

## LA TEORÍA DEL ESTILO EN LA RETÓRICA GRECORROMANA

Esther Lydia Paglialunga

Universidad de Los Andes — Venezuela

estherpag@cantv.net

Este artículo se propone una revisión de los principios sostenidos por los más importantes retóricos de la Antigüedad grecorromana en torno a la teoría del estilo del discurso en prosa. A través de la exposición de los conceptos de los principales autores, desde Aristóteles en el libro III de la *Retórica* hasta el tratado *Sobre las formas del estilo* de Hermógenes, se intentará demostrar la permanencia de ciertos criterios relativos al estilo. Entre ellos, destacaremos la división en tres o más categorías; los elementos que las distinguen, y la progresiva asimilación de toda la literatura (incluida la poesía) en la sistematización teórica ofrecida en los tratados retóricos.

*Palabras clave:* retórica; discurso; estilo; teoría literaria; Aristóteles; Hermógenes.

### THE THEORY OF STYLE IN GRECO-ROMAN RHETORIC

This paper intends to offer an overview of the principles of prose style sustained by the most important rhetoricians of Graeco-Roman Antiquity. Through the exposition of the main authors' concepts —from Aristotle in book III of his *Rhetorics*, down to Hermogenes' treatise *On the Forms of Style*— we attempt to show the permanence of certain criteria related to style. Among these, we highlight the division in three or more types of style; the elements that distinguish these types, and the progressive assimilation of all literature, poetry included, in the theoretic systematization offered by the rhetorical treatises.

*Keywords:* Rhetoric; Discourse; Style; Literary Criticism; Aristotle; Hermogenes.

## 1. Introducción: la retórica como teoría de la prosa y teoría literaria general

LA RETÓRICA NO SÓLO FUE constituyéndose como una disciplina sistemática cuyo objetivo era el hallazgo de los medios más eficaces de persuasión ante auditorios que debían pronunciar una decisión dentro de un foro político o judicial. Simultáneamente, comenzó a establecer las características o excelencias requeridas por el discurso en prosa en su afán de alcanzar sus propios cánones de perfección, capaces de competir con los hasta entonces detentados por las obras poéticas. Sin embargo, eso no significaría, en general, una asimilación de los recursos estilísticos pertenecientes a los grandes géneros consagrados, como la épica, la lírica coral o la tragedia. En el período clásico, la prosa se convirtió en “the medium for authoritative expression, the expression of power” (Goldwill citado en Graff 304). La importancia adquirida por la prosa como instrumento de la transmisión filosófica es señalada por Thomas Cole, quien sostiene una posición divergente sobre el origen de la retórica como *téchne*. Para este autor, el nacimiento de la *technê rhetorikê*, en sentido estricto, se produce con Platón y Aristóteles en la búsqueda de un medio adecuado para transmitir mensajes filosóficos<sup>1</sup>. En ambas instancias se encuentra un esfuerzo por salvar —para el lector filosófico— las convergentes tradiciones de la poesía y la elocuencia griega, de manera similar a como la doctrina platónica y aristotélica de formas y causas buscaba salvar los fenómenos del mundo perceptible de la crítica radical a la que habían sido sometidos en el siglo anterior. La poesía y la oratoria son capaces de algo más que hacer que las mentiras suenen como verdad. Son también los medios para lograr que la verdad suene como verdad —y en ocasiones, los únicos medios disponibles—. Como tales, no sólo son aceptables para el filósofo, sino necesarios para sus fines (Cole 139). En el *Fedro* de

1 A diferencia de la asignación, generalmente transmitida, de los orígenes de la técnica retórica a Córax y Tisias.

Platón, en la búsqueda de un verdadero arte de hablar (y escribir) bien, se afirma la validez de los mismos principios para todo tipo de discurso, más allá de la oratoria política o judicial, al señalar: “si hay un arte de la palabra, comprende toda clase de discursos” (*Fedr.* 261e). Similar es la conclusión de Aristóteles, quien, pese a la distinción previa del oyente en juez o espectador, en otro pasaje de la *Retórica* (2.18.1) los asimila, al decir: “todo discurso se emplea para persuadir, ya sea a un oponente individual, ya a uno colectivo, ya a una teoría; por ende, en términos generales, aquél a quien se debe persuadir, es un juez”. Esta afirmación implica la ampliación de la clasificación de los géneros oratorios para incluir todo tipo de texto en prosa: científico, filosófico, histórico.

Si bien Laurent Pernot sostiene que crítica literaria y retórica no deben confundirse en cuanto apuntaban a propósitos diferentes, concluye que existían puentes entre ambas disciplinas, los cuales, durante el Imperio, fueron progresivamente extendiéndose (Pernot 135-136). Esta asimilación fue, en ocasiones, vista negativamente, como señala García Berrio al citar el reproche de Salisbury a toda la Antigüedad —de Aristóteles al Ps. Longino— por su incapacidad de clarificarse acerca de la retórica y confundirla con el arte de la prosa literaria, o por dejar a la prosa literaria carente de su propia “arte” (García Berrio 39-40). Curtius, por su parte, afirma esta identificación, aunque en términos que pudieran resultar, a primera vista, contradictorios: “nunca hubo en la antigüedad una teoría general de la prosa y sus géneros ni pudo haberla, porque existía la Retórica que era teoría literaria general” (Curtius 110). En definitiva, considero más adecuado sostener: no es que no hubo una teoría sino que la retórica se constituyó en teoría literaria. Por ello, el propósito de este artículo es mostrar los hitos fundamentales de esta trayectoria, que culminó en tratados sistemáticos sobre el estilo, en los cuales ya no sólo se consideraban los géneros oratorios, sino toda la literatura tanto en prosa como poética. Considero esta perspectiva como otra forma de revalorizar la retórica, tantas veces vista de manera peyorativa o fragmentaria. En este sentido, me parece oportuno

anticipar, además, que, si bien los tratados sobre el estilo se refieren, obviamente, a la expresión formal, no se agotan en ella, y mucho menos en la mera exposición de las llamadas —aún hasta nuestros días— “figuras retóricas”.

## 2. La constitución de una terminología del estilo

La discusión acerca del estilo, sus tipos, las características que constituían sus excelencias (*aretai*) o defectos, produjo otro aporte significativo: la formulación de un metalenguaje capaz de designar los diversos conceptos y categorías. Por tanto, es importante comenzar por dilucidar los vocablos griegos (y latinos) con los cuales los autores desarrollaron el tema.

En la teoría estilística griega, *léxis* —traducido por el término latino *elocutio*— se aplica, en un sentido más restringido, a lo que llamaríamos “dicción” o “vocabulario”, y en uno más amplio, es equivalente a “expresión formal”, “estilo” (Ruiz Montero 1998, 92-93). Otros términos utilizados con este sentido fueron *phrasis*, *hermêneia*. Finalmente, *lógos* —a más de sus otras acepciones— es empleado con el valor equivalente a *léxis*, como documenta C. Ruiz Montero, en el artículo citado arriba, al advertir que “la ambivalencia de *lógos* se mantendrá siempre y será decisiva para la teoría del estilo, de forma que se creará una relación dialéctica entre *léxis* y *lógos*” (1998, 91). Por ello, Ruiz Montero muestra que en la *Poética* de Aristóteles, en el sentido genérico de “expresión, lenguaje”, coinciden *léxis*, *lógos*, *hermêneia* y *dialektós*. En cuanto a la *Retórica* (libro III), debido a que el tratamiento se refiere al uso de la dicción o vocabulario, el uso de *léxis* coincide con el de la *Poética*, pero junto a esta acepción aparece el empleo de este término para denotar el “estilo” (1998, 93). Una revisión de tratadistas posteriores como Filodemo, Demetrio, Dionisio de Halicarnaso, muestra el incremento del uso de *lógos* para referirse al estilo. En el anónimo *Sobre lo sublime*, *léxis* no se usa con el sentido de estilo, sino como “dicción” y como parte integrante de la *phrasis*, que resulta sinónimo de *léxis*. Debemos añadir que *phrasis*

es mencionado por Quintiliano (8, pr. 6) como el equivalente griego de *elocutio*, prueba de que pertenecía a la tradición retórica anterior al autor de la *Institución oratoria*. Finalmente, en el tratado de Hermógenes *Sobre las formas del estilo*, *lógos* es el vocablo empleado para designar el “estilo”. Este “concepto integrador” —que siempre comprendió, en griego, forma y contenido del discurso— “será utilizado como término marcado estilístico, suplantando a la antigua *léxis* hasta acabar desarrollando un nuevo concepto, el ‘discurso literario’ o ‘literatura’” (Ruiz Montero 1998, 99).

