

Unidad 6

- Retórica y producción del texto.

NOMBRAR O COMUNICAR

¿Por qué el hombre inventó la palabra, con qué fin se forjó en el transcurso de los siglos una herramienta tan compleja? Las hipótesis y las especulaciones son numerosas y contradictorias a este respecto. ¿“Recibió” el hombre la palabra, como así lo quiere la tradición bíblica, para *nominar* las cosas, es decir, para establecer un contacto con la realidad y para familiarizarse con ella? O por el contrario, la palabra nació de la miseria de aquéllos, los débiles, los niños y los ancianos, que para sobrevivir, sienten la necesidad existencial de entrar en contacto con el otro? ¿Será la palabra el reflejo y el resultado patético de la voluntad de *comunicar*?

En el primer caso, hay que partir del supuesto de que la realidad es susceptible de ser captada en palabras, de que es “verbalizable”; hay que tener confianza en la facultad que tendrían las palabras de apegarse a las cosas y de imitar a la naturaleza. Gracias a las palabras que penetran su esencia, las cosas se revelan al hombre. La palabra, sea ésta la de la ciencia o la de la poesía, revela. Y el conjunto de las palabras y de las cosas constituye, en su relación armoniosa, la realidad: inalterable e inalienable.

En cambio, comunicar es privilegiar las relaciones interhumanas, es tratar de explorar los meandros de los mecanismos psíquicos y, a la vez, relegar a un segundo plano el problema del conocimiento de la realidad. Comunicar es preferir la existencia a la esencia, es fabricar un discurso que nos integra a la vida, pero al mismo tiempo, es resignarse a aceptar el doloroso divorcio entre la palabra y la realidad. Por lo tanto, la ciencia positiva plantea un problema: ¿cómo nombrar la esencia de las cosas si la palabra está destinada en primer lugar a abrazar al Otro, es decir, aquello que cambia y huye?¹

La palabra que nombra y la palabra que comunica entran en conflicto, pero no se excluyen. La actividad humana se sirve del discurso en ambos sentidos;

¹ Bernard d'Espagnat, *À la recherche du réel*, París, Gauthier-Villars, 1979.

a pesar de su imperfección respectiva, ambas palabras, aunque se oponen, se complementan. La terminología tradicional de las artes del discurso refleja este estado de cosas. Veamos algunos ejemplos. Si la relación entre *poética* y *retórica* es tan compleja, tan difícil de captar, es porque la retórica se interesa en la palabra eficaz que no busca apegarse a lo que es, sino a formar lo que se transforma: las opiniones y los comportamientos. Asimismo, para la retórica, se dan —y los positivistas modernos se ofuscan por ello a veces— dos definiciones parcialmente contradictorias: “arte del bien decir” y “arte de persuadir”. La primera presupone una realidad estable que la palabra captará y decodificará correctamente; la segunda presupone un auditorio de naturaleza no del todo previsible. Por último, dentro incluso de la retórica, se habla de los tres “medios” que ésta utiliza: para el orador, se trata de *enseñar*, es decir, de transmitir el conocimiento de algunos fenómenos, pero también de *complacer* y de *conmover*, es decir, de establecer un contacto interhumano.²

La retórica —y ésta es una primera y prudente definición— es un conjunto de técnicas que permiten describir y reconstruir la producción de discursos y de textos; implica una preferencia por la concepción comunicativa de la palabra.³ No hay análisis retórico más que si aceptamos contemplar cada discurso y cada texto como parte de un acto de comunicación, con —desde Aristóteles hasta Bühler y Jakobson— un emisor, un receptor y un mensaje.

La comunicación retórica convencional se basa en dos supuestos:

1] El sentido del texto es único y no ambiguo. La eficacia del mensaje no se puede valorar más que si se conoce la finalidad del mismo; los manuales de retórica recomiendan que se empiece con la formulación clara del tema del discurso y del fin que el orador se propone alcanzar. Melancthon critica a los jóvenes predicadores de su época que escriben sermones sin establecer previamente el tema único.⁴ Los textos que pertenecen a un género oratorio como el sermón y el alegato son explícitos a este respecto; en cambio, lo que caracteriza a las obras literarias de la época clásica es que, aunque admitan el mismo principio de la estricta no ambivalencia del mensaje, siguen el procedimiento de la “verdad oculta” (*celare artem*). El padre Le Bossu, en 1675,

² Se habrá reconocido aquí el *logos*, el *ethos* y el *pathos* de la tradición, llamado *appeals* en la retórica anglosajona.

