

Texto crítico y hecho retórico

Román DE LA CALLE
Universidad de Valencia

RESUMEN

Este texto recoge la ponencia presentada pro el autor en el III Congreso de la Crítica de Arte celebrado en Valencia. Dicha ponencia pone de relieve la necesidad de prestar atención a las conexiones existentes entre el texto crítico y el hecho retórico desde una dimensión pragmática, articulada sobre tres perspectivas generales: la relativa al hecho artístico en su globalidad procesual; la que corresponde al hecho crítico como proceso y actividad específicos y la que hace referencia al hecho retórico.

ABSTRACT

This article presents the conference given by the author at the III Congress of Art Critic that took place in Valencia. The lecture highlights the need of paying attention to the connections between the critic text and the rhetorical fact from the dimension based on three general perspectives: the one related to the artistic fact in its global process, the second related to the critic fact as an specific process and activity and the third related to the retoric fact.

PALABRAS CLAVE

Crítica de arte, hecho artístico, hecho crítico, hecho retórico, estética, historia del arte, pragmatismo, procesualidad.

KEY WORDS

Art critic, historical fact, artistic fact, aesthetic, art history, pragmatism, process.

*Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
Lectorem delectando, pariterque monendo.*

Horacio. *De Arte Poetica*. 343 s.

En estas jornadas de trabajo, centradas en torno al sugerente tema *Hecho artístico y medios de comunicación*, no deja de ser pertinente —partiendo, por cierto, de la *dimensión pragmática* en la que se desenvuelve el conjunto del hecho artístico— que llamemos estratégicamente la atención acerca de *las conexiones existentes entre el texto crítico y el hecho retórico*. Tal es, aquí y ahora, nuestro objetivo fundamental (*).

Ello implica, claramente, la necesidad de comenzar articulando dentro de esa dimensión pragmática, ya indicada, al menos tres vertientes: (a) *la relativa al hecho artístico en su globalidad procesual*, el cual será tomado por nosotros como punto de partida, para definir el universo del discurso en el que nos movemos; (b) *la que corresponde al hecho crítico —como proceso y actividad específicos—* encuadrado precisamente, a su vez, dentro del marco general del propio hecho artístico, en cuyo seno interactúa con los demás núcleos, elementos y subprocesos constituyentes; (c) *la que hace específicamente referencia al hecho retórico*, que nos interesará de modo particular conectar —como estrategia metodológica— con la actividad de la crítica de arte.

Si a todo ello añadimos que al hablar del hecho artístico —en su inherente *procesualidad* y en su *dimensión pragmática*— de alguna manera estamos acentuando explícitamente su *estructuración y comportamiento comunicativos*, puede consecuentemente quedar bastante argumentada la pertinencia de esta intervención —*en torno al texto crítico y su decantamiento retórico*—, dentro de los flexibles márgenes establecidos por el tema general de este Congreso.

En tal sentido, consideramos coherente admitir que, institucionalmente, el *hecho crítico* funda su existencia —tanto en su alcance histórico como desde una explicación sistemática del mismo— a partir del reconocimiento que merece como una parte más del *hecho artístico*, tal como diacrónicamente se han ido conformando *ambos dominios* en el paulatino despliegue del horizonte de la modernidad¹.

(*) El texto recoge la ponencia presentada por el autor al III Congreso de Crítica de Arte, celebrado en Valencia, en la sede del IVAM, del 25 al 28 de abril de 1996.

¹ Para una aproximación al tema del hecho artístico, en su globalidad, pueden consultarse: R. DE LA CALLE: *En torno al Hecho Artístico*. Editorial Fernando Torres. Valencia, 1981; también *Lineamientos de Estética*. Ediciones Nau Llibres. Valencia, 1985; particularmente el núcleo de páginas 163-309.

Ahora bien, dicha consideración inicial implica, al menos, otras dos cuestiones, que deseamos asimismo subrayar:

a) Que la génesis histórica de la moderna *crítica de arte* sólo cobra sentido y adecuada explicación si se la vincula a una serie de fenómenos relevantes —de hondo alcance y cariz intersubjetivo— como puedan serlo: el desarrollo histórico de *los Salones*, el surgimiento de la figura del *público*, el incremento paulatino del *mercado del arte*, el acercamiento de los respectivos *medios de comunicación* al propio hecho artístico y la implantación funcional del concepto y de la realidad del *museo*.

