

car, es decir, para pensar su lenguaje, instrumento de poder, sede de conflictos históricos cuya lectura es apasionante cuando, precisamente, se sitúa de nuevo este objeto en la historia múltiple en la que se desarrolla; pero objeto ideológico también, que cae en la ideología por la preeminencia de esa «otra cosa» que la reemplazó y que obliga actualmente a una indispensable distancia crítica.

B. La red

B.0.1. La exigencia de clasificación

«Todos los tratados de la Antigüedad, sobre todo los postaristotélicos, muestran una obsesión por la clasificación (el término mismo de *partitio oratoria* lo atestigua): la retórica se presenta abietamente como una clasificación (de materiales, de reglas, de partes, de géneros, de estilos). La clasificación misma es objeto de un discurso: anuncio del plan del tratado, discusión minuciosa de la clasificación propuesta por los predecesores. La pasión por la clasificación parece siempre bizantina a quien no participa de ella: ¿por qué discutir tan acerbamente el lugar de la *propositio*, colocada unas veces al final del exordio, otras al final de la *narratio*? Sin embargo, la mayoría de las veces, y esto es normal, la opción taxonómica implica una opción ideológica: hay siempre algo en juego al tratar el lugar de las cosas: *dime cómo clasificas y te diré quién eres*. Es imposible adoptar, como lo haremos aquí, para fines didácticos, una clasificación única, canónica, que «olvidará» voluntariamente las numerosas variaciones de las que ha sido objeto el plan de la *tekhné rhētorikē*, sin decir una palabra, primeramente, sobre esas variaciones.

B.0.2. Los puntos de partida de la clasificación

La exposición de la retórica se ha hecho esencialmente con tres puntos de partida diferentes (estoy simplificando): 1) Para Aristóteles el punto de partida es la *tekhné* (institución especulativa de un poder para producir lo que puede existir o no); la *tekhné (rhētorikē)* genera cuatro tipos de operaciones, que son las partes del arte retórica (pero no las del discurso, de la *oratio*): a) *pisteis*, el establecimiento de las «pruebas» (*inventio*); b) *taxis*, la colocación de esas pruebas a lo largo del discurso de acuerdo con cierto orden (*dispositio*); c) *lexis*, la formulación verbal (en el nivel de la oración) de los argumentos (*elocutio*); d) *hypókrisis*, la escenificación del discurso por medio de un orador que se convierte en

actor teatral (*actio*). Estas cuatro operaciones se examinan tres veces (por lo menos en lo que se refiere a la *inventio*): desde el punto de vista del emisor del mensaje, desde el punto de vista de su destinatario, desde el punto de vista del mensaje mismo.¹⁸ Atendiéndose a la noción de *tekhné* (es un poder), el enfoque aristotélico coloca en primer lugar la *estructuración* del discurso (operación activa) y relega al segundo plano su estructura (el discurso como producto). 2) Para Cicerón, el punto de partida es la *doctrina dicendi*, es decir, no ya una *tekhné* especulativa, sino un saber enseñado para fines prácticos; la *doctrina dicendi*, desde el punto de vista taxonómico, genera: a) una energía, un trabajo, *vis oratoris*, del que dependen las operaciones previstas por Aristóteles; b) un producto, o si se prefiere, una forma, la *oratio*, a la que se refieren las partes extensivas de las que está compuesta; c) un tema o, si se prefiere, un contenido (un tipo de contenido), la *quaestio*, del cual dependen los géneros de discursos. Es así como se esboza cierta autonomía de la obra respecto del trabajo que la produjo. 3) Conciliador y pedagogo, Quintiliano combina Aristóteles y Cicerón; su punto de partida es ciertamente la *tekhné*, pero una *tekhné* práctica y pedagógica, no especulativa; comprende: a) las operaciones (*de arte*), que son las de Aristóteles y Cicerón; b) el operador (*de artefacte*); c) la obra misma (*de opere*) (estos dos últimos temas son comentados, pero no subdivididos).

B.0.3. El riesgo de la clasificación: el lugar del plan

Es posible situar con precisión la apuesta que se arriesga mediante estas variaciones taxonómicas, por mínimas que parezcan: es el lugar del lugar, de la *dispositio*, del orden de las partes del discurso: ¿a qué referirla, esta *dispositio*? Dos opiniones son posibles; o se considera el plan como un «poner en orden» (y no como un orden ya dado), como un acto creativo de distribución de los materiales, en una palabra, como un trabajo, una estructuración, y se lo identifica entonces con la preparación del discurso; o bien se toma el plan en su estado de producto, de estructura fija, y se lo identifica entonces con la obra, la *oratio*; o bien es un *dispatching* de materiales, una distribución, o bien es un castillero, una forma estereotipada. En una palabra: el orden, ¿es activo, creador, o pasivo, creado? Cada opción ha tenido sus representantes, que la han llevado al límite; algunos identifican la *dispositio* con la *probatio* (descu-

18. Véase, A. 4.2.

brimiento de las pruebas); otros la vinculan con la *elocutio*: es una simple forma verbal. Es conocida la importancia que cobró este problema en el umbral de los tiempos modernos: en el siglo XVI Ramus, violentamente antianstotélico (la *tekhnē* es una sofisticación contraria a la naturaleza), separa radicalmente la *dispositio* de la *inuentio*: el orden es independiente del descubrimiento de los argumentos: *en primer lugar*, la búsqueda de los argumentos, *luego* su agrupamiento, llamado *método*. En el siglo XVIII, los golpes decisivos contra la retórica decaden-te fueron aplicados precisamente contra la codificación del plan, de la *dispositio*, tal como había terminado por concebirla una retórica del producto (y no de la producción): Descartes descubre la coincidencia de la invención y del orden, no ya en los retóricos, sino en los matemáticos; y para Pascal el orden tiene un valor creativo, basta para fundar la novedad (ésta no puede surgir de un casillero ya construido, exterior y precedente): «Que no se diga que no he dicho nada nuevo: la disposición de las materias es nueva». La relación entre el *orden de invención* (*dispositio*) y el *orden de presentación* (*ordo*), y especialmente el alejamiento y la orientación (contradicción, inversión) de los dos órdenes paralelos tiene siempre, por consiguiente, un alcance teórico: es toda una concepción de la literatura lo que está en juego cada vez, como atestigua el análisis ejemplar que Poe hizo de su propio poema «El cuervo»: partiendo, para escribir la obra, *de lo último aparentemente recibido por el lector* (recibido como «ornamento»), a saber, el efecto melancólico del *nevermore* (*e/o*), para remontarse de allí hasta la invención de la historia y de la forma métrica.

B.0.4. La máquina retórica

Si, olvidando la controversia, o por lo menos optando decididamente por el punto de partida aristotélico, se suprimen de alguna manera las subclasificaciones de la retórica antigua, se obtiene una distribución canónica de las distintas partes de la *tekhnē*, una red, un árbol, o más bien una gran liana que desciende de nivel en nivel, unas veces dividiendo un elemento genérico, otras veces reuniendo las partes esparcidas. Esta red es un *montaje*. Uno piensa en Diderot y en la máquina de hacer medidas: «se la puede considerar como un solo y único razonamiento, cuya conclusión es la fabricación de la obra...» En la máquina de Diderot, lo que se mete al comienzo es el material textil, lo que se encuentra a la salida son medias. En la «máquina» retórica lo que se

introduce al comienzo, emergiendo apenas de la afasia nativa, son los fragmentos brutos de razonamientos, hechos, un «tema»; lo que se encuentra al final es un discurso completo, estructurado, construido enteramente para la persuasión.

B.0.5. Las cinco partes de la *tekhnē rhetorikē*

Nuestra línea de partida estará constituida, pues, por las diferentes operaciones madres de la *tekhnē* (se comprende por lo que precede que identificaremos el orden de las partes: la *dispositio*, con la *tekhnē*, no con la *oratio*: es lo que hizo Aristóteles). En su máxima extensión, la *tekhnē rhetorikē* comprende cinco operaciones principales: hay que insistir en la naturaleza *activa*, *transitiva*, *programática* y *operativa* de estas divisiones; no se trata de elementos de una estructura sino de actos de una articulación progresiva, como bien muestra la forma verbal (mediante verbos) de las definiciones [véase la tabla más adelante].

Las tres primeras operaciones son las más importantes (*Inuentio*, *Dispositio*, *Elocutio*); cada una sustenta una red amplia y sutil de nociones, y todas han alimentado la retórica más allá de la Antigüedad (sobre todo la *Elocutio*). Las dos últimas (*Actio* y *Memoria*) fueron sacrificadas muy pronto, desde que la retórica dejó de versar solamente sobre los discursos orales (declamados) de abogados o estadistas, o de «conferenciantes» (género epidictico) para ocuparse casi exclusivamente de las

1. INVENTIO

Hēuresis

inventire quid dicas encontrar qué decir

2. DISPOSITIO

Taxis

inventi disponere poner en orden lo que se ha encontrado

3. ELOCUTIO

Lexis

ornare verbis agregar el ornamento de las palabras, de las figuras

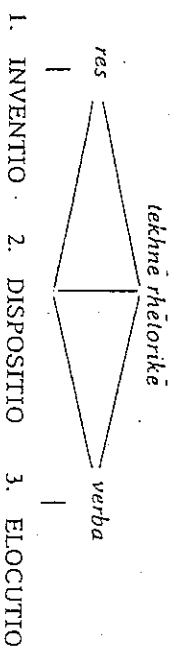
4. ACTIO

*Hypókrisis**agere et pronuntiare* recitar el discurso como un actor: gestos y dicción

5. MEMORIA

*Mneme**memoriae mandare* aprender de memoria

«obras» (escritas). Es indudable, sin embargo, que estas dos partes presentan un gran interés: la primera (*Actio*) porque remite a una dramaturgia de la palabra (es decir, a una histeria y a un ritual); la segunda, porque postula un nivel de estereotipos, un intertextual fijo, transmitido mecánicamente. Pero como estas dos operaciones están ausentes de la obra (opuesta a la *oratio*) y como, aun entre los antiguos, no dieron lugar a ninguna clasificación (sino solamente a breves comentarios) las eliminaremos aquí de la máquina retórica. Nuestro árbol, por consiguiente, comprenderá tres cepas: 1) *Invento*; 2) *Dispositio*; 3) *Elocutio*. Precisemos sin embargo que entre el concepto de *tekhnē* y el de los tres puntos de partida se interpone todavía un plano: el de los materiales «sustanciales» del discurso: *Res et Verba*. No pienso que haya que traducir simplemente por cosas y palabras. *Res*, dice Quintiliano, son *quae significantur*, y *Verba*: *quae significant*; en conclusión, en el nivel del discurso, los significados y los significantes. *Res* es lo que ya está comprometido con el sentido, constituido desde el comienzo en materiales de significación; *Verbum* es la forma que va ya a buscar el sentido para realizarlo. Lo que interesa es el paradigma *res/verba*, es la relación, la complementariedad, el intercambio, no la definición de cada término. Como la *Dispositio* versa a la vez sobre los materiales (*res*) y sobre las formas discursivas (*verba*), el primer punto de partida de nuestro árbol, el primer escorzo de nuestra máquina tiene que inscribirse así:

B.1. La *inventio*

B.1.1. Descubrimiento y no invención

La *inventio* remite menos a una invención (de los argumentos) que a un descubrimiento: todo existe ya, lo único necesario es encontrarlo: es una noción más «extractiva» que «creativa». Esto se ve corroborado por la designación de un «lugar» (la tópica) de donde se pueden extraer los argumentos y a donde hay que irlos a buscar: la *inventio* es una camino (*via argumentorum*). Esta idea de la *inventio* implica dos sentimientos: por una parte, una confianza muy segura en el poder de un método, de un camino: si se arroja la red de las formas argumentativas sobre el material con una buena técnica, hay la seguridad de obtener el material para una excelente discurso; por otra parte, la convicción de que lo espontáneo, lo amecódico no rinde nada: al poder de la palabra final corresponde una nada de la palabra original; el hombre no puede hablar si no ha dado a luz su palabra, y para este dar a luz hay una *tekhnē* particular, la *inventio*.

B.1.2. Convencer/convolver

De la *inventio* parten dos grandes vías, una lógica, otra psicológica: *convencer* y *convolver*. *Convolver* (*idem facere*) requiere un apartado lógico o pseudológico que se denomina en conjunto la *probatio* (dominio de las «pruebas»); mediante el razonamiento, se trata de introducir una violencia justa en el espíritu del oyente, cuyo carácter, las disposiciones psicológicas, no se tienen entonces en cuenta: las pruebas tienen su fuerza propia. *Convolver* (*animos impellere*) consiste, por el contrario, en pensar el mensaje probatorio no en sí mismo sino según su destino, el humor de quien debe recibirlo, en movilizar pruebas subjetivas, morales. Descenderemos inicialmente el largo camino de la *probatio* (*convencer*), para retomar luego al segundo término de la dicotomía que tomamos como punto de partida (*convolver*). Todos estos «descensos» serán recogidos gráficamente, bajo la forma de árbol, en un anexo.