Los tratados de retórica habitualmente tratan en la *léxis* o *elocutio* dos aspectos: 1) el relacionado con la selección y uso correcto del vocabulario o dicción (*eklogê onamatôn*; en latín, *electio verborum*), y 2) la composición o estructuración en la oración de los vocablos debidamente escogidos (*synthesis onomatôn*; *compositio verborum*).

Asimismo, en la búsqueda de establecer criterios objetivos que permitieran alcanzar la excelencia estilística (Pernot 59), se fue elaborando una lista de cualidades (*aretai*; *virtutes*), de las cuales al menos cuatro se hallan presentes en casi todos los tratadistas desde su formulación —atribuida a Teofrasto (circa 370-285 a. C.)<sup>2</sup>, aunque implícitamente se hallan en Aristóteles—: 1) corrección del lenguaje o corrección gramatical (por ello, en griego, *tò hellênizein*, y en latín, *Latinitas*); 2) claridad (*saphêneia*; *perspicuitas*<sup>3</sup>); 3) *prépon* (*aptum*), noción fundamental de toda reflexión artística, que puede definirse como la necesidad de armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso (o texto) o tienen relación con él, tales como: tema, lenguaje, público, poeta u orador, circunstancias de tiempo y lugar que rodean la interrelación comunicativa (Lausberg 1967, 1:377); 4) ornato, dentro del cual se incluyen no sólo los tropos y figuras, sino también la estructura de la oración (*compositio*) y los tipos de ritmos adecuados para cada género. La corrección idiomática pertenece a la gramática

2 Discípulo y sucesor de Aristóteles al frente del Liceo.

3 Esta cualidad se designa también con las expresiones *aperta oratio*, *dilucida oratio*: “discurso claro”.

y es una condición previa de la perfección elocutiva; por ello, las otras tres, claridad, *aptum* y ornato, fueron consideradas “virtudes retóricas”. En ocasiones, en la búsqueda de mantener un sistema tripartito, lo *aptum* queda subordinado al ornato, como puede verse en Quintiliano (1.5.1). A ellas se oponen los “vicios” o “defectos”, aunque en ocasiones sus límites no sean muy estrictos, por cuanto un determinado “vicio” pudiera ser un efecto deliberadamente buscado por el escritor (Lausberg 1967, 1:23).

### 3. El estilo en Aristóteles

Los textos conservados sobre el estilo suelen llevar el título de *Perì lexeôs*, a semejanza del propio Aristóteles al comienzo del libro III de la *Retórica* (3.1.1), cuando señala que “respecto del discurso es necesario ocuparse de tres aspectos”: 1) la búsqueda de las pruebas; 2) el estilo (*léxis*); 3) el ordenamiento (“*taxis*”; *dispositio*) de las partes del discurso. A continuación, reconoce que no sólo basta saber qué decir sino cómo se lo dirá, pues esto contribuye a hacer parecer al discurso de “cierto tipo”. Como indica Atkins (139), existe una actitud de reserva del filósofo respecto de la expresión elaborada, cuya necesidad admite por una “corrupción” del oyente (*mochthêria*), pues nadie enseña geometría a través de estos recursos (*Ret.* 3.1.6).

Mientras destacados estudiosos, como Cope con su erudito comentario, han traducido “*lexeôs aretê saphê einai*” (*Ret.* 3.2.1) como “la primera virtud del estilo consiste en ser clara”, otros afirman que Aristóteles no enumera virtudes del estilo, sino una condición única que debe prevalecer en el discurso (Kennedy 1957, 85; Hendrickson 1904, 133), seleccionada en razón de su pensamiento teleológico, según el cual la *aretê* de algo está determinada por su función (*ér-gon*), en la realización de la cual radica su excelencia. La función del lenguaje es transmitir un significado y ello se logra cuando la expresión es clara. Sin embargo, añade, “no debe ser pedestre ni por

encima de la dignidad del tema, sino apropiada”<sup>4</sup> (*prépousa*<sup>5</sup>, *Ret.* 3.2.1), destacando que el estilo poético es elevado, pero no apropiado para la prosa. Por tanto, según Hendrickson, la claridad está subordinada a esta segunda parte del enunciado, es decir, a la afirmación de la necesidad de lo *prépon*, en la cual este crítico fundamenta el origen del “estilo medio”, como aquél que se encuentra entre el elevado y el llano (1904, 129).

Partiendo del inicio del tratamiento de la *léxis* citado, en el cual Aristóteles afirma la necesidad de saber cómo se dirá algo, considero posible un intento de esclarecer el significado de la expresión “esto contribuye a hacer parecer al discurso de cierto tipo” (Paglialunga 2004, 279). En otros términos, procuraré aislar una serie de atributos: claridad, inteligibilidad, una adecuada elevación, credibilidad, y placer, pero no derivado meramente del halago al oído sino proveniente del gusto experimentado por los hombres ante el conocimiento de cosas nuevas, del mismo *thaumazein* en el cual se origina el filosofar. Con ello, no pretendo enunciar una enumeración jerárquica sino subrayar la prioridad dada por el filósofo a la apelación a la participación sensorial y cognoscitiva de la audiencia. Sin embargo, como veremos, todas las cualidades que aparecerán enumeradas en tratados posteriores están presentes en el tratamiento del estilo por parte de Aristóteles. Aún más significativo resultará advertir criterios de absoluta vigencia y modernidad.

Cuando Aristóteles se ocupa de la elección y naturaleza del vocabulario que mejor contribuyen a la inteligibilidad, advierte que, en primer lugar, es indispensable el empleo de las palabras corrientes (*kýria*; en latín, *propria*) que son comprensibles para todos. Pero es necesario algo más que “aparte” la expresión de lo demasiado pedestre y le otorgue mayor dignidad; ese toque de “extrañamiento” produce una placentera sorpresa, pues ocurre con el estilo algo semejante a lo experimentado en relación con los extranjeros y los

4 Las traducciones de textos griegos y latinos son propias.

5 El término es el participio femenino del verbo *prépein*, del cual la forma *prépon* es la correspondiente al género neutro.

compatriotas: los hombres admiran lo que es “extraño” y lo que excita la admiración (*thaumastón*) es placentero (*Ret.* 3.2.2-3; *Poet.* 22). Esta concepción del lenguaje literario como una “desfamiliarización” ha sido extensamente difundida en tiempos modernos por los formalistas rusos, hasta alcanzar la célebre definición de Jakobson de la poesía como “organized violence committed on ordinary speech” (Kennedy 1994, 221).

Aristóteles juzga que este “apartamiento” es el rasgo esencial del lenguaje poético, pero nuevamente advierte sobre la cautela con que debe emplearse en prosa, donde los temas son menos elevados. Sin embargo, admite que hay una fuente peculiarmente útil adonde los prosistas pueden acudir, el lenguaje metafórico, pues “todos empleamos en la conversación palabras comunes, propias y metáforas” (*Ret.* 3.2.6). Dado que la prosa cuenta con menos recursos que el verso, debe prestársele especial atención a la metáfora, pues su uso adecuado es la marca del genio y no puede enseñarse. Por la metáfora se logran los efectos combinados de claridad, placer y extrañeza (*Ret.* 3.2.8). Es importante subrayar que Aristóteles privilegia el factor intelectual del placer experimentado por el oyente, pues considera que el mismo proviene de la semejanza que advierte entre el término metafórico y aquél al cual ha sustituido.