³ La *teoría de la comunicación*, tal como se desarrolla en el mundo moderno y en particular en los círculos tecnológicos, apenas tiene relación alguna con la retórica porque se interesa ante todo por los aspectos técnicos de la transmisión de un “mensaje”. Son escasos los que, como Hovland y sus discípulos en Yale, estudian los vínculos entre la comunicación y la persuasión.

⁴ Cf. Schnell (1968), p. 49, n. 65: “Oratio, quae non habet unam ac simplicem sententiam, nihil certi docet.”

estableció en su *Traité du poëme épique*, una jerarquía de los géneros basada en las modalidades —y la complejidad creciente— del disimulo de las intenciones del autor. En suma, la retórica tradicional no admite la polisemia ni siquiera en literatura: ya sea hombre de estado o novelista, abogado o poeta, se considera que ningún autor compone un texto sin una intencionalidad fija y precisa.

2] Entre el emisor y el receptor existe un acuerdo tácito respecto de un cierto número de cosas. Un total desacuerdo aniquila toda posibilidad de comunicación; lo que es mucho más difícil es determinar el grado de acuerdo, el número de puntos sobre los que debe reinar un consenso antes del inicio de la comunicación. Perelman ha llamado la atención sobre este problema. Si bien el *grado* depende de la situación particular en que se encuentra el orador y en principio, por lo tanto, sigue siendo indefinible de antemano, se puede en cambio tratar de establecer los *tipos* de acuerdo que son indispensables. Tiene que haber un consenso entre el orador y su público respecto del modo con ayuda del cual el orador argumenta. Así pues, éste tratará de probar la verdad que expone invocando autoridades, proporcionando definiciones, estableciendo comparaciones, etc. (*lugares* formales), y procurará recurrir a las autoridades que su auditorio respeta, a definiciones que éste admite y a comparaciones que le gustarán (*lugares* del contenido). Los lugares, cuya definición es problemática desde Aristóteles y que han formado siempre el capítulo más controvertido de la retórica, representan el conjunto de los tipos de acuerdo tácito y se basan en un fondo común de racionalidad; los acuerdos ideológicos son inestables.⁵ Por lo demás, el consenso no concierne únicamente a la racionalidad sino que afecta también a la calidad del orador (los *hábitos* que deben gustar: por ejemplo, la modestia) y a las emociones que éste suscitará (las *pasiones*): hay una tipología estereotipada de los auditorios posibles (distinguiéndolos principalmente según la edad, el sexo y el oficio), y cada auditorio está sometido a emociones adecuadas y particulares.

En lo que precede, hemos utilizado indiferentemente los términos *discurso* y *texto*. No obstante, como Manfred Frank⁶ lo ha mostrado, el paso del discurso al texto conlleva el riesgo de imprecisiones: las dificultades que existen para determinar con exactitud el sentido de un mensaje aumentan. En principio la retórica se elabora como un conjunto de preceptos destinado a los oradores públicos; el discurso oral se dirige a un auditorio estrictamente contemporáneo.

⁵ Respecto de este inmenso problema que se ha estudiado sobre todo en Alemania, remito a Breuer Schanze (1981) que es, que yo sepa, la última compilación colectiva dedicada a este tema (véase en particular el capítulo de introducción de J.A.R. Kemper). Véase también el segundo capítulo de mi libro *Discours récit, image*, Bruselas, Mardaga, 1989.

⁶ 1986, pp. 22-24.

neo; la isocronía garantiza la comunicación óptima y en principio excluye toda ambigüedad. Pero el texto escrito nunca puede ser absolutamente isocrónico: el lector está indefectiblemente con retraso respecto del autor. Fijar por escrito implica un desfase temporal, fuente posible de malentendidos. El problema que indicamos aquí, a pesar de su eminente interés filosófico, sigue siendo no obstante prácticamente indisoluble, dado que las tradiciones culturales en el seno de las cuales una retórica se elabora son tradiciones escritas.