B.1.3. Pruebas técnicas y pruebas extratécticas

Pisteis, ¿las pruebas? Retendremos el término por costumbre, pero tiene entre nosotros una connotación científica cuya ausencia misma es la que define las *pisteis* retóricas. Sería mejor decir: razones convincentes, vías de persuasión, medios para obtener crédito, mediadores de

confianza (*fiades*). La división binaria de las *pisteis* es célebre; hay razones que son ajenas a la *tekhné* (*pisteis álekhnoi*) y razones que forman parte de la técnica (*pisteis éntekhnoi*), en latín: *probationes inartificiales/artificiales*; en francés (B. Lamy): *extrínsecas/intrínsecas* [*extrínsecas/intrínsecas*]. Esta oposición no es difícil de comprender, si tenemos presente qué es una *tekhné*: una institución especulativa de los medios de producir lo que puede existir o no, es decir, lo que no es científico (necesario) ni natural. Las pruebas ajenas a la *tekhné* son, pues, las que se escapan a la libertad de crear el objeto contingente; se encuentran fuera del orador (el operador de la *tekhné*); son razones inherentes a la naturaleza del objeto. Las pruebas que forman parte de la técnica dependen, por el contrario, del poder de raciocinio del orador.

B.1.4. Pruebas ajenas a la *tekhné*

¿Qué poder tiene el orador sobre las pruebas *álekhnoi*? No puede conducirlas (inducir o deducir); lo único que puede, ya que son «inertes» de por sí, es ordenarlas, hacerlas valer mediante una disposición metódica. ¿Cuáles son estas pruebas? Son fragmentos de lo real que pasan directamente a la *dispositio* mediante un simple «hacer valer», no mediante una transformación; o también: son elementos del «expediente» que no pueden inventarse (deducirse) y que son aducidos por la causa misma, por el cliente (nos encontramos por el momento en lo puramente judicial). Tales pruebas *álekhnoi* se clasifican de la manera siguiente: 1) *praeiudicia*, las sentencias anteriores, la jurisprudencia (el problema consiste en excitarlas sin atacarlas frontalmente); 2) los *rumores*, el testimonio público, el *consensus* de toda la ciudad; 3) las confesiones obtenidas mediante torturas (*tormenta*, *quaesitá*); respecto de la tortura no existe ningún sentimiento moral, sino un sentimiento social: la Antigüedad reconocía el derecho de torturar a los esclavos, no a los hombres libres; 4) los documentos (*tabulae*): contactos, acuerdos, transacciones, entre particulares, hasta las relaciones forzadas (violación, asesinato, bandaje, afrentas); 5) el juramento (*iusiurandum*): es el elemento de todo un juego de combinatoria, de una táctica, de un lenguaje: se puede aceptar, negarse a jurar, se acepta o se rechaza el juramento del otro, etcétera; 6) los testimonios (*testimonia*): son esencialmente, por lo menos para Aristóteles, los testimonios nobles, procedentes de los poetas antiguos (Solón que cita a Homero para justificar las pretensiones de Aienas

sobre Salamina), proverbios, dichos de contemporáneos; se trata más bien de «citas».

B.1.5 Sentido de los *álekhnoi*

Las pruebas «extrínsecas» son del género judicial (los *rumores* y los *testimonia* pueden servir para el deliberativo y para el epidíctico), pero se puede imaginar que sirven también, en el orden privado, para juzgar una acción, saber si hay que encomiar, etcétera. Eso es lo que hacer Lamy. A esto se debe que estas pruebas extrínsecas puedan alimentar representaciones científicas (novela, teatro); hay que tener cuidado sin embargo en no confundirlas con los *indicios*, que forman parte del razonamiento; se trata solamente de elementos de un expediente que procede del exterior, de una real ya institucionalizado; en literatura estas pruebas servían para componer *novelas-dossiers* (se han encontrado algunas), que renunciarían a toda escritura conexa, a toda representación seriada y no darían más que fragmentos de lo real ya constituido en lenguaje por la sociedad. Tales, precisamente, el sentido de los *álekhnoi*: son elementos constituidos del lenguaje social que entran directamente en el discurso, sin ser transformados mediante ninguna operación técnica del orador, del autor.

B.1.6. Pruebas que forman parte de la *tekhné*

A esos fragmentos del lenguaje social proporcionados directamente, en estado bruto (salvo en lo que se refiere a poner de relieve el valor de un argumento), se oponen los *razonamientos*, los cuales, ellos sí, dependen totalmente de la capacidad del orador (*pisteis éntekhnoi*). *Éntekhnos* quiere decir aquí que es el producto de una *práctica* del orador, porque el material es transformado en fuerza persuasiva mediante una operación lógica. Esta operación, hablando rigurosamente, es doble: inducción y deducción. Las *pisteis éntekhnoi* se dividen, por consiguiente, en dos tipos: 1) el *exemplum* (inducción); 2) el *enthimema* (deducción); se trata evidentemente de una inducción y una deducción no científicas, sino simplemente «públicas» (para el público). Estos dos caminos son obligatorios: todos los oradores, para producir la persuasión, demuestran mediante ejemplos o entimemas; no existe un modo distinto de hacerlo (Aristóteles). Sin embargo, se introdujo una especie de diferencia, casi estética, una diferencia de estilo, entre el ejemplo y el entimema: el *exemplum* produce una persuasión más suave, mejor apre-

ciada por el vulgo; es una fuerza luminosa, que halaga al placer que es inherente a toda comparación; el entimema, más poderoso, más vigoroso, produce una fuerza violenta, perturbadora, se beneficia con la fuerza del silogismo; lleva a cabo un verdadero rapto: es la prueba, en toda la fuerza de su pureza, de su esencia.

B.1.7. El *exemplum*

El *exemplum* (*paradeigma*) es la inducción retórica: se procede de algo particular a otra cosa particular mediante la cadena implícita de lo general: de un objeto se infiere la clase, luego de esta clase se infiere, descendiendo en generalidad, un nuevo objeto.¹⁹ El *exemplum* puede tener cualquier dimensión: puede ser una palabra, un hecho, un conjunto de hechos y el relato de esos hechos. Es una similitud persuasiva, un argumento por analogía: para encontrar buenos *exempla* hay que tener el don de ver las analogías, como también, por supuesto, los contrarios;²⁰ como su nombre griego indica, está situado del lado de lo paradigmático, de lo metafórico. Desde Aristóteles, el *exemplum* se divide en real y ficticio; el ficticio se divide en *parábola* y *fábula*; lo real cubre los ejemplos históricos, pero también los mitológicos; por oposición no a lo imaginario sino a lo que uno inventa, la *parábola* es una comparación breve,²¹ la *fábula* (*logos*), un conjunto de acciones. Esto indica la naturaleza narrativa del *exemplum*, que se ampliará históricamente.

B.1.8. La figura ejemplar: la *imago*

A comienzos del siglo I a.C. aparece una nueva forma de *exemplum*: el personaje ejemplar (*eikón, imago*) designa la encarnación de una virtud en una figura: *Cato illa virtutum viva imago* (Cicerón). Se establece un

19. Ejemplo de *exemplum* presentado por Quintiliano: «Dos flautistas que se habían retirado de Roma fueron llamados nuevamente mediante un decreto del Senado; con tanta mayor razón hay que hacer volver a grandes ciudadanos que habían merecido mejor suerte de la República y a los que las calamidades de los tiempos habían forzado al exilio»: estabón general de la cadena deductiva: la clase de las personas útiles, expulsadas y convocadas nuevamente.

20. *Exemplum a contrario*: «Estos cuados, estas estatuas que Marcelo devolvía a los enemigos. Verrás las arrebatada a los aliados» (Cicerón).

21. Ejemplo de *parábola*, tomado de un discurso de Sócrates: no hay que elegir por sorteo a los magistrados, como tampoco se hace con los atletas y los pilotos.

repertorio de estas «*imagines*» para su empleo en las escuelas de los retóricos (Valerio Máximo, bajo Tiberio: *Factorum ac dictorum memorabilium libri novem*), seguido posteriormente de una redacción en verso. Esta colección de figuras tiene una fortuna inmensa en la Edad Media; la poesía culta propone el canon definitivo de estos personajes, verdadero Olimpo de arquetipos que Dios colocó en la marcha de la historia; la *imago virtutis* incorpora a veces personajes muy secundarios, destinados a una fortuna inmensa, como Amiclas, el barquero que transportó a César y su fortuna de Epiro a Brindis en el curso de una tempestad («pobreza y sobriedad»); en la obra de Dante hay numerosas «*imagines*». El hecho mismo de que se haya podido constituir un repertorio de *exempla* subraya claramente lo que podría llamarse la vocación estructural del *exemplum*: es un fragmento separable, que comporta expresamente un sentido (retrato histórico, hagiográfico); se comprende bien así que se pueda seguir su pista hasta la escritura a la vez discontinua y alegórica de la gran prensa contemporánea. Churchill, Juan XXIII son «*imagines*»; ejemplos destinados a persuadirnos de que hay que ser valiente, de que hay que ser bueno.

B.1.9. Argumenta

Frente al *exemplum*, modo persuasivo mediante la inducción, está el grupo de los modos por deducción, los *argumenta*. La ambigüedad de la palabra *argumentum* resulta aquí significativa. El sentido usual antiguo es: tema de una fábula escénica (el argumento de una comedia de Plauto); o también: acción articulada (por oposición de *multos*, conjunto de acciones). Para Cicerón, es a la vez «algo ficticio que habría podido suceder» (lo plausible) y «una idea verosímil empleada para convencer», cuyo alcance lógico precisa mejor Quintiliano: «manera de probar una cosa por otra, de confirmar lo que es dudoso por lo que no lo es». Aparece de esta manera una duplicidad importante: la de un «razonamiento» («cualquier forma de razonamiento público», dice un retórico) impuro, fácilmente dramatizable, que participa a la vez de lo intelectual y de lo ficticio, de lo lógico y de lo narrativo (¿no vuelve a encontrarse a caso esta ambigüedad en muchos «ensayos» modernos?). El aparato de los *argumenta* que comienza aquí y agotará hasta el final toda la *probatio*, se inicia con una pieza maestra, tabernáculo de la prueba deductiva, el *entimema*, al que se denomina a veces *commentum*, *commentatio* traducción literal del griego *enthymēma* (cualquiera que

se tiene en la mente), pero la mayoría de las veces, por una *sinécdoque* significativa: *argumentum*.

B.1.10. El entimema

El entimema ha recibido dos significados sucesivos (que no son contradictorios). Para los aristotélicos es un silogismo basado en verosimilitudes o signos y no sobre lo verdadero e inmediato (como es el caso del silogismo científico); el entimema es un *silogismo retórico*, desarrollado únicamente en el nivel del público (en el sentido en que decimos: ponerse al nivel de alguien), a partir de lo probable, es decir, a partir de lo que el público piensa; es una deducción con valor concreto, planteada con vistas a una *presentación* (es una especie de espectáculo aceptable), por oposición a la deducción abstracta, hecha exclusivamente para el análisis; es un razonamiento público, manejable fácilmente por hombres incultos. En virtud de este origen el entimema procura la persuasión, no la demostración; para Aristóteles el entimema se define suficientemente por el carácter *verosímil* de sus premisas (lo verosímil admite los contrarios); de ahí la necesidad de definir y clasificar las premisas del entimema.²² A partir de Quintiliano y triunfando plenamente durante la Edad Media (desde Boecio), prevalece una nueva definición: se lo define no por el contenido de sus premisas sino por el carácter elíptico de su articulación: es un silogismo incompleto, un silogismo abreviado: no tiene «ni tantas partes ni tan distintas como el silogismo filosófico»: se puede suprimir una de las dos premisas o la conclusión: es, pues un silogismo truncado por la supresión (en el enunciado) de una proposición cuya realidad parece incuestionable a los hombres, y que por esta razón es simplemente, «guardada en la mente» (en *thymon*). Si se aplica esta definición al silogismo maestro de toda la cultura (no repite extrañamente nuestra muerte) —y aunque la premisa no sea simplemente probable, lo que no podría hacer un entimema en el sentido I—, se pueden construir los entimemas siguientes: *el hombre es mortal, luego Sócrates es mortal; Sócrates es mortal porque los hombres lo son; Sócrates es un hombre, luego es mortal*, etcétera. Se podría preferir a este modelo fúnebre el ejemplo, más actual, propuesto por Port-Royal: «Todo cuerpo que refleja la luz por todas sus partes es áspero; ahora bien, la luna refleja la luz por todas sus partes; luego la

22. Véase más adelante, B.1.13, 14, 15, 16.

luna es un cuerpo áspero», y todas las formas entimemáticas que pueden extraerse de él (la luna es áspera puesto que refleja la luz desde todas partes, etcétera). En efecto, esta segunda definición del entimema es sobre todo la de la *Lógica* de Port-Royal, y se ve fácilmente por qué (o cómo): el hombre clásico cree que el silogismo está plenamente constituido en la mente («el número de tres proposiciones está bastante proporcionado a la extensión de nuestra mente»); si el entimema es un silogismo imperfecto, ello no puede ser verdad sino en el nivel del lenguaje (que no es el de la «mente»); es un silogismo perfecto en la mente, pero imperfecto en la expresión: en suma, es un accidente del lenguaje, un alejamiento.

