

Actual (Mérida) (35): 83-102,
Enero - Marzo de 1997.

EL PRINCIPIO DE UNIDAD Y COHERENCIA EN LA TEORIA LITERARIA CLASICA

Esther L. Paglialunga
Universidad de Los Andes. Mérida. Venezuela.

In the classical, hellenistic and imperial greco-roman world a doctrinary corpus of reflexions about literary matters, that may be said to constitute a record of the reflexions of antiquity in literature, was formed. Some of these principles of enduring value were essential, not only in the ancient criticism, but they were maintained -through the Middle Ages and the Renaissance- until the XIX c., as truly dogmas. One of these basic notions is the principle of unity and armonic coherence (prepon) between the components of the piece of art. This paper attempts to show Plato's, Aristotle's and Horace's considerations about these two concepts, narrowly connected between themselves.

La teoría literaria clásica

Puestos ante el mundo, sus fenómenos, los seres y objetos que encierra, los griegos procuraron no sólo indagar su naturaleza, sus fines, sino también la posibilidad de someterlos a una modificación, la facultad de repetirlos y transmitir las leyes que gobiernan su ejecución, cuando se trataba de objetos creados por el hombre. Por tanto, la producción artística, la función y finalidad de la misma dentro de la sociedad y la cultura, tampoco escaparon a esta búsqueda.

Las reflexiones acerca de la naturaleza del arte y la poesía pueden encontrarse en dos diferentes niveles: 1) la alusión ocasional, a veces con carácter programático, por parte de los escritores, sobre los principios que fundamentan su obra; 2) la exposición sistemática acerca de la naturaleza del arte y de las leyes que rigen la producción de los objetos artísticos .

El primer nivel puede, obviamente, encontrarse a lo largo de toda la historia de la literatura clásica, y de hecho, numerosos trabajos se han ocupado de rastrear la poética que subyace la épica homérica o la lírica de Píndaro.

En lo que se refiere al segundo aspecto, Atkins (Atkins, 1961, pág.6) señala que el nacimiento de una teoría y crítica literaria no constituye al principio un campo autónomo, sino que forma parte de la indagación filosófica, y más específicamente, de las llamadas artes políticas, o como las designaríamos hoy, ciencias sociales. Cabe recordar que diversos factores desplazaron la mirada inquisidora del filósofo *de caelo ad terram*, para decirlo con la expresión ciceroniana, es decir de

un predominio del problema cosmológico, a un predominio del problema antropológico. El nacimiento de este, que bien puede denominarse primer humanismo, es el aporte realizado por el vasto movimiento de la sofística, cuyas reflexiones constituirán, como señala A. Cappelletti en su libro *Protágoras, naturaleza y cultura*, una teoría y crítica cuyo objeto es el mundo social y cultural (Cappelletti, 1987, pág.71).

Esta coincidencia implica que es imposible separar las consideraciones sobre el estilo, composición o géneros literarios tanto de los problemas ontológicos y gnoseológicos, como de la idea del poder, de los medios para acceder a él, de la concepción de la sociedad y del estado, de las consideraciones acerca de las estructuras más eficaces para lograr un desenvolvimiento más pleno de la persona humana. Como es bien sabido, los sofistas se van a constituir en el tipo de maestros necesarios en un momento histórico-político concreto: la democracia griega, que exige tanto la formación del ciudadano para su participación en los asuntos públicos, como la de aquellos que aspiran a formar parte de la clase dirigente, para lo cual deben poseer no sólo conocimientos éticos y políticos, sino también un dominio de las artes o técnicas que garantizan un empleo más eficaz de la palabra, es decir, de la retórica entendida como arte de la persuasión. Una larga tradición coincide en postular a Corax y Tisias como los maestros sicilianos que habrían dado origen a esta disciplina, la cual no tardaría en asentarse en suelo ático, por las circunstancias ya mencionadas. Sin embargo, Cole considera el nacimiento de la *téchne rhetoriké* en sentido estricto, se produce con Platón y Aristóteles en la búsqueda de un medio adecuado para transmitir mensajes filosóficos. En ambas instancias se encuentra un esfuerzo para salvar –para el lector filosófico– las convergentes tradiciones de la poesía y la elocuencia griega de manera similar a como la doctrina platónica y aristotélica de formas y causas buscaba salvar los fenómenos del mundo perceptible de la crítica radical a que habían sido sometidos en el siglo anterior. La poesía y la oratoria pueden

hacer algo más que hacer que las mentiras suenen como verdad. Son también los medios para lograr que la verdad suene como verdad- y en ocasiones, los únicos medios disponibles. Como tales, no sólo son aceptables para el filósofo, sino necesarios para sus fines. (Cole, 1991, pág.139)

El conjunto de las obras producidas desde entonces, en una tradición ininterrumpida, primero por los griegos y posteriormente por los romanos, constituyen lo que ha sido denominado *criticismo literario antiguo*, es decir, el corpus de obras de los antiguos cuyo contenido busca determinar la naturaleza y función de la poesía o los procesos que subyacen la producción de la prosa artística.