Pero también —no se olvide— conviene recordar el paralelo y coetáneo despliegue histórico de la moderna *Crítica de arte*, junto con el nacimiento de la *Estética* en cuanto disciplina filosófica, así como de la emergencia de la propia *Historia del Arte* y de la posterior aceleración de las comprometidas batallas por las *Poéticas*, entendidas éstas como programas de intervención artística.

Es decir que, ya desde su reestructurado nacimiento, el hecho crítico se *incardina directamente en el ámbito del hecho artístico*, justamente al socaire de dos tipos de fenómenos, en sí mismos no excluyentes: los que cabría vincular, histórica y socialmente, a *los nuevos contextos comunicativos* (exposiciones, público, difusión, mercado) y aquéllos otros que apuntan, más bien, hacia *la dimensión legitimadora o fundamentadora* —teórica, histórica, estimativa o militante— de la nueva realidad artística, que progresivamente se irá propiciando y acelerando desde la época de la Ilustración, y que a través del tenso arco de la modernidad —en sus exaltaciones y crisis— irá experimentando múltiples e importantes matizaciones, sin duda ya bien conocidas.

b) Que estas especiales interrelaciones, que se establecen entre hecho crítico y hecho artístico —al hilo de las *nuevas dimensiones comunicativas*— no deberían darse por resueltas, de manera simplista, limitándonos a subsumir el primero en el segundo, es decir, contextualizando, sin más, la actividad crítica en el marco general del hecho artístico contemporáneo. Bien es cierto que, desde esta óptica que nos ocupa, tal explicación ayuda a introducir, quizás incluso eficazmente, una determinada sistematización justificativa en el conjunto global de los fenómenos, pero quizás, con ello, se deja un tanto entre paréntesis algo que consideramos asimismo fundamental: se trata en concreto de *la relación entre el texto crítico y las propuestas artísticas*.

En realidad, lo que estratégicamente nos proponemos es *puntualizar e introducir una oportuna diferenciación de niveles, toda vez que una cosa es interrogarnos, en su globalidad, por las posibles conexiones existentes entre hecho crítico y hecho artístico, como venimos haciendo hasta este momento*

—y aceptar así el planteamiento de la interrelación por subsunción del uno en el otro— y otra cosa, bastante diferente, es reconsiderar todo aquello que aflora de inmediato, al preguntarnos por *las virtuales relaciones existentes entre los textos críticos y las obras de arte*, formulando tal cuestión dentro de esa dimensión pragmáticamente comunicativa, a la cual no dejamos de hacer obligada referencia.

Ahora bien, para mejor matizar estas observaciones, quizás convenga recordar, con antelación, que entre las pertinentes tareas de una *Teoría de la Crítica de Arte* se encontrarían tanto los objetivos de dilucidar las posibles *estructuraciones internas* del texto/discurso crítico, como el estudio de lo que podríamos asimismo calificar como su *estructuración externa*. Es decir, la necesidad de prestar atención no sólo al estricto desarrollo de la *organización textual* de la actividad crítica, sino asimismo a la elucidación de las complejas y plurales relaciones que tal organización —el texto crítico— mantiene procesualmente, en el ámbito comunicativo donde se despliega, con toda una serie de factores (como puedan serlo el crítico, el público, los referentes, los medios o la situación). Y así es como el texto crítico se nos convierte en parte esencial del hecho crítico; pues para explicar la constitución y el funcionamiento del primero es imprescindible tener en cuenta asimismo el conjunto de elementos que paralelamente integran el segundo ².

De ahí la necesidad de distinguir, y simultáneamente correlacionar entre sí, las nociones de *texto o discurso crítico* y *hecho crítico*, como venimos propiciando, toda vez que ambos demarcan y establecen un dominio, en el cual las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas están solidariamente establecidas y proporcionan así una unidad semiótica global a la *comunicación crítica*, de alguna manera asimilable quizás a la *comunicación retórica*, tal como, en última instancia, queremos proponer.

Pues bien, expuesto nuestro proyecto en líneas generales, quisiéramos retomar la observación anteriormente planteada de que, por su parte, entre las *propuestas artísticas* —que cabe considerar como el núcleo hegemónico del hecho artístico— y el *texto crítico* —en cuanto eje destacado de la actividad crítica— puede establecerse precisamente una especie de enlace, como extensión o *continuidad pragmática* ³.

² Se trata de una correlación fundamental, que análogamente también damos por supuesta, *mutatis mutandis*, entre hecho artístico y objeto artístico, en lo que respecta tanto a la procesualidad del *hecho artístico* —con la trama de sus amplias estructuraciones externas— como al *objeto artístico*, con su no menos compleja organización interna, en cuanto —por lo común— núcleo básico de aquel hecho global.