Los hombres experimentan un placer natural en aprender rápido (3.10.2) y las palabras que nos hacen aprender algo son más placenteras y las metáforas son las que mejor obtienen tal fin. Así, cuando Homero llama a la “vejez” “paja”, nos proporciona enseñanza y conocimiento a través del género, pues ambas han perdido su lozanía. Por consiguiente, la similitud no debe ser demasiado obvia, pero tampoco los términos metafóricos pueden ser tomados de objetos tan remotos o alejados que la afinidad no pueda ser captada. Sin embargo, es posible producir cierta “agudeza” despistando al oyente, quien al reconocer el “engaño”, dirá: ¡Claro, cómo no me di cuenta! (3.11.6)



Otro elemento significativo en el empleo de la metáfora es la capacidad de algunas de ellas de representar los objetos o hechos como si la audiencia los estuviera viendo, capacidad que Aristóteles define con la expresión “poner ante los ojos” (3.2.13). Así, privilegia las metáforas que contienen *energeia*, es decir, donde es posible la percepción de la actividad, como en “alguien cuyo vigor está floreciendo”. Homero, señala, se ha hecho famoso por su empleo de metáforas en las cuales, a través de la transformación de cosas inanimadas en animadas, logra este efecto. Lo mismo ha conseguido por medio del uso de símiles “donde da vida y movimiento a todo, y la ‘*energeia*’ es movimiento” (3.11.4).

Sara Newman desarrolla el significado de esta noción, concluyendo que, cuando se suscita en la audiencia la visualización de las imágenes, se le permite participar en el proceso persuasivo a través de sus reacciones sensoriales a las palabras (23). En este sentido, considera que el tratamiento del estilo no es una parte discontinua de la *Retórica*<sup>6</sup>, sino que contribuye sustancialmente al argumento. El énfasis que Newman pone en el elemento sensorial conduce a su apreciación de que “is not this element which causes understanding, judgement, or belief” (22), apreciación que juzgo extrema, pues todos los medios de persuasión de la retórica tienden a producir un juicio por parte del oyente.

La búsqueda de armonía de la prosa está también sujeta a la preocupación por el acceso al aprendizaje y conocimiento de parte del oyente. La necesidad de ritmo se fundamenta en nociones de origen pitagórico, adaptadas posteriormente por Platón, según las cuales las leyes del universo están trazadas por el número que otorga “definitud” a todas las cosas. De ahí que Aristóteles considere el ritmo como aquel principio de delimitación que produce placer por cuanto facilita la posibilidad de conocimiento, pues “lo ilimitado no es accesible al conocimiento y es desagradable” (3.8.2).

6 La crítica, en ocasiones, ha visto el libro III de la *Retórica* como un apéndice, producto de una elaboración separada de Aristóteles, que habría sido añadida posteriormente.

En las dos razones dadas para que el ritmo se diferencie de la recurrencia métrica propia de la poesía, por un lado, insiste en el plano cognoscitivo y, por otro, nos lleva a uno de los caracteres básicos del estilo de la prosa: la credibilidad:

- 1) el metro acarrea un aire de artificio y carece de persuasión;
- 2) tiende a distraer la atención del oyente respecto del asunto, pues su esfuerzo inconscientemente está orientado a esperar la repetición de la cadencia.

La preferencia por la estructura oracional periódica se funda en las mismas razones de placer por el acceso a lo cognoscible:

Llamo período a una expresión que tiene un principio y un fin en sí misma y que puede ser fácilmente captada. Es agradable y fácil de aprender; grata porque es lo opuesto de lo ilimitado, a cada instante el oyente piensa que ha alcanzado alguna conclusión; fácil de aprender porque puede retenerse en la memoria [...], y la razón reside en que el estilo periódico tiene número, y éste es una de las cosas más fáciles de recordar. (3.9.3-4)

El empleo de la antítesis en los miembros del período es también recomendado porque produce un “placer” de tipo cognoscitivo: “este estilo es agradable, pues los contrarios son fácilmente cognoscibles”, y más aún a causa del paralelismo; y también porque la antítesis es una suerte de silogismo, ya que la refutación consiste en la reunión de contrarios (3.9.8).

En cuanto a la condición de credibilidad del discurso proveniente de la *léxis*, según Aristóteles, ella se puede observar en dos aspectos: la observancia de lo *prépon* y la búsqueda de ocultamiento del arte. La expresión debe adecuarse a: 1) el carácter del hablante; 2) los estados emocionales, y 3) el tema del cual se trata, pues

no puede tratarse un tema elevado de una manera descuidada ni temas triviales majestuosamente; ni corresponde embellecer una palabra de uso corriente, pues se torna ridículo. (3.7.2)

## La adecuación del estilo a los sentimientos (*páthos*) se logra

si alguien habla encolerizado cuando ha sufrido una afrenta; con indignación y reticencia, ante la impiedad o desvergüenza; con admiración de lo que es digno de elogio; de una forma sencilla, sin elevación, en situaciones dignas de compasión. Ello conduce a la credibilidad del oyente, pues saca la errónea conclusión de que el hablante dice la verdad, debido a que en tales circunstancias sus sentimientos coinciden, por lo cual juzga —aunque el caso no sea como el hablante lo presenta— que los hechos son como los representa. El oyente simpatiza [es decir, experimenta la misma emoción] con quien habla “patéticamente”, aunque no diga nada. (3.7.3-5)

Pese a las advertencias sobre su uso en la prosa, las palabras compuestas, los epítetos y las voces extranjeras son considerados especialmente adecuados para la expresión pasional, pues cuando alguien está dominado por la cólera se le excusa que llame a un mal “grande como el firmamento”. Tal es el lenguaje utilizado por los oradores “inspirados” (3.7.11).

Lo *prépon* entre estilo y carácter (*êthos*) se obtiene mediante el uso de la *léxis* adecuada a cada “género” y “hábito”, por los que entiende: a) edad —niño, adulto, viejo—; sexo —hombre/mujer—; nacionalidad —tesalio, lacedemonio—; b) “hábitos”,

los estados que forman el carácter en la vida. Así, no hablarán del mismo modo el hombre inculto y el educado. Los oyentes son impresionados también por expresiones que emplean abundantemente los logógrafos, tales como, “todos saben” o “quién no sabe”, con el cual se logra el asentimiento de los oyentes, pues no se atreven a reconocer que no comparten algo conocido por todo el mundo. (3.7.6-8)

Se ha designado como ocultamiento del arte la recomendación aristotélica de evitar los excesos en el empleo de los recursos estilísticos (3.7.10) e intentar que pasen inadvertidos de manera que parezca

que quienes los empleen hablan “naturalmente”, pues esto resulta más convincente. Una excesiva demostración de pericia artística del hablante produce una suspensión de credibilidad —sospecha— en el oyente, que lo hace suponer en el enunciadore la intención de engañarlo (Paglialunga 2003, 144-145).

Me parece interesante comentar la interpretación de Scott Consigny, quien señala la contradicción entre el reclamo de claridad y el consejo de evitar la apariencia de hablar “artificialmente”, para concluir que la claridad de la que habla Aristóteles se logra mediante el artificio o, en otros términos, es algo que emerge como una suerte de ilusión (414). Consigny se funda en el pasaje de la *Retórica* donde Aristóteles, tras decir que las palabras comunes y las metáforas son empleadas por todos, añade que “si el hablante lo hace bien, habrá algo ‘extraño’ [distintivo] en su discurso —siempre que oculte [el artificio]— y el significado será claro” (3.2.3). Creo que la interpretación de Consigny cuando afirma que no existe un tema o asunto que pueda ser exactamente percibido antes de su articulación en el estilo, y que los hechos mismos son el resultado de su formulación discursiva (416), nos remite a las más modernas teorías de análisis del discurso<sup>7</sup>.

Este ocultamiento no es exclusivo de la prosa. También en la producción poética se censura un rebuscamiento artificial y se encomia una ligereza y gracia que, pese al esfuerzo del artista, no resulte una carga para el lector, como lo hace Horacio en los versos 110 a 125 de la *Epístola a Floro* (Paglialunga 2003, 148).

