

## SEMIÓTICA INTERARTÍSTICA EN LA *POÉTICA* DE ARISTÓTELES, EL *ARTE POÉTICA* DE HORACIO Y EL TRATADO *SOBRE LO SUBLIME* DEL PSEUDO-LONGINO

*Interartistic semiotic in the poetry of Aristoteles, the Horacio 's poetic art  
and the treaty about sublime of Pseudo-Longino*

*Dorde Cuvardic García\**

### RESUMEN

Aunque las grandes Poéticas de la Antigüedad se ocupan, como eje central, del discurso que actualmente designamos como literario, también realizan numerosos comentarios críticos sobre las prácticas artísticas. Se incorporan en el marco de comparaciones o analogías, táctica argumentativa que nos permite comprobar que la teoría literaria, en Grecia y Roma, consideraba estas prácticas, las verbales y las visuales, como equivalentes en medios, objetos y modos de imitación. En suma, se establece en estos textos una semiótica interartística. El objetivo de esta ponencia es analizar e interpretar estos comentarios en la *Poética* de Aristóteles, el *Arte Poética* de Horacio y el tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino.

**Palabras clave:** Interartistic semiotics, *ut pictura poesis*, Aristóteles, Horacio, Pseudo-Longino.

### ABSTRACT

Although the great Poetics of Antiquity deal with, as their main interest, the discourse we nowadays consider as literary, several critical commentaries about visual artistic practices are also made. They are incorporated in the frame of comparisons or analogies, the argumentative strategy which allow us to prove that in Literary Theory in Greece and Rome, both practices, verbal and visual ones, were considered as equivalent in means, objects and imitation modes. In sum, an interartistic semiotics is established in these texts. This articles' goal is to analyze and interpret these commentaries in Aristotle's Poetics, Horace's Ars Poetica, and Pseudo-Longinus' treaty On the sublime.

**Key Words:** Interartistic semiotics, *ut pictura poesis*, Aristotle, Horace, Pseudo-Longinus.

---

\* Universidad de Costa Rica. Docente Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica.  
Correo electrónico: dcuardic@yahoo.es  
Recepción: 27/10/15. Aceptación: 12/11/15.

## 1. Introducción

Aunque las grandes Poéticas de la Antigüedad se ocupan, como eje central, de las prácticas culturales que actualmente consideramos como literarias, también realizan numerosos comentarios crítico-analíticos sobre las artísticas. En la mayor parte de las ocasiones se incorporan estos últimos en el marco de comparaciones, de analogías, táctica argumentativa que nos permite comprobar que los antiguos consideraban ambas prácticas, las verbales y las visuales, como equivalentes en términos de los medios, los objetos y los modos de imitación utilizados, si empleamos términos aristotélicos. En suma, se establece en estos textos una semiótica interartística. El objetivo de este artículo es analizar e interpretar estos comentarios en la *Poética* de Aristóteles, el *Arte Poética* de Horacio y el tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino.

Uno de los objetivos del presente artículo será investigar si la semiótica interartística formulada en los tres textos mencionados se da en el ámbito de la *sustancia expresiva* (*sustancia de la expresión*), de la *forma expresiva* (*forma de la expresión*), de la *sustancia del contenido* o de la *forma del contenido*. Como se sabe, esta es la segmentación analítica que aplica el semiólogo Louis Hjelmslev a la estructura del signo y que Roland Barthes explica en su conocido artículo *Elementos de semiología* (1990: 40), publicado originalmente en 1964.

En pocas palabras, la *sustancia expresiva* es el medio, soporte o vehículo físico o material del signo, mientras que la *forma expresiva* es la forma final artística que, gracias a la intervención humana, haya sido obtenida a partir de la sustancia manipulada. Por poner un ejemplo sencillo, el mármol es la *sustancia expresiva* y la *forma expresiva* el David que todos los espectadores observan, la escultura resultante. Por su parte, la *sustancia del contenido* (o del significado) consiste en todo género o esquema narrativo en estado de virtualidad (que cuenta con su respectiva estética e ideología), contenido que, una vez estructurado u organizado en la obra de arte resultante, pasa a denominarse

*forma del contenido*. Esta última es la estructura narrativa, argumentativa o descriptiva particular —una obra de arte específica— bajo la que se ofrece ese contenido. El género del *western* sería la *sustancia del contenido*, mientras que la actualización de esta propuesta genérica en una estructura narrativa particular, en una novela o película del Oeste (por ejemplo, la búsqueda y captura de los ladrones del banco en una película de 1937), pasaría a ser la *forma del contenido*.

Si queremos hacer uso de estos conceptos operativos en un análisis intersemiótico, debemos partir del siguiente presupuesto: si bien, como se sabe, la literatura comparada y los estudios intermediales carecen de método propio, es totalmente legítimo que los teóricos y los críticos literarios establezcan comparaciones entre las artes. Si bien las distintas artes no comparten el mismo medio de imitación (en términos de la actual semiótica, la misma *sustancia expresiva* o *sustancia de la expresión*), sí pueden, en cambio, compartir el mismo *objeto de imitación* (el tema, la historia, el acontecimiento o la descripción que el artista quiera representar) y, hasta cierto punto, el *modo de imitación* (es decir, las modalidades de enunciación empleadas en la representación mimética).