³ Jean-Francois LYOTARD: «L'Opera come propria prammatica», en AA.VV. *Teoria e Pratiche della Critica d'Arte*. Edit. Feltrinelli. Milán, 1979, pp. 88-109.

Dicho de otra manera —quizás algo más explícita—, es viable considerar que el propio *texto crítico no es sino uno de los posibles y genuinos efectos pragmáticos de la obra de arte, inserto en el horizonte de la acción comunicativa*. Como también obviamente pueden considerarse efectos pragmáticos, las *experiencias estéticas* desarrolladas en el ámbito de la recepción artística. De ahí, por otra parte, las estrechas y diversificadas conexiones que, además, cabría subrayar entre las diversas tipologías de tales efectos pragmáticos, propiciados unos y otros —como extensión de sí mismas— por las propuestas artísticas, en el marco del hecho artístico. En ese sentido, piénsese, por ejemplo, en las cruciales vinculaciones existentes, a su vez, entre *experiencia estética y actividad crítica*, insistentemente tan acentuadas por numerosos autores ⁴.

Y tal continuidad pragmática, establecida entre las propuestas artísticas y los textos críticos —que por supuesto no tiene por qué eludir ni minimizar, sin más, cualesquiera diferencias entre ellos—, quizás pueda puntualizarse, con mayor facilidad, si se recurre metodológicamente a la mediación del *hecho retórico*, como eficaz marco explicativo. Lo cual implica, como es obvio, la existencia de un evidente interés, sobreañadido, por las reivindicaciones que la *Nueva Retórica* está aportando al actual panorama cultural.

Estratégicamente se trataría de hacer ver cómo —sobre la base del *paradigma comunicativo*— hecho crítico y hecho retórico poseen tantos nexos en común, que es casi imposible desechar la hipótesis de que una de las posibles vías de la necesaria fundamentación epistemológica de la actividad crítica pueda pasar, precisamente, por la directa encrucijada que aporta la sistematización propia de la disciplina *Retórica*.

Por otra parte, es bien sabido el considerable peso histórico e influencia que la *rhetorica recepta* ha tenido —en sus conexiones e interferencias con la *Poética*— sobre la *Teoría del Arte*. De hecho *Poética* y *Retórica* han funcionado y servido, muy a menudo, de eficaces reservas y autorizados modelos —a través de la historia— para fundamentar numerosos proyectos de teorización artística ⁵.

⁴ Sirvan, como adecuado ejemplo de ello, las estrechas vinculaciones que John Dewey establece entre experiencia estética y crítica de arte, o las que, por su parte, propone B. Croce en la base misma de la estructura del *juicio crítico* entre el *sujeto* (relativo a la experiencia habida: reproducción fantástica, por parte del receptor, del juego de intuición/expresión desplegado por el artista) y el *predicado* (el concepto de arte que se aplica). Cfr. JOHN DEWEY: *El Arte como Experiencia*. Ediciones FCE. México 1949. BENEDETTO CROCE: *Problemi di Estetica*. Edit. Laterza. Bari, 1910, en especial el capítulo 2, epígrafes del I al IV. Sobre el tema: R. DE LA CALLE: «John Dewey: Experiencia estética y Crítica de arte», en *Kalías* año V, nº 10. IVAM Valencia, 1993, pp. 22-35.

⁵ Es éste un elemento clave en los planteamientos que subyacen al trabajo de Moshe Barasch *Teorías del Arte*. Alianza. Madrid, 1991.

Pero no es ésa exactamente la concreta cuestión que ahora nos ocupa, ya que no tratamos de subrayar aquí las posibles intersecciones entre hecho artístico y hecho retórico, ni tampoco entre objeto artístico y *nuevas estrategias retóricas* (aunque materiales e interés no falten sobre tales temas, como la propia historia y la experiencia actual insistentemente nos enseña), sino que, más bien, la atención se desplaza y centra en las aproximaciones e incluso paralelismos existentes entre hecho crítico y hecho retórico, así como también entre texto crítico y discurso retórico. (Pero —eso sí— manteniendo siempre en perspectiva la citada relación pragmática de continuidad, por extensión, entre las propuestas artísticas y la actividad crítica).