Por lo tanto, como método que permite reconstruir y simular la producción del texto, la retórica tiene un cierto número de restricciones. Presta notorios servicios cuando se estudian textos que emanan de comunidades bastante estables ideológicamente, como lo han sido los siglos clásicos en Europa,⁷ y el manejo de la misma es más fácil en el caso de textos que anuncian explícitamente su intención, a saber, los textos no literarios.⁸ No obstante, hay que decir que a pesar de sus limitaciones, la retórica es casi el único instrumento del que disponemos para describir la manera en que se construye un texto.

LOS GÉNEROS

1] Al inicio del acto de comunicación, la relación triádica entre emisor, texto y receptor se constituye de la manera siguiente. El autor de un texto determina, como hemos visto, el mensaje y trata al mismo tiempo de evaluar y de definir la situación social en la que él se encuentra frente al receptor, al público. La retórica tradicional distingue, según las grandes categorías de temas a tratar, tres situaciones de comunicación, tres géneros retóricos (*tria genera causarum*).⁹ Según el primer escenario, que fue en el origen *judicial*, aquel que produce su texto se encuentra ante un público que se constituye como tribunal: este tribunal juzgará el hecho (y la persona que lo ha cometido) y el autor del

⁷ No obstante, ha habido múltiples intentos de “modernizar” la retórica. La rehabilitación que ésta experimenta en la actualidad parte en realidad del supuesto de creer en la posibilidad de esta modernización (cf. *Communication 16*, 1970). Olivier Reboul ha esbozado así la distinción que separa a la retórica de la *publicidad* moderna y de la retórica tradicional (1984, pp. 95-98).

⁸ Sería falso pretender que los textos literarios “ocultan” totalmente el mensaje que vehiculan: el simple hecho de pertenecer a un *género*, de presentarse como soneto y no como elegía, como novela policiaca y no como comedia, abre un horizonte de expectativa que privilegia a unos mensajes y excluye a otros.

⁹ No hay que confundir los *géneros retóricos*, que son situaciones sociales, con los *géneros oratorios* (sermón, alegato) y los *géneros literarios* (elegía, drama).

texto (del discurso) lo defiende o lo acusa. Una situación de esta índole no se limita ni mucho menos a la abogacía, sino que la podemos encontrar siempre que el receptor ocupa un puesto de autoridad en relación con el emisor: el niño y el alumno ante los padres y los docentes por ejemplo. Asimismo, el escenario judicial es el privilegiado por algunos géneros literarios, como la tragedia clásica.¹⁰ El acontecimiento que el tribunal juzga tuvo lugar en *el pasado*; en la segunda situación que presenta la doctrina retórica, el autor trata de interesar a su público en un hecho *futuro*, en un acto que habrá que realizar en el porvenir. El *deliberativo* es el género persuasivo por excelencia: el autor trata de conducir a su público a tomar una decisión, a pensar o actuar como él. Éste es el caso de los grandes discursos ideológicos, ya sean éstos de naturaleza política o religiosa. La relación entre emisor y receptor no es la misma que en lo judicial, el receptor no es necesariamente superior al emisor, no tiene poder ni autoridad sobre él. Por último, el tercer escenario es el de lo *epidíctico* (demostrativo): se trata de reafirmar en el presente, de confirmar o de celebrar, valores admitidos tanto por el emisor como por el receptor. Estamos en presencia del discurso de pompa: panegírico de un santo, oración fúnebre, brindis de aniversario. El elemento persuasivo aquí se reduce a un mínimo, el orador parte de valores seguros, de un acuerdo tácito previo entre él y su público. La naturaleza retórica de esta tercera situación se ha puesto muchas veces en duda, pero sólo en la medida en que se trata de definir a la retórica estrictamente como un *ars persuadendi*. No obstante, no podrían negarse las connotaciones persuasivas que se crean en torno a la reafirmación de los valores existentes: el elogio refuerza las convicciones de los que podrían vacilar.

En el rico arsenal de procedimientos retóricos, los discursos toman opciones diferentes, según el género al que pertenezcan. Así, la *narración* de los acontecimientos que han de permitir disculpar o condenar al acusado ocupa un lugar importante en el género judicial, allí donde el género deliberativo privilegia la *argumentación* racional y emotiva, y el género epidíctico la *descripción* (elogio y reprobación). No cabe duda de que es por esta particularidad por lo que en los siglos clásicos se comparó a la poesía lírica con lo epidíctico:¹¹ la poesía “embellece la naturaleza”, su labor principal es la amplificación decorativa. Por la influencia conjugada de esta tradición y de la regla llamada horaciana que dice que la poesía imita a la pintura (*ut pictura poesis*), la poesía se concibe durante mucho tiempo como esencialmente descriptiva. No obstante, esto no impide que Daniello, un crítico italiano del siglo XVI, considere que un

¹⁰ *Le Cid* y *Horace* [de Corneille] se pueden clasificar en esta categoría, pero, al contrario de Jacques Morel, yo no creo que todas las tragedias pertenecieran a lo judicial.

