítica y la historia del arte.⁴

De manera consistente, el proceso crítico se desarrolla en dos planos. En el primero se elige un número de datos que permitan construir un modelo crítico de las relaciones complejas del objeto. Puede tratarse de descripciones de los elementos y de sus funciones y relaciones. También de recuperaciones de nociones o aspectos establecidos por la crítica. De esta forma, en la descripción de los ready-made de Marcel Duchamp, son sus consideraciones como críticas del gusto y como críticas del arte retiniano:

En algunos casos los ready-mades son puros, esto es, pasan sin modificación del estado de objetos usuales al de "anti-obras de arte"; otras veces sufren rectificaciones y enmiendas, generalmente de orden irónico y tendiente a impedir toda confusión entre ellos y los objetos artísticos (Apariencia, OC 6: 140).

En el otro plano, el texto mantiene su independencia al hacerse activo en el momento de las conclusiones y las valoraciones. Por lo que se construye en relativa libertad:

Un nihilismo que gira sobre sí mismo y se refuta:
 entronizar una nadería y, una vez en su trono,
 negarla y negarse a sí mismo. No un acto
 artístico: la invención de un arte de liberación
 interior. En el Gran Sutra de la perfección de la
sabiduría se dice que cada uno de nosotros ha de
 esforzarse por conquistar el estado bienaventurado
 del Bodisatva, a sabiendas de que Bodisatva es una
 no-entidad, un nombre vacío. Esto es lo que
 Duchamp llama "belleza de indiferencia". O sea:
 libertad (Apariencia, OC 6: 148).

Esta elaboración analógica se presenta como una posible lectura de la denotación de la obra, y no como una prueba. Pues se trata de una entrada subjetiva en la objetividad de la referencia que le sirve de base.

El mismo formato se reitera en la propuesta de que la relación meta-irónica de La Mariée mise à nu par ses
célibataires, même (Le Grand Verre) responde tanto a la tradición crítica de la modernidad como a la tradición

central de Occidente, a la física y metafísica del amor. Consideración que es establecida por medios paralelos, a través de su correspondencia con otras culturas. Este modelo hace posible la propuesta como cooperación interpretativa. Pero, por ser analógica, no es ni permanente ni verificable. En esta limitación acepta la aportación de la correspondencia como una realización de la comprensión, pues atiende a las indicaciones de la obra:

Las innegables semejanzas entre la imagen hindú y el Gran vidrio, la Caja verde y la explicación de la tradición tántrica no implican, naturalmente, relación directa entre ellas. Tampoco es una coincidencia casual. Son dos versiones distintas e independientes de una misma idea -tal vez de un mito que se refiere al carácter cíclico del tiempo. Por supuesto, ni la tradición hindú ni Duchamp necesitaron conocer ese mito: sus versiones son respuestas a las imágenes tradicionales que en una y otra civilización se han hecho del fenómeno de la creación y la destrucción, la mujer y la realidad. No insisto sobre esto porque mi propósito no es antropológico

y lo único que me interesa es, por la comparación de estas dos imágenes, acercarme un poco más a la obra de Duchamp (Apariencia, OC 6: 174).

De esta forma el proceso crítico queda marcado por fluctuaciones entre aproximaciones lógico/argumentativas y reflexiones imaginativo/emotivas. En específico, se configura textualmente a partir de un centro creativo y unos márgenes teóricos que articulan y organizan los textos. La marca está dada por los márgenes, que se encuentran por lo general al principio del texto, aunque no siempre de una manera tan rígida y nítida. Están consagrados a cuestiones críticas, teóricas o estéticas, como definir el espacio en que se inserta el objeto o precisar ciertas determinaciones o concepciones formales o temáticas a discutir, que dentro de una cuidada gradación llevan al centro, el objeto en discusión.⁵

El resultado es complejo por su cualidad creativa y no puramente intelectual.⁶ Se sitúa en un orden lógico, pero el establecimiento de ideas sustanciales es siempre complementada por manifestaciones de la imaginación. Hasta el extremo de que, en determinados ensayos, los enunciados

críticos se confunden con expresiones creativas, que parecen eliminar todo condicionamiento.⁷

La unión de estos dos modos textuales no es un caso aislado. La crítica de arte es de hecho un modelo global de los tipos textuales o discursivos relevantes,⁸ lo que es consecuente de cierto modo con su propuesta de "la literatura como una inmensa masa maleable que adopta todas las formas sin fijarse en ninguna" (Las cosas, 45). De esta forma es un texto descriptivo, como representación o exposición del objeto e información del contexto. Es también argumentativo, como discurso evaluativo, explanatorio y persuasivo. Y sobre todo narrativo, por comprender los dos tipos anteriores.

La adopción conjunta de los modos de narración técnico y autorreflexivo es consistente con su estructura binaria. El modo técnico tiene una función descriptiva, que permite el distanciamiento, la identificación, la autorización y la validación del discurso crítico. También funciona como marco de apertura para las intervenciones de la experiencia estética.⁹ Su substitución por el modo autorreflexivo en el desarrollo discursivo permite indicar que la estrategia de este modelo no es la de reproducir el objeto, sino su

apropiación como vehículo para expresar la complejidad de su percepción.

En consecuencia, la crítica surge de la dialéctica que se despliega entre el texto, el objeto y su sujeto. No es una reflexión del objeto, pues el acercamiento no está controlado por imperativos disciplinarios o institucionales. Tampoco es una construcción del conocimiento a partir de prácticas genéricas establecidas. Su diseño es el resultado del reconocimiento de la relación compleja entre las imágenes y las palabras, y, por lo tanto, es sensible tanto a las limitaciones del objeto como a las posibilidades del lenguaje. Su oscilación entre los modos formal y cultural, de estudio de las dimensiones internas de un objeto y de su situación, producción o recepción, y el modo propiamente creativo, responde a la correlación de las impresiones sensitivas y a los productos de la imaginación. Se trata de una relación de elementos intencionales e involuntarios que permiten la configuración de un texto particular, situado y persuasivo.

Como respuestas particulares, las afirmaciones de la crítica tienen finalidades e intenciones así como un carácter contextual y temporal y no meramente descriptivo e

informativo, por lo que la interpretación y la creación surgen y dependen de la recepción. Esto no significa que los factores relativos al objeto de arte sean modificados con el fin de acomodar una impresión puramente estética. Tampoco que sea la impronta personal la que, en definitiva, identifique lo percibido como una obra de arte. Pues toma como premisa que el arte se sitúa como entidad significativa entre las intenciones y las actualizaciones:

Es verdad que el espectador crea una obra distinta a la imaginada por el artista pero entre lo que el artista quiso hacer y lo que el espectador cree ver, hay una realidad: la obra. Sin ella es imposible la recreación del espectador
(Apariencia, OC 6: 186).

La tradición genérica de la crítica de arte proclama la creatividad de su discurso, por lo que es independiente del objeto de arte que es motivo de la experiencia, de su creador e, inclusive, del crítico. Pero su relación se mantiene de cierto modo, como una de las múltiples revelaciones del objeto de arte y su necesario complemento:

Como toda re-creación, el poema del lector no es el doble exacto del escrito por el poeta. Pero si

no es idéntico por lo que toca al esto y al aquello, sí lo es en cuanto al acto mismo de la creación: el lector recrea el instante y se crea a sí mismo. El poema es una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo (El arco, OC 1: 195).

La existencia de la relación objeto/texto/sujeto, implica una recuperación de la concepción de la atención estética, la actitud que supone la limitación absoluta de las consideraciones y correspondencias externas, la sublimación del nivel cognitivo y la abstracción del compromiso simultáneo de la percepción, con la consecuente neutralización de la función racional en la comprensión:

Reducida a su forma más inmediata, la experiencia estética es un placer, un tipo particular de relación con un objeto real o imaginario que suspende, así sea momentáneamente, nuestra facultad razonante. El objeto nos seduce y la fascinación que ejerce sobre nosotros va de la beatitud a la repulsión, del agrado al dolor. Aunque la gama de sensaciones es casi infinita, todas ellas tienen en común paralizar nuestra

razón; el placer la transforma y de reina la convierte en cómplice o en escandalizado e impotente censor de nuestras sensaciones [...]
 ¿Cómo escribir sobre arte y artistas sin abdicar de nuestra razón, sin convertirla en servidora de nuestros gustos más fatales y de nuestras inclinaciones menos premeditadas? ("De la crítica", OC 7: 265).

Se trata de una respuesta emocional donde sucede la "desviación e interrupción que conectan al objeto con otra región de la sensibilidad: la imaginación" ("El uso", OC 6: 69). Sin embargo, el texto no es un producto independiente de todo juicio, sino que es también crítico:

La crítica no sólo hace más intenso y lúcido mi placer sino que me obliga a cambiar mi actitud ante la obra. Ya no es un objeto, una cosa, algo que acepto o rechazo y sobre lo cual, sin riesgo para mí, dejo caer una sentencia. La obra ya forma parte de mí y juzgarla es juzgarme. Mi contemplación ha dejado de ser pasiva: repito, en sentido inverso, los gestos del artista, marchó hacia atrás, hacia el origen de la obra y a

tientas, con torpeza, rehago el camino del creador. El placer se vuelve creación ("De la crítica", OC 7: 265).

Este texto de Paz demuestra su escepticismo ante la noción convencional de la actitud estética.¹⁰ Se acepta como punto de partida del proceso crítico, pero no se subsume a la impresión del objeto, en una absoluta interiorización que neutralice el sujeto.¹¹

El juicio estético surge de la experiencia estética, por la intervención del pensamiento crítico.¹² Así, en la experiencia estética de la pintura de Tamayo, de la que dice que "nunca el gris había revelado tantas entonaciones y modulaciones, como si oyésemos un poema hecho de una sola frase, que se repite sin cesar y sin cesar cambia de significado" ("Tamayo", OC 7: 264), el juicio estético se da en la forma de una correspondencia: "Por su suntuosa y rica monotonía, por su luz ensimismada, me recuerdan ciertos sonetos fúnebres de Góngora. Sí, Góngora, el gran colorista, pero también el poeta de los blancos, los negros y los grises, el poeta que oía el paso del instante y de las horas" ("Tamayo", OC 7: 264).

La función de la experiencia estética indica que la única argumentación adecuada es la de la lógica en situación, es decir, una retórica tanto racional como pasional, que permita tanto una indagación en la significación de un objeto como su apropiación en un medio creativo afín.¹³ Es, en este sentido, una respuesta de la modernidad a la tradición de las crónicas, como reportes de "excursiones e incursiones" en el medio visual:

Después de las excursiones, se conversa sobre lo que se ha visto; después de las incursiones, se muestran los objetos y tesoros recogidos. Nada más natural, por esto, que uno de los grandes placeres de la lectura haya sido comentar con uno o dos amigos las páginas leídas en nuestras incursiones y excursiones. La edad moderna transformó las conversaciones íntimas en un nuevo género: toda esa vasta literatura compuesta de libros sobre los libros leídos. El género es una extensión, a veces cancerosa, de la crítica. También es algo más y algo distinto: crónica de viaje y guía topográfica, descripción y análisis, historia y confesión, reconocimiento y conquista,

descubrimiento y colonización ("Prólogo", OC 2:
16) .

La analogía de la lectura con el viaje no es accidental, pues explica la concepción que tiene Paz acerca de la naturaleza de las representaciones, de cómo los artistas han percibido su mundo y expresado sus percepciones en signos visuales, reflexiones que no son desvirtuadas por la expresión afectiva de su recepción.¹⁴

2

La superación del razonamiento apodíctico sobre las artes, como supuesto medio infalible de descripción y comprensión de los valores y propiedades significativas del arte, es el resultado de su incapacidad para distinguir las causas y condiciones de una obra. Esto se expone en la crítica de Paz al esquema determinativo de tradición disciplinaria:

Si fuésemos críticos diríamos que Coronel está a la altura de sus modelos. Sólo que así habríamos dicho la mitad de la verdad. La otra la constituyen ese poder recreador de formas, ese gran apetito de mundo -espacios, colores,

volúmenes, cosas tangibles- que delata siempre al pintor auténtico, esa valentía y arrojo con la materia y, en fin, esa inocencia apasionada ("Presentación", OC 7: 357).

No cuestiona la función de la tradición en el arte, sino su alcance.¹⁵ En cambio propone una interacción crítica entre la tradición y el artista, donde la forma es la del "diálogo hecho de oposiciones y afinidades, diálogo íntimo, amoroso y polémico, casi siempre implícito, sobrentendido" ("Las obvisiones", OC 7: 366). La crítica no es un componente alterno sino un integrante activo que se expresa en las conexiones y rupturas temáticas, conceptuales o circunstanciales:

La crítica no sólo es creadora por sí misma sino que ya es parte de la creación artística y abundan las novelas, los poemas y aun los cuadros que contienen una crítica a otras obras (o su propia autocrítica). El arte moderno, desde el romanticismo es un arte polémico. Mejor dicho: es arte moderno porque es polémico. Casi siempre esa polémica se expresa como crítica de la tradición ("Las obvisiones", OC 7: 367).

Sobre la asimilación o la ruptura con la tradición, el alcance y significación de una obra está dado por su cualidad renovadora, y no por sus relaciones con otros autores y doctrinas:

La tradición en las artes se define por la invención; cada obra realmente importante es única y en su esencia inimitable. Inclusive dentro de un estilo o una manera, lo que cuentan son las variaciones: la historia de un estilo es la de sus cambios ("Pinturas", OC 7: 383).

Esta concepción evita la consideración de una obra como una consecuencia de circunstancias de orden social, político, económico o biográfico. También evita su interpretación como una manifestación del devenir de las artes, lo que la reduciría a un simple producto determinado por la historicidad.

Paz duda de la capacidad objetiva de la descripción para referir las cualidades y propiedades de un objeto de arte en una enumeración estable y corroborable. Duda, también, de la distinción entre la descripción supuestamente objetiva y la interpretación, considerada ésta como resolución subjetiva, relativamente variable, de la

denotación del objeto.¹⁶ Esto se convierte en una significativa justificación de la apertura creativa de la crítica:

La crítica es imitación creadora, reproducción de la obra. Ciertamente, el cuadro que contemplo no es idéntico al del pintor. Me dice cosas que no le dije al pintor. No podría ser de otro modo, ya que lo ven dos pares de ojos distintos. No importa: gracias a la crítica ese cuadro es también obra mía. La experiencia estética es intraducible, no comunicable ni irrepetible. Nada podemos decir sobre un cuadro, salvo acercarlo al espectador y guiarlo para que repita la prueba. La crítica no es tanto la traducción en palabras de una obra como la descripción de una experiencia. La historia de unos hechos, una gesta, que convirtieron un acto en obra. Acto: obra: gesta. Tal es, o debería ser, el fin de toda crítica ("De la crítica", OC 6: 266).

La propuesta de la crítica como un reflejo de las sensaciones, ideas y visiones de una experiencia individual, relativiza todo acto interpretativo. Esto implica la

eliminación de las categorías discursivas, lo que hace válido su acercamiento o exploración como instrumento de comprensión:

El lenguaje de la pintura, como todo lenguaje artístico, es intraducible. Lo que nos dice un cuadro está a la vista: son formas y colores. Pero hay algo más: la pregunta que nos hace, la visión que nos impone, el secreto que nos revela o el puente que nos tiende para que penetremos en esta o aquella realidad. O sea lo que, con cierta vaguedad, llaman el significado. Solo que el sentido de una pintura no se puede reducir ni a palabras ni a conceptos; la obra apunta siempre hacia un más allá (o un más acá) que es indecible en palabras. Los cuadros, como los poemas, se explican por sí mismos. Para dialogar con nosotros no necesitan de intérpretes: basta con verlos. La conversación es directa, sin intermediarios y sin palabras, como en el amor y en otros actos decisivos del hombre. Asunto de ojos: todo es mirar y dejarse mirar ("Una exposición", OC 7: 347).

El argumento de irreductibilidad de la pintura considera la crítica como un ejercicio secundario en dependencia del arte. Lo cual no implica necesariamente a la crítica de arte desde la poesía, la que parte de ella pero se proyecta como un nuevo género hacia la creación:

Así pues, la misión del crítico no consiste tanto en explicar una obra como en acercarla al espectador: limpiar nuestra vista y espíritu de telarañas, colocar el cuadro bajo la luz más favorable. En suma, poner uno y otro frente a frente: invitar a la contemplación, provocar el encuentro silencioso. Todo lo demás -lo que suscita en nosotros el cuadro- no pertenece al dominio de la crítica propiamente dicha sino al de la recreación artística. Es nuestra respuesta a lo que nos dice el artista. Y en la profundidad, riqueza o autenticidad de esa respuesta reside la eficacia de la obra de arte, su fertilidad ("Una exposición", OC 7: 347).

A pesar de sus objeciones, Paz recupera del modo crítico tradicional el uso de tecnicismos y referencias a términos establecidos dentro de la historia del arte. La selección de

estos registros no se debe a la búsqueda de la adhesión retórica, es decir, del asentimiento racional que apele también al orden emocional de sus receptores, o de una autoridad que garantice el conocimiento. Más bien, es el resultado de la necesidad de transmitir la denotación del objeto como un marco crítico, aunque en el proceso termine adquiriendo características propias e ineludibles como construcción literaria. Así en su explicación de las relaciones de La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre) con la perspectiva, recurre a fuentes autorizadas y a una serie de términos técnicos:

El interés por los fenómenos ópticos, considerados como una dimensión de la ciencia física o como un extremo de la duda filosófica, fue temprano en Duchamp. Temprano, constante y variado: problemas de la perspectiva lineal y anamórfica, cronofotografía y simultaneísmo, proyecciones de las sombras de los objetos sobre un muro o una tela, pintura (retardo) en vidrio, cinema estereoscópico, placas rotativas de vidrio (óptica de precisión), semiesfera rotativa, rotorrelieves (discos ópticos), discos con juegos de palabras

inscriptos en forma de espiral... (Apariencia, OC
6: 216).

La función del registro técnico y del aparato de citas es siempre condicionada por la preferencia discursiva por las descripciones impresionistas en código sensible, lo que se justifica por el planteamiento programático de la imposibilidad de encontrar una terminología equivalente a los componentes de las artes visuales.

Ante la intraducibilidad de las imágenes, a cada lectura sólo le queda convertirse es una recreación y no en un modelo del objeto. De esta forma explica que "Goya no nos describe los horrores de la guerra: nos ofrece, sin más, la imagen de la guerra. Sobran los comentarios, las referencias y las explicaciones" (El arco, OC 1: 124). En un extremo, el lenguaje crítico centrado en la imagen relaciona significativamente el discurso con el objeto, en el otro, la cualidad de imagen del objeto impide su reproducción. La resolución de esta oposición, como imágenes que surgen de otras imágenes, conlleva a una comprensión muy específica de la representación. Si bien las imágenes no pueden ser reproducidas, sí pueden ser sustituidas por otras imágenes en otros discursos, las que tienen conexiones significativas

aunque no sean idénticas. Lo cual reafirma la idea del modelo analógico como único medio válido de acercamiento crítico.¹⁷

3

El rechazo de la representación y el paso a una poética autorreferencial conlleva la superación de la descripción por la recreación. De aquí proviene la concepción de la crítica de arte como traducción o transmutación, como una operación que concretiza el significado de un objeto:

La idea del lenguaje contiene a la de traducción: pintor es aquel que traduce la palabra en imágenes plásticas; el crítico es un poeta que traduce en palabras las líneas y los colores. El artista es el traductor universal. Ciertamente, esa traducción es una transmutación. Esta consiste, como es sabido, en la interpretación de signos no lingüísticos por signos lingüísticos -o a la inversa. Cada una de esas "traducciones" es realmente otra obra, no tanto una copia como una metáfora del original ("Presencia", OC 6: 43).

La propuesta de traducción explica la crítica de arte como una correspondencia. Por establecerse en el dominio de las transmutaciones, donde se superan las proposiciones de similitudes y contrastes de la problemática imagen/texto del nivel teórico, sus críticas se convierten en un nuevo y distintivo objeto de arte. No se trata de conversiones de representaciones visuales en representaciones verbales. Tampoco de descripciones que busquen abandonar el dominio de su medio y lograr la espacialidad, al detener la temporalidad de la escritura y convertirla a las cualidades de la imagen.¹⁸ Más bien, de un modelo conjetural analógico, al mismo tiempo reproductivo e innovador, que surge de la consideración de la poesía y la pintura y de la lectura y la contemplación como actividades y participaciones complementarias.

La transmutación es un dispositivo crítico de concepción circular, que facilita el movimiento de pensamientos a palabras, de cosas a nombres, de imágenes a signos. En consecuencia, se sustenta en una concepción del arte que sitúa el lenguaje en una posición fundamental:

No es menos vertiginosa la otra idea que obsesiona a Baudelaire: si el universo es una escritura

cifrada, un idioma en clave, '¿qué es el poeta, en el sentido más amplio, sino un traductor, un descifrador?' Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra (Los hijos, OC 1: 396).

Este proceso no implica una problemática de identidad, pues "no transmite las ideas y sensaciones originales", sino que construye un objeto de "sensaciones e ideas-sensaciones semejantes pero no idénticas a las de la experiencia original" ("Lectura", OC 2: 42).

Como medio de transmisión toma la forma de un reemplazo analógico, y no de una copia. De esta forma supone, como medio de acceso a la realidad, un modulador lingüístico de la experiencia. La que se manifiesta no sólo de manera reflexiva y reproductiva sino tan activa y productiva como el objeto de arte que la motiva:

Esa transformación no es ni puede ser sino literaria porque todas las traducciones se sirven de los dos modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora. El texto

jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonimia o metáfora. Las dos, a diferencia de las traducciones explicativas y de la paráfrasis, son formas rigurosas y que no están reñidas con la exactitud: la primera es una descripción indirecta y la segunda una ecuación verbal ("Literatura", OC 2: 67).

La transmutación, en resumen, se funda en la imposibilidad de reproducción y sistematización del objeto de arte. De este modo la obra de arte mantiene su independencia de todo modelo o pantalla crítica, excepto de la interpretación del lector que la recrea independiente de sus circunstancias.

4

La vaguedad de sus enunciados es una de las características de la concepción del discurso crítico como transmutación.¹⁹ Su valor queda determinado por el carácter intuitivo del discurso, de cohesión de elementos emotivos y

racionales, y no teóricos, al menos en el sentido convencional de este término. La traducción es siempre variable, por lo que sus resultados son incuestionables y sus propuestas no son ni comprobables ni falsificables, como tampoco tienen poder predictivo alguno. Esto no se extiende, por supuesto, a sus datos y descripciones iconográficas e iconológicas, que son provisionales y quedan abiertos a la corrección y a la invalidación.

Las múltiples revisiones de sus textos no son más que una manifestación de esta característica. En su primer ensayo sobre la obra de Duchamp, "El castillo de la pureza", afirma que: "En el Gran vidrio culmina el movimiento de la ironía de afirmación que anima a los ready-made" (Apariencia, OC 6: 177). En el siguiente ensayo, "*water writes always in *plural", la afirmación es superada:

El camino entre La novia... y Dados... está hecho de reflejos. Es una espiral que empieza donde acaba y en la que allá es acá. La identidad sale de sí misma en busca de sí misma y cada vez que está a punto de encontrarse se bifurca. Pero los ecos y correspondencias entre una y otra pueden extenderse a toda la obra de Duchamp. Estamos

frente a una verdadera constelación, en la que cada cuadro, cada ready-made y cada juego de palabras está unido a los otros como las frases de un discurso (Apariencia, OC 6: 197).

Esta variación es el resultado del método de contrastaciones y de crítica constante de sus ideas, y no de cambios radicales en sus consideraciones. La revisión crítica supera las complejidades, también las contradicciones y las divergencias, hacia un nivel de precisión adecuado donde es posible el entendimiento por la claridad lingüística de sus propuestas. En este nivel no se preocupa en formular conceptos, designaciones o términos significativos que puedan reducirse a definiciones. Se propone, más bien, aproximaciones y sus consecuentes derivaciones, donde las traducciones, o transmutaciones, suceden al nivel del lenguaje.²⁰

La conversión del modelo descriptivo en analógico no significa, por lo tanto, que se rechace el pensamiento objetivo, el que constituye la base de sus escritos, aunque estos se interrelacionen con las posibilidades, disposiciones o modificaciones innatas que abre el conocimiento subjetivo. Por consiguiente, la crítica de arte

se edifica tanto en el ideal de la episteme, fundamentalmente en la tradición que ésta representa, pues se rechaza toda pretensión de absolutismo, como en el ideal de la doxa, comprendido como enunciados corroborables.

Esto separa el modo crítico/creativo de los modelos interpretativos autovalidatorios,²¹ como el que se ha denominado como la nueva historia del arte.²² A pesar de su proximidad en el tratamiento lingüístico de las artes visuales, la diferencia radica en que no llega al exceso reductivo del arte al texto, o de la visión al signo, derivado de la noción de que la confrontación entre la pintura y la escritura es constante e inevitable.²³ Tampoco propone una alteración o condicionamiento de la autonomía del arte, que justifique un discurso especulativo bajo la concepción de que la obra es constituída en el proceso interpretativo.²⁴ Si bien la crítica de arte supone la elevación del texto al mismo orden creativo del objeto, donde asume una condición de acto primario,²⁵ ella no consiste en una reducción del objeto como medio para reflexiones de carácter universal. Es, más bien, una transmutación que deriva de una comprensión

intuitiva/contemplativa y, en última instancia, enfática, una función estética que implica una actualización.²⁶

5

Como conclusión a la situación textual de la crítica de arte se puede indicar que no es un simple fenómeno secundario situado entre la historia de la literatura y la historia del arte. Es, sin duda, un género literario cuya principal distinción consiste en ser un medio de expresión esencialmente sensible pero basado en una sólida concepción teórica de la recepción, por lo que no es de ningún modo limitada su significación en términos analíticos. A pesar de su homogeneización como expresiones individuales, la crítica de arte no puede ser considerada meramente como un modelo continuo de discurso estético carente de progresión histórica y cuyo único valor constituya el ser un índice de las predilecciones de un autor y de una época. Si bien una proporción significativa de sus críticas del arte son apologéticas, y, por lo tanto, marginales, al valorizar un arte no establecido dentro de una cultura institucional, estas críticas indican asimismo que su esteticismo no está exento de un programa ideológico.²⁷

Como instrumento retórico de relación y de articulación, la crítica de arte propone un nuevo modo de mirar la pintura y un nuevo modo de expresar su experiencia. Lo que da como resultado una apropiación:

La obra ya forma parte de mí y juzgarla es juzgarme. Mi contemplación ha dejado de ser pasiva: repito, en sentido inverso, los gestos del artista, marchó hacia atrás, hacia el origen de la obra y a tientas, con torpeza, rehago el camino del creador. El placer se vuelve creación ("De la crítica", OC 7: 266).