Tal es, pues, el cometido ahora planteado. Aunque, *a fortiori*, cabría asimismo afirmar que el hecho retórico bien podría genéricamente dibujarse como la mejor *charnela* —desde el horizonte comunicativo— para correlacionar globalmente, entre sí, el hecho artístico con el hecho crítico. Es más, casi nos atreveríamos a sugerir que si en el estudio contemporáneo del hecho artístico —y, en su caso, en el análisis del hecho crítico— se han ido imponiendo determinadas perspectivas comunicacionales, como eficaces marcos metodológicos, ha sido porque, de algún modo, el parangón con el hecho retórico se hallaba ya virtualmente, más que latente, en la base de aquellas estrategias teóricas que han propiciado tales orientaciones.

La *Retórica*, pues, como materia de investigación, como instrumento de creación o de análisis, se halla en plena línea de actualidad. Pero no sólo como mero recurso ornamental, es decir como estricto bagaje de fórmulas y dispositivos estilísticos —cuyo acentuado reduccionismo, sin duda, históricamente propició su secular decadencia y su evidente descrédito— sino, sobre todo y principalmente, como *teoría de la argumentación*. ¿Acaso el desarrollo de los medios de comunicación de masas y de la cultura democrática no explica incluso el auge del interés prestado a la retórica clásica como *arte de la persuasión*?

Se trataría, de hecho, de no separar, bajo ningún aspecto, la *retórica como argumentación* de la *retórica como ornamentación*, en su mutua proyección sobre el ámbito concreto de la vida práctica, y —en el caso que especialmente nos ocupa— sobre la actividad de la crítica.

Téngase en cuenta que la *rhetorica nova* se perfila no ya como *teoría de la demostración* (tarea asumida, de hecho, por la lógica formal en su estrecha y creciente vinculación con la ciencia), sino como *teoría de la argumentación*. Así, argumentar para *convencer* será el camino de la filosofía y argumentar para *persuadir* se convertiría en la estrategia de la retórica. Si el convencimiento se ciñe prioritaria y eficazmente al ámbito de lo mental, la persuasión,

por su parte, apunta más bien a determinados efectos de carácter práctico, motivando actitudes o propiciando acciones específicas ⁶.

Sin duda, en ese sentido, a través del zigzagueante decurso de la historia de la crítica no han faltado en su entorno opciones que han pretendido, de una u otra forma, *demostrar, convencer o persuadir*. Así la crítica —entre otras posibles eventuras y alternativas— ha querido, a veces, rastrear los pasos de las ciencias, acercarse, en otras ocasiones, a determinados planteamientos filosóficos o quizás adoptar, en ciertas circunstancias, las estrategias de la retórica.

En realidad, al subrayar especialmente, en esta intervención, las relaciones entre hecho crítico y hecho retórico, queremos también enfatizar de modo paralelo —justamente en la época de la publicidad y de la propaganda— la necesidad implícita y el reto, que todo ello supone, para el ejercicio de la crítica, de tener que deliberar y argumentar exclusivamente con razones probables, plausibles y verosímiles, y no con certezas apodícticas. Sin olvidar asimismo, de manera muy particular, que junto con la solicitud crítica y la acción comunicativa que se quiere ejercer, se postula y auspicia, ante todo, el *objetivo de la adhesión receptiva* —aunque ciertamente con intensidades variables— a través de la estructura y los mecanismos del pensamiento persuasivo.

Es precisamente en el ámbito de la razón práctica, con su vertiente axiológica, donde críticamente se perfila la *conciencia retórica*, al hilo del ejercicio de la *comunicación discursiva*. Y en ese particular contexto quizá convenga, hoy más que nunca, reconocer y dar cabida también a la actividad de la crítica de arte.

Es posible que, a primera vista, pueda parecer excesivamente sesgada o radical la postura de extender a la crítica el objetivo de producir en el destinatario un *efecto persuasivo*. Pero piénsese, con detenimiento, que tras las habituales funciones asignadas por lo común a la actividad crítica —como puedan serlo, por ejemplo, el papel de mediación en el desocultamiento de los procedimientos enunciativos de las obras, la fundamentación y legitimación de las poéticas, la interpretación o la valoración de las propuestas artísticas, su acción de análisis dirigido también a las formaciones institucionales desarrolladas en el seno del hecho artístico, así como, en su caso, la directa participación militante en los fenómenos artísticos por parte del crítico ⁷— no deja claramente de

⁶ CHAÏM PERELMAN & L. OLBRECHTS-TYTECA: *Tratado de la Argumentación. La Nueva Retórica*. Editorial Gredos. Madrid, 1989; Grupo M *Retórica General*. Paidós. Barcelona, 1987. También del Grupo M *Tratado del Signo Visual. Para una Retórica de la Imagen*. Editorial Cátedra. Madrid, 1993.