Sobre esta base, podemos afirmar que la semiótica interartística nace, como sabemos, en la Grecia Antigua<sup>1</sup>. Aunque no surgió como disciplina en este contexto histórico, el estudio de las funciones compartidas que cumplen los signos en distintas prácticas humanas se inició en esta cultura. Una de las primeras comparaciones interartísticas se da en el enunciado “la poesía, pintura que habla; la pintura, poesía muda”, de Simónides de Ceos (556 a. de C.-468 a. de C.), que cita Plutarco en *De gloria Atheniensium*. Neus Galí (1999: 161-178) analiza detenidamente este enunciado y comprueba que Simónides, para poder comparar la poesía con la pintura, tenía que haber partido de un concepto de la poesía como discurso escrito, como objeto material, como hecho visible (alejándose de una concepción oral arcaica), condición que, asimismo, tiene la pintura. Más allá de este enunciado, muchísimos autores se encargarían de establecer posteriormente analogías entre

estas dos prácticas (Platón, Cicerón), entre los que se encuentran los tratadistas que nos ocupan en el presente artículo.

## 2. Semiótica interartística en la *Poética* de Aristóteles

La primera vez que se establece una comparación intersemiótica en la *Poética* aristotélica se presenta en el Capítulo I. Se trata de una equiparación entre las funciones, específicamente imitativas, adoptadas por las *sustancias expresivas* empleadas en las artes visuales y las utilizadas en la imitación poética:

Pues así como con colores y figuras algunos imitan muchas cosas tratando de copiarlas (unos por arte y otros por costumbre), mientras que otros lo hacen mediante la voz, igualmente en las mencionadas artes [es decir, en las mencionadas en el párrafo previo, es decir, en la epopeya, la poesía trágica, la comedia, la poesía ditirámica, la aulética y la citarística] todas realizan la imitación mediante el ritmo, la palabra y la música, bien separadamente, bien mezcladas (33<sup>2</sup>).

En este enunciado, Aristóteles considera que distintos medios expresivos pueden cumplir con la misma función, la de imitar el comportamiento humano. La relación que se establece entre los medios expresivos de las dos prácticas semióticas, la pintura (que no se menciona, pero que se infiere a partir de las sustancias formuladas, colores y figuras) y la poesía, es de equivalencia en las funciones —imitativas— que pueden asumir. Las *sustancias expresivas* visuales nombradas por Aristóteles se llaman, en la moderna semiótica, *signos plásticos*: los colores y las formas (llamadas figuras, en la traducción de la *Poética* que maneja) o, en términos del Grupo  $\mu$ , el Grupo de Lieja, en su *Tratado del signo visual*, cromemas y formemas, neologismos procedentes de la lingüística. El único signo plástico que no menciona Aristóteles en el extracto mencionado es la textura. En el caso de la tragedia y de la comedia, las *sustancias* o soportes expresivos utilizados son la voz (la voz es la materia o el soporte expresivo de la palabra, que a su vez

se organiza rítmicamente en el ritmo versal) y los sonidos musicales (que también cuentan con su propio ritmo). Aristóteles no hace sino situar la imitación de los géneros poéticos en el marco de una imitación de alcance mayor, en la que se incluyen otras artes o técnicas, entre ellas las visuales. Es sintomático que se justifique la actividad mimética de los géneros poéticos mediante el respaldo ofrecido por las producciones visuales, ya que en ambos casos se trata de técnicas figurativas. En el caso específico de la literatura, las acciones humanas comunicadas y representadas mediante la palabra oral o escrita incentivan la creación de imágenes mentales en el destinatario y, además, en el caso del teatro representado, los personajes son signos figurativos visuales para el espectador.

Aristóteles no sólo aprecia analogías entre las *sustancias* o los *medios expresivos* utilizados en la pintura y en la poesía (la literatura). Además, considera que ambas prácticas son equivalentes en el objeto de imitación, es decir, por el tema, asunto, situación o tipo de personaje imitado. En el Capítulo II, precisa:

los que realizan imitaciones imitan a seres que actúan y es forzoso que éstos sean gente seria o de baja estofa [...], o bien imitan a individuos mejores que nosotros o peores o parecidos, tal y como hacen los pintores: Polignoto, en efecto, los representaba mejores, Pausón peores y Dionisio semejantes (35).

En este último caso, a diferencia del precedente, no se establece una relación de equivalencia, sino de identidad. Ya no se trata del hecho de que dos medios distintos cumplan con funciones expresivas equivalentes, las de imitar comportamientos, sino que pueden imitar conductas de los mismos tipos de seres humanos, aquellos que pueden ser mejores, iguales o peores a nosotros, los que integramos el público espectador de estas prácticas culturales. La comedia representa acciones de personas ridículas, pero no tanto como para que no nos sintamos identificados en los comportamientos que protagonicen, ya que los contrastamos con las conductas que, en alguna ocasión, hayamos cometido nosotros en el pasado: la comedia

es un espejo de nuestros propios defectos. La tragedia representa acciones de personas de comportamiento noble -ligeramente superiores a nosotros en las virtudes representadas- que han cometido alguna falta, defecto o exceso, circunstancia que, asimismo, como espectadores, hemos tenido que encarar alguna vez, por lo que también se produce en el presente caso, como en el precedente de la comedia, la identificación con el personaje. Por último, la epopeya representa acciones de personajes tan nobles que no esperamos la identificación del espectador, sino su admiración. Asimismo, la pintura, como arte o técnica que imita figuras humanas, representa individuos que ejemplifican comportamientos universales, como ocurre también en la literatura: el arte visual cuenta con la capacidad de mostrar a individuos mejores, semejantes o peores que el resto de la humanidad. Señala Aristóteles que Polignoto (de Tasos) representa individuos mejores. Efectivamente, Polignoto es conocido sobre todo por ofrecer pinturas de la Batalla de Maratón y de episodios de la Iliada y de la Odisea, es decir, por mostrar acciones heroicas. Del comentario aristotélico en el que aparece Pausón se puede inferir que este último se ocupaba de representar personajes cómicos, de comportamiento ridículo. Dionisio, por lo que podemos inferir de los ejemplos de los que está rodeado, representa ciudadanos promedio, que cuentan con un comportamiento común, prototípico...