Es este un campo que ha venido, desde comienzos de este siglo, atrayendo la atención de los especialistas, pero no sólo de aquellos que pertenecen a la filología clásica, sino de los estudiosos de la teoría y crítica literaria en general. No escapa a ninguno de ellos que la teoría literaria clásica ha tenido una ininterrumpida continuación y perduración cuya consecuencia más destacada es el hecho de que los principios de la misma estuvieron representados hasta el siglo XIX por la exposición de las doctrinas de Aristóteles y Horacio, con reminiscencias de Platón, Cicerón, Quintiliano y Longino. (Atkins, 1961, pág. 2). Podría precisarse esta afirmación general, destacando que toda la teoría medieval se sustenta principalmente en Cicerón a través del *De inventione* o el Pseudo-Cicerón de la *Rhetorica ad Herennium*, y Horacio en su *Epistula ad Pisones*. Si bien Quintiliano es conocido en la Edad Media a través de las *Declamationes maiores y Declamationes minores*, obras cuya paternidad no siempre ha sido reconocida por la crítica, es el redescubrimiento de la *Institutio Oratoria*, en 1416 por Poggio Bracciolini, lo que signará el Renacimiento, como así también el hallazgo del Περὶ ὑψους (*De sublimitate*) del Pseudo Longino por parte de Francisco Robortello en 1554, cuya influencia será decisiva en los siglos siguientes.

Esta simple referencia bastaría para sostener la necesidad de un mejor conocimiento de las doctrinas literarias expuestas por los mencionados autores, sobre todo teniendo en cuenta el hecho destacado por Atkins en el mismo párrafo, de que sus ideas no siempre fueron transmitidas acertadamente, creando tergiversaciones que se sostuvieron como verdaderas ideas de la Antigüedad.

Puede advertirse que hasta ahora nos hemos referido simultáneamente a las reflexiones sobre la producción literaria, incluyendo las llamadas *Artes poéticas* y los diversos tratados o exposiciones que se denominan *Retórica* y, que debe entenderse en términos generales, como una verdadera Teoría del discurso en prosa. La distinción entre Poética y Retórica- cuyas fronteras, como veremos, se irán interpenetrando y desdibujando- puede establecerse en base al criterio sustentado por H. Lausberg en su *Manual de Retórica Literaria*, es decir, la diferencia entre el *officium* del poeta y el del orador. Recordemos que precisamente Aristóteles, autor al que se remitirá casi ininterrumpidamente, toda la tradición de la teoría literaria clásica, nos ha legado dos tratados, que llevan respectivamente los títulos de τέχνη ῥητορικὴ (Arte retórica) y τέχνη ποιητικὴ (Arte poética). Como bien sabemos, Aristóteles define toda la poesía- en la que engloba épica, tragedia y comedia, poesía ditirámbica y toda aquella que se acompaña de flauta o cítara- como imitación (μίμησις). Lo que el poeta pretende es una re-presentación de la realidad, la creación de un universo homólogo del real, que no reproduzca «fotográficamente», sino que refleje los propios modelos y leyes que gobiernan el cosmos, capaz, por tanto, de captar lo universal y permanente de la naturaleza humana en las situaciones que le toca vivir. Es esta capacidad de correspondencia o similitud entre el modelo y la creación del artista lo que provoca el placer del espectador, ya que la actividad mimética, por ser inherente al hombre le es placentera.

Por su parte, el *officium* del orador, y el elemento que nunca faltará en las definiciones de la Retórica, consiste en la *persuasión del oyente*, a fin de conducirlo a tomar una decisión o producir un juicio.

Interpenetración de Poética y retórica

Sin embargo, como ya advertimos, el proceso de interpenetración de ambas ciencias se iniciará tempranamente y no dejará de continuar hasta producir un predominio de los conceptos y principios de la Retórica en las Artes poéticas. Diversas razones explican esta preeminencia, entre los que corresponde destacar, la más amplia elaboración sistemática de la Retórica, a través de su división en 5 partes que corresponden a las cinco fases elaborativas de toda obra literaria, que van desde su concepción hasta la definitiva concreción. Nos referimos, obviamente, a las llamadas *partes rhetoricae* que son expuestas con distinta longitud o importancia según los tratadistas pero de las cuales no pueden faltar al menos, las 3 primeras: 1) la gestación de una obra (hoy diríamos texto o discurso en sentido amplio) debe comenzar con el hallazgo de las ideas: *inventio*, es decir el proceso productivo-creador, que permitirá desarrollar el asunto escogido con unos argumentos adecuados; 2) la segunda fase consiste en la *dispositio*, que ordena los pensamientos que se han encontrado en la *inventio*; 3) la tercera es la *elocutio* que traslada al lenguaje las ideas halladas en la *inventio* y ordenadas en la *dispositio*; 4) la *memoria*, que consiste en el aprendizaje del discurso para su 5) *pronuntiatio* o representación (*actio*,) concebida de manera similar a la ejecución ante un público de una obra teatral o de una recitación. Estas *partes*, especialmente las tres primeras, serán categorías doctrinales comunes en la teoría y crítica de la obra poética y del discurso en prosa.

