

LOS ESTRATOS DE LA OBRA DE ARTE

Radoslav Ivelić

1. INTRODUCCION

Este estudio no pretende ofrecer un análisis de las distintas corrientes críticas, sino una aproximación a la compleja estructura de la obra de arte. Intentaremos delimitar los estratos de ésta y sus interrelaciones, con lo cual se podrán visualizar, a la vez, los distintos perfiles críticos que les corresponden.

Concluiremos de qué manera la crítica de arte debe vertebrar todos los estratos, no como una simple suma, sino desde su propio objeto.

La crítica de arte tiene su especificidad y debe evitar el peligro de convertirse en una simple yuxtaposición o síntesis de los métodos extraestéticos.

En un amplio sentido empezaremos llamando obra de arte a la creación humana cuya finalidad primordial es cumplir con una función estética. Consideramos este último término del modo como lo explica Eco (1975;1977), a partir de las proposiciones de Jakobson (1933:34). Una obra de arte, entonces, es aquella cuyo interés semiótico se centra en las relaciones del mensaje consigo mismo, por lo que sus signos son ambiguos, autorreflexivos y abiertos. Este hecho permite que la significación no se agote, sino que esté siempre disponible a nuevas sugerencias.

Paulatinamente enriqueceremos esta definición, desde un ángulo filosófico - antropológico.

2. EL ACTO DE REFERIR

Los signos tienen la capacidad de *referir*, esto es, de aludir a cosas que están fuera de los signos (Morris, 1985).

Llamamos *referente* a toda cosa, perso-

na, proceso, estado, etc., que consideramos realidad extrasignica. El referente, en cuanto tal, es una entidad que está al margen de la semiótica; pero el acto de referir lo hace ingresar al ámbito semiótico, como ocurre con un lápiz real cuando se convierte en el referente del siguiente enunciado: "tráeme ese lápiz rojo" En este ejemplo el acto lingüístico se consume, en nuestra conciencia cotidiana del habla en la *referencialidad*; nos fija sólo en el referente al cual nos remite la expresión, sin considerar que el lápiz, como signo, tiene en la lengua una entidad propia que se estructura en la relación *significante-significado*.

Sin embargo, "no todo signo refiere en la práctica a un objeto existente real" (Morris, 1985:29); es lo que sucede cuando mentimos, o bien, cuando hablamos del centauro como un ser mitológico, inventado por la civilización griega.

Eliminar de la Semiótica la importancia del acto de referir (o *referencialidad*), como pretenden algunas teorías, implica romper con toda relación ontológica y axiológica. Es caer en un inmanentismo que desconoce la dialéctica que existe entre *significante*, *significado* y *referente*, incluso en los casos en que este último sea irreal.

3. EL ACTO DE DESIGNAR

Sólo el hombre tiene, dentro de la esfera de los seres sensibles, la capacidad intencional de poner nombre a las cosas, y de elaborar y transmitir sistemas nuevos de signos que sirvan de mediación entre la naturaleza y el mundo personal y social humano.

La *semiosis* —proceso en que algo funciona como signo (Morris, 1985:27)— permite la adquisición de un conocimiento que se convierte en una visión del hombre y del

mundo, a partir del conjunto de los sistemas de signos que utiliza una cultura.

El acto de designar (o *designación*) es el proceso de relacionar un significante con un significado (Saussure, 1967).

Como veremos más adelante, la *designación* adopta diversas modalidades; pero lo que más interesa, por el momento, es poner énfasis en que, gracias a ella, el hombre puede establecer una mediación entre lo que hemos llamado *referente* y el universo cultural. Como señala Cassirer, el ser humano, en vez de tratar directamente con el universo físico, en vez de tratar "con las cosas mismas, en cierto sentido conversa constantemente consigo mismo. Se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos, en ritos religiosos" (Cassirer, 1965:48), y en estructuras propias del lenguaje filosófico, científico y tecnológico.

En el estudio del acto de designar interesan, en consecuencia, los principios, leyes, estructura, sentido y vida propia que alcanzan los procesos semióticos. Sin duda, conforman un "nuevo órgano de lo real" (Cassirer, 1965) que debemos valorar en sí y, a la vez, como dijimos, balancear con el acto de referir. (1)

4. EL ACTO DE EXPRESAR

La semiosis supone la presencia de alguien para quien el signo funciona como tal y que Morris (1985) llama *intérprete*.