Por otra parte, en el Capítulo XXV de la *Poética* se comparan los procesos creativos del escritor y del pintor y ambos quedan retratados en la finalidad que deben perseguir, la construcción de una imitación verosímil: “Toda vez que el poeta es un imitador al igual que un pintor o cualquier otro reproductor de imágenes, es forzoso que haga siempre su imitación de una de estas formas que son tres en número: o tal como eran o son las cosas o como dicen o parece que son o tal como deben ser.” (101). Recordemos que la verosimilitud en el arte y la literatura consiste en aquella imitación que representa la realidad promedio (‘tal como han sido o son las cosas’), lo que la opinión pública

considera como la realidad (‘como dicen que son las cosas’) o lo que la sociedad considera que deben ser normativamente las cosas (‘tal como deben ser’). Las artes visuales y muchas de las verbales, al ser miméticas, imitativas, pueden representar la realidad promedio, la que se corresponde con las creencias populares y la normativa. Además, los productores de las obras visuales y de las literarias las crean por los mismos motivos (educativos o lúdicos) y, asimismo, en ambos casos pueden producir los mismos efectos, ya sean cognitivos, afectivos o fisiológicos.

En el Capítulo IV de la *Poética*, por su parte, se declara que imitar es una actividad connatural del ser humano y, además, se afirma que, para los destinatarios, estas imitaciones suponen una placentera fuente de conocimiento. Para ilustrar esta afirmación, Aristóteles emplea, en primera instancia, el ejemplo de las artes visuales. Sobre el placer que provocan connaturalmente las imitaciones, precisa: “cosas que en sí mismas vemos con desagrado, sus imágenes realizadas con máxima exactitud las contemplamos gozosos, como ocurre, por ejemplo, con las formas de los animales más repulsivos o con cadáveres.” (39). Más allá de encontrar en esta declaración un germen de la estética de lo grotesco, que sería desarrollada posteriormente en Occidente (Burke, Víctor Hugo), nos interesa señalar que Aristóteles destaca que incluso los objetos de imitación (los temas de la representación) feos o repulsivos también provocan placer y pueden ser fuente de conocimiento, cuando el espectador reconoce en ellos su carácter de imitaciones. Enunciados inmediatamente posteriores en el mismo capítulo precisan esta última idea:

aprender es muy agradable no sólo para los filósofos, sino también para los demás hombres igualmente [...]. Pues por eso se complacen contemplando las imágenes, porque acontece que al contemplarlas aprenden y se hacen deducciones sobre qué es cada cosa [...]. Puesto que si resulta que uno no ha visto previamente lo representado, la obra de arte no producirá el placer propio en cuanto es imitación, sino por su ejecución o por el color o por alguna otra causa de ese género (39).

Si el observador no conoce el referente del que parte la imagen, y no puede obtener placer del parecido o semejanza realista que pueda tener la pintura con el original (actividad que sí puede hacer un observador -quien comparará la pintura mediante el recuerdo- con el referente del que tiene una experiencia propia), puede obtener placer estético, en todo caso, del simple reconocimiento de sus formas, de su ejecución. Aunque en la época de Aristóteles no existía la estética como término, la experiencia que designa este filósofo se puede categorizar como tal. En este sentido, cuando el Estagirita dice que la obra de arte producirá placer en algunos casos, no por su condición de imitación, “sino por su ejecución o por el color”, se refiere al disfrute que obtenemos, como espectadores, de la *forma expresiva* que exhibe la imagen, apreciación que llamamos actualmente ‘estética’. Estos últimos valores también caracterizan a los textos literarios.

Por último, Aristóteles compara la tragedia y la pintura en el Capítulo VI, al explicar que el entramado de las acciones es, en las tragedias, más importante que la exposición de los caracteres humanos:

sin acción no puede haber tragedia, en cambio, sin caracteres sí puede haberla. Pues las tragedias de la mayor parte de los poetas modernos carecen de caracteres, y, por lo general, poetas de esa especie hay muchos, como ocurre entre los pintores con Zeuxis en relación con Polignoto. Polignoto, en efecto, es un buen pintor de caracteres, mientras que la pintura de Zeuxis no refleja caracteres en absoluto (47).

De la misma manera que en algunos géneros literarios puede ser más importante la estructuración de la trama que la exhibición de caracteres, mientras que en otros se invierte esta jerarquía, la misma situación se puede ofrecer en la pintura. Zeuxis sería, según esta argumentación, un pintor de acciones, de acontecimientos o hechos, mientras que Polignoto, quien ya había sido mencionado en el Capítulo II como pintor de tema heroico, lo es de caracteres (de personajes definidos por las decisiones que adoptan). Podemos inferir que existen pintores que se ocupan de representar

acciones y pintores que son, más que todo, retratistas, es decir, que se ocupan de ofrecer caracteres.