⁷ G. CARLO ARGAN: *Arte e Critica d'Arte*. Edit. Laterza. Bari, 1984. Junto a las funciones que considera como constitutivas de la crítica (interpretación y valoración), subraya paralelamente otras como regulativas de su específico funcionamiento (mediación, fundamentación, legitimación y participación militante).

apuntarse el fundamental papel que la recepción desempeña en el marco del hecho crítico y, muy particularmente, en la propia estructura y funcionamiento del texto crítico. De hecho, el eje medular de la comunicación-persuasiva apunta tanto hacia la defensa razonada de las posiciones mantenidas por el crítico como a la apelación participativa del destinatario, solicitando su libre adhesión.

No se olvide, dentro de esta línea de observaciones, que la relación —a veces minimizada u olvidada— entre el crítico y el destinatario (en el marco del hecho crítico como hecho retórico) queda establecida por medio del discurso crítico, como una virtual interacción pragmática en la que precisamente los *actos del habla* se convierten en el fundamento de la estructura comunicativa retórica.

Recordemos simplemente —de la mano de John L. Austin⁸— que el crítico, al elaborar un discurso realiza una serie de *actos de habla locucionarios*, mediante los cuales enuncia, expresa o propone algo. Pero hay que tener en cuenta que, a su vez, manteniendo en la construcción de dicho texto una clara actitud comunicativa de defensa, valoración, rechazo o afirmación, está ejecutando también *actos ilocucionarios* (ejecución de acciones *al* decir algo). Y además, en la justa medida en que produce determinados efectos en el receptor, desarrolla asimismo *actos de habla perlocucionarios* (intervención e influencia —diciendo algo— sobre los sentimientos, pensamientos o acciones de los demás, pero con la intención efectiva de conseguirlo).

En consecuencia, la *dimensión perlocutiva* es la que, en última instancia, condicionaría al resto de actos de habla, que dan en su conjunto —como resultado— el texto crítico, toda vez que la finalidad comunicativa de la intervención del crítico tendería, en última instancia, a la consecución de la influencia persuasiva en la recepción. Es decir que la esforzada *actitud ilocutiva* del crítico, teleológicamente, no hace sino apuntar, mediante los dispositivos retóricos, hacia ese amplio juego de la persuasión.

En realidad, por abordar aquí el tema de tales estrategias comunicativas desde una óptica más amplia, cabría afirmar que históricamente, la *Retórica* se ha vinculado tanto a la *Dialéctica* (ya desde los propios planteamientos aristotélicos) como a la *Poética*, sobre todo en sus posteriores desarrollos. Es decir que, en realidad, ha oscilado entre la argumentación y la ornamentación, entre mantenerse como disciplina de la persuasión o como *ars bene dicendi*. Pero justamente en esa doble vertiente es donde se perfila su híbrido carácter: entre la proximidad argumentativa con el discurso filosófico (convencer/persuadir)

⁸ John LANGSHAW AUSTIN (1911-1960): *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y Acciones*. Edit. Paidós. Barcelona, 1982; también John R. SEARLE: *Actos de Habla*. Editorial Cátedra. Madrid, 1980.

y/o la intensificación de sus intercambios con la actividad artística, en especial al socaire de la propia elocuencia o mostrándose como estricto texto literario.

¿Hasta qué extremo, pues, la analogía entre hecho crítico y hecho retórico —que estamos llevando a cabo— permite relacionar asimismo la indicada oscilación de la actividad retórica (disciplina argumentativa/expresividad artística) con aquella otra conocida dualidad histórica que interpreta paradigmáticamente la actividad crítica bajo dos opuestas modalidades, considerando de este modo al crítico bien sea como *philosophus additus artificii* o, por el contrario, como *artifex additus artificii* ⁹?

Al margen, incluso, de la opción que pueda asumirse personalmente —ante tal dualidad— en el ejercicio de la actividad crítica, lo que nos interesa es hacer ver cómo el posible nexo de unión entre ambas opciones podría explicativamente pasar, una vez más, por la virtual correlación entre hecho crítico y hecho retórico y su correspondiente convergencia en lo relativo a sus tipologías textuales.