#### 4. Los tipos de estilo

Los rasgos o formas particulares que puede tener el estilo se designan como *charaktêr*, *typos*, *eidos*, *idea*. Kennedy sitúa los orígenes de una teoría de caracteres del estilo en época temprana, acuciada por la necesidad de distinguir categorías que fueran más allá de

7 Tal como el postulado de que es dentro del discurso donde se construyen, entre otras entidades semióticas, Enunciador y Enunciatarior (Paglialunga 2001, 108).

bueno o malo, y sostiene que los elementos de la teoría retórica tradicional pueden remontarse al siglo IV a. C., en especial para la *elocutio* (virtudes, tropos, figuras, composición) (94). A lo largo de la tradición retórica, la primera clasificación de los estilos —y una de las más reiteradas— está constituida por el reconocimiento de tres tipos: elevado, medio y llano. Esta formulación, atribuida a Teofrasto, ha sido objeto de las indagaciones de Hendrickson (1904 y 1905), las cuales, pese al tiempo transcurrido, siguen teniendo vigencia. Ya habíamos señalado que, para Hendrickson, el origen del llamado género medio se encuentra en la *Retórica* de Aristóteles (1904, 127-129), si bien admite como inevitable el surgimiento de un *tertium quid* entre el estilo llano y el grande o elevado (1905, 268). El primer testimonio de esta división tripartita se encuentra en la retórica romana: 1) en el tratado anónimo, transmitido por mucho tiempo como obra de Cicerón<sup>8</sup>, la *Retórica a Herenio*, probablemente del siglo I a. C. En el libro 4.8.11 se afirma: “Hay tres clases (*genera*) de estilos, que nosotros llamamos tipos<sup>9</sup>, en los cuales se realiza todo discurso si no es defectuoso (*vitiosa oratio*): uno, el grande (*gravis*); el segundo, el medio (*mediocris*); el tercero, el simple (*extenuata*)”.

Cicerón alude a la misma división en tres pasajes de *De oratore* (3.177; 199; 212), donde cabe subrayar la insistencia sobre la necesidad de adaptación y variación, sujetas tanto al contenido del discurso como a la intención del hablante respecto a las emociones o al placer que desea suscitar en la audiencia. El mismo requerimiento es expresado en *Orator* (21.69), donde, asimismo, aparece otra división de la oratoria que se asocia con los tres *genera dicendi*. Me refiero a los llamados *officia oratoris* (funciones del orador), formulación cuyo desarrollo se atribuye al tratamiento por parte de la escuela peripatética de los tipos de pruebas establecidos por Aristóteles<sup>10</sup>.

8 Esta atribución errónea contribuyó a que la *Retórica a Herenio* fuera una de las obras que mayor influencia tuvo durante la Edad Media.

9 El autor emplea el vocablo *figura* como traducción de *charactères*.

10 Como es sabido, en la *Retórica*, Aristóteles distingue las pruebas lógicas: las provenientes de la argumentación, las que se basan en el *éthos* (carácter) del hablante y las que apelan a las emociones de la audiencia.

Así surge la división de las funciones del orador en tres tipos, según se comprueba en Cicerón (*De oratore* 2.115-116): a) *probare* —enunciada también con el verbo *docere*—, es decir, probar que lo que se dice es verdad; b) *delectare* (o *conciliare*), que alude tanto a la intención de producir placer como a la idea de provocar en la audiencia una actitud favorable hacia la causa defendida; c) *flectere* (“plegar”, “inclinarse”), que también se enuncia con *movere animos* (“conmover los sentimientos”) y apunta a la necesidad de suscitar en los oyentes aquellas emociones que son requeridas para lograr una persuasión eficaz. En base a esta triple división, en el mencionado pasaje de *Orator*, Cicerón atribuye a cada *officium* uno de los tres estilos (*genera dicendi*): *subtile in probando*, *modicum in delectando*, *vehemens in flectendo*: “sobrio para la prueba, moderado para provocar placer, vehemente para conmover”. En este punto, es preciso advertir el empleo de diferentes vocablos para la designación de los tres tipos de estilo, tanto en lengua griega como en las adaptaciones al latín. El que traducimos como a) “elevado” recibe, ya el nombre de *hadrón*, ya de *megaloprepés* en griego, y en latín es vertido por *vehemens*, *gravis*; b) el “llano” se designa *ischnón* en griego, mientras que la lengua latina emplea *subtile*, *tenue*, *humile*, *gracile*; c) para el “medio” se encuentran los vocablos *mésón*, *miktón*, *anthêrón*, y en latín, *modicum*, *mediocre*, *medium*, *lene*, *floridum* (correspondiente a *anthêrón*). Pernot subraya que el espíritu de esta división es diferente del que impregna la enumeración de las “virtudes”, por cuanto no se trata de cualidades que deben estar presentes simultáneamente, sino de opciones entre las cuales es posible escoger (59-60). Cada género tiene su propio mérito, sus propios modelos y sus usos recomendados. Por ello concluye que la teoría de los géneros estilísticos va más allá de la enumeración de principios normativos y reconoce esencialmente que hay diferentes maneras de escribir bien. En tal sentido, los tratadistas a menudo aconsejan el uso de los tres géneros, de acuerdo con las exigencias del contexto, pues el orador perfecto es aquél que sabe cómo emplear toda la gama de estilos a

fin de obtener el efecto deseado, según el testimonio de Dionisio de Halicarnaso en *Demóstenes* 2.4.

Por consiguiente, no debemos guiarnos por el metalenguaje metafórico empleado para designar los distintos tipos y suponer que “humilis”, por ejemplo, significa una concesión a un lenguaje bajo o vulgar. Lausberg ofrece una sistematización de estos tres tipos, en la cual se advierte claramente, con los testimonios de los autores antiguos, que cada uno debe adaptarse al tema tratado, a uno de los tres *officia* que debe desempeñar el orador; pero, además, que les son exigidas determinadas “virtudes” y prescritos los correspondientes “vicios” (391ss.). Como es habitual, los ejemplos modélicos no están tomados únicamente de oradores consagrados, sino también de los poetas<sup>11</sup>. Creo que una prueba de que ningún tipo de estilo es inferior a otro se encuentra en las citas de Homero hechas por Quintiliano (12.10, 63-65) al tratar los distintos estilos, donde cada tipo se ilustra con la elocuencia de un personaje de la *Ilíada* y la *Odisea*. Así admira la “elocuencia que le dio Homero a Menelao breve y desprovista de todo lo innecesario” (*Ilíada* 3.215); la de Néstor, “de cuyos labios fluía un discurso dulce como la miel” (*Ilíada* 1.249), y finalmente —dice— “le otorgó a Ulises una voz poderosa y una vehemencia oratoria semejante a las nieves invernales por su vigor y abundancia de palabras”<sup>12</sup>.

### 5. Sobre el estilo de Demetrio: el concepto de las “figuras”

Otro tratado en el cual se encuentra una clasificación de los estilos es el *Peri hermêneias*, escrito por un desconocido Demetrio, posiblemente de principios del siglo I a. C., identificado erróneamente como Demetrio Falerio. A los tres tipos que ya mencionamos —llano, elevado, elegante—, añade un cuarto, el *deinós*, “intenso”,

11 Ya en Aristóteles se observa el predominio de ejemplos tomados de la poesía épica o dramática.

12 El autor hace confluír dos pasajes homéricos: *Ilíada* 3.223 y *Odisea* 8.173.

que se caracteriza por el vigor, la vehemencia, la aspereza, la densidad. Advierte que existen entre ellos una variedad de combinaciones posibles<sup>13</sup>, aunque hay una irreconciliable oposición entre el elevado y el llano (1.36). Asimismo, desarrolla explícitamente la fórmula —implícita en Aristóteles— según la cual el estilo es el resultado de un doble proceso: elección y composición, que expusimos más arriba (López Eire 2002, 243). Pero, además, el texto de Demetrio, “todo un cabal tratado de estilística” (243), nos ofrece la oportunidad de esclarecer otra noción fundamental en la teoría literaria, correspondiente al ornato de la expresión: el empleo de los tropos y figuras, en razón de la importancia concedida a las figuras en la caracterización del estilo<sup>14</sup>, a las cuales clasifica en figuras de pensamiento y de dicción. En cada uno de los cuatro tipos, Demetrio destaca, en ejemplos escogidos<sup>15</sup>, los principales medios que le otorgan su “carácter” específico, los cuales provienen del tema tratado, de la dicción y de la composición. Particular desarrollo otorga a la estructura periódica de la oración y a las clases de ritmos apropiados. Sobre el empleo de la metáfora —reconocida como medio de “extrañamiento”— recomienda, sin embargo, evitar el exceso a fin de no escribir ditirambos en lugar de prosa (2.78)<sup>16</sup>. Finalmente, de acuerdo con su propósito inicial, analiza el empleo de las figuras que contribuyen a otorgarle