El acto de *expresar* significa, entonces, "los fenómenos psicológicos, biológicos y sociales que se presentan en el funcionamiento de los signos" (Morris, 1985:68).

Si en una semiosis sabemos cómo un signo *expresa* a un *intérprete*, quiere decir que conocemos a quién va dirigido el signo y cuál es la reacción que le produce.

Entre otros muchos fenómenos propios del acto de *expresar* nos interesa la interrelación y dialéctica que se presenta entre *designar* y *referir*: si volvemos al ejemplo del centauro, éste puede ser un referente real para una conciencia mítica, o una mera ficción para una conciencia positivista. Puede ser, también, una expresión metafó-

rica para referirse a un jinete real, concreto, al cual se alaba por la habilidad y relación profunda que mantiene con su cabalgadura, hasta el punto que semejan un solo ser. A su vez, un astrónomo, cuando estudia la constelación del Centauro, hace caso omiso de la figura concreta, para establecer relaciones de magnitud entre las estrellas. Obviamente, en una obra de arte el sentido de esta figura mítica se especificará en el intérprete, de acuerdo al uso de los agentes propios de la expresividad artística, como en el cuadro de Botticelli, *Atenea doma al Centauro*. (Florenza, Galleria degli Uffizi, c. 1487.)

5. ALGUNAS CONCLUSIONES EN RELACION A LA CRITICA

Los actos de designar, referir y expresar están presentes en la obra de arte; pero a través del modo específico que posee la creación artística para constituirse. Es posible considerar el arte desde los actos mencionados, sin captar, en absoluto, su valor estético. Este hecho se debe a que la obra de arte interrelaciona su función estética con otras funciones: práctica, teórica y religiosa – en la terminología de Mukarovsky (1977): referencial, emotiva, imperativa, fáctica, meta-lingüística – en la teoría de Jakobson, retomada por Eco (1975;1977), entre otros.

Todas las funciones mencionadas más arriba son materia prima para la función estética, por lo que es posible hablar de dimensiones o de estratos extraestéticos y estéticos, en el arte, y de su dialéctica (Ivelić, 1978).

Algunos perfiles críticos extraestéticos, pertenecientes a los actos de designar, referir y expresar, son los siguientes:

a) *Crítica reflejística*. Considera la obra como reflejo de lo real y no como un nuevo órgano de lo real (Cassirer, 1965). Esta crítica hace coincidir plenamente el acto de designar con el de referir; por lo tanto el arte deviene documento de análisis de la biografía del autor o de los hechos históricos, sociales, psíquicos, etc., que reproducen la época que se presenta en la obra. No hay aquí ninguna sugerencia de aquello que llamamos valor estético, estructura artística, mundo simbólico, etc., para caracterizar la creación propia del arte.

b) *Crítica contenidista*. Es muy pareci-

(1) No seguimos exactamente la definición de Morris frente a la designación.

da a la anterior. Se detiene en el contenido comunicable de los signos; en su significado codificado, para establecer un análisis del cuerpo de ideas que presenta la obra, con el fin de defenderlas o atacarlas o, simplemente, de exponerlas didácticamente.

Esta crítica supone mayor grado de abstracción que la crítica reflejística y, por lo tanto, concede más importancia al acto de designar.

c) *Crítica subjetivista*. También llamada impresionista; valora la obra privilegiando el acto de expresar, pero sólo se detiene en las reacciones del *yo empírico* del intérprete y no en sus reacciones estéticas.

Insistamos, a modo de síntesis, en que la obra de arte es un testimonio de su tiempo y espacio, que es una manifestación de la visión del mundo y del hombre, y que el *yo empírico* del intérprete participa en la valoración de la obra. Pero lo que le da categoría estética es la presencia del *asincorismo* y *asincronismo estéticos* del espacio y del tiempo (Kupareo, 1968), la presencia de una visión del hombre y del mundo como *metáfora epistemológica* (Eco, 1979), y la *actitud estética* del apreciador, que le otorga otra dimensión a su *yo empírico* (Kupareo, 1964; 1967).

Para finalizar este párrafo señalemos que una auténtica dialéctica entre los estratos extraestéticos y estéticos favorece la comprensión de la obra; pero una crítica excluyente, que sólo busca los estratos extraestéticos, cae en el grueso error de juzgar el arte, desconociendo el sentido último y profundo que le concede el valor estético a todos los demás componentes semióticos de la misma.

