

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES. FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN.
ESCUELA DE LETRAS DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE.
AREA CRÍTICA Y ESTÉTICA.

Con Cierta Orden

El orden del discurso escrito

MANUAL PARA ESTUDIANTES DE HISTORIA DEL ARTE

Ondina Rodríguez Briceño



INDICE	PÁG.
PRESENTACIÓN	3
1.- LAS CINCO PARTES DEL DISCURSO.	5
2.- LA CONSTRUCCIÓN DE ARGUMENTOS	13
3.- ENSAYO CRÍTICO Y ARGUMENTATIVO	21
CONCLUSIÓN.	24
BIBLIOGRAFÍA	26
Anexos.	28

Presentación

Con cierto orden fue el resultado del Seminario titulado “Teoría de la Argumentación: el orden del discurso”, dictado en el año 2002, en el área de las Ciencias de la Significación del Doctorado de Lingüística de la Universidad de Los Andes a cargo de la lingüista y especialista en semiótica Dra. Teresa Espar. El seminario sobre retórica revisó en uno de sus tres módulos, la dificultad de la construcción en textos escritos, tocando de este modo, en el ámbito de la retórica del discurso escrito, las reglas prácticas del legado del denominado *imperio retórico*.

Este manual, pensado para el ámbito de la Crítica y la Historiografía del arte, se fundamenta en los objetivos de las asignaturas Crítica y Metodología del Arte, Introducción al Arte y Seminario I. El alumno de estas asignaturas debe instruirse en los distintos métodos para abordar el hecho artístico y debe producir textos que, como ejercicios de crítica reflexiva y argumentativa, están destinados a ser aportes a la historiografía del arte en general.

Las dificultades registradas en la consecución de los programas académicos no se encuentran en la adquisición de la información teórica, ni tampoco en el naciente estilo del alumno, las dificultades a la hora de escribir son recurrentes y obedecen a una situación de *desorden* en la investigación y en la concreción y disposición de resultados sobre el papel. En este sentido, y con la experiencia que hemos tenido en nuestros cursos, tratamos aquí cuatro aspectos que, tanto por sus definiciones como por sus ejemplos, han contribuido desde el año 2002 hasta la actualidad, a cambiar esta situación. Desde la concepción de este manual y hasta este momento he podido revisar el contenido de este texto y evidenciar su constante actualidad y aplicabilidad en el contexto de la docencia universitaria.

Según nuestro propósito trataremos en primer lugar, las reglas asumidas dentro de la herencia retórica que dicen cómo este orden es posible y cómo puede ser este *orden*; y, en segundo lugar, explanaremos el horizonte de la técnica argumentativa. Del mismo modo, guardando la implicación de estos aspectos, presentamos el caso específico del ensayo, haciendo énfasis en el ensayo argumentativo o crítico-reflexivo. Para todos estos contenidos y con el objetivo de facilitar la comprensión de los mismos, citamos en texto algunos autores reconocidos en el ámbito de la Historia del Arte.

Dos premisas guían el diseño de este manual dirigido a estudiantes y no a lectores versados sobre el tema y a escritores ya consumados; consideramos con de la Calle (1991) que la crítica de arte es un metadiscurso y como tal sustenta

su validez en dos pilares fundamentales, por un lado el texto del que trata y por otro, el carácter argumentativo que pueda poseer. Así, aunque el arte se dirige al espíritu, estamos ya satisfechos del texto *impresionista* que ha quedado —sin remedio— inscrito en el espacio de la *doxa*. Mientras, por otra parte, el texto que se escribe no inventa un sentido para el arte, es decir, el ancla entre el discurso escrito y el texto del que trata es insoslayable, de lo contrario, sólo bastaría un escrito para amalgamarlo a todas las obras que conocemos.

La segunda premisa implica que el historiador del arte maneja una información certificada por distintos documentos y fuentes; la crítica de fuentes y los historiadores expertos en nuestra disciplina han realizado un trabajo de altísima calidad en materia de atribuciones y certificaciones y, numerosos historiadores son autoridad al momento que han ofrecido distintos órdenes de esta producción.

Entonces, no hay historia del arte escrita y crítica donde no hay razones y argumentos que complementan el aval histórico. Esta breve mirada a distancia de nuestra profesión y resultados, reconoce que no habrá nunca una historia del arte modélica, porque en efecto, el juicio histórico-artístico-estético se escribe de modos distintos, y esto lo evidencia la historia de la historia del arte; allí prevalecen y cambian estos modos a la luz de nuevas relaciones y en cada constructo; en cada nuevo orden, los modos cambian, los juicios se hacen fuertes o débiles en virtud de los argumentos.

Este es el lugar que la retórica ocupa en el ejercicio de la historiografía del arte y crítica de arte.

ORB.
Arte in situ. Revisado. 02 de mayo 2009/
22 de enero 2012

1. Operaciones retóricas que constituyen el discurso: las cinco partes de la retórica.

Le debemos a la antigüedad greco-romana los mejores tratados y manuales sobre el arte de construir discursos, y las más extensas disertaciones en torno a los fines de este arte; los diálogos de Platón, la *Retórica* de Aristóteles, *De Oratore* de Marco Tulio Cicerón (106-43) y *De Institutione Oratoria* de Marco Fabio Quintiliano (30?-después del 95) son muestra de ello. Desde los orígenes de la retórica en la Siracusa de mediados del siglo V a. d C., pasando por los sofistas y griegos, hasta su sistematización entre el año 100 a. de C. y el I d. de C. en los pensadores latinos, reconocemos que el manejo de la palabra y la formación del orador resultan imperantes para un sujeto que se ve a sí mismo destinado a desempeñar funciones en el espacio social, político y por tanto público de ese contexto histórico en particular. No es extraño, que se haya derivado de todo este saber hecho “experiencia”, un conjunto de reglas prestas para entonces, a esta preparación esencial del hombre.

Dentro de estas reglas se reconocen las **cinco fases** en la preparación de un discurso. A través de estas reglas el orador se preparaba potenciando en realidad, el efecto persuasivo para alcanzar los fines que se ha propuesto. De estas fases trata este apartado considerando que estas fases constituyen el **cierto orden** que se quiere mostrar en este manual.

Las cinco fases que nos lega la tradición latina son: Inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio. Las tres primeras corresponden -si se quiere- a la construcción del *discurso como estructura verbal*, y las dos restantes configuran la puesta en escena de este discurso. Estas normas, reglas (aún actuales) se conocen como **las cinco operaciones retóricas** (*officia oratoris* o *partes artis*). Quiere decir pues que las cinco forman un orden global, en el cual cada una de éstas cumple un fin específico y contribuye en la construcción del fin último del discurso. En efecto, el orador construye el discurso al realizar la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, y luego logra comunicarlo y exponerlo a través de la *memoria* y *actio* que incidirán en el discurso ya elaborado¹.

Albaladejo (1991) ha denominado a las tres primeras **operaciones constituyentes** del discurso y a las dos últimas **no constituyentes del discurso**.

¹ Aristóteles habría considerado en su *Arte Retórica* cuatro fases: invención, disposición, elocución y acción, a éstas tratadas por el Estagirita sumaría la tradición latina, **la memoria**.

Operaciones retóricas -cinco partes de la retórica	
Constituyentes	No constituyentes
Inventio	memoria
Dispositio	Actio
Elocutio	

Con estas cinco fases (Ver Anexo N° 1 y 6) se define una parte fundamental de la retórica que tradicionalmente ha unido “un arte de la construcción de los discursos y una teoría de esos discursos” (Ducrot y Shaeffer, 1995). Definida la retórica como el “arte de la palabra” y como “creadora de persuasión”, su función girará en torno a “la capacidad de servirse de la lengua – con su poder de sugestión y de emoción- para convencer a un auditorio y obtener su aquiescencia” (Marchese y Forradellas, 2000). Pasemos ahora a tratar los aspectos más relevantes de cada una de estas las fases.

Invenire quid dicas “hallar que decir”: Inventio

Quintiliano ha dicho en instituciones oratorias “*Todo discurso consta de aquello que es significado y de aquello que significa, eso es, de asuntos y de palabras*”, *res y verba*, significado y significante. La *res* asociada al plano de la *inventio* implica la configuración de un conjunto de ideas, que constituye la materia o los asuntos del texto retórico, mientras que los *verba*, están vinculadas a la *elocutio*, (operación de la verbalización discursiva). Según Albaladejo (1991). A la *dispositio* sin una correspondencia unívoca, se asocian ambos componentes.

Se comprende seguidamente, que María Ruiz de la Cierva (2001) al resumir las ideas de este autor, apunte que la *res* se asocia a dos operaciones diferentes, una semántica y otra sintáctica, se dice que la primera es de contenido extensional (corresponde a la *inventio*) y forma **el referente del texto**, y la segunda, intencional propia de la *dispositio* forma **la estructura profunda textual o estructura de significado textual**. Por su parte las *verba* forman la microestructura textual propia de la *elocutio* a la vez que afectan también a la *dispositio* en cuanto a la formación y elaboración de la macroestructura textual en proceso de transformación hacia su manifestación textual lineal.

Tenemos entonces que la *inventio* consiste en la búsqueda y selección de los contenidos sobre los que debe versar el discurso y su finalidad es establecerlos; significa “buscarlos” y “hallarlos”, no *inventarlos*. No hay que olvidar que tenemos un conjunto de temas de los que se pueden seleccionar uno o varios para exponer una tesis; y que por *invenire* debemos entender “buscar en la memoria” es decir, la memoria concebida como un conjunto dividido en *topoi* o *loci* (“tópicos” o “lugares”) en donde se encuentran las ideas susceptibles

de aplicación. Para la *inventio* concurre el *ars* y el *ingenium*, la técnica y las cualidades del orador y una estructuración de *topoi* y *loci* a los que puede dirigirse el orador para buscar en ellos los elementos referenciales. El orador habrá de poseer los conocimientos técnicos necesarios para la producción y emisión del discurso retórico y unas cualidades que le permitan aprovechar dichos conocimientos apropiadamente.

Este es el lugar de **la formulación de la cuestión o pregunta**, de saber sobre qué cosa tratará y de qué se servirá el orador para tratarla; este es el lugar del quien, como, cuándo y dónde. Es el momento en el que indagamos sobre un objeto y hallamos qué cosa tratar de él, esta fase permitirá responder a la pregunta ¿qué decir? El orador dispone de una tópica, para descubrir el argumento (que posteriormente, se convertirá en un catálogo de temas consagrados). Es en este apartado en el cual acumulamos pruebas que pueden pertenecer a la naturaleza de las cosas o pueden pertenecer a la voluntad; unas se constituyen por lo demostrable, lo real, lo verdadero y otras, por la voluntad del orador y se fundamentan en el discurso, por el discurso mismo: argumentos y el entimema (o silogismo retórico) este último sustentado en verosimilitudes y no en lo verdadero como ocurre con el silogismo científico; el entimema sólo se desarrolla para el público, el lector; cumple con la función de agradar; se dice además que el entimema es la forma natural de razonar lingüísticamente y su característica principal es que lo culmina el auditorio. (Ver esquema en Anexo nº 2).

El orden de las ideas: Dispositio.