### 3. Semiótica interartística en el *Arte poética* de Horacio.

Son más numerosas las equiparaciones intersemióticas empleadas en la *Epístola a los Pisones* que las utilizadas en la *Poética* de Aristóteles y en el tratado *Sobre lo sublime*, del Pseudo-Longino. En particular, Horacio, en el conjunto de su obra, tanto teórica como literaria, emplea recurrentemente el procedimiento del símil o comparación, que Wilkins (1936: 124-128) ya se ha encargado de sistematizar en la totalidad de su obra. En el mismo inicio de su epístola, con el propósito de propugnar la necesidad de que un texto literario cuente con coherencia textual, Horacio compara la obra que carezca de este procedimiento literario con la representación pictórica de un monstruo de cabeza humana, cuello equino y cuerpo de pez:

A una cabeza humana unirle un cuello  
De caballo, si algún pintor tuviera  
Esa ocurrencia, y con variadas plumas  
Revistiera los miembros agregados,  
De modo que acabase horriblemente  
En pez monstruoso lo que por arriba  
Era hermosa mujer, al contemplarlo,  
¿podrías aguantar la risa, amigos?  
Creedme, Pisones, similar en todo  
A ese cuadro será el libro que tenga  
Modeladas sus formas sin sentido. (43)<sup>3</sup>.

Los investigadores consideran que el inicio de la *Epístola* argumenta sobre la búsqueda del *decoro*, pero debe precisarse esta afirmación. Esta analogía se encuentra al servicio, finalmente, de un principio clave en la poética de Horacio, el de la búsqueda de la coherencia textual (que también involucra, en otras ocasiones, a los temas, personajes, etc.). Como señala González Iglesias (2012: 44), se

defiende en este último caso, en el marco de la búsqueda de coherencia, una ‘libertad creativa’ relativa. Y el hecho de alcanzar un ‘exceso de libertad’ –en otras palabras, saltarse las reglas– conduciría a la falta de coherencia textual. La analogía con la que comienza el *Arte Poética* finaliza, pocos versos después, en un diálogo ficticio entre dos voces:

- Pero siempre pintores y poetas/ han disfrutado de un igual permiso/ para atreverse a todo lo que gusten./

- Lo sé. Y esa licencia que reclamo/ a mi vez la concedo. Pero no/ para que vayan juntos cruel y tierno./ no para que se hermanen las serpientes/ con las aves, ni tigres con corderos. (45).

Si en la representación visual debe existir coherencia (unidad) en los objetos representados, el texto literario también debe contar con este atributo—es decir, con coherencia temática y de tono (lo cruel y lo tierno). Recordemos que en el diálogo platónico *Fedro*, la figura de Sócrates ya había defendido la búsqueda de la coherencia textual mediante la analogía del cuerpo proporcionado. Horacio prolonga la vigencia de esta analogía: “Sócrates.- Por lo menos me concederás que todos discurso debe, como un ser vivo, tener un cuerpo que le sea propio, cabeza y pies y medio y extremos exactamente proporcionados entre sí y en exacta relación con su conjunto.” (Platón 2004: 162). En todo caso, Platón no había insertado su analogía corporal en el marco de una representación pictórica, como sí hace Horacio al comienzo de su *Arte Poética*. Por su parte, Aristóteles, en el Capítulo VII de su *Poética*, también había explicado la defensa de la cohesión textual (orden y medida entre las partes de una misma composición, valores de la Belleza, al igual que en el *Fedro*) desde la analogía corporal, aunque sin inscribirla, al igual que Platón, en una representación pictórica. Para Aristóteles:

lo hermoso, animal o toda cosa que esté compuesta de algunas partes, no sólo debe tenerlas ordenadas sino también contar con cierta extensión que no sea cualquiera al azar, pues la belleza consisten en la medida y en el orden, por lo cual no puede resultar hermoso ni un animal demasiado pequeño

[...] ni tampoco excesivamente grande; [...] al igual que en los cuerpos y en los animales se requiere que posean cierta extensión, pero que ésta sea abarcable en una mirada, así también en el ámbito de los argumentos es menester que éstos tengan una extensión pero que ésta sea abarcable por la memoria (49 y 51).

Horacio, con la misma intención, es decir, la de recomendar al escritor que evite la incoherencia temática, que evite en la descripción literaria la profusión de entidades que no formen parte del mismo campo de la experiencia real, utiliza poco después otra analogía con la pintura: “El que pretende prodigiosamente dar variedad a un mismo asunto, pinta al final un delfín en pleno bosque, un jabalí en medio de las olas.” (49). La verosimilitud, en el marco de la coherencia temática, radica en la yuxtaposición artística de lo que en la realidad empírica se encuentra, valga la redundancia, yuxtapuesto.

Como vemos, en Aristóteles y en Horacio los procesos creativos de los pintores y de los escritores quedan perfilados como procesos dominados por la técnica (por el *ars*), no por la inspiración ni por el talento innato. El dominio de una buena técnica conllevará, según Horacio, el logro del equilibrio compositivo (que, recordemos, es un valor de la Belleza literaria), mientras que la aplicación de una mala técnica conllevará la obtención de una obra desequilibrada, sin medida (y, por lo tanto, carente de Belleza). En los versos de Horacio que hemos mencionado hasta ahora, la comparación con la pintura sirve para defender dos valores de la Belleza: el orden y la medida. Son dos valores que, finalmente, se encuentran subsumidos en otros dos valores clásicos de la Belleza, la unidad y la totalidad. Tanto en Aristóteles como en Horacio los vemos explicados siempre en términos de analogías biológicas. Las metáforas orgánicas son, finalmente, analogías de la estructura unitaria de la obra literaria.

El *Arte poética* de Horacio incorpora el enunciado más famoso que la Antigüedad legó a la modernidad en el ámbito de las relaciones interartísticas, el *ut pictura poesis*, que para ser cabalmente comprendido en la intención semántica que quiso imprimirle el escritor

latino, debe leerse en el marco del co-texto de los versos adyacentes:

Igual que la pintura, la poesía.