En el proceso, ofrece una retórica de la pintura que permite acercarse al objeto pero también ser un medio para lo no dicho. A la reacción subjetiva, de la búsqueda y expresión del placer, se integra una concepción crítica de identificación, de lector que busca, encuentra y reconoce en el objeto sus propias ideas sobre la esencia del arte. Es en el marco de esta relación que se manifiesta el objeto de arte, a través de una transposición de la que forma parte la reflexión crítica, no como un dispositivo descriptivo o interpretativo marginal, sino como integrante activo de la experiencia estética.²⁸

El proceso crítico se mueve desde un discurso interpretativo, que determina y enuncia propiedades y relaciones del objeto de arte, a un discurso estético que por giros lingüísticos supera la indagación del objeto para suscitar una experiencia estética propia. La conversión termina afectando todos los enunciados del texto, neutralizando sus funciones interpretativas como momentos de su configuración estética, lo cual no reduce el objeto percibido ni atenta contra su autonomía, problema que aparece en toda interpretación objetivista, sino que lo trasciende al constituirse en discurso estético. De este modo el texto funda y reproduce su propio objeto. Pero inclusive en los casos donde la acumulación de ornatos en la forma de imágenes lleva a una literaturización semejante, en su hermetismo, al idiolecto poético,²⁹ su cualidad expansiva abre nuevos espacios a la indagación en un nivel crítico/interpretativo.

Notas

1. Esta es una de las características de la crítica de arte que ha sido adoptada por la nueva historia del arte, véase al respecto Norman Bryson, Calligram: Essays in New Art History from France, xiv y ss, y Visual Culture: Images of Interpretation, xv y ss.
2. Sobre los rasgos contradictorios del discurso crítico de Paz véanse Anthony Stanton, "Octavio Paz, Alfonso Reyes y el análisis del fenómeno estético", 375; y José Quiroga, Understanding Octavio Paz, 88-92. Para interpretaciones más críticas de este aspecto, veánse Jorge Aguilar Mora, La divina pareja: historia y mito: valoración e interpretación de la obra ensayística de Octavio Paz, 188 y ss.; y Rubén Medina, "El poder de la escritura y la escritura del poder: Paz poeta y Paz ensayista", quien considera que "En la segunda edición de El arco y la lira, Paz sobrepone por lo menos dos concepciones poéticas, a fin de racionalizar y justificar su revisionismo y el nuevo trayecto de su poesía, en cuanto a la noción nueva del espacio que surge en los sesenta [...] Dos concepciones sobre la poesía coexisten en un mismo libro. En la primera cita el poema es concebido como una totalidad formal, de ahí que su significado se localice en la forma artística y la construcción, y en la relación entre las partes 'insustituibles' y el todo; en el nuevo epílogo a El arco y la lira el poema deja de ser visto como una realidad objetiva y fija en el espacio, y se convierte en una simple metáfora, como lo concebía el simbolismo. El principio de construcción se margina dando prioridad al analógico, imponiendo así una dimensión meramente ontológica al poema" (96-7).
3. E. H. Gombrich indica lo siguiente al respecto: "In visual representation, signs stand for objects of the visible world, and these can never be 'given' as such. Any picture, by its very nature, remains an appeal to the visual imagination; it must be supplemented in order to be understood. This is only another way of saying that no image

can represent more than certain aspects of its prototype; if it did it would be a double, and not even Pygmalion could make one" (Art, 242-3).

4. De acuerdo a Jenefer M. Robinson la distinción entre la historia del arte y la crítica de arte se funda en una esquemática separación de sus funciones: "The art historian seeks to know who produced a particular work, when and where it was produced, and under what circumstances. The art critic, on the other hand, attempts to discover such things as the formal and expressive features of an art work and whether and in what way it is a successful or an unsuccessful work" (95).

5. Ejemplos, entre otros, del módulo formal donde los márgenes se sitúan al principio y al fin del texto se encuentran en la discusión sobre la simplificación y el reduccionismo crítico de la "Ocultación y descubrimiento de Orozco" (OC 7: 228-52) y sobre la autonomía estética en "Tamayo en la pintura mexicana" (OC 7: 228-52).

6. La ausencia de minuciosos análisis, que no proporcionan facilidades de visualización, y por consiguiente de comprensión, del objeto que discuta, supone una estrategia retórica que puede lograr el efecto de la presencia a través de un alejamiento del objeto concreto así como implicar al lector y hacerlo penetrar en el proceso intelectual seguido con el fin de llevarlo a compartir una posición crítica. CH. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca plantean lo siguiente: "El objeto real debe acarrear una adhesión, imposible de conseguir con la mera descripción del objeto. Es un ayudante valioso, pero con la condición de que la argumentación resalte su utilidad. En efecto, lo real puede ofrecer aspectos desfavorables que será difícil de sustraer al espectador; por otra parte, el objeto concreto podría distraer la atención del oyente en una dirección que se aleja de lo que le importa al orador. Así pues, no hay que confundir la presencia y los esfuerzos para aumentar el sentimiento de presencia con la fidelidad a lo real" (194).

7. Como sucede, entre otros, en su estudio sobre la obra de Marie José, donde la propuesta de que los collages y ensamblajes son el resultado de la lógica de las correspondencias se disuelve en una transmutación de la experiencia: "Configuraciones de formas y colores sobre una cartulina inmóvil: su quietud es una pausa, a la manera de una mariposa que reposa un instante sobre una flor vertiginosa. Mundo en movimiento -¿hacia dónde? Rascacielos que se encienden y se apagan, escaleras que ascienden y se desvanecen allá arriba o descienden y se transforman en túneles de ecos que se pierden en el silencio, escaleras que suben y bajan -¿hacia dónde?- Brújulas, velas, barcos, mapas giratorios bajo relojes parados y soles detenidos -¿hacia dónde?- Patinadoras que se deslizan sobre una pieza de puntos suspensivos, equilibristas que marchan sobre la línea del horizonte, baile de reflejos, pájaros, flechas, volantines, cometas -¿hacia dónde? Criaturas y formas que caminan, vuelan, nadan, y se mecen suspendidas entre quietud y movimiento, hijas del vértigo -¿hacia dónde?- Signos que trazan una interrogación y dudan entre quedarse aquí o allá. Pero ¿dónde es aquí, dónde es allá?" ("La espuma", OC 7: 401-2).

8. Sobre la tipología textual véase Seymour Chatman, Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, 6-21.

9. Sobre la función retórica de la narración técnica de otra narración véase James J. Paxon, "Revisiting the Deconstruction of Narratology: Master Tropes of Narrative Embedding and Symmetry", 130.

10. Véase Aesthetics and Philosophy of Art de Gerome Stolnitz para la propuesta convencional de la actitud estética como un acto desinteresado y de la atención y de la contemplación a un objeto por su propio valor (32-42). Véase "The Myth of the Aesthetic Attitude" de George Dickie, para una propuesta contraria a la actitud estética, centrada en la consideración de que la atención, independientemente de

que pueda ser desinteresada o interesada, es primariamente una distinción perceptual. La atención interesada no es un modo específico de la atención, sino más bien un caso de percepción con diferentes motivaciones o intenciones (54-64). Para una visión de conjunto de los estudios sobre la actitud estética véase The Aesthetic Attitude de David Fenner (98-110).

11. Sobre la relación sujeto/objeto, véase Georges Poulet, "Phenomenology of Reading", 352-4.

12. La posición del espectador no llega al ensimismamiento en el sentido que Diderot daba a este término. Michael Fried define el ensimismamiento como la "experiencia fundamental que evoca -el hecho de estar encantado, sumergido en 'sensations délicieuses', indiferente ante el paso del tiempo", donde uno "adopta la ficción de estar dentro del cuadro, como si paseara por una escena real" (155-7). En Paz, el ensimismamiento no se manifiesta de manera pasiva, en un estado de receptividad total, pues la imaginación participa activamente en la experiencia estética: "No tardé mucho en saber por qué aquellos follajes a un tiempo me intrigaban y me turbaban: detrás de un matorral o entre dos girasoles gigantes, un par de ojos me observaba. Si desviaba la mirada descubría, entre unos troncos y unas hierbas, otros ojos. Y otros y otros. Ojos detrás de las hojas, entre las hierbas, arriba y abajo, ojos chispeantes, fijos. Ojos de monos diminutos, a horcajadas en una rama, colgados de la cola, saltando entre los árboles, en cuclillas por el suelo, espiando siempre. Espesura hirviente de monos, todos con los ojos clavados en mis ojos. Sensación extraordinaria de sentirse mirado por aquello (aquellos) que miramos; yo miraba al samaritano inclinado sobre el herido pero cientos de monos, escondidos en el follaje, me miraban sin sentir nada" ("Arte", OC 6: 262-3).

13. Richard Wrigley considera lo contrario: "Another rationalization for the long-term development of criticism is the idea that it was destined to realize itself most

fully in a creative mode. This way of thinking of criticism is perhaps most familiar in literary studies, and is linked to the cliché that great writers make great critics. On the one hand, such an expectation is based on the assumption that one work of art (for example, a poem) provides the most effective translation of the inherent qualities of another, non-language-based work of art. On the other hand, in a more evolutionary sense, criticism may be thought of in this way as progressively struggling to free itself from the demeaning tribulations of journalism and successfully gaining entry to the aesthetic realm. Yet both perspectives ignore the fact that criticism had adapted a variety of literary forms -including verse, popular dramatic forms (notably vaudeville), the 'conte', epistolary narrative and dialogue- to the business of writing about the Salon since the mid-eighteenth century. The key to understanding criticism in the later eighteenth and early nineteenth centuries is not contrive claims for its significance as a surrogate art form" (353-4). Sin embargo, esta consideración es válida como modelo de la crítica de arte de Paz si se tiene en cuenta lo instituido por Baudelaire: "Creo sinceramente que la mejor crítica es la que es amena y poética; no esa otra, fría y algebraica, que bajo pretexto de explicarlo todo, no siente ni odio ni amor, y se despoja voluntariamente de toda clase de temperamento; por el contrario, al ser un cuadro bello la naturaleza reflejada por un artista, la crítica debe ser del cuadro reflejado por un espíritu inteligente y sensible. Así, la mejor reseña de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía. Pero ese género de crítica está destinado a los libros de poesía y a los lectores poéticos. En cuanto a la crítica propiamente dicha, espero que los filósofos comprenderán lo que voy a decir: para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes" ("Salón de 1846", Salones, 101-2).

14. La exposición de la crítica como un viaje es una imagen convencional que ya se encuentra en Baudelaire. Véase Guillermo Solana, "Baudelaire crítico de arte, una vindicación de la pintura", 15-18.

15. Pues considera la presencia de la tradición inclusive en los momentos de discontinuidad, como "tradición de la antitradición" ("Apollinaire", OC 7: 173), pero rechaza la determinación por los antecedentes: "Definir a un artista por sus antecedentes es tan vano como pretender describir a un hombre maduro por la señas de identidad de sus padres, abuelos, tíos. Las obras de los otros artistas -aquello que está antes, después o al lado- sitúan a una obra individual, no la definen. Cada obra es una totalidad autosuficiente con la que el artista puede decir todo lo que se le ocurra, salvo lugares comunes. Lo que cuenta no es la regularidad con que opera la sintaxis sino las variaciones: violaciones, desviaciones, excepciones -todo aquello que vuelve única a la obra" ("Transfiguraciones", OC 7: 274). Esta concepción sigue de cerca la propuesta por Baudelaire, quien consideraba las obras como entidades en relación pero esencialmente independientes: "En el orden poético y artístico, todo revelador raramente tiene un precursor. Toda floración es espontánea, individual. ¿Realmente era Signorelli el generador de Miguel Ángel? ¿Contenía Perugino a Rafael? El artista no revela más que a sí mismo. No promete a los siglos venideros más que sus propias obras. No se avala más que a sí mismo. Muere sin hijos. Ha sido 'su rey, su sacerdote y su Dios'" ("Exposición Universal, 1855", Salones, 204).

16. Las distinciones de la descripción y de la interpretación como integrantes objetivo y subjetivo de un discurso es sumamente cuestionable aunque su separación sea necesaria en la argumentación. Chaim Perelman indica al respecto: "In a discourse, all the elements which the speaker conveys can be described only through a language, which must be understood by the audience. Thus the facts called to mind require, beyond their being given, a manner

of description and interpretation as well. This does not mean that we adhere to an ontology which neatly separates immediate and irreducible data from theoretically elaborated constructions (...) The opposition between data and construct is relative from the point of view of argumentation; it enables us to separate the elements which come about through an interpretation from those about which there is an agreement that, until another comes along, is univocal and undisputed" (The Realm, 41).

17. David Burrell advierte que: "Analogous expressions, then, come into play precisely at those points where one wishes to speak of language itself or of the relation between language and the world, and yet realizes that one must have recourse to a language. At these points we need expressions that function within our language but whose serviceability is not restricted to their role within the language. They must function within the language so that we can get our bearings in using them; but they cannot be restricted to that intrasystematic function if we want to be able to use them in speaking of what we can do with the language as a whole" (224).

18. Sobre estas conversiones literarias véanse James Hefferman "Ekphrasis and Representation", 297-316; Wendy Steiner, The Colors of Rhetoric, 42 y ss; y W. J. T. Mitchell, Picture Theory, 151-81.

19. El recurso a la vaguedad y a la indeterminación puede estar motivado por la imposibilidad de reproducir en una copia exacta un objeto de arte. Max Black define la vaguedad de la siguiente forma: "It is claimed that all symbols whose application involves the recognition of sensible qualities are vague, and a typical case is constructed for convenience of reference. Vagueness is distinguished from generality and from ambiguity. The former is constituted by the application of a symbol to a multiplicity of objects in the field of reference, the latter by the association of a finite number of alternative meanings having the same phonetic form; but

it is characteristic of the vague symbol that there are no alternative symbols in the language, and its vagueness is a feature of the boundary of its extension and is not constituted by the extension itself" (Language, 29). Por su parte Charles Sanders Peirce indica lo siguiente en relación a la vaguedad e indeterminación de las propuestas: "A proposition is vague when there are possible states of things concerning which it is intrinsically uncertain whether had they been contemplated by the speaker, he would have regarded them as excluded or allowed by the proposition. By intrinsically uncertain we mean not uncertain in consequence of any ignorance of the interpreter, but because the speaker's habits of language were indeterminate" (en James Mark Baldwin, Dictionary of Philosophy and Psychology, 2: 798; citado en Max Black, Language, 30).

20. Beatriz de la Fuente considera que la mirada desde la poesía lleva a establecer una relación significativa con el objeto a partir de la transmutación en lenguaje simbólico: "Con el lenguaje concibe y expresa esas cosas intangibles que denominamos ideas. En virtud del lenguaje piensa, recuerda, imagina y concibe un universo de tiempos antiguos. Describe objetos, muestra las reglas de sus interacciones, especula y prosigue, a su vez, con su lenguaje, por su lenguaje, un dilatado proceso de simbolización. Así comunica y explica y aclara y hace comprensible aquello que, por tan centradamente expresivo, podría resultar ininteligible" (81).

21. El concepto de autovalidación crítica procede de James Seaton. Según Seaton el rechazo de todo principio fundacionalista, que es la cualidad rectora de la denominada teoría crítica, sólo puede desembocar en el extremo textualista de la autovalidación crítica, que no es una apertura sino un reduccionismo ético de la crítica: "The awareness that principles are really nothing more than preferences facilitates changing one's 'preferences' whenever the old ones becomes inconvenient [...] The news

that there are no 'grounds' allows a welcome latitude in devising interpretations or fashioning meanings" (31-32).

22. Norman Bryson anota lo siguiente sobre esta modalidad crítica francesa: "[...] major figures in French intellectual life do not hesitate to discuss works of art; and to do so not in the marginal or occasional essay, but in the course of their main or central work.. When Michel Foucault, in The Order of Things, analyses Velázquez' 'Las Meninas,' and Jaques Lacan, in The Four Fundamental Concepts, discusses Holbein's painting of 'The French Ambassadors,' we find important theses being presented across what is to us an entirely unknown and unfamiliar idiom, a form of writing that is not art history as we in the English-speaking world know it (yet if it is not art history, what is it?) [...] This is perhaps the most significant feature of such writing in France: the absence of the sense of threshold, or border police ready to pounce" (Calligram, xiv-xv).

23. Según Donald Kuspit, la nueva tendencia se basa en la consideración de que el método lingüístico desintegra el objeto que debe exponer: "Linguistic analysis of art -and it is not alone- amounts to a reductionistic attack from a traditional art-historical point of view. It is an attack which seems interested in visual art only for its exchange value, that is, the linguistic value it can be exchanged for. From the traditional art-historical point of view, the new interdisciplinarianism, with its intellectual universalism, is a repression of visual art and of the import of the specifically visual, whose sacredness only sensibility can recover" (49).

24. De acuerdo a A. L. Rees y Frances Borzello, esta reducción es uno de los extremos de la tendencia de la nueva historia del arte: "At present, the two most distinctive trends in the new art history are the interest in the social aspects of art and the stress on theory. The strand in

mainstream art history which tried to place art in its social context began from the art and worked outwards; the new form reverses the procedure, looking from the social fabric to the art it produces. Its central interests lie in an investigation of how the social order is represented and endorsed by art and in the analysis of the institutions of art, including art history itself. The theoretical strand draws on marxist and continental literary theory, psychoanalysis and the critique of patriarchy by the women's movement. Part of its aim is to 'deconstruct' the most familiar and unquestioned ideas, in particular the notion that the work of art is a direct expression of the artist's personality, the belief that art contains eternal truth free of class and time and the conviction that art is somehow 'above' society or out of its reach [...] When pushed to extremes, both approaches risk overlooking the art they are investigating. Social art history tends to see any claim that art has a special language of its own as a smokescreen for the deeper social reality that supports it. By stripping art of its autonomy, social history is able to regard works of art as illustrations of sexual oppression, class war, imperialism or the ruling ideas of a particular age" (8).

25. Sobre la tendencia a la paridad entre el arte y la crítica véase Murray Krieger, Arts on the Level: The Fall of the Elite Object, 13 y ss.

26. La idea de la concreción de la obra en la recepción proviene de las teorías estructurales de la Escuela de Praga y de la hermenéutica de H. G. Gadamer, así como precede la estética de la recepción, como indica Francisco R. Álvarez: "Paz, en 1956, se anticipa a la teoría posestructuralista así como a la estética de la recepción al reconocer la importancia del receptor del discurso lírico en cuanto elemento de la transacción poética. En este sentido cabe recordar que, junto con una historia de la recepción o 'lecturas' del texto, Hans Robert Jauss propone tres lecturas del texto literario: una primera de percepción estética, una hermenéutica o de interpretación retrospectiva

y una histórica o de reconstrucción del horizonte de expectativas original [...] Paz, sin embargo, parece no considerar que tanto la producción o emisión de un discurso lírico como su recepción son prácticas que deben situarse en un contexto socio-histórico. Mientras que Jauss considera que el proceso de percepción del texto poético es un acto limitado o condicionado por la experiencia histórica, Paz lo concibe como un acto que participa del carácter inmanente de la poesía" (22).

27. Richard Wrigley considera que la crítica de arte define la producción cultural como uno de los factores que determinan las cualidades genéricas de las obras individuales: "In studies of artists' reputations, and in exhibitions catalogues, criticism is habitually given the rather one-dimensional role of reifying contemporary opinions of art. Thus critical texts function as documentary imprints of art work's meaning at the moment of their production, which can be quoted as evidence to support a modern hypothesis or, more commonly, a value judgement about individual artists or their work" (4).

28. Patricio Eufrazio considera que la recurrencia de imágenes tiende a convertir los ensayos en arquetipos: "La pretensión última de su interpretación ensayística es el ideal. Entendiéndose ideal en el sentido de interpretación finita y cerrada, sin posibilidad de fisuras. Es verdad que Paz no siempre busca construir con sus ensayos una realidad idílica, pero sin duda pretende una interpretación, una recreación ideal que se constituya en el idóneo punto de partida para vivir en y con la realidad. En Paz, lo ideal no es la realidad de la que parte su reflexión, sino la interpretación que presenta al final de ella" (60). De acuerdo a Eufrazio, esto causa que "la frontera entre el ejercicio de interpretar la realidad y la realidad misma se diluya durante el discurrir del ensayo, haciendo que al final sea difícil discriminar la realidad ensayística de la realidad histórica, la interpretación de lo interpretado" (60). Esto da lugar a que "después de leer algún ensayo de

Paz, la visión de la realidad necesariamente quede impregnada de la interpretación que el poeta propone en sus ensayos. Así, a través de una interpretación que se pretende ideal, Paz crea el arquetipo que permite traducir la impersonal e inasible realidad de todos, en una realidad particular y propia, y por ello, existente y manejable hacia los demás" (60). En consecuencia considera que los ensayos de Paz se estructuran combinando una proposición narrativa con una argumentación lírica, la que puede ser aceptada o rechazada, pero no cuestionada: "[...] una de las características importantes de los ensayos de Paz se encuentra en su habilidad discursiva para transformar a la subjetividad (podría ser) en objetividad (es) así como al diálogo promovido por la interpretación, que, en el caso de Paz apela más a la sensación que a la razón del lector. De esta forma, el discurso de Octavio Paz crea un arquetipo de la realidad cuya interpretación es un armónico conjunto discursivo de proposición narrativa y seducción poética. Es decir la imagen contenida y formada por el discurso propone y seduce al lector" (64).

29. Como sucede en su acercamiento a José Luis Cuevas a partir de su consideración como "Puma, León mexicano o gato montés" cuyos "[...] miembros más especializados y eficaces son los ojos y las manos. Los ojos están adaptados a tres funciones: clavar, inmovilizar y despedazar. El artista clava con la mirada a su víctima, real o imaginaria; a continuación la inmoviliza en la postura más conveniente e, inmediatamente, procede a cortarla en porciones pequeñas para devorarla. Canibalismo ritual" ("Descripción", OC 7: 376-7).

Descripción y denotación

Es una constante de la crítica de arte de Paz la ausencia, o reducción al mínimo, de las descripciones y exposiciones de objetos visuales particulares.¹ En un número limitado de ensayos se refiere a pinturas específicas, pero inclusive en estos casos sólo se citan de una manera sucinta, no como indicios de problemas estéticos a indagar o direcciones para posibles interpretaciones, sino como simples exponentes de propiedades ya dilucidadas de la producción total de un artista.²

De esta forma en uno de sus estudios sobre Rufino Tamayo menciona el Loco que salta al vacío y Niños jugando con fuego como ejemplos del "sentimiento de agresión -y su complemento: el de autodestrucción" y Perro rabioso y Devorador de sandías como la revelación de que "el pintor no es insensible al 'apetito' destructor que se ha apoderado de la sociedad industrial" ("Tamayo", OC 7: 262-3). En su ensayo sobre Frida Kahlo, cita el cuadro La niña de mis ojos como un ejemplo de un procedimiento surrealista determinante en su obra, la conversión de una expresión verbal en "una

imagen poética que, a su vez, transforma en una imagen visual" ("Solitarios", OC 7: 292).

La serie El sueño del caballero de Alberto Gironella es propuesta como demostración de su concepción de que toda su obra "se sitúa en la intersección entre la palabra y la imagen" ("Las obvisiones", OC 7: 365). Un número de figuras, "el Prometeo de Pomona" y "las figuras de los brujos enemigos de Quetzalcoalt" ("Ocultación", OC 7: 231), de los murales de José Clemente Orozco sirven de punto de partida para una relación con las obras de El Greco, no para analizarlas detenidamente, sino para "mostrar cómo Orozco recoge la tradición, la usa para sus fines y así, las transforma" ("Ocultación", OC 7: 231).

Una serie de cuadros de Wolfgang Paalen, Combates de príncipes saturnianos, Entre luz y materia y Fuente de huesos, son índices de que los títulos son "verdaderas imágenes, es decir, correspondencias verbales de las imágenes plásticas" ("Ante", OC 6: 270). La conclusión del estudio sobre la obra de Paalen es aún más subjetiva y sin referencia alguna de los rasgos distintivos de las obras mencionadas. La exposición se inicia con una imagen de entrada, al "centro inmenso del ágata, en la soledad de la

noche cósmica, en la espiral de la tromba o en el torbellino petrificado del caracol" ("Ante", OC 6: 270), apertura que activa el intercambio con los objetos: "Atrás o adelante, dentro o fuera de nosotros, no importa: en pleno espacio. Y giramos, cada vez más de prisa, hasta que el lado opaco y el luminoso se funden en una sola vibración aniquiladora" ("Ante", OC 6: 270).

2

La consistente eliminación de los casos particulares indica la presencia de una visión crítica total que intenta relacionar las estructuras de las obras con todo el corpus artístico de un artista, o con el de otros artistas. El modelo de descripción, ausente en su sentido convencional, como referencia detallada y objetiva de un objeto de arte, que funcione como ejemplo que sustente los argumentos, toma la forma de una notación de algunos datos en un traslado fragmentario que siempre asume un previo procesamiento interpretativo. No se trata tanto de una demostración discursiva, como de una transmutación, o argumentación descriptiva por imágenes, esencialmente subjetiva.

En consecuencia, es diferente de las descripciones técnicas, las que se basan en la posibilidad de una referencia, o exposición, de índole objetiva de los integrantes de un objeto. Esto es, de una manera mecánica, o neutra, que excluya su significado/semántica. Modo técnico que considera insuficiente para recrear el objeto:

Todas nuestras versiones de lo real -silogismos, descripciones, fórmulas científicas, comentarios de orden práctico, etc.- no recrean aquello que intentan expresar. Se limitan a representarlo o describirlo. Si vemos una silla, por ejemplo, percibimos instantáneamente su color, su forma, los materiales de que está construida, etc. La aprehensión de todas estas notas dispersas y contradictorias no es obstáculo para que, en el mismo acto, se nos dé el significado de la silla: el ser un mueble, un utensilio. Pero si queremos describir nuestra percepción de la silla, tendremos que ir con tiento y por partes: primero, su forma, luego su color y así sucesivamente hasta llegar al significado. En el curso del proceso

descriptivo se ha ido perdiendo poco a poco la totalidad del objeto" (El arco, OC 6: 77).