B.1.11. Metamorfosis del entimema

Algunas variantes de los silogismos retóricos son: 1) el *prosilogismo*, encadenamiento de silogismos en el cual la conclusión de uno se convierte en la premisa del siguiente; 2) el *sortes* (*sorts*, montón), acumulación de premisas o secuencia de silogismos truncados; 3) el *epiquerema* (comentado frecuentemente en la Antigüedad), o silogismo desarrollado, en el cual cada premisa es acompañada por su prueba; la estructura epiqueremática puede extenderse a todo un discurso en cinco partes: proposición, razón de la mayor, asunción, o menor; prueba de la menor; constitución o conclusión: A... porque...; pero B... porque...; luego C, 3) 4) el *entimema aparente*, o razonamiento fundado sobre un ardido de prestidigitación, un juego de palabras; 5) la *máxima* (*gnómē, sententia*): forma muy elíptica, monódica, es un fragmento de entimema cuyo resto permanece virtual: «No conviene dar a los hijos un exceso de saber (porque cosechan la envidia de sus conciudadanos)». ²⁴ Evolución significativa: la *sententia* emigra de la *inventio* (del razonamiento, de la

23. Un epiquerema extendido: todo el *Pro Milone* de Cicerón: 1) es lícito matar a quienes nos tienden emboscadas; 2) pruebas extraídas de la ley natural, del derecho de gentes, de *exempla*; 3) ahora bien, Clodio tendió una emboscada a Milón; 4) pruebas extraídas de los hechos; 5) como consecuencia, era lícito que Milón diera muerte a Clodio.

24. La máxima (*gnome, sententia*) es una fórmula que expresa algo general que tiene por objeto las acciones (lo que puede elegirse o desecharse; para Aristóteles, la sede de la *gnome* es siempre el *etkos*, atendándose en esto a su definición del entimema a partir del contenido de las premisas; mas para los clásicos, que definían el entimema por su «truncamiento», la máxima es esencialmente una «abreviación» [*tracourci*]: «Sucede también algunas veces que se

retórica sintagmática) a la *elocutio*, al estilo (figuras de amplificación o de disminución); en la Edad Media se expande, contribuyendo a formar un tesoro de citas sobre los temas de la sabiduría: frases, versos gnómicos, apendidos de memoria, coleccionados, clasificados por orden alfabético.

B.1.12. Placer del entimema

Como el silogismo retórico está hecho para el público (y no bajo la mirada de la ciencia), las consideraciones psicológicas son pertinentes, y Aristóteles insiste en ellas. El entimema tiene los atractivos de un encantamiento, de un viaje: se parte de un punto que no necesita ser probado, y desde él se va hacia otro punto que tiene necesidad de serlo; se tiene el sentimiento agradable (por más que proceda de un forzamiento) de descubrir algo nuevo mediante una especie de contagio natural, de capilaridad, que extiende lo conocido (lo opinable) hacia lo desconocido. Sin embargo, para producir todo su placer, este encaminamiento tiene que ser vigilado: el razonamiento no debe tomarse desde demasiado lejos y no hay que pasar por todas las etapas para sacar la conclusión: esto cansaría (el epíquetema tiene que ser usado solamente en las grandes ocasiones), porque hay que contar con la ignorancia de los oyentes (la ignorancia es precisamente esta incapacidad de deducir pasando por diferentes grados y de seguir largo tiempo un razonamiento); o más bien, esta ignorancia hay que explotarla, haciendo sentir al oyente que es él quien la hace cesar por sí mismo, por su propia fuerza mental: el entimema no es silogismo truncado por carencia, por degradación, sino porque hay que dejar al oyente el placer de ocuparse de todo en la construcción del argumento: es un poco el placer que se siente cuando uno completa un casillero (criptogramas, juegos, palabras cruzadas). Port-Royal, aunque sin dejar de juzgar que el lenguaje es defectuoso en comparación con el espíritu —y el entimema es un silogismo de lenguaje—, reconoce este placer del razonamiento incompleto: «Esta supresión [de una parte del silogismo] halaga la vanidad de aquellos con quienes se habla; al dejar algo a cargo de su inteligencia y al abreviar

encuerren dos proposiciones en una sola proposición: la sentencia entimemática. (Ejemplo: «Mortal, no albergues un odio inmortal».)

el discurso, lo hace más fuerte y vivaz»,²⁵ se ve, sin embargo, el cambio moral (por referencia a Aristóteles): el placer del entimema se refiere menos a una autonomía creadora del oyente que a una excelencia de la *conclusión*, presentada triunfalmente como el signo de un *exceso* del pensamiento sobre el lenguaje (el pensamiento supera en longitud al lenguaje): «Una de las principales bellezas de un discurso consiste en estar lleno de sentido y dar ocasión al espíritu para formar un pensamiento más extenso de su expresión...»

B.1.13. Las premisas entimemáticas

El lugar del que partimos para seguir el grato camino del entimema son las premisas. Este lugar es conocido, cierto, pero no tiene la certidumbre científica: se trata de nuestra certidumbre humana. ¿Qué tenemos, pues, por cierto? 1) lo que se incluye en los sentidos, lo que vemos y oímos: los indicios seguros, *tekmeria*; 2) lo que se incluye en los sentidos y sobre lo que los hombres están generalmente de acuerdo, lo que está establecido por las leyes, lo que ha sido incorporado a los usos («existen dioses», «hay que honrar a los padres», etcétera); son las verosimilitudes, *eikola*, o, de una manera general, lo verosímil (*eikós*); 3) entre dos tipos de «certidumbre» humana, Aristóteles coloca una categoría más ligera: los *seméia*, los signos (una cosa que sirve para hacer conocer otra, *per quod alia res intelligitur*).

B.1.14. El *tekmerion*, el indicio seguro

El *tekmerion* es el indicio seguro, el signo necesario o también «el signo indestructible», el que es lo que es y no puede ser de otra manera. Una mujer ha dado a luz: es el indicio seguro (*tekmerion*) de que ha tenido contacto con un hombre. Esta premisa se aproxima mucho a la que inaugura el silogismo científico, aunque no se base más que en una universalidad de experiencia. Como sucede siempre que se exhuma este viejo material lógico (o retórico) uno se queda sorprendido de verlo funcionar con perfecta comodidad en las obras de la cultura llamada de masas, hasta el punto de que cabe preguntarse si Aristóteles no es el

25. Ejemplo de abreviación lograda: este verso de la *Medea* de Ovidio, que contiene un entimema muy elegante: «*Servare potui, perdere an possim rogas?*» (Te he podido conservar, por lo tanto te puedo perder.) (Quien ha podido conservar puede perder, yo te he podido salvar, luego podría perderte.)

filósofo de esta cultura y por consiguiente no funda la crítica que puede tener efecto sobre ella; estas obras, en efecto, movilizan corrientemente «evidencias» físicas que sirven de partida para razonamientos implícitos, para cierta percepción racional del desarrollo de la anécdota. En *Goldfinger* hay una electrocución en el agua: esto es común, no tiene necesidad de ser fundado, es una premisa «natural», un *tekmerion*; en otro lugar de la película una mujer muere porque han recubierto su cuerpo con oro; aquí, es necesario saber que la pintura fabricada a base de oro impide respirar y consiguientemente provoca la asfixia: como esto es raro, es necesario fundarlo (mediante una explicación); no es, por consiguiente, un *tekmerion*, o por lo menos está «desenganchado» para fundarse en una certidumbre precedente (la asfixia hace morir). Es indudable que los *tekmeria* tienen, históricamente, el bello equilibrio que Aristóteles les otorga: lo «cierto» público depende del «saber» público, y éste varía con el tiempo y las sociedades; para volver al ejemplo de Quintiliano (y desmentirlo) me aseguran que algunas culturas no establecen relación alguna entre el alumbramiento y la relación sexual (el niño duerme en el útero de su madre, Dios lo despierta).

B.1.15. El *eikós*, lo verosímil

El segundo tipo de «certidumbre» (humana, no científica) que puede servir de premisa al entimema es lo verosímil, noción capital a juicio de Aristóteles. Es una idea general que se basa sobre el juicio que se han formado los hombres mediante experiencias e inducciones imperfectas (Perelman propone llamarlo «*lo preferible*»). En el verosímil aristotélico hay dos núcleos: 1) la idea de lo *general*, en la medida en que se opone a la idea de *universal*: lo universal es necesario (es el atributo de la ciencia), lo general no es necesario; es un «general» humano, determinado en definitiva estadísticamente por la opinión de la mayoría; 2) la posibilidad de contradicción: es verdad que el entimema es recibido por el público como un silogismo cierto, parece partir de una opinión en la que se cree «con la firmeza del hierro»; pero, en relación con la ciencia, lo verosímil admite lo contrario: dentro de los límites de la experiencia humana y de la vida moral, que son los límites del *eikós*, lo contrario no es nunca imposible: es imposible prever de una manera cierta (científica) las resoluciones de un ente libre: «el que está sano hoy verá la luz mañana», «un padre ama a sus hijos», «un robo cometido sin violencia en un domicilio tiene que haber sido obra de un familiar», etcétera; de

acuerdo, pero lo contrario es también posible: el analista, el retórico siente claramente la fuerza de esas opiniones, pero con total honestidad las mantiene a distancia, introduciéndolas mediante un imperativo *esto (sea)* que lo alivia ante los ojos de la ciencia, en la cual lo contrario nunca es posible.

B.1.16. El *semeion*, el signo

El *semeion*, tercer punto de partida posible para el entimema, es un índice más ambiguo, menos seguro que el *tekmerion*. Manchas de sangre hacen suponer un asesinato, pero esto no es seguro: la sangre puede proceder de una hemorragia nasal o de un sacrificio. Para que un signo sea una prueba hacen falta otros signos concomitantes; o también: para que el signo deje de ser polisémico (el *semeion*, en efecto, es el signo polisémico), hay que recurrir a todo un contexto. Atalanta no es virgen porque andaba errante por las selvas con una banda de jóvenes: para Quintiliano, el hecho está aún por demostrar; incluso la proposición es tan incierta, que él excluye el *semeion* de la *tekhné* del orador: éste no puede apoderarse del *semeion* para transformarlo, mediante conclusión entimemática, en argumento cierto.

B.1.17. Práctica del entimema

En la medida en que el entimema es un razonamiento «público», era lícito extender su práctica fuera del género judicial y se lo puede encontrar fuera de la retórica (y de la Antigüedad). El propio Aristóteles estudió el *silogismo práctico*, o entimema, que tiene por conclusión un acto decisional: la premisa mayor está ocupada por una máxima corriente (*eikós*); en la menor, el agente (por ejemplo, yo mismo) comprueba que se encuentra en la situación prevista por la mayor; concluye con una decisión de conducta. ¿Cómo es posible, entonces, que tan frecuentemente la conclusión contradiga a la mayor y que la acción se resista al conocimiento? Así sucede porque, con mucha frecuencia, de la mayor a la menor hay una desviación: la menor implica subrepticamente otra mayor: «Deber alcohol es nocivo para el hombre; pero yo soy un hombre; luego, no debo beber», y sin embargo, pese a este bello entimema, yo bebo; es que sigilosamente me estoy refiriendo a otra mayor: lo burbujeante y lo fresco relajaban, refrescarse hace bien (mayor bien conocida por la publicidad y por las conversaciones del bar). Otra extensión posible del entimema: en los lenguajes «fríos» y razonables,

que son a la vez distantes y públicos, como los lenguajes institucionales (la diplomacia pública, por ejemplo): estudiantes chinos habían hecho una manifestación delante de la embajada de la URSS en Moscú (marzo de 1965), la manifestación había sido reprimida por la policía rusa y el gobierno chino había protestado por esta represión; una nota soviética responde a la protesta mediante un hermoso epígrama, digno de Cicerón: ²⁶ 1) premisa mayor: *eikós*, opinión general: *existen normas diplomáticas, respetadas por todos los países*; 2) prueba de la mayor: *los chinos mismos respetan, en su país, estas normas de hospitalidad*; 3) premisa menor: *pero los estudiantes chinos, en Moscú, han violado estas normas*; 4) prueba de la menor: mediante el relato de la manifestación (*injurias, agresiones y otros actos sancionados por el código penal*); 5) la conclusión no se enuncia (es un entimema), pero es clara: es la nota misma como rechazo de la protesta china: el adversario ha sido puesto en contradicción con el *eikós* y consigo mismo.