13 También Quintiliano argumenta que no se debe reducir la elocuencia a estos tres tipos (12.10.66), pues, así como existe un estilo intermedio entre el “grande” y el “llano”, de igual modo cada uno de los tres está separado del otro por espacios ocupados por estilos intermedios compuestos por los dos que están a cada lado. Para aclarar esta fórmula, agrega: “existen [estilos] más plenos o más llanos que el llano, y más delicados o más vehementes que el vehemente, para concluir: así pueden encontrarse casi incontables especies, cada una diferenciada de la otra por cierto matiz” (12.10.67: *momentum*, propiamente *movimiento*, *impulso*, y de ahí, *importancia*, *peso*, *valor*).

14 El autor advierte la necesidad de que a cada estilo se le asignen las figuras apropiadas (2.59).

15 Los textos comentados pertenecen tanto a la poesía —en particular de Homero, pero también de Aristófanes, Safo y otros— como a autores en prosa, en especial, Platón, Demóstenes y Tucídides.

16 Es decir, convertir el estilo de la prosa en poesía, en particular, la de tipo más elevado, tal como indicaba Aristóteles.



a la expresión un efecto peculiar, creando muchas de las denominaciones que perdurarán en tratados posteriores y hasta nuestros días, tales como *anadiplosis* (repetición), *anáfora*, *epanáfora*, *hipálage*.

Por ello, considero oportuno detenerme en la concepción que subyace en el término “figura” (*schêmata*, en griego), la cual busca manifestar que el lenguaje adopta cierta pose, gesto, forma, vestidura, actitud, similar a la que caracteriza la presentación de un objeto y especialmente la del ser humano, cuyo porte exterior revela, ya su calidad moral, ya su actitud física, ya su condición, como muestran los siguientes usos: “tener —*schêma*— un aire de rey”; “postura de un atleta”, “de un bailarín”; “posición de danza”; “vestido de mujer”: “*schêma gynaikós*”. La lengua latina, a partir de Quintiliano, empleó el vocablo *figura*<sup>17</sup>, aunque esta traducción fue precedida de otros intentos (Pernot 103), tales como *exornatio* (ornamentación) en la *Retórica a Herenio*; *ornamentum* (ornamento) en Cicerón, quien usó también *lumen* (luz, en el sentido de efecto que ilumina), *conformatio*, *forma* (forma), *gestus orationis* (gesto del discurso), éstas tres últimas en casi exacta correspondencia con las acepciones del término griego.

Al empleo de las figuras como medios de ornato, está estrechamente ligado el de los llamados “tropos”, habitualmente diferenciados, aunque no siempre tienen límites precisos. La atracción que ambos recursos produjeron en gramáticos y retóricos no contribuyó precisamente al establecimiento de un sistema organizado de las figuras y tropos. Curtius atribuye las discrepancias y vacilaciones en la enumeración y descripción de las figuras al cruce de diversas teorías escolares (74).

Aunque signifique apartarnos de Demetrio, considero en este punto que las reflexiones de Quintiliano<sup>18</sup> son las más apropiadas

17 De donde proviene la expresión empleada en español: “figuras retóricas”.

18 Es indiscutible que el tratado de Quintiliano es la mejor fuente para obtener una comprensión en profundidad de la retórica como disciplina, no sólo por su amplitud, sino porque en ella convergen una larga tradición y diversidad de puntos de vista (Pernot 159).

para esclarecer ambas nociones, pues en este autor veremos: a) una explicación del significado totalmente acorde con los usos de la palabra griega *schêma*; b) un intento de diferenciar figuras y tropos, y c) la postulación de una concepción de la naturaleza esencialmente figurada del lenguaje. En primer lugar, observa que el estudio de las figuras se encuentra estrechamente ligado al de los tropos, al punto que algunos tratadistas las han identificado con ellos, quizás “porque si los tropos reciben tal denominación por tener determinada forma, o porque producen alteraciones en el lenguaje [por lo cual se los llama también *movimientos*], ambos rasgos aparecen también en las figuras. Incluso su empleo es el mismo, pues agregan fuerza y comunican encanto a los pensamientos” (12.1.2). Reconoce que existen diferencias entre sus especies, pero que tienen una semejanza general: “pues ambos implican apartarse de la forma de expresión simple y directa mediante cierta habilidad oratoria” (9.2.3). Es necesario, por tanto, continúa, establecer las diferencias entre ambos. El tropo es una expresión trasladada de su significación natural y principal a otra, para embellecimiento del estilo, o como definen la mayoría de los gramáticos, el traslado de una palabra del lugar que le es propio a otro que no lo es. La figura, como lo manifiesta su mismo nombre, consiste en dar al lenguaje una conformación alejada de la manera de expresarse común y que se presenta en primer lugar (9.1.4)<sup>19</sup>.

Así muestra que en la metáfora, metonimia, antonomasia, sínecdoque, catácrexis, se usan unos vocablos en lugar de otros<sup>20</sup>. Esto no ocurre en las figuras que pueden construirse con los vocablos propios, colocados en orden normal. No deja de ser demostrativo de espíritu conciliador —o de dificultad para zanjar la discrepancia— su conclusión acerca de que carece de importancia el nombre que se les dé, siempre que su valor estilístico sea manifiesto (9.1.7-8).

19 La noción de “extrañamiento” que hemos visto en la *Retórica* de Aristóteles.

20 Sin embargo, cuando intenta demostrar que lo mismo ocurre en el hipérbaton (cambio de orden que la mayoría excluye de los tropos, según él mismo reconoce), comprobamos la flexibilidad de esta frontera limítrofe.

Admite la diversidad de opiniones respecto al significado del término *figura*, al número de sus *genera*, y a la naturaleza y número de sus especies. Para empezar por el significado, establece que *figura* tiene dos acepciones: una amplia por la cual se entiende que toda forma que se da al pensamiento —así como todo cuerpo, cualquiera sea su naturaleza— tiene una conformación externa; según esta acepción, no habría forma del lenguaje que no fuera figurada<sup>21</sup>. Por la otra, que constituye el sentido propio en que se emplea el término “*schêma*”, se entiende un cambio que se realiza deliberadamente en las palabras o en los pensamientos, apartándolos de la manera de expresión común y simple, es decir, un cambio semejante al que implican las distintas posturas del cuerpo humano, cuando nos sentamos, o estamos acostados o con la cabeza erguida.

Las figuras gramaticales y las *figurae verborum* retóricas (figuras de dicción), las cuales afectan el embellecimiento de la expresión elocutiva, se designan con el término *schêmata léxeôs* —en latín, *verborum, dictionis, elocutionis, sermonis, orationis*—. Las figuras de pensamiento retóricas (*figurae sententiarum*), que se refieren a un modo de embellecimiento de los modos expresivos conceptuales, esencialmente más allá de toda concreción elocutiva, se denominan también *schêmata dianoiás* —en latín, *mentis, sensus, sententiarum*—. Entre ellas, podemos citar la interrogación, la exclamación, el énfasis, la ironía. En unas el sustrato es la palabra, en las otras, la idea. Para algunos autores —según el mismo Quintiliano—, no hay más que una clase de figuras: las de dicción, pues todo cambio de palabra origina un cambio de sentido. Para otros, sólo existirían figuras de pensamiento, ya que las palabras se pliegan a los pensamientos.