También difiere de la descripción retórica, de la noción de la hipotiposis, por la que se comprenden las evidencias, ilustraciones o esbozos, cuyo objetivo sería el de representar a partir de la traducción de las cualidades formales de un objeto en palabras.³

De esta forma, en su ensayo sobre la obra de Günther Gerzso, las pinturas, reducidas a sus títulos, son, en su sentido descriptivo, meras referencias de una cualidad universal de su obra.⁴ Mientras que al integrarse y transformarse en imágenes se proyectan como índices interpretativos:

Los títulos de muchos de los cuadros de Gerzso aluden a paisajes de México y Grecia. Otros a espacios más bien imaginarios. Paisajes-mitos y no paisajes míticos. Todos ellos revelan la sed de 'otro' espacio del pintor-poeta. No el espacio interior de un Michaux, que es el espacio de las apariciones, sino un espacio que se extiende y se desenrolla o se enrolla, se despliega, se parte y se reparte y se reúne consigo mismo, un espacio-

espacios. La sed de espacio a veces se vuelve violencia: superficies desgarradas, laceradas, hendidas por un frío ojo-cuchillo. ¿Qué hay detrás de la presencia? La pintura de Gerzso es una tentativa por responder esta pregunta, tal vez la pregunta clave del erotismo y, claro, raíz del sadismo ("Gerzso", OC 7: 342).

En éste y otros casos, el recurso a los títulos señala su aceptación limitada como entidades que facilitan una transmutación discursiva que intuya la significación, dada su función denotativa garantizada por la proximidad de su síntesis. Esto no significa que sean tratados como elementos cotextuales,⁵ consideración que neutralizaría su marginación y daría como resultado una limitación o eliminación de la extensión connotativa del objeto.

A pesar de su posición privilegiada respecto del objeto, como propuesta referencial de la instancia significante de la producción, el título no es aceptado como un elemento en presencia, o constituyente, de un cuadro. No interviene, mucho menos determina, las suplementaciones producidas por la intervención de la imaginación, pues no controla la instancia receptora que descifra. El título

viene a ser una evidencia inmediata de un objeto, con el cual mantiene una relación pero no lo integra.

3

De manera consistente en todo el discurso crítico de Paz, la imagen no posee una función representativa, que intente significar a partir de la imitación, la similitud o la afinidad con un objeto de arte. Además de su función como medio expresivo de la emoción estética, la imagen funciona como módulo crítico, por medio del cual se articula un aspecto central, y no meramente sugestivo, que resume una obra. El uso de la imagen como módulo crítico es posible por su estructura analógica, la que relaciona una idea con una obra. La interiorización de la función crítica en un módulo esencialmente estético conlleva, sin embargo, un debilitamiento de la justificación de lo propuesto.⁶ Como producto derivado del acto perceptivo, la aproximación que establece una imagen es irrefutable, irreducible y, básicamente, improbable, dada la natural ambigüedad de toda representación. Se trata, por lo tanto, de un esquema lógico informal, por lo que se comprende como un modo conjunto de descripción, argumentación y evaluación por

imágenes, más próximo al pensamiento crítico que a la lógica formal,⁷ aunque no carente por ello de principios normativos y justificaciones conceptuales.⁸

Este modelo se observa en el estudio de la obra de Picasso, donde propone que los tres temas fundamentales de su pintura son el pintor, el torero y el saltimbanqui. Estos temas son tomados como premisa para una descripción limitada que es abstraída de sus ejemplos e integrada a una exposición por imágenes:

Las tres figuras han sido temas y alimento de buena parte de su obra y de algunos de sus mejores cuadros: el taller del pintor con el caballete, la modelo desnuda y los espejos sarcásticos; la plaza con el caballo destripado, el matador que a veces es Teseo y otras un ensangrentado muñeco de aserrín, el toro mítico robador de Europa o sacrificado por el cuchillo; el circo con la caballista, el payaso, la trapecista y los saltimbanquis en mallas rosas y levantando pesos enormes ("Picasso", OC 6: 77).

Esta descripción y exposición interpretativa de las pinturas le permite sostener que son las negaciones y las

afirmaciones, en la forma de la expresión crítica pasional y de la negación corporal, el aspecto dominante de su obra, aun sobre sus múltiples variaciones y extensión:

Picasso se ensañó con la figura humana pero no la borró; tampoco se propuso como tantos otros, la sistemática erosión de la realidad visible. Para Picasso el mundo exterior fue siempre el punto de partida y el de llegada, la realidad primordial. Como todo creador, fue un destructor; también fue un gran resucitador ("Picasso", OC 6: 80).

A partir de esta concepción se proyecta el resto del discurso, en una serie de imágenes que estructuran la narración. Las imágenes no funcionan como descripciones convencionales, y por lo tanto, no son elementos estáticos u ornamentales de importancia secundaria. Son módulos esencialmente dinámicos,⁹ que forman parte integral de la narración:

Las desgarraduras, tarascadas, navajazos y descuartizamientos que inflige al cuerpo son castigos, venganzas, escarmientos: homenajes. Furia erótica ante el enigma de la presencia y tentativa por descender hasta el origen, el hoyo

donde se confunden los huesos con los gérmenes

("Picasso", OC 6: 77).

El movimiento narrativo no marca el final de la descripción o exposición, pues las imágenes transportan la referencia. En ocasiones el poder descriptivo supera la narración, y la pone a su servicio,¹⁰ creando un marco que reclama su propio significado:

Un mar, un cielo, unas rocas, una arboleda y los objetos diarios y los detritus de la historia: ídolos rotos, cuchillos mellados, el mango de una cuchara, los manubrios de la bicicleta. Todo vuelve otra vez a la naturaleza que nunca está quieta y que nunca se mueve. La naturaleza que, como la línea del pintor, perpetuamente inventa y borra lo que inventa ("Picasso", OC 6: 77).

La consistencia de este modelo descriptivo se observa también en la proyección del espacio en las pinturas de Adja Yunkers, donde se abandona el esquema visual con la consideración de que en sus cuadros "el espacio es una totalidad viviente, una realidad corporal" ("La invitación", OC 6: 273-4), analogía que se complementa con una secuencia de imágenes:

Cada cuadro es la metáfora de un cuerpo, cada cuerpo se despliega o se repliega como un paisaje. Costas, desiertos, horizontes, grandes formas tendidas o erguidas, extensiones de agua, tierra y aire ceñidas por líneas que se enlazan y desenlazan: el espacio respira ("La invitación", OC 6: 273-4).

Las indicaciones del espacio en los murales de Antonio Peláez, surgen de una concepción circular, "el cuadro es la pared y la pared es el cuadro" ("El diablo", OC 7: 379), dualidad que "es el límite del mundo, el obstáculo que detiene a la mirada; y es la superficie que la mirada perfora. Los ojos, guiados por el deseo, trazan en el muro sus imágenes, sus obsesiones" ("El diablo", OC 7: 379). En su estudio del efecto del contraste simultáneo en la pintura de Rodolfo Nieto, sugiere su consideración como una "pintura lírica" en base a que "los trazos negros o blancos, sobre un fondo vibrante de color, hacen pensar en una escritura de huesos, danza de esqueletos a la luz de artificio", y "todo como si desde el fondo de la tela -cálido, sacudido por ondas sombrías o centelleantes- ascendiese un oscuro deseo

de encarnación que nunca llega a cumplirse, a saciarse, en una forma final" ("Pinturas", OC 7: 385).

Inclusive en los casos aislados donde el desarrollo discursivo exige referencias detalladas de los objetos visuales, las descripciones son subjetivizadas no tanto por las interpretaciones de las que se proyectan como por las imágenes que las integran. En "**water writes always in *plural*", la descripción de Étant donnés: 1er La Chute d'eau, 2ème Le Gaz d'éclairage, es neutralizada por una intervención afectiva, que conjuga todos los elementos indicados en una imagen compleja:

Quietud: un pedazo de tiempo detenido. La inmovilidad de la mujer desnuda contrasta con el movimiento de la cascada y el parpadeo de la lámpara. El silencio es absoluto. Todo es real y colinda con el verismo; todo es irreal y colinda, ¿con qué? (Apariencia, OC 6: 192).

De manera similar, en su estudio de la La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre), la extensa enumeración de los componentes es relativizada por su tratamiento valorativo como discurso hermético: "La novia... y la Caja verde (a la que hay que agregar ahora la Caja

blanca) constituyen un sistema de espejos que se intercambian reflejos; cada uno de ellos ilumina y 'rectifica' a los otros" (Apariencia, OC 6: 148). También por el principio de que "la visión no es objetiva: el espectador interpreta y 'refina lo que ve" (Apariencia, OC 6: 186).

4

Las imágenes neutralizan la cualidad abstracta que impone al discurso la interpretación universal de las obras. Esto se debe al carácter concreto que posee su modelo aditivo. Por su constitución en dos campos, las imágenes cumplen diferentes funciones. Principalmente, la de modelo, donde el integrante que funciona como referente del objeto de arte transfiere su valor al integrante análogo, y viceversa, de manera que los dos se sostienen sobre valores concretos y abstractos a la vez. Esto no significa que se intente superar la analogía por la similitud, lo cual es imposible, sino, más bien, que su función es doble, como ejemplo y como medio de indagación.¹¹

En un nivel, las imágenes funcionan como modos amplificadores, clarificadores y dilatadores de los detalles

en la discusión, al tiempo que establecen relaciones significativas con los objetos descritos.¹² En otro, más profundo, por su cualidad diagramática, establecen analogías abstractas cuyas relaciones sugieren relaciones similares a las presentes en los objetos de arte.

Este modelo indica que la función de la analogía es la de un modo de conocimiento que concibe una entidad por su relación con otra. Pero es difícil precisar sus límites en una definición, debido a su natural ambigüedad.

Tradicionalmente se entienden las analogías como relaciones de similitud que son determinadas de acuerdo a las bases en que se afirman, los tipos de términos que se introducen en los modelos y el número de sus integrantes.¹³

Según sus bases se consideran las analogías como modos de razonamiento en donde un objeto o complejo de ellos es igualado o asimilado a otro en una relación donde una de las dos instancias particulares es ampliamente conocida y la otra parcial o totalmente desconocida. Como principio se determina que los términos envueltos deben mantener una relación de coincidencia y diversidad, por lo que se distinguen de los modelos equívocos y unívocos.

Esto indica que el modelo analógico proporcional está basado tanto en el acuerdo y relación como en el rechazo y la exclusión con el objetivo de determinar las diferentes instancias, como analogías positivas y negativas que refieren los puntos de semejanza y diferencia. De acuerdo al número de integrantes las analogías de dos términos pueden considerarse como modelos arbitrarios, por estar basados en una identificación del juicio perceptivo y en una similitud de reacciones metafóricas. Esto la diferencia de los modelos de tres y cuatro integrantes que son respectivamente atributivas y proporcionales.

Estos modelos aparecen en todos sus textos, en ocasiones inclusive en un mismo fragmento, como sucede en la siguiente exposición de la percepción estética:

Hay muchas maneras de acercarse a la pintura: en línea recta hasta plantarse frente al cuadro y contemplarlo cara a cara, en actitud de interrogación, desafío o admiración; en forma oblicua, como aquel que cambia una secreta mirada de inteligencia con un transeúnte; en zig-zag, avanzando y retrocediendo con movimientos de estrategia evocadores tanto del juego de ajedrez

como de las maniobras militares; midiendo y palpando con la vista, como el convidado goloso que examina una mesa tendida; girando en círculos, a semejanza del gavilán antes de descender o del avión en el aterrizaje. La manera franca, la manera cómplice, la reflexiva, la cazadora, la manera de la mirada imantada ("Transfiguraciones", OC 7: 272).

Como resultado de su configuración analógica, la descripción se integra a la configuración de un objeto textual que reduce la referencia. Como se puede observar en los siguientes ejemplos: "Un espejo rajado, una, tres medallas oxidadas, dos borlas y un trozo de cortina son también un militar condecorado, una mujer de mundo, un empleado de banco, un arzobispo desenterrado y un perro de circo" ("Los muebles", OC 6: 275); "Vuelo fijo, explosión y reserva" ("Un pintor", OC 6: 284); "la pintura es como la acción del sol, el agua, la sal, el fuego o el tiempo sobre las cosas" ("Naturaleza", OC 7: 169).

De manera consistente con estos casos, las imágenes parten de una relación lingüística con lo percibido hacia la marginación de tal relación en lo puramente sensorial, lo

que transforma el discurso en una presencia.¹⁴ La función de las imágenes no es, por lo tanto, la de imitar, reproducir el objeto, como un modelo de *ékphrasis*, como una estructura independiente del campo semántico, o como una serie relativamente autónoma donde se suspenda el discurso crítico para insertar una secuencia o evidencia descriptiva del objeto.¹⁵ Tampoco sigue el procedimiento mecánico de la secuencia interpretativa, de la enumeración de componentes y de la reconstrucción historiográfica de la crítica tradicional. Su función viene a ser la de recrear estéticamente la percepción, como traducciones de la experiencia visual en términos lingüísticos.

El significado propio del discurso por imágenes, que se sostiene por sí mismo en un desplazamiento de valores que supera la representación, no elimina del todo la referencia, aunque ésta sólo sea activada por la recepción. De esta forma, en el acercamiento a la obra de Hermenegildo Bustos se evocan sus retratos pero estos se transforman y adquieren una nueva virtualidad en el texto:

El retrato es el testimonio, fijo y momentáneo,
del encuentro de dos personas -diálogo, combate,
descubrimiento- resuelto en un reconocimiento. El

otro se presenta como una presencia corpórea. Esa presencia nos habla, nos mira, nos oye y nosotros la oímos, le hablamos y la miramos. Así descubrimos que la presencia es una persona o, como se decía antes, un 'alma'. Un ser único, semejante a nosotros, vulnerable y enigmático ("Yo, pintor", OC 7: 166).

De manera semejante la referencia a la cualidad espacial de los paisajes de José María Velazco supera la descripción y gira condicionada por la inserción de la recepción al comienzo del discurso:

Después de recorrer la exposición del pintor José María Velazco el espectador se siente en lo alto de un valle frío y respira un aire delgado, aire solo para águilas, en un misterioso equilibrio entre el cielo y la tierra, frío otoño de las alturas ("Pinturas", OC 7: 169).

La referencia se mantiene latente en la recurrencia de imágenes que configura el discurso crítico. Reaparece en una secuencia de conceptos, necesariamente lineal y abstracta, donde recupera, de cierta forma, el primer plano: "Cuando se termina de recorrer esta exposición, se siente una especie

de plenitud fría, como el respirar el aire puro,
horriblemente puro de la cumbre" ("Pinturas", OC 7: 169).

5

Por su construcción en el intercambio entre los ejemplos y los argumentos, la imagen es una apertura en la relación entre los objetos y el texto. Es el dispositivo que facilita la transmutación de una aparición, una pintura, en una apariencia, una idea del objeto en la forma de un modelo, de la que surge una presencia,¹⁶ la recreación poética de la pintura.¹⁷ Esta presencia representa al objeto, pero de una forma mediatizada, pues responde de igual grado a las leyes de su composición. Esto se debe a que en su transferencia la objetividad de la descripción y la subjetividad de la interpretación se interrelacionan:

La ambigüedad de la imagen no es distinta a la de la realidad, tal como la aprehendemos en el momento de la percepción: inmediata, contradictoria, plural y, no obstante, dueña de un recóndito sentido. Por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la

realidad. Por tanto, el acuerdo entre el sujeto y el objeto se da con cierta plenitud (El arco, OC 1: 122-3).

El acuerdo es una similitud, por lo que comprende todos los modos analógicos, las "comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paranomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc.", que "preservan la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases" (El arco, OC 1: 114). La recreación de la simultaneidad de la percepción es posible precisamente por la proyección por rectificaciones de su constitución analógica, a partir de que cada palabra enriquece la anterior hacia un significado total.

6

En consecuencia, se trata de un modelo de imagen básicamente manifiesto, por surgir de apariencias y ser un medio de expresión de una experiencia estética. La eliminación de la imagen teórica, o científica, es, sin embargo, relativa, pues ambas coexisten y se complementan en el discurso, a pesar de la incompatibilidad indicada entre

sus modelos. Esta aproximación es posible pues la dicotomía entre las imágenes teóricas y las manifiestas se encuentra más en sus definiciones que en su funcionamiento.¹⁸

La imagen manifiesta se ha definido como la representación de un objeto tal como éste se presenta durante el proceso de la percepción. Comprende, como marco de una experiencia, relación e interacción, no sólo una imagen del objeto sino también una imagen del sujeto, como centro de representación, imaginación, reflexión y deseos, y origen de intenciones, decisiones y acciones. En contraste, la imagen teórica se ha definido como una representación mecánica y reduccionista de un objeto, que se construye a partir de entidades y procesos primarios no observados que puedan explicar cualidades de lo manifiesto.

La principal diferencia entre ambos modelos se encuentra en el origen mismo de la imagen manifiesta como versión de una apariencia. Si bien tal consideración es consistente y admisible como expresión de una experiencia, es necesariamente incompleta como explicación, por la arbitrariedad debida a la ausencia de un lenguaje estricto, conceptos precisos y distinciones cuantificables. La diferencia entre ambos modelos es, sin embargo, sólo una

cuestión de grados. Se separan no en la supuesta precisión descriptiva de la imagen teórica, o en su diseño unívoco y objetivo, dado que de su representación sólo se puede estar seguro de su posible falsedad, por la constante evolución que sufre toda concepción teórica.¹⁹ La diferencia radica, más bien, en la cualidad reductiva de la imagen teórica, al concentrarse únicamente en propiedades cuantificables, primarias en su tipología, de las entidades estudiadas.

La abstracción instrumentalizada por la imagen teórica es claramente insuficiente para analizar cualidades secundarias, pero irreducibles, de un objeto estético, así mismo para describir la localización y experiencia de su espectador. La imagen teórica no es tanto incompleta como limitada en cuestiones estéticas, lo que no significa que deba rechazarse su cualidad sistemática y racional.

En el proceso de acercamiento crítico al objeto de arte el discurso incluye imágenes que por su carácter racional indican su constitución teórica. Esto se desprende del hecho de que sus modelos son corregibles como demostración, o argumento. También por no estar cerradas en un marco discursivo. Aunque, dada su convergencia con el modelo de imagen manifiesta, con las disposiciones, posibilidades y

potencialidades que ésta implica, sea difícil, no imposible, la refutación de sus propuestas.

Sobre la reducción que implica la declaración de Paz de que sus textos críticos son el resultado de las "reflexiones individuales de un escritor" ("Reflexiones", OC 7: 132), la cualidad teórica y no estética de un número considerable de sus imágenes se encuentra en el diálogo que establecen con la crítica establecida, lo que da como resultado la superación del marco de debate.²⁰ De esta forma cuestiona teóricamente las definiciones convencionales sobre las civilizaciones del antiguo México:

Llamar 'clásico' al período del apogeo de la civilización mesoamericana, entre el siglo IV y el X, implica cierto desdén por las distintas acepciones que ha tenido y tiene el término en la historia de las artes. Acepto que el estilo de Teotihuacán, forzando un poco el vocablo, pudiera llamarse 'clásico', pero ¿es su contemporáneo, el arte maya, lujurioso y delirante? ("Reflexiones", OC 7: 132).

Como norma discursiva se puede indicar que las imágenes teóricas son usadas en los rechazos o negaciones de

concepciones críticas, lo que facilita la cualidad lingüística distintiva de sus enunciados, por lo que pueden, en última instancia, ser aceptadas o refutadas. Las imágenes manifiestas, por su parte, aparecen en las correlaciones, que son extensiones discursivas que permiten la configuración analógica del modelo, pero las que sólo admiten la aceptación o el rechazo sin examinación, dada la imposibilidad de comprobar su similitud.²¹

Un ejemplo de ambas imágenes en conjunción se encuentra en el paralelismo que establece entre la civilización oriental y la americana, la que se proyecta hacia la poesía y el arte moderno, dentro de una consideración que, si bien se sostiene en un nivel teórico, termina dominado por el manifiesto:

En el laberinto de árboles y torres que son caras de Buda, delirio de piedra entre hojas delirantes, comprobé que el verdadero realismo es imaginario. También la selva es arquitecto y escultor y sus construcciones no son menos fantásticas que las nuestras. ¿O debo decir que nuestras creaciones más extrañas, los surtidores pasionales, los chorros de vapor de la fiebre, son tan naturales

como la vegetación de los trópicos y la geometría de las estepas? Bandadas de pensamientos y de nombres. Círculo, dispersión, reunión. Pellicer, Max Ernst, Angkor, Palenque: puentes suspendidos sobre los siglos y los mares que un instante de exaltación se cruzaron en mi frente. Más allá de verdad o error -la discusión sigue abierta-, la teoría asiática nos hace ver con otros ojos las obras de los antiguos americanos. Es un puente ("Dos apostillas", OC 7: 117).

La imagen manifiesta, como entidad diferenciada cuya dimensión como objeto predomina sobre su función representativa, aumenta el desvío natural del discurso retórico,²² y hace que se torne en un discurso poético.²³

Esto no significa un empobrecimiento de su referente crítico pues es en el seno de este desvío de la norma representativa donde se desarrollan sus principales concepciones teóricas sobre el arte. Como resultado se introduce la posibilidad de que el proceso crítico pueda prescindir de la lógica descriptiva, considerada como el objetivo principal de la crítica de arte,²⁴ y que tal

alteración lejos de paralizar permita la amplificación del conocimiento.

7

Más que meros paramentos de repercusión estética, las imágenes son dispositivos interpretativos que facilitan el acercamiento a los objetos: "La imagen reconcilia a los contrarios, mas esta reconciliación no puede ser explicada por las palabras -excepto por las de la imagen, que han cesado ya de serlo" (El arco, OC 1: 125). Esto implica una aceptación de que la imagen es un modelo no restringido dentro del lenguaje, lo que permite una indagación profunda de la realidad:

Algunas descubren semejanzas entre los términos o elementos de que está hecha: son las comparaciones, según las definió Aristóteles. Otras acercan 'realidades contrarias' y producen así una 'nueva realidad', como dice Reverdy. Otras provocan una contradicción insuperable o un sinsentido absoluto, que delata el carácter irrisorio del mundo, del lenguaje o del hombre (a esta clase pertenecen los disparos del humor y, ya

fuera del ámbito de la poesía, los chistes). Otras nos revelan la pluralidad e interdependencia de lo real. Hay, en fin, las imágenes que realizan lo que parece ser una imposibilidad lógica tanto como lingüística: las nupcias de los contrarios (El arco, OC 1: 125).

Como modo retórico esto sugiere la recuperación del procedimiento de sustitución del signo lingüístico por el ícono, que por su semejanza con lo que representa, permite, bajo su observación directa, deducir los significados ocultos y las relaciones e implicaciones del objeto de arte más allá de los que determinan su construcción o significan explícitamente.²⁵

A pesar de que la conversión del signo en ícono pueda estar limitada al significado, sin existencia semiológica,²⁶ es en todo caso una ilusión que facilita la comprensión del objeto de arte. La irrupción icónica en el discurso no significa, como resultado, que se intente convertir el discurso en una duplicación del objeto, como tampoco un abandono de su carácter como transmutación lingüística del objeto. De esta forma las cualidades de concreción y totalidad, de tangibilidad y simultaneidad vienen a ser los

elementos constitutivos de la textualización de la percepción en su discurso crítico.²⁷

La complejidad del método crítico de Paz se origina precisamente en su articulación entre las generalizaciones y las particularidades y entre las abstracciones y las concreciones.²⁸ La propensión discursiva a las abstracciones en el tratamiento de los objetos de arte indica, en primer lugar, la ruptura que como estrategia retórica presupone el rechazo de la representación de lo concreto por la concepción de lo abstracto, entendiendo como tal una forma de pensamiento donde la creación no se basa únicamente en la intuición sensorial. En este sentido el discurso crítico prescinde de las representaciones de las características individualizadoras de un objeto hacia conceptos más generales de una obra.

En un segundo lugar, sin embargo, el desprendimiento de las particularidades es sólo aparente. Cuando un ejemplo concreto, un objeto de arte o una idea sobre ella, se convierte en abstracta, al representar de manera universal toda una obra o una concepción más extensa del arte, lo que se indica es una interacción entre ambos modelos discursivos. Esto se observa en el acercamiento al Étant

donnés: 1er La Chute'eau, 2eme Le Gaz d'éclairege de Duchamp, que se describe como "la dialéctica entre la mirada que mira la desnudez y la desnudez que se mira en la mirada" (Apariencia, OC 6: 231). Esta idea se universaliza al ser identificada con la tradición de la "circularidad de la mirada" que inicia la historia de Acteón, y de la cual parte entonces la interpretación que da Paz de toda la obra del artista (Apariencia, OC 6: 231).

Las conversiones de lo concreto a lo abstracto no ocurren dentro del lenguaje propiamente dicho, se expresan dentro de las imágenes, modelos que por ser analógicos son de por sí concretos. Un ejemplo se encuentra en su exposición de "El grito" de Edvard Munch, como "palabra sin palabra, es el silencio del hombre errante en las ciudades sin alma y frente a un cielo deshabitado" ("La dama", OC 6: 269).

Las abstracciones siempre preceden a las propiedades a clasificar, una estrategia que sólo puede plantearse dentro del discurso estético y que es consecuente de cierto modo con su consideración de que el arte moderno se establece en las asociaciones, como metáforas que convierten "el cuadro en un tatuaje que nos invita tanto a descifrarlo como a

contemplarlo" sin posibilidad de traducirlo ("El pensamiento", OC 6: 59). La percepción presupone las abstracciones, a la vez que las imágenes presuponen una percepción intelectual y no meramente intuitiva.

En la percepción de la imagen visual el modelo crítico se proyecta de una cognición intuitiva, al observar en principio los varios componentes de un objeto, sus cualidades cromáticas y formales, y sus funciones y relaciones. Pero lo concibe como una imagen total, como el resultado de la interacción de sus componentes. Esto, de cierto modo, justifica la ausencia de enumeraciones e interpretaciones de integrantes de objetos de arte en la mayoría de sus críticas, aunque su omisión es el resultado de un proceso más complejo.

La existencia de descripciones y especificaciones de las partes de objetos en sus estudios más extensos señala que la experiencia sensible se proyecta como una primera etapa de comprensión, aunque, como resultado selectivo del proceso de transcripción exigido por la concisión necesaria en el ensayo, se eliminan las particularidades. En la segunda etapa, la comprensión del objeto se centra en un modelo de cognición intelectual, donde la identificación y

examen de las partes precede a su reconstrucción. En este sentido se entiende la percepción intuitiva como incompleta o insuficiente para la comprensión del objeto, por lo que procede naturalmente hacia la percepción intelectual. De manera consecuente, se aíslan los diferentes integrantes de los objetos para poder establecer sus particularidades y gradualmente se desarrollan conceptos estables e independientes en una sucesión que los conecta y facilita su transcripción en una secuencia discursiva.²⁹

El procedimiento cognitivo intelectual conlleva la inserción en el proceso de desconstrucción crítica del objeto de elementos provenientes de la memoria o producidos por la imaginación. Estos elementos no sólo intervienen activamente en la identificación e interpretación de lo que se observa,³⁰ sino, fundamentalmente, en su complementación, al establecer relaciones significativas que funcionan como medios de expresión para las ideas presentes en la pintura.