¹¹ Véase sobre este tema el estudio clásico de Burgess (1902).

soneto de Petrarca pertenezca más bien al género deliberativo que al epidíctico. Los múltiples géneros y subgéneros literarios no corresponden exactamente por lo tanto a los tres “géneros” retóricos.¹²

2] ¿Hay géneros que escapan a la retórica, hay categorías de texto sobre las que los procedimientos persuasivos no tienen ninguna repercusión? Pregunta difícil. Existe la tentación de responder afirmativamente cuando se piensa por ejemplo en los textos *científicos*: no es necesario que se nos persuada de las certezas, se nos *demuestran*. La ciencia es el terreno de la verdad, la retórica el de los valores y de las opciones que los valores nos imponen. Estamos obligados a escoger entre el bien y el mal, entre el bien y el menos bien, pero no escogemos entre “dos y dos son cuatro” y “dos y dos son cinco”: allí donde reina un consenso perfecto y universal, como en el caso de las leyes elementales de la matemática, se puede prescindir de la retórica. Se podría desarrollar una argumentación paralela para los textos *históricos*: allí donde la ciencia presenta verdades universales, la historia se decanta por las verdades estrictamente individuales. Como la ciencia, la historia describe las cosas como son —se decía en la época clásica, parafraseando de manera bastante infiel el noveno capítulo de la *Poética* de Aristóteles—, mientras que la poesía las describe como deberían ser: la imaginación y las herramientas de la retórica son superfluas para comunicar la verdad universal y la verdad accidental, pero son necesarias para presentar y hacer aceptar la verdad ideal.

No obstante, persiste una duda. Todo texto presupone su propia situación comunicativa. La relación entre el que enseña y el que aprende la verdad es una relación de poder: la verdad no se demuestra sola, tiene siempre un docente —vivo o muerto, un autor, una tradición— que *quiere* comunicar una verdad y un alumno que ha consentido con mayor o menor libertad en aceptar la verdad y en admitir —o impugnar, lo cual viene a ser lo mismo aquí— la autoridad del docente. Esta observación no sólo es válida para la ciencia, sino también, en el otro extremo del campo de las verdades, para la verdad histórica, tanto más cuanto que la producción de un discurso histórico coherente exige una selección previa, una elección —realizada en nombre de un principio de moral o de ideología, por tanto de un principio retórico— entre los innumerables hechos y acontecimientos del pasado.¹³

¹² Esto plantea un problema interesante en la medida en que los géneros literarios, lo mismo que los géneros retóricos, se pueden definir en una perspectiva sociológica. La diferencia tal vez tenga que ver con que el género retórico remite a una *situación* y el género literario más bien a un *medio*: la oración fúnebre se pronuncia durante un entierro, la comedia estilo Feydeau está dirigida a la burguesía.

¹³ El estatuto de la historiografía ha sido siempre ambiguo: ora es lo opuesto de la poesía como portadora de una verdad inesencial, sin acceder por ello al rango de una verdadera cien-

Resumamos. El texto “gratuito” y estrictamente no retórico en principio es concebible: un poema de Mallarmé o de Denis Roche, una argumentación científica que propone verdades sobre un tema no pertinente; pero es irrealizable, ningún texto funciona fuera de una situación comunicativa. Todo texto pertenece a un género y ningún género escapa a la retórica porque el concepto *género* es un concepto social.