6. MODALIDADES DEL ACTO DE DESIGNAR

Básicamente distinguiremos tres modalidades en el acto de designar: *representativa*, *abstractiva* y *simbólica*.

Importa insistir en que estas modalidades no tienen por qué darse por separado. Lo más común, en la semiosis, es que exista algún grado de interrelación.

6.1. Designación representativa.

Esta modalidad se establece por medio de *signos icónicos*, que producen imágenes interiores de primer y segundo orden (Sán-

chez, 1985).

Las imágenes interiores *de primer orden* están entregadas por nuestros ojos (fotografía, cine, televisión, ballet, arquitectura, escultura y pintura, mapas, propaganda, señales de tránsito, etc.). También la música produce imágenes interiores de primer orden, entregadas por el oído. Lo fundamental es que estos *signos icónicos de primer orden* "reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, sobre la base de ciertos códigos que ofrecen una estructura perceptiva que tiene el mismo *significado* que la experiencia real" (Eco, 1975); en consecuencia, entre significante, significado y referente hay una relación de analogía, basada en las imágenes sensibles. Se comprende, además, que la iconicidad admite grados: una pintura puede ser muy fiel a la realidad, o tomar sólo algunos rasgos básicos que estimulan a la percepción a completarla con experiencias anteriores.

Los signos icónicos de segundo orden están conformados por la imaginación, que revive imágenes de experiencias pasadas; al revés de lo que sucede con los signos icónicos de primer orden, el significante de los signos no posee ninguna relación de analogía con tales imágenes interiores. "Si leo la siguiente frase: *Se le resbaló el florero de las manos mojadas, y se hizo mil pedazos en el piso*, una imagen se hará necesariamente presente, aunque se trate de una imagen de segundo orden, creada por la imaginación, donde cada lector dará forma distinta a ese florero (tamaño, color, material que lo compone, etc.), a la causa del accidente (manos húmedas, jabonosas), al sitio donde sucede el percance (en la cocina, en el corredor, en el patio), etc., etc." (Sánchez, 1985). La iconicidad se establece a partir del material perceptivo del *significado* de los signos lingüísticos, que nos entregan ciertas imágenes - tipo, que sirven de base para conformarlas según nuestras propias experiencias. Es obvio que la poesía, novela, cuento, drama, etc., se basan en el juego de los signos icónicos de segundo orden, con una clara tendencia a interrelacionarse con los de primer orden a través de estructuras rítmicas, aliteraciones, onomatopeyas, rimas, etc.

Desde otro punto de vista podemos distinguir otros dos tipos de designación representativa: *directa* e *indirecta*.

El término *centauro*, al cual aludimos más arriba, nos sirve aquí también de ejemplo: cuando veo un centauro dibujado en una lámina, estoy frente a una designación representativa de primer orden y directa, de referente real o ficticio, según la conciencia del intérprete. En cambio, cuando expreso que “ese jinete es un centauro”, se trata de una designación representativa de segundo orden e indirecto. Y cuando la semiosis del centauro ocurre en instancias propias de la imaginación simbólica (Durand, 1971), dicho animal mitológico, en un contexto pertinente, constituirá un ícono indirecto, *de carácter simbólico*; estamos en este caso frente al proceso más complejo que puede alcanzar el acto de designar: en tal situación, el centauro será la representación de “la situación en que el elemento inferior (fuerza cósmica no dominada por el espíritu, instintos, inconsciente) se impone plenamente” (Cirlot, 1969, I:132).

Por su fundamental presencia en el arte, trataremos la designación simbólica en un párrafo aparte.

En la obra artística, la *fantasía* está siempre presente, no para reproducir o simplemente combinar imágenes, sino que para crear un nuevo cosmos: arreal, alógico y pleno de sentido (Kupareo, 1964). Extrañamente, este ser imaginario que es el arte no está vuelto contra la realidad, contra la lógica, sino que se abre a la realidad, con su propia lógica, revelándola simbólicamente, de un modo nuevo y profundo (Cassirer, 1965; Langer, 1966; Peña, 1987).

Hacia la comprensión de ese mundo se dirige la crítica de arte. Pero le es preciso distinguir la especificidad del símbolo estético y su interrelación con los demás productos de la imaginación simbólica.

6.2. Designación abstractiva.

Esta designación se mueve en dirección opuesta a la designación representativa: busca separarse de las imágenes, para ofrecer, como producto, un discurso, cuyo significado lo constituyen conceptos, juicios y raciocinios. Es la designación propia de la argumentación filosófica y científica.