21 López Eire examina esta concepción del lenguaje como esencialmente “trópico” en la posición sostenida por varios pensadores modernos como Gustav Herber, Nietzsche, Dumarchais. Él mismo enfatiza el carácter retórico del lenguaje, no sólo porque todo lenguaje es figurado, sino por su carácter de instrumento de comunicación político-social (2005, 6-8).

## 6. Poesía y prosa: de la distinción a la inclusión

Si, por un lado, Aristóteles comienza afirmando la exclusión, para la prosa artística, del empleo de recursos propios del estilo poético, surge una aparente contradicción con aquellos pasajes donde los justifica, como en la expresión de fuertes estados emocionales. De hecho, la paulatina formulación de la expresión artística de la prosa comienza por una definición en términos negativos, como indica Graff al afirmar que

the Greek language did not come ready-fitted with a proper equivalent for the modern term “prose”. [...] the rhetoricians were evidently satisfied to understand their object in negative terms, as non-poetry or non-verse, and to discriminate between prose and poetry primarily at the level of expression or style. (305)

Esto nos conduce a plantear una cuestión fundamental en el tratamiento del estilo: las relaciones entre prosa y poesía; no sólo en Aristóteles, sino en otros importantes retóricos, como Isócrates, el mencionado crítico advierte que, pese a que cada uno de ellos distingue el estilo de la poesía del de la prosa, ninguno logra mantener esta distinción de manera consistente (Graff 303).

Por ello, es importante remontarse al primer momento de “quebre” de los límites entre ambos, es decir, al sofista Gorgias, sustentador del soberano poder del *lógos*, quien realiza por primera vez la interpenetración de prosa y poesía, pues suprime los límites entre una y otra al afirmar, en el *Encomio a Helena*, que “la poesía es palabra [*lógos*] con medida” (11.9), y extender, por ello, a la prosa recursos y figuras hasta entonces considerados propios de la composición poética, y que la tradición posterior denomina “figuras gorgianas”. Entre las más significativas se encuentran la *pariosis*, *parison* o *isocolon*, es decir, la yuxtaposición coordinada de dos o más miembros, que muestran el mismo orden en sus elementos respectivos. Es frecuente la *antítesis* entre los miembros, acentuada por

el *homoiooteleuton*, consistente en la igualdad de los sonidos finales. La osadía de Gorgias en el uso de metáforas y vocablos compuestos será criticada en dos pasajes de la *Retórica* por Aristóteles, quien aspira, para la prosa, a un lenguaje menos “poético” (3.2.13). Sin embargo, al iniciar el libro III sobre la *léxis*, reconoce que fueron los poetas los primeros en impulsar el estilo, y destaca la introducción de sus recursos en la prosa por parte de Gorgias. Pero también advierte el carácter cambiante del estilo poético, en el cual se han introducido nuevos metros y descartado palabras que se alejan del lenguaje conversacional, lo cual haría risible cualquier intento de imitación de usos ya obsoletos. Es notable, además, que considere a Eurípides como el primer autor que mostró la forma de “ocultar (el arte)”, tanto por medio de la escogencia (*eclogê*) de palabras del lenguaje corriente como por su disposición (*Ret.* 3.2.5).

Podríamos trazar una trayectoria en esta relación, dentro de la cual la poesía se constituyó tanto en modelo como en antítesis, trayectoria para cuya culminación creo fundamental detenerme en la división de la literatura presentada en *Sobre las formas del estilo* (finales del siglo II o comienzos del siglo III a. C.), cuyo autor se ha identificado como Hermógenes de Tarso<sup>22</sup>. Sería imposible en la extensión de un artículo dar una descripción detallada del complejo sistema —“a formidable theoretical construction” (Rutheford 355)— elaborado por Hermógenes, producto de la Segunda Sofística. Me limitaré a ofrecer un esbozo que revele la originalidad de la organización propuesta por Hermógenes para dar cuenta de diferentes tipos —llamados por él *formas (ideai)*— con el doble propósito de desarrollar:

1) la capacidad de juzgar en qué aspectos son correctas y exactas las obras de los demás, sea que se trate de un autor antiguo o de uno más reciente;

22 Los datos suministrados por Filóstrato en *Vida de los Sofistas* no son suficientes para concluir si el Hermógenes del cual habla es el autor de la vasta obra teórica a él atribuida o si es necesario suponer la existencia de dos personas diferentes.

2) la conversión de uno mismo en artesano de discursos bellos, nobles, similares a los de los antiguos (1.1).

Por forma (*idea*) entiende un tipo o categoría que constituye el tono del discurso, cuyo número establece en siete, si no se consideran las subdivisiones, con las cuales ascenderían a veinte. Ellas son: claridad, grandeza, belleza, vivacidad, sinceridad, carácter, intensidad; se obtienen por medios que se distribuyen en ocho niveles: pensamiento, método —que corresponde a las figuras de pensamiento—, *léxis* o elección del vocabulario, *schēmata* (figuras de dicción), cláusulas, disposición de las palabras, cadencia y ritmo. Para comprender la aplicación de estas nociones, podemos observar la discusión de la primera “forma”: la claridad, la cual es el resultado de un pensamiento claro; de un método consistente en una presentación ordenada de los hechos desnudos; de la elección de palabras comunes; de evitar figuras de dicción; de componer cláusulas cortas, divididas en incisos; de lograr una combinación de palabras sencilla y fácil de seguir; de lograr que las cadencias y pausas se ajusten a la secuencia general del texto, y, por último, de emplear el ritmo yámbico o el trocaico, que son los más conversacionales.

Como anticipé, el punto que juzgo más interesante para concluir este recorrido son las dos categorías de clasificación de la literatura que Hermógenes introduce al final de la obra (2.10-12), al dividir todo discurso —al cual llama *politikós lógos*— en “puramente político” y “puramente panegírico”, e incluir en esta última subdivisión no sólo obras en prosa pertenecientes a la filosofía y la historiografía, sino también la poesía, considerada el discurso “más panegírico de todos”.

Para tal fin, es conveniente retrotraernos a la división aristotélica en tres tipos de oratoria: deliberativa, judicial y epidíctica, realizada a partir de la distinción del oyente al cual va dirigida, sea como juez (deliberativa y judicial), sea como “espectador” (*theôrós*), en la epidíctica, aun cuando en otro pasaje agrega que el “espectador” es también juez, pero de la “habilidad del hablante”. Algunos estudiosos en los últimos años muestran una común intención de reivindicar el carácter político de las formas literarias incluidas en el género

epidíctico, como Schiappa, quien advierte una suerte de incompreensión por parte de Aristóteles de la función política del discurso epidíctico producida por la inclusión en una misma categoría del encomio, el panegírico y el epitafio, y por la descripción de la audiencia a quien va dirigido el tercer tipo de discurso como miembros pasivos de una performance estética, que emitirá un juicio, no relativo a un curso de acción futura o pasada, sino a la habilidad del hablante. Schiappa piensa que Aristóteles ignora las acciones políticas concretas recomendadas por Isócrates en su *Panegírico* o por Lisias en el *Olimpico*, quizás en razón de que la audiencia no emite un voto y sigue inmediatamente un curso de acción derivado de las propuestas recomendadas (194-195). Sin embargo, hay testimonios de la influencia que este tipo de discursos produjo en la opinión pública, así como de su capacidad de reforzar los valores y la identidad griega. Por ello, Isócrates nos ofrecerá la ocasión de reflexionar sobre su visión acerca de este tipo de discurso, y, especialmente, sobre la exigencia de perfección formal y la relación entre prosa y poesía. Como sabemos, el nombre *panegírico* proviene de *panêgyris*, reunión de todo el pueblo en un solo lugar. El tipo predominante de estas reuniones eran los festivales para conmemorar eventos particulares o instituciones y juegos atléticos, como los que se realizaban en Olimpia, Pitia, Nemea e Istmia. Aunque los discursos eran comunes en tales reuniones, el nombre específico de *Panegírico* no aparece antes del siglo IV a. C.: Aristóteles menciona el discurso de Gorgias en el Festival Olímpico en 408 a. C. como *panêgyrikos lógos*; pero Isócrates habría sido el primero en dar un nombre específico a los discursos pronunciados en tales reuniones, denominando *Panêgyrikos* a su célebre llamado a la unidad griega (del año 380 a. C.). Isócrates expuso reiteradamente como orientación programática de sus enseñanzas la denominada *logôn paideia* y, en otros casos, *philosophia*, es decir, una educación a través del *lógos*, cuya finalidad es la posesión de un saber práctico fundamental para la conducción de los asuntos cívicos.