Pero además, a partir de Platón y Aristóteles, se incluyen consideraciones de carácter más general y filosófico, como las

condiciones que debe reunir una verdadera ciencia o técnica, las cualidades que garantizan al creador u orador, una real capacidad para lograr un adecuado «opus» literario, la relación entre la verdad y lo expresado por el artífice o, en otros términos, la posibilidad o no de transmitir «verdad» del discurso o texto; la función que el arte y el artista cumplen dentro de la sociedad y, por tanto, los contenidos que deben considerarse como más aptos por su utilidad o finalidad formativa del hombre.

La retórica como teoría del discurso en prosa

La elaboración de una teoría del discurso, como ya hemos apuntado, comienza a partir de la oratoria judicial y política. De hecho los tratados de Retórica dividen la materia del discurso en los denominados «*genera causarum*», es decir, los 3 tipos posibles de discursos que corresponderán a 3 «funciones» u *officia* del orador. La existencia de tres clases de géneros u estilos oratorios está expuesta en la Retórica de Aristóteles (I,II, 22), en correspondencia con tres tipos de oyentes, que, de hecho pueden reducirse a dos, por cuanto se originan en la subdivisión de dos tipos iniciales, y porque puede advertirse que esos dos primeros nos sitúan ante dos concepciones diferentes del discurso, y por ende de las producciones literarias. El punto de partida aristotélico consiste en la determinación de los elementos constitutivos del discurso: 1) el hablante; 2) aquello de lo cual se habla; 3) el oyente, hacia quien se dirige el objetivo o finalidad del discurso.

La división bipartita inicial se origina al afirmar que, necesariamente, el oyente es o *espectador* o *juez*. La diferencia de asuntos sobre los cuales emite su decisión el oyente-juez, produce, a su vez, la subdivisión de este en dos tipos, surgiendo así los tres distintos tipos de oratoria:

1) *Deliberativa*: el oyente-juez está conformado por los miem-

bros de una asamblea popular y el propósito del orador consiste en aconsejar o disuadir, a fin de inclinarlos a una votación.

II) *Judicial*: en este caso, el juez o jueces de un tribunal, ante quienes se pronuncia una *acusación o defensa*, para persuadirlos de emitir una sanción favorable o adversa.

III) *Demostrativo*: en el cual el público no está llamado a tomar una decisión sobre el asunto que el orador expone ante él, sino que está *contemplando*, por decirlo con Aristóteles, el discurso como una obra artística, semejante a una representación trágica o a una ejecución coral. En verdad, Aristóteles aclara que el auditorio también pronunciará un juicio, pero no sobre el asunto expuesto, sino sobre la habilidad (*περὶ τῆς δυνάμεως*) del hablante. Esta concepción de una palabra-espectáculo que atravesará toda la historia de la oratoria –y por ende de la literatura– implica en primer lugar, la asimilación del discurso a una representación mimética, y por otro, el desprendimiento del mismo de la realidad circundante para ingresar en el campo de la ficción.

De los tres géneros mencionados, aquel que logró una mayor conceptualización y desarrollo, fue debido a su permanencia en la vida social, el forense o judicial. Sin embargo, desde los comienzos advertiremos que el dominio de esta «técnica» o «arte» se extiende a otros tipos de textos en prosa. Una primera constatación de esta validez de la retórica como «teoría literaria del discurso en prosa», la hallamos en el Fedro de Platón, cuando se discuten, precisamente, cuáles son los principios que debe incluir una verdadera «*téchne*». Allí se afirma: «*si hay un arte de la palabra, comprende toda clases de discursos*» (*Phaedr.* 261 e).

Más importante aún es señalar la invasión de la retórica a toda forma literaria, en razón de la posibilidad que tiene el orador de abordar toda clase de materia como tema de su

discurso, y especialmente, la tendencia a desarrollar todo contenido literario (filosofía, teatro, novela, y aún poesía lírica y elegíaca) según el modelo del discurso judicial en el cual se enfrentan dos casos antagónicos. Mucho se ha marcado este hecho, explicándolo sea en razón de la vida política y judicial ateniense, del sentimiento de confrontación a que se encuentra sometido el ciudadano de una «polis», en un momento además de posiciones gnoseológicas que niegan la posibilidad de alcanzar una verdad única y absoluta. Sin negar esta evidencia, nos parece interesante destacar la correspondencia entre esta tendencia, y las teorías semióticas que subrayan la existencia de una estructura polémica o contractual entre dos sujetos enfrentados como generadora de todo relato, y que de hecho, formaría parte del imaginario humano.