B.1.18. El lugar, *topos*, *locus*

Una vez diferenciadas las clases de premisas entimemáticas, es necesario todavía llenar esas clases, encontrar premisas: se cuenta ya con las grandes formas, pero, ¿cómo inventar los contenidos? Es siempre la misma cuestión angustiosa planteada por la retórica y que ella intenta resolver: ¿qué decir? De ahí la importancia de la respuesta atestiguada por la amplitud y la fortuna de esta parte de la *Inventio* encargada de proporcionar los contenidos del razonamiento y que comienza ahora: la *Tópica*. Las premisas, en efecto, pueden extraerse de ciertos lugares. ¿Qué es un lugar? Es, dice Aristóteles, aquello en que coincide una pluralidad de razonamientos oratorios. Los lugares, dice Port-Royal, son «ciertos enunciados generales a los que se pueden referir todas las pruebas de las que uno se vale en las diversas materias que trata», o también (Lamy): «indicaciones generales que hacen recordar a quienes las consultan todos los aspectos bajo los que se puede considerar un tema». Sin embargo, el enfoque metafórico del *locus* es más significativo que su definición abstracta. Se han utilizado muchas metáforas para identificar el *locus*. Ante todo, ¿por qué lugar? Porque, dice Aristóteles, para acordarse de las cosas basta acordarse del lugar en que se encuentran (el lugar es, pues, el elemento de una asociación de ideas, de un

26. Véase, B.1.11.

condicionamiento, de un adiestramiento, de una mnemónica); los lugares no son pues los argumentos mismos sino los compartimientos donde se los ordena. De ahí todas las imágenes que llegan a la idea de un espacio y las de una reserva, de una localización y de una extracción: una *región* (donde pueden encontrarse argumentos), una *mina*, un *círculo*, una *fuentes*, un *pozo*, un *arsenal*, un *tesoro*, y hasta una *cellilla de paloma* (W.D. Ross). «Los lugares», dice Dumarsais, «son las cellillas donde cualquiera puede ir a tomar, por así decirlo, la materia de un discurso y argumentos sobre toda clase de temas». Un lógico escolástico, explotando la naturaleza hogareña de los *loci*, los compara con un rótulo que indica el contenido de un recipiente (*pyxidum indices*); para Cicerón, los argumentos, viniendo de los *loci*, se presentarían por sí mismos a la causa que corresponde tratar, «como las letras para la palabra que es necesario escribir»: los *loci* forman, pues, esa reserva muy particular que constituye el alfabeto: un cuerpo de formas privadas de sentido en sí mismas, pero que concurren al sentido mediante selección, combinación, actualización. En relación con el *locus*, ¿qué es la *Tópica*? Parece posible distinguir tres definiciones sucesivas, o por lo menos tres orientaciones de la palabra. La *Tópica* es, o ha sido: 1) un método; 2) un casillero de formas vacías; 3) una reserva de formas llenas.

B.1.19. La *tópica*: un método

Originariamente (según los *Tópicos* de Aristóteles, anteriores a su *Retórica*), la *tópica* fue una colección de lugares comunes de la dialéctica, es decir, del silogismo fundado sobre lo probable (intermediario entre la ciencia y la verosimilitud); luego, Aristóteles la transforma en un método, más práctico que la dialéctica: el que «nos habilita, en cualquier tema propuesto, para llegar a conclusiones obtenidas de razones verosímiles». Este sentido metodológico pudo durar, o por lo menos resurgir, a todo lo largo de la historia retórica: es entonces el arte (saber organizado con vistas a la enseñanza, *disciplina*) de encontrar los argumentos (Isidoro), o también: un conjunto de «medios breves y fáciles para encontrar la materia para discutir aún sobre temas que son enteramente desconocidos» (Lamy): se comprende fácilmente la suspiración de la filosofía respecto de tal método.

B.1.20. La *tópica*: un casillero

El segundo sentido es el de una red de formas, de un recorrido casi

cibernético al que se somete la materia a la que se quiere transformar en discurso persuasivo. Hay que concebir el proceso de la siguiente manera: un tema (*quaestio*) es proporcionado al orador; para encontrar argumentos el orador «pasea» su tema a lo largo de un casillero de formas vacías: del contacto del tema y de cada caso (cada «lugar») del casillero (de la tópica) surge una idea posible, una premisa de entimema. En la Antigüedad existió una versión pedagógica de este procedimiento: la *cría* (*heria*), o ejercitación «útil», era una prueba de virtuosismo impuesta a los alumnos que consistía en hacer pasar un tema por una serie de lugares: *quis? quid? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando?* Inspirándose en las tópicas antiguas, Lamy, en el siglo XVII, propone el casillero siguiente: el género, la diferencia, la definición, la enumeración de las partes, la etimología, los «conjugados» (se trata del campo asociativo del radical de la palabra, la comparación, los contrarios, los efectos, las causas, etcétera. Supongamos que tenemos que hacer un discurso sobre la literatura: estamos «secos» (hay motivo para estarlo), pero felizmente disponemos de la tópica de Lamy: podemos por lo menos plantearnos preguntas y tratar de responderlas: ¿a qué «género» vincularemos la literatura? ¿Arte? ¿Discurso? ¿Producción cultural? Si es una «arte», ¿qué diferencia hay con los otros artes? ¿Cuántas partes asignarle y cuáles? ¿Qué nos inspira la etimología de la palabra? ¿Su relación con sus vecinos morfológicos (literario, literal, letras, letrado, etcétera? ¿Con qué se encuentra la literatura en relación de repugnancia? ¿el Dinero? ¿la Verdad? etcétera.²⁷ La conjunción del casillero y la *quaestio* se asemeja a la del tema y los predicados, del sujeto y sus atributos: la «tópica atributiva» tiene su apogeo en las tablas de los luitias (*ars brevis*): los atributos generales son especies de *loci*. Se ve cuál es el alcance del casillero tópico: las metáforas que apuntan al lugar (*topos*) nos lo indican suficientemente: los argumentos se *ocultan, están agazapados* en regiones, profundidades, moradas, de donde hay que convocarlos, despertarlos: la Tópica es la comadrona de lo *latente*, es una

27. Estos casilleros tópicos son estúpidos, no tienen relación alguna con la

«vida», la «verdad»; fue un acierto desterrarlos de la enseñanza moderna, etcétera, sin duda, pero, ¿fallaría aún que los «temas» (de redacciones, de composiciones) acompañen a esa bella acción. Cuando escrito esto, me entero de que uno de los «temas» del último examen de bachillerato fue algo así como «¿Hay que respetar a los ancianos?». Para un tema estúpido, la tópica es indispensable.

forma que articula los contenidos y produce así fragmentos de sentido, unidades inteligibles.

B 1.21. La tópica: una reserva

Los *loci* son en principio fórmulas vacías, pero estas formas tuvieron muy pronto tendencia a llenarse siempre de la misma manera, a apoderarse de contenidos, inicialmente contingentes, luego repetidos, cosificados. La tópica se convierte en una reserva de estereotipos, de temas consagrados, de «fragmentos» llenos, que se colocan casi obligatoriamente en el tratamiento de todo tema. De ahí la ambigüedad histórica de la expresión lugares comunes (*topoi koinoi, loci communes*): 1) son formas vacías comunes a todos los argumentos (cuanto más vacías, más comunes);²⁸ 2) son estereotipos, proposiciones repetidas muchas veces. La tópica, reserva plena: este sentido no es el que le da Aristóteles, pero se encuentra ya en los sofistas: éstos habían sentido la necesidad de contar con una tabla de temas sobre los que se habla comúnmente y en los cuales no hay que «dejarse arrinconar». Esta cosificación de la tópica prosiguió gestándose regularmente, más allá de Aristóteles, a través de los autores latinos; triunfó con la neorretórica y fue absolutamente general durante la Edad Media. Curtius ha dado un catálogo general de estos temas obligados, acompañados de su tratamiento fijo. He aquí algunos de estos lugares cosificados (en la Edad Media): 1) *topos* de la modestia fingida: todo orador debe declarar que está abrumado por su tema, que es incompetente, que decir esto no es coquetería, etcétera (*excusatio propter infirmitatem*);²⁹ 2) *topos* del *puer senilis*: es el tema mágico del adolescente dotado de una sabiduría perfecta o del viejo provisto de la belleza y la gracia de la juventud; 3) *topos* del *locus amoenus*: el paisaje ideal, Eliseo o Paraíso (árboles, bosquecillos, fuente y pradera), ha proporcionado un buen número de «descripciones» literarias,³⁰ pero el origen es judicial: toda narración demostrativa de una causa obligaba al *argumentum a loco*: había que basar las pruebas en la naturaleza del lugar donde había acontecido la acción, la topografía.

28. Véase más adelante, B.1.23.

29. La *excusatio propter infirmitatem* reina aún ampliamente en nuestros escritos. Testimonio, esta burda *excusatio* de Michel Cournot (*Le Nouvel Observateur*, de 4 de marzo de 1965): «Esta semana no me río, tengo el Evangelio como tema y, por qué no decirlo de inmediato, no estoy a la altura, etcétera.»

30. Véase *ékphrasis*, A.5.2.

fla invadió luego la literatura (de Virgilio a Barrés); una vez cosificado, el *topos* adquiere un contenido fijo, independiente del contexto: olivos y leones son situados en las regiones nórdicas: el *paisaje* es separado del lugar, porque su función es constituir un signo universal, el de la Naturaleza; 4) los *adnata* (*impositiva*): este *topos* describe como bruscamente compatibles fenómenos, objetos y seres contrarios, y esta conversión paradójica funcionaba como el signo inquietante de un mundo «al revés»: *el lobo huye ante los corderos* (Virgilio); este *topos* floreció en la Edad Media, durante la cual permitió una crítica de la época; es el tema grujón y senil del «¡Hay que ver cada cosa!», o también el del *colmo*.³¹ Todos estos *topoi*, ya antes de la Edad Media, son trozos que se puede independizar (prueba de su fuerte cosificación), móviles, transportables: son los elementos de una combinatoria sintagmática; su colocación estaba sujeta a una sola reserva: no podían ser colocados en la *peroratio* (peroración), que es enteramente contingente, puesto que debe resumir la *oratio*. No obstante, luego y aún hoy, ¡cuántas conclusiones estereotipadas!

B.1.22. Algunas tópicas

Retornemos a nuestra tópica-casillero, porque ella es la que nos permitirá volver al «descenso» de nuestro árbol retórico, dentro del cual funciona como un gran lugar de distribución (de *dispatching*). La Antigüedad y el clasicismo han producido distintas tópicas, definidas ya sea por la agrupación de los *loci* en función de su afinidad ya sea por la de los temas. Dentro del primer tipo se puede citar la tópica general de Port-Royal, inspirada por el lógico alemán Clauberg (1654): la tópica de Lamy, que ya hemos citado, da una idea de ella: hay *loci* gramaticales (etimología, *coniugata*); *loci* lógicos (género, nombre propio, accidente, especie, diferencia, definición, división); *loci* metafísicos (causa final, causa eficiente, efecto, todo, partes, términos opuestos); es evidente.

31. Dos ejemplos de *adnata*:

Delille: «Pronto al negro cuervo se unirá la golondrina;/ Pronto a sus amores la paloma infiel;/ Lejos del lecho conyugal llevará sin timidez al altivo gavilán su corazón y su fe». Théophile de Viau: «Este arroyo remonta hacia su fuente;/ Un buey trepa al campanario;/ La sangre mana de esta peña;/ Un áspid se empareja con una osa;/ Sobre lo alto de una vieja torre;/ Una serpiente desgarra a un buitre;/ El fuego brilla dentro del hielo;/ El sol se ha vuelto negro;/ Veo la luna que está a punto de caer;/ Este árbol se marchó de su lugar.»

mente una tópica aristotélica. En el segundo tipo, el de las tópicas por temas, se pueden citar las siguientes: 1) la *tópica oratoria* propiamente dicha, que de hecho comprende tres tópicas: una tópica de los razonamientos; una tópica de las costumbres (*éthé*: inteligencia práctica, virtud, amistad, abnegación) y una tópica de las pasiones (*pathé*: cólera, amor, temor, vergüenza y sus contrarios); 2) una tópica de lo *ridículo*, parte de una retórica posible de lo cómico; Cicerón y Quintiliano enumeraron algunos *loci* de lo ridículo: defectos corporales, defectos intelectuales, incidentes, exteriores, etcétera; 3) una *tópica teológica*: comprende las diferentes fuentes de donde los teólogos pueden extraer sus argumentos: Escrituras, Padres, Concilios, etcétera; 4) una *tópica sensible*, o *tópica de la imaginación*, que aparece esbozada en Vico: «Los fundadores de la civilización [alusión a la época anterior a la poesía] se entregaron a una *tópica sensible*, en la que unían las propiedades, las cualidades o las relaciones entre los individuos y sus especies y las empleaban de una manera enteramente concreta para formar su género poético»; Vico habla en otro lugar de los «*universales de la imaginación*»; puede verse en esta tópica sensible un antecesor de la crítica temática, la que procede por categorías, no por autores; la de Bachelard, en suma: lo ascensional, lo cavernoso, lo torrencial, lo reverberante, lo durmiente, etcétera, son «lugares» a los que se someten las «imágenes» de los poetas.