Así definida, la *inventio* es necesaria para la siguiente operación, la *dispositio*. La *dispositio* se define como la ordenación y “la distribución útil de las cosas y de las partes en lugares”, como ya nos ha dicho Quintiliano. Es pues en la *dispositio* donde se atiende la organización de los contenidos seleccionados; este orden da las pautas para la organización de los argumentos; se recomienda que los argumentos más sólidos deban figurar al principio y al final; los menos consistentes deben ocupar la parte central. Dice María Ruiz de la Cierva (2002) que el objetivo de esta fase es “organizar los elementos de la *inventio* en un todo estructurado en el interior del texto como materiales semántico-intensionales produciendo la macroestructura textual” y se encuentra subordinada a la *res* como la *inventio*, y también a los *verba* y, por ello, a la *elocutio*. Estas operaciones suelen darse en ocasiones en simultaneidad total o parcial, de esta forma, como dice la autora “el lugar que ocupa la *dispositio* no puede separarse de la actividad de la *inventio*, al ser ésta una operación que se realiza en dirección al texto retórico y teniendo éste como finalidad”.

La *dispositio* o disposición es un arte de la composición, que trata de la estructura sintagmática del discurso y distribuye las grandes partes, según un esquema invariable (Ducrot y Shaeffer, 1995). Este esquema está compuesto de una parte inicial denominada: EXORDIUM, una parte media que consta de dos

elementos básicos: NARRATIO Y ARGUMENTATIO y una parte llamada PERORATIO. Veamos a continuación sus definiciones:

La **parte inicial** que se denomina *exordium*: su finalidad es ganarse los afectos del auditorio y esbozar el plan que va a seguir el discurso. Permite conectar con el destinatario para producir en él una actitud favorable hacia la posición defendida por el orador.

La **parte media** consta de dos elementos básicos: la *narratio* y la *argumentatio*. Ambas se ocupan de proporcionar la información oportuna y su explicación o argumentación al auditorio. La *narratio* es la exposición de los hechos que constituyen la causa; exposición clara, breve, verosímil y creíble desde la perspectiva del orador y toma de postura de éste (tesis). La *narratio* está formada por las unidades temáticas que permitirán al orador comunicar al destinatario los hechos que componen la causa. *Aquí se siembra en parte la credibilidad del discurso*. La segunda o *argumentatio* es el conjunto de razonamientos que sostienen la tesis defendida en la *narratio*. Es como se ha afirmado “la parte nuclear y decisiva del discurso”, es el centro del referente y del texto retórico.

El exordio y la narración tienen como finalidad la preparación del destinatario y la presentación al mismo de informaciones en función de la aceptación por parte de éste de la posición argumentativa que establece el orador. Un exordio adecuado y una narración convincente son pasos previos a una argumentación sólida (María Ruiz de la Cierva, 2002). El estudio de la argumentación es ante todo, el de las pruebas que son aportadas en apoyo de la causa. Las pruebas o argumentos tienen una función central en el propio discurso entendido como totalidad basada en la coherencia macroestructural y asimismo referencial. A esta parte de la **argumentatio** le dedicamos un tratamiento especial en el apartado segundo de este manual resumiendo las “Claves de la Argumentación” de A. Waston (2001). La última de las partes que conforman la *dispositio* es la **peroratio** con la que el orador recuerda al auditorio lo más relevante de lo expuesto; constituye una recapitulación del discurso y un nuevo intento de conseguir la simpatía de los jueces o destinatarios influyendo en sus afectos para hacer que su decisión sea favorable, según Albaladejo (1991), “supone una afirmación textual y pragmática del discurso retórico”. (Ver esquemas en Anexos nº 3 y 4).

Elegir y combinar palabras: Elocutio.

La *elocutio* es la tercera de las operaciones constituyentes de discurso; esta permite expresar verbalmente, y de manera adecuada los materiales hallados en la inventio, ordenados y estructurados en la *dispositio*. Según María Ruiz de la Cierva (2002) la *elocutio* mantiene una relación de sucesividad con el componente de dispositio, con respecto al cual es posterior desde el punto de

vista teórico. Sin embargo, como proceso operacional, la *elocutio* puede ser simultánea parcial o totalmente a la *dispositio* e incluso a la *inventio*, puesto que el productor del texto puede comenzar la verbalización elocutiva antes de finalizar dichas dos operaciones. Por tanto, en el funcionamiento efectivo en la realidad de la comunicación retórica, las tres operaciones constitutivas del discurso se entrecruzan en sus correspondientes actuaciones, dándose entre ellas una relación de simultaneidad total o parcial.

La *elocutio* se asocia al componente *verba* del discurso, por ser su objeto precisamente la obtención de los *verba* al servicio de la finalidad global del texto retórico. Pero ese componente también es vinculado a la operación de *dispositio*, lo cual implica una relación próxima entre estas dos operaciones. La explicación del texto retórico como signo, atendiendo a los *verba* y al desdoblamiento de la *res*, da entrada en la organización de los componentes discursivos a la serie formada por *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

La *elocutio* corresponde al arte del buen decir, se trata de los ornamentos del texto y además de la claridad y la elegancia que debe mantener. Su importancia se basa en su consistencia como teoría del estilo.

Tal como apunta De la Cierva (2002) “*El ornatus, manejado apropiadamente, es un elemento decisivo para el cumplimiento de la compleja finalidad del discurso retórico articulada en delectare, docere y movere. La elaboración artística elocutiva produce un deleite estético en el receptor, que lleva a éste a vencer el taedium, el hastío en la audición, y a seguir con atención, interés y placer el discurso*”. El ornatus de la *elocutio* se ve constituido por dos formantes básicos: la elección de palabras en la cual distinguimos los **tropos** y las **figuras**, y su combinación, que es la denominada *compositio*, de la cual depende el encadenamiento de las palabras y grupos de palabras en el discurso.

La teoría de las figuras ha sido en numerosos casos centro de atención de estudios retóricos, para estudios de carácter taxonómico incluso. Se entiende por figuras las formas expresivas peculiares que son usadas provocando una desviación con respecto al lenguaje normal. Se reconoce así que la figura sea un proceso que se basa en la connotación y -como Genette apunta en *Figures I-* desde una perspectiva neo retórica, resulta ventajoso caracterizar a la figura “*como distancia existente entre signo y sentido, como espacio interno del lenguaje*” (citado en Marchese y Forradellas, 2000 p. 165).

Hoy existe un amplio catálogo de figuras pero de sus clasificaciones resaltan algunas categorías, citaremos en éstas aquellas figuras que pensamos pueden ser de fácil reconocimiento por parte del cursante-lector:

- a) **figuras de pensamiento**, tal como la ironía;
- b) **figuras de significación** o también llamados tropos, tal como la metonimia, la metáfora;
- c) **figuras de dicción**, como la aféresis, apócope;
- d) **figuras de elocución**, tal como el epíteto, la sinonimia;
- e) **figuras de construcción** como el quiasmo, la anáfora; y
- f) **figuras de ritmo y melodía** como la onomatopeya, la aliteración.

En cuanto a los registros elocutivos o teoría de los estilos, se distinguen tres estilos:

- a) estilo bajo (sencillo, tenue o llano);
- b) estilo medio o mediano y
- c) estilo alto o elevado.

El primero es un estilo suelto de *ornatus* poco desarrollado y de sintaxis simple; mantiene una relación con la lengua ordinaria, es decir, con la expresión clara y correcta pero sin excesivo ornamento; en él, el contenido se sitúa sobre la forma y el orador se apoya en su ingenio y agudeza para cautivar al auditorio. El segundo quiere deleitar, por tanto su *ornatus* es más trabajado, pero más moderado que el estilo elevado. Su discurso fluido y equilibrado, resulta sin sobresaltos. El último tiene por objeto conmover y su *ornatus* es complejo. Se caracteriza por poner en juego todos los recursos ornamentales de la elocuencia (a nivel de la palabra y a nivel de la composición, estructura sintáctica y vocabulario), con una expresión grave, elegante y abundante en figuras y en el léxico, trata de conmover los ánimos en el mayor grado posible y persuadir a cualquier auditorio (Ver Anexo N° 5).

A las tres operaciones tratadas hasta el momento, siguen las denominadas operaciones retóricas no constituyentes de discurso, es decir la cuarta y quinta de las fases del orden en la construcción del discurso, recordemos que se trata de la *memoria* y la *actio o pronuntiatio*

Imprimir lugares: memoria.

La memoria y la pronunciación son dos operaciones retóricas consideradas en esencia, actividades prácticas y no constituyentes del discurso, pero que sin duda sólo son posibles luego de las tres operaciones estudiadas. La memoria es pues el arte de retener el discurso elaborado. Las técnicas permiten imprimir en la memoria lugares e imágenes siguiendo el orden del discurso, para crear espacios mentales e imágenes los cuales pueden ser tomados y servir de guía para el orador al momento de su pronunciación.

Aristóteles no contemplaba la operación de la *memoria* en su Retórica, es en la *Rhetorica ad Herennium* (III, 16, 28) de Cicerón y en *Institutio Oratoria* de Quintiliano donde se suma esta fase a la construcción del discurso. Cicerón dice de ésta que: es “la captación firme del pensamiento de las cosas y de las palabras para retener la invención” (*De inventione*, 1, 7, 9).

La *memoria* permite la retención de los seres, estados, procesos, acciones e ideas de la estructura de conjunto referencial, con su ordenación correspondiente es así almacenada en la *memoria* la *res* retórica que el orador conserva en su mente, para la pronunciación del discurso. Mantiene una relación

de sucesividad con las operaciones que crean el discurso, en el plano de la realidad de la comunicación retórica; la *memoria* es posterior a dicho bloque y su misión es actuar sobre el texto retórico, resultado de la actividad semántica y sintáctica llevada a cabo por la serie de operaciones anteriores. Se constituye como una operación imprescindible para la culminación de la actividad retórica del orador en una pronunciación del discurso que logre el mayor efecto comunicativo posible en el receptor, por lo que su funcionalidad en la totalidad de la organización del modelo retórico es absoluta (María Ruiz de la Cierva, 2002).

Voz y Gesto: Actio y pronuntiatio.

Como apunta Ducrot y Shaeffer (1995) todo lo desarrollado en las fases descritas, debe ser dicho. La última de las operaciones que tienen lugar en la producción del discurso retórico es la *actio/pronuntiatio*.

La acción ha de consistir en acomodar la voz y los gestos de acuerdo al valor de las cosas y las palabras. Es la *puesta en escena* del discurso ante el auditorio. Sus elementos básicos son la modulación de la voz y los gestos que deben ilustrar visualmente el contenido del discurso.

En *actio* culmina el proceso textual-comunicativo retórico en la actualización del discurso ante el destinatario, quien en su caso habrá de tomar una decisión a propósito de los hechos que son objeto del discurso.

Como la *memoria*, la *pronunciación* no recibió en la Retórica clásica una atención comparable a la que los tratadistas prestaron al bloque fundamental de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, por tratarse también de una operación que actúa sobre el texto ya construido y mantiene con las anteriores operaciones una relación de sucesividad. Sin embargo, es una operación decisiva para la consecución de la finalidad que el orador pretende en el hecho retórico, pues con esta operación culmina esta compleja estrategia retórica articulada en las operaciones tratadas y cristaliza frente al destinatario, el producto de la retórica, el texto retórico.