Por otra parte, en la exposición de los principios que caracterizan el «opus» artístico, necesariamente los tratadistas debían recurrir a los ejemplos de aquellos autores que habían alcanzado la perfección o a la cita de los pasajes que consideraban carentes de arte. La labor del crítico, es decir, del especialista que, fundado en ciertos criterios, produce un juicio sobre el «opus» o el «artifex» se realizará pronto, junto a la del teorizador o expositor de la teoría artística. Por cierto, esta tarea será más preminente en algunos autores, a quienes se considerará iniciadores o representantes de formas o métodos tales como la crítica comparativa. De esta manera, a partir de las poéticas, y luego de la fusión de retórica y poética se irá configurando lo que puede denominarse una verdadera teoría literaria general. Por eso Curtius (Curtius, 1955, pág. 110) destaca que «en la antigüedad no se elaboró una teoría general de la prosa y sus géneros, porque existía *la retórica que era teoría literaria general*. Los elementos de composición que se pueden observar en la poesía de la Antigüedad tardía y Edad media, provienen en su mayor parte de la secuencia de las 5 partes del discurso. La *narratio* podía servir a cualquier tipo de relato, así como son indispensables en cualquier obra el *proemio* y la *peroratio*.»

Dos principios fundamentales

¿Cuáles son, por tanto, las condiciones de la belleza artística más conspicuas y representativas no sólo de criterios estéticos, sino de una auténtica cosmovisión que se forjaron en el mundo clásico grecorromano, y cuya pervivencia puede rastrearse en la tradición de él proveniente?

Creo que la respuesta se halla en las nociones de unidad, armonía y coherencia que el griego consideró esenciales en toda obra humana, en razón de que ellos provenían, según entendieron, de las leyes o modelos que podían observar en el universo. Los artistas humanos deben imitar el modo de actuar del Primer artista (el Demiurgo) al construir el mundo material y espiritual, ya que él «*modeló el cosmos a fin de hacer de él una obra que fuera, por su naturaleza, la más bella y mejor*» (*Timeo* 29a)

Por tanto, intentaré presentar, aunque sea muy sumariamente, la reflexión en torno a estos principios en la teoría literaria clásica, a través de tres hitos o momentos fundamentales constituídos por Platón, Aristóteles y Horacio.

Previamente es pertinente una referencia al campo semántico, pues algunos términos se han constituido en verdaderas categorías del criticismo literario en la antigüedad. Entre ellos, se encuentra, como lo veremos, «*prépon*», que los tratadistas latinos, tradujeron por los vocablos *decorum*, *decens*, *aptum*, *conveniens*. Si bien en los tratados de retórica lo *prépon* o *aptum* se desarrolla en la sección correspondiente a la *elocutio*, como una de las *virtutes* del discurso, —pues como indica Lausberg (Lausberg, 1967, pág.377), es en la concreción elocutiva donde mejor se transparenta la adecuación o armonía— el mismo abarca también las otras fases de elaboración de la obra y en términos generales, puede definirse como *la armónica concordancia* de todos los elementos que componen el discurso (o

texto) o tienen relación con él, tales como: asunto o tema, lenguaje, público, poeta u orador, circunstancias de tiempo y lugar que rodean la interrelación comunicativa. En griego, habitualmente el término aparece asociado, en una casi sinonimia con el verbo ἁρμόττειν o los adjetivos ἁρμόττον, ἁρμοστός, ἁπτόμενον: armónico, ajustado, adaptado, proporcionado.

La unidad y coherencia en Platón

Como se señaló más arriba, la discusión sobre el hecho artístico en general -y literario en particular-, se inicia en el marco de la indagación filosófica, y uno de los aportes insoslayables, está representado por el pensamiento de Platón. Desde luego sería más que osado, imposible abarcarlo en este artículo. Sólo destacaré algunos de los textos más significativos y que más directamente aluden a la cuestión, pero que se enmarcan en una concepción de la belleza como esencia una y absoluta, que se halla expuesta en otros diálogos.

Es casi superfluo recordar que «el tema de la unidad es uno de los motivos claves y constantes de la especulación filosófica griega» como indica Lomba Fuentes (Lomba Fuentes, 1987, pág. 234) quien precisa: «El ser, cósmico o humano, divino o terrestre, para ser debe poseer la cualidad de la unidad: de la identidad consigo mismo a pesar de las partes. Lo múltiple intenta imitar el principio-uno del cosmos o la idea de Unidad suprema.»