La filosofía así entendida es el entrenamiento del alma a través de los distintos tipos de discursos con los cuales se expresan todos los pensamientos (*Antídosis* 183; *Panegírico* 1.12). El *lógos* aparece así en un doble aspecto: es formador de la inteligencia y su manifestación: “porque el poder de hablar como corresponde es el mayor signo de un firme entendimiento y el discurso que es verdadero, conforme a la ley y justo es imagen de un alma buena y digna de confianza” (*Antídosis* 255-256 = *Nicocles* 7-8). La credibilidad del hablante debe realizarse a través del discurso, en tres niveles: 1) la escogencia del contenido —los temas de interés común—; 2) su finalidad o propósito: contribuir a la virtud cívica tanto del hablante como de la polis a la cual se dirige; 3) una cuidada elaboración formal. Dixsaut subraya el valor concedido por Isócrates a una prosa artísticamente plasmada:

La puissance persuasive du *lógos* [...] est, pour Isocrate, propre aux seuls discours bien composés [...] le travail de la forme est la condition nécessaire pour que l'on puisse croire au sérieux du discours, donc à la valeur et à la vérité de son contenu. (82)

De ahí que Graff apunte a la dificultad de reconciliar la separación entre prosa y poesía con la descripción que Isócrates hace de su propio estilo (319). En mi opinión, la afirmación sobre la desventaja de los oradores frente a los poetas —debido a la multiplicidad de recursos de los cuales los últimos disponen, tales como palabras compuestas, dialectales, neologismos, metáforas, figuras de todo tipo, que no es posible emplear en la prosa (*Evágoras* 8-9)— no es más que un *tópos* para encarecer la tarea que deben afrontar los primeros si desean lograr lo mismo que los poetas alcanzan —aunque sean deficientes en ideas y estilo— gracias a la armonía y el ritmo. Este propósito está claramente definido en *Antídosis* (46-49), al manifestar su preferencia por el tipo de discursos de tema “político relativos a los asuntos helénicos, aptos para ser pronunciados ante las *panēgyreis*, discursos que serían, según un consenso unánime, más afines a las obras compuestas *con música y ritmo*. La *léxis* debe



ser imaginativa, variada, los pensamientos elevados y originales, el empleo numeroso de figuras (*ideas*), notable. Ello explicaría la posibilidad de la prosa de incluir una ficción semejante a la poética: una *pseudología* no perniciosa, es decir, cuyo fin no es engañar a los conciudadanos, sino ser capaz de deleitar y beneficiar a los oyentes, como lo expresa en *Panatenaico* (246). Sin embargo, este modo de hablar (y escribir) debe ser de tal naturaleza que todos piensen que podrían hacerlo si quisieran, aunque nadie pueda alcanzarlo sin gran esfuerzo y aplicación constante<sup>23</sup>.

Entiendo que esta retrospectiva permite retomar el análisis ofrecido por Hermógenes en los tres capítulos finales de su tratado (1.2.10-12) bajo las categorías de “*lógos político*” y “*lógos panegírico*”, mediante las cuales intenta presentar una clasificación de todos los géneros literarios, los autores que las ejemplifican, y cómo sus estilos pueden ser caracterizados por las formas o tipos establecidos previamente, para ofrecer una lista de los principales escritores de la literatura griega (Rutheford 356). En la categoría de *lógos político* sigue la idea aristotélica de que, como existen tres tipos de oratoria (el discurso deliberativo, el judicial y el epidíctico), existen tres tipos de estilo correspondientes a cada género (Ruiz Montero 1993, 67). La forma ideal del *lógos político* está representada por Demóstenes, en quien se encuentra la combinación perfecta de dieciocho formas del estilo. Pero la nomenclatura que Hermógenes emplea para la división de los discursos políticos en oratoria deliberativa, judicial y panegírica (por epidíctica), lo conduce a establecer una oposición entre el *lógos panegírico* —al cual distingue del “panegírico político”<sup>24</sup>— y *lógos políticos*. Este *lógos puramente* (*haplôs*) *panegírico* abarca el resto de la literatura, es decir, tanto las composiciones en prosa distintas de la oratoria como la poesía, con lo cual se advierte que el concepto de *lógos* adquiere una nueva dimensión, pues designa

23 Vemos nuevamente la búsqueda “artificiosa” de naturalidad.

24 Equivalente a los discursos destinados a ser pronunciados en ocasiones públicas y los pasajes panegíricos (de elogio o censura) insertos en los otros dos tipos de oratoria, a los cuales Cicerón denomina digresiones (Walker 114-115).

la literatura o el “discurso literario” (68). La forma ideal del estilo “simplemente panegírico” está representada por Platón, al cual le dedica una extensa discusión (2.210).

Posteriormente, en la lista de géneros literarios y autores correspondientes a esta categoría, son mencionados, en un primer grupo, Jenofonte, el socrático Esquines y Tito Aureliano Nicóstrato (el único contemporáneo de Hermógenes citado). El siguiente grupo está compuesto por los historiadores Heródoto, Tucídides y Hecateo, también con una descripción detallada de sus estilos. Finalmente, incluye la poesía, dedicándose especialmente a Homero, aunque los ejemplos tomados de otros poetas en la parte principal de *Sobre las formas del estilo* permiten asumir que también los considera incluidos en la categoría de *lógos panegírico* (Rutheford 358).

La lista de autores de Hermógenes ofrece semejanzas y diferencias con las proporcionadas por otros tratadistas, entre ellos Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano.

El panorama de la literatura griega ofrecido por Dionisio de Halicarnaso es considerado por Rutheford el más importante, en razón de la posibilidad de que Hermógenes haya conocido las obras de este autor y las haya adaptado extensamente en *Sobre las formas del estilo* (359). La lista de Dionisio forma parte del segundo libro de su *Peri mimêseôs*, del cual ha sobrevivido un epítome. Comienza por la poesía, ocupándose en primer lugar de Homero y el resto de la épica; sigue con la lírica, la tragedia y finalmente la comedia, en la cual sólo menciona a Menandro. A continuación pasa a la prosa, cuya primera división corresponde a la historia, ejemplificada con Heródoto, Tucídides, Filisto, Jenofonte y Teopompo. Luego se ocupa de la filosofía, mencionando a Jenofonte, Platón y Aristóteles. La oratoria se ubica en la última categoría y en ella menciona los estilos de Lisias, Isócrates, Licurgo, Demóstenes, Esquines e Hipérides.

Por su parte, el libro x de la *Institución Oratoria* de Quintiliano puede considerarse una suerte de historia de la literatura que comienza con los griegos, desde Homero, y abarca todos los géneros literarios, divididos para la poesía en épica, lírica, elegía, tragedia,

comedia y sátira, y para la prosa, en historia, oratoria y filosofía<sup>25</sup>. En segundo término, enumera los autores latinos, ajustándose a las mismas divisiones. Por supuesto, el criterio de valoración de las obras está sujeto a la intención primordial de servir a la mejor formación del orador, lo cual equivale a poner la poesía u otras creaciones literarias al servicio de la retórica.

Estas dos listas tienen en común: 1) la distinción entre poesía y prosa y la división de la prosa en tres géneros principales: historia, oratoria y filosofía —cuyo orden puede variar—; 2) la indudable preeminencia concedida a la poesía con respecto de la prosa.