La pronunciación, y esta acción hacen posible la efectividad de la comunicación y da término a la construcción de este andamiaje que sostiene el discurso oral, y que pensamos puede extenderse al ámbito del discurso escrito. Además es imperante exponer aquí que en el espacio del saber retórico, una sexta operación ha sido incluida en la explicación de todo este sistema: la *intellectio*. Esta no es una operación constituyente del discurso es una condición si se quiere pre-retórica, que permite al orador estar preparado para la construcción del discurso

¿Una sexta operación?: Intellectio:

Vista en ocasiones como la sexta operación que hemos de incluir en la explicación del sistema retórico desde la perspectiva de la serie de operaciones

que el orador realiza, la *Intellectio* permite al orador saber si se trata de una causa o controversia, si conoce el género de la causa: deliberativo, judicial o demostrativo. Hace posible que el orador sepa si la materia de la causa tiene consistencia, es decir, si tiene *status*, si su estado es suficientemente firme para proceder a la elaboración del discurso retórico, si es de conjetura, de definición que determina la denominación legal y la definición de los hechos de la causa, estado de calificación que determina la calificación de los hechos atendiendo a la ley y su aplicación, a la acción como útil o como no útil y al objeto del discurso como noble o como vergonzoso, según los géneros; y, finalmente, el estado de recusación que determina la recusación o impugnación de la causa, si legalmente no procede tratar los hechos, si el auditorio o el orador no poseen competencia para decidir o el orador es desautorizado por el público o es descalificada la materia a tratar. También permite el conocimiento de la especie de la causa, que puede ser ética si intervienen las costumbres, patética si contiene sentimiento y judicial si se basa en la confrontación pura. Proporciona al orador, además, la comprensión del modo de la causa, que constituye su grado de defendibilidad si es noble, con un alto grado de defendibilidad; sorprendente, paradójico o torpe, con bajo grado de defendibilidad; humilde, con una causa de bajo interés para el receptor y también con bajo grado de defendibilidad; dudoso, con causa defendible pero incierto porque mezcla elementos nobles y elementos innobles; y oscuro, también con bajo grado de defendibilidad por la dificultad que encuentra el destinatario para comprender la causa. Y finalmente determina la comprensión de la figura o estructura de la causa, la cual puede ser simple, la que tiene un solo asunto; conjunta o unida, la formada por más de una causa simple o conflictiva, la que consta de dos o más asuntos alternativos. María de la Cierva apunta que “En definitiva, la *intellectio* permite al autor un conocimiento de la causa a propósito de la cual va a construir el discurso y también de la situación pre-retórica ante la que se encuentra... es la operación motriz del proceso retórico, pues impulsa el desarrollo de las demás operaciones de éste y ofrece al orador los datos para la estrategia discursiva global y para las relativas a cada una de las operaciones subsiguientes. Se sitúa como anterior a las restantes operaciones en el modelo retórico y en la realidad de la comunicación retórica concreta. (Ver Anexo N° 6)

2. La construcción de argumentos en el juicio crítico-histórico

Hemos visto en el apartado anterior cómo un discurso adquiere su carta de naturaleza. La sistematicidad en la ejecución establece el lugar preciso al conjunto de pruebas que sirven al orador y al escritor para llevar a cabo sus propósitos. Con este orden se dibuja la figura de ese espacio abstracto que supone la indagación, la reflexión y del cual resulta el paso de una idea al texto. Cuando José Balza afirma “lo escrito está pensado antes”, pensamos que no existe la falta de premeditación en el escritor que inicia y concluye un trabajo; el orden en la construcción del discurso oral y escrito asegura conseguir el fin de esta empresa: crear el marco preciso para que opere el cambio de opiniones y afirmaciones vagas e inseguras a *ideas argumentadas*. Hay pues un ancla entre pensamiento y escritura que permite que un contenido alcance la forma; sabemos que la escritura crítico-reflexiva no es posible cuando no hay un proceso de “hacer epistémico” que la preceda.

Como la historiografía nos muestra, la forma que puede tener nuestro discurso es variada, pero a excepción de los textos netamente informativos, todos coinciden en algo, no pueden prescindir de la *argumentación*. La presencia de juicios histórico-artísticos-estéticos formulados por los cursantes, da un carácter distinto a las entregas. De hecho un juicio no es más que la conclusión de un argumento o una de sus premisas, que necesita de la explicación, de la descripción, y ejemplificación para adquirir validez, sin desplazar su objeto de atención. Se afirma con esto que cualquier texto que quiera sumarse a los capítulos de la historiografía más seria y a la crítica más rigurosa, pretenderá como en toda ciencia social construirse en un espacio metodológico que se dirija con objetividad a conseguir sus propósitos de ordenamiento. Un texto acreditado dentro del amplio campo historiográfico del arte y de la crítica, apunta a la construcción de ordenamientos sustentados en juicios que se quieren argumentados a través de los documentos y fuentes de información ya ratificadas por la crítica filológica etc., y por otras pruebas que están a cargo del autor del texto en una relación de diálogo con la obra. De la experiencia, surge en parte, la reflexión; plataforma fundamental para construir el contenido de nuestros argumentos. El historiador del arte y crítico no sólo se conforman con afirmaciones sino que cada conclusión amerita pruebas de distinta índole que garantizan la sobrevivencia de sus tesis en un espacio epistémico que está en constante revisión crítica. ¿Cómo se construyen estos juicios? ¿Cómo se argumentan las conclusiones de un historiador del arte, de un crítico al margen de la estilística, al margen del texto de corte impresionista?

Siguiendo a Weston (1997) expondremos seguidamente, un resumen de las normas y reglas que hay que tener presente a la hora de argumentar; insertaremos para algunos casos un ejemplo tomado de la historiografía y de la

crítica con el fin de reconocer en éstos el buen ejercicio de la escritura. En este apartado iniciaremos con una definición general de argumento para pasar luego a su tipología.

Argumentos

El sentido que tiene esta palabra en retórica es distinto al que tiene en la lingüística textual, en la literatura o el teatro. Nos interesa la definición del argumento que la retórica clásica mantuvo, es decir, “al razonamiento que se utilizaba para probar una proposición o convencer de una aserción a un auditorio” (Marchese y Forradellas, 2000, p.35). Debe entenderse entonces, que el argumento más que un objeto definido de conocimiento es “*un amplio espectro de posibilidades*” (Rivano, 1999). Veamos la forma más simple de argumento y sus reglas de construcción para tratar posteriormente algunos tipos de argumentos.

Argumentos simples

Afirmaremos aquí siguiendo a Weston (1997) que “<<dar un argumento>> significa ofrecer un conjunto de razones o de pruebas en apoyo de una conclusión” (p. 13). Esta afirmación es muy importante, pues establece una distancia y una diferencia entre lo que es más común en nuestros textos escritos: la afirmación simple de ciertas opiniones y las afirmaciones argumentadas. De forma que, los argumentos se construyen con el apoyo de razones para alejar las opiniones, del mero espacio de la *doxa* y no son necesarios cuando se exige el manejo de una información ya certificada por la historia o cuando simplemente se exponen hechos completamente claros. La importancia del argumentar radica en este sentido, en que los argumentos permiten defender la conclusión a la que hemos llegado en nuestras investigaciones, y ofrecen las pruebas y razones por las cuales hemos llegado a *esta* y no a *otra* conclusión. Las reglas para la construcción de un argumento simple según este autor son:

1.- Manejo de premisas y conclusiones:

No se podrá construir un argumento si no se distingue lo que se está tratando como conclusión. La conclusión, dice este autor, es “*la afirmación a favor de la cual usted está dando razones. Las afirmaciones mediante las cuales usted ofrece sus razones son llamadas premisas*”.

2.- Presentar las ideas en un orden natural:

Presentar las ideas en el orden natural que está en completa relación a la exposición del pensamiento del escritor-orador y a la forma más natural del lector. El argumento corto no debe exceder de dos párrafos con un orden oscilante que va desde la exposición de la conclusión para luego pasar a las premisas o razones o viceversa. Se trata que las afirmaciones interconectadas sean presentadas en orden, aunque éstas en ocasiones definen su propio lugar en el argumento. Del no seguimiento de esta regla se desprende, en ocasiones, que entrelazar las premisas con un orden forzado dificulta la lectura del texto y se pierden las conclusiones o afirmaciones que se exponen en el argumento.

3. Premisas fiables:

Partir de premisas fiables para evitar debilidad en las premisas incidirá en los argumentos contruidos. Para el caso del historiador y crítico del arte, esto resulta muy oportuno, porque además de serle imperdonable sostener premisas que sean falsos histórico-artísticos, deberá atender la actualidad de las premisas que propone la historiografía del arte y que son conocidas como parte de argumentos realizados por autoridades dentro de este ámbito; en ausencia de estas fuentes o cuando el objeto tratado está demasiado cerca a la actualidad, las premisas contruidas y su fiabilidad depende de la manera en que podemos argüir a favor de las mismas, muchas veces entonces un buen trabajo indagatorio previo podrá ayudar a la formulación de las mismas.

4.- Usar un lenguaje concreto:

El uso del lenguaje concreto, específico y definitivo es necesario. Seguir esta regla o mantenerla presente en el área del arte es casi imprescindible, pues un problema terminológico es frecuentemente, el responsable de la ambigüedad de los textos que tratan sobre el arte. Se debe esto ante todo a la carga semántica de los términos específicos en la Historia del Arte y a la historia semántica de dichos términos que se ha visto impregnada de un recorrido epistémico abonado por otras áreas afines a la nuestra, a saber, la filosofía, la psicología y otras disciplinas y ciencias. Caso por ejemplo de términos como imaginación, expresión, representación, imagen, cultura, para mentar algunos, no pueden sino semantizarse en el contexto de nuestro discurso en virtud de que la historia que sustenta sus sentidos es demasiado amplia, incluso la teoría y la estética trata aún sobre estos términos y nociones. Resulta recomendable no generar ambigüedad en el uso de términos, y aclarar el sentido que estamos colocando en uso. Ahora bien, sobre el lenguaje emotivo hay que hacer alguna distinción: todo texto puede mantener rasgos del enunciador y este rasgo puede tener condiciones o características patémicas, pero un excesivo uso del estilo sobrecargado y emocional, puede hacer perder el objeto del discurso, la conclusión que tratamos e incluso podemos olvidar como afirma Weston (1997) que, acaso una presentación cuidadosa de los hechos, puede sin uso alguno de estos medios, convencer y persuadir de nuestros argumentos.

5.- Uso de términos consistentes.

La sexta regla recuerda el uso de los términos consistentes y es que para una idea, se corresponden un conjunto de términos que deben estar presentes. Resulta de provecho conocer aquellos que pueden funcionar bajo sinonimia así como también la relación de sinonimia que pueden crear, la complejidad semántica de cada uno y sus diferencias. Cuando los argumentos dependen de las conexiones de las premisas, el uso de términos consistentes es de suma importancia, en este sentido, suele mantenerse en el orden de las premisas la conexión que resulta del convertir el último de los términos de la premisa inicial en el primero de la segunda, de forma que, el encadenamiento proporcione la estrecha conexión de las premisas y la conclusión no se pierda.

6.- Significados y términos:

La última de las reglas en el argumento corto refiere al uso del único significado para cada término y esta complementa una de las anteriores que trata sobre los términos concisos. Generalmente utilizamos palabras en más de un sentido, e incluso podemos utilizar palabras vagas que pueden hacer debilitar los fundamentos de nuestros argumentos, se trata entonces de definir los términos que introduzcamos y emplearlos en estos sentidos explicitados y finalmente estas definiciones pueden acaso ser suplidas por una brevísima acotación al lector sobre los términos empleados, no se podría pensar un texto que defina entonces cada uno de los términos que se emplean, más puede ser propicio definir por ejemplo en nuestra área de trabajo aquellas expresiones que en función de ser “operativas” se han creado, se están proponiendo en nuestros argumentos y se postulan como origen de nuevas construcciones al ámbito conceptual y teórico de nuestra disciplina. (Ver Anexos N° 7-8 y 9).