El proceso de comunicación exige en torno a un texto —durante un discurso— un emisor y un receptor. Reboul introdujo a este respecto una distinción sumamente interesante.¹⁴ El emisor y el receptor ¿son o no *conscientes* del carácter retórico del texto (producido, escrito-pronunciado o recibido, leído-escuchado)? Esto nos da el esquema siguiente:

<i>Emisor</i>	<i>Receptor</i>	<i>Ejemplo</i>	<i>Género retórico</i>
+	+	Enseñanza	Epidíctico
+	-	Propaganda	Deliberativo
-	+	Psicoanálisis	Los tres
-	-	Ideología	Los tres

Los dos primeros casos son claros indudablemente porque representan el caso en que el emisor es consciente de su poder. Aquí, los ejemplos dados se pueden poner en relación fácilmente con uno de los tres géneros retóricos: la *enseñanza* pertenece al género epidíctico, pero como éste presupone un amplio consenso, podemos estimar que el público epidíctico es siempre más o menos consintiente, cómplice y consciente: piénsese en el discurso de pompa. Asimismo, la propaganda, pero también toda elocuencia política y religiosa, forma parte del género deliberativo y en general el efecto producido será tanto mayor cuanto menos consciente sea el receptor de los medios y procedimientos retóricos utilizados. En ambos casos, la distinción que propone Reboul no aporta ninguna diferencia a nuestro problema: todo texto sigue siendo retórico. Ser consciente del carácter retórico de un mensaje no permite por ello librarse de él.

cia; ora está llamada a comunicar las “lecciones de la historia” y entonces se retoriza, se convierte en un género literario entre otros, una “novela verdadera”, como dice Paul Veyne. Giovanni Pontano percibió muy bien el problema y ya en el siglo xv escribe en sus *Diálogos* que tanto la historiografía como la poesía se valen de procedimientos estéticos de amplificación, pero *deberían* (!) diferenciarse en principio en cuanto a sus fines, siendo el de la historia decir la verdad sin adornarla (citado según Peter Burke, *The Renaissance sense of the past*, Londres, Edward Arnold, 1970, p. 120).

¹⁴ 1984, p. 107.

¿Pero los otros dos casos? ¿Se puede hablar del carácter retórico de un texto cuando el emisor es inconsciente de los efectos que utiliza y que produce? Según Reboul, el tercer caso “se verifica en una cura psicoanalítica en la que el paciente ignora la retórica de su imagen mientras que el analista es capaz de decodificarla”. El carácter retórico del texto no ofrece, pues, ninguna duda: sólo ha cambiado el lugar en el que la conciencia retórica se manifiesta; ésta no se presenta en el momento de la producción, sino en el momento de la recepción y de la interpretación.¹⁵

Es el cuarto caso de Reboul el que al principio parece plantear el problema más espinoso; el ejemplo que él da es el de la ideología: hay ideología cuando ni el emisor ni el receptor son conscientes del carácter retórico del mensaje, como por ejemplo en el caso de los discursos nazis. La retórica de éstos es sin embargo evidente, pero para darse cuenta de ello, es necesario un observador externo, un crítico que devele y acuse. Esto supone la existencia de situaciones comunicativas que no son percibidas como tales. En realidad, este cuarto caso es el más simple y el más difundido: nos encontramos en el inmenso terreno de la retórica natural, tal como se emplea en los diálogos cotidianos, en una oficina, en el mercado, en la calle, y que en general escapa a cualquier examen consciente y a cualquier observador. Su carácter retórico no es por ello menos claro.¹⁶

Si, en el campo infinito de textos y discursos, la retórica natural ocupa con mucho el lugar más grande, los textos literarios, en cambio, forman parte de la primera clase: la literatura presupone un comercio intelectual entre personas cultivadas; el poeta y su lector, el actor y su espectador son conscientes de las ilusiones deliberadamente asumidas: el lector sabe que lo que lee es la cosa y la palabra, el espectador sabe que lo que ve es Cinna y es Floridor.¹⁷

¹⁵ En principio, es imposible determinar de antemano el género retórico al que pertenecería un discurso de esta índole. El ejemplo que da Reboul es muy interesante porque tiene que ver —a la vez o más bien sucesivamente— con los *tres* géneros retóricos: “Los tres tipos de oratoria —escribe Van der Zwaal— muestran un sorprendente paralelo con tres fases capitales en el complejo proceso de separación individuación descrito por la teoría psicoanalítica del desarrollo emocional del ser humano individual: de la ilusión simbiótica con idealización y dependencia, mediante conflictos de ambivalencia, hacia la independencia y la individuación” (Van der Zwaal, 1987, 136). El paciente sitúa así su discurso, aunque no sea consciente de ello, dentro de uno de los tres géneros retóricos.