Las relaciones establecidas constituyen la base de la percepción estética, que se fundamenta en el principio abstracto de que un objeto es percibido solamente a partir de analogías y polaridades, lo cual no elimina las particularidades sino que las integra a un modelo de

pensamiento más complejo. La relación entre los términos del modelo es equitativa. La estabilidad de este modelo permite que funcione como base para la exposición de cada una de sus concepciones del arte, lo que se puede observar en la siguiente explicación de la tradición:

Hay dos maneras de concebir la historia del arte: como una sucesión de estilos y como una sucesión de rupturas. Ambas son valederas. Y más: son complementarias. Una vive en función de la otra: porque hay estilo, hay transgresión del estilo. Mejor dicho: los estilos viven gracias a las transgresiones, se perpetúan a través de ellas y en ellas. Incesante recomenzar: cada transgresión es el fin de un estilo y el nacimiento de otro ("Ocultación", OC 7: 231).

El eje de este modelo se encuentra, por lo tanto, en las relaciones entre lo sensible y lo inteligible, lo particular y lo universal, y lo concreto y lo abstracto.

Puede indicarse, en conclusión, que la descripción por imágenes exige una interpretación crítica contraria a su

definición convencional. Su doble función integral dentro de la narración, como descripción y exposición de la percepción y como dispositivo de propuestas conceptuales indica dos series de eventos. En la primera el texto es aún una referencia, en la segunda, una apropiación. La transición es sumamente compleja y limitada, por encontrarse dentro de un modelo analógico, sólo puede indicarse a un nivel teórico. Se sitúa en el momento del abandono de la superficie fija de lo percibido, es decir de la espacialidad atemporal del objeto, y establece interpretaciones de su significado.³¹ Por supuesto, la transición es sumamente limitada, pues la descripción, la argumentación y las evaluaciones no tienen una posición privilegiada ni únicamente complementaria en la constitución del texto. Siempre se sirven una de las otras, como es observable en el nivel de la argumentación.

Es en la resonancia de las imágenes³² donde se encuentra y desde donde se proyecta la cualidad creativa del discurso. También es un tropo o dispositivo argumentativo que determina la interpretación. Su función primaria no es, en consecuencia, la de presentar la realidad externa de un objeto, sino que es un giro lingüístico que lleva al lector a comprender y aceptar una interpretación del objeto. En

este sentido el estilo visual del discurso de Paz no está desasociado de sus ideas sobre el arte.³³

Notas

1. Seymour Chatman define la descripción de la siguiente forma: "Descriptions render the properties of things - typically, though not necessarily, objects visibly to or imaginably by the senses. They 'portray', 'depict,' or 'represent.' Though the term can apply to abstractions and other nonvisible entities. Description is often considered the verbal analogue to painting or drawing" (9). Por exposición comprende: "Expositions, on the other hand, are basically explanations (exponere = 'to put forth, explain,'; explanare = 'to make level or clear'). Thus, they share with descriptions the task of rendering properties, but they do so by a more recognizably discursive logic -analysis, definition, contrast, comparison" (207).
2. Sobre la ausencia de descripciones en la crítica de arte de Charles Baudelaire véase J. A. Hiddleston, Baudelaire and the Art of Memory, 221 y ss.
3. Para una definición retórica de los modos descriptivos, véase Bice Mortara Garavelli, Manual de retórica, 274.
4. Beatriz de la Fuente considera que la tendencia a lo universal en el discurso crítico de Paz es el resultado de su visión poética del arte: "De allí que ese universo le resulte inteligible como totalidad. Su forma particular de conocimiento deja los pormenores de lado. En el caso del mundo antiguo, los detalles son para el historiador de arte y el arqueólogo: son ellos quienes analizan materias precisas y significados concretos. Esto no significa que los ignore el poeta: sus escritos muestran agudo conocimiento, lecturas constantes y actualizadas y, también, selección perspicaz de lo fundamental en investigaciones de avanzada [...] En suma, Octavio Paz mira de otro modo. Como poeta. Así alumbra, explica y comprende, restituye lo pasado, encuentra lo callado y lo oculto" (77).

5. Sobre la distinción de los títulos como archilexemas del contenido situados entre lo cotextual y lo contextual, y su correspondencia con la intención y recepción de un texto, véase Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, Ut poesis pictura: poética del arte visual (64-66).

6. La interiorización de la función crítica en la función estética es, como indica Javier González, una constante de toda la obra de Paz: "En este nuevo estado de cosas la crítica en sí misma puede ser considerada a su vez como texto, como trabajo de la escritura. Crítica y creación se cruzan en los hilos de la escritura; se opera allí una especie de mimetismo del texto crítico el cual reproduce a su manera la obra que analiza. La crítica no se coloca ya en un nivel metaliterario, encargada tan sólo de interpretar las obras, sino que se hace también literaria, susceptible de la aplicación de los mismos criterios de que se sirve al considerar la creación estética. Texto y escritura son realidades plásticas que obedecen a regularidades formales por fuera de su significado. El texto trasciende la voluntad de expresión del autor y la comprensión del lector, permaneciendo enigmático e indescifrable. Todo texto es extraño, todo texto es un sistema de signos" (165).

7. Sobre las diferencias entre la lógica informal y otros medios lógicos, véase Chaim Perelman, The Realm of Rethoric, 1-20.

8. La justificación en la crítica no tiene la cualidad de certeza o infalibilidad de otros medios de conocimiento. Pero es relativamente válida en el sentido de que toda propuesta es falible en cierto modo, por lo que está sujeta a la corrección y a la refutación. Véase al respecto Max Black, Language and Philosophy, 80-86, y ss.

9. Wallace Martin considera que la descripción y la narración siempre se encuentra fusionadas al nivel textual, y que cualquier distinción entre la descripción y la narración es una construcción crítica y teórica: "The

classification of a descriptive detail as free/bound or index/informant may be altered when we move up one level in the hierarchic organization of the text" (123). Sin embargo, Seymour Chatman, indica al respecto que: "Description and Narration are 'fused' only at the level of sentences, not at that of underlying structure. The term 'fusion' blurs the distinction between Narrative (or indeed any text-type) and its actualization in a medium" (29).

10. Se trata de un 'tableau', donde la narración está al servicio de la descripción, véase Jeffrey Kittay, "Descriptive Limits," 239.

11. Perelman y Olbrechts-Tyteca plantean lo siguiente: "La analogía, en calidad de escalón dentro del razonamiento inductivo, constituye una etapa en la ciencia, en la que sirve como medio de invención más que como medio de prueba; si la analogía es fecunda, el tema y el foro se transforman en ejemplos o ilustraciones de una ley más general, en torno a la cual se unifican los campos del tema y del foro. Esta unificación de los campos conduce a integrar en una misma clase la relación que enlaza los términos del foro y la que reúne los términos del tema, los cuales, con relación a esta clase, se vuelven intercambiables; desaparece toda simetría entre el tema y el foro" (Tratado, 586-7).

12. Se trata de la cualidad de iconicidad de las imágenes, véanse Blake Leland, "The Iconicity of Rhetorical Figures: 'Schemes' as Devices for Textual Cohesion", 162-90; August Fenk, "Representation and Iconicity", 215-34; y Max Nanny, "Iconicity in Literature", 199-208.

13. Sobre las cualidades y funciones del modelo analógico, véanse Raimo Anttila, Analogy, 85; Max Black, Language and Philosophy, 12 y ss; David B. Burrell, Analogy and Philosophical Language, 7-33; Francis P. Dineen, "Analogy, Langue and Parole", 98; y Ralph McInerny, Studies in Analogy, 1-15.

14. Lo cual es consecuente con sus antecedentes dentro de la tradición de la crítica de arte, véanse J. A. Hiddleston, Baudelaire and the Art of Memory, 252-88; Lee McKay Johnson, The Metaphor of Painting: Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater, 11-64; y Joan Ungersma Halperin, Félix Fénéon and the Language of Art Criticism, 119-24.

15. La posibilidad de que una referencia en secuencia, como la *ékphrasis*, pueda trazar el instante de la visión es considerado por Murray Krieger como una ilusión, pues sólo una sugerencia de la imagen puede ser transmitida de manera textual, su valor como dispositivo retórico se sitúa, por lo tanto, no en su valor representativo sino en su cualidad creativa, como invención verbal: "The poet, with divine verbal forging, may induce us to imagine -in the pages we painstakingly pass through- that on one shield we can perceive the moving breath of Greek culture or the other, from past to future, the glorified history of the Roman Empire, all spread out before us to be taken in, as on an emblem, all at once. But we must stay with the poem and with the imagined object it inspired in us, since its supposed object of imitation is only that imagined object. It is our unattainable dream of a total verbal form, a tangible verbal space. We may see it as the poem's miracle, and that seeing is our mirage. This peculiar -and paradoxical- jointly produced experience of *ekphrasis* allows it to function as the consummate example of the verbal art, the ultimate shield beyond shields" (*Ekphrasis*, xvii). Inclusive en aquellos casos donde la *ékphrasis* se configura frente al objeto, se trata de descripciones nocionales, pues una representación independiente de toda intervención interpretativa es imposible, como propone David Carrier: "Just as there is within the individual artwork no unambiguous indication of the order in which the parts should be scanned, so there is no way of determining within what whole an individual work should be placed. There is no neutral mode of verbal representation, no technique of emplotment that does not imply some interpretation of the artworks described. How an artwriter emplots her account

will heavily influence her analysis of individual objects" (Principles, 129-30).

16. Sobre la relación de los términos aparición, apariencia y presencia con la dicotomía entre la imaginación y la fantasía en la estética véase Mauricio Ferraris, La imaginación, 11-12.

17. El proceso es similar al que describe en la nota al margen del poema "Retrato o Dulcinea" sobre Duchamp: "El retrato de esa Dulcinea, imaginaria como la de Don Quijote, es el momento inicial de la larga anamorfosis que es toda la obra de Duchamp: de una muchacha desnuda (la Aparición) a la Idea (la Apariencia: la forma) a la muchacha otra vez (la Presencia)" (Obra poética, 836).

18. Para la definición convencional de las imágenes manifiestas y de las imágenes teóricas, véase Wilfred Sellars, "Philosophy and the Scientific Image of Man" en Science, Perception, and Reality, 1-40; para definiciones menos radicales de la dicotomía entre las imágenes manifiestas y teoréticas, véanse Jerry Fodor, The Modularity of Mind, 6-14; y Daniel Dennett, Consciousness Explained, 1-25.

19. Sobre la problemática de las definiciones y su irrelevancia en la evolución del conocimiento, véase Karl Popper, Conjeturas y refutaciones, 437.

20. Para una crítica del marco discursivo impuesto por el relativismo, véase Karl Popper, The Myth of the Framework, 33-64.

21. De acuerdo a Max Black el modelo analógico siempre necesita la confirmación de sus propuestas: "Consider how it is used in a genuinely scientific or empirical inquiry. If we know that a certain species of fish carry an electric charge, we may reasonably conclude, with some degree of probability, that another closely related species will also

bear an electric charge. But this conclusion will need to be strengthened by observing a representative selection of the second species of fish. For if the two species are alike in some respects, they also differ in others -else there would be nothing to prove- and some risk always involved in neglecting the disanalogy between the things compared" (Language, 10). La problemática del modelo analógico en la crítica de arte es que sus resultados son difícilmente comprobables o refutables por las cualidades cambiantes del medio. Las propuestas en el campo estético se mantienen consistentemente al nivel del lenguaje, por lo que su presencia no puede ser determinada por la observación ni por ningún procedimiento experimental. La presencia o ausencia de una propuesta sólo se puede establecer o refutar hipotéticamente.

22. Para la definición de la retórica como 'la ciencia de los desvíos' véase Facundo Tomás, Escrito, pintado: Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo, 115-20, quien sigue en este sentido lo propuesto por el Grupo μ , A General Rhetoric, 9.

23. El cambio del discurso retórico al poético no significa necesariamente un cambio en los procedimientos lingüísticos, sino la desaparición del referente, con la obliteración del objeto por la palabra. Véase Grupo μ , General Rhetoric, 20-1.

24. Para David Carrier es imposible la descripción impersonal de los objetos: "There is no neutral naturalism in visual art, no way of depicting the world except by depicting it in a certain style. Analogously there is no neutral way of representing artworks." (Principles, 5).

25. Sobre la cualidad interpretativa de los íconos Charles S. Peirce indica lo siguiente: "A great distinguishing property of the icon is that by direct observation of it other truth concerning its objects can be discovered than

those which suffice to determine its construction [...]
 Given a conventional or other general sign of an object, to deduce any other truth than that which it explicitly signifies, it is necessary, in all cases, to replace that sign by an icon" (2: 158).

26. Esta es la posición de Gerard Genette, véanse Figures of Literary Discourse, 136, y Narrative Discourse, 94.

27. Sobre las asociaciones y disociaciones de las parejas filosóficas véase Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, Tratado de la argumentación, 640 y ss.

28. Esta interactuación supera la dicotomía tradicional entre lo abstracto y lo concreto, de hecho debatible si se toma como principio la definición reduccionista que parte de que lo concreto es lo que se percibe y lo abstracto lo que no es accesible a los sentidos. Véase al respecto Rudolph Arnheim, Visual Thinking, 153-72.

29. A pesar de que la cognición intuitiva interactúa dentro de un plano básico y la intelectual continúa un proceso de sucesión, ambos modos de pensamiento perceptivo no son necesariamente opuestos. Rudolph Arnheim ha indicado lo siguiente: "Intellectual thinking strings perceptual concepts in linear succession. Caught in a four-dimensional world of sequence and spatial simultaneity, the mind operates, on the one hand, intuitively by apprehending the products of freely interacting field forces; on the other hand, it cuts one-dimensional paths through the spatial landscape intellectually. Intellectual thinking dismantles the simultaneity of spatial structure. It also transforms all linear relations into one-directional successions -the sort of event we represent by an arrow. Equality, for example, which can be a state of symmetrical interaction between two entities to the eye -twins sitting on a bench- is transformed by intellectual thinking into the sequential event of one thing equating itself with another" (246).

30. Rudolf Arnheim sostiene que la memoria participa activamente en el acto perceptivo: "A perceptual act is never isolated; it is only the most recent phase of a stream of innumerable similar acts, performed in the past and surviving in memory. Similarly, the experiences of the present, stored and amalgamated with the yield of the past, precondition the percepts of the future. Therefore, perception in the broader sense must include mental imagery and its relation to direct sensory observation" (80).

31. Sobre esta distinción entre la descripción y la narración a través de la condición estática de la pintura Jeffrey Kittay considera que no es tan simple, "Descriptive Limits," 239.

32. Sobre esta cualidad de las imágenes véase Gaston Bachelard, La poética del espacio, 8.

33. David Carrier señala que: "Just as a significant artist transforms everything he depicts into his style, so too, an important artwriter gives a systematic original perspective on all the art he discusses. Art critics often also provide explicit reasoning about theory, which can be treated argumentatively like a philosophical system. But focusing on an artwriter's explicit ideas -an occupational hazard for philosophers- tends to reduce artwriting to abstract argumentation. And then we mistakenly believe that artwriters can be criticized by arguing with their ideas. Not that the abstract argumentation of an artwriter is irrelevant: rather, it is relevant only insofar as it enters into his analysis of sensuous objects. Just as the literary or philosophical value of the verbalized reasoning of a painter need have no relationship to the value of his art, so a great artwriter's philosophical ideas may not be of special interest" (High Art, 103).

Argumentación y connotación

El modelo de argumento de la crítica de arte continúa, o amplía, el modelo de descripción al nivel del discurso. Como modelo implica por su extensión natural un procedimiento analógico de carácter metafórico.¹ Su transformación varía según el modelo usado. Cuando recurre al proporcional, se trata de una representación cuya función es la de facilitar la lectura de las propiedades del original como son presentadas en el modelo. No se trata de una copia exacta, pues se eliminan del modelo aspectos que se consideran irrelevantes, y se encuentran convenciones en su interpretación, las que se justifican por la identidad de ciertas propiedades y la invariabilidad de la proporción. Es, básicamente, una reproducción icónica, de desviaciones controladas, que adopta las características de interés del original.² Cuando es analógico, está diseñado para reproducir de la forma más exacta posible la estructura y relaciones de un objeto, por lo que se trata de una abstracción cuyo principio es isomorfo.³ En el caso del modelo teórico, de amplia presencia en sus textos, se trata

de la extensión al medio visual de principios y concepciones establecidas de otros medios, fundamentalmente del literario. Este modelo argumentativo no se construye sino que procede a describir las reiteraciones que encuentra en los objetos con cierta libertad. No se trata por esto de un traslado artificial de nociones, que pueda producir una desviación y confusión conceptual, pues se mantiene dentro de una correlación lingüística que como previa abstracción de los sistemas de cada medio garantiza la correspondencia. Se trata, por lo tanto, de una transferencia especulativa que permite un acercamiento y establece nuevas relaciones.⁴

2

La analogías superan la problemática de la representación en la crítica de arte. El objeto es siempre identificado, no tanto por el nombramiento de su imagen, como por la relación de sus componentes.⁵ Como modelo incluye, en un extremo, una referencia, por descripción o exposición, de los elementos integrantes o cualidades de una obra, y en el otro, su interpretación y valoración por la semejanza o diferencia con otras obras. Por esto, el modelo analógico supera la denotación, y se extiende, al estar

basado en la estructura de la realidad a través del proceso perceptivo, al establecimiento de la connotación del objeto en discusión.

De esta forma las analogías se convierten en el medio de desarrollo y extensión de las proposiciones, derivando, de manera consecuente, en toda una serie de relaciones que funcionan como dispositivos de argumentación.⁶ Por su constitución con paradigmas proporcionales que se regularizan en la forma de series de conceptos opuestos en las esferas de las expresiones, las analogías facilitan el examen progresivo del objeto a la vez que originan nuevas ideas a través de relaciones, cuyos resultados quedan garantizados como probabilidades de la experiencia.

Esto señala la presencia en los discursos de una forma sutil de discusión, que renuncia a la indagación directa de los valores de un medio por la apelación analógica a sus relaciones con otros objetos de medios diferentes, que pueden asimilarse o separarse, de manera propicia para la interpretación.⁷ En el acercamiento al Étant donnés: 1er La d'eau, 2eme Le Gaz d'éclairege de Marcel Duchamp, una instalación, la descripción toma como modelo de relación los componentes presentes en la obra anterior, La Mariée mise a

nu par ses célibataires, même, que a pesar del rompimiento que implica su estructura, mantiene su cualidad bidimensional. Se trata de dos objetos en campos diferentes, los que se aproximan analógicamente. Por lo que se trata de una descripción al servicio de la argumentación, la que interviene y determina la exposición de la obra:

El juego de correspondencias y reflejos entre el Ensamblaje y la Novia... es turbador y se establece no sólo en el plano textual -las notas de la Caja verde y las de la blanca son el puente verbal entre una y otra obra- sino en el visual (Apariencia, OC 6: 201).

La relación analógica con objetos de otros medios se establece tanto en las similitudes como en las distinciones. El examen y aproximación de las distinciones implica un cuestionamiento de los límites disciplinarios. Es, en este sentido, una estrategia retórica que, sin alterar las distinciones de un medio, propone una serie extensa de relaciones que permiten sostener concepciones más generales sobre el arte. Se trata, por lo tanto, de una dinámica de transgresión y retorno, no muy diferente a la practicada por la nueva historia del arte.⁸

Este modelo de distinciones complementadas por relaciones puede ser considerado como una recuperación de uno de los tópicos más tradicionales de la teoría del arte: el que se establece entre el marco temporal y espacial de una obra de arte y su receptor. Es, en otros términos, la problemática de la separación entre una entidad codificada primaria y otra secundaria. El caso más demostrativo de esta problemática en el dominio del arte se encuentra en el marco de una obra de arte visual, que remite a la analogía de la pintura con el marco de la ventana en las disquisiciones teóricas del arte, cuya función es la de indicar el dominio interno y el externo de una obra y, por su propio carácter de borde, permitir su comparación con otros dominios.⁹

La apertura de los límites permite que el sujeto se incorpore al objeto percibido dentro de una relación de reciprocidad.¹⁰ Este mecanismo remite a otra analogía común en la retórica de la historia del arte: la del agujero de la cerradura del 'voyeurisme' con el sistema de recintos o columnatas de un santuario, cuyos objetivos son ocultar/revelar lo que no debe ser visto o concebido, o, en otros términos, lo que habilita una transgresión sexual o espiritual. Un ejemplo se encuentra en su explicación del

Étant donnés: 1° La Chute d'eau, 2° Le Gaz d'éclairage, la que considera como una formulación del acto de "ver-a-través-de":

Nosotros vemos a través del obstáculo, puerta o vidrio, el objeto erótico -y esto es 'voyeurisme'; la Novia se ve desnuda en nuestra mirada -y esto es exhibicionismo. Uno y otro, como señala Schwarz, son lo mismo. Pero no se unen en Duchamp ni en el espectador sino en la Novia. La operación circular parte de ella y regresa a ella. El mundo es su representación (Apariencia, OC 6: 202).

En este caso, el mecanismo de la instalación procede según la idea de la posible/imposible trascendencia al espectador. La imagen no puede ni debe ser capturada o poseída totalmente en la recepción, pues ambos elementos de la oposición reciben su existencia únicamente en el proceso de unión/separación. Como resultado, en su esencia, el límite es tanto una ilusión como una realidad que da origen a toda la experiencia.

Del recurso al marco como medio de acercamiento se desprende la concepción de que la apariencia de una pintura se caracteriza por sugerir y ocultar al mismo tiempo un

significado. Este sólo se revela al acto intencional del receptor, quien a través de la imaginación domina, organiza y da sentido al objeto. Tal concepción determina en el sujeto una facultad dual de percepción e interpretación que se interrelaciona con el objeto, cuya relación profunda sólo puede revelarse a partir de una acción esencialmente empática: "El cuadro depende del espectador porque sólo él puede poner en movimiento el aparato de signos que es toda obra" (Apariencia, OC 6: 186). Esto significa que la percepción del objeto de arte requiere que la actitud natural con que se enfrentan las experiencias sea suspendida de manera que pueda realizarse la reflexión sobre el dominio del arte. Partiendo del principio de que son entidades incompletas que se resisten a los intentos de interpretación, el acercamiento crítico exige la intencionalidad y la integración complementaria, afectiva y emotiva, de su observador.

Este proceso no atenta necesariamente contra la integridad del objeto como entidad dada a la conciencia, pues "entre lo que el artista 'quiso' hacer y lo que el espectador 'cree' ver, hay una realidad: la obra"

(Apariencia, OC 6: 186). Aunque sí subraya Paz la necesidad

que tiene el arte de la participación para su culminación, ésta es necesariamente individual e irrepetible: "El secreto de una obra reside tanto en ella como en el que la contempla" ("Presentación", OC 7: 362). Esta interrelación indica que su concepción se centra en la autonomía relativa del fenómeno estético. Si bien la función de la interpretación es determinante en la manifestación del arte, como el complemento de una obra inacabada en su significación, el modelo crítico no asume el extremismo de que sea la recepción la que define el arte en su totalidad, en una determinación que de ser posible daría como consecuencia la desaparición del objeto como una entidad formal situada entre su producción y recepción. En un nivel crítico, el texto se limita a indicar la existencia y situación de este objeto,¹¹ como "una invitación a realizar el único acto que de veras cuenta: ver" ("Transfiguraciones", OC 7: 277).

La referencia de Étant donnés: 1° La Chute d'eau, 2° Le Gaz d'éclairage a partir de La Mariée mise a nu par ses célibataires, même como obra precedente, es una variante del marco como medio interpretativo, en el sentido de que produce un cambio del objeto inicial de la interpretación.

Es un modo de substitución, por el cual se comprende un objeto manifiesto como una transformación, o distorsión, de otro que es postulado como latente.¹² De las posibles recuperaciones de este tipo de correspondencia, Paz se decide, fundamentalmente, por la del significado profundo. Esto revela la obra manifiesta como la última variación de un mismo proyecto:

Al repasar la obra de Marcel Duchamp sorprende, ante todo, su estricta unidad. En verdad, todo lo que hizo gira en torno a un solo objeto, elusivo como la vida misma. De la Mujer desnuda que desciende una escalera a la muchacha desnuda del Ensamblaje de Filadelfia, pasando por La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun..., su obra puede verse como los distintos momentos -las distintas apariencias- de la misma realidad. Una anamorfosis, en el sentido literal de esta palabra; ver esta obra en sus formas sucesivas es remontar hacia la forma original, la verdadera, la fuente de las apariencias. Tentativa de "revelación" o, como él decía, "exposición ultrarrápida". Lo fascinó un objeto de cuatro

dimensiones y las sombras que arroja -esas sombras que llamamos realidades. El objeto es una Idea pero la Idea se resuelve al cabo en una muchacha desnuda: una presencia (Apariencia, OC 6: 130).

Partiendo de esta propuesta, la enumeración y el análisis de los elementos del Étant donnés: 1er La Chute d'eau, 2eme Le Gaz d'éclairage, y sus funciones y relaciones, se ajustan al esquema del objeto latente, lo que explica tanto las reiteraciones como variaciones producidas por el proceso de transformación:

Los testigos oculistas ocupan en el Gran vidrio el extremo superior derecho del dominio de los Solteros. Un poco arriba del tercer testigo hay un círculo que figura el agujero de la cerradura por donde fisga el 'voyeur'. La ubicación de los Testigos oculistas corresponde más o menos a la de los agujeros en la puerta del Ensamblaje. El espectador, como los Testigos oculistas, es un 'voyeur'; asimismo, como ellos, es un testigo ocular, tanto en el sentido judicial de hallarse presente en el caso como en el religioso del que

da fe de una pasión o de un martirio (Apariencia,
OC 6: 201).

La connotación de esta correspondencia se desarrolla, a su vez, en una secuencia analógica. Una constante de su modelo argumentativo, la acumulación de semejanzas impone un significado más a expensas de la estructura del objeto manifiesto, aparte de que establece una corespondencia entre las artes:

Recuérdese a los "Four Master Analysts of Ireland" de Finnegan's Wake, con los que los Testigos tienen más de una Afinidad. No es ésta la única analogía entre Joyce y Duchamp; La novia... y Dados... pueden verse como los equivalentes visuales de la Carta de Anna Livia Plurabelle, otro "untitled Mamafesta memorializing the Mosthighest". Del mismo modo que ALP es simultáneamente la inspiradora de la Carta y la Carta misma en sus diferentes versiones, la Novia es el objeto invisible de cuatro dimensiones y sus manifestaciones momentáneas en el Gran vidrio y en el Ensamblaje. Entre los nombres de Rose Sélavy se encuentran los que da Joyce a ALP: "Anna de

Allmaziful", "the Everliving", "the Bringer of Plurabilities"... (Apariencia, OC 6: 201).