Tipos de argumentos

1.- Argumentos por ejemplos:

En primer caso, tenemos los argumentos que se consiguen mediante ejemplos. Estos ofrecen uno o más ejemplos específicos en apoyo a la generalización, pero estos ejemplos deben tener un grado de certeza y fiabilidad o al menos los ejemplos contruidos deben pasar por su propia justificación y argumentación para convertirse en fiables o por lo menos contextuales. De hecho, hay más de un ejemplo que podría emplearse, y hay por tanto que distinguir los ejemplos pertinentes en cada caso. El uso del ejemplo para ilustrar es abundante en la historiografía, pero cuando se trata de una necesidad que atiende a conjuntos deberán pues seleccionarse a modo de una pequeña muestra aquellos que puedan ser significativos y puedan cumplir su papel de sustento en nuestros argumentos. El que se utilicen los más representativos está en un todo de acuerdo a que no queremos desfigurar el argumento, no queremos que la conexión se pierda y así su conclusión. Y este conjunto de ejemplos no puede verse representativo si no hay un examen previo de los mismos, si no son sacados de una indagación previa, de forma que hay que tener cuidado en los detalles y datos de tales ejemplos. A los ejemplos se siguen los contraejemplos que pueden cuestionar e incluso modificar nuestras propias afirmaciones y así enriquecer nuestra indagación y conclusión. Los contraejemplos pueden ser reinterpretados por los ejemplos mismos y así una crítica se suma a las razones que argüimos a favor de nuestras conclusiones.

Hemos visto entonces en el apartado anterior la construcción de argumentos simples y sus reglas, pasemos ahora a tratar los distintos tipos de argumentos.

2. -Argumentos por analogía

Este tipo de argumento es la excepción al uso de más de un ejemplo, pues en vez de multiplicarse los ejemplos, discurren de un caso o ejemplo específico a otro ejemplo por su semejanza en algún aspecto específico. En este tipo de argumento, la primera premisa formula la afirmación sobre el ejemplo usado y la segunda afirma que el ejemplo similar de la primera premisa es similar al ejemplo acerca del cual el argumento extrae una conclusión. Los ejemplos no deben o no se requieren que sean iguales.

3.- Argumentos de autoridad:

También se suman a los tipos de argumento, los argumentos de autoridad. En este tipo de argumentos el cursante de historia del arte, que conoce la historia de la historiografía y la crítica, sabe de historiadores y críticos y de sus metodologías de investigación, y asume su pensamiento en parte a través de las citas que crean un marco teórico estable a sus afirmaciones. Se sabe por ejemplo que para una historia del arte en Venezuela, a pesar del camino que falta por recorrer en el campo historiográfico, una fuente de autoridad lo constituyen el investigador e historiador Carlos Duarte o el historiador Alfredo Boulton o Juan Calzadilla. Los autores reconocidos nos ayudan a decir y afirmar lo que no estamos en condiciones de concluir por nosotros mismos. Este tipo de argumento tiene una fórmula sencilla, X (autor) dice o afirma Y, Y entonces puede ser considerada verdad.

Como apunta Weston (1997), corriendo el riesgo que significa confiar o sustentarse en las ideas de otros, hay sin embargo criterios que debemos tener en cuenta como por ejemplo la calidad y cualidad de las fuentes y en lo que refiere a información, éstas deberán tender a la imparcialidad, de alguna manera aquel que asume un argumento de autoridad debe estar autorizado también a utilizar las fuentes y esto no se resuelve sino por medio de la investigación. La comprobación de las fuentes resulta entonces oportuna y contrastiva es decir, se debe tomar en cuenta entre los expertos el conjunto de la información que estamos implicando en nuestro argumento, para poder ver que grado de homogeneidad o heterogeneidad tiene el objeto en su tratamiento.

El siguiente ejemplo muestra como Vinçen Furió, profesor titular de Teoría del Arte de la Universidad de Barcelona, en su libro Ideas y Formas en la representación pictórica de 1991, construye sus argumentos empleando la cita de historiadores del arte reconocidos como E. Gombrich y Otto Päch, y a su vez, podemos ver cómo Gombrich utiliza la analogía para construir una de sus ideas:

“El simbolismo del color puede ser de tipo religioso, político, social, artístico, etc. Dicho simbolismo tendrá una base más o menos naturalista o se fundamentará en adscripciones totalmente arbitrarias o convencionales, pero en cualquier caso tampoco es posible hacer ninguna clasificación de validez universal. Dentro de la tradición cristiana el rojo y el azul del manto de la virgen simbolizan,

en ocasiones, la claridad y la piedad, colores que en otra cultura, época, y asociados a elementos diferentes, podrían simbolizar cosas distintas o nada en particular. Insistimos, una vez más, en la importancia del contexto y del código, aunque haya metáforas basadas en hechos naturales:

El rojo –dice Gombrich- por ser el color de las llamas y de la sangre, se ofrece como una metáfora de todo lo que es estridente y violento. No es casual, pues que se eligiera como el signo del código <<alto>> en nuestro código de circulación y cómo etiqueta para los partidos revolucionarios en la política. Pero aunque ambas aplicaciones estén basadas en sencillos hechos biológicos, el propio color rojo no tiene <<significado fijo>>. Por ejemplo, un historiador o un antropólogo del futuro quisieran interpretar el significado de la etiqueta <<rojo>> en política, no recibirían ayuda del código de la circulación. El color denota <<alto>>, ¿no habría de aplicarse a los <<conservadores>> y el verde para los progresistas que quieran tirar adelante? ¿Y cómo habría de interpretar el capelo rojo del cardenal o la Cruz Roja? “ (p. 100-131).

Otro ejemplo de Furió: *“Pues bien, aunque nos parece excesivo considerar la obra de Vermeer como <<pura visión desinteresada>> [Furió alude aquí una frase de Otto Päch], estamos de acuerdo en que si se <<desplaza radicalmente el acento y adjudica significación central al denominado sentido alegórico>> [continúa la alusión], se está ignorando o menospreciando uno de los principales objetivos y valores de la obra, como es su cuidadosa representación de la realidad visual. Y ello nos conduce al importante libro de Svetlana Alpers sobre pintura holandesa del siglo XVII, que también puede interpretarse como una saludable advertencia contra ciertos peligros de la iconología. Para Alpers, la tendencia a aplicar a la pintura holandesa los métodos desarrollados por la iconología para la interpretación de las imágenes vinculadas a la tradición clásica, ha*

conducido a malinterpretar el arte holandés del siglo XVII, cuyo significado principal reside en la cuidadosa descripción de la realidad cotidiana –una tradición propia de la pintura del norte que se remonta a Van Eyck- y no en el apoyo narrativo, literario y con frecuencia simbólico propio de la tradición meridional y del modelo italiano” (p. 201)

4.- Argumentos de estados a causas.

Existen también argumentos acerca de las causas, es decir, argumentos que van de la correlación entre estados de cosas a las causas. Para este tipo de argumento, señala Weston (1997) se sabe que la afirmación es: A causa B. Lo que sigue entonces a un argumento de este tipo es la necesaria explicación de cómo opera esta relación de causalidad y en efecto, explicar porque tiene sentido para alguno de los términos causar al otro, y atendiendo siempre a la causa más probable de todas.

Uno de los problemas fundamentales para la historia del arte escrita es explicar los cambios ocurridos en el seno de la producción artística y esto significa, explicar como suceden los cambios. La causa que origina estos cambios

se ha visto de numerosas maneras; de estas maneras se llega a conclusiones determinantes para dicha explicación. Por ejemplo, los formalistas explican este cambio emergiendo de los principios y leyes del arte mismo, no desde los elementos extrínsecos al arte; otros verán pues en la realidad social las causas del arte y de sus cambios; otros explicarán el progreso de acuerdo a las modificaciones del pensamiento y de la visión del mundo. Cada texto inscrito en esta modalidad, resultaría entonces un gran argumento de este tipo construido. De lo cual se sigue que no hay así una historia del arte modélica.

Generalmente estas explicaciones, estas causas que se encuentran como las más probables tienden a estar argumentadas por grandes desarrollos teóricos que a su vez son ejemplificados. Aun aquí, no se presentan de modo definitivo, siempre es “un posible orden”, a menos que dichas teorías se estén postulando dentro del ámbito epistémico que envuelve al arte con exposiciones de posturas radicales; la diferencia entre la sociología y el sociologismo es muestra de ello.

Hay que distinguir también entre las relaciones y las coincidencias y saber y tener presente que numerosos hechos pueden nacer de una misma causa, de ahí que su correlación pueda ser argüida eficazmente e incluso cualquiera de los hechos podría convertirse a su vez en causa de otros.

5.- Argumentos deductivos:

Un poco de atención y más trabajo requieren los argumentos deductivos “en los cuales la verdad de sus premisas garantiza la verdad de sus conclusiones” (Weston, 1997, p.79) y en los que si se discrepa con la conclusión también se deberá discrepar con alguna de las premisas. Estos argumentos ofrecen certeza pero solo si las premisas son ciertas (en todo caso fiables).

Existen diferentes tipos de argumentos deductivos destacan así, los llamados argumentos modus ponens, modus Tollens, el silogismo hipotético, el silogismo disyuntivo, el argumento por la reducción al absurdum y el denominado argumento dilema, de éstos daremos explicación de acuerdo a su forma lógica: (Ver Anexos N° 10-11).

i) Forma deductiva válida más simple: Modus Ponens cuya forma de presentarse es :

Si el enunciado p entonces el enunciado q.
y de demostrarse es
El enunciado p
Por lo tanto el enunciado q
Es decir, si p entonces q,
p, por lo tanto q.

ii) Argumento Modus Tollens, si el anterior es el modo de poner, este es el modo de quitar y en su forma se expresa como sigue:

Si p entonces q
No q

Por lo tanto no p.

iii) Silogismo hipotético, cuya forma es:

Si p entonces q

Si q entonces r

Por lo tanto si p entonces r

Este silogismo es válido para cualquier número de premisas en la medida en que cada una de éstas tenga la forma “si p entonces q” y q en una premisa se transforma en p de la siguiente.

iv) Silogismo disyuntivo, cuya forma es:

p o q

No p

Por lo tanto q

Estos silogismos son válidos con independencia de cual sea el sentido que se use (a o b es verdad pero no ambas) y (a o b es verdadero y es posible que ambas lo sean) el primero es un sentido exclusivo y el segundo inclusivo, en el primer caso también se puede argumentar

p o q

p

Por lo tanto no q

Del argumento basado en un silogismo disyuntivo no pondremos ejemplo en virtud de que es muy fácil reconocerlo en cualquier texto que proporciones dos opciones de las cuales una es negada para concluir en la otra. La expresión “Bien.....o Bien.....” suele introducir ambos enunciados, de lo cual se sigue la negación prevista para alcanzar la conclusión que se pretende.

Para finalizar este apartado, presentaremos las formas del argumento por dilema y el conseguido por una reducción al absurdo:

v) Argumento dilema, cuya forma es:

p o q

Si p entonces r

Si q entonces s

Por lo tanto r o s.

vi) Argumento por Reductio ad absurdum: este tipo de argumento plantea lo siguiente que para probar p se asume: no p (esto es p es falso) de esa asunción se deriva una implicación: q y si se muestra que q es falso (contradictorio, absurdo) se concluye entonces p. Este tipo de argumento muestra que la negación de la conclusión conduce al absurdo, de lo cual la conclusión debe ser aceptada.