Con esta noción de la unidad se vincula estrechamente la de armonía, de raíz pitagórica, pero que refleja un sentimiento y opinión común en Grecia desde sus inicios. La armonía es ordenamiento de partes, proporción en la variedad de elementos de un conjunto, pero la proporción o simetría necesitan una justa medida, una adecuación de los componentes en el todo tendiente a un mismo fin. De ahí que a los términos ya indicados

debemos agregar μέτριον, σύμμετρον, μέσον, como definitorios de la belleza: «*pues privada de justa medida y proporción (μέτρου καὶ σύμμετρον), toda mezcla (πᾶσα σύγκρασις) compuesta de cualquier modo corrompe forzosamente sus componentes, corrupta ella antes*» (Filebo 64d). «*Nada que carece de medida es bello*» (Tim. 87c).

Partiendo de estas premisas, comentaré algunos pasajes platónicos que se refieren específicamente al «opus» artístico en dos diálogos en los que se plantea el tema de la retórica: *Gorgias* y *Fedro*. Como es sabido, el *Gorgias* representa una severa crítica a la retórica. A la solicitud de Sócrates de una definición de la retórica, el sofista Gorgias, uno de los protagonistas del diálogo, sólo responde sobre los efectos que produce: capacidad ilimitada de persuasión. Aquí opone Platón -por boca de Sócrates- su concepto de verdadero saber frente a las meras certezas u opiniones, al señalar que el *rhetor* sólo tendrá ese poder ante los ignorantes, ya que su principal fin es pervertir los hechos y producir falsas impresiones mediante el uso de un lenguaje agradable. Ante Polo, con quien continúa el diálogo, niega Sócrates que la retórica pueda ser llamada una *téchne*, y la define como simple rutina (τριβή) y capacidad basada en la experiencia (ἐμπειρία) carente de sólida base racional (ἄλογον). Por ello, la asimila junto a la sofística, a la cocina y la cosmética, incluyéndolas todas bajo el título de «*artes de la lisonja o adulación*», réplicas falsas de las artes verdaderas que se ocupan del cuidado del cuerpo -la gimnasia y medicina- y del alma -legislación y administración de justicia. A esas mismas artes de la lisonja pertenecen también diferentes géneros de poesía y música, así como la oratoria política, que sólo busca el aplauso de la masa, sin preocuparse de hacerla mejor o peor. Calicles, el tercer interlocutor, presenta la elocuencia de los grandes estadistas como modelo de educación, ante lo cual Sócrates afirma que: «*la misión del hombre de bien y que examina sus palabras hacia el bien mayor, no es hablar al azar, sino con la vista puesta en un fin determinado*» (503 e y

sigs). Entonces asimila la tarea del «orador-estadista- a la de todo «artifex» (δημιουργός) haciendo ver que éste «no escoge al azar las partes sino que procura que el fruto de su trabajo adquiera una forma determinada (εἶδος); pintores, arquitectos, constructores de barcos u otros, cada uno coloca en un cierto orden (τάξις) los materiales que emplea y obliga a cada parte a que se ajuste (πρέπον εἶναι) y armonice (ἁρμόττειν) con las otras de manera que el conjunto de la obra sea un todo conforme a un orden y proporciones (τεταγμένον καὶ κακοσμημένον πρῶγμα)». Encontramos en este texto la asimilación de los vocablos πρέπον ἁρμόττειν, a que nos hemos ya referido.

Así como todo producto tiene su forma y orden, existe en el alma un *cosmos y orden*, y es con este norte, que el estadista y orador, deberá elegir sus palabras. El *eidos* al que apunta el estadista para poner orden en su objeto es el *Bien*, que se presenta como la finalidad de toda conducta humana.

Las reflexiones sobre la retórica -que se extienden más allá del discurso político, al estilo de la prosa oral y escrita en general, cobran una perspectiva más positiva en el *Fedro*. La crítica a la enseñanza de los maestros de retórica que se limitan a una taxinomia estéril y a la mera recomendación de procedimientos, lleva a Sócrates a formular los principios generales del arte de hablar y escribir bien, que pueden sistematizarse, según la propuesta de Atkins (Atkins, págs. 59 y sigs) en 4 aspectos: 1) la posesión de un verdadero saber sobre aquello de que se va a hablar; 2) como en toda tarea, para ser un buen orador, se requiere talento natural (φύσις), conocimiento del arte (ἐπιστήμη) y ejercitación (μελέτη). En tercer lugar, se establece el principio de la unidad orgánica de la obra. El mismo se expresa con el símil -que tendrá una larga continuidad- del todo con un ser viviente, orgánico, afirmando la necesidad de «que cada discurso sea construido a la manera de un ser vivo (ὡσπερ ζῷον), que tiene un cuerpo, cabeza y pies, con un medio y extremidades en perfecto acuerdo entre sí y con el todo (πρέποντ' ἅλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ) (*Phaedr.* 264 e).