B.1.23. Los lugares comunes

La tópica propiamente dicha (tópica oratoria, aristotélica), la que depende de las *pisteis énteknoi*, por oposición a la tópica de los caracteres y a la de las pasiones, comprende dos partes, dos subtópicas: 1) una tópica general, la de los lugares comunes; 2) una tópica aplicada, la de los lugares especiales. Los *lugares comunes* (*topoi koinoi*, *loci communes*) tienen para Aristóteles un sentido enteramente diferente del que atribuimos nosotros a esta expresión (por influencia del tercer sentido de la palabra *tópica*).³² Los lugares comunes no son estereotipos plenos, sino, por el contrario, lugares formales: por ser generales (lo general es propio de lo verosímil), son comunes a todos los temas. Para Aristóteles, estos lugares comunes son en total tres: 1) el de lo *posible/imposible*;

32. Véase, B.1.21.

relacionados con el tiempo (pasado, porvenir); estos términos generarán una pregunta tópica: el hecho en cuestión, ¿puede haber tenido lugar, podrá tener lugar o no? Este lugar puede aplicarse a las relaciones de contrariedad; si es posible que algo comenzara, es posible que termine, etcétera; 2) *existente/inexistente* (o *real/no real*); como el precedente, este *locus* puede ser relacionado con el tiempo: si algo poco probable para suceder, sucedió pese a todo, otro más probable para suceder ha sucedido realmente (pasado); aquí hay materiales de construcción reunidos: es probable que se construya una casa (futuro); 3) *más/menos*: es el lugar de lo grande y lo pequeño; su recurso principal es el «con más razón»: es muy probable que X haya golpeado a sus vecinos, puesto que ha golpeado efectivamente a su padre. Por más que los lugares comunes, por definición, carezcan de especificidad, cada uno de ellos puede pertenecer a uno de los tres géneros oratorios: el de lo *posible/imposible* conviene al género deliberativo (¿es posible hacer tal cosa?); el de lo *real/irreal* al judicial (¿tuvo lugar el crimen?); el de lo *más y lo menos* al epidíctico (elogio o censura).

B.1.24. Los lugares especiales

Los lugares especiales (*eide*, *ídía*) son lugares propios de temas particulares; son verdades particulares, proposiciones especiales, aceptadas por todos: son verdades de experiencia, vinculadas con la política, el derecho, las finanzas, la marina, la guerra, etcétera. Sin embargo, como estos lugares se confunden con la práctica de disciplinas, géneros, temas particulares, no se los puede enumerar. Pero es necesario plantear el problema teórico. La continuación de nuestro árbol consistirá pues en confrontar la *inventio*, tal como la conocemos hasta aquí, y la especialidad del contenido. Esta confrontación se produce en la *quaestio*.

B.1.25. La tesis y la hipótesis: *causa*

La *quaestio* es la forma de la especialidad del discurso. En todas las operaciones planteadas idealmente por la «máquina» retórica se introduce una nueva variable (que, a decir verdad, cuando se trata de *hacer* el discurso, es la variable de partitda); el contenido. Este referente, que por definición es contingente, puede sin embargo ser clasificado en dos grandes formas, que constituyen los dos grandes tipos de *quaestio*: 1) la *posición* o *tesis* (*thesis*, *propositum*): es una cuestión general, «abstracta», diríamos hoy, pero precisada, referida (sin lo cual no tendría

que ver con los lugares especiales), aunque, a pesar de ello (y esa es su marca) no tenga ningún parámetro de lugar o de tiempo (por ejemplo: ¿hay que *casarse*?); 2) la hipótesis (*hypothesis*) es una cuestión particular, que implica hechos, circunstancias, personas, dicho en pocas palabras, un tiempo y un lugar (por ejemplo, ¿debe X *casarse*?). Es evidente que en retórica los términos *tesis* e *hipótesis* tienen un sentido muy diferente de aquel al que estamos acostumbrados. Pero la hipótesis, ese punto de partida temporalizado y localizado, tiene otro nombre, que ha alcanzado gran prestigio: *causa*. Una *causa* es un *negotium*, un asunto, una combinación de contingencias variadas; un punto problemático en el que interviene lo contingente, y en particular el tiempo. Como existen tres «tiempos» (pasado, presente, futuro) habrá también tres tipos de *causa* y cada uno de ellos corresponderá a uno de los tres géneros oratorios que ya conocemos: de esta manera quedan estructuralmente fundados, situados en nuestro árbol retórico. Podemos asignarles sus atributos:

Géneros	Auditorio	Finalidad	Objeto	Tiempo	Razonamiento ^(a)	Lugares comunes
1 DELIBERATIVO	miembros de una asamblea	de aconsejar/desaconsejar	util/nocivo	futuro	ejemplar	posible/imposible
2 JUDICIAL	juices	acusar/defender	justo/ingusto	pasado	entimemas	real/no real
3 EPIDÍCTICO	espectadores, público	alabar/censurar	bello/feo	presente	comparación amplificada ^(b)	más/menos

(^a) Se trata de una dominante.

(^b) Es una variedad de la inducción, un *exemplum* ordenado hacia la exaltación de la persona alabada (mediante comparaciones implícitas).

B.1.26. De estos tres géneros, el judicial fue el mejor comentado en la Antigüedad; el árbol retórico lo prolonga más allá que a sus vecinos. Los *loci* especiales del género judicial se denominan «*status causae*». El *status causae* es el corazón de la *quaestio*, el punto sobre el cual versa el juicio; es el momento en que se produce el primer choque entre los adversarios, las partes; en previsión de ese conflicto el orador tiene que buscar el *punto de apoyo* de la *quaestio* (de ahí los términos *stasis*, *status*). Los *status causae* movlizaron en alto grado la pasión taxonómica de la Antigüedad. La clasificación más simple anuma tres *status causae* (se trata siempre de las formas que puede revestir lo contingente): 1) la

conjetura: el hecho, ¿tuvo o no lugar (*an sit?*)? Es el primer *locus* porque es el resultado inmediato de un conflicto de aserciones, *fecisti/non feci: an fecerit?* (¿lo hiciste; no, no lo hice: ¿lo hizo?). 2) la definición (*quid sit?*): ¿cuál es la calificación legal del hecho, bajo qué calificación legal hay que colocarlo?; ¿es un crimen? ¿un sacrilegio? 3) la cualidad (*quale sit?*): ¿el hecho es permitido, útil, excusable? Es el orden de las circunstancias atenuantes. A estos tres *loci* se le agrega a veces otro, de orden procesal: es el *status* de recusación (dominio de la casación). Una vez planteados los *status*, la *probatio* queda agotada; se pasa de la elaboración teórica del discurso (la retórica es una *tekhné*, una práctica especulativa) al discurso mismo; se ha llegado al punto en que la «máquina» del orador, el *ego*, tiene que articularse con la máquina del adversario, quien por su parte habrá hecho el mismo trayecto, el mismo trabajo. Esta articulación, este paso es evidentemente conflictivo: es la *disceptatio*, punto de fricción de las dos partes.

B.1.27. Las pruebas subjetivas o morales

Una vez recorrida toda la *probatio* (conjunto de las pruebas lógicas) hay que retornar a la primera dicotomía que abrió el campo de la *Inventio* y remontarse a las pruebas subjetivas o morales, las que dependen del *comover*. Este es el departamento de la retórica psicológica. Dos nombres la dominian incuestionablemente: Platón (hay que encontrar los tipos de discurso adaptados a los tipos de almas) y Pascal (hay que encontrar el movimiento interior del pensamiento del otro). Aristóteles reconoce una retórica psicológica, pero como la hace depender también de una *tekhné*, resulta una psicología «proyectada»: la psicología tal como se la imagina todo el mundo: no «lo que pasa dentro de la cabeza» del público sino lo que el público cree que los otros tienen en la cabeza: es una *éndon*, una psicología «verosímil», opuesta a la psicología «verdadera», como el entimema se opone al silogismo «verdadero» (demostrativo). Antes de Aristóteles los tecnógrafos recomendaban tomar en cuenta estados psicológicos como la compasión, pero Aristóteles innovó al clasificar las pasiones no según lo que efectivamente son sino según lo que se cree que ellas son: no las describe científicamente, sino que busca los argumentos que pueden utilizarse en función de la idea que el público tiene de las pasiones. Estas son expresamente premisas, *loci*: la «psicología» retórica de Aristóteles es una descripción del *etkós*, de lo verosímil

pasional. Las pruebas psicológicas se dividen en dos grandes grupos: *ethe* (los caracteres, los tonos, los aires) y *pathé* (las pasiones, los sentimientos, los afectos).

B.1.28. *Ethe*, los caracteres, los tonos

Los *ethe* son los atributos del orador (y no los del público, *pathé*); son los rasgos de carácter que el orador debe *mostrar* al auditorio (no importa mucho su sinceridad) para causar una impresión favorable: son sus *aires*. No se trata, pues, de una psicología expresiva, sino de una psicología imaginaria (en el sentido psicoanalítico); tengo que significar eso que quiero *ser para el otro*. Por esta razón —dentro de la perspectiva de esta psicología teatral— es mejor hablar de tonos que de caracteres: *tono* en el sentido musical y ético que la palabra tenía en la música griega. En sentido propio, el *ethos* es una connotación: el orador enuncia una información y *al mismo tiempo* dice: *yo soy éste; yo no soy aquél*. Para Aristóteles hay tres «aires», cuyo conjunto constituye la autoridad personal del orador: 1) *phrónesis*: es la cualidad del que delibera bien, del que sopesa el *pro* y el *contra*: es una sabiduría objetiva, un buen sentido que el orador exhibe; la *areté*: es la ostentación de una franqueza que no teme sus consecuencias y se expresa con la ayuda de expresiones directas, marcadas por una lealtad teatral; *éunoia*: se trata de no chocar, de no provocar, de ser simpático, de entrar en una complicidad complaciente con el auditorio. En conclusión: mientras habla y desarrolla el protocolo de las pruebas lógicas, el orador debe también decir incansablemente: *seguídme (phrónesis)*; *estimadme (areté)* y *amadme (éunoia)*.

B.1.29. *Pathé*, los sentimientos

Los *pathé* son los sentimientos del que escucha (no ya del orador), por lo menos tal cómo éste se los imagina. Aristóteles no se ocupa de ellos más que dentro de la perspectiva de una *tekhné*, es decir, como premisas de cadenas argumentativas, distancia que marca mediante el imperativo *esto (admitamos que)*, que precede a la descripción de cada pasión y que, según vimos, es el operador de lo «verosímil». Cada «pasión» es considerada en su *habitus* (las disposiciones generales que la favorecen), en su objeto (por quién se la siente) y según las circunstancias que suscitan la «cristalización» (*cólera/serenidad, odio/amistad, temor/confianza, envidia/emulación, ingratiud/gratiud, etcétera*). Hay que insistir en esto, porque pone de manifiesto la profunda modernidad de Aristóteles.

les y lo convierte en el patrón soñado de una cultura llamada de masas: todas estas pasiones son voluntariamente estudiadas en su *trivialidad*: la cólera es lo que todo el mundo piensa de la cólera, la pasión es solamente lo que todos dicen de ella, lo intertextual puro, la «citación» (así lo comprendían Paolo y Francesca, que no se amaron sino por haber leído los amores de Lancelot). La psicología retórica, por ende, es todo lo contrario de una psicología reduccionista, que intentara ver qué hay detrás de lo que la gente dice y que pretendiera reducir la cólera, por ejemplo, a *otra cosa*, más oculta. Para Aristóteles, la opinión del público es el dato primero y último; no hay en él ninguna idea hermenéutica (de desciframiento); para él, las pasiones son fragmentos de lenguaje prefabricados, que el orador debe simplemente conocer bien; de ahí la idea de un *castillero* de las pasiones, no como una colección de esencias sino como un montaje de opiniones. En lugar de la psicología reduccionista (que prevalece actualmente) Aristóteles coloca (anticipadamente) una psicología clasificadora, que distingue «lenguajes». Puede parecer muy ramplón (y sin duda falso) decir que los jóvenes se encolerizan más fácilmente que los ancianos, pero esta ramplonería (y este error) se vuelve interesante si comprendemos que tal proposición no es más que un elemento de ese *lenguaje general del otro* que Aristóteles reconstruye, de conformidad, quizás, con el arcano de la filosofía aristotélica: «la opinión universal es la medida del ser» (*Ética a Nicómaco*, X.2.1173^a1).

B.1.30. *Semina probationum*

De esta manera se termina el campo o la red de la *Inventio*, preparación heurística de los materiales del discurso. Ahora es necesario abordar la *Oratio* misma: el orden de las partes (*Dispositio*) y su expresión en las palabras (*Elocutio*). ¿Cuáles son las relaciones «programáticas» de la *Inventio* y de la *Oratio*? Quintiliano lo dice con una sola palabra (con una imagen): recomienda colocar ya en la *narratio* (es decir, antes de la parte argumentativa propiamente dicha) los «gérmenes» de las pruebas (*semina quaedam probationum spargere*). De la *Inventio* a la *Oratio* existe, pues, una relación de *enjabrazón*: hay que lanzar, callarse luego, volver, hacer explotar más adelante. Dicho de otra manera, los materiales de la *Inventio* son ya fragmentos de lenguaje, situados en un estado de *reversibilidad*, que es necesario ahora insertar en un orden fatalmente irreversible, que es el del discurso. De ahí la segunda gran operación de la *tekhné*, la *Dispositio*, o tratamiento de las restricciones de sucesión.