Siempre habrá alguna que, si estás más cerca

más te cautivaré, y otra más lejos.

Esta busca lo oscuro, aquella pide

ser contemplada a plena luz –no teme

la incisiva agudeza de algún crítico-.

Esta gustó una vez, aquella gustará

hasta diez veces que la repitiesen. (113).

Por su parte, Trimpi (1978: 29) destaca que estas analogías le sirven a Horacio para “ilustrar el decoro estilístico necesario para agradar, y para seguir agradando, al lector crítico”. Es decir, a partir de las funciones semióticas de la pintura, la poesía puede ser, metafórica o analógicamente, semejante. Como se sabe, el enunciado “Igual que la pintura, la poesía” fue comprendido en términos normativos durante el Clasicismo desde la siguiente recomendación: el objeto de imitación de la poesía (la literatura) debe asemejarse lo más posible a la pintura. Y si el objeto imitado por la pintura es la forma visible, el papel de la poesía debería ser similar, según esta supuesta prescripción horaciana. Se dice que esto llevó, durante el Clasicismo, a un aumento desmesurado de la poesía descriptiva (retratos, paisajes idealizados<sup>4</sup>). Si interpretamos el verso mencionado, sin embargo, como una introducción de los subsiguientes, con los que establece una unidad argumentativa, se comprobará que Horacio, en realidad, está equiparando en esta sección el proceso de recepción de la pintura y de la poesía, siempre en el marco de la defensa del decoro estilístico, como ha destacado Trimpi (1978).

En primer lugar, Horacio plantea que algunas poesías y pinturas incentivarán una apreciación estética parte por parte o, más bien, una recepción global (“Siempre habrá alguna que, si estás más cerca/ más te cautivaré, y otra más lejos”). Así ocurre cuando ‘degustamos’ una imagen poética específica, en un poema, o un objeto o figura humana, al quedar singularizada en la pintura por el observador. En cambio,

otras poesías y pinturas procuran obtener un efecto global, y buscando tal finalidad son preparadas, en consecuencia, por sus creadores: por ejemplo, sabemos que la poesía lírica debe tener un extensión corta, en homología con el carácter momentáneo –el instante- de las intensas emociones que busca expresar el autor, y que debe ser leída de un solo tirón para que se active el efecto buscado, el de provocar la misma emoción en el ánimo del lector u oyente, mediante la identificación o empatía, como ya señaló Poe en *La filosofía de la composición*. Lo mismo sucede con los cuadros históricos: un cuadro bélico de Delacroix debe ser visto en su totalidad, de un solo golpe de vista, a una distancia conveniente, para captar el efecto de totalidad buscado.

La segunda equiparación propuesta por Horacio se centra en la dificultad o claridad con la que la pintura y la poesía se puedan llegar a interpretar (“Esta busca lo oscuro, aquella pide ser contemplada a plena luz”). Recordemos que, en algunos casos, la claridad o *perspicuidad* (*perspicuitas*) es, como nos recuerda Mortara (2000: 129), una de las virtudes de la expresión, tanto en la poesía como en las artes visuales. En cambio, en otros casos, tanto la poesía como la pintura se ofrecen al lector o espectador como un enigma o acertijo por decodificar. Es lo que han buscado ciertos periodos culturales, como el Barroco. En estas épocas se promueve la *obscuridad* (mediante el ingenio, en el estilo conceptista, y mediante los cultismos, en el estilo culterano).

La tercera equiparación “Esta gustó una vez, aquella gustará/ hasta diez veces que la repitiesen” se refiere a la fruición estética como experiencia única o varias veces degustada. Algunos lectores y espectadores repiten la lectura de algunos poemas y la apreciación de algunas pinturas, ya que llegan a ser seducidos, admirados o afectados por estas mismas obras artísticas en diversas ocasiones, mientras que otras provocan desinterés o aburrimiento y sólo se leen una vez o se dejan antes de concluir su lectura u observación.

Horacio utiliza en una ocasión la analogía intersemiótica de la música para referirse a los

posibles defectos que la obra literaria producida por el genio poético pueda llegar a tener. Estos versos son interesantes por cuanto indican que en la Antigüedad la literatura no sólo se equiparaba a las artes imitativas, sino también a las artes expresivas, como es el caso de la música. Horacio compara los defectos de la poesía y las reacciones que suscita en el público su recitación a los provocados por la ejecución llena de errores de un laúd. En consecuencia, ejecución poética y musical quedan equiparadas. Ambas pueden ser perfectas o incorporar, por el contrario, defectos surgidos durante la *performance*:

Hay, sin embargo, faltas que quisiéramos perdonar, pues la cuerda de la lira no siempre da el sonido que reclaman la mano y, antes de ella, el pensamiento, y muchas veces al que pide un grave le devuelve un agudo. [...]  
 Cuando hay muchos momentos deslumbrantes  
 En un poema, no voy yo a ofenderme  
 Por unas pocas manchas que han caído  
 Por descuido o por algo tan humano  
 Como la improvisación. [...]  
 Como el [...] cantor que también toca la cítara, si siempre pulsa mal la misma cuerda, es objeto de risas, pues lo mismo el poeta que mucho se equivoca, para mí se convierte en aquel Quérilo al que admiro por bueno –las dos veces o tres en que lo es-, y me sonrío (109 y 111).