Pasemos ahora a tratar el último de los argumentos deductivos:

Veamos como una de las premisas que han guiado la construcción de este manual queda explicada a través de este argumento:

Para probar p [“La historia del arte no puede y no será nunca modélica”] asumimos su negación y esto implica afirmar q [existe un modelo de historia del arte, un solo orden para el catálogo de la producción artística escrito en varias oportunidades por distintos historiadores], q resulta un absurdo, entonces p es una conclusión que hay que aceptar.

3. El ensayo argumentativo

Hemos presentado hasta este punto, las fases del orden del discurso, hemos indagado sobre los argumentos, los modos de argumentar desde los más simples a los más complejos, ahora pasemos a dar un conjunto de reglas que deben prevalecer al momento en que todas estas cuestiones adquieren una forma específica, la del ensayo argumentativo. Siguiendo a Weston (1997), resumiremos aquí las reglas para escribir un ensayo que, distinto al ensayo de opinión, está basado en argumentos. Las ideas esenciales que enumeramos podrán servir de guía para la realización de los ejercicios escritos que son asignados en nuestra asignatura.

Como en efecto se conoce, el ensayo crítico argumentativo se distingue del ensayo de opinión; en la escritura el primero ofrece mayores dificultades para el cursante-lector quien está obligado a justificar y explicar sus tesis o conclusiones. El ensayo argumentativo además de presentar una postura reflexiva producto del discernir entre distintos puntos de vista, debe contener la valoración del objeto del cual se trata en el ensayo, el objeto de crítica es así distinguido a través de la formulación de juicios de valor, histórico-artísticos-estéticos en nuestro caso. Este tipo de ensayo se diferencia de un trabajo informativo al solicitar entonces del ensayista el establecimiento de su punto de vista y la constitución de sus juicios en virtud de ejes axiológicos pertinentes a su disciplina, en efecto, deben ser distinto a la simple exposición de afirmaciones o de opiniones.

Tres pasos son entonces los que considera Weston y en cada uno de éstos una serie de aspectos habrán de tenerse en cuenta:

1) Explorar la cuestión. Esto significa: a) explorar los argumentos sobre todos los aspectos de la cuestión. Estar bien informado sobre lo que tratamos; conocer cuáles han sido los argumentos más fuertes esgrimidos sobre el objeto de estudio. También conocer los más débiles o los que critican disfóricamente el asunto tratado. Se aconseja por otra parte,

construir varios argumentos a favor de las tesis que mantenemos; b) revisar las premisas de los argumentos, de forma que si son discutibles los argumentos que se encuentran a favor deben someterse a examen. Y esto en base a la regla “cualquier afirmación que da lugar a dudas razonables necesita al menos alguna defensa”. (p.103.); y c) revisar los argumentos y seleccionar la mejor forma para estos, recordemos que hablamos del orden natural de las ideas expuestas.

2) En la composición del ensayo basado en argumentos, se debe atender a los puntos principales de un ensayo. Hallada la conclusión o tesis que se argumentará en el ensayo, se organiza el texto y se prepara su esquema, para esto: a) al inicio, es necesario explicar el problema, asunto, cuestión u objeto. Enunciar o referir la pregunta que se pretende responder, para luego pasar a su explicación a través de la exposición de la importancia y el interés sobre ésta; b) al formular la propuesta se debe exponer de forma simple y concreta, después ofrecer los detalles que considere y decir de modo claro y franco que es lo que se ha propuesto hacer; c) luego es hora de desarrollar los argumentos de un modo completo; d) examinar también las objeciones, sacarlas a colación usted mismo y responderlas, y como dice el autor, “argumente que las ventajas superan las desventajas”, se hace así imperante seleccionar para esto las críticas más fuertes o comunes y tratar de responderlas; y e) examinar las alternativas, y demostrar que la suya es la mejor entre otras, que tampoco es bueno desconocerlas.

3) Escribir el ensayo luego del esquema y asimiladas las formas de los argumentos que se van a construir garantizará su coherencia. Por tanto: a) es fundamental seguir el esquema; b) formular una introducción breve; c) mantener la exposición de argumentos en la cantidad de párrafos idónea. Dedicar un párrafo a cada premisa es una opción que optan numerosos escritores; d) mantener la claridad y la explicación de términos si así se requiere; e) no olvidar tratar las objeciones y las alternativas que también deberá responder y explicar y por último, f) no afirmar más de lo que se ha probado. Esta es la conclusión.

Entonces, un ensayo debe ser por una parte convincente de lo que dice, pero además debe cuidar la escritura, el estilo. Un trabajo de este tipo requiere otra atención; la construcción de argumentos la realiza el propio discurso siguiendo las mismas pautas de construcción de argumentos, de lo contrario como en numerosas ocasiones ocurre, tendremos buenas afirmaciones *escritas*, pero sólo afirmaciones.

Dice Juan Antonio Ramírez (1999) *“se comprende la dificultad del empeño. El autor de un buen ensayo debe poseer grandes conocimientos, un criterio estético (un gusto) muy maduro y cultivado, carácter intelectual, y vigor expresivo. ¿Cómo*

se convierte uno –te estarás preguntando-en semejante especie de superdotado? Conviene no exagerar, de entrada, en la exaltación de las cualidades que necesitas: hablamos del ideal supremo y no de la práctica ordinaria de la profesión”

Acha (1991) cuando habla del texto de crítica, sugiere por ejemplo tener una práctica constante y aunque suene desalentador en palabras del crítico, muchos de estos ejercicios terminarían en nuestra papelera.

Quisiéramos terminar este apartado citando *los aspectos morales* que como diez mandamientos sugiere Ramírez (1999) deben regir para la elaboración de cualquier texto, de los cuales a veces pende su calidad.

«1.- Debemos evitar siempre afirmar lo que no creemos (.../...).

2.- Puede que el género a practicar no nos permita decir todo lo que sabemos acerca de un tema determinado, pero sería grave confundir las eventuales exigencias de concisión con la omisión de datos o conclusiones esenciales para el argumento que queremos desarrollar.

3.- No es adecuado atribuir a otro escritor lo que éste nos dice, o tergiversarlo gravemente en favor de nuestras tesis.

4.- No debemos apropiarnos, sin mencionar la fuente, de ideas o de términos especiales encontrados por otros.

5.- En relación con lo anterior, está claro que debemos citar las aportaciones relevantes de los otros autores, y no aludir a sus hallazgos menores para disimular, tal vez que se les ha robado algo importante y no lo hemos reconocido.

6.- Es bueno, en términos generales, que nuestros lectores puedan distinguir entre las informaciones objetivamente contrastables, y nuestras deducciones o juicios de valor.

7.- Tampoco es ético ocultar sistemáticamente nuestro punto de vista, pues una cosa es la necesaria objetividad del estudio y otra su cobardía o su falta de compromiso intelectual con el asunto que se estudia.

8.-No basta con escribir bien en un sentido puramente gramatical, pues la falsedad y la inmoralidad de un texto o de un escritor estropean inevitablemente el resultado (lo cual, dicho sea de paso, no se puede formular al contrario, pues no es necesariamente bueno todo texto que sea éticamente impecable).

9.- No se debe engañar a un público candoroso y no especializado con citas abrumadoras o con un lenguaje abstruso. La erudición que oculta la falta de ideas es una subespecie perniciosa de la mentira académica.

10. Tampoco se deben hacer deducciones que no se sustenten en informaciones y en datos razonablemente contrastados. La ignorancia y la superficialidad pueden generar la peor modalidad de arrogancia intelectual.

Podríamos sintetizarlo todo con una regla de oro: el escritor está obligado a expresar siempre lo que él cree La Verdad (con mayúscula y en abstracto) aunque sepa que ésta se ve obligada a manifestarse siempre con verosimilitud »(p.17-18)

Conclusión

Para concluir recapitulemos brevemente sobre lo que hemos tratado en estas páginas en el contexto de la escritura e investigación:

La elección primigenia del tema y la documentación necesaria para “descubrir” y “hallar” las preguntas, las posibles respuestas, argumentos y objeciones, es en efecto el momento inicial de todo trabajo de investigación. Generalmente se afirma en una metodología englobante de tal proceso investigación la importancia capital de este paso, al que se le suma una revisión especializada de fuentes, sumando unas a favor de nuestras tesis y argumentos y otras a la impecable mirada de la refutación. De igual modo, si necesidad de documentarse es algo que no se puede desechar por el simple hecho de sumar una información mínima en torno a nuestro objeto, hay en efecto, un límite, un momento cero a partir del cual ya lo que sigue en el ámbito de la información será requerido por el propio discurso y el proceso de su construcción. Una siguiente pregunta halla respuesta en el orden explicado ¿cómo ordenar las ideas y el material? Se dice por ejemplo que en la inventio, se hacen fichas, pues bien, todo investigador y en nuestro caso todo candidato a historiador o todo especialista trabajará de acuerdo a los instrumentos que le sean más útiles a la hora de ordenar. Este orden formal en diversos instrumentos de trabajo, facilita aquel otro orden previsto en la dispositio. Es el orden de nuestras ideas, las relaciones, la episteme naciente.

En nuestro caso se suma los enunciados, el documento visual que puede actuar como constructor de pruebas en distintos argumentos y es preciso atender también al orden que éstos deben recibir. La organización de un corpus visual, obedece en ocasiones a una larga búsqueda de detalles, he incluso análisis preliminares que determinan la pertinencia de su uso o de su cita.

Ordenado así el material, teniendo así los temas, el qué y el cómo, se exige una planificación previa para pasar a la escritura. Es un esquema que organiza el modo en cómo se presentan los argumentos (modulo más grueso de nuestro texto). Se trata pues de conseguir el orden en la composición volviendo atento a nuestro lector, mostrando los hechos, probando y refutando y con el cierre sumar definitivamente al lector. Frases y párrafos muestran la coherencia y cohesión a través de argumentos simples o más extensos. A través de la explicación –si así se requiere de sus premisas y a través de conclusiones que deben ser oportunas y claras, Así, dice Ramírez (1999) *“cuando hablamos de la extensión y concatenación de frases o párrafos, nos estamos introduciendo en ese fascinante territorio híbrido en el que los significados se funden con la sonoridad del lenguaje”* (p.52). Se trata del estilo, de los ornamentos. De utilizar nuestro léxico, de nuestro ritmo, tono, de nuestra personalidad como sujetos-escritores y por tanto como sujetos destinadores del texto y enunciadores del mismo. Hasta aquí, hemos podido mantener presentes las tres primeras fases de la construcción del discurso, las siguientes –tal y como hemos visto– se

constituyen en ayuda cuando este texto, este discurso alcanza ya ese otro espacio público que atiende a lo oral, trátase de exposiciones, charlas, ponencias.

El orden estudiado es para todos los tipos de discurso que pretendamos construir. Las normas de presentación que rigen en cada caso pueden ser conocidas en el medio en textos que les tratan específicamente y de normativas vigentes para uso y manejo de información. Pero por lo general, este orden sirve para las entregas académicas. Se suman a los ensayos así, reseñas críticas e informativas de opinión, ensayos argumentativos, monografías, tesinas y en otros niveles, tesis doctorales, libros de divulgación, libros para estudiantes (manuales como éste), artículos científicos, artículos-ensayos, catálogos, guías artísticas, voces en diccionarios, guías inventario o guiones para otros formatos de impresión ya determinados por los medios audiovisuales. En todo caso, cada vez es más evidente que la docencia tiende al trabajo de formación desde estrategias que desarrollen las potencialidades crítico-reflexivas proponiendo prácticas que abandonan el formato de textos breves o el manejo simple de la información.