Intentemos, por tanto, aproximarnos —desde tal hipótesis de trabajo— al estudio de *la producción y constitución del texto crítico, en cuanto texto retórico*. En ese sentido el texto crítico se presenta organizado —siguiendo el proceso desarrollado por las operaciones retóricas constituyentes del discurso ¹⁰— en dos niveles primordiales: el dependiente de la operación retórica de la *dispositio* (consistente en la estructuración de los elementos conceptuales dentro del discurso) y el resultante de la operación de la *elocutio* (en cuanto expresión/verbalización de dichos elementos conceptuales).

De este modo, la constitución del texto crítico —desde el entramado retórico— se explica como un conjunto conformado por una *estructura profunda* textual y una *estructura de superficie*, también lógicamente de tipo textual. Pero, asimismo, la teorización retórica hace hincapié en otra operación previa (aunque imprescindible) a la *construcción textual*, como es la *inventio* (de la que depende la obtención de los elementos que forman el referente del discurso). Es ella la que elabora la construcción referencial, que es representada por el texto al ser incorporada a su estructura subyacente.

Téngase en cuenta que, la operación retórica que corresponde a la *inventio*, guarda relación con un nivel que si bien no se incluye propiamente en el texto

⁹ BENEDETTO CROCE: *Breviario de Estética*. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 1967. Cfr. lección cuarta «La Crítica y la Historia del Arte», dedicada precisamente a las relaciones entre Estética, Crítica e Historia del arte, pp. 75-91.

¹⁰ Recordamos que las operaciones retóricas pueden ser de dos tipos: constituyentes del discurso (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*) y operaciones no constituyentes del mismo (*intellectio*, *memoria* y *pronuntiatio* o *actio*). Aquí nos interesan exclusivamente las primeras. Cfr. Tomás ALBALADEJO: *Retórica*. Editorial Síntesis. Madrid, 1989.

crítico como texto retórico, no por ello deja de estar estrechamente vinculado a él, hasta el extremo que sin su existencia previa —sin el nivel de la *inventio*, como nos recuerda la teorización retórica— no sería viable la obtención de los niveles correspondientes a la *dispositio* y la *elocutio*.

Pero atendamos algo más profundamente al modo como la sistematización retórica explica las relaciones existentes entre estos tres niveles (el *nivel referencial* vinculado a la operación de la *inventio*, y los dos *niveles textuales*, respectivamente conectados a las operaciones retóricas de la *dispositio* y la *elocutio*). En ese sentido, por otra parte, la larga tradición acumulada en la *rhetorica recepta* nos recuerda que todo discurso retórico está formado por *res* y *verba*, en cuanto componentes directamente asociados también al complejo de los citados niveles textuales y del referente. Ahora bien esta correlación planteada entre un conjunto de dos elementos (*res* y *verba*) y un esquema operacional de tres miembros (las tres operaciones retóricas indicadas) conduce históricamente a la propia Retórica a una obligada solución ¹¹, no carente asimismo de interés para el ámbito de nuestras preocupaciones actuales.

Así si la *res* se vincula a la operación de la *inventio* (configuración de la *res* como conjunto referencial) y las *verba* se adscriben a la *elocutio* (como verbalización del discurso), queda, por su parte, aún la operación retórica de la *dispositio* sin correspondencia unívoca, por lo que ésta pasa paralelamente a asociarse tanto a la *res* como a las *verba*. Sin embargo, esa doble adscripción de la *dispositio* motiva también, a su vez, en la noción de *res*, una doble situación, quedando dicha noción conectada a dos operaciones diferentes, relacionadas además con los conceptos lógicos de *extensión* e *intensión*. Lo cual, en resumidas cuentas, permite diferenciar dos clases de *res* en el entramado retórico: la *res de índole extensional*, conectada a la *inventio*, y la *res de índole intensional*, vinculada a la *dispositio*.

Todo ello nos lleva a deducir ¹² que la primera noción de *res* se identifica con la referencia del texto, mientras que la segunda opción de la *res* —como estructura profunda textual— se convierte en la estructura del sentido, en la estructura del significado. Dicho de otra manera quizás más expeditiva: desde esta óptica retórica el discurso crítico se nos mostraría en toda su complejidad de niveles. Así, (1) su trama significativa (su estructura de superficie o micro-

¹¹ Ya Marco FABIO QUINTILIANO, en su *Institutio Oratoria*, deja sentado que «todo discurso consta de *res* (asuntos) y *verba* (palabras); que la *inventio* es considerada en relación a los asuntos y la *elocutio* respecto a las palabras, mientras que la *dispositio* hace referencia a ambas». (VIII, pr. 6).