Sin embargo, entre representación y abstracción hay un intercambio constante. R. Sánchez señala de qué manera en las expresiones más abstractas pueden encontrarse imá-

genes, en forma no sistemática, “accidentalmente atadas al pensamiento (...) constituyéndose en imágenes interiores de *tercer orden*” (Sánchez, 1985). Como lo indicábamos más arriba, a un astrónomo la figura del Centauro le es accidental cuando está mirando dicha constelación; incluso, como sabemos, la adjudicación de esa imagen es muy arbitraria, como ocurre con otras constelaciones.

En el arte se suele hablar de abstracción: pintura abstracta, escultura abstracta, poesía abstracta, etc. Pero siempre se trata de una dialéctica entre representación y abstracción.

En la pintura abstracta, pensemos, por ejemplo, en Mondrian, no desaparecen las huellas de la experiencia externa: hay en esas pinturas reticuladas, tan cercanas al parecer a la geometría, la presencia de lo transparente y lo liviano, de espacios amplios y pequeños, de movimientos que nos hacen recorrer rítmicamente la superficie de la tela; vemos, en los contrastes colóricos, sugerencias de profundidad, de calidez, de frialdad. Aquello que llamamos acto de referir está presente de alguna manera y se conecta sutilmente con nuestra experiencia interna, con nuestro mundo interior.

Por otra parte, la creación artística en apariencia más unida a la designación representativa, que pareciera consumirse en el acto de referir, ofrece, como ocurre con *Las Meninas* de Velázquez, aspectos abstractivos, al eliminar elementos superfluos, en la economía de la pincelada, en el juego ordenadamente plástico —y no puramente imitativo— de luces y sombras, en las armonías cromáticas, en la composición del espacio, por nombrar sólo algunos aspectos que dan forma al mundo simbólico de esta obra (Ivelić, 1979).

Todas las artes mantienen una interrelación con aspectos propios de la ciencia, que ponen de manifiesto su contacto con la designación abstractiva: la música no puede evadirse de sus características físico-acústicas, así como la arquitectura necesita la intervención del cálculo de resistencia de los materiales y el cine de las leyes mecánicas, ópticas y acústicas. La literatura, a su vez, no puede romper absolutamente con las estructuras lingüísticas, a menos que quiera caer en la ininteligibilidad.

Por otra parte, existe el peligro de

constituir una crítica de arte *cientificista*, que atienda sólo a los aspectos literalmente científicos que aparecen en el arte y no al nuevo universo de sentido que instaura la creación del artista.

6.3. Designación simbólica.

Es difícil presentar el concepto de *símbolo* en el reducido espacio de un artículo. Además es un término que posee el lastre de su uso inadecuado, que contraría toda su riqueza significativa.

Debemos pensar en el símbolo como la plenitud, como la perfección del signo, puesto que ya no es un instrumento que nos hace transitar a otra cosa, perdiéndose a sí mismo.

El símbolo es un signo que vale en sí mismo; es tal su capacidad de sugerencias, que es él mismo el que importa, el que interesa, convirtiéndose, como dice Durand, en una *epifanía*. De este modo, el símbolo no puede ser explicado por otro signo; no hay otro significante ni otro concepto que lo sustituya; de aquí su valor.

El símbolo es un signo icónico indirecto; pero no todo signo icónico indirecto es un símbolo: comparaciones, metáforas, alegorías, parábolas, entre otras manifestaciones, se basan en una relación de *semejanza* con lo significado. En el símbolo se impone una sugerencia de identidad (Kupareo, 1964).

Lo importante, en el símbolo, es su capacidad de irradiar significaciones siempre renovadas, que abren nuestro conocimiento, intuitivamente, al campo de lo que parece imposible de representar sensiblemente.

Como lo señala Durand, la imaginación simbólica comprende dominios tales como el inconsciente, lo ritual, lo mítico, el arte, la religión, lo metafísico.

Nada más ajeno a este concepto de símbolo que las representaciones *emblemáticas*, como la balanza para representar la justicia o la corona para representar la realeza. Estos signos tienen un sentido codificado y no suponen una revelación. Lo mismo ocurre con la *alegoría*, donde la distancia entre el significante y el significado es tan amplia, que se necesita de una explicación para entenderla. El símbolo tiende a una sinergia de nuestras facultades: memoria, entendimien-

to, afectividad, sentidos, fantasía, voluntad, conforman una unidad perceptiva que, cuando la imaginación simbólica cumple sus verdaderas funciones, instaura un equilibrio vital, psicosocial y antropológico, para erigirse, finalmente, como una teofanía (Durand, 1971:124—125).