Los defectos de la ejecución poética y musical residen en la existencia de un abismo entre intención y ejecución. La primera puede ser perfecta, en términos de la planificación del proyecto musical y poético, pero la ejecución puede resultar defectuosa. Al genio poético y artístico se le perdonan algunos fallos (ya lo dice también el Pseudo-Longino), pero cuando en ambas prácticas los fallos se dan frecuentemente, la mediocridad caracteriza a sus autores y ejecutantes. Esta última analogía de Horacio incorpora un presupuesto de la filosofía del lenguaje que sería defendido desde la Antigüedad hasta inicio del siglo XX, donde se suscribe que el pensamiento perfila con claridad las ideas del creador, y la palabra formulada posteriormente, oralmente o por escrito, sería un enunciado que copiaría lingüísticamente, con

mayor o menor éxito o exactitud, estas ideas preexistentes. La palabra mal expresada, el texto mal compuesto y la música mal ejecutada se alejarían de una idea previa, cuya precisión no se cuestiona.

La *Epístola a los Pisones* realiza, además, algunos comentarios sobre la integración de la música en los géneros literarios de la Antigüedad. Por ejemplo, en los versos 202-205 y 214-219, Horacio menciona la incorporación de la flauta en los inicios del teatro (implícitamente, griego), que vino a añadirse a la lira. Estas reflexiones, sin embargo, no ocupan la atención de este artículo, interesado más bien en apreciar cómo en los tratados de la Antigüedad se lograron establecer en las prácticas literarias analogías con las visuales.

#### 4. Semiótica interartística en el tratado *Sobre lo sublime* del Pseudo-Longino

En el tratado *Sobre lo sublime*, destinado a debatir los recursos retóricos más pertinentes para alcanzar el llamado estilo elevado (necesario en la composición de las epopeyas), también se incorporan algunas analogías entre el lenguaje verbal y otras manifestaciones semióticas, en particular con la música (en dos ocasiones), la pintura y la escultura (en una ocasión, en los dos últimos casos).

Como sucede en Horacio, el Pseudo-Longino (llamado así porque se trata de un caso de pseudo-atribución<sup>5</sup>) incorpora el arte expresivo de la música en sus comparaciones intersemióticas. La crítica literaria de la Antigüedad utiliza con frecuencia la música cuando reflexiona sobre la composición, como ocurre con Quintiliano en su *Institutio Oratoria* (IX, 4), tal como nos indica Alsina Clota (1977: 186nota174). Considero que la importancia otorgada a la música tiene especial relación con el efecto perseguido por el estilo sublime o elevado: el de provocar la admiración y el entusiasmo del público. Es un efecto de tipo emotivo, precisamente aquel que, tradicionalmente, ha quedado asignado al arte expresivo de la música.

Además, las analogías de la palabra con la música son más fáciles de establecer – y más legítimas de proponer– si tomamos en cuenta que el autor del tratado *Sobre lo sublime* se refiere a la composición de géneros orales y, por lo tanto, se dirige constantemente a un oyente, destinatario implícito de su propuesta. La música también se dirige, al igual que el discurso oral, a un oyente. Debemos recordar, además, que a través del neoplatonismo renacentista, las teorías expresivas del Romanticismo desplazarían a la pintura y encumbrarían a la música como la analogía fundamental de la teoría literaria.

En el primer caso que analizaremos, el Pseudo-Longino compara la disposición de las palabras en la cadena discursiva con la armonía de la música. La recepción emotiva del discurso poético en el público (entusiasmo, delirio, hechizo) es la fase del proceso comunicativo que trae a colación este tratadista para incorporar esta analogía musical. Pretende decirnos que, así como la armonía musical es fuente de sublimidad, la disposición de las palabras en cierto orden o armonía verbal también lo es. Además, al igual que la literatura oral, la música también inventiva efectos *kinésicos*, ya que el cuerpo del oyente se adapta al ritmo de la música:

¿No es cierto que la flauta inspira ciertas emociones en quienes la escuchan; que los entusiasma y llena del delirio de los coribantes; que impele al auditorio, gracias al ritmo que imprime, a caminar, y a conformar sus movimientos a la melodía, por muy ajeno que uno sea el espíritu de la música?; ¿No es cierto también, por Zeus, que el son de la cítara, que nada significa por sí mismo, gracias a la modulación de los tonos, a la vibración recíproca de las cuerdas y a la fusión de los acordes, ejerce, a menudo, como tú sabes, un hechizo maravilloso? (187<sup>6</sup>).

En términos semióticos, resulta objeto de comparación en la cita precedente la *forma expresiva* (*forma de la expresión*), es decir, la organización que revisten los significantes en la cadena discursiva (en el caso de la música, ritmo y melodía para la flauta; modulación de tonos, vibración de cuerdas y fusión de acordes, para la cítara), en su potencialidad para incentivar los mismos efectos emotivos en el receptor que los

atestiguados para el discurso verbal oral. Las emociones que despierta la música surgen de la organización de sus significantes: como práctica autorreferencial, sólo se designa a sí misma, en la estructura de su cadena significante. Sobre este último aspecto el Pseudo-Longino declara que ‘el sonido de la cítara nada significa por sí mismo’. Ya desde la teoría de la inspiración platónica se habla de los efectos emotivos del discurso (entusiasmo, admiración), es decir, expresivos, no miméticos. Estamos en las antípodas del placer del reconocimiento de los referentes figurativos representados, efecto emotivo que proporcionan las artes miméticas visuales y literarias, como declara Aristóteles en el Capítulo IV de su *Poética*.