Bibliografía

RUIZ DE LA CIERVA (2001-2002) :
“EVOLUCIÓN DE LA RETÓRICA DESDE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA HASTA EL SIGLO XX”
“ORÍGENES DE LA RETÓRICA : Y ROMA”
“EXPLICACIÓN DE LOS GENEROS RETÓRICOS CLÁSICOS Y ACTUALES”
“SITUACIÓN ACTUAL DE LA RETÓRICA”
“LAS OPERACIONES RETÓRICAS CONSTITUYENTES DEL DISCURSO”
“ LAS OPERACIONES RETÓRICAS NO CONSTITUYENTES DEL DISCURSO”
EN:
<http://ensayo.rom.uga.edu/antologia/xxi/spain/ruiz>

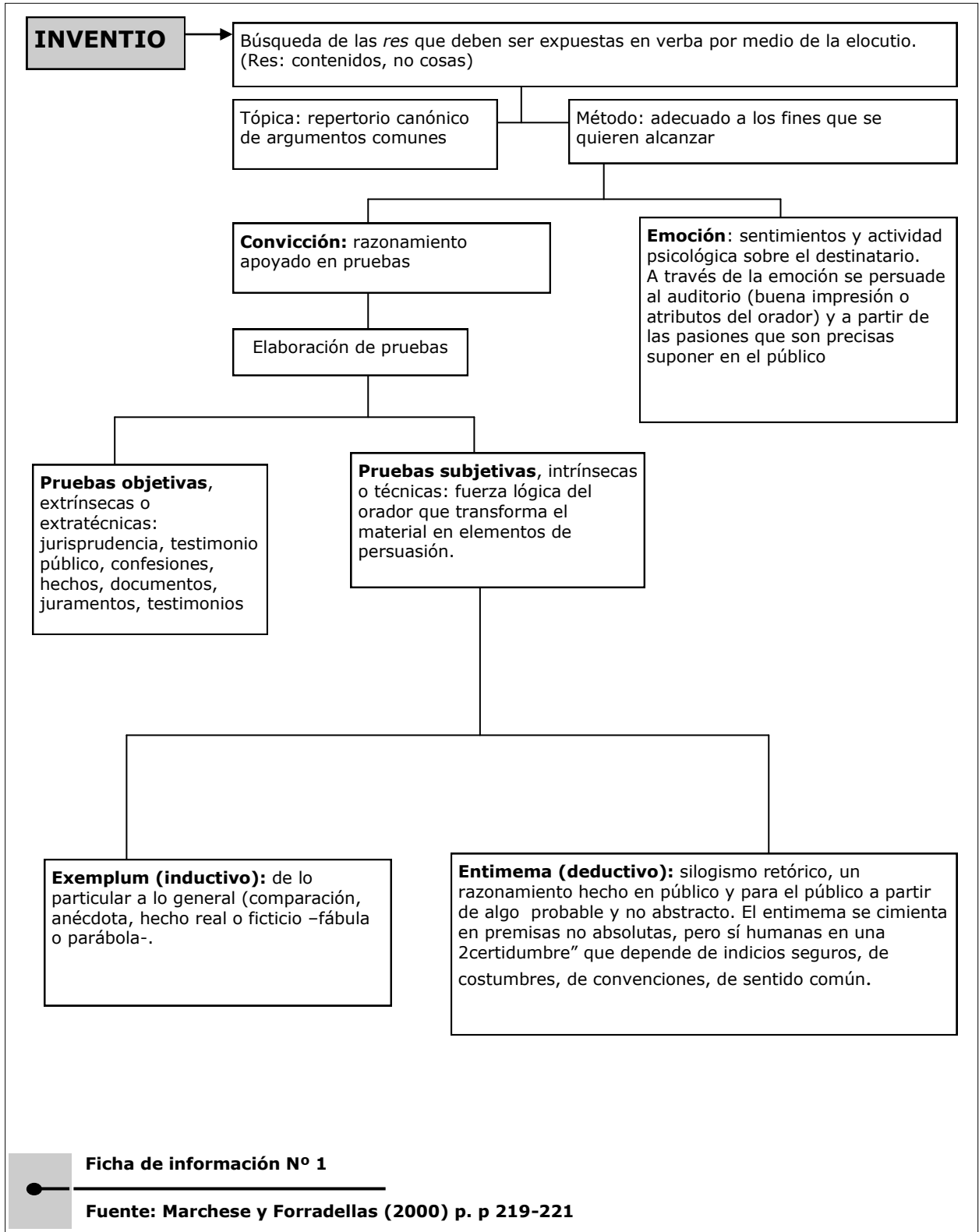
VINTRO, EULALIA (2001) EL MOVIMIENTO SOFÍSTICO. EL ORIGEN DE LA RETÓRICA.
VALLEJO ALVARO (2001) RAZÓN SEDUCCIÓN Y ENGAÑO EN LA RETÓRICA ANTIGUA: LA CRÍTICA PLATÓNICA.
LÓPEZ EIRE, ANTONIO (2001) LA RETÓRICA DE ARISTÓTELES
EN:
<http://www.lasarte-oria.org/kultura/km/castellana/antigua/index.html>

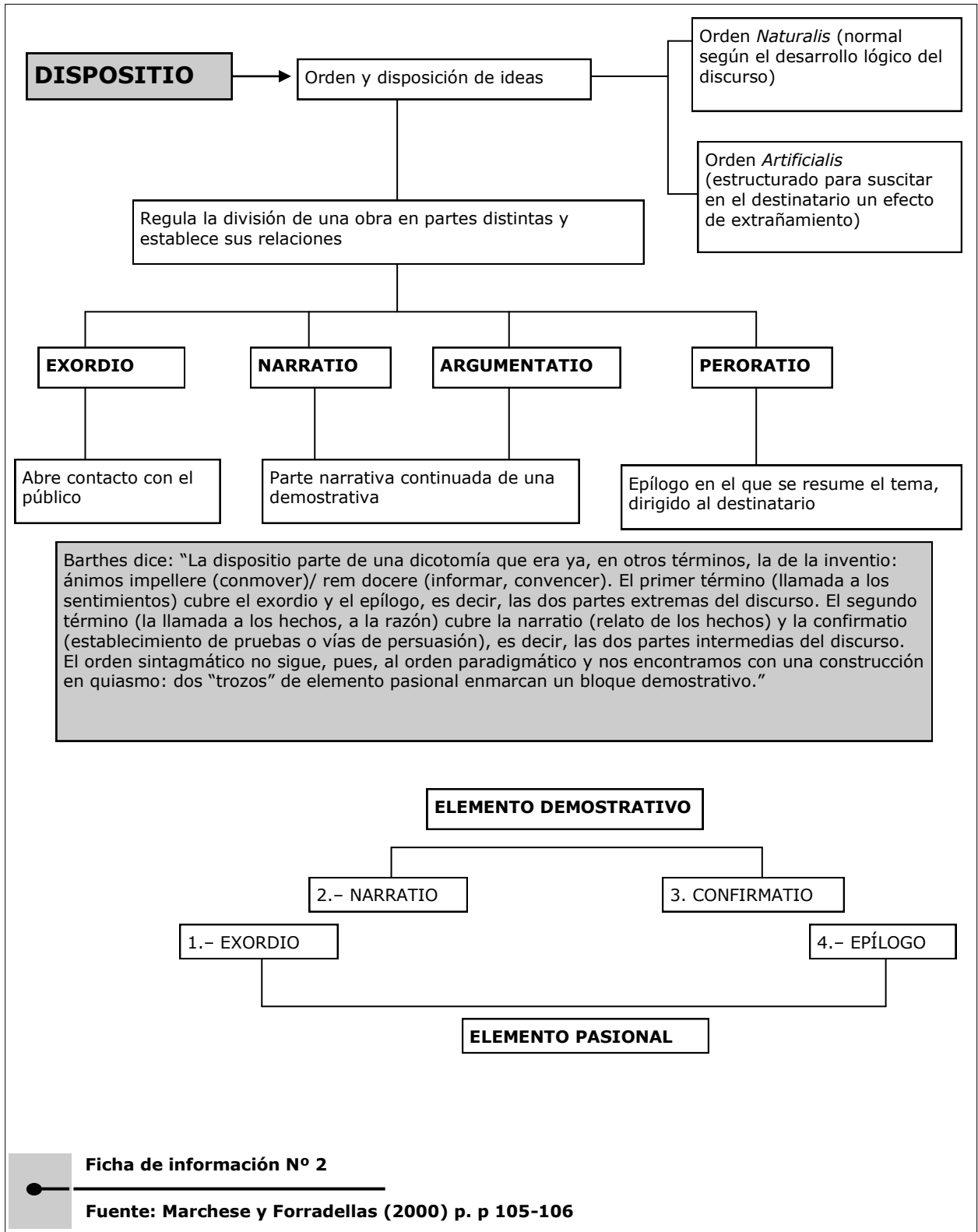
HERNANDEZ SAMPIERI, ET ALL (1991) METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN. Colombia: Mc. Graw Hill
MARCHESE ANGELO Y JOAQUIN FORRADELLAS (2000) DICCIONARIO DE RETÓRICA, CRÍTICA Y TERMINOLOGÍA LITERARIA.
BARTHES ROLAND (1974) INVESTIGACIONES RETÓRICAS I. LA ANTIGUA RETÓRICA. AYUDAMEMORIA. BUENOS AIRES: EDITORIAL TIEMPO CONTEMPORÁNEO.
WESTON, ANTHONY (1997) LAS CLAVES DE LA ARGUMENTACIÓN. BARCELONA. ESPAÑA: ARIEL.
RAMIREZ, JUAN ANTONIO (1999) CÓMO ESCRIBIR SOBRE ARTE Y ARQUITECTURA. BARCELONA: EDICIONES DEL SERBAL.
DUCROT, O., SCHAEFFER, J.M (1995) NOUVEA DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE DES SCIENCES DU LANGAGE. PARIS: SEUIL.
CHASSANG, A y Charles Senninguer (1992) LA DISERTACIÓN LITERARIA GENERAL (TOMO I). PARIS: HACHETTE.

Anexo N° 1. Cuadro. **Partes constituyentes y no constituyentes del discurso**

Constituyentes	No constituyentes
<i>Inventio</i> : hallazgo de ideas.	<i>Memoria o mneme</i> : memorización del discurso
<i>Dispositio o taxis</i> : ordenación de lo hallado.	<i>Actio o pronuntiatio o hipócrisis</i> : Decir el discurso con gestos y entonaciones apropiadas.
<i>Elocutio o lexis</i> : organización del discurso con elegancia	

Anexo Nº 2. Veamos el siguiente esquema con la información de Marchese y Forradillas en su diccionario (2000) para la voz “inventio” que esquematiza lo dicho:





Anexo N° 4. Orden en la Dispositio.