El establecimiento de estas relaciones con la literatura es central en su estudio de la obra de Duchamp. La exposición de La Mariée mise a nu par ses célibataires, même considera como posible la fuente reconocida de Raymond Roussel: "La novia... es una transposición, en el sentido que daba Mallarmé a esta palabra, del método literario de Roussel a la pintura" (Apariencia, OC 6: 137). Pero la substituye por una que considera más apropiada, al proponer como su verdadero antecedente "Un coup de dés jamais n'abolira la hazard" de Stéphane Mallarmé, como versiones del objeto-crítico. La correspondencia se sostiene con la consideración de que en ambas obras la crítica del lenguaje anula la significación, creando un vacío que permite el advenimiento de la probabilidad:

El poema y la pintura afirman simultáneamente la ausencia de significado y la necesidad de significar y en esto reside la significación de ambas obras. Si el universo es un lenguaje, Mallarmé y Duchamp nos muestran el reverso del lenguaje: el otro lado, la cara vacía del

universo. Son obras en busca de significación
(Apariencia, OC 6: 182).

La reiterada correspondencia de la obra de Duchamp con la poesía se sostiene en el "origen verbal de su creación pictórica" (Apariencia, OC 6: 133), lo que facilita la siguiente referencia de Nu descendant un escalier:

Entre el Desnudo... e 'Igitur' hay una analogía turbadora: el descenso de la escalera. ¿Cómo no ver en el lento movimiento de la mujer-máquina un eco o una respuesta a ese momento solemne en que Igitur abandona para siempre su cuarto y baja paso a paso los peldaños que lo conducen a la cripta de sus antepasados? En ambos casos hay una ruptura y un descenso a una zona de silencio. En ella el espíritu solitario se enfrentará al absoluto y su máscara: el azar (Apariencia, OC 6: 133-4).

De esta forma, tomando como marco de referencia el paralelismo del arte con la literatura, el discurso substituye su objeto. La misma analogía ya convertida en esquema comprensivo y separado del modelo anterior domina, por extensión, su estudio sobre el Étant donnés: 1er La Chute d'eau, 2eme Le Gaz d'éclairage:

Como el poema de Mallarmé "Un coup de des", el Gran vidrio y el Ensamblaje no sólo contienen su negación sino que esa negación es su motor, su principio animador (Apariencia, OC 6: 246).

Se recupera una fuente cuya experiencia afectiva es similar a la presente. La transferencia comprende, por lo tanto, no sólo una correspondencia sino también una proyección empática. Unión que es consecuente con el procedimiento analógico que Paz reclama en su concepción de la percepción y apreciación del arte, por la cual se propone que "una obra es una máquina de significar" (Apariencia, OC 6: 186) cuyo valor "se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene" (Apariencia, OC 6: 186). La similitud entre las propiedades formales en común entre los dos objetos se sostiene por la percepción. Esto supone la participación activa de la imaginación, por lo que la reiteración de algún factor es motivo suficiente para el establecimiento de la asociación.

Aun sobre la cuestionabilidad de la correspondencia, de la ambigüedad de su modelo, y de la conversión, en sus momentos tautológicos y perifrásticos, del acto crítico en metacrítico, la función principal del argumento por

analogías es la de ser un instrumento de indagación en la connotación de los objetos.¹³ Con este procedimiento establece y justifica el Portrait (Dulcinée) como el antecedente de Nu descendant un escalier, y de manera consecuente del resto de la obra de Duchamp, a partir de que observa en el título el inicio de la subversión conceptual:

Su voluntad de ir más allá del cubismo se advierte ya en una tela de ese período: es el retrato de una transeúnte: una muchacha entrevista, amada y nunca vista otra vez. La tela muestra una figura que se despliega (o se funde) en cinco siluetas femeninas. Representación del movimiento o, mejor dicho, descomposición y superposición de las posiciones de un cuerpo en marcha, es una prefiguración del Desnudo descendiendo una escalera. El cuadro se llama Retrato o Dulcinea. Cito esta particularidad porque por medio del título Duchamp introduce un elemento psicológico, en este caso afectivo e irónico, en la composición. Es el comienzo de su rebelión contra la pintura visual y táctil, contra el arte 'Retiniano' (Apariencia, OC 6: 133).

La percepción de una obra desde este punto de vista transforma necesariamente toda la composición y constituye una obra totalmente diferente. Esto también queda establecido por el tratamiento mismo de los elementos de un cuadro como signos, y no símbolos, que por su condición exigen la relación como medio de comprensión, como explica en su referencia a la 'Cascada' y al 'Gas del alumbrado', como componentes del Étant donnés: 1er La Chute d'eau, 2eme Le Gaz d'éclairage y de la La Mariée mise à nu par ses célibataires, même:

Los símbolos han perdido sentido a fuerza de tener tantos y tan contradictorios. En cambio los signos son menos ambiciosos y más ágiles: no son los emblemas de una "concepción del mundo" sino las piezas movibles de una sintaxis [...] Los signos (y los símbolos) cambian de sentido y de género conforme a su posición en el contexto. Por sí solos no significan, son elementos de una relación. Las leyes que rigen a la fonología y a la sintaxis son perfectamente aplicables en esta esfera. Ningún símbolo tiene un sentido inmutable:

el sentido depende de la relación (Apariencia, OC
6: 199).

Esta explicación impone como preferencia crítica el supuesto lingüístico-estructural de sistema, no sólo por la consideración de la obra como modo de comunicar y el de su identificación con su lenguaje, sino, fundamentalmente, por la propuesta específica de que es el resultado de la interacción de sus partes. La aplicación de estos supuestos es, sin embargo, limitada en la crítica de arte, e inexistente como descripción objetivista. Es siempre por medios analógicos que se distingue, se verifica y se establece una propuesta.

3

Las distintas variaciones del modo de argumentación por analogía se pueden observar de manera directa en su estudio de la propuesta escultórica de Eduardo Chillida. Consecuente con su idea de que en "el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo" (El arco, OC 1: 76), propone que "las formas escultóricas de Chillida no son mudas; son materia transfigurada por el ritmo: dicen" ("Chillida", OC 6: 98). Por lo que son la prefiguración de un lenguaje, lo que

permite establecer una lectura por medios analógicos, a pesar de la inestabilidad comparativa que supone la constitución visual del objeto, por estar hecho de "formas, volúmenes, tensiones, temperaturas: es casi imposible traducir a palabras ese lenguaje hecho de propiedades y cualidades visuales y táctiles" ("Chillida", OC 6: 98).

Esta consideración se convierte en el índice de discusión del discurso, al que domina cuantitativamente, por su recurrencia en las diferentes unidades discursivas, y cualitativamente, por su reiteración en los momentos cruciales de la argumentación. De esta forma, al establecer la denotación de su obra, en las que "combaten y se enlazan alternativamente, en un juego incesante, las mismas fuerzas impersonales que mueven el mundo" ("Chillida", OC 6: 98), recurre a una teoría científica como punto de partida de la argumentación:

El arte de Chillida brota de una visión dinámica, directa y no cuantitativa de la realidad. Es una visión, por decirlo así, precientífica por no irreflexiva. Un matemático muy conocido, René Thom, ha insistido en los últimos años sobre la posibilidad -y más: la necesidad- de reintroducir

la dimensión cualitativa en la consideración científica de los fenómenos. El universo está hecho de formas y esas formas son sensibles, viven en perpetuo movimiento y sufren cambios continuos. Cada forma es un equilibrio momentáneo, una estructura sólo en apariencia estable y ya en movimiento hacia otra forma. Cada cambio es una catástrofe y cada catástrofe una resurrección. Anaximandro y Heráclito regresan y se convierten en nuestros contemporáneos. Desde la perspectiva que abren estas ideas podemos ver realmente la obra de Chillida y percibir el sentido de su doble rechazo de la figura humana y de la abstracción geométrica ("Chillida", OC 6: 98).

Como proceso cognitivo el modo de argumentación analógico comprende, por consiguiente, una serie de etapas. Parten de la distinción de cierta similitud entre las estructuras, lo que lleva a su selección, evaluación y comprensión. Frente a un problema específico en las artes visuales, se selecciona una fuente análoga, que es una recuperación de la memoria de un problema similar, por lo general, en la literatura, a través del cual es evaluado, comprendiendo la efectividad y

limitaciones de la comparación. Reiterando las concepciones establecidas sobre el lenguaje escultórico de Chillida,¹⁴ la comparación con el arte tradicional vasco ejemplifica este aspecto:

Al volver a su país, Chillida regresó a la antigüedad de su pueblo y a los dos elementos que son emblema del carácter vasco: el fuego y el hierro. Los vascos son un pueblo marinero pero también herrero. Incluso puede decirse que su vocación no hubiera podido desarrollarse sin su dominio de las artes y técnicas del hierro. Las forjas de Vasconia eran célebres desde la época romana. Sor Juana Inés de la Cruz, vasca por el lado de su padre, al recordar con orgullo a su casta, en el prólogo de uno de sus libros, compara sus poemas no sólo con las flores y los frutos de su tierra sino con el hierro de las minas vascongadas ("Chillida", OC 6: 100).

La solución, que se abstrae del proceso análogo por su cualidad generalizadora, se establece como un esquema explicativo de la obra. De cierta manera este proceso es isomórfico, en el sentido de que establece una

correspondencia estructural entre dos entidades, aunque de una manera más flexible e imperfecta. Lo cual no significa que el proceso de comparación no tenga límites, y que se dispare, a partir del principio de que todas las entidades pueden ser similares en algún aspecto por trivial que sea. En consecuencia detiene la relación en el tratamiento material:

Es difícil encontrar una relación entre las exquisitas construcciones barrocas de sor Juana y el arte rudo de los vascos; en cambio, la relación es directa, filial, en el caso de la escultura de Chillida. Ciertamente, sus preocupaciones metafísicas y formales -su visión del universo como una asamblea de formas y de la forma como un equilibrio momentáneo entre las fuerzas y los elementos- están muy lejos del arte popular pero su actitud ante el hierro y los otros metales, su manera de trabajarlos y tratarlos, prolonga la tradición de los herreros y forjadores de su pueblo ("Chillida", OC 6: 100).

El estudio no propone relaciones de equivalencia totalmente inequívocas, como tampoco relaciones indefinidas entre

entidades esenciales opuestas. Las analogías se configuran dentro de los límites cognitivos de la semejanza, donde se plantea correspondencias entre objetos cuyas propiedades son perceptual, o semánticamente, similares, y de la estructura, donde encuentra correspondencias en un alto nivel de relaciones.

De este modo, el texto describe los conceptos de espacio, materia y límites y los relaciona con la dialéctica entre el marco físico y el contenido simbólico de la forma. Pero las descripciones derivan en interpretaciones intuitivas decididamente analógicas,¹⁵ como en su repaso de la serie "Peine de viento":

Peine de viento IV, obra de mayores dimensiones, es la culminación de la serie. La mano se ha cerrado y es ya una forma negra y brillante que no guarda vestigios de sus metamorfosis anteriores. Construcción bárbara: láminas de acero contrapuestas, paralelas y perpendiculares, con aberturas y orificios. Imagen de lo inexpugnable, para ser plantada en lo alto de un promontorio cara a un mar o un desierto, en la frontera de lo ilimitado. Sus planchas oponen al viento su maciza

obstinación, pero sus orificios le abren caminos sonoros que atraviesa silbando y gritando. Peine de viento IV se transforma así en un extraño instrumento de músicas discordantes ("Chillida", OC 6: 103).

El dato argumentativo mantiene cierta interacción con la interpretación, aunque no la justifique necesariamente ni esta precise ni explique sus probabilidades o significación. Así, la propuesta de que "la transposición de lo visual y táctil a lo sonoro es constante en Chillida" ("Chillida", OC 6: 103), toma como datos los títulos de sus obras, "Contrapunto, Música de las esferas, Eco (I y II), Espacios sonoros, Música de las constelaciones, Silencios, Canto rudo" ("Chillida", OC 6: 103), los que sirven de base para la expresión analógica de "esa música es la música del espacio ilimitado que resuena silenciosamente en Rumor de límites VII, laberinto metálico que evoca a un tiempo la oreja y el caracol marino" ("Chillida", OC 6: 104).

La cohesión entre extremos está dada por una dinámica de aproximaciones y correcciones que se resuelven en afirmaciones, siempre más intuitivas que analíticas. En su explicación de la concepción del espacio como concepto

escultórico y componente moldeable, el acercamiento avanza hacia una definición que es, sin embargo, detenida por el reconocimiento de la ineptitud del lenguaje y de la forma analítica para transcribir la vinculación del espacio con la forma. La conclusión se limita entonces a indicar la idea de que la escultura define el espacio pero sin revelar su exacto carácter con una definición:

Cada escultura es una forma definida pero esas formas no terminan en ellas sino que están en perpetua comunicación con un espacio sin forma y al que ellas, en su movimiento envolvente, quieren apresar y, en cierto modo, definir. Entre las formas y el espacio vacío, entre el hierro y el aire, hay una relación muy difícil de explicar verbalmente, pero que el ojo y el tacto perciben de inmediato. Sin embargo, esta relación no es puramente sensible: las formas señalan el espacio y, de alguna manera, lo significan, lo nombran. Son tentativas de definición del espacio ("Chillida", OC 6: 104).

Entre las interpretaciones probables siempre escoge aquella que permita un precedente o una correspondencia, como el

recurso a una metáfora de Góngora, "el viento peina la hirsuta cabellera de Polifemo -'imitador undoso de las obscuras aguas de Leteo'- con más furia que cuidado" ("Chillida", OC 6: 102-3), como antecedente, aunque invertido, de la serie Peine de Viento; o a San Juan de la Cruz, en relación con su concepto del silencio: "como 'la música callada' del místico español las formas de Chillida dicen -sin decir" ("Chillida", OC 6: 106). En ocasiones estos precedentes y correspondencias sólo determinan la originalidad de una obra:

La arquitectura de la India y la de los mayas fue realmente escultura arquitectónica: el templo concebido como una estatua divina cubierta de ornamentos y atributos; la escultura de Chillida, en cambio, es profunda y radicalmente arquitectura: construcción de un espacio, no sobre sino en y dentro del gran espacio ("Chillida", OC 6: 106).

La justificación de estas analogías interdisciplinarias remite a la consideración del arte visual como lenguaje que debe ser descifrado. En un extremo la comprensión de la imagen como un sistema de signos en busca de una

significación, afirma la imposibilidad de representación y la relatividad de toda interpretación. En el otro, facilita la evocación de otras obras, que son propuestas como indicios que autorizan la interpretación particular.¹⁶

4

Las analogías que propone son siempre complejas, sean éstas atributivas o proporcionales. En ocasiones los términos envueltos mantienen una relación de coincidencia y diversidad, es decir, están basados tanto en el acuerdo y relación como en el rechazo y la exclusión con el objetivo de determinar las diferentes instancias, o en una terminología más exacta, analogías positivas y negativas que refieren los puntos de semejanza y de diferencia. Así procede la analogía atributiva entre Pedro Coronel y el arte precolombino, donde el contenido esencial común que se atribuye al análogo secundario, con el fin de indicar una dependencia respecto al principal, se relaciona con un origen semejante pero esencialmente distinto en su proyección:

Sus mejores cuadros no se parecen al arte antiguo
ni al popular: son una resurrección una

convocatoria de fantasmas e imágenes análogos, aunque no idénticos, a los que desvelaron a los artistas precolombinos y a sus descendientes. Análogos porque brotan del mismo fondo; diferentes porque no son ya imágenes sagradas, revelaciones de poderes implacables, sino irrupciones, apariciones de los fantasmas que nos habitan. Esos fantasmas son los mismos para todos los hombres; y en cada hombre, en cada artista, encarnan de una manera diferente ("Presentación", OC 7: 362).

En ocasiones, por lo extremo de la correspondencia que propone, el modelo analógico atributivo es casi arbitrario por estar basado en la identificación del juicio perceptivo y en una semejanza de reacciones casi metafóricas, como la correspondencia entre la serie "El sueño del caballero" de Alberto Gironella y la novela Terra Nostra de Carlos

Fuentes:

El parecido nace del encuentro de dos sensibilidades poderosas, pero opuestas, en un centro magnético y contradictorio: México. Un México que no es México sino la Sevilla del Valdés Leal y la Granada de Cartujar, esa prodigiosa y

fúnebre construcción en la que la piedra se vuelve azúcar y el azúcar polvo de huesos pecadores molidos en los molinos del diablo ("Las obvisiones", OC 7: 369).

Lo mismo sucede en su comparación entre la pintura de José María Velazco y la poesía de José Manuel Othón, donde el término común, aunque es sumamente equívoco, la cierta semejanza en "la actitud espiritual" ante el paisaje ("Pinturas", OC 7: 168), y su diferencia, más directa, "uno cuenta el desierto del norte y el otro pinta el valle de México" ("Pinturas", OC 7: 168), aun mantiene la analogía en un esquema intrínsecamente proporcional:

El equilibrio, la sobriedad arquitectónica, los ritmos austeros recuerdan la precisión de ciertos poemas mexicanos. Si Velazco hubiera sido poeta, su forma predilecta habría sido el soneto. Sus paisajes poseen el mismo rigor, la misma arquitectura desolada y nítida, la misma monotonía de los sonetos de Othón. La línea horizontal que los divide tiene calidad de un final de estrofa. Y hasta se atreve con sobrias rimas, ecos, correspondencias. El cielo frío y azul, inmenso,

rima con el agua parada de los charcos, reducido infinito; las nieves de los volcanes, nubes inmóviles, son algo más que un recuerdo, una alusión y un eco de las otras nubes que se mueven, silenciosa e invisiblemente, en la profundidad del cielo: son una verdadera metáfora ("Pinturas", OC 7: 168).

En el discurso crítico, la sensibilidad crítica ante el objeto de arte siempre coexiste con alguna consideración o comentario teórico sobre el arte. Si bien el discurso se desarrolla como una transformación subjetiva, una respuesta emotiva a una obra, ella es siempre precedida o entreverada por alguna exposición, aceptación o negación de un principio estético establecido. Esta, por su cualidad lógica, puede ser examinada, aunque con frecuencia se trate de ideas sumamente concisas o tengan un carácter reflexivo, exhortativo e, inclusive, lírico. En la mayoría de las ocasiones se trata de recapitulaciones o adaptaciones de conceptos provenientes de sus textos sobre literatura, en la forma de extensiones al medio de las artes visuales o son interpretaciones básicamente literarias de las pinturas. La conversión de las pinturas en entidades textuales se puede

observar directamente en la conclusión de su estudio de los paisajes de Velazco:

Como Othón logra recrear el paisaje de México sin ninguna concesión, sin ningún adjetivo. No necesita vestir la desnudez de lo que pinta con atavíos más o menos regionales para expresar que ese paisaje frío y altanero, más desolado que triste, sólo pertenece a México. La ausencia de la figura humana -más indiferencia que desprecio- tiene estrecha relación con el famoso soneto "Una estepa del Nazcas" ("Pinturas", OC 7: 168).

De esta forma el poder expansivo del modelo analógico termina dominando la estructura del discurso, constituyendo tanto la base de su serie temporal, la narrativa, como de su serie lógica, o causal, la argumentativa. Por ser analógica, la estructura no es puramente cronológica, a pesar de que las interpretaciones puedan llevar la discusión desde lo superficial, la enumeración de los integrantes de un objeto, a lo profundo, la evaluación de sus funciones, según el acto perceptivo. Tampoco es totalmente lógica, pues no se trata de un conglomerado de axiomas relacionados únicamente como múltiples manifestaciones de una ideología central.

La estructura de su discurso se funda en una dinámica de descubrimientos, referencias e interpretaciones instrumentada por comparaciones progresivas, que fundamentan una concepción específica de la correspondencia entre las artes y de su situación en la tradición, la que, siempre bajo el dominio analógico, contribuye a la revisión de la pintura moderna y a una propuesta de la renovación artística. De esta forma la estructura de sus ensayos se identifica con su componente analógico. Basada en un nivel en la referencialidad del lenguaje, lo proyecta, varía y multiplica en el otro, estableciendo la unidad discursiva y semántica del discurso.

El poder analógico de los descubrimientos se extiende a las diferentes manifestaciones del arte, las que quedan aproximadas en el nivel discursivo y en el significativo. En el primer nivel, es la cualidad causal de las analogías la que une de forma natural las diferentes unidades del discurso en una relación sintagmática. En el segundo nivel, se trata de una relación paradigmática que proyectándose desde la crítica de arte encuentra en otros textos sus explicaciones y extensiones, lo cual es demostrable en el número de conceptos provenientes de sus textos sobre

literatura. Esto permite su ulterior recuperación de la concepción de la correspondencia entre las manifestaciones artísticas dentro de una época determinada,¹⁷ la que extiende al contexto americano:

Las diferencias entre el idioma hablado o escrito y los otros -plásticos o musicales- son muy profundas, pero no tanto que nos hagan olvidar que todos son, esencialmente, lenguaje: sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo. Pintores, músicos, arquitectos, escultores y demás artistas no usan como materiales de composición elementos radicalmente distintos de los que emplea el poeta. Sus lenguajes son diferentes pero son lenguaje. Y es más fácil traducir los poemas aztecas a sus equivalentes arquitectónicos y escultóricos que a la lengua española. Los textos tántricos o la poesía erótica Kavya hablan el mismo idioma de las esculturas de Konarak. El lenguaje de 'Primero sueño' de sor Juana no es muy distinto al del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México. La pintura surrealista está más cerca de la poesía de

ese movimiento que la pintura cubista (El arco, OC
1: 47).

El establecimiento de la correspondencia histórica revela la estructura retórica del argumento, dado que está motivado por factores ajenos a la construcción de una historia del arte. En el esquema analógico los ejemplos funcionan como metáforas o vehículos de información que explican y justifican la complejidad de los objetos, por lo que es necesario su situación, dentro de una dinámica que sostiene sus divergencias y establece convergencias culturales.

5

Se puede considerar, en resumen, que el argumento por analogía no es meramente un instrumento organizativo y comprensivo de lo percibido y experimentado, sino que es, sobre todo, el modo de razonamiento desde donde se proyecta, como reestructuración de la realidad,¹⁸ la propuesta estética. Ante un objeto de arte, que por su constitución autónoma, se resiste a la descripción o explicación, el modelo analógico permite relacionar lo indecible en términos de lo figurado, estableciendo un acercamiento que parte de lo referencial a lo poético, abriendo nuevas vías de

comprensión crítica.¹⁹ Las analogías son, de esta manera, un modo de mirar el arte, un modo de comprenderlo y un modo de expresión de la experiencia estética, como una realización del espectador ante el arte, teniendo en cuenta los diferentes factores que intervienen entre el objeto artístico y el espectador.²⁰

La función predominante de las analogías en el discurso coincide, de esta manera, con sus propuestas estéticas. El modelo interviene en lo que dice, tanto en la referencia como en la interpretación, de manera que la configuración analógica del discurso determina el acercamiento crítico. La reiteración de una serie de concepciones sobre el arte desarrolladas en sus estudios sobre literatura no puede considerarse como un caso de imposición, lo cual relegaría el objeto de arte a una posición secundaria, de simple motivo, y desvalorizaría su cualidad crítica. Sus ensayos sobre arte son el resultado natural de la interpretación analógica, la que participa activamente en la configuración de una propuesta estética.

Notas

1. Un modelo tiene un funcionamiento similar al de una metáfora por su paralelismo sistemático ante un objeto cuya descripción es imposible por medios lingüísticos convencionales, Max Black indica que: "A memorable metaphor has the power to bring two separate domains into cognitive and emotional relation by using language directly appropriate to the one as a lens for seeing the other; the implications, suggestions, and supporting values entwined with the literal use of the metaphorical expression enable us to see a new subject matter in a new way. The extended meanings that result, the relations between initially disparate realms created, can neither be antecedently predicted nor subsequently, paraphrased in prose. We can comment upon the metaphor, but the metaphor itself neither needs nor invites explanation and paraphrase. Metaphorical thought is a distinctive mode of achieving insight, not to be construed as an ornamental substitute for plain thought" (Models, 236-7).
2. Sobre el modelo proporcional y su cualidad icónica véase Max Black, Models and Metaphors, 219-22, quien sigue al respecto a Charles Sanders Peirce, Collected Papers, 2: 247.
3. Sobre el modelo análogo, Max Black indica lo siguiente: "The analogue model shares with its original not a set of features or an identical proportionality of magnitudes but, more abstractly, the same structure or pattern of relationships. Now identity of structure is compatible with the widest variety of content -hence the possibilities for construction of analogue models are endless [...] The risks of fallacious inference from inevitable irrelevancies and distortions in the models are now present in aggravated measure" (Models, 223).
4. M. H. Abrams explica lo siguiente al respecto: "Any area of investigation, so long as it lacks prior concepts to

give it structure and an express terminology with which it can be managed, appears to the inquiring mind inchoate - either a blank, or an elusive and tantalizing confusion. Our usual recourse is, more or less deliberately, to cast about for objects which offer parallels to dimly sensed aspects of the new situation, to use the better known to elucidate the less known, to discuss the intangible in terms of the tangible. This analogical procedure seems characteristic of much intellectual enterprise. There is a deal of wisdom in the popular locution for 'what is its nature?' namely: 'What's it like?' We tend to describe the nature of something in similes and metaphors, and the vehicles of these recurrent figures, when analyzed, often turn out to be attributes of an implicit analogue through which we are viewing the object we describe" (31-2).

5. La descripción del objeto por la relación de sus componentes no significa necesariamente un rechazo del nombramiento como forma de referencia, la que, de hecho, se encuentra en su uso de los títulos, e inclusive en el nombramiento mismo de los componentes de las obras más complejas. Timothy Raser indica lo siguiente sobre esta distinción: "The antecedents of an image orient its meaning. Turner's double title exemplifies two options available to the art critic: he may identify the elements of a painting, and even assign to it a static meaning, or he may relate the work to another term, implying a larger narrative context, and deriving a narrative signification; criticism may name or relate. However, the distinction of naming and relating is difficult to formulate with rigor: isn't relating just naming a relation, while naming is nothing more than relating one sign to another?" (34).