Y asimismo, Fedro propone una definición de la tragedia en que se reúnen las nociones de unidad y armonía (268 d: σύστασιν πρέπουσαν, ἀλλήλοις τε καὶ τῷ ὅλῳ συνεσταμένην: *composición conveniente de elementos acomodados entre sí y con el todo*).

La naturaleza entera, y especialmente la del hombre, con su estructura armónica, es fuente y modelo de sus producciones culturales, que han de tender a re-presentar esa unidad estructurante que se observa en un organismo vivo. Como Atkins advierte no se trata simplemente del requerimiento de que una obra tenga principio, medio y fin -por eso se entenderá que Aristóteles incluya en la *Poética* la definición de lo que debe entenderse por cada uno de estos vocablos. (Poet. 1450b 25 sigs.)

En último lugar, haré una referencia al cuarto principio de la teoría platónica, en la medida que el mismo se relaciona con el principio de la «adecuación». En el *Fedro*, Platón advierte que para producir un discurso verdaderamente convincente o persuasivo -ya que la función del mismo es la ψυχαγωγία (*Phaedr.* 271 d)- es necesario un conocimiento del alma del oyente, a fin de adecuar el tipo de discurso a la clase de oyente o interlocutorio a quien se dirige el interlocutor.

Aristóteles: la unidad en la tragedia

La afirmación inicial sobre el desvío o tergiversación de algunos postulados clásicos, puede ser el punto de partida en la consideración de la herencia aristotélica. Me refiero a la así llamada ley de las tres unidades -acción, tiempo y lugar-, en la obra dramática, con la cual se tornó una preceptística estrecha, el concepto de unidad orgánica que impera en la *Poética* de Aristóteles. Por ello, considero importante destacar este aspecto entre los muchos que han producido y siguen produciendo comentarios sobre el tratado del Estagirita. Como bien sabe-

mos, el filósofo destaca como elemento fundamental de la tragedia, la trama o argumento, el μῦθος que define, empleando el mismo término que Platón, como σύστασις πραγμάτων: *disposición de las acciones*. Insistentemente repite que este elemento constituye el «principio» (ἀρχή) y alma de la tragedia, lo primero y más importante, al cual se supeditan los restantes elementos -carácter, pensamiento, dicción, canto y espectáculo. Y las condiciones requeridas consisten en que sea un todo acabado, con principio, medio y fin, dotado de cierta magnitud. A la idea de que la belleza reside en el orden, que ya vimos expuesta en la estética platónica, se añade la de la dimensión o magnitud (μέγεθος): *lo bello, ya se trate de ser viviente, ya de una totalidad compuesta de partes, no sólo debe tener dichas partes ordenadas, sino también, una cierta dimensión, no librada al azar. Pues la belleza consiste en magnitud (μέγεθος) y orden (τάξις)* (Poet. 1450b 35 sigs.) La dimensión bella está determinada por una especie de «justo medio» entre lo demasiado grande y lo demasiado pequeño, que proviene de la capacidad sensorial del espectador: pues en ninguno de ambos extremos resultaría fácilmente captable y lo que es más importante inteligible, la *unidad y totalidad de la visión*. Significativo de que se trata de una unidad orgánica es que el pasaje se sustenta en el símil con un animal o ser vivo: *y así como en los cuerpos y animales es necesaria una cierta magnitud, que sea abarcable con la vista, así la trama (mythos) debe tener una extensión fácil de recordar. Pero en lo relativo al límite exigido por la naturaleza del asunto, la tragedia será más bella cuanto más extensa, mientras resulte comprensible. Para expresarlo en una definición sencilla: el límite adecuado está dado por la extensión que permite la transformación de la buena fortuna en mala o viceversa, a través de diferentes sucesos necesarios o posibles* (1451 a 10-15).

Se trata, como veíamos en Platón, de un principio interno capaz de admitir la complejidad de los seres vivos manteniendo las relaciones vitales entre las partes. Por ello, no puede haber

episodios irrelevantes: *«así también la trama, que es mimesis (representación) de una acción, debe ser una e íntegra, en que las partes estén ensambladas de tal modo, que si se elimina o cambia una de ellas, el todo quede trastocado y subvertido, ya que lo que puede y no puede estar en el todo, sin notarse evidentemente, no forma parte verdaderamente del mismo» (Poet. 1451b, 30-35).*