Como podemos apreciar, estamos lejos de los conceptos reduccionistas y deterministas, propios del análisis freudiano y de ciertas corrientes estructuralistas.

El arte encuentra un caudal riquísimo de imágenes en las distintas estructuras simbólicas (religiosas, míticas, arquetípicas, rituales, etc.); el símbolo estético canaliza dichas estructuras, resemiotizándolas, dentro de las características que le son propias y que, como dijimos más arriba, la crítica de arte debe considerar atentamente.

7. LA DESIGNACION SIMBOLICO - ESTETICA DEL ARTE

Las dimensiones propiamente estéticas de la obra de arte —que la caracterizan como tal— nacen de la relación dialéctica de los actos semióticos extraestéticos que hemos expuesto con la *fisiognómica* (Ivelić, 1978), es decir, de sus *medios de expresión* que, al unirse solidariamente en cada obra, dan origen a su *estructura individual*. Es en esta dialéctica donde se produce la resemiotización de los signos extraestéticos, denotativos y connotativos, para convertirse en los signos abiertos, ambiguos y autorreflexivos, propios de la creación artística. Así, el simbolismo mítico que está presente en la serie de esculturas de Gerhard Marks, dedicadas al tema de Prometeo, constituyen, en cada obra, una relación nueva e irrepetible de sus volúmenes, que es su razón de ser como arte. En esos volúmenes esplende todo el mundo significativo de dichas esculturas. Del mismo modo, en *La Última Cena*, de Leonardo da Vinci, el simbolismo religioso y el simbolismo metafísico - pitagórico se interrelacionan con el simbolismo estético, propio de la pintura, para potenciar el misterio de la figura de Cristo.

Mencionemos, como último ejemplo, la interrelación arquetípica de la tierra madre, en la obra de Gabriela Mistral, con el simbolismo poético:

...que allí donde ponéis
la plantita sangrante,
el nardo nace más
fragante.

(Piececitos de niño)

Los ejemplos anteriores explicitan una de las problemáticas fundamentales del medio de expresión de las artes; la dimensión fisiognómica constituye una suerte de *irrealidad*, puesto que el cosmos al que da forma no tiene existencia fuera de la obra misma: la sonrisa de la *Gioconda* no vale porque refleja, como supone Freud (1978), el obsesionante mito de Edipo en Leonardo da Vinci, sino porque es una sonrisa surgida del *sfumato*; de esa zona entre la luz y la sombra que expande su misterio, el misterio del alma. *Sfumato* que hace surgir la figura entera de la *Gioconda*, dominando el evanescente paisaje que la rodea.

De manera análoga, la narración artística crea acontecimientos que sólo pueden materializarse en el relato: en el cuento *Es que somos muy pobres*, de Juan Rulfo, el agua torrentosa, enlodada y con olor a podrido, manifiesta simbólicamente la maldad que penetra, inexorablemente, en el interior de una niña de doce años.

La irrealidad de la dimensión fisiognómica de la obra de arte propone al intérprete nuevas percepciones, que, como hemos dicho, no pueden existir fuera de la obra misma. Y sin embargo, en el acto creativo del artista, la experiencia interna y externa se funden, dialécticamente, en la irrealidad fisiognómica, con lo cual aparece no un producto ilógico, caprichoso, inverosímil, sino la revelación que presenta el simbolismo estético.

La experiencia externa consiste en la percepción de objetos y procesos corpóreos mediante los sentidos externos, en tanto que la experiencia interna designa un vivir conscientemente (*erleben*) los propios estados y actuaciones interiores (anímicos) (Brugger, 1958). Pero debemos ampliar este concepto de experiencia interna a los estados y actuaciones de la psiquis profunda, de los cuales se tiene una conciencia difícil e incompleta (Piaget, 1977), pero que, a través de la imaginación simbólica, alcanzan una *epifanía* (Durand, 1971).

La antinomia entre experiencia externa

e interna, y la irrealidad fisiognómica crea, como síntesis, el simbolismo estético, con lo cual la obra de arte se vuelve un nuevo órgano de lo real (Cassirer, 1965), un modo simbólico de manifestación y no una mera copia ni una pura irrealidad. Es por esto por lo que conviene hablar del arte como una *arrealidad* (Kupareo, 1964) o *correalidad* (Bense, 1973), que revela al hombre.