¹² Seguimos puntualmente en estos extremos, la sugerente interpretación expuesta por el profesor T. ALBALADEJO, *op. cit.*, 3.1.

estructura) estaría constituida por las *verba*, (2) su significado se identificaría con la *res de índole semántico-intensional* (su macroestructura o estructura profunda textual) y (3), su referente sería la *res semántico-extensional* (como estructura del conjunto referencial, la cual quedaría integrada por los objetos, estados, procesos, acciones e ideas que son así representados en el propio texto).

Todas estas matizaciones —atendiendo simultáneamente tanto a las *verba* como al desdoblamiento de la *res*— permiten dar entrada en la estructuración del texto a la serie operativa de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Sin duda, todo un proceso complejo que, extrapolado y referido particularmente a la construcción del texto crítico, implicaría, con sus correspondientes análisis, el desarrollo de una marcada *autoconsciencia*, tanto en lo que se refiere a la constitución como a la finalidad textuales. No en vano, el hecho retórico —con el que analógicamente estamos relacionando el hecho crítico— se resuelve en una organización sistemática, en la cual cada uno de sus elementos está en función de la totalidad del conjunto, siendo precisamente la actividad global —basada en la interacción pragmática y centrada en el texto— la que produce el efecto comunicativo de persuasión.

En ese sentido —acentuando, en la medida de lo posible, la necesidad de tal autoconsciencia en relación a la propia actividad crítica— apuntábamos que las distintas operaciones retóricas que encarna el texto crítico, están pragmáticamente dirigidas —en el contexto del hecho crítico, como hecho retórico— a la persuasión. Pero entendiendo el *persuadere* como una finalidad plenamente articulada en tres componentes que apuntan, todos ellos, hacia el receptor y que —ya desde los clásicos— eran lapidariamente formulados como *docere* (con la intención de influir intelectualmente), *movere* (acciones psíquicas que tienen como objetivo el *pathos*) y *delectare* (como pretensión explícita de acentuar el propio valor literario del texto).

Curiosamente, Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) en sus *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719), planteándose el análisis de las relaciones entre el ejercicio de la crítica y el quehacer artístico —como actividades humanas— utiliza exactamente la analogía entre la retórica y la poesía, haciendo hincapié en que tanto las cualidades como las finalidades de ambas podrían repertoriarse en una única relación. Ahora bien, lo que variaría —nos dice— sería su respectiva adscripción jerárquica, según se consideraran en cada caso, unas u otras, esenciales o secundarias (*accessoires*). Y así concretamente, atendiendo a su finalidad, matiza que la actividad retórica (es decir, la crítica) tendría como objetivo esencial el *docere*, siendo, en consecuencia, el *movere* y el *delectare* estrategias complementarias, adscritas a aquél. Por el contrario la poesía (que, por su parte, es tomada como ejemplificación genui-

na de la actividad artística) mantendría, como objetivos básicos *delectare et movere*, y como finalidad y efecto secundarios el *docere*¹³.

Pero al margen incluso de tal apunte histórico —no carente ciertamente de interés, entre otros muchos aportes que podrían rastrearse respecto a las relaciones entre Arte y Crítica, sobre todo si nos acercamos hacia el período romántico—, se trataría aquí de subrayar, una vez más, cómo tal adscripción analógica —entre Crítica y Retórica— permite no sólo determinados replanteamientos respecto a la clarificación del propio hecho crítico en su acción comunicativa y, en especial, acerca de la estructura y funciones del texto crítico, sino que asimismo facilita, en múltiples sentidos, la justificación de la continuidad pragmática entre las propuestas artísticas (cargadas con sus propias estrategias retóricas, que la actividad crítica debería dilucidar) y el texto crítico (indiscutiblemente pertrechado, a su vez, con las suyas), e incluso puede aportar ciertas orientaciones —para intervenir/mediar oportunamente— en torno a la ya indicada y polémica dicotomía entre los planteamientos del crítico como *philosophus additus artifici* y/o *artifex additus artifici*.

Sin embargo, más allá de todas estas y otras sugerencias que pudieran apuntarse, quizás particularmente —dado el tema propuesto en estas jornadas— cabría insistir en la íntima *conexión existente entre el texto crítico y el hecho comunicativo*, y que la analogía propuesta viene también especialmente a enfatizar.