6. CH. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca señalan lo siguiente sobre la función de la analogía en la extensión de las nociones: "La analogía, cuando triunfa, puede desembocar en una ampliación del campo de aplicación que tienen ciertas nociones. Así, N. Rotenstreich, tras mostrar una analogía entre la relación del sujeto concreto con la experiencia, y

el del hombre con el lenguaje, concluyó diciendo: 'El lenguaje debe considerarse como la experiencia más extendida'. Este modo de superar la analogía por sus términos será tanto más fácil -al parecer- cuanto más abstractos sean éstos y cuanto más se perciban como exponentes de las estructuras. Sin duda, desempeña un papel importante en la evolución de las nociones" (Tratado, 608-9).

7. CH. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca consideran que si bien es posible establecer analogías en una misma disciplina, es esencial su situación en campos diferentes: "En derecho, el razonamiento por analogía propiamente dicho se limita -al parecer- a la confrontación, sobre puntos concretos entre derechos positivos distintos por el tiempo, el espacio geográfico o la materia tratada. En cambio, cada vez que se buscan similitudes entre sistemas, se les considera ejemplos de un derecho universal; asimismo, siempre que se argumenta en favor de la aplicación de una regla determinada a casos nuevos, se afirma, por eso mismo, que se está dentro de un único campo; por lo tanto, la rehabilitación de la analogía, como procedimiento de interpretación extensiva, que responde al deseo de algunos juristas de ver en ella otra cosa que no sea el término por el cual se descalifica lo que el adversario presenta como ejemplo, se realizará dándole a la analogía una significación diferente de la que hemos propuesto" (Tratado, 573-4).

8. El cuestionamiento de los límites responde a la necesidad de integrar diversos campos en el estudio crítico del arte contemporáneo; al respecto Udo Kultermann indica lo siguiente: "A unas barreras, como las existentes entre distintos campos de investigación o entre distintas disciplinas, le corresponden otras en lo tocante al examen. La libertad, que resulta de un cuestionamiento de estos límites, se puede comparar a un caos fructífero y necesario, que, como la creciente superación de la historia de los estilos aún dominante, es indicio de un nuevo desarrollo.

Así como la 'antigua' Historia del arte consideraba compatibles elementos del pasado como fuerzas que se constituían nuevamente, la 'nueva' Historia del arte también debe entenderse como una energía múltiple, que confronta de forma fructífera nuestra generación con una tradición, que ha sido sometida a revisión" (342).

9. El tópico de la ventana se remite a la conocida frase de De pictura de Leon Battista Alberti, "Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino (Liber 1, 19). Sobre la constitución de este lugar común de la historia del arte, véase Erwin Panofsky, Renacimiento y renacimientos en el arte occidental, 183 y ss. Sobre sus implicaciones véase Facundo Tomás, Escrito, pintado, 115 y ss.

10. Al respecto Roberto Hozven indica: "El desplazamiento de que es objeto el lector no reside sólo en una inversión de la representación del objeto: escritura desde 'afuera' hacia 'adentro', desde los márgenes hacia el centro: sino que lo que también está en juego en esta transformación de la perspectiva es un cambio en nuestros hábitos empiristas de lectura en lo que refiere a la apropiación cognitiva del objeto: los objetos descritos ya no son exteriores al hablante que los percibe, el mismo hablante deviene un objeto de las objetividades que describe. El sentido del objeto ya no está 'antes' (escondido, invisible) de la mirada que lo descifraría sino que, más bien, surge, irrumpe y se instaura concomitantemente a la relación del sujeto con el objeto. El objeto constituido por la escritura de Octavio Paz siempre se actualiza en sus tensiones de fuerza con el fondo que le sirve de soporte. El objeto representado no surge monolíticamente como una consistencia que irradiara sus propios perfiles sino, más bien, como una insistencia que retornara desde la pantalla evanescente que le sirve de soporte" (42).

11. Por lo cual dista del relativismo propulsado entre otros por Arthur Danto en The Transfiguration of the Commonplace, para quien no hay obras de arte si no es en relación con una interpretación que la transforme o transfigure como tal, lo que significa una interpretación contextual e institucional del objeto: "Seeing an object, and seeing an object that interpretation transform into a work, are clearly distinct things, even in fact that interpretation gives the object back to itself, as it were, by saying the work is the object. But what kind of identification, the object was not a work until it was made one. As a transformative procedure, interpretation is something like baptism, not in the sense of giving a name, but a new identity, participation in the community of the elect" (125-6).

12. Sobre este modelo interpretativo de recuperación, y sus variaciones de origen, de intención y de significación, véase a Paul Thom, "On changing the subject", 68-72.

13. Sobre las modalidades del argumento analógico en el lenguaje filosófico véanse G. E. R. Lloyd, Polarity and Analogy: Two types of Argumentation in Early Greek Thought, 172-420; Ralf M. W. Stammbrger, On Analogy: An Essay Historical and Systematic, 1 y ss; y David B. Burrell, Analogy and Philosophical Language, 1 y ss. En la retórica clásica véase Heinrich Lausberg, Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Studies, 268-77; y en la neorretórica véase Grupo μ , A General Rhetoric, 189 y ss.

14. El acercamiento toma como guías no sólo la obra sino los discursos teóricos de y sobre el artista, los que vienen marcados por su concepción del espacio como un elemento simbólico y material, véase al respecto Kosme María de Barañano, Chillida, Heidegger, Husserl: El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX, 1 y ss.

15. Este cambio, de analítico a sensitivo es, de acuerdo a Enrico Mario Santí, una expresión de un modo de defensa y

estrategia de poder retóricos: "Más sospechosas acaso pudieran ser las apologías que Paz ha pronunciado en torno a su labor crítica. Pues con frecuencia le ha recordado a su lector que, a diferencia de la poesía, que es su verdadera vocación, la crítica que escribe es enteramente accidental. Estas defensas, por muy inocentes que nos parezcan, tienen como mínimo efecto el de movilizar una estrategia de poder. Dado el carácter testimonial de la crítica practicante, toda interpretación que enuncia el poeta adquiere un cariz de privilegio. Dentro de esa estrategia, la autoridad retórica deriva de una intuición poética en un vuelo dialéctico que culmina en una visión totalizante, inmune a los riesgos de la especulación o la arbitrariedad" (232).

16. Sobre la diferencia entre la interpretación de signos y la de indicios véase Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, Tratado de la argumentación: La nueva retórica, 201-2.

17. La idea proviene de Mario Praz, veánse Studies in Seventeenth-Century Imagery, 42, y, fundamentalmente, Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts, 1 y ss.

18. Sobre la dialéctica entre las analogías y las polaridades, las que comprenden las ironías, como dispositivos de diferenciación, Luis Roberto Vera considera que el binomio se convierte en "una especie de 'mecanismo-bisagra' apto para decodificar nuestra experiencia de la realidad. Mediante el eje que establecen los conceptos de analogía e ironía, Octavio Paz encuentra la vía que le permite pasar de las experiencias del campo de lo sensible al orden intelectual. Es decir, de traducir, de transmutar las apariencias del 'fainómenon' (la percepción de la naturaleza mediante los sentidos y la subjetividad) en 'nóumenon', es cosa mental" (134).

19. La crítica asociativa practica un modelo de superación, que se distingue por un cuestionamiento que rebasa los límites de la obra, a la que literaturiza en cierto modo

(Booth, 1 y ss). Sin embargo, como proponen Alberto Carrere y José Saborit, es difícil distinguir la superación de la comprensión en el acto crítico: "Si entendemos la comprensión como un desplazamiento desde lo denotado hacia significados connotados, cada vez más complejos y alejados de su origen, pero con el que siempre mantienen un vínculo, por lejano que sea, que permite volver al punto de partida podemos llegar a sugerir cierta contigüidad entre ambos conceptos y preguntar dónde termina uno y comienza otro: hasta dónde se puede alejar del cuadro su comprensión y en qué lugar la interpretación se separa de las expectativas que una pintura genera. La pregunta carece de sentido, pues la distinción no reside tanto en sus fronteras como en el lugar al que se orienta cada posición, en un caso la comprensión de la pintura y en el otro la superación, en favor de otros conocimientos e interrogaciones de variada naturaleza. Por lo demás los encuentros son posibles, pues la comprensión puede alcanzar conexiones imprevistas, para tornarse superación, tal vez creación, a la vez que la superación puede tener apoyo en prácticas cooperativas para preguntar luego, no sobre el texto, sino sobre otros textos, el funcionamiento general de los lenguajes o cualquier otra realidad; puede incluso descubrir su funcionamiento canónico, su interpretación institucional, para negarlo, o burlarlo en forma de sátira paródica" (159).

20. Alberto Carrere y José Saborit indican lo siguiente: "Hay que decir que la experiencia estética, por ser una realización del espectador ante la manifestación expresiva de una pintura o cualquier otro tipo de arte, pone en juego -dentro de un contexto- toda una serie de competencias por parte de dicho espectador, su memoria, sus conocimientos conscientes o inconscientes, sus afectos, y todo ello en una red transtextual que establece relaciones laberínticas a través de la 'enciclopedia', es abstracción que define el conjunto de saberes universales. Dicha experiencia sólo suele manifestarse en el momento en que entran en relación los diferentes elementos del fenómeno. El efecto sensación-

intelección que tiene lugar en el destinatario de la obra de arte cuando su funcionamiento se hace efectivo no se puede reproducir con su mera explicación" (162).

Evaluación y valorización

El modelo evaluativo propuesto y en función en la crítica de arte de Paz continúa en lo general el modelo kantiano del juicio estético. De este modelo objetivista Paz recupera el postulado de la unidad operativa de las facultades cognitivas de la imaginación y el entendimiento en la producción del juicio estético. Esto significa que la facultad de la intuición, por la que se comprende como la percepción inmediata, y la facultad de la representación, por la que se entiende una construcción con elementos estrictamente sensoriales, interactúan con el intelecto, en específico, con la capacidad de comprensión de reglas universales o generales, en la formulación del juicio estético.

En el núcleo de esta compleja concepción se sitúa la consideración de que la facultad del conocimiento tiene una función necesaria, e inclusive, prominente en la justificación del juicio estético, pero la decisión final se debe a la facultad de los sentimientos contemplativos de placer y desagrado,¹ pues, como reitera Paz, los sentidos

"son irremplazables" y "el juicio no puede substituirlos porque su oficio no es sentir" ("De la crítica", OC 7: 264). En este sentido, afirma que el juicio crítico, como facultad reflexiva, "penetra conmigo en el mundo cerrado de las obras y aunque mis ojos, mis oídos y mi tacto, la emoción y el instinto van adelante, él (ciego, sordo e impasible) ilumina mis pasos" ("De la crítica", OC 7: 264).

La complejidad de esta relación se encuentra en la aceptación, por un lado, de la diferencia absoluta entre la percepción y el concepto, a su vez que propone, por el otro, que, de un modo interno, no del todo claro, el acto sensible y el acto intelectual suceden al mismo tiempo, pues ambos son suplementarios y complementarios en la experiencia estética.² Esta continuidad operativa, que no admite alternativa ni contraposición, es la que justifica el valor universal del juicio estético en el modelo kantiano, pues no se trata únicamente de un acto derivado del sentimiento de placer, pues como dice Paz, el gusto "oscila entre el instinto y la moda, el estilo y la receta. Es una noción epidérmica del arte, en el sentido sensual y en el social: un cosquilleo y un signo de distinción. Por lo primero reduce el arte a la sensación; por lo segundo, introduce una

jerarquía social fundada en una realidad tan misteriosa y arbitraria como la pureza de la sangre o el color de la piel" (Apariencia, OC 6: 142). Tampoco se trata, en el extremo opuesto, de una concepción puramente racional, de manera independiente a que sea esta inculcada o adoptada, pues el método válido del conocimiento es "la experiencia directa, desnuda y sin intermediarios. Lo único que cuenta es la espontaneidad de las reacciones personales" ("Arte mágico", OC 6: 255).

Se trata, más bien, de un proceso conjunto, en el que interviene también la serie de cualidades y relaciones formales presentes en el objeto. En consecuencia, el carácter universal de la evaluación depende de un número de factores que afirman una relación interna y no meramente contingente -lo que sucedería si las evaluaciones y valorizaciones fueran generadas y justificadas por reglas establecidas 'a priori'-, entre la percepción del objeto y el juicio estético. Esta relación se establece en un acto de percepción puramente reflexivo, por lo que, en última instancia, la justificación del juicio estético no depende de reglas o principios estéticos, sino de la experiencia individual. Por esto Paz afirma que los juicios se deben, a

fin de cuentas, al gusto y "nuestros gustos no se justifican; mejor dicho, satisfacerse, encontrar el objeto que desean, es su única justificación. En ellas, no en mi consciencia encuentro la razón de mi placer" ("De la crítica", OC 7: 265). Ahora bien, la separación de los dos ámbitos y la consideración del sentimiento de placer como determinante hacen sumamente cuestionable la posibilidad de una relación conjunta de la reflexión y el gusto en el juicio estético. Su valor consiste, sin embargo, en la propuesta de que la percepción del arte debe hacerse de manera independiente a principios estéticos externos a la esencia del arte, lo que significa, de cierto modo, una justificación de su concepción del juicio estético como una forma de conocimiento y de experiencia autónoma y creativa del arte.

Es dentro de este modelo objetivista donde se sitúa la evaluación de la pintura de Tamayo que hace Paz, fundada en la visión del espacio, en las relaciones entre los colores y las líneas y de los planos y volúmenes:

¿Cómo definir mi actitud ante la obra de Tamayo?
 Rotación, gravitación: me atrae y,
 simultáneamente, me mantiene a distancia -como un

sol. También podría decir que provoca en mí una suerte de apetito visual: veo su pintura como un fruto, incandescente e intocable. Pero hay otra palabra más exacta: fascinación. El cuadro está allí, frente a mí, colgado en una pared. Lo miro y poco a poco, con inflexible y lenta seguridad, se despliega y se vuelve un abanico de sensaciones, una vibración de colores y de formas que se extienden en oleadas: espacio vivo, espacio dichoso de ser espacio. Después, con la misma lentitud, los colores se repliegan y el cuadro se cierra sobre sí mismo. No hay nada intelectual en esta experiencia: describo simplemente el acto de ver y la extraña, aunque natural, fascinación que nos embarga al contemplar el cotidiano abrir y cerrarse de las flores, los frutos, las mujeres, el día, la noche ("Trasfiguraciones", OC 7: 272).

Su juicio crítico del muralismo mexicano también continúa de cerca este modelo de juicio estético. La objetividad de su evaluación, que presupone un valor universal, se justifica por ser el resultado de la percepción:

Procuré dilucidar el sentido de sus obras, atendiendo más a las pinturas que a las intenciones. Quise verlas no como ideas sino como visiones del mundo. En aquellos años creía que para 'ver' a esta pintura deberíamos apartar la cáscara de la ideología (no sólo del cuadro sino de nuestra mente). Todavía lo creo: una obra es algo más que los conceptos y los preceptos de un sistema. Y esto, verla con ojos puros es lo que no han hecho ni los amigos ni los enemigos de la pintura mural ("El precio", OC 7, 322).

En consecuencia, las posibles variaciones en las evaluaciones pueden ser producidas por un número de factores externos a la experiencia estética, los cuales pueden intervenir de un modo u otro, falsificando la recepción con lecturas nacionalistas o ideológicas, que terminan tergiversando "lo que dicen efectivamente las formas" ("El precio", OC 7, 323).

Si bien los juicios estéticos de la crítica de arte de Paz continúan en lo general este modelo tradicional del juicio estético, su concepción indeterminativa del arte introduce una modificación sustancial. La indeterminación es

el resultado de una consideración lingüística del arte, una convicción, más que una idea, que no desestabiliza en lo esencial la relación entre las facultades de la imaginación y el entendimiento en la producción del juicio estético, pero sí la flexibiliza de un modo considerable. En primer lugar en el sentido de que es un distanciamiento de la concepción pura del arte, y con ello, de las distinciones estéticas que fundamentan el modelo tradicional. Esta consideración puede llevar al cuestionamiento de la objetividad de su juicio estético, pues como premisa implica una acomodación de la percepción. Sin embargo, la indeterminación no debe ser comprendida como una subjetivización del juicio estético, sino como su apertura. La indeterminación objetivista supone la búsqueda de una posición alternativa desde la cual se pueda comprender la modernidad en el arte en su totalidad, es decir, teniendo en cuenta su libertad, creatividad y racionalidad, por lo que se trata de un rechazo de la anticipación programática o dogmática del reduccionismo.

La flexibilización de la relación entre las facultades se debe, en segundo lugar, al reconocimiento de una identidad en la obra, de una cualidad que supera su

comprensión, y cuya esencia es irreducible a toda explicación, pues es "un decir en potencia, una inminencia de significados que sólo se despliegan y encarnan ante la mirada ajena" ("Presentación", OC 7, 361). No se trata precisamente de un principio, o programa estético, pues consiste en la comprensión de la percepción estética como una lectura, como una actividad reflexiva y participativa. Esta concepción de la obra como un objeto signifiante indica su distanciamiento de las concepciones receptoras relativistas, fundamentalmente, de la distinción estética según la cual un texto son las lecturas que se hagan de él, y de su resultado inevitable, la desaparición del objeto y del sujeto, pues "sin ojos que lo miren no hay cuadros. Y sin cuadro, sin esa potencialidad de significados que duermen en las formas, los ojos no tendrían literalmente, nada que ver. Hacemos las obras y después ellas nos hacen" ("Presentación", OC 7, 361).

En la transcripción de la experiencia y del juicio estético en la crítica de arte, la evaluación y la valorización se encuentran de manera explícita en la selección de los autores y temas a tratar y en los principios en que esta se sustenta.³ La selección indica,

además de una posición estética, una responsabilidad de orden moral y político, el de la defensa del arte frente al dogmatismo del arte oficial y el compromiso del arte ideológico y de propaganda, por lo que no es un discurso didáctico sino crítico. De este modo considera que el arte moderno "no demuestra ni razona; sus métodos son otros: describe, expresa, revela, descubre, expone, pone a la vista las realidades reales y las no menos reales irrealidades de que están hechos el mundo y los hombres" ("Literatura", OC 9: 426). Mientras que el arte comprometido "ha sido doctrinario, confesional y clerical. No ha servido para liberar sino para difundir el nuevo conformismo que ha cubierto el planeta de monumentos a la revolución y de campos de trabajo forzado" ("Literatura", OC 9: 426). Se trata, por lo tanto, de una actitud pluralista distante del relativismo, pues aunque es un argumento crítico no tiene pretensiones de nivelación ideológica.⁴

Esta actitud frente al arte no es el resultado de la restricción absoluta del juicio estético a un momento anterior a la recepción, como un derivado de una posición ideológica o un pensamiento estético desde donde se aprecia el arte, como tampoco se trata de la simple expresión de la

impresión del arte. La evaluación sólo es automática en cuanto a la experiencia estética, pues la reflexión, que implica la negatividad,⁵ imposibilita la pura determinación afectiva y, por consiguiente, cualquier transcripción directa del placer ante un objeto de arte. La negatividad tiene una función central en la evaluación, pues posibilita por oposición la defensa de lo que considera como válido en el arte. La negatividad es, de este modo, el procedimiento crítico con el que se logra neutralizar la dominación de la identificación que ejerce un objeto imitativo o repetitivo sobre un sujeto, por lo que su función principal es la de ser el instrumento de distinción entre "las obras vivas y los mecanismos" y de revelación de "los secretos de las astutas fabricaciones" ("De la crítica", OC 7: 266.

Como resultado de la convergencia de la experiencia estética con la reflexión sobre ella, las evaluaciones están motivadas tanto por "la admiración, la curiosidad, la indignación, la sorpresa" ante el arte, como por la necesidad de defender ideológica y estéticamente "la libertad del arte cuando los dogmáticos y las diaconisas delirantes distribuían anatemas y excomuniones como pan maldito" ("Aviso", OC 7: 13-14). Por ambas razones, es

improbable que la motivación estético/ideológica determine el proceso conjunto de la imaginación y el entendimiento en la valoración, pues aunque la module como instrumento especulativo su función no alcanza la sujeción radical de la recepción.

2

Es difícil definir la función y alcance de esta motivación estético/ideológica de un modo taxativo, pues su dirección no es homogénea. Partiendo del principio de que se trata de una crítica contra el gusto impuesto por instituciones u otros factores ajenos al arte, puede considerarse como una propuesta por un arte independiente y plural situado entre la tendencia que adopta la exclusión como entidad cerrada o pura, y la opuesta, la que subsume, o pierde su autonomía, bajo las influencias e imposiciones de ideologías e instituciones. Se trata, por lo tanto, de una propuesta de apertura contra todos los extremismos, sean estos los del "realismo socialista, la literatura comprometida a la Sartre, el arte abstracto y su pureza estéril, el mercantilismo, la idolatría de los grandes tirajes, la publicidad, el éxito" ("Repaso", OC 6: 36).

Partiendo de esta motivación la justificación de los juicios estéticos conjuga dos posiciones opuestas, la conceptual y la formal. La primera se revela en sus objeciones ante la desaparición de la imagen por el texto, como una reducción de la pintura por el discurso o mensaje ideológico, lo que sucede de manera más acentuada en "la arenga mural" de David Alfaro Siqueiros, que "es una arenga que no logra su expresión plástica y que se queda en signo intelectual. Literatura pintada, 'ideología' que se sirve de las formas como de letras" ("Los muralistas", OC 7: 186).

También son conceptuales sus evaluaciones del lenguaje puro del abstraccionismo que reduce el valor significativo de la imagen bajo la premisa de la independencia e intraducibilidad de lo visual. La crítica se centra en su "pretensión de ser un lenguaje sustentado en sí mismo" ("Lenguaje", OC 6: 282), lo que da como resultado la incomunicación por la ausencia de un medio comunicativo estable, justificación conceptual que no comprende, aunque pueda distinguirlas, las cualidades específicamente formales. Se trata de una pintura, en su esencia, incompleta, pues oscila "entre el balbuceo y la iluminación" ("Lenguaje", OC 6: 282). De esta forma, su consideración

sobre la poesía pura, donde las palabras son separadas de su significado y referencia natural y sólo expresan el acto poético, como un objeto "indecible" (El arco, OC 1: 189), se extiende a su crítica del abstraccionismo puro, como es el caso de Jackson Pollock:

Sus grandes telas no tienen principio ni fin y de ahí que, a pesar de sus dimensiones y de la energía con que están pintadas, nos parezcan pedazos gigantescos y no mundos completos. Esta pintura no calma nuestra sed de totalidad, signo del gran arte. Fragmentos y balbuceos: un pujante querer decir, no un decir completo ("Naturaleza", OC 6: 285).

Sus evaluaciones desde esta posición son numerosas en su crítica de arte. Su crítica se dirige, en específico, al reduccionismo formal y a la pureza cromática, de un arte apropiado "para decorar aeropuertos y otros grandes espacios" ("Dos siglos", OC 6: 89). La eliminación de la sensibilidad, de la intimidad y de la subjetividad, reduce el arte a lo impersonal: "No sé si comprendo qué es lo que se proponen pero comprendo que hay muy poco que comprender en sus cuadros. Suprimir la subjetividad es extirpar el

corazón del arte. Los cuadros de Stella, como los autómatas, se mueven pero no respiran, caminan pero no están vivos"

("Dos siglos", OC 6: 89).

Sus evaluaciones cambian de posición hacia una más positiva ante la presencia de la subjetividad en la pintura abstracta. De este modo, la interpretación contemporánea de lo sublime que proyecta la visión poética de la continuidad, o unidad trascendental, del modo de composición de Mark Rothko, lleva la evaluación a la recreación de lo percibido y a las correspondencias que sugiere el tratamiento sensible de las formas: "En sus composiciones monocromas, bloques de un solo color interrumpido aquí y allá por franjas de un color opuesto, la monotonía se resuelve en una extraordinaria riqueza de vibraciones, reflejos, matices" ("Dos siglos", OC 6: 88).

De forma similar, frente a la búsqueda de la reconciliación en el plano pictórico de elementos contradictorios, presente en la tensión entre los modos espontáneos, o automáticos, de apertura y la necesidad de una estructura lógica y coherente de las pinturas de Robert Motherwell, la evaluación se reduce a establecer correspondencias, donde las "condensaciones azules, negras,

blancas y ocres evocan, simultáneamente, las nubes antes de la tormenta y las montañas abruptas" ("Dos siglos", OC 6: 88). También ante el abstraccionismo alusivo y en ocasiones exotérico de Fernando de Scyslo, valoriza la exteriorización de la emoción a partir de que "sus formas, tensas y veloces, a veces son agresivas, crueles; otras, sus colores reconcentrados tienen destellos de salvaje entusiasmo. Vuelo fijo, exploración y reserva" ("Un pintor", OC 6: 284).

Sus juicios estéticos no tienen las constricciones metodológicas de la historia del arte tradicional, pues no son una respuesta objetivista de la experiencia del arte. Sus evaluaciones y valoraciones tampoco intentan la demostración y la verificación,⁶ pues sus reflexiones comprenden algo más que la comprensión y la justificación. De hecho, el condicionamiento descriptivo de las evaluaciones es superado cuando acepta la subjetividad esencial de sus preferencias, como es evidente cuando sobrepone a su reprobación del abstraccionismo la consideración de que "es un arte que no podemos negar: está ahí, ante nosotros, visible, palpable e indiferente a nuestra crítica y a nuestro elogio" ("Dos siglos", OC 6: 89). Sus evaluaciones indican, más bien, una estrecha

relación con una particular estipulación programática, al aprobar sólo aquellas obras que transgreden los límites de sus medios artísticos, bajo la concepción de que la esencia del arte moderno es la crítica. Esto puede observarse en su prescripción de asumir el límite del abstraccionismo como punto de partida para su superación hacia la idea:

Es una tentativa que encierra la negación de lo que afirma. Tal vez en esto resida su grandeza: sólo aquel que no niega su contradicción y la despliega hasta el límite revela su verdadera naturaleza, siempre doble. A partir de esta contradicción y sin negarla, la pintura abstracta podría ir más allá de sí misma y realizarse por la afirmación de aquello que la niega ("Lenguaje", OC 6: 283).

La determinación conceptual de los juicios estéticos no difiere de los planteamientos programáticos. Si bien en sus apreciaciones se pueden indicar el valor y las funciones de las formas y las convenciones, a lo que se agrega su aprobación del lenguaje de ruptura, la convergencia de ambas posiciones está dada por el componente crítico:

Pintura que somete el objeto a una inquisición sobre sus propiedades plásticas y que es una investigación de las relaciones entre los colores, las líneas y los volúmenes. Pintura crítica: reducción del objeto a sus elementos plásticos esenciales. El objeto visto no como una idea o representación sino como un campo de fuerzas magnéticas. Cada cuadro puede referirse a esta o aquella realidad pero su significado plástico es independiente ("Transfiguraciones", OC 7: 273).