La conexión entre las partes ha de ser rigurosa en el sentido de que deben estar ligadas entre sí de modo probable (*κατὰ τὸ εἰκός*) o necesario (*ἀνάγκη, ἀναγκαῖον*). No se trata de acumular episodios en una sucesión cronológica, sino como un resultado que proviene de la relación causal entre los acontecimientos. El todo ὅλον se define como *«lo que tiene principio, medio y final»* (1450 b 25). Por tanto, este *«principio»* o comienzo de la acción a que se refiere Aristóteles es el que determina el desencadenamiento de los hechos, por ejemplo, la prohibición de Creón de sepultar a Polinices, o la llegada de Agamenón desde Troya. Es este un comienzo-relativo en la «historia cronológica» de los personajes, pero «absoluto» en cuanto determina la transformación (de buena a mala fortuna o viceversa) que se opera en el texto épico o dramático. Por eso, Aristóteles señala que la unidad no está dada por la «biografía» del personaje, a quien, a pesar de ser uno, le han sucedido hechos diversos imposibles de incluir una organización regida por lo «probable» o lo necesario. Atkins resalta la formulación de esta «ley de la probabilidad» (*κατὰ τὸ εἰκός*) como uno de las más importantes aportes de Aristóteles a la teoría literaria, junto con la exigencia de unidad formal. (Atkins, pág.88). En efecto, Aristóteles distingue la poesía de la historia, en cuanto aquella se refiere a lo universal, que es *«lo que corresponde que haga o diga, de modo probable o necesario, tal clase de hombre, por ser cual es»* (Poet. 1451b 5). Dado que la función del poeta no es representar, lo que «ha sucedido» (como lo haría el historiador), sino lo que puede suceder de acuerdo a esta concatenación lógicamente inevitable, la poesía se refiere a hechos que son

verdaderos de manera universal y permanente, y en este sentido, se vuelve «filosófica», porque posibilita otra forma de acceso a la estructura ininteligible del ser, una re-construcción de las leyes que lo gobiernan.

El principio de unidad en el Arte Poética de Horacio

Uno de los aspectos que más ha ocupado a los comentaristas del Arte Poética de Horacio es el relativo a las posibles divisiones o items tratados en la obra, o dicho en otros términos, al plan según el cual, los distintos temas literarios se desarrollan. Muy bien indica Brink, (Brink, 1963, pág.13) que según la perspectiva adoptada, las posiciones se mueven entre dos extremos: por un lado, el de quienes no advierten plan alguno en la obra (*ars sine arte tradita*); por otro: el de quienes violentan el carácter mismo de la epístola al pretender ajustarla a rígidos esquemas de tratados retóricos o poéticos, de carácter isagógico.

Es cierto que en la carta a los Pisones, Horacio utiliza una terminología técnica indicativa de ciertos principios de disposición convencionales en el criticismo literario antiguo, pero sobre todo intenta transmitir su propia experiencia personal en una forma que le es consustancial: la del *sermo*, como él mismo a menudo designa a sus epístolas y sátiras, evitando la seca esquematización. Pese a ello, no hay duda de que puede advertirse una división tripartita de la epístola, correspondiente a dos niveles de los tratados: *ars*, que comprende a su vez: 1) estilo vs. 42 a 118; 2) contenido, en la cual se tratan los géneros mayores, específicamente la tragedia, vs. 119 a 294 y ,3) *artifex*, vs. 295 a 476, donde se enfocan problemas generales de crítica literaria, como la formación del poeta, su papel en la sociedad y la función de la poesía. En lo que respecta a los 41 versos iniciales, todo el pasaje se dilucida si se lo considera, como propone Brink, introductorio y abarcativo de un principio básico de la obra poética, precisamente, *el principio de la unidad y coherencia*.

Independientemente de la cuestión de la fuente horaciana- Neoptólemo de Parion-, tema que ha sido sólidamente expuesto por la crítica especializada, como es el caso de Brink, la permanencia de este concepto de raíz aristotélica y platónica, podrá advertirse claramente en el comentario del pasaje.

Como sabemos, la epístola comienza por lo que, a partir de Horacio, se constituirá en un verdadero «topos»: la descripción de la figura «monstruosa» representada en un cuadro pictórico: cabeza de mujer en un cuello equino, plumas de variados colores en los miembros tomados de todas partes, (*undique conlatis membris*) que concluyen en deforme pez. Ante este cuadro el espectador, sin duda, no podrá contener la risa. Lo mismo sucederá, nos dice empleando la comparación ya clásica *ut pictura poiesis*, «con el libro en el cual, como sueños de enfermo, se hayan representado imágenes inconsistentes donde ni pies ni cabeza corresponden a una única forma. (*nec pes nec caput uni reddatur formae*) Así en mitad del verso 9, aparece la clave de este a veces desconcertante comienzo, clave que inmediatamente nos remite al texto platónico del *Fedro* (264 c), comentado en este mismo artículo. Pese a que no creo posible aceptar la propuesta de Grimal, sugestiva aunque no enteramente justificada, de explicar el texto horaciano dividiéndolo en las cuatro causas aristotélicas, hay que admitir la identificación del término *forma* con «eidos», en cuanto traducción latina del vocablo griego. El rechazo a la representación de esta quimera, con el cual Horacio parece contraponerse a la libertad imaginativa de artistas plásticos y literarios, se funda en su carencia de *unidad formal*, en la incoherencia entre las partes y el todo, ya que cada uno de los componentes corresponde a seres de distinta especie, cada uno con distinta función (caballo, hombre, pájaro, pez). Por ello, se opone a la mezcla de contrarios (serpientes/aves, tigres/corderos, v. 13), con la figura del *adýnaton*, expresiva de la subversión contra las leyes del cosmos.