Parte inicial:

EXORDIUM: esta parte tiene la finalidad de ganarse los afectos del auditorio y esbozar el plan que va a seguir el discurso. Permite conectar con el destinatario para producir en él una actitud favorable hacia la posición que defiende el orador

Parte media:

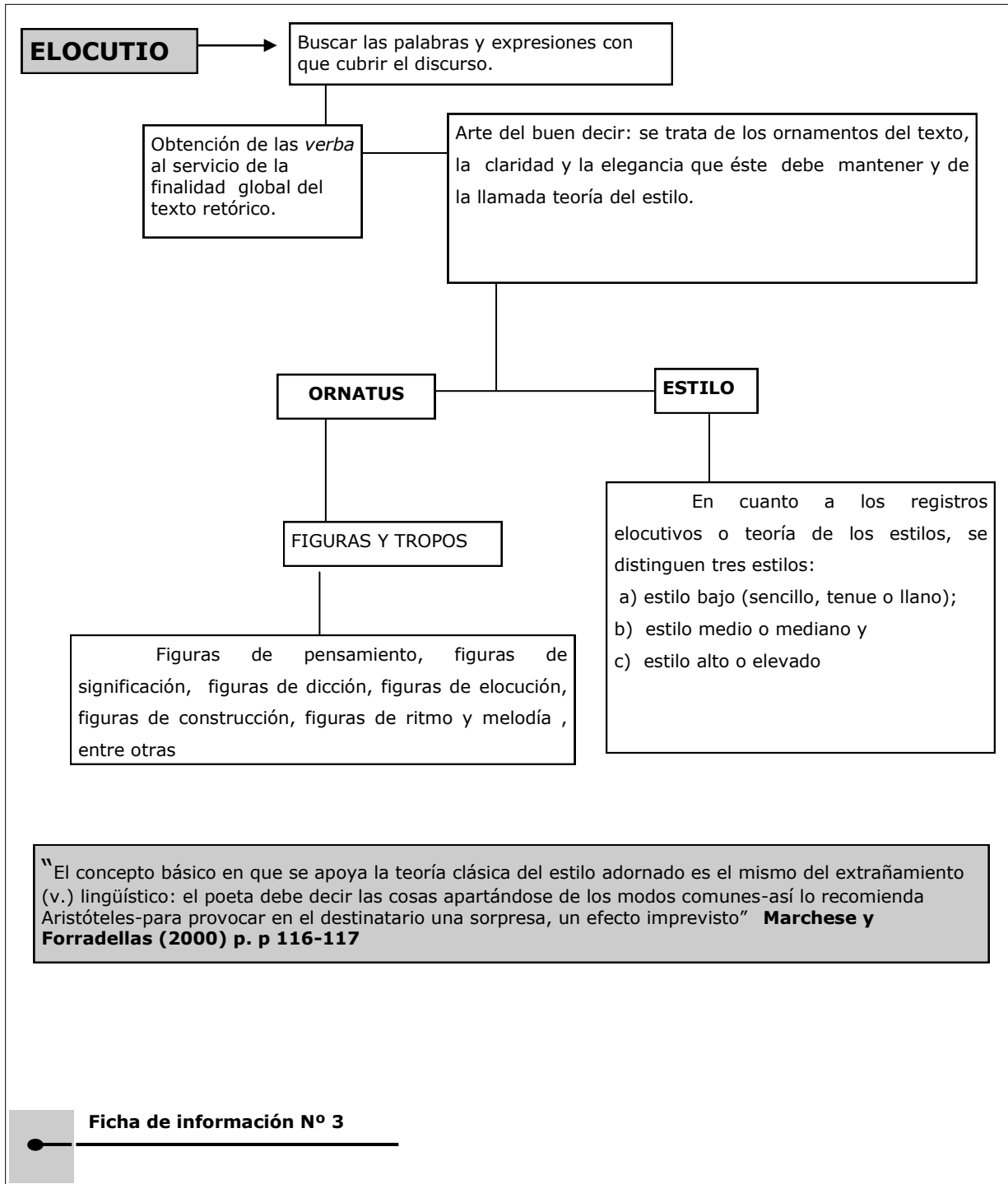
NARRATIO: es la exposición de los hechos que constituyen la causa; exposición clara, breve, verosímil y creíble desde la perspectiva del orador y toma de postura de éste (tesis). La narratio está formada por las unidades temáticas, que, permitirán al orador comunicar al destinatario los hechos que componen la causa. *Aquí se siembra en parte la credibilidad del discurso*

ARGUMENTATIO: es el conjunto de razonamientos que sostienen la tesis defendida en la narratio. Es como se ha afirmado entre autores, "la parte nuclear y decisiva del discurso", es el centro del referente y del texto retórico.

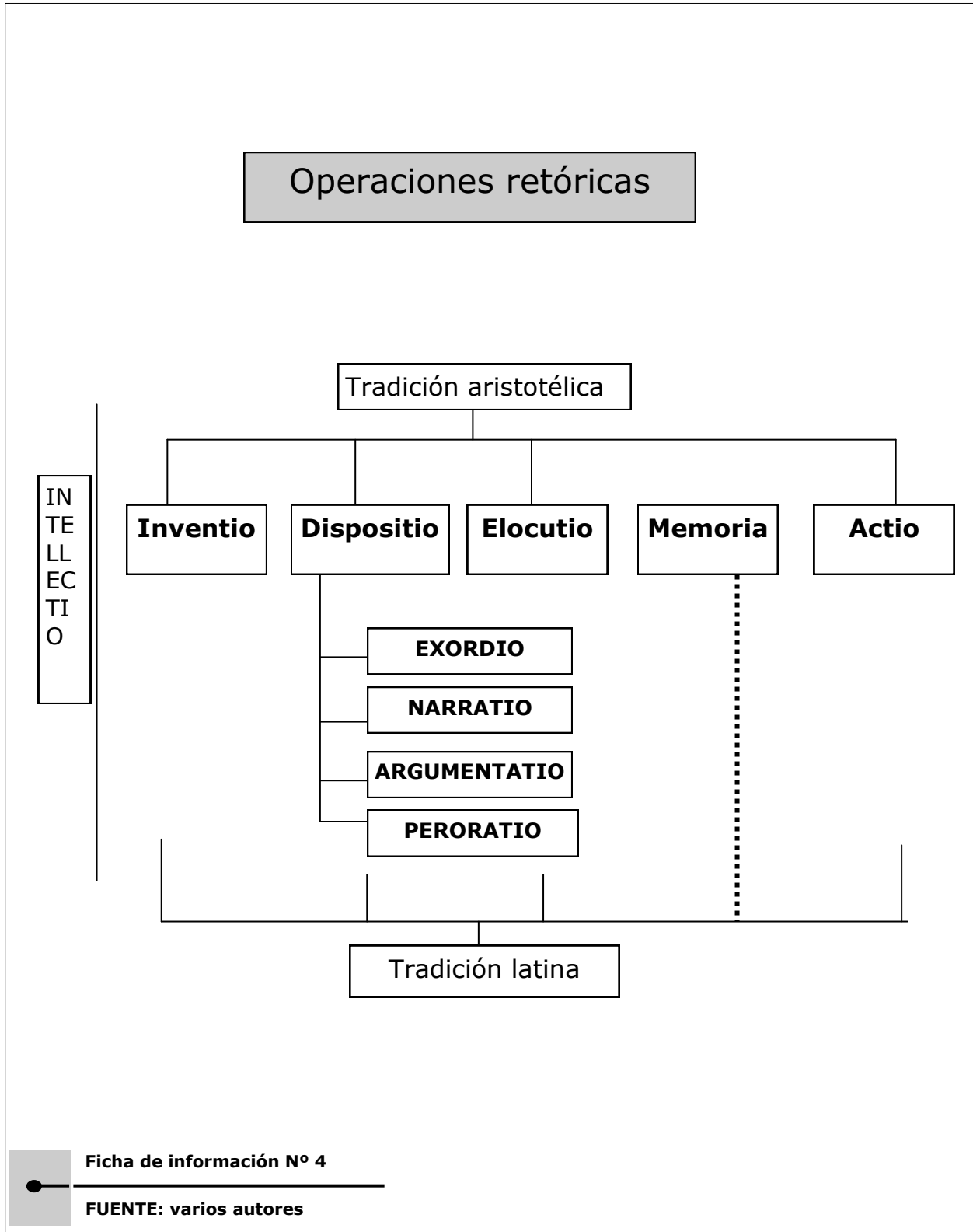
Parte final:

PERORATIO: con ésta, el orador recuerda al auditorio lo más relevante de lo expuesto; constituye una recapitulación del discurso y un nuevo intento de conseguir la simpatía de los jueces o destinatarios influyendo en sus afectos para hacer que su decisión sea favorable. Según Albaladejo (1991), "supone una afirmación textual y pragmática del discurso retórico".

Anexo N° 5. Esquema. Elocutio.



Anexo N° 6. Operaciones en tradición grecolatina



Anexo Nº 7: Ejemplo de argumento simple: Fuente: ARGAN, G.C. (1998). El arte moderno, Madrid: Akal. p. 330).

Veamos en los siguientes ejemplos las reglas que hemos expuesto para el ejercicio de escritura de argumentos simples. Veamos el siguiente argumento simple:

“El cubismo es un instrumento lingüístico que también puede prestarse a la transcripción del inconsciente en cuanto que descompone el sistema de relaciones en el que se basaba el conocimiento de la realidad y también porque instaura un nuevo sistema indudablemente más adecuado a la estructura de pensamiento moderno; pero para ello ha de limitarse a ser un puro instrumento lingüístico y renunciar a ser un proceso formador de conocimiento”.

He aquí un caso especial en el que el historiador italiano del arte y crítico G. Carlo Argán, propone una afirmación con carácter concluyente y luego sumerge al lector en una serie de premisas que prueban y dan razón de la misma. La conclusión o la afirmación es *“El cubismo es un instrumento lingüístico que también puede prestarse a la transcripción del inconsciente”* y lo que sustenta esta afirmación es que según este texto, lo propuesto es comprensible en el marco de las siguientes ideas y razones:

“en cuanto que descompone el sistema de relaciones en el que se basaba el conocimiento de la realidad”; otra razón sería: *“porque instaura un nuevo sistema indudablemente más adecuado a la estructura del pensamiento moderno”, pero además, certifica que esto sólo es posible si “ha de limitarse a ser un puro instrumento lingüístico y renunciar a ser un proceso formador de conocimiento”.*

Fuera de este contexto de ideas que expone Argán y considerando otros aspectos, tal afirmación, no tendría sentido alguno para la lectura de las obras del Cubismo. **Ha quedado así ejemplificada, la primera regla que es: distinguir el manejo de premisas y conclusiones;** veamos ahora cómo el cambio que sufre el argumento presentado al modificar **el orden natural**, de las afirmaciones interrumpen la conexión entre premisas y oscurecen su sentido, demostrando la importancia de mantener vigente la segunda regla propuesta por Weston (1997)

“Un instrumento lingüístico es el cubismo que, en cuanto que descompone el sistema de relaciones en el que se basaba el conocimiento de la realidad y también porque instaura un nuevo sistema indudablemente más adecuado a la estructura de pensamiento moderno también puede prestarse a la transcripción del inconsciente; pero para ello ha de ser un puro instrumento lingüístico y a ser un proceso formador de conocimiento, ha de limitarse a

renunciar”.

Anexo Nº 8. Fuente: VENTURI, L. (1982) Historia de la crítica de arte. Barcelona: Gustavo Gili editores. (p. 162) Veamos el siguiente argumento en el cual el historiador de la crítica Lionello Venturi enjuicia al neoclasicismo y al pensador alemán del siglo XVIII J. Winckelmann, al someter a un nuevo contexto las premisas que en un momento fueron fiables. Con este argumento de Venturi ejemplificaremos la tercera de las reglas expuestas: **premisas fiables**

“Lo que invalida, sin embargo, mas claramente el juicio artístico de Winckelmann, y constituye la aportación más esencial al gusto de su tiempo y del período inmediatamente posterior, es el hecho de pretender haber hallado la perfección del arte griego, o mejor aún, del arte de todos los tiempos, en algunas esculturas que no eran originales griegas, sino simple copias romanas de originales griegos. Lo cual es el signo más evidente de la ausencia de creación artística en dichas estatuas. Estas eran esquemas abstractos de un arte perdido. El mismo pensamiento de Winckelmann era un esquema abstracto. Es por esto que de la coincidencia entre dos esquemas surge un gusto esquemático, muerto antes de haber nacido. Cuando Canova, ya entrado en años, vio en Londres los mármoles del Partenón se dio cuenta del error en el que él había estado sumido durante toda su vida. Semejante error, no obstante, derivaba de Winckelmann. Lo más grave de todo esto consistía en la creencia de Winckelmann de que el arte era un legado de Grecia a la humanidad entera, legado que pretendía ser la regla de cualquier tipo de arte. Ahora bien, dicho legado consistía, de hecho, en algunas obras que ni eran griegas ni eran arte, sino meras copias, actos prácticos y no estéticos. El neoclasicismo, por consiguiente, queda reducido a un equívoco ya sea de carácter histórico, ya estético.