No se trata de una negación de la determinación conceptual y una aceptación de la apreciación formalista, sino de una consideración de la experiencia estética que asume la posesión del conocimiento de otras obras de arte, pues "para ver de verdad hay que comparar lo que se ve con lo que se ha visto" ("Repaso", OC 6: 25), experiencia que opera de cierto modo en la percepción y en las consideraciones valorativas. Ni todo lo contrario, dada su defensa de la modernidad, de Tamayo y de los otros artistas independientes, de su negativa a "confundir la bandera tricolor con la pintura y a los catecismos del realismo socialista con la estética"

("Aviso", OC 7: 14), los juicios estéticos de Paz indican la presencia de una posición conceptual.

3

La dicotomía entre las evaluaciones conceptuales y las formales se encuentra más en sus definiciones que en su función en la argumentación, donde el modo analógico es el dispositivo retórico central y, por este hecho, rector, de los juicios estéticos. Las evaluaciones pueden ser en algunos casos determinativas, pero en la mayoría de los textos son reflexivas;⁷ en ellas uno o varios objetos de arte son empleados como foros para explicar un tema determinado, sea éste una idea o una concepción estética. La correspondencia establecida entre los objetos y el tema funciona no sólo como modo de exposición del concepto que sirve de tema, sino que cada foro insiste en ciertos aspectos del tema y da motivo para su desarrollo y extensión. La comprensión de la evaluación y de la valoración en estos casos exige el conocimiento del concepto que se establece como tema de la correspondencia, del lugar que ocupa en el pensamiento estético y en la tradición.⁸

El mecanismo de la analogía supone en principio la relación entre la reflexión y las dos facultades cognitivas que realizan las evaluaciones, la imaginación y el entendimiento. En esta relación la imaginación es la facultad reguladora tanto de la sensibilidad como del entendimiento, porque es la que produce el juicio estético:

La imaginación despliega o proyecta los objetos y sin ella no habría ni percepción ni juicio; o mejor: como manifestación de la temporalidad que es, se despliega y presenta los objetos a la sensibilidad y al entendimiento. Sin esta operación -en la que consiste propiamente lo que llamamos 'imaginar'- sería imposible la percepción (El arco, OC 6: 54).

Esta concepción de la imaginación comprende dos capacidades. La primera consiste en la capacidad de experimentar imágenes mentales y la segunda la capacidad de pensar creativamente. En el primer caso, las imágenes mentales dependen de las capacidades cognitivas pero, en última instancia, responden a la percepción en correspondencia con lo experimentado. Por esto puede indicarse que la percepción imaginativa ante un objeto estético comprende una recreación, pues los límites

del objeto exigen la adaptación, complementación y la corrección imaginativa de un acto estético de atención.

En el segundo caso, la imaginación es un resultado de la voluntad, por lo que significa un corte entre lo intelectual y lo sensitivo, lo racional y lo irracional, lo cognitivo y lo afectivo, e inclusive entre lo activo y lo pasivo. La imaginación está en estrecha relación con la memoria, pues ambas envuelven imágenes, y en ambos casos la acción de imaginar responde a la voluntad de recuperar o de producir una versión de una apariencia. Se trata, por lo tanto, de un acto voluntario, que asume y supera lo percibido, creando un objeto imaginario, es decir, un objeto de arte.

La distinción entre ambos modos de la imaginación es sumamente limitada. De manera funcional se puede considerar que la primera recibe, contiene y trasmite una información objetiva de lo observado mientras que la segunda crea, a través de una síntesis con valores estéticos, un objeto independiente. Sin embargo, las evaluaciones son siempre productos contruidos artificialmente, apreciaciones intencionales en dependencia de la imaginación y en relación

con factores sociales, institucionales y, por lo general, culturales.⁹

La unión de los modos conceptual y formal en las evaluaciones sugiere un intento de superar la dicotomía entre la imagen y el texto hacia un nivel profundo donde se sitúa el valor estético. El discurso crítico supera las fronteras entre la imagen y el texto, no a través de la toma de posición en lo que puede denominarse como la ingerencia lingüística, o, en el caso opuesto, en la defensa visual, sino al situar la esencia del arte en un nivel profundo que supera, sin negarlos, los límites de su medio.¹⁰ Esta comprensión es una reelaboración y elevación de la idea tradicional de exterior/interior de un objeto de arte.¹¹ La división no corresponde a la clásica distinción entre la forma y el contenido, dado que el aspecto externo no se limita a la formalización, pues el arte "no tiene objeto o referencia exterior" ("Astillas", OC 2: 443), y el interior no corresponde a una substancia en su esencia ideológica, pues "la presencia que convoca la pintura no es la imagen de la historia ni la de la filosofía sino el acorde entre un azul y un encarnado, un amarillo y un violeta" ("Presencia", OC 6: 43). El modelo exterior/interior supera el modelo

tradicional de pictórico y metapictórico pues el arte crea su propio objeto a partir de sus propias proyecciones:

El fondo brota de la forma y no a la inversa. O mejor dicho: cada forma secreta su idea, su visión del mundo. La forma significa: y más: en arte sólo las formas poseen significación. La significación no es aquello que quiere decir el poeta sino lo que efectivamente dice el poema ("Astillas", OC 2: 445).

Se trata más bien de una división de la estructura de un objeto de arte en dos niveles. El primer nivel se sitúa en lo visible, en "las relaciones entre los colores y las líneas" ("Presencia", OC 6: 45), los que poseen un significado propio y no meramente representativo. En el segundo nivel se encuentran las correspondencias y las complementaciones que establecen su recepción.¹² Por lo que la consideración oscila entre dos extremos, el emocional y el imaginativo, en un modelo analógico que justifica, como unidad de la traducción y la creación, la crítica poética:

La pintura nos propone una contemplación -no de lo que muestra sino de una presencia que los colores y las formas evocan sin jamás manifestar del todo:

una presencia realmente invisible. La pintura es un lenguaje incapaz de decir, salvo por omisión y alusión: el cuadro nos presenta los signos de una ausencia ("Presencia", OC 6: 46).

La justificación de la unidad conceptual/formal de las evaluaciones se sostiene, como resultado, en tres concepciones estéticas: la imaginación, como dispositivo de la creación y como integrante que permite las múltiples manifestaciones del objeto, "ya que conjuga el análisis y la síntesis, la traducción y la creación" ("Presencia", OC 6: 49); la correspondencia entre los medios, pues "hay en ellos un elemento creador que los hace girar en el mismo universo. Una tela, una escultura, una danza son, a su manera, poemas. Y esa manera no es muy distinta a la del poema hecho de palabras. La diversidad de las artes no impide su unidad. Más bien la subraya" (El arco, OC 1: 45); y la autonomía del arte, no como un objeto independiente sino como "un puente entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo" ("Presencia", OC 6: 54). Estos son los componentes de lo que en principio puede considerarse como una propuesta estética centrada en una consideración esencialmente poética del arte.

El concepto central de la propuesta del arte de Paz es el de la imaginación,¹³ una noción de la que derivan sus ideas de la autonomía y las correspondencias de las artes, Siguiendo la concepción establecida dentro de la tradición de la crítica de arte,¹⁴ explica la imaginación como el órgano de la creación y del conocimiento en general, "puesto que es la condición necesaria de toda percepción; y, además, es una facultad que expresa, mediante mitos y símbolos, el saber más alto" (El arco, OC 1: 230).

La función central de la imaginación en la creación, como "ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser" ("Las obvisiones", OC 7: 365), constituye un rechazo radical de las concepciones sociales del proceso creativo, pues "ninguna obra se puede reducir a las ideas del artista, por más originales o profundas que sean" ("Los muebles", OC 6: 276). Esto no significa, sin embargo, la negación de la experiencia en el arte, sino más bien su internalización:

El poema no es el eco de la sociedad, sino que es, al mismo tiempo, su criatura y su hacedor, según ocurre con el resto de las actividades humanas. En fin, ni el Sexo, ni el Inconsciente, ni la

Historia son realidades meramente externas, objetos, poderes o sustancias que obran sobre nosotros. El mundo no está fuera de nosotros; ni en rigor, dentro. Si la inspiración es una "voz" que el hombre oye en su propia conciencia, ¿no será mejor interrogar a esa conciencia, que es la única que ha escuchado y que constituye su ámbito propio? (El arco, OC 1: 254).

Esta explicación afirma el poder generativo de la imaginación en la producción de objetos creativos que no dependen de los objetos de la realidad ni del artista o de sus receptores. Afirma, sin embargo, del mismo modo, un poder asimilativo de la imaginación en la revelación de las relaciones ocultas de la realidad, por lo que el arte no inventa imágenes concretas e impresiones visuales totalmente puras, sino que más bien reorganiza los materiales dados, con el fin de "descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión" (El arco, OC 1: 254).

La resolución busca una fusión viable entre dos explicaciones que, naturalmente, se excluyen. En un extremo la naturaleza espontánea de la expresión no deriva de ninguna causa mientras, en el otro extremo, la expresión

está estrechamente relacionada con un evento particular o individual, por lo que la obra de arte viene a ser el resultado de la fusión de lo interno y lo externo. La libertad de la creación se encuentra en el modo de transformación del material dado, dentro de una identificación con el presente que supera las imposiciones o presiones de la experiencia, por lo que es, al mismo tiempo, la representación de una aparición, una imagen dada, y un gesto, su apariencia. Esto significa que la imaginación parte de un evento al que transforma en idea a través de la transposición, "que anula lo real en beneficio del lenguaje" (El arco, OC 1: 265). La anulación posterior del lenguaje, a partir de que el objeto "no es ni palabra ni silencio sino un signo en busca de su significado" (El arco, OC 1: 265), indica, en principio, una identificación formalista del arte.

La propuesta define el arte como un correlativo autónomo de la actividad cultural del hombre, con valores inherentes y constitutivos. No es, por lo tanto, una actividad dependiente o determinada por consideraciones o entidades exteriores, sean estas políticas, religiosas o morales, aunque en cierto grado pueda reflejar el contexto

en que fue creado, dado que sostiene que "el arte se nutre siempre del lenguaje social" y "ese lenguaje es, asimismo y sobretodo, una visión del mundo" (El arco, OC 1: 277).

Paz no comprende el arte como un mero producto autoexpresivo, pues el objeto de arte es una entidad relativamente autónoma, que interactúa inclusive con el creador a través de las variaciones que impone durante su producción, lo que sucede de manera independiente a que pueda ser en cierto grado una expresión de su intención, y de sus experiencias personales y las condiciones impersonales de sus circunstancias socioculturales. En este sentido Paz afirma la relación complementaria entre el creador, el discurso estético y sus receptores, por lo que "hay que distinguir entre la tentativa por hacer del poema una creación en común y la que pretende eliminar el creador, personal o colectivo" pues "desaparecidos el que habla y el que contesta, el lenguaje se anula" (El arco, OC 1: 267).

En la misma dirección no concibe el arte como una entidad estática compuesta de una serie de esquemas a clasificar, pues aunque encuentra una serie de principios y regularidades en su desarrollo, la flexibilidad de la relación entre las obras permite la novedad. De aquí su

distinción del poema, extensible al arte en general, como un objeto único, en el que "late, con mayor intensidad, toda la poesía. Por tanto, la lectura de un solo poema nos revelará con mayor certeza que cualquier investigación histórica o filosófica qué es la poesía" (El arco, OC 1: 50).

La clave de esta propuesta se encuentra en la analogía del arte con el lenguaje, pero no como una función inferior, comunicativa o expresiva, pues el arte no es imitativo y "el poeta no escoge sus palabras", sino que "indeciso, vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y las otras aprendidas en los libros o en la calle" (El arco, OC 1: 70). Se trata de una función lingüística superior relativamente autónoma, donde "cada palabra es única" (El arco, OC 1: 70).

Su concepción de la autonomía recupera de esta forma la idea de que el arte formaliza el lenguaje al desprenderlo de su función como medio de nombramiento o reflejo de las cosas. Los objetos de arte transforman e interpretan el mundo en una actividad lingüística y productora de imágenes que aparece con independencia de las relaciones exteriores, por lo que su valor se encuentra en el estado de cosas internos en el discurso. Este uso del lenguaje hace del arte

un objeto "único e irreductible" y, de forma simultánea, "una expresión social inseparable de otras manifestaciones históricas" (El arco, OC 1: 189).

Explicaciones funcionales y procesuales sobre la esencia del arte,¹⁵ se suman y complementan a esta analogía del arte con el lenguaje de su medio.¹⁶ De la primera recupera la consideración de que un objeto de arte cumple una serie de funciones que son distintivas del arte, fundamentalmente la función de resolver la oposición entre la analogía, que "consiste en ver el mundo como un tejido de símbolos y de relaciones entre esos símbolos", y la ironía, que "muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta, y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico" (Los hijos, OC 1: 397). De esta forma, la analogía es superada por las condiciones del razonamiento, porque aun cuando establece la correspondencia entre dos entidades, su propio carácter específico exige que se trate de elementos de estructura esencialmente diferente. La crítica disuelve esta unidad reduciendo el enunciado a partir de la individualidad de los términos.¹⁷ Sin embargo, la analogía reaparece, pues, en cierto modo, es también un descubrimiento de la

diferenciación en un campo unitario, bajo "la forma de la crítica de la crítica" ("La nueva", OC 1: 314), De manera que el arte es un lenguaje y una crítica de ese lenguaje:

El cuadro es un sistema de relaciones, valores y signos; y cada cuadro es una investigación y una crítica de sí mismo. El arte moderno es una crítica de la significación y una tentativa por mostrar el reverso de los signos (El arco, OC 1: 315).

De la explicación procesual Paz toma la idea de que un objeto de arte es creado de acuerdo con ciertas normas y procedimientos que son reinterpretados y reinventados en dialogo crítico durante el momento de la creación. De esta forma una obra comprende otras obras, dentro de una consideración de la tradición no como un conjunto sino como un sistema de relaciones significativas que no altera la relativa autonomía de la obra:

La poesía de Góngora no sería únicamente algo que está después de Garcilaso y antes de Rubén Darío sino un texto en relación dinámica con otros textos; leeríamos a Góngora no como un texto aislado sino en su contexto: aquellas obras que lo

determinan y aquellas que su poesía determina. Si concebimos a la poesía de lengua española más como un sistema que como una historia, la significación de las obras que la componen no depende tanto de la cronología ni de nuestro punto de vista como de las relaciones de los textos entre ellos y del movimiento mismo del sistema (Claude, OC 10: 561).

La mención de la ironía, y por consiguiente de la negación y de la crítica, puede indicar una consideración de la intención como una condición para la interpretación, valorización y definición de una obra de arte. Su propuesta de la obra/crítica supone el arte como un producto que se distingue precisamente por la presencia de intenciones, objetivos y funciones que deben ser logrados. Sin embargo, la obra se resuelve en un objeto de relativa autonomía:

El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte al poema del poeta en el poema del lector. La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de

autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje. No quiero decir que el lenguaje suprime la realidad del poeta y del lector, sino que las comprende, las engloba, el poeta y el lector no son sino dos momentos existenciales del lenguaje (Los hijos, OC 1: 396)

El lenguaje del arte goza de este modo de cierta autonomía, aunque su significación pueda diferir enormemente de recepción en recepción. Como una entidad abstracta, un universo discursivo que ha sido formulado e independizado como objeto fuera de su emisor, consiste en un contenido objetivo e independiente que se diferencia del proceso de pensamiento individual de donde emerge. Su objetividad está dada por sus infinitas posibilidades de interacción, no sólo con sus receptores sino también con su propio creador, lo cual puede abrir nuevas posibilidades, dentro de un proceso de obtención y contribución. Como resultado, la estructura del objeto de arte está abierta autónoma e intrínsecamente a la crítica, por lo que el creador principal es el lenguaje, aunque sea un artista el que inicie el proceso.

La concepción del arte como creación relativamente autónoma de la imaginación funciona como base para la concepción de la correspondencia entre las artes: "La facultad que rige la pintura y la poesía es una; aunque el pintor se sirve de los ojos y el poeta de la lengua, ojos y lengua obedecen a la misma potencia: la imaginación" ("Las obvisiones", OC 7: 365). Esto no significa necesariamente un rechazo del antecedente formalista, pues en una dirección parecida reitera la tradicional distinción entre el tipo espacial simultáneo y el tipo temporal sucesivo, "el poema transcurre y al transcurrir cambia, mientras que el cuadro siempre es idéntico a sí mismo" ("Las obvisiones", OC 7: 365), aunque sitúe el modelo conjuntamente con la aceptación comparativa de que "entre la palabra y la imagen visual, entre los oídos y los ojos, hay un continuo ir y venir" ("Las obvisiones", OC 7: 364).

La superación de las contradicciones entre ambas nociones se encuentra precisamente en la consideración lingüística de que son "sistemas expresivos dotados de poder significativo y comunicativo" (El arco, OC 1:). Si bien el contenido de una obra es inmanente a su forma, "la pintura no teje una presencia: ella misma es una presencia"

("Presente", OC 6: 45), la pintura es un lenguaje que supera la representación y, como la poesía, se "convierte en un haz de signos proyectados en un espacio vacío de significaciones" ("Presente", OC 6: 45). Se trata por lo tanto de un modelo analógico, que supera la dicotomía imagen/texto, a través de la oposición complementaria:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Solo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto no es aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello, esto es aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la que, gracias al juego de las semejanzas aceptamos las diferencias. La analogía no suprime las diferencias: las redime, hace tolerable su

existencia. Cada poeta y cada lector es una consciencia solitaria: la analogía es el espejo en que se reflejan (Los hijos, OC 1: 396-7).

La resolución de la oposición no deriva de manera necesaria en una descripción que establezca los vínculos entre aspectos poco visibles, pues la relación entre las artes no es reducible a simplificaciones formales, sino que culmina en una consideración esencialmente preceptiva, de un arte de contemplación que produzca signos en lugar de objetos y cuya función central sea la de ser "un puente entre el espectador y esa presencia a la que el arte alude siempre sin jamás nombrarla del todo" ("Presencia", OC 6: 54).

Las evaluaciones de la crítica de arte giran en torno a un objetivo predeterminado que establece su propia área de investigación dentro del arte visual. El valor del arte moderno lo establece su autonomía y autosuficiencia, en base a que el "sentido último no está más allá de la obra sino en ella misma" ("El uso", OC 6: 64). La expresión más radical de este valor se encuentra en la obra inacabada como un gesto crítico de sí mismo,¹⁸ y cuya afirmación puede no afirmar nada:

No hay otra solución que el remedio heroico-burlesco de Duchamp y Joyce. La solución es la no-solución: la literatura es exaltación del lenguaje hasta su anulación, la pintura es la crítica del objeto pintado y del ojo que lo mira. La metaironía libera a las cosas de su carga de tiempo y a los signos de sus significados; es un poner en circulación a los opuestos, una animación universal en la que cada cosa vuelve a ser su contrario (Los hijos, OC 1: 431).

Mas que un examen crítico del arte moderno, una descripción, un orden o una clasificación de orden lógico, se trata de una visión particular de lo que describe y una conjunción de poesía y poética en un discurso donde la evaluación y la valorización es crítica y auto-crítica.¹⁹

Notas

1. En Critique of Judgement, Immanuel Kant indica lo siguiente: "The cognitive powers brought into play by this representation are here engaged in a free play, since no definite concept restricts them to a particular rule of cognition. Hence the mental state in this representation must be one of a feeling of the free play of the powers of representation in a given representation for a cognition in general. Now a representation, whereby an object is given, involves, in order that it may become a source of cognition at all, imagination for bringing together the manifold of intuition, and understanding for the unity of the concept uniting the representations. This state of free play of the cognitive faculties attending a representation by which an object is given must admit of universal communication: because cognition, as a definition of the object with which given representations (in any subject whatever) are to accord, is the one and only representation which is valid for everyone" (52). Paul Guyer comenta lo siguiente al respecto: "The thesis about the judgement of taste cannot be too carefully described, for it shows us in precisely what way aesthetic judgement is independent of concepts. Feelings of pleasure are not produced by the subsumption of objects under concepts (except in the special case of moral feelings), and thus aesthetic judgements cannot proceed by subsuming objects under ordinary concepts of objects. This is not to say that the content of aesthetic judgement does not involve any concepts such as the concept of other persons or that its expression does not employ concepts - such as the concept of beauty itself, or the particular concepts of objects which must be used to designate the reference of particular aesthetic judgements. Nor does Kant's thesis entail that under certain circumstances concepts, or at least representations of concepts, cannot themselves be part of the object of aesthetic judgement. All that Kant is actually arguing is that the subsumption of an object under a classificatory concept is not a basis for responding to it pleasurably or for validity imputing that

response to another person; in this sense, aesthetic judgement, as the complex activity of reflective judgement and its outcome, is independent of the subsumption of its object under concepts" (133). La clave de este modelo se encuentra, de acuerdo a Guyer, en la siguiente interrogante: "How can aesthetic judgement claim any form of universal validity without employing a concept of the object, when it is apparently only such a concept 'which prevents our modes of cognition from being haphazard or arbitrary'? (133). En su estudio, Kant considera esta problemática en la siguiente forma: "Now if the given representation occasioning the judgement of taste were a concept which united understanding and imagination in the estimate of the object so as to give a cognition of the object, the consciousness of this relation would be intellectual (as in the objective schematism of judgement dealt with in the Critique). But, then, in that case the judgement would not be laid down with respect to pleasure and displeasure, and so would not be a judgement of taste. But, now, the judgement of taste determines the object, independently of concepts, in respect of delight and of the predicate of beauty" (53). La solución que propone apela a la operación de la imaginación y a la naturaleza de la experiencia estética: "There is, therefore, no other way for the subjective unity of the relation in question to make itself known than by sensation. The quickening of both faculties (imagination and understanding) to an indefinite, but yet, thanks to the given representation, harmonious activity, such as belongs to cognition generally, is the sensation whose universal communicability is postulated by the judgement of taste. An objective relation can, of course, only be thought, yet in so far as, in respect of its conditions, it is subjective, it may be felt in its effect upon the mind, and, in the case of a relation (like that of the powers of representation to a faculty of cognition generally) which does not rest on any concept, no other consciousness of it is possible beyond that through sensation of its effect upon the mind -an effect consisting in the more facile play of both mental powers (imagination and understanding) as quickened by their

mutual accord. A representation which is singular and independent of comparison with other representations, and, being such, yet accords with the conditions of the universality that is the general concern of understanding, is one that brings the cognitive faculties into that proportionate accord which we require for all cognition and which we therefore deem valid for every one who is so constituted as to judge by means of understanding and sense conjointly (i.e., for every man)" (53-54). De acuerdo a Kenneth F. Rogerson, este modelo es más regulativo que constitutivo: "The ideas of the first 'Critique' function as heuristic rules in the service of empirical investigation. But surely this is only one example of the practical role a principle may play. Imperatives are also non-descriptive and yet fulfill a quite different practical function. They tell us what we ought to do" (307).

2. De acuerdo a Harold Osborne, Kant no clarifica la forma en que ambas operaciones pueden suceder al mismo tiempo en el acto cognitivo: "Kant never succeeds in making very clear what he means by the 'harmonious play' of the two faculties of cognition or the 'facilitated play of both mental powers (imagination and understanding) enlivened by their mutual accordance ('Zusammenstimmung').' But the psychological model with which Kant worked presumed a chaotic 'manifold' of presentations supplied by the faculty of 'imagination' and then ordered, systematized and classified by understanding" (139). Sin embargo, David Bell considera que la solución propuesta por Kant a esta problemática es defendible: "Put in the crudest of the terms the solution of the problem will lie in an appeal to the workings of the productive imagination, and to the nature of aesthetic experience and creativity. Only a being possessed of imagination, and of something like an aesthetic response to his experience can possibly think coherently about, or pass judgement on, either himself or his environment" (222).

3. Sobre la concepción del juicio estético en la tradición de la crítica de arte véanse D. Scott, Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France, 3 y ss; y J. C. Sloane, French Painting Between the Past and the Present: Artist, Critics and Traditions from 1848 to 1870, 23 y ss. Sobre el juicio estético en la crítica de arte de Paz véanse Damián Bayón, "Octavio Paz: una visión del mundo a través del arte", 65-71; Blas Matamoros, "Desnudemos a la novia", 112-117; Raúl Chavarri, "Mirar en México: una introducción a la obra de Octavio Paz como escritor, teórico y crítico del arte", 708-19; y Michael Wood, "The Poet as Critic: Wallace Stevens and Octavio Paz", 325-332.

4. Para un estudio sobre las diferencias del pluralismo y el relativismo véase Karl Popper, "Toleration and Intellectual Responsibility", In Search of a Better World, 191 y ss.

5. Christoph Menke define el concepto de negatividad estética del siguiente modo: "La diferencia entre lo estético y lo no estético, es la negatividad. Sólo el que aprehende las obras de arte en su relación negativa con todo lo que no es arte, puede comprenderlas en su autonomía, en la lógica propia de su modo de representación y percepción. Lo singular del arte reside en su singularización. Se equivocan las explicaciones acerca de la autonomía del hecho estético dictadas en función de algo exterior, pero también las que se basan en la diferencia, la yuxtaposición o la complementariedad. La autonomía estética es, por el contrario, contradicción, rehusamiento, negación" (23). Ahora bien, Paz no recurre a la negatividad como una tesis o como un medio de elucidación o determinación del concepto de autonomía estética, sino más bien como un instrumento o dispositivo esencialmente retórico, con el que examina la efectividad y limitaciones de diferentes manifestaciones del arte.

6. Esta es la posición anticonvencional de Clement Greenberg, véase Collected Essays and Criticism 4, 85.

7. Sobre las formas reflexivas y determinativas de los juicios estéticos, Malcolm Budd indica lo siguiente:

"Judgement can be exercised in a determinative or reflective manner, the upshot being in the first case a determinative and in the second a reflective judgement. A determinative judgement is one that determines a given universal (a principle, law, rule, or concept) by subsuming a given empirical representation under it; when judgement is exercised reflectively one reflects on a given particular, in accordance with a certain principle, in order to find a universal under which it can be brought. In other words, in a determinative judgement you possess a certain concept and bring some empirical item under it; in reflective judgement, you are aware of something and attempt to acquire a concept under which it can be brought" (247).

8. Sobre la interacción entre los foros y el tema en las analogías, véase Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, Tratado de la argumentación, 598-600.

9. Sobre los factores que intervienen en el juicio estético véase Allen Carlson, "Nature, Aesthetic Judgement and Objectivity", 18.

10. Una posición contraria a esta superación de la oposición imagen/texto, se encuentra en W. J. T. Mitchell: "No method -semiotics, iconology, discourse analysis- is going to rescue us from this dilemma. The very phrase 'word and image,' in fact, is a way of signalling this. It is not a critical 'term' in art history like the other concepts in this collection, but a pair of terms whose relation opens a space of intellectual struggle, historical investigation, and artistic/critical practice. Our only choice is to explore and inhabit this space. Unlike Mieke Bal and others, who have written in this matter, I do not think we can go 'beyond word and image' to some higher plane, though I respect the utopian and romantic desire to do so." ("Word and Image," 56).