A continuación se rechaza por *inconveniente* - fuera de lugar, y por tanto, *no- apto*, la descripción de un bosquecillo

sagrado, o de un arco iris en la poesía épica (*non erat his locus, v. / 19*). Siguen luego otros dos ejemplos de incapacidad artística para conformar la obra de acuerdo con una idea o forma estructurante: el pintor que quiera agregar un ciprés (árbol funerario) en un ex-voto de un náufrago o el ceramista que empieza un ánfora y, al andar de la rueda, concluye con un cántaro. Así aparece el tercero y más importante de los versos-clave de este pasaje, el 23: *Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum*. Creo oportuna glosar estos dos términos como propone Grimal: «un ser simple es aquel que está formado por una sola sustancia elemental. Una obra artística sólo será simple si se refiere a un solo *eidos*. *Unum* expresa la unidad sintética, la coherencia del *eidos*. Ambos adjetivos reúnen el aspecto cualitativo y cuantitativo de lo *uno*.» (Grimal, pág.63)

Si bien algunos proponen dividir este pasaje desde el v. 24 hasta el 41, el tema continúa siendo las faltas contra la unidad de concepción artística, que se producen por la ausencia del criterio orientador, en el cual la mayoría de los tratadistas latinos cifraron la zona difícil y misteriosa de separación entre la excelencia poética y el mero dominio técnico. Ese criterio está constituido por el *iudicium* que ayuda a establecer el límite entre las «virtutes» y los «vitia» (defectos) de la obra poética en verso o prosa. *In vitium ducit culpae fuga, si caret arte*(30-31). Un último ejemplo, en este caso, un escultor funerario hábil en los detalles, pero *infelix operis summa, quia ponere totum nescit* (34-35): *mal artista en el conjunto de la obra, pues no sabe componer el todo*, insiste en el principio de la unidad al cual Horacio asigna importancia fundamental, al destacarlo así en la parte introductoria.

La coherencia debida entre todos los elementos partirá de una adecuación básica entre el tema y la capacidad del artista *Sumite materiam vestris...aequam viribus* (39-40). Sólo quien logre esta coherencia inicial, obtendrá *facundia* (*facilidad expresiva*) y *lucidus ordo*.

Pero este *orden* no es el plan de la obra en un sentido técnico, sino la visión de esa totalidad, que es «luminosa» porque organiza y da sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Atkins, J.W.H., *Literary criticism in Antiquity*, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1961.
- Brink, C.O., *Horace on poetry. Prolegomena to the literary epistles*, Cambridge at the University Press, 1963.
- Cole, Thomas, *The origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore and London, The Johns Hopkins Univ. Press, 1991.
- Curtius, Ernst, *Literatura europea y Edad media latina*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955, 2 vols.
- García Berrio, Antonio *Formación de la teoría literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa Edit., 1977.
- Grimal, Pierre, *Essai sur L'Art Poétique*, Paris, Sedes, 1968.
- Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3 vols., 1966, 1967 y 1968.
- Lomba Fuentes, Joaquín, *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, 1981.
- Murphy, James, J., *La retórica en la Edad Media*, México, F.C.E., 1986.
- Worthington, Ian (ed.), *Persuasion. Greek Rhetoric in action*. London and New York, Routledge, 1994.

TEXTOS

- Aristotle, *Poetics*, W. Hamilton Fyfe, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann Lim., 1960.
- _____, *The art of Rhetoric*, John H. Freese, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann Limited, 1982.
- Horace, *Epitres*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- Plato, *Euthyphro, Apology, Phaedo, Phaedrus*, H.N., Fowler, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann Lim., 1953.
- _____, *Lysis, Symposium, Gorgias*, W.R.M. Lamb, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann Lim., 1953.
- _____, *Politicus, Philebus*, H.N., Fowler; Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann Lim., 1952.
- _____, *Timaeus, Critias...* Rev. R.G. Bury, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, London, W. Heinemann Lim., 1952.