Vemos aquí como Venturi va enlazando premisas y toma por sorpresa al lector con la conclusión que se desprende de las razones expuestas y del enlace de las mismas. Detrás de estas premisas están hechos conocidos en este ámbito de estudio, por ejemplo que los postulados estéticos que toma el neoclasicismo se derivan de las ideas de Winckelmann; este autor alemán en el siglo XVIII había escrito un constructo para la estatuaria griega, luego de haber participado en las excavaciones de Pompeya y Herculano. Winckelmann como en efecto sucedió, realizó este trabajo con los objetos encontrados en tales excavaciones, y en su época no se manejaba la teoría de que éstas podían ser copias romanas, solo el tiempo habría certificado tal cosa. Siendo así, el texto de Winckelmann está realizado en virtud de la observación de copias y, el sentido de copia en la Historia del Arte repercute en demasía. Este hecho es tomado por Venturi para su argumentación, pues no es lo mismo un original certificado que incluso una “gran copia” de la obra de un maestro. Frases como “en algunas esculturas que no

*eran originales griegas, sino simple copias romanas de originales griegos” y “algunas obras que ni eran griegas ni eran arte, sino meras copias, actos prácticos y no estéticos” dan cuenta de la posición del crítico. La conclusión derivada de todo esto expuesta en la frase final, a modo de juicio histórico artístico enuncia “**El neoclasicismo, por consiguiente, queda reducido a un equívoco ya sea de carácter histórico, ya estético**”.*

Anexo N° 9. Fuente: DANTO, A. (1992) **Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.** Barcelona: Paidós. (p. 34)

Veamos ejemplos en los que se puede notar el uso de las reglas 4, 5 y 6 sobre la necesidad del manejo de un **lenguaje concreto**, con **términos consistentes** que pueda incluso presentar el esclarecimiento de **significados y términos**.

El primero es un argumento en el cual el uso de lenguaje es concreto y las afirmaciones simples quedan a su vez argumentadas, los siguientes muestran la inclusión de expresiones “operativas” para la lectura de la producción artística, así como también como se aclaran al lector términos polémicos y en demasía teorizados:

“La adhesión de los románticos a los artistas medievales ha sido, por consiguiente, de tipo religioso, moral, político y sentimental; pero no ha sido debida ni a una teoría filosófica, ni a un auténtico interés por el arte. La filosofía romántica es la filosofía idealista. Ahora bien, la filosofía idealista sigue estando bajo la influencia de Winckelmann, y por tanto, no reconoce la perfección artística de los artistas medievales.”

*“Se ha sugerido que deberíamos quizás hablar simplemente de **posmodernismos**, pero una vez que lo hacemos perdemos la habilidad de reconocer, la capacidad de ordenar, y el sentido de que el **posmodernismo** marca un estilo específico. Podríamos capitalizar la palabra <<contemporáneo>> para cubrir cualquiera de las divisiones que el **posmodernismo** intentaba cubrir, pero otra vez nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia la posibilidad de una dirección narrativa. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente **arte post-histórico**. Cualquier cosa que se hubiera hecho antes, podría ser hecha ahora y ser un ejemplo de **arte posthistórico**”*

Anexo Nº 10. Fuente: GRABAR, A. (1998) Las vías de la creación de la iconografía cristiana. Madrid: Alianza editorial (colección Arte y Música). (P. 15)

En los siguientes ejemplos están estas formas deductivas.

La causalidad no siempre rige los principios del arte; a diferencia de esta cuestión de mera posibilidad, podemos en nuestro discurso establecer argumentos causales, no afirmando con esto que el arte tenga que ser explicado en miras a un programa de causa-efecto que ya la sociología del arte misma ha criticado desde su ámbito disciplinar.

En el siguiente párrafo como André Grabar utiliza la forma **Modus Ponens** repetidas veces en un solo párrafo a la vez que cada uno de estos conforma una serie de premisas para llegar a una conclusión.

Puede decirse, en términos generales, que el estudio de los orígenes de una imagen que expresa un concepto religioso nos permite comprender mejor la razón de ser de ese concepto.

Veamos:

Si p [el estudio de los orígenes de una imagen que expresa un concepto religioso] **entonces q** [nos permite comprender mejor la razón de ser de ese concepto].

Al saber dónde, cuándo y porqué tal o cual imagen se creo, aprendemos mejor la significación religiosa de que esa imagen haya podido revestir para sus creadores. Y esto es exacto, sobre todo cuando se trata de imágenes cristianas, cualquiera que sea su época

Si p [Al saber dónde, cuándo y porqué tal o cual imagen se creó] **entonces q** [aprendemos mejor la significación religiosa de que esa imagen haya podido revestir para sus creadores. Y esto es exacto, sobre todo cuando se trata de imágenes cristianas, cualquiera que sea su época]

De ahí que, para captar lo más correctamente posible la significación religiosa de cada una de éstas imágenes, sea conveniente estudiar la historia desde el principio, es decir, desde la aparición de las primeras imágenes importadas por la religión cristiana.

Si p [para captar lo más correctamente posible la significación religiosa de cada una de éstas imágenes] **entonces q** [sea conveniente estudiar la historia desde el principio, es decir, desde la aparición de las primeras imágenes importadas por la religión cristiana].

El párrafo completo dice:

Puede decirse, en términos generales, que el estudio de los orígenes de una imagen que expresa un concepto religioso nos permite comprender mejor la razón de ser de ese concepto. Al saber dónde, cuándo y porqué tal o cual imagen se creo, aprendemos mejor la significación religiosa de que esa imagen haya podido revestir para sus creadores. Y esto es exacto, sobre todo cuando se trata de

imágenes cristianas, cualquiera que sea su época. De ahí que, para captar lo más correctamente posible la significación religiosa de cada una de éstas imágenes, sea conveniente estudiar la historia desde el principio, es decir, desde la aparición de las primeras imágenes importadas por la religión cristiana.

El ejemplo que sigue es el párrafo siguiente del antes citado y contiene, de una forma elaborada, el argumento según “modus Tollens” :

Veamos:

Si p [*En general, a todas las figuraciones de carácter cristiano se les encomienda una función religiosa*] **entonces q** [*resulta indudable para las primeras iconografías de inspiración cristiana, dadas las circunstancias de su aparición*]. **No q** [*En esa época, ninguna consideración ajena a su religión habría podido inspirar la utilización de la iconografía a un cristiano, que veía en las imágenes una transposición en pintura o escultura de una verdad cristiana o de un acto de piedad personal inspirado por esta religión. Ni las leyes del Imperio pagano, ni las costumbres cristianas, apenas esbozadas, podrían justificar un recurso a la imagen sin contenido religioso.*] **Entonces no p** [*Por tanto hay que eliminar de entrada el postulado según el cual esas primeras imágenes serían figuraciones semejantes a las que en otras épocas, se reproducirán a menudo pasivamente, y cuyo valor religioso real podría razonablemente ponerse en duda*]

La cita completa es:

“En general, a todas las figuraciones de carácter cristiano se les encomienda una función religiosa, función que resulta indudable para las primeras iconografías de inspiración cristiana, dadas las circunstancias de su aparición. En esa época, ninguna consideración ajena a su religión habría podido inspirar la utilización de la iconografía a un cristiano, que veía en las imágenes una transposición en pintura o escultura de una verdad cristiana o de un acto de piedad personal inspirado por esta religión. Ni las leyes del Imperio pagano, ni las costumbres cristianas, apenas esbozadas, podrían justificar un recurso a la imagen sin contenido religioso. Por tanto hay que eliminar de entrada el postulado según el cual esas primeras imágenes serían figuraciones semejantes a las que en otras épocas, se reproducirán a menudo pasivamente, y cuyo valor religioso real podría razonablemente ponerse en duda.”

Anexo N° 11. El ejemplo tomado de Grabar presenta la forma hipotética de construcción:

Si p [*a todas las figuraciones de carácter se les encomienda una función religiosa, función resulta indudable para las primeras iconografías de inspiración cristiana, dadas las circunstancias de su aparición, En esa época ninguna consideración ajena a su religión habría podido inspirar la utilización de la iconografía a un cristiano, que veía en las imágenes una transposición en pintura o escultura de una verdad cristiana o de un acto de piedad personal inspirado por esta religión*]

entonces q [*Ni las leyes del Imperio pagano, ni las costumbres cristianas, apenas esbozadas, podrían justificar un recurso a la imagen sin contenido religioso*]

Si q [*Ni las leyes del Imperio pagano, ni las costumbres cristianas, apenas esbozadas, podrían justificar un recurso a la imagen sin contenido religioso*]

entonces r [*Por tanto hay que eliminar de entrada el postulado según el cual esas primeras imágenes serían figuraciones semejantes a las que en otras épocas, se reproducirán a menudo pasivamente, y cuyo valor religioso real podría razonablemente ponerse en duda.*”]

Por lo tanto:

Si p [*a todas las figuraciones de carácter se les encomienda una función religiosa, función resulta indudable para las primeras iconografías de inspiración cristiana, dadas las circunstancias de su aparición. En esa época ninguna consideración ajena a su religión habría podido inspirar la utilización de la iconografía a un cristiano, que veía en las imágenes una transposición en pintura o escultura de una verdad cristiana o de un acto de piedad personal inspirado por esta religión*]

entonces r [*Por tanto hay que eliminar de entrada el postulado según el cual esas primeras imágenes serían figuraciones semejantes a las que en otras épocas, se reproducirán a menudo pasivamente, y cuyo valor religioso real podría razonablemente ponerse en duda.*”]

Anexo N° 12. Veamos un ejemplo de **dilema**, expuesto por E. Panofsky en su libro Idea Contribución a la historia de la teoría del arte de 1995. Panofsky uno de los grandes historiadores del arte que nos lega la tradición alemana, sistematizó el denominado método iconológico y lega al historiógrafo del arte, ejemplares estudios sobre el renacimiento italiano.

Así pues, si el ataque platónico atribuye a las artes el delito de retener la mirada interior del hombre en el ámbito de las imágenes sensibles, es decir, de cerrarle absolutamente la contemplación del mundo de las Ideas, la defensa de Plotino las condena al trágico destino de empujar siempre esta mirada interior más allá de esta imágenes sensibles, abriéndole realmente una visión del mundo de las Ideas, pero velándosela al mismo tiempo. Consideradas como imitaciones del

mundo sensible, las obras de arte están privadas de su más alto contenido espiritual, o si se quiere, simbólico; consideradas como manifestaciones de las ideas, carecen de toda finalidad propia y de toda autonomía. Parece, pues, evidente, que la doctrina de las ideas, al no querer renunciar a su planteamiento metafísico, debería conseguir necesariamente disputar a la obra de arte una u otra de las dos interpretaciones.