La dimensión fisiognómica da origen, entre otras posibilidades, a la *crítica formalista*, que cae en el error de considerar el arte como universo absolutamente autónomo; con ello se rompe toda dialéctica con los estratos estéticos y se valora la *irrealidad* de los medios expresivos, absolutizándola como la razón de ser de la creación artística.

La *crítica estilística* y la *crítica estructuralista* ofrecen interesantes métodos para penetrar en la expresividad de la dimensión fisiognómica, siempre que dichos enfoques eviten el psicologismo y el cientificismo, respectivamente.

Para finalizar, pensamos que la ambigüedad, autorreflexividad y renovada apertura de la función estética del arte, si bien responde a la estructura de muchas obras concretas, no agota la posibilidad de un estrato más profundo.

En este nuevo estrato, que no está desvinculado del anterior, puesto que las irradiaciones de sentido siguen siendo intraducibles y desbordantes, se nos revela, pese a todo —siempre lleno de matices cambiantes y enriquecedores— un sentido *unívoco*. Son muchas las exégesis que se han hecho del Quijote; pero ninguna puede evadirse de ese radical dualismo entre lo ideal y lo práctico, entre lo interior y lo exterior, que vertebran la significancia estética de esta narración novelesca.

La dialéctica entre ambigüedad y univocidad, entre polivalencia y univalencia que se manifiestan en este estrato profundo es lo que podemos llamar *forma artística*, cuyo latido está debajo de la dimensión fisiognómica, alentándola, dinamizándola.

Es en la *forma artística* donde el arte alcanza su trascendencia, y hacia ella se dirige la crítica de arte, como meta final de su proceso dialéctico.

Es, justamente, el horizonte que busca abarcar la Estética, basada en un criterio filosófico - antropológico, y que hemos

levemente bosquejado a través de las alusiones a algunos pocos autores como Cassirer, Langer, Bense, Kupareo y Peña.

Advirtamos, por último, que los estratos de la obra de arte que hemos articulado en

este ensayo constituyen una revisión y ampliación de los conceptos que propusiéramos en nuestro ensayo *Problemática del Juicio Estético* (1978).

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BENSE, M. *Estética* (1956). Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- BRUGGER, W. *Diccionario de Filosofía*. Herder, Barcelona, 1958.
- CASSIRER, E. *Antropología Filosófica* (1944). FCE, México, 1965.
- CIRLOT, J.E. *Diccionario de Símbolos*. Labor, Barcelona, 1969.
- DURAND, L. *La Imaginación Simbólica* (1964). Amorrortu, Buenos Aires, 1971.
- ECO, U. *Obra Abierta* (1962). Ariel, Barcelona, 1979.
- La Estructura Ausente* (1968). Lumen, Barcelona, 1975.
- Tratado de Semiótica* (1976). Lumen, Barcelona, 1977.
- FREUD, S. *Psicoanálisis del Arte*. Alianza, Madrid, 1978.
- IVELIC, R. *Problemática del Juicio Estético*. En "Aisthesis", No. 11, Santiago, 1978, pp. 14–26.
- Naturaleza del Arte*. En "Aisthesis", No. 12, Santiago, 1979, pp. 26–35.
- JAKOBSON, R. *¿Qué es Poesía?* En "Volné Smery", XXX, 1933–34, pp. 229–239.
- KUPAREO, R. *El Valor del Arte*. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1964.
- La Dialéctica de la Crítica de Arte*. En "Aisthesis", No. 2, Santiago, 1967, pp. 111–122.
- El Tiempo y el Espacio Novelescos*. En "Aisthesis", No. 3, Santiago, 1968, pp. 11–43.
- LANGER, S. *Los Problemas del Arte* (1957). Infinito, Buenos Aires, 1966.
- MORRIS, Ch. *Fundamentos de la Teoría de los Signos* (1971). Paidós, Barcelona, 1977.
- MUKAROVSKY, J. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. G. Gili, Barcelona, 1977.
- PEÑA, J. *Imaginación, Símbolo y Realidad*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1987.
- PIAGET, J. *La formación del Símbolo en el Niño* (1959). FCE, México, 1977.
- SANCHEZ, R. *La Conjunción del Pensamiento y la Mirada*. En "Aisthesis", No. 18, Santiago, 1985, pp. 11–30.
- SAUSSURE, F. *Curso de Estética General* (1915). Losada, Buenos Aires, 1967.