Desde esa concreta perspectiva, la vieja definición de Quintiliano, referida al quehacer retórico del *ars bene dicendi*, no deja de ser atractiva en su coyuntural extrapolación, sobre todo si se tiene muy en cuenta que *bene*, en dicho ámbito, conlleva al menos una triple connotación: de *eficacia argumentativa* (la *utilitas* de la causa crítica), de *compromiso personal* por parte del crítico y de *apelación literaria* respecto al propio texto. Todo un programa, sin duda, altamente sazonado de utopía.

De nuevo, pues, en el horizonte comunicativo de los *mass media*, se trata de reconocer y tener en cuenta —desde un planteamiento teórico, que incide directamente en la interna economía de la Retórica— las posibilidades de la Crítica de Arte. Aunque, por otro lado, no quepa tampoco olvidar sociológicamente las considerables dificultades y limitaciones del concreto ejercicio de la crítica (quizás en todos los dominios), así como las numerosas *resistencias/reticencias* a las que ésta se enfrenta en el actual panorama de fin de siglo. Y justamente no deja de ser sintomático —desde ese punto de mira— la existencia de voces cons-

¹³ CHARLES DU BOS: *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture*. Mariette. París, 1719 (2 vols). Cfr. vol. I, cap. XXIV. Sobre el tema puede consultarse también W. TATARKIEWICZ: *Historia de la Estética*. Editorial Akal. Madrid, 1991. Vol. III, cap. VIII, 3.

cientes que interpretan, de manera decidida, que hoy «la resistencia a la crítica es resistencia a la puesta en evidencia de la retoricidad propia de todo discurso, de toda práctica significativa»¹⁴, ahondando con ello en esta línea —algo más que compartida— por la que estamos transitando.

Sin duda es importante subrayar que la autorreflexión que toda práctica significativa exige, quizás provenga de la paralela necesidad de explicitar sus propios juegos de lenguaje, es decir de clarificar las mediaciones que implican sus construcciones de discursos, sus estrategias de representación, toda vez que difícilmente podemos dar —hoy— por supuesto ningún principio de inmediatez, de transparencia ni de gratuita autostrucción de sentido, al margen de la interna retoricidad de los textos (sean éstos artísticos o críticos) o fuera de la compleja estructura y circulación pragmática que caracteriza al hecho artístico, como marco de acción e intercambios comunicativos. Así, más que de *dación de sentido* habría que hablar de intermitentes *producciones de sentidos*.

Por eso —para finalizar estas reflexiones— si tuviéramos que apostar en favor de *tres tareas de urgencia* respecto a la actividad de la crítica, no dudáramos excesivamente en proponer como reto persuasivo —tras todo lo anteriormente expuesto— las siguientes opciones:

a) Teniendo en cuenta la afinidad planteada entre hecho crítico y hecho retórico y, en consecuencia, la analogía entre texto crítico y texto retórico, consideramos fundamental el desarrollo de la *autorreflexión de la crítica sobre sí misma*, con el doble fin de clarificar, cada vez más, su propio estatuto epistemológico y de alcanzar plena consciencia de las posibilidades pragmáticas de su interna retoricidad, en el marco de la acción comunicativa.

b) Sentada la propuesta de que la crítica no es sino legítima y necesaria extensión de las propuestas artísticas, como uno de sus posibles efectos/suplementos pragmáticos («la obra da que hablar y necesita ser hablada» Lyotard), una tarea inmediata de la actividad crítica consistiría asimismo en aplicarse a *desvelar las claves de la economía de la representación y de las estrategias intertextuales* que ejercita —con sus plurales juegos retóricos— el arte contemporáneo.

c) Habiendo enmarcado el hecho crítico en el contexto del hecho artístico y teniendo en cuenta los elevados niveles de objetiva institucionalización que *el mundo del arte* ha alcanzado, *es imprescindible que la actividad crítica* (en paralelo al mismo quehacer artístico) *dirija e intensifique sus análisis en torno a la estructuración, el funcionamiento y los límites de ese mismo*

¹⁴ J. L. BREA: «La resistencia a la Crítica», en AA.VV. *Toma de partido. Desplazamientos*. Institut d'Edicions. Diputación de Barcelona, 1995. Libres de la Quinzena d'Art de Montesquiú, pp. 77-94.

contexto institucional, en el cual mutuamente los fenómenos artísticos y críticos —con su retoricidad— articulan, producen y constituyen sus sentidos, como prácticas significantes afectadas por las convenciones y los condicionamientos correspondientes.

* * *

Sin duda, una vez más, la teoría de la crítica —desde sus plurales espacios de reflexión— sueña en favor de las concretas posibilidades operativas de una práctica creativa de la crítica.