En el tratado *Sobre lo sublime* aparece otra analogía con la música. También en términos de orden expresivo (*forma expresiva*) se entiende la siguiente asociación analógica entre el procedimiento retórico verbal de la perífrasis y las notas de acompañamiento de la melodía en las composiciones musicales:

Al igual que, en música, a través de las notas de acompañamiento, las melodías se hacen más agradables al oído, asimismo la perífrasis acompaña a menudo con sus notas principales al tema principal, y de esa acorde combinación resulta una gran belleza, especialmente si no contiene nada ampuloso ni discordante, sino que todo está armónicamente acoplado (157).

La comparación que establece el analista es la siguiente. Las perífrasis o circunloquios, como recurso retórico (A), en el discurso verbal, aportan la misma función expresiva (los mismos significados) al tema principal del discurso verbal (B) que las notas de acompañamiento (C) en relación con la melodía (D), en el musical. Considerados por el Pseudo-Longino como recursos ornamentales, y por lo tanto no estructurales, tanto las notas de acompañamiento como las perífrasis pueden contribuir a conferir belleza al discurso (musical y verbal, respectivamente) ordenándose o integrándose armónicamente en la cadena discursiva. Recordemos que la armonía es una metáfora que utilizaba la retórica para aludir a la cohesión textual que se puede alcanzar en prácticas

discursivas diferentes a la musical. Como recursos que son, las notas de acompañamiento y las perífrasis contribuyen a alcanzar uno de los más importantes valores de la Belleza: el orden textual.

Frente a las dos equiparaciones establecidas entre el estilo elevado y la música, en el tratado *Sobre lo sublime* sólo llega a plantearse una vez la pintura como término de comparación. Se integra en una argumentación en la que se explica que el patetismo y la sublimidad logran ocultar la artificiosidad de las figuras retóricas empleadas por el orador, si se entiende por ‘artificiosidad’ la incorporación premedita de recursos retóricos por el enunciador. Si este último expresa una emoción y una admiración sinceras, va a quedar oculta la intención de embellecer el discurso que tiene el orador a la hora de emplear figuras retóricas:

Algo acaso no muy distinto ocurre en pintura; aunque la luz y las sombras están colocadas en un mismo plano cromático una junto a otras, lo primero que se ofrece a la vista es la luz, y no sólo adquiere relieve, sino que produce la impresión de una mayor cercanía. Pues bien, en el discurso, lo patético y lo sublime, al estar más cerca de nuestra sensibilidad, gracias a un cierto parentesco natural con nosotros y a su resplandor, se manifiestan con más fuerza que las figuras, oscurecen su artificio y, por así decir, lo mantienen oculto (137).

Considero que el Pseudo-Longino plantea que los recursos retóricos estrictamente expresivos –podríamos traer aquí a colación, la exclamación, la utilización de frases cortas (el discurso entrecortado) o sin terminar (mediante puntos suspensivos)- hacen olvidar al oyente su incorporación y estructuración premeditada (la *elocutio* y *dispositio* con la que trabaja).

Por último, la selección de términos apropiados y majestuosos, una de las cinco fuentes de la sublimidad establecidas por el Pseudo-Longino (perteneciente al ámbito de la técnica aprendida) se compara con el medio expresivo de la escultura. Gracias a la presencia de los términos elegidos, la expresión se ve “espolvoreada de aquel brillo que vemos apuntar en las más hermosas estatuas” (p. 161). La contribución de la selección del léxico al estilo se comprende en términos analógicos como el

añadido ornamental otorgado a una escultura. El léxico –como el ornamento en una estatua- hechizará al público. De nuevo es centro de atención la *forma expresiva*, favorecedora de efectos de tipo emotivo –el entusiasmo- en el receptor.

## 5. El silencio y sus posibilidades expresivas

La semiótica del silencio, que tanta importancia ha adquirido en la literatura desde el misticismo y el Romanticismo, constituye una sustancia fundamental en un arte expresivo como la música. Aporta complejos significados, tantos como los proporcionados por el mismo sonido. Los tratadistas de la Antigüedad tomaron conciencia de su importancia semiótica al recomendar su inclusión como uno de los factores que contribuye a organizar la cadena discursiva. Es el caso del Pseudo-Longino, en el marco de la estilística de lo sublime; mediante la ilustración del silencio de Ayante en la *Evocación de los muertos*, habla de la posibilidad de que, “sin necesidad de palabras, un pensamiento reducido a sí mismo pueda ganarse, en ocasiones, la admiración por su estricta grandeza” (en cursiva en el original) (95). Conocemos la importancia que reviste el silencio en las arengas de los políticos, entre el término de un enunciado y el inicio del siguiente, al comunicar al público una idea con la que buscan persuadir a este último. Una de las funciones que adquiere el silencio es favorecer en el público el procesamiento cognitivo y emotivo de un mensaje previamente formulado, es decir, para que tenga tiempo de ‘digerirlo’, si utilizamos una metáfora digestiva<sup>7</sup>.