B.2. La *dispositio*

Se ha visto que la situación de la *dispositio* (*Taxis*) en la *tekhné* constituía una apuesta importante. Sin volver sobre este problema, definiremos la *dispositio* como el ordenamiento (tanto en sentido activo y operativo, como en el sentido pasivo, cosificado) de las grandes partes del discurso. La mejor traducción tal vez sea *composición*, si se recuerda que la *compositio*, en latín, es otra cosa; remite exclusivamente a la ordenación de las palabras en el interior de la oración; en cuanto a la *conlocatio*, designa la distribución de los materiales en el interior de cada parte. De acuerdo a una *sinagmática* aumentativa, se dan, pues: el nivel de la frase (*compositio*); el nivel de la parte (*conlocatio*), y el nivel del discurso (*dispositio*). Las grandes partes del discurso fueron establecidas muy tempranamente por Córax³³ y su distribución casi no ha variado: Quintiliano enuncia cinco partes (duplica la última en *confirmatio* y *refutatio*); Aristóteles, cuatro: esta división es que la adoptaremos aquí.

B.2.1. La *egressio*

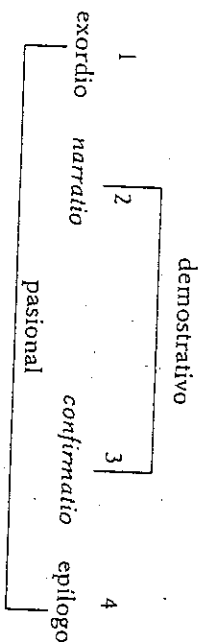
Antes de enumerar estas partes fijas, hay que señalar la existencia facultativa de una parte móvil: la *egressio* o *digressio*: es un pasaje de virtuosismo, ajeno al tema, que se relaciona con él mediante un vínculo muy débil. Es por lo general un elogio de personas o lugares (por ejemplo, el elogio de Sicilia en las *Verinas* de Cicerón). Esta unidad móvil, fuera de la clasificación, y por así decirlo, revoloteante—origen de la *ekphrasis* de la neorretórica—, es un operador de espectáculo, una especie de punzón de orfebre, de firma del «lenguaje soberano» (la *kurosís* de Goigias, la «poética» de Jakobson). Sin embargo, la *digressio* terminó por colocarse casi regularmente entre la *narratio* y la *confirmatio*.

B.2.2. Estructura paradigmática de las cuatro partes

La *Dispositio* parte de una dicotomía que era ya, en otros términos, la de la *Inventio*: *animos impellere* (commover) / *rem docere* (informar, convencer). El primer término (la apelación a los sentimientos) cubre el *exordio* y el *epílogo*, es decir, las dos partes extremas del discurso. El segundo término (la apelación al hecho, a la razón) cubre la *narratio* relación de los hechos) y la *confirmatio* (establecimiento de las pruebas

33. Véase, A.1.2.

o vías de persuasión), es decir, las dos partes intermedias del discurso. El orden sintagmático no sigue, pues, el orden paradigmático y nos encontramos frente a una construcción en quiasma: dos segmentos de «pasional» encuadran un bloque demostrativo:



Nosotros trataremos estas cuatro partes según el orden paradigmático: exordio/epilogo, narración/confirmación.

B.2.3. El comienzo y el fin

La solemnización de los comienzos y de los finales, de las inauguraciones y de las clausuras es un problema que sobrepasa a la retórica (ritos, protocolos, liturgias). La oposición del exordio y del epilogo, bajo formas bien constituidas, tiene sin duda algo de arcaizante: también, desarrollándose y secularizándose, el código retórico llevó a tolerar discursos sin exordio (en el género deliberativo), según la regla de *media res*, y aun a recomendar los finales abruptos (por ejemplo, Isócrates). En su forma canónica, la oposición comienzo/fin implica un desnivel: en el exordio, el orador debe actuar con prudencia, reserva, mesura; en el epilogo, ya no necesita contenerse, se compromete a fondo, pone en escena todos los recursos del gran juego patético.

B.2.4. El proemio

En la poesía arcaica, la de los aedos, el *prooimion* (proemio) es lo que viene antes del canto (*oimè*) es el preludio de los que tocan la lira y, antes del concurso, ensayan la digitación y aprovechan para conciliarse antipadadamente con el jurado (hay un hueco en *Los maestros cantores*, de Wagner). La *oimè* es una antigua balada épica: el recitador comenzaba a narrar la historia en un punto que, en definitiva era arbitrario: podía haberla «tomado» antes o después (la historia es «infinita»); las primeras palabras *cortan* el hilo virtual de un relato sin origen. Esta arbitrariedad del comienzo estaba marcada por las palabras griegas *ex hou* (a partir de lo cual); yo comienzo a partir de aquí; el aedo de la *Odisea* pide

■ la Musa que cante el regreso de Ulises «a partir del momento en que le plazca». La función del proemio es, por consiguiente, exorcizar, la arbitrariedad de todo inicio. ¿Por qué comenzar por esto mejor que por esto otro? ¿De acuerdo con qué razón hay que cortar con la palabra lo que Ponge (autor de *Proèmes*) llama «el *meigma analógico bruto*»? Este cuchillo necesita ser moderado, esta anarquía un protocolo de decisión: es el *prooimion*. Su papel evidente es el de *aplaçar*, como si comenzar a hablar, encontrarse con el lenguaje, fuera correr el riesgo de despertar lo desconocido, el escándalo, el monstruo. En cada uno de nosotros hay una solemnidad aterradora relacionada con «romper» el silencio (o el otro lenguaje), salvo en algunos charlatanes que se lanzan sobre la palabra como Gribouille y «la toman» por la fuerza, no importa dónde: es lo que se denomina «espontaneidad». Tal es, quizás, el fondo del que procede el exordio retórico, la inauguración reglamentada del discurso.

B.2.5. El exordio

El exordio comprende canónicamente dos momentos: 1) la *captatio benevolentiae* o empresa de seducción de los oyentes, a los que se intenta conciliar de inmediato mediante una prueba de complicitad. La *captatio* ha sido uno de los elementos más estables del sistema retórico (floreció todavía en la Edad Media y lo sigue haciendo aún en nuestros días); sigue un modelo muy elaborado, codificado según la clasificación de las *causas*: la vía de seducción varía según la relación de la causa con la *doxa*, la opinión corriente, normal: a) si la causa se identifica con la *doxa*, si se trata de una causa «normal», de buen tono, no es útil someter al juez a ninguna seducción, a ninguna presión; es el género *éndoxon*, *honestum*; b) si la causa es en cierta medida neutra en lo referente a la *doxa* hace falta una acción positiva para vencer la inercia del juez, suscitar su curiosidad, volverlo atento (*attentum*); es el género *ádoxon*, *humile*; c) si la causa es ambigua, hay que hacerlo inclinarse hacia una de las dos partes; es el género *amphídoxon*, *dubium*; d) si la causa está embrollada, oscura, hay que arrastrar al juez para que no siga como a guías, como avanzadilla, hacerlo *docilem*, receptivo, maleable; es el género *disparakolouñeton*, *obscurum*; e) finalmente, si la causa es extraordinaria, suscita asombro por situarse demasiado lejos de la *doxa* (por ejemplo, acusar a un padre, a un anciano, un niño, un ciego, ir contra el *human touch*), no es suficiente ya una acción difusa sobre el juez (una connotación), es necesario un verdadero remedio, pero este

remedio debe ser indirecto, porque no hay que enfrentarse, chocar abiertamente con el juez; es la *insinuatio*, fragmento autónomo (y no ya un simple tono) que se coloca después del comienzo; por ejemplo, fingir estar impresionado por el adversario. Tales son los modos de la *captatio benevolentiae*; e) la *partitio*, segundo momento del exordio, anuncia las divisiones que se van a emplear, el plan que se va a seguir (las *partitiones* pueden multiplicarse; se pueden colocar una al comienzo de cada parte); la *ventaja*, dice Quintiliano, es que jamás parece largo aquello cuyo término se anuncia.

B.2.6. El epílogo

¿Cómo saber si un discurso termina? Es algo tan arbitrario como el comienzo. Hace falta, por consiguiente, un signo de que ha llegado el fin, un signo de la clausura (así, en ciertos manuscritos: «*ci falli la geste que Turoldus declinet*»). Este signo ha sido racionalizado con la coartada del placer (lo que probaría que los antiguos tenían conciencia del «aburrimiento» de sus discursos). Aristóteles lo señaló, no a propósito del epílogo sino a propósito del período: el período es una oración «agradable» porque es la contraria de la que no termina; en cambio es desagradable no presentar nada, no ver el fin de nada. El epílogo (*peroratio*, *conclusio*, *cumulus*, coronamiento) comporta dos niveles: el nivel de las «cosas» (*posita in rebus*): se trata de recoger y de resumir (*enumeratio*, *rerum*, *repositio*); 2) el nivel de los «sentimientos» (*posita in affectibus*): esta conclusión patética, plañidera, no era muy usada entre los griegos, donde un encargado imponía silencio al orador que hacía vibrar demasiado tiempo la cuerda sensible, pero en Roma el epílogo era la ocasión de una gran despliegue teatral, de la gesticulación del abogado: mostrar al acusado rodeado de sus padres y de sus hijos, exhibir un puñal ensangrentado, los huesos extraídos de la herida: Quintiliano pasa revista a todos estos trucos.

B.2.7. La narratio

La *narratio* (*diegesis*) es ciertamente el relato de los hechos vinculados con la causa (puesto que la *causa* es la *quaestio* en la medida en que está impregnada de lo contingente), pero este relato está concebido exclusivamente desde el punto de vista de la prueba, es «la exposición persuasiva de algo que se hizo o que se pretende haber hecho». La narración no es, pues, un *relato* (en el sentido novelesco y casi desinteresado del término), sino una premisa argumentativa. Consiguientemente, tiene dos caracteres obligados: 1) su desnudez, nada de digresión, nada de prosopopeya, nada de argumentación directa; no existe una *techné* peculiar de la narración; sólo tiene que ser clara, *verosimil*, breve; 2) su funcionalidad: es una preparación de la argumentación; la mejor preparación es aquella cuyo sentido está oculto, en la que las pruebas están diseminadas en estado de gérmenes ocultos (*semina probalium*). La *narratio* comporta dos tipos de elementos: los hechos y las descripciones.

B.2.8. Ordo naturalis/ordo artificialis

En la retórica antigua, la exposición de los hechos está sometida a una sola regla estructural: que el encañamiento sea verosímil. Pero ulteriormente, en la Edad Media, cuando la Retórica se separó por completo de lo judicial, la *narratio* se convirtió en un género autónomo y la ordenación de sus partes (*ordo*) llegó a ser un problema teórico: es la oposición del *ordo naturalis* y del *ordo artificialis*. «Todo orden», dice un contemporáneo de Alcuino, «es o natural o artificial. El orden es natural si se refieren los hechos en el mismo orden en que se sucedieron; el orden es artificial si se parte no del inicio de lo que sucedió, sino de la mitad». Es el problema del *flash-back*. El *ordo artificialis* obliga a una segmentación entética de la sucesión de los hechos, ya que se trata de obtener unidades móviles, reversibles; implica o produce una inteligibilidad particular, fuertemente enfatizada, ya que destruye la «naturalidad» del tiempo lineal. La oposición de los dos «órdenes» puede versar no ya sobre los hechos sino sobre las partes mismas del discurso: el *ordo naturalis* es entonces el que respeta la norma tradicional (*exordio, narratio, confirmatio, epílogo*) el *ordo artificialis* es el que subvierte este orden en razón de las circunstancias; paradójicamente (y esta paradoja es sin duda frecuente), *naturalis* quiere decir entonces *cultural*, y *artificialis* quiere decir *espontáneo, contingente, natural*.

B.2.9. Las descripciones

A la vez que el eje propiamente cronológico —o diacrónico, o diegético—, la *narratio* admite un eje aspectual, durativo, formado por una secuencia flotante de estasis: las *descripciones*. Estas descripciones han sido fuertemente codificadas. Había, principalmente, las *chronografías* o descripciones de tiempos, de períodos, de edades; las *prosopografías*

fia o retratos de personas. Es conocida la fortuna-que tuvieron estos «fragmentos» en nuestra literatura, fuera de lo judicial. Hay que señalar todavía, para terminar con la *narratio*, que el discurso puede incluir todavía una segunda narración; si la primera fue breve, se la recoge luego en detalle («expondit con detalle cómo sucedió lo que acabo de relatar»); es la *epititigésis*, la *repetita narratio*.

B.2.10. La *confirmatio*

A la *narratio*, o exposición de los hechos, sigue la *confirmatio*, o exposición de los argumentos: en ella se enuncian las «pruebas» elaboradas en el curso de la *inventio*. La *confirmatio* (*apódexis*) puede incluir tres elementos: 1) la *propositio* (*prothesis*): es una definición sintética de la causa, del punto en debate; puede ser simple o múltiple, y esto depende de los puntos fundamentales sobre los que se argumentará («Sócrates fue acusado de corromper a los jóvenes y de introducir divindades nuevas»); 2) la *argumentatio*, que es la exposición de las razones convincentes; no se recomienda ninguna estructuración particular, excepto la siguiente: hay que comenzar por las razones más fuertes, continuar por las débiles y terminar con algunas muy fuertes; 3) algunas veces, al final de la *confirmatio*, el discurso continuado (*oratio continua*) es interrumpido por un diálogo muy vivaz con el abogado contrario o un testigo: el otro irrumpe en el monólogo, es la *altercatio*. Este episodio oratorio era desconocido por los griegos y se relaciona con el género de la *rogatio*, o introducción acusadora («Quousque tandem, Catilina...»).