En cuanto a las similitudes entre ambas y la proporcionada por Hermógenes, puede señalarse que tres categorías permanecen más o menos intactas: poesía, oratoria e historia. Pero la diferencia más importante reside en el cambio operado por la división en *lógos político* y *lógos panegírico*, en la cual Rutheford advierte diversas implicaciones (369). Por un lado, una perspectiva inequívocamente retórica: toda la literatura se ubica dentro del marco de la retórica; en segundo lugar, la posición privilegiada que ocupan Demóstenes y Platón como ejemplos de cada una de las categorías. Finalmente, la posición asignada a la poesía, que es desplazada al final de la lista. Posiblemente, la valoración de la prosa sobre la poesía por parte de autores de la Segunda Sofística haya influenciado en este desplazamiento.

Una última acotación significativa: la influencia decisiva que ejerció el tratado de Hermógenes durante siglos, por el favor que el neoplatonismo le concedió al autor, como señala Ruiz Montero, “en razón de que su doctrina se adaptaba a sus ideales filosóficos y a sus propias necesidades éticas y estéticas” (1993, 74). También el cristianismo adoptó los valores retóricos de Hermógenes, y, en definitiva, el interés por su obra se mantuvo durante la época bizantina y pasó posteriormente a Europa, donde fue especialmente apreciado en el Renacimiento.

---

25 Es decir, en orden inverso al ofrecido por Dionisio.

## Conclusiones

Este recorrido por las reflexiones acerca del estilo en los principales tratados de retórica griegos y romanos —obviamente era imposible incluirlos a todos— permite concluir que, desde el origen de la disciplina llamada *technê rhetorikê*, existió una preocupación por la expresión formal como parte del proceso de búsqueda de los medios adecuados de persuasión. El concepto de “estilo” no estuvo concebido como una expresión idiosincrática, reflejo de peculiaridades propias de los autores como individuos, sino que el mérito atribuido a cada uno fue estimado de acuerdo con su correspondencia a determinadas normas y valores establecidos. Sin embargo, esto no debe llevarnos a concebir una norma inmutable y permanente, pues ya desde Aristóteles se advierte el reconocimiento del carácter cambiante del estilo, de acuerdo con la evolución de los gustos de cada época.

La división más antigua en tres tipos se fue incrementando hasta llegar a enumeraciones más exhaustivas, pero siempre estuvo presente la idea de que ninguna forma podía ser empleada exclusivamente, sino que la destreza del hablante (o escritor) consistía en la adecuada combinación de ellas. Sin duda, puede advertirse que la clave de una combinación acertada se funda en una de las nociones básicas de la concepción del quehacer artístico para los antiguos, la noción de *prépon* (*aptum*), a la cual se subordinan todos los elementos que componen el discurso o tienen relación con él. De este mismo principio se deriva otra característica fundamental: la referencia u orientación de la obra hacia la audiencia como la más importante, frente a las otras que la crítica moderna establece, es decir, las referencias al universo y al escritor (Russell 280).

Por último, a partir de una separación entre el estilo de la prosa artística frente al poético, se fue produciendo una absorción de la poesía por la teoría retórica que culminó en la constitución de la retórica como teoría literaria general.

## Obras citadas

- Aristóteles. 1982a. *Poetics*. Traducción de W. Hamilton Fyfe. Cambridge (Mass.): Harvard University Press; Londres: W. Heinemann.
- Aristóteles. 1982b. *The "Art" of Rhetoric*. Traducción de J. H. Freese. Cambridge (Mass.): Harvard University Press; Londres: W. Heinemann.
- Atkins, John W. H. 1961. *Literary Criticism in Antiquity, a Sketch of its Development*. Gloucester (Mass.): Peter Smith.
- Cicerón. 1988a. *Brutus. Orator*. Traducción al inglés de H. M. Hubbell. Cambridge (Mass.): Harvard University Press. Londres: W. Heinemann.
- Cicerón. 1988b. *De oratore*. Libros 1, 2 y 3. Traducción al inglés de E. W. Sutton (libros 1 y 2) y H. Rackham (libro 3), introducción de H. Rackham. Cambridge (Mass.): Harvard University Press; Londres: W. Heinemann.
- Cicerón. 1989. *Ad Herennium De ratione dicendi*. Traducción al inglés de H. Caplan. Cambridge (Mass.): Harvard University Press; London: W. Heinemann.
- Cole, Thomas. 1991. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Consigny, Scott. 1987. "Transparency and Displacement: Aristotle's Concept of Rhetorical Clarity". *Rhetoric Society Quarterly* 17, n.º 4: 413-419.
- Curtius, Ernst. 1955. *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Demetrius. 1982. *On Style*. En Aristóteles. *Poetics*. Traducción al inglés de W. Hamilton Fyfe. Cambridge (Mass.): Harvard University Press; Londres: W. Heinemann.
- Dixsaut, Monique. 1986. "Isocrate contre los sophists sans sophistique". En Cassin, Barbara. *Le plaisir de parler*, 63-85. París: Les Éditions de Minuit.
- García Berrio, Antonio. 1977. *Formación de la teoría literaria moderna*. Madrid: Cupsa Editorial.

- Graff, Richard. 2005. "Prose versus Poetry in Early Greek Theories of Style". *Rhetorica* 23, n.º 4: 303-335.
- Hendrickson, G. L. 1904. "The Peripatetic Mean of Style and the Three Characters of Style". *AJPH* 25, n.º 2: 125-146.
- Hendrickson, G. L. 1905. "The Origin and Meaning of the Ancient Characteres of Style". *AJPH* 26, n.º 3: 249-290, 376.
- Hermógenes. 1987. *On Types of Style*. Traducción al inglés de C. Wooten. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Kennedy, George A. 1957. "Theophrastus and Stylistic Distinctions". *Harvard Studies in Classical Philology* 62: 93-104.
- Kennedy, George A. 1994. *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Laird, Andrew. 2006. *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- Lausberg, Heinrich. 1966. *Manual de retórica literaria*. Vol. 1. Madrid: Gredos.
- Lausberg, Heinrich. 1967. *Manual de retórica literaria*. Vol. 2. Madrid: Gredos.
- López Eire, Antonio. 2002. *Poéticas y retóricas griegas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- López Eire, Antonio. 2005. *La naturaleza retórica del lenguaje*. Salamanca: Logo.
- Newman, Sara. 2002. "Aristotle's Notion of 'Bringing-Before-the-Eyes'. Its Contributions to Aristotelian and Contemporary Conceptualizations of Metaphor, Style and Audience". *Rhetorica* 20, n.º 1: 1-23.
- Paglialunga, Esther. 2001. *Manual de teoría literaria clásica*. Mérida: Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes.
- Paglialunga, Esther. 2003. "Ars artis celandae". *Revista Logo* 4: 141-149.
- Paglialunga, Esther. 2004. "Lógos poético y lógos político". En *Ética y estética: de Grecia a la Modernidad*. Edición de A. M. González de Tobía, 269-284. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Pernot, Laurent. 2005. *Rhetoric in Antiquity*. Washington: The Catholic University of America Press.

- Quintilian. 1958-1960. *The Institutio Oratoria*. 4 vols. Traducción al inglés de H. E. Butler. Cambridge (Mass.): Harvard University Press; Londres: W. Heinemann. (Vol. 1, 1958; vol. 2, 1960; vol. 3, 1959; vol. 4, 1958).
- Ruiz Montero, Consuelo (trad.). 1993. *Sobre las formas del estilo*. Introducción, traducción y notas de C. Ruiz Montero. Madrid: Gredos.
- Ruiz Montero, Consuelo. 1998. "El concepto de *léxis* en la teoría estilística griega". En vol. 1 de *Retórica, política e ideología desde la Antigüedad a nuestros días. Actas del II Congreso Internacional*, 91-99. Salamanca: Logo.
- Russell, D. A. 2006. "Rhetoric and Criticism". En Laird, Andrew. *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, 267-283.
- Rutherford, Ian. 1992. "Inverting the Canon: Hermogenes on Literature". *Harvard Studies in Classical Philology* 94: 355-378.
- Schiappa, Edward. 1999. *The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*. New Haven, Oxford: Yale University Press.
- Walker, Jeffrey. 2000. *Rhetoric and Poetics in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press.