La semiótica de la Antigüedad también destacó en diversas oportunidades la capacidad que tienen los signos verbales de formar imágenes mentales. Nos referimos al ámbito de la *hipotiposis*, recurso descriptivo ya sistematizado por la Retórica. Barthes (1994), en su conocido ensayo “El efecto de realidad”, destaca la importancia de la función epidíctica, orientada hacia la representación de la Belleza, que cuenta con procedimientos descriptivos como la *hipotiposis*. De la misma forma que las imágenes

pictóricas y las escultóricas se imprimen en el órgano ocular del espectador u observador y quedan guardadas en la memoria como imágenes mentales, también las descripciones verbales – sobre todo aquellas que destacan la plasticidad (formas, texturas, colores) de un objeto, personaje o situación- se fijan en la mente. La promoción de estas últimas imágenes mentales como una de las finalidades de la Estética ha ocurrido en aquellas épocas culturales que han considerado a la literatura y a las prácticas visuales como ‘artes hermanas’<sup>8</sup>. Dos de estas épocas son la helenística y el Clasicismo (siglos XVI-XVIII). El Pseudo-Longino se ocupa de esta capacidad cuando ofrece la siguiente explicación en el párrafo XV de su tratado: “el término [el de imagen] se usa hoy en día con un valor especializado para indicar aquellos casos en los que, bajo los efectos del entusiasmo y de la pasión, uno se imagina estar viendo lo que dice, y lo ofrece con vivos colores a los ojos del auditorio” (121 y 123). Creo que la efectividad de las imágenes mentales producidas a partir del acto de la lectura permite explicar la desilusión del lector ante las adaptaciones cinematográficas de los relatos literarios que ha leído previamente, ya que preferirá las imágenes que su propia mente ha elaborado, frente a las encapsuladas por el relato filmico.

## 6. Conclusiones

Las poéticas de la Antigüedad formulan reflexiones que, actualmente, podemos considerar como pertenecientes a la semiótica interartística. Aunque en Grecia y el Roma no se escribieron monografías sobre este campo de estudios, desde la teoría y la crítica literaria se formularon comentarios sobre los paralelismos entre ambas prácticas, las verbales y las visuales.

Básicamente, y si hacemos explícitas las argumentaciones implícitas, la finalidad de los tratadistas radica en explicar que desde distintos medios expresivos se pueden imitar los mismos referentes, es decir, los mismos objetos o temas, y se pueden obtener los mismos tipos de efectos cognitivos, afectivos y conductuales. En particular, los tratadistas de la Antigüedad

observaron paralelismos en la práctica semiótica más difícil, en principio, a la hora de establecer comparaciones interartísticas: la de los medios, las sustancias o los soportes artísticos utilizados. Aristóteles, Horacio y el Pseudo-Longino nos dicen que distintos lenguajes, ya sean verbales o visuales, cumplen las mismas funciones semióticas (funciones expresivas, es decir, aportar significados). Cuando Roland Barthes explica en *Elementos de semiología* –desde el estado en el que se encontraba la disciplina semiótica en los años sesenta del siglo XX-, que “el saber semiológico no puede ser actualmente más que una copia del saber lingüístico” y que “tiene que aplicarse ya, por lo menos como proyecto, a objetos no lingüísticos”, este proyecto ya se había iniciado, en realidad, desde el metalenguaje proporcionado por las Poéticas y las Retóricas, en las reflexiones que ofreció la Antigüedad sobre los paralelismos de las distintas prácticas artísticas.

## Notas

1. Véase, por ejemplo, Bobes *et al.* (1995) y Beuchot (2004).
2. A partir de este momento, toda cita de la *Poética* de Aristóteles procede de Aristóteles, *Poética*, Madrid, Editorial Istmo, 2002.
3. A partir de este momento, toda cita de procedente de este tratado procede de la siguiente edición: Horacio. 2012. *Arte poética*. Madrid: Cátedra.
4. Véase, por ejemplo, Lee (1967).
5. En el marco de las modalidades de falsificación propuestas por Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*, este tratado formaría parte de las *falsificaciones exnihilo*, más exactamente de *falsa atribución involuntaria* (Eco, 2013: 245).
6. A partir de este momento, toda cita de procedente de este tratado procede de la siguiente edición: Pseudo-Longino. 1977. *Sobre lo sublime* (Trad. J. Alsina Clota). Barcelona: Bosch.
7. Además, el silencio, como signo semiótico, como atributo de la naturaleza, también ocupó la atención

de Burke (1987), en sus *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*.

## 7. Bibliografía

- Aristóteles. (1994). *Poética*. Barcelona: Editorial Icaria.
- Aristóteles. Horacio. (2003). *Artes poéticas*. Edición de Aníbal González. Madrid: Visor Libros.
- Bobes, Carmen et al. (1995). *Historia de la teoría literaria I. La Antigüedad Grecolatina*. Madrid: Gredos.
- Barthes, Roland. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Beuchot, Mauricio. (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Burke, Edmund. (1987). *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Eco, Umberto. (2013). *Los límites de la interpretación*. Madrid: Debolsillo.
- Galí, Neus. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona: El Acanalado.
- Horacio. (2012). *Arte poética*. Madrid: Cátedra.
- Lee, Rensselaer W. (1967). *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York: W.W. Norton and Company. [Existe edición en español: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982].
- Lessing. Laocoonte. (2002). *Sobre los límites entre la pintura y la poesía*. Barcelona: Editorial Folio.
- Markiewicz, Henryk. (2000). “«Ut pictura poesis»: historia del topos y del problema”. En: Antonio Monegal (Comp.) *Literatura y pintura*. Madrid: Arco, 51-86.
- Mortara Garavelli, Bice. (2000). *Manual de retórica* (Tercera edición). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Platón. (2004). *Fedro o de la Belleza*. Madrid: Ediciones Mestas.
- Praz, Mario. (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Pseudo-Longino. (1977). *Sobre lo sublime* (Trad. J. Alsina Clota). Barcelona: Bosch.
- Trimpi, Wesley. (1978)no. “Horace’s ‘Ut Pictura Poesis’: the Argument for stylistic decorum”. En: *Traditio*. 34: 29-73.
- Welleck, René y Austin Warren. (1966). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wilkins, Eliza Gregory. (1936). “The Similes of Horace”. En: *The Classical Weekly*. 29 (16): 124-128.