B.2.11. Otras divisiones del discurso

La codificación muy fuerte de la *dispositio* (de la que subsiste una huella profunda en la pedagogía del «plan» [de la «disertación» francesa] atestigüa que el humanismo, en su pensamiento del lenguaje, se preocupó intensamente por el problema de las unidades sintagmáticas. La *dispositio* es una segmentación más entre otras posibles. Algunas de ellas, comenzando por las unidades de mayor dimensión, son las siguientes: 1) el discurso en su totalidad puede constituir una unidad, si se lo opone a otros discursos; es el caso de la clasificación por géneros o estilos; es también el caso de las *figuras de temas*, cuarto tipo de figuras que se suma a los tropos, las figuras de dicción y figuras de pensamiento: la *figura de temas* abarca toda la *oratio*. Dionisio de Halicarnaso distinguía tres: a) la *directa* (decir lo que se quiere decir); la *obliqua*

(discurso sesgado: Bossuet amonestando a los reyes con la *excuria* de la religión); c) la *contraria* (anfrasis, ironía); 2) las partes de la *dispositio* (ya las conocemos); 3) el trozo, el fragmento, la *ékphrasis* o descripción (también la conocemos); 4) En la Edad Media el *articulus* es una unidad de desarrollo: es una obra de conjunto, compilación de *Disputationes* o *Summa*; se presenta un resumen de la cuestión disputada (introducida por *utrum*); 5) el *período* es una oración gramatical estructurada según un modelo orgánico (con principio y fin); tiene por lo menos dos miembros (elevación y descenso, *tasis* y *apóstasis*) y a lo sumo cuatro. Debajo del período (y, a decir verdad, desde él) comienza la oración gramatical, objeto de la *compositio*, operación técnica que incumbe a la *elocutio*.

B.3. La *elocutio*

Una vez encontrados los argumentos y situados en grandes masas en las distintas partes del discurso, resta «formularlos en palabras»; tal es la función de esta tercera parte de la *tekhnē rhētorikē* llamada *lexis* o *elocutio*, a la que, abusivamente, hay la costumbre de reducir a la retórica, parte (pero sólo parte) de la *Elocutio*.

B.3.1. Evolución de la *elocutio*

La *elocutio*, en efecto, ha evolucionado mucho desde los orígenes de la retórica. Ausente de la clasificación de Córax, hace su aparición cuando Gorgias decide aplicar a la prosa criterios estéticos (provenientes de la poesía); Aristóteles trata de ella menos ampliamente que del resto de la retórica; se desarrolla principalmente entre los latinos (Cicerón, Quintiliano), se amplía en espiritualidad con Dionisio de Halicarnaso y el anónimo *Peri hýpsous* y termina por absorber toda la retórica, identificada bajo la única especie de la «figuras». Sin embargo, en su estado canónico, la *elocutio* define un cambio que abarca todo el lenguaje; incluye, a la vez, nuestra gramática (hasta llegar al corazón de la Edad Media) y lo que se llama la *dicción*, la utilización teatral de la voz, la mejor traducción de *elocutio* es, quizá, no tanto *elocución* (demasiado restringida) como *enunciación*, o, en rigor, *locución* (actividad locutoria).

B.3.2. La red

Las clasificaciones internas de la *elocutio* han sido numerosas, y esto se debe sin duda a dos razones; en primer lugar, porque esta *tekhnē* tuvo

que atravesar idiomas diferentes (griego, latín, lenguas romances), cada una de las cuales podía modificar la naturaleza de las «figuras»; además, porque la promoción constante de esta parte de la retórica obligó a reinventaciones terminológicas (hecho patente en la denominación delirante de las figuras). Aquí simplificaremos esa red. La oposición madre es la de paradigma y sintagma: 1) *elegir* las palabras (*electio, eklogē*); 2) *unirlas* (*synthesis, compositio*).

B.3.3. Los «colores»

La *electio* implica que, en el lenguaje, se puede sustituir una palabra por otra: la *electio* es posible porque la sinonimia forma parte del sistema de la lengua (Quintiliano): el locutor puede sustituir un significante por otro, y puede también, mediante esta sustitución, producir un sentido de segundo grado (connotación). Todas las sustituciones, cualquiera que sea su índole, son *tropos* («conversiones»), pero el sentido de la palabra es por lo común restringido, para poderlo oponer a las «Figuras». Los términos verdaderamente generales, que abarcan indistintamente todas las clases de sustituciones, son «*ornamentos*» y «*colores*». Estas dos palabras muestran claramente, por sus connotaciones mismas, cómo concebían el lenguaje los antiguos: 1) hay una base desnuda, un nivel propio, un estado normal de la comunicación, a partir de la cual se puede elaborar una expresión más complicada, *adornada*, dotada de una *distancia* más o menos grande en relación al suelo original. Este postulado es decisivo, pues parece determinar hoy día todas las tentativas de revigorar la retórica: recuperar la retórica supone necesariamente creer en la existencia de un alejamiento [*écart*] entre dos estados de lenguaje; inversamente, la condena de la retórica se lleva a cabo en la actualidad siempre en nombre de un rechazo de la jerarquía de los lenguajes, entre los cuales no se admite más que una «jerarquía fluctuante», y no fija, fundada en la naturaleza; 2) el segundo estrato (retórico) tiene una función de animación: el estado «propio» del lenguaje es inerte, el estado segundo es «vibrante»: colores, luces, flores (*colores, lumina, flores*); los ornamentos están del lado de la pasión, del cuerpo, hacen deseable la palabra; hay una *venustas* del lenguaje (Cicerón); 3) los *colores* se colocan algunas veces para ahorrar al pudor la incomodidad de una exposición demasiado desnuda» (Quintiliano); dicho de otra manera, como posible eufemismo, el *color* es el índice de un tabú: el de la desnudez del lenguaje: como el rubor que enrojece un rostro, el *color*

expone el deseo pero oculta el objeto: es la dialéctica misma de la ropa (*skhēma* significa vestido; *figura*, apariencia).

B.3.4. El furor taxonómico

Lo que denominamos mediante el término genérico de «figuras de retórica», pero que con todo rigor histórico y para evitar la ambigüedad entre *tropos* y *figuras* convendría más llamar «ornamentos», ha sido durante siglos, y lo es todavía hoy, el objeto de un verdadero furor clasificador, indiferente a las burlas que surgieron muy tempranamente. Con estas figuras de retórica parece imposible hacer otra cosa que nombrarlas y clasificarlas: centenares de términos, de formas muy corrientes (epíeto, reticencia) o muy bárbaras (*anantapódoton, epanapíosis, tapínosis*, etcétera), docenas de agrupamientos. ¿Por qué esta furia de la división, de la denominación, esta especie de actividad ebria del lenguaje sobre el lenguaje? Sin duda (o por lo menos es una explicación estructural) porque la retórica intenta codificar el *habla* (no ya la lengua), es decir, el espacio mismo en el cual, en principio, cesa el código. Este problema fue visto ya por Saussure: ¿qué hacer con las combinaciones estables de palabras, los sintagmas fijados que participan a la vez de la lengua y del habla, de la estructura y de la combinación? En la medida en que la retórica prefiguró una lingüística del habla (distinta de la estadística), lo cual constituye una contradicción de términos, se quedó sin aliento en el intento de aprehender mediante una red cada vez más fina las «maneras de hablar», lo que equivalía a adueñarse de lo imposible de someter: el espejismo mismo.

B.3.5. Clasificación de los ornamentos

Todos estos ornamentos (centenares) han sido desde siempre repartidos de acuerdo con ciertos ejes binarios: *tropos/figuras; tropos gramaticales/tropos retóricos; figuras de gramática/figuras de retórica; figuras de palabras/figuras de pensamiento; tropos/figuras de dicción*. De un autor a otro, las clasificaciones son contradictorias: los *tropos* se oponen aquí a las *figuras*; allí, forman parte de ellas; la hipótesis es para Lamy un tropo, para Cicerón una figura de pensamiento, etcétera. Unas palabras sobre las oposiciones más frecuentes: 1) *tropos/figuras*: es la distinción más primitiva, la de la Antigüedad; en el tropo la conversión de sentido se basa en una unidad, en una palabra (por ejemplo, el aspa de un molino, el brazo de un sillón); en la figura, la conversión exige varias

palabras, un pequeño sintagma íntegro (por ejemplo, la perífrasis: *las trampas de la conversación*). Esta oposición correspondería aproximadamente a la del sistema y el sintagma; 2) *gramática/rétorica*; los tropos gramaticales son conversiones de sentido que han pasado al uso corriente, hasta el punto de que no se «siente» ya el ornamento: *electricidad* (metonimia de *luz eléctrica*), *una casa alegre* (metáfora trivializada), mientras que los tropos retóricos son advertidos como un uso extraordinario: *la colada de la naturaleza*, por el Diluvio (Tertuliano), *la nieve del piano*, etcétera. Esta oposición correspondería casi en su totalidad a la de denotación y connotación; 3) *palabras/pensamientos*: la oposición de figuras de palabras y figuras de pensamiento es la más trivial; las figuras de palabras se dan cuando la figura desapareciera si se cambiasen las palabras (por ejemplo, el anacoluto, que depende exclusivamente del orden de las palabras: *La nariz de Cleopatra, si hubiera sido más corta, la faz del mundo...*); las figuras de pensamiento subsisten siempre, cualesquiera que sean las palabras que se decida emplear (por ejemplo, la antítesis: *Yo soy la llaga y el cuchillo*, etcétera); esta tercera oposición es mentalista, pone en escena significados y significantes; los unos pueden existir sin los otros. Es todavía posible concebir nuevas clasificaciones de figuras, y a decir verdad se puede adelantar que no existe nadie que, al ocuparse de retórica, no se sienta tentado de clasificar a su vez y a su manera las figuras. Sin embargo, nos falta aún una clasificación puramente operativa de las principales figuras: los diccionarios de retórica, en efecto, no permiten fácilmente saber qué es un *cleuasma*, una *epanalepsis*, una *paralipsis*, pasar de la designación, frecuentemente muy hermética, al ejemplo; pero ningún libro nos permite hacer el trayecto inverso, ir de la oración (encontrada en un texto) al nombre de la figura; si leo «*tanto mármol temblando sobre tanta sombra*», ¿qué libro me dirá que es una *hipálage*, si no lo sé de antemano? Nos falta un instrumento inductivo, útil si se quieren analizar los textos clásicos de acuerdo con su propio metalinguaje.

B.3.6. Recordatorio de algunas figuras

No se trata, evidentemente, de dar una lista de los «ornamentos» reconocidos por la antigua retórica bajo el nombre general de «figuras»: existen diccionarios de retórica. Creo, sin embargo, útil recordar la definición de una decena de figuras, tomadas al azar, de manera que se cree una perspectiva concreta para estas pocas observaciones sobre la

electio: 1) la *alteración* es una repetición cercana de consonantes en un sintagma corto (*el caso de Lázaro*); cuando lo que se repletan son los timbres, hay *apofonía* (*Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville*). Se ha sostenido que la alteración es menos intencional de lo que los críticos y estilistas tienden a suponer; Skinner ha demostrado que en los sonetos de Shakespeare las alteraciones no sobrepasan en número a las que pueden esperarse de la frecuencia normal de las letras y grupos de letras; 2) el *anacoluto* es una ruptura de la construcción, a veces con defectos gramaticales (*Además del aspecto de un gran ejército en posición de batalla, los macedonios, se asombraron cuando...*); 3) la *calcrexis* se produce cuando se hace necesario emplear un término «figurado» porque la lengua no dispone de un término propio (aspas del molino); 4) La *elipsis* consiste en suprimir los elementos sintácticos hasta el límite en que puede ser afectada la inteligibilidad (*Yo te amaba inconstante, ¿qué hubiera hecho fiel?*); con frecuencia se ha sostenido que la elipsis representa un estado «natural» de la lengua; sería el modo «normal» de la palabra en la pronunciación, la sintaxis, el sueño, el lenguaje infantil; 5) la *hipérbole* consiste en exagerar: sea incrementando (*áureis: corre más rápido que el viento*), sea disminuyendo (*tapinois: más lento que una tortuga*); 6) la ironía o antífrasis consiste en hacer entender una cosa distinta de la que se dice (es una connotación); como dice F. de Neufchâteau: «*Ella elige sus palabras: todas parecen halagüeñas. Pero el tono que les añade les da otro sentido*»; 7) la *perífrasis* es originariamente un rodeo del lenguaje, que se efectúa para evitar una notación tabú. Si la perífrasis está depreciada, se la llama *perisología*; 8) la *relicencia* o *apostopesis* marca una interrupción en el discurso debida a un cambio emocional brusco (el *Quos ego virgiliano*); 9) La *suspensión* retarda el enunciado, mediante la adición de incisos, antes de resolverlo: es un *suspense* en el nivel de la oración gramatical.