11. La noción de interior/exterior del arte proviene W. H. Wackenroder, véase Moshe Barash, Theories of Art, 2, 293-308.

12. La idea de la obra de arte como un símbolo cuya denotación, ejemplificación, expresión y alusión refiere a una multiplicidad de referentes, que deben ser realizados o interpretados durante el acto de lectura, como una trasmutación del objeto en arte, proviene de Heidegger. Véase Daniel Charles, "El presente de Octavio Paz", 284.

13. El concepto de la imaginación como la facultad primaria del arte es uno de los temas centrales de la crítica de arte francesa del siglo XIX. En su ensayo "Salón de 1859", Baudelaire considera que la facultad de la imaginación es la que asegura tanto la posibilidad de la creación del arte como el análisis de la experiencia estética: "La imaginación es la que ha enseñado al hombre el sentido moral del color, del contorno, del sonido y del perfume. Ella ha creado, al comenzar el mundo, la analogía y la metáfora Ella ha compuesto toda la creación, y, con materiales amasados y dispuestos siguiendo reglas cuyo origen no podemos encontrar más que en lo profundo del alma, crea un mundo nuevo, produce la sensación de lo nuevo. Como ha creado el mundo (puede decirse eso, creo, incluso en un sentido religioso), es justo que lo gobierne [...] La imaginación es la reina de lo verdadero, y lo 'posible' es una de las provincias de lo verdadero. Está positivamente emparentada con el infinito". (236). Como entidad sumamente compleja, la imaginación incorpora facultades intuitivas y racionales que permiten la simplificación, la transformación y la organización expresiva de la experiencia del mundo en términos de imágenes y signos, lo que constituye un formulario de una verdadera estética: "Todo el universo visible no es sino un almacén de imágenes y signos a los que la imaginación debe digerir y transformar. Todas las facultades del alma humana deben estar subordinadas a la imaginación, que las requisa todas a la vez" (242). La problemática por la cual la imaginación organiza las imágenes y signos en modelos

coherentes conlleva necesariamente una eliminación de los límites de ambas disciplinas con una consiguiente yuxtaposición de los problemas estéticos de la pintura con aquellos de la forma literaria. Esta convergencia produce lo que Baudelaire decide describir como "las partes concordantes de todas las artes y las semejanzas en sus métodos" (242). Paz recupera con pocas variaciones esta concepción de la imaginación: "Cuando Baudelaire sostiene que la más 'alta y filosófica de nuestras facultades es la imaginación', afirma una verdad que, en otras palabras, puede decirse así: por la imaginación -es decir, por nuestra capacidad, inherente a nuestra temporalidad esencial, para convertir en imágenes la continua avidez de encarnar de esa misma temporalidad'- podemos salir de nosotros mismos, 'ir más allá de nosotros al encuentro de nosotros'. En su primer movimiento la inspiración es aquello por lo cual dejamos de ser nosotros; en su segundo movimiento, este salir de nosotros es un ser nosotros más totalmente. La verdad de los mitos y de las imágenes poéticas -tan manifiestamente mentirosos- reside en esta dialéctica de salida y regreso, de 'otredad' y unidad" (El arco, OC 1: 183-4). En relación a la función de la imaginación en la concepción estética de Baudelaire veáse Rene Galand, "Baudelaire's Formulary of the True Aesthetics", 50 y ss. De una manera más directa, como indica Javier González, la concepción de la imaginación como el registro apropiado del sentido y de la comprensión, donde las informaciones sensoriales se integran a los esquemas racionales, continúa lo planteado por Heidegger: "La imaginación trascendental es la raíz de la sensibilidad y del entendimiento y lo que hace posible el juicio. La imaginación despliega o proyecta los objetos; sin ella no habría percepción ni juicio" (176).

14. Sobre la historiografía de la imaginación veáse Murray Wright Bundy, The theory of imagination in classical and medieval thought, 48-62; y Gerard Watson, Phantasia in classical thought, 12 y ss. Para una descripción detallada de la función de la imaginación en la crítica de arte véanse David Scott, Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual

Arts in Nineteenth-Century France, 20-37; y Richard Wrigley, The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Regime to the Restoration, 6 y ss. Como estudios más amplios sobre el tema, veáanse Eva Brann, The world of the imagination: sum and substance, 11 y ss; y Maurizio Ferraris, La imaginación, 1 y ss.

15. Para un estudio detallado de las concepciones funcionales y procesuales del arte véase Stephen Davies, Definitions of Art, 23-49.

16. La trascendencia de la consideración lingüística derivada del formalismo se encuentra en las modificaciones a El arco y la lira. Véase J. Agustín Pastén B., Octavio Paz: Crítico practicante en busca de una poética, 154 y ss.

17. Sobre el estatuto y superación de la analogía, véase Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, Tratado de la argumentación, 601-609.

18. Para un estudio del tratamiento del poema y de la pintura crítica en Paz véase Claudia Rousseau, "Mythic Transcendence: Octavio Paz, Mallarmé and Marcel Duchamp", 113 y ss.

19. Al respecto Allen W. Phillips considera lo siguiente refiriéndose a la crítica literaria: "I believe, in fact, that to characterize this criticism, based on a precise play of queries and answers (he questions himself and the works) there are two words of equal significance: illumination and revelation. I dare even propose two others: self-examination and self-portrait. Paz' literary criticism is the recreation of the poem by a poet-critic exceptionally gifted and committed to the practice of literature, who knows how to identify himself in feeling (which does not at all exclude lucidity) with the experience of another, make it his own and communicate to the reader a personal response to it" (55).

6

Conclusión

Una poética del arte

estamos en la casa de la mirada y no hay nada que
ver, hay que poblar otra vez la casa del ojo,
hay que poblar el mundo con ojos, hay que ser
fieles a la vista, hay que

CREAR PARA VER

"La casa de la mirada"

Es prácticamente imposible controlar, corregir o
criticar las descripciones, interpretaciones y evaluaciones,
mucho menos verificar, modificar o rebatir las proyecciones
y conclusiones, de la crítica de arte de Octavio Paz. El uso
de las asociaciones como modo de argumento transgrede los
límites de lo comprobable, pues asume y se construye dentro
de la natural ambigüedad de la relación entre los términos
lingüísticos y los conceptos o imágenes que intentan
simbolizar, un modo operativo inestable que hace imposible
la absoluta consistencia interna de las propuestas. El
discurso se reconoce, sobre todo, como un objeto único, como

una decisión dentro del lenguaje, y por lo tanto, de una presencia cuya originalidad es imaginativa, irracional y subjetiva.

El uso del modelo analógico como dispositivo retórico de presentación y como método de indagación indica, sin embargo, que se trata de algo más que un impulso estético. Es una concepción lingüística que supera el nivel del arte y se dirige a la estructura misma de la realidad, por lo que se trata de una búsqueda del conocimiento a través de las similitudes esenciales entre los objetos, y también sus diferencias esenciales. El recurso a la expresión analógica, y la subsiguiente reflexión crítica sobre su precisión, tiene como objetivo fundamental la iluminación, de manera independiente de sus cualidades formales.

Es con las analogías que funda una propuesta moderna del arte, una poética que emerge de la libertad e indeterminación del fenómeno estético. De manera independiente de la imposibilidad de comprobar sus enunciados, como productos de la imaginación en su interacción con el lenguaje, emerge de su discurso la defensa del arte frente al reduccionismo de las doctrinas, teorías e ideologías determinativas del arte, frente al

sistematismo, la predictibilidad y la autoridad de sus preceptos estéticos. A cambio, propone una poética centrada en la consideración del arte como una entidad que se debe a sí misma, como "un espejo universal que refleja otro mundo al repetir a éste, el que transfigura lo que copia", y como tal establece libremente la correspondencia, como "la bisagra entre el aquí y el allá" ("La casa de la mirada". Obra poética, 749). Basado en la premisa de la libertad, y en la convicción y en la tradición que la sostienen, como una crítica del arte en y desde la literatura, el objetivo de su propuesta es consistente con su modo de argumentación, y es en esto donde radica su efectividad y su valor crítico, estético e ideológico.

Obras citadas

- Abrams, M. H. The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition. 1953. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- Aguilar Mora, Jorge. La divina pareja: historia y mito: valoración e interpretación de la obra ensayística de Octavio Paz. México, D.F.: El Colegio de México, 1976.
- Alberti, Leon Battista. De pictura. Bari: Laterza, 1980.
- Álvarez, Francisco R. "Octavio Paz: hacia una metapoética de la modernidad". Hispania 81.1 (1998): 20-30.
- Anttila, Raimo. Analogy. The Hague: Mouton, 1977.
- Apollinaire, Guillaume. Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas. Trad. De Lydia Cabrera. Madrid: A. Machado, 2001.
- Arnheim, Rudolph. Visual Thinking. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.
- Bachelard, Gaston. La poética del espacio. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Barasch, Moshe. Modern Theories of Art. New York and London: New York University Press, 1990. 3 vols.

- Baser, Timothy. A Poetics of Art Criticism: The Case of Baudelaire. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1989.
- Baudelaire, Charles. Salones y otros escritos sobre arte. Intro. de Guillermo Solana. Trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1999.
- Bell, David. "The Art of Judgement." Mind 96.382 (1987): 221-44.
- Berlin, Isaiah. The Magus of the North: J.G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism. New York : Farrar, Straus, and Giroux, 1994.
- Bryson, Norman. Calligram: Essays in New Art History from France. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1988.
- Booth, Wayne C. Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- Barañano, Kosme María de. Chillida, Heidegger, Husserl: El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. San Sebastián: Universidad del País Vasco, 1992.

Bayón, Damián. "Octavio Paz: una visión del mundo a través del arte". Los privilegios de la vista. Eds. A. Ruy Sánchez, et al. México, D.F.: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1990. 65-71.

Benavides, Manuel. "Claves filosóficas de Octavio Paz". Cuadernos Hispanoamericanos 343-345 (1979): 11-42

Black, Max. Language and Philosophy: Studies in Method. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1949.

---. Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1962.

Brann, Eva. The World of the Imagination: Sum and Substance. Savage, Md.: Rowman & Littlefield, 1991.

Bryson, Norman and Michael Ann Holly. Visual Culture: Images and Interpretations. Hanover: University Press of New England, 1994.

Budd, Malcolm. "The Pure Judgement of Taste as an Aesthetic Reflective Judgement". British Journal of Aesthetics. 41. 3 (2001): 247-60.

- Bundy, Murray Wright. The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought. Champaign: The University of Illinois Press, 1927.
- Burrell, David B. Analogy and Philosophical Language. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Carlson, Allen. "Nature, Aesthetic Judgement and Objectivity". The Journal of Aesthetics and Art Criticism 40.1 (1981): 15-27.
- Carrere, Alberto y José Saborit. Retórica de la pintura. Madrid: Cátedra, 2000.
- Carrier, David. Artwriting. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1987.
- . High Art: Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996.
- . Principles of Art History Writing. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997.

Charles, Daniel. "El presente de Octavio Paz". Octavio Paz. Ed. Pere Gimferrer. Madrid: Taurus, 1982.

281-294.

Chatman, Seymour. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

Chavarri, Raúl. "Mirar en México: una introducción a la obra de Octavio Paz como escritor, teórico y crítico del arte". Cuadernos Hispanoamericanos 343-345 (1979): 708-719.

Danto, Arthur. The Transfiguration of the Commonplace. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Davies, Stephen. Definitions of Art. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.

De Connor, Olga Fernández-Villares. "Octavio Paz: Evolución de su estética". Diss. U. of Pennsylvania, 1980.

Debick, Andrew. "El trasfondo filosófico y la experiencia poética en obras de Octavio Paz". Poéticas hispanoamericanas contemporáneas. Madrid: Gredos, 1975. 141-158.

- Dennett, Daniel C. Consciousness Explained. Boston: Little, Brown and Co., 1991.
- Dickie, Georges. "The Myth of the Aesthetic Attitude". The American Philosophical Quarterly 1 (1964): 56-65.
- Dineen, Francis P. "Analogy, Langue and Parole". Lingua 21 (1968): 98-103.
- Durán, Manuel. "La estética de Octavio Paz". Revista Mexicana de Literatura 8 (1956): 114-136.
- Eufracio S., Patricio. "Imagen y arquetipo en los ensayos de Octavio Paz". Cuadernos Americanos 70 (1998): 60-66.
- Eliot, T. S. Selected Essays: 1917-1932. New York: Harcourt, Brace, 1950.
- Farakos, Mary. "Octavio Paz: Critic of the Arts." Diss. Indiana University, 1980.
- Ferraris, Maurizio. La imaginación. Trad. de Francisco Campillo García. Madrid: Visor, 1999.
- Fenner, David. The Aesthetic Attitude. New Jersey: Humanities Press, 1996.

Fenk, August. "Representation and Iconicity". Semiotica
115.3-4 (1997): 215-34.

Fried, Michael. El lugar del espectador: estética y
orígenes de la pintura moderna. Madrid: A. Machado,
2000.

Fodor, Jerry. The Modularity of Mind: An Essay on Faculty
Psychology. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983.

Fornet, Jorge. "Paz: poética verbal, poética visual".
Revista de la Universidad de México 548 (1996): 54-59.

Fuente, Beatriz de la. "Octavio Paz y el mundo
prehispánico". Los privilegios de la vista. Eds. A.
Ruy Sánchez, et al. México, D.F.: Centro Cultural de
Arte Contemporáneo, 1990. 77-82.

Galand, Rene. "Baudelaire's Formulary of the True
Aesthetics". Baudelaire as a Love Poet and Other
Essays. Ed. Lois Boe Hyslop. University Park: The
Pennsylvania State University Press, 1969. 41-64.

García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández. Ut
poesis pictura: poética del arte visual. Madrid:
Tecnos, 1988.

García Sánchez, Javier. "Octavio Paz-Wittgenstein: la palabra silenciada". Cuadernos Hispanoamericanos 343-345 (1979): 43-63.

Genette, Gerard. Figures of Literary Discourse. New York: Columbia University Press, 1982.

---. Narrative Discourse: An Essay in Method. Transl. Jane E. Lewin. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980.

Gombrich, E. H. Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London: Phaidon, 1977.

---. Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance. London: Phaidon, 1966.

---. Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance. Oxford: Phaidon, 1972.

---. The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

---. Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art. Oxford: Phaidon, 1978.

---. "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation." Image and Code. Ed. Wendy Steiner. Ann Arbor, Mich.: Rackham Humanities Series, 1981.

González, Javier. El cuerpo y la letra: la cosmología poética de Octavio Paz. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Greenberg, Clement. Collected Essays and Criticism. 4 vols. Ed. John O'Brian. Chicago: Chicago University Press, 1986-1993.

Grupo μ . A General Rhetoric. Transl. Paul B. Burrell and Edgar M. Slotkin. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1981.

Guyer, Paul. Kant and the Claims of Taste. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Halperin, Joan Ungersma. Félix Fénéon and the Language of Art Criticism. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1980.

Hefferman, James. "Ekphrasis and Representation". New Literary History 22.2 (1991): 297-316.

Hiddleston, J. A. Baudelaire and the Art of Memory. Oxford and New York: Clarendon Press, 1999.

- Hozven, Roberto. "Octavio Paz: la escritura de la ausencia". Revista Chilena de Literatura 19 (1982): 39-48.
- Jakobson, Roman. Language in Literature. Ed. K. Pomorska and S. Rudy. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Johnson, Lee McKay. The Metaphor of Painting: Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1980.
- Kant, Immanuel. Critique of Judgement. Trans. J. H. Bernard. New York: Hafner Press, 1951.
- Kittay, Jeffrey. "Descriptive Limits". Yale French Studies 61 (1981): 225-43.
- Krieger, Murray. Arts on the Level: The Fall of the Elite Object. Knoxville: University of Tennessee Press, 1981.
- . Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Kultermann, Udo. Historia de la historia del arte: El camino de una ciencia. Trad. Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal, 1996.

- Kuspit, Donald. "Traditional Art History's Complaint
Against the Linguistic Analysis of Visual Art".
Journal of Aesthetics & Art Criticism 45.4 (1987): 345-
49.
- Lausberg, Heinrich. Handbook of Literary Rhetoric: A
Foundation for Literary Studies. Ed. David E. Orton
and R. Dean Anderson. Transl. Matthew T. Bliss,
Annemiek Jansen and David E. Orton. Leiden, Boston and
Koln: Brill, 1998.
- Leland, Blake. "The Iconicity of Rhetorical Figures:
'Schemes' as Devices for Textual Cohesion". Language
and Style 21.2 (1988): 162-90.
- Lloyd, G. E. R. Polarity and Analogy: Two types of
Argumentation in Early Greek Thought. London: Bristol
Classical Press, 1992.
- Nanny, Max. "Iconicity in Literature". Word & Image 2.3
(1986): 199-208.
- Martin, Wallace. Recent Theories of Narrative. Ithaca and
London: Cornell University Press, 1986.
- McInerny, Ralph. Studies in Analogy. The Hague: Martinus
Nijhoff, 1969.

- Matamoros, Blas. "Desnudemos a la novia". Cuadernos Hispanoamericanos 472 (1989): 112-117.
- Medina, Rubén. "El poder de la escritura y la escritura del poder: Paz poeta y Paz ensayista". Revista Hispánica Moderna 49.1 (1996): 92-105.
- Menke, Christoph. La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida. Madrid: Visor, 1997.
- Mitchell, W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.
- . "Word and Image". Critical Terms for Art History. Ed Robert S. Nelson and Richard Shiff. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996. 47-57.
- Mortara Garavelli, Bice. Manual de retórica. Trad. M. José Vega. Madrid: Cátedra, 1988.
- Osborne, Harold. "Some Theories of Aesthetic Judgement". Journal of Aesthetics & Art Criticism 38.2 (1979): 135-45.
- Panofsky, Erwin. Renacimiento y renacimientos en el arte occidental. Trad. María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

- Pastén B., J Agustín. Octavio Paz: crítico practicante en busca de una poética. Madrid: Pliegos, 1999.
- Paxon, James J. "Revisiting the Deconstruction of Narratology: Master Tropes of Narrative Embedding and Symmetry". Style 35.1 (2001): 126-150.
- Paz, Octavio. Obras completas. 2da ed. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994-. 14 vols.
- . "Ante la muerte de Wolfgang Paalen". OC 6: 269-70.
- . Apariencia desnuda. OC 6: 129-247.
- . "Apolinaire, Atl, Diego Rivera, Marius de Zayas y Ángel Zárraga". OC 7: 170-4.
- . "Arte mágico". OC 6: 251-56.
- . "Arte y penumbra: Rodolphe Bresdin". OC 6: 261-4.
- . "Astillas". OC 2: 441-52.
- . "Aviso". OC 7: 13-8.
- . "Chillida: del hierro al reflejo". OC 6: 98-107.
- . "De la crítica a la ofrenda". OC 7: 265-71.
- . "Descripción de José Luis Cuevas". OC 7: 376-7.
- . "Dos apostillas". OC 7: 100-17.
- . "Dos siglos de pintura norteamericana: 1776-1971". OC 6: 83-90.
- . El arco y la lira. OC 1: 33-288.

- . "El diablo suelto: Antonio Peláez". OC 7: 378-81.
- . "El pensamiento en blanco". OC 6: 56-62.
- . "El precio y la significación". OC 7: 321-337.
- . "El uso y la contemplación". OC 6: 63-74.
- . "Gerzso: la centella glacial". OC 7: 340-3.
- . "La dama sin esqueleto: Edvard Munch". OC 6: 265-69.
- . "La espuma de las horas: Mariée José Paz". OC 7: 398-402.
- . "La invitación al espacio: Adja Yunkers". OC 6: 272-4.
- . "La nueva analogía". OC 1: 299-317.
- . "Las obvisiones de Alberto Gironella". OC 7: 364-71.
- . "Lectura y contemplación". OC 2: 35-64.
- . "Lenguaje y abstracción". OC 6: 282-3.
- . "Literatura y literalidad". OC 2: 65-74.
- . "Literatura política". OC 9: 425-32.
- . Los hijos del limo. OC 1: 321-484.
- . "Los muebles de Enrico Baj". OC 6: 274-6.
- . "Los muralistas a primera vista". OC 7: 183-7.
- . "Naturaleza, abstracción, tiempo". OC 6: 284-6.
- . Obra poética, 1935-1988. Barcelona: Seix-Barral, 1990.
- . "Ocultación y descubrimiento de Orozco". OC 7: 228-52.

- . "Picasso: el cuerpo a cuerpo con la pintura". OC 6:
75-82.
- . "Pinturas de José María Velasco". OC 7: 167-69.
- . "Pinturas de Rodolfo Nieto". OC 7: 382-6.
- . "Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte". OC
6: 43-55.
- . "Presentación de Pedro Coronel". OC 7: 359-63.
- . "Prólogo: Excursiones e incursiones". OC 2: 15-27.
- . "Prólogo: La casa de la presencia". OC 1: 15-27.
- . "Prólogo: Tránsito y permanencia". OC 4: 15-26.
- . "Reflexiones de un intruso. 'Post-scriptum' ". OC 7:
132-145.
- . "Repaso en forma de preámbulo". OC 6: 21-37.
- . "Solitarios e independientes". OC 7: 289-93.
- . Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. OC
5: 17-587.
- . "Tamayo en la pintura mexicana". OC 7: 257-64.
- . "Transfiguraciones". OC 7: 272-88.
- . "Un pintor peruano: Fernando de Scizslo". OC 6: 283-4.
- . "Una exposición de Juan Soriano". OC 7: 347-49.
- . "Yo, pintor, indio de este pueblo: Hermenegildo
Bustos". OC 7: 149-66.

---. "Xavier Villaurrutia en persona y en obra". OC 4: 250-77.

---. y Juan Marichal. Las cosas en su sitio: Sobre la literatura española del siglo XX. México, D.F.: Finisterre, 1971.

Peirce, Charles Sanders. Collected Papers. 8 vols. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1960-1966.

Perelman, Chaim. The Realm of Rhetoric. Trans. William Kluback. Notre Dame and London: University of Notre Dame Press, 1982.

---. y L. Olbrechts-Tyteca. Tratado de la argumentación: La nueva retórica. Trad. Julia Sevilla Muñoz. Madrid, Gredos, 1989.

Phillips, Rachel. The Poetic Modes of Octavio Paz. London: Oxford University Press, 1972.

Popper, Karl. Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge. New York and Evanston: Harper & Row, 1968.

---. El cuerpo y la mente. Trad. Olga Domínguez Schneidereiter. Barcelona: Paidós, 1997.

- . In Search of a Better World. Transl. Laura J. Bennett and Melitta Mew. London and New York: Routledge, 2000.
- . The Myth of the Framework: In defense of Science and Rationality. London and New York: Routledge, 1997.
- . The Poverty of Historicism. London and New York: Routledge, 1999.
- Poulet, Georges. "Phenomenology of Reading". New Literary History 2 (1970): 123-62.
- Praz, Mario. Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts. Princeton: Princeton University Press 1970.
- . Studies in Seventeenth-Century Imagery. 2 vols. London : The Warburg Institute, 1964.
- Quiroga, José. Understanding Octavio Paz. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1999.
- Raser, Timothy. A poetics of Art Criticism. Chapel Hill: U.N.C. Dept. of Romance Languages, 1989.
- Rees, A. L. y Frances Borzello. "Introduction". The New Art History. Atlantic Highlands, NJ.: Humanities Press International, 1988.

Robinson, Jenefer M. "Style and Significance in Art History and Art Criticism". Journal of Aesthetics & Art

Criticism 40.1 (1981): 5-15.

Rogerson, Kenneth F. "The Meaning of Universal Validity in Kant's Aesthetics". Journal of Aesthetics & Art

Criticism 40.3 (1982): 301-9.

Ross Chambers. Meaning and Meaningfulness: Studies in the analysis and Interpretation of Texts. Lanham, Md.:

Rowman & Littlefield, 1999.

Rousseau, Claudia. "Mythic Transcendence: Octavio Paz,

Mallarme and Marcel Duchamp." Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature 20.3 (1987): 113-127.

Santí, Enrico Mario. El acto de las palabras: Estudios y diálogos con Octavio Paz. México, D.F.: Fondo de

Cultura Económica, 1997.

Saville, Anthony. "Tradition and Interpretation". Journal of Aesthetics & Art Criticism 36.3 (1978): 303-17.

Scott, David. Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual

Arts in Nineteenth-Century France. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

- Seaton, James. Cultural Conservatism, Political Liberalism: From Criticism to Cultural Studies. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Sellars, Wilfred. "Philosophy and the Scientific Image of Man". Science, Perception, and Reality. New York: Humanities Press, 1963. 1-40.
- Sloane, J. C. French Painting Between the Past and the Present: Artist, Critics and Traditions from 1848 to 1870. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Solana, Guillermo. "Baudelaire crítico de arte, una vindicación de la pintura". Salones y otros escritos sobre arte de Charles Baudelaire. Trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1999. 13-31.
- Stammberger, Ralf M. W. On Analogy: An Essay Historical and Systematic. New York: P. Lang, 1995.
- Stanton, Anthony. "Octavio Paz, Alfonso Reyes y el análisis del fenómeno poético". Hispanic Review 61.3 (1993): 363-78.
- Steiner, George. Grammars of Creation. New Haven: Yale University Press, 2001.

Steiner, Wendy. The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting.

Chicago: University of Chicago Press, 1982.

Stolnitz, Gerome. Aesthetics and Philosophy of Art: A Critical Introduction. Boston: Houghton Mifflin 1960.

Thom, Paul. "On Changing the Subject". Metaphilosophy 31.1-2 (2000): 63-74.

Tomás, Facundo. Escrito, pintado: Dialéctica entre escritura e imagen en la conformación del pensamiento europeo. Madrid: Visor, 1998.

Vera, Luis Roberto. "Analogía e ironía en la obra poética y crítica de Octavio Paz". Los privilegios de la vista. Eds. A. Ruy Sánchez, et al. México, D.F.: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1990. 133-139.

Watson, Gerard. Phantasia in Classical Thought. Galway: Galway University Press, 1988.

Wood, Michael. "The Poet as Critic: Wallace Stevens and Octavio Paz". Reinventing the Americas. Eds. B. G. Chevigny and G. Laguardia. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 325-332.

Wrigley, Richard. The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Regime to the Restoration. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Yurkievich, Saúl. "Octavio Paz, indagador de la palabra". Fundadores de la nueva poesia latinoamericana. Barcelona: Ariel, 1971. 261-288.