B.3.7. Lo propio y lo figurado

Como se ha visto, todo el edificio de las «figuras» se basa sobre la idea de que existen dos lenguajes, uno propio y otro figurado, y en consecuencia la retórica, en su parte elocutiva, es un cuadro de los *apartamientos* del lenguaje. Desde la Antigüedad, las expresiones metarretóricas que

34. En el texto del que disponemos, hay un salto de 4 a 6. Se supone que en 5 tendría que situarse la *stivédogue*, en la cual se dice la parte por el todo. [T.]

atestiguán esta creencia son innumerables: en la *elocutio* (campo de las figuras), las palabras son «*transportadas*», «*desviadas*», «*alejadas*» de su hábitat normal, familiar. Aristóteles ve en ello un gusto por el extrañamiento: hay que «alejarse de las locuciones comunes (...) nosotros experimentamos a este respecto las mismas impresiones que en presencia de extranjeros: hay que dar al estilo un aire extranjero, porque lo que viene de lejos excita la admiración». Hay, por consiguiente, una relación de *extraneidad* entre las «palabras corrientes», de las que cada uno de nosotros (¿pero quién es ese «nosotros»? se sirve y las «palabras insignes», palabras extranjeras al uso cotidiano: «barbarismos» (palabras de los pueblos extranjeros), neologismos, metáforas, etcétera. Para Aristóteles es necesario mezclar estas dos terminologías, porque si uno se sirve exclusivamente de palabras corrientes, resulta un estilo «bajo» si uno se sirve exclusivamente de palabras insignes resulta un discurso *enigmático*. De *nacional/extranjero* y *normal/extraño*, la oposición se deslizó a *propio/figurado*. ¿Qué es el sentido propio? «Es la primera significación de la palabra» (Dumarsais): «Cuando la palabra significa aquello para lo que fue originariamente establecida». Sin embargo, el sentido propio no puede ser el sentido muy antiguo (el arcaísmo es extraño), sino el *sentido inmediatamente anterior a la creación de la figura*: lo propio, lo verdadero es, una vez más, lo *primero* (el Padre). En la retórica clásica lo *primero* se encontró *naturalizado*. De ahí la paradoja: ¿cómo puede el sentido propio ser el sentido «natural» y el sentido figurado el sentido «original»?

B.3.8. Función y origen de las figuras

Pueden distinguirse aquí dos grupos de explicaciones: 1) *explicación por la función*: a) el segundo lenguaje proviene de la necesidad de eufemizar, de eludir los tabúes; b) el segundo lenguaje es una técnica de la *ilusión* (en el sentido de la pintura: perspectiva, sombras, *trompe-l'œil*); redistribuye las cosas, las hace aparecer distintas de lo que son, o como son, pero de una manera imprevista; c) hay un placer inherente a la asociación de las ideas (nosotros diríamos un *ludismo*); 2) *explicación por el origen*: estas explicaciones parten del postulado de que las figuras existen «en la naturaleza», es decir, en el «pueblo» (Racine: «No hace falta más que escuchar una ríña entre dos mujeres del pueblo de la condición más vil: ¡qué abundancia de figuras! Abundan la metonimia, la catacrexis, la hipérbole, etcétera»); y F. de Neufchateau: «En la cir-

dad, en la corte, en los campos en el mercado, / La elocuencia del corazón por los tropos se exhala.» ¿Cómo conciliar entonces el origen «natural» de las figuras y su rango secundario, posterior, en el edificio del lenguaje? La respuesta clásica es que el arte *elige* las figuras (en función de una buena evaluación de su distancia, que tiene que ser *medida*, pero no las crea; en conclusión, lo figurado es una combinación artificial de elementos naturales).

B.3.9. Vico y la poesía

Partiendo de esta última hipótesis (las figuras tienen un origen «natural») es posible distinguir, aun dos tipos de explicaciones. El primero es mítico, romántico, en el sentido más amplio del término: la lengua «propia» es pobre, no alcanza para todas las necesidades, pero es suplida por la irrupción de otro lenguaje, «esas divinas eclosiones del espíritu que los griegos llamaban *tropos*» (V. Hugo); o también (Vico, recogido por Michelet), la poesía es el lenguaje original y las cuatro grandes figuras arquetípicas han sido inventadas *sucesivamente* no por los escritores sino por la humanidad en su Edad Poética: *metáfora*, luego *metonimia*, luego *sinécdoque*, luego *ironía*; al principio se las empleaba *naturalmente*. ¿Cómo pudieron, entonces, convertirse en «figuras de retóricas»? Vico da una respuesta muy estructural: cuando nació la abstracción, es decir, cuando la «figura» se encontró situada en oposición paradigmática con otro lenguaje.

B.3.10. El lenguaje de las pasiones

La segunda explicación es psicológica: es la de Lamy y los clásicos: las figuras son el lenguaje de la pasión. La pasión deforma el punto de vista sobre las cosas y obliga a emplear palabras particulares: «Si los hombres concibieran todas las cosas que se presentan a su espíritu simplemente, como son en sí mismas, hablarían todos de la misma manera: los géómetras usan casi todos el mismo lenguaje» (Lamy). Esta opinión es interesante, porque si las figuras son los «*morfemas*» de la pasión, mediante las figuras podemos conocer la taxonomía clásica de las pasiones, y en especial la de la pasión amorosa, de Racine a Proust. Por ejemplo, la *exclamación* corresponde al raptó brusco de la palabra, a la asía emotiva; la *duda*, la *dubitación* (nombre de una figura) a la tortura de las incertidumbres de la conducta (¿qué hacer? ¿Esto? ¿Aque-

llo?), a la difícil lectura de los «signos» emitidos por el otro; la *elipsis*, a la censura de todo lo que obstaculiza la pasión; la *paralipsis* [o preterición] (anunciar que no se va a decir lo que se termina diciendo) al reinicio de la «escena», al demonio de la herida; la *repetición* a la reafirmación obsesiva de los «derechos»; la *hipótesis* a la escena que uno se representa vivamente, al fantasma interior, al argumento mental (deseo, celos etcétera). Se comprende mejor entonces cómo lo figurado puede ser un lenguaje a la vez *natural* y *segundo*: es natural, porque las pasiones están en la naturaleza; es segundo, porque la moral exige que estas mismas pasiones, aunque «naturales», sean distanciadas, colocadas en la región de la falta; como, para un clásico, la «naturalidad» es mala, las figuras de retórica son algo a la vez fundado y sospechoso.

B.3.11. La *compositio*

Es necesario volver ahora a la primera oposición, la que sirve de punto de partida para la red de la *elocutio*: a la *electio*, campo sustitutivo de los ornamentos, se opone la *compositio*, campo asociativo de las palabras en la oración. No se tomará aquí partido sobre la definición lingüística de la «oración»: para nosotros es solamente esta unidad de discurso intermedia entre la *pars orationis* (parte mayor de la *oratio*) y la figura (pequeño grupo de palabras). La antigua retórica codificó dos tipos de «construcciones»: 1) una construcción «geométrica»: es la del *período* (Aristóteles): «una oración que tiene en sí misma principio, fin y una extensión que se puede abarcar fácilmente»; la estructura del período depende de un sistema interno de *comas* (cortes) y de *puntos* (partes); el número es variable y discutido; en general se exigen 3 ó 4 puntos, sometidos a la oposición (1/3 ó 1-2/3-4): la referencia a este sistema es vitalista (el va y viene de la respiración) o deportiva (el período reproduce la forma elíptica de los estadios; una idea, una cura, un regreso); 2) una construcción «dinámica» (Dionisio de Halicarnaso): la oración se concibe entonces como un período sublimado, vitalizado, trascendido por el «movimiento»; no se trata ya de un ir y volver sino de un ascenso y un descenso; esta especie de *swing* es más importante que la elección de las palabras: depende de una especie de sentido innato del escritor. Este «movimiento» tiene tres modos: a) *áspero*, entrecortado (Píndaro, Tucídides); b) *suave*, contenido, aceptado (Safó, Isócrates, Cicerón); c) *mixto*, reserva de casos flotantes.

Así concluye la red retórica, puesto que hemos decidido dejar de lado las partes de la *technè rhetorikè* propiamente teatrales, históricas, ligadas a la voz: *actio* y *memoria*. La menor conclusión histórica (aparte de que habría cierta ironía en codificar uno mismo el segundo metalinguaje que acaba de usar mediante una peroratio proveniente del primero) excedería la intención puramente didáctica de este sencillo prontuario. De todas maneras, al abandonar la antigua retórica quisiera decir que saldo personal me queda de este viaje memorable (descenso en el tiempo, descenso en la red, como de un río doble). «Lo que me queda» quiere decir: las preguntas que vienen desde ese antiguo imperio hacia mi trabajo actual y que, habiéndome acercado una vez a la retórica, ya no puedo evitar.

Ante todo, la convicción de que muchos rasgos de nuestra literatura, nuestra enseñanza, nuestras instituciones de lenguaje (hay una sola institución sin lenguaje?) se aclararían y se comprenderían de manera diferente si se conociera a fondo (es decir, si no se censurara) el código retórico que ha dado su lenguaje a nuestra cultura; ni una técnica, ni una estética, ni una moral de la retórica son ya posibles, pero, ¿una historia? Si, una historia de la retórica (como investigación, como libro, como enseñanza) es actualmente necesaria, ampliada mediante una nueva manera de pensar (Lingüística, semiología, ciencia histórica, psicoanálisis, marxismo).

En segundo lugar, esta idea de que existe una especie de acuerdo obstinado entre Aristóteles (de quien nació la retórica) y la cultura llamada de masas, como si el aristotelismo, muerto desde el Renacimiento en cuanto filosofía y en cuanto lógica, muerto en cuanto estética desde el romanticismo, sobreviviera en estado degradado, difuso, inarticulado, en la práctica cultura de las sociedades occidentales, práctica fundada, a través de la democracia, sobre una ideología del «mayor número», de la norma mayoritaria, de la opinión corriente: todo indica que una especie de vulgaría aristotélica define todavía un tipo de Occidente trans-histórico, una cultura (la nuestra), que es la de las endoxa: ¿cómo evitar esta evidencia que Aristóteles (poética, lógica, retórica) brinda a todo el lenguaje, narrativo, discursivo, argumentativo, vehiculado por las «comunicaciones masivas», un casillero analítico completo (a partir de la noción de «verosimilitud») y que representa esta homogeneidad óptima de un metalinguaje, y de un lenguaje-objeto que puede definir una ciencia aplicada? En un régimen democrático, el aristotelismo sería entonces la mejor de las sociologías culturales.

Por último, la comprobación, bastante perturbadora en su concisión, de que toda nuestra literatura, formada por la retórica y sublimada por el

humanismo, surgió de una práctica político-judicial (salvo de aferrarse al contrasentido que limita la retórica a las «figuras»): allí donde los conflictos más brutales, de dinero, de propiedad, de clases, son asumidos, contenidos, domesticados y mantenidos por un derecho de Estado, allí donde la institución reglamenta la palabra fingida y codifica todo recurso al significado, ahí nace nuestra literatura. Por ello, hacer caer la retórica al nivel de un objeto plena y simplemente histórico, reivindicar, bajo el nombre de texto, de escritura, una nueva práctica del lenguaje y no separarse jamás de la ciencia revolucionaria, son un solo y mismo trabajo.

Communications, n. 16, 1970.

APENDICE

S.E.L.F., sesión del 14 de noviembre de 1964

La clasificación estructural de las figuras de retórica

La retórica puede definirse como el plano de connotación de la lengua; los significados del signo retórico estuvieron constituidos durante mucho tiempo por los diferentes «estilos» reconocidos por el código y actualmente por el concepto mismo de literatura; sus significantes, formados por unidades de diferente magnitud (principalmente mayores que el monema), corresponden en gran parte a las figuras de retórica.

Las figuras pueden clasificarse en dos grandes grupos: el primero, o grupo de las *metáforas*, abarca todos los connotadores que suponen una conversión semántica; por ejemplo, la metáfora: *viajera nocturna* = *vejez*; la cadena semántica se establece de la siguiente manera: Sa^1 (*viajera nocturna*) = So^1 («viajera nocturna») = So^2 («vejez») = So^2 (*vejez*); la forma canónica de la cadena corresponde a la mayoría de las figuras conocidas (metáfora, metonimia, anáfrasis, litote, hipérbole), que no se diferencian más que por la naturaleza de la relación entre So^1 y So^2 ; esta relación puede definirse mediante una referencia a distintos métodos (análisis lógico, análisis sémico, análisis contextual); la cadena semántica puede comportar dos casos aberrantes: 1) $Sa^2 = 0$; es el caso de la catacrests, donde la palabra «propia» falta en la lengua misma, 2) $Sa^1 = Sa^2$; es el caso del juego de palabras.

El segundo grupo, o grupo de las *parataxis*, comprende todos los accidentes codificados que pueden afectar a una secuencia sintagmática «normal» (A.B.C.D...); desvío (anacoluto), decepción (aposiopesis), retardo (suspensión), defeción (elipsis, asíndesis), amplificación (repetición), simetría (antítesis, quiasmo).