¹⁶ Lo mismo que en el caso precedente, es imposible determinar de antemano el género retórico en el que entran los discursos de la retórica “natural”.

¹⁷ Para retomar el ejemplo que, a propósito de la ilusión teatral, da el abate d’Aubignac en su *Pratique du théâtre* (1657), libro 1, capítulo 7.

LAS FASES DE LA PRODUCCIÓN

La retórica no es una ciencia sino un conjunto de técnicas que se trata de aprender. El aprendizaje se hace en un cierto orden y este orden es el de la producción de un discurso. En los manuales de retórica, la presentación sistemática coincide con la cronología del aprendizaje: los capítulos se suceden según las fases en las que el aprendiz prepara su discurso.¹⁸

Una vez determinada la situación comunicativa (el género retórico), el autor sigue las cinco fases de la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria* y la *actio*. La *memoria* comprende consejos para aprender a conciencia un discurso ya terminado y ocupa un lugar selecto en las formas orales de las civilizaciones —piénsese en la Edad Media europea—, mientras que la *actio* enseña la voz y los gestos adecuados durante la pronunciación de este discurso y presenta así, por extensión, un gran interés para los actores y también los pintores —ya que el rostro y los gestos expresan las emociones (*pasiones*) a las que se apunta desde el inicio del trabajo retórico: la *actio* traduce, en el nivel de la comunicación no verbal, el trabajo mental y psíquico de la *inventio* y las operaciones del lenguaje de la *elocutio*.¹⁹ No obstante, para el estudio de los procesos que culminan en la producción de un texto escrito, estas últimas partes de la retórica no son pertinentes.

La *inventio* consiste en reunir el material que se va a utilizar. Para la tradición retórica, la *inventio* raras veces implica la elección del tema; tras el autor —sea éste un orador, un poeta o un pintor— casi siempre hay un destinatario: un mecenas, un partido político, la Iglesia.²⁰ En esta primera fase, se trata, antes bien, de reunir las pruebas adecuadas a los tres “medios” de *instruir*, *gustar* y *conmover* (*logos*, *ethos*, *pathos*). Este trabajo es mental: las pruebas son conceptos todavía no formulados. El futuro autor recorre los *lugares* que corresponden a su género: reúne las leyes y las causas históricas para lo judicial, los motivos de elogio y de reprobación para lo epidíctico. Reflexiona sobre los modos posibles del razonamiento, no sólo teniendo en cuenta la calidad inte-

¹⁸ Véase a este respecto mi artículo “Rhetoric, a story or a system?” (Kibédi Varga, 1983).

¹⁹ Véase mi artículo “La rhétorique des passions et les genres” (Kibédi Varga, 1987). Los estudios modernos sobre la comunicación no verbal son muchos (véase, por ejemplo, la excelente introducción de Mark L. Knapp, 1980). Como sus autores son psicólogos y semióticos, estos estudios apenas insisten en las relaciones con la retórica; no obstante, se impone un examen a fondo, comparado y sistemático, de la teoría de la comunicación no verbal y de la *actio* retórica.

²⁰ Si, en nuestros días, el autor es relativamente libre de escoger el tema es porque los que detentan el poder prefieren otros medios de propaganda a la literatura: el público, desde el siglo XIX, se desinteresó de ésta. La libertad del artista depende del desapego a la literatura.

lectual, sino también las emociones previsibles de su público: ¿le gustarán a éste las narraciones y los ejemplos, será sensible al efecto patético de los entimemas, es decir, de los silogismos “truncos”, que pasan por alto la premisa mayor (y por lo tanto la más trivial)?

La segunda parte del trabajo se denomina *dispositio*: el autor dispone y ordena el material reunido, se pregunta en qué puntos estratégicos tendrá que dar este o aquel argumento. Los manuales dan muy pocos consejos: es en el inicio y en el fin del texto, en el *exordio* y la *peroración*, donde han de ir los llamados más directos y más frecuentes a las emociones del público; la *narración* ha de preceder a la *argumentación* propiamente dicha y, en ésta, la *refutación* precede a la *confirmación*. Para la disposición general del razonamiento, el autor tiene opción, según Blair, entre dos métodos. El método analítico, que fue el de Sócrates, consiste en ocultar sus intenciones el mayor tiempo posible y en no revelarlas más que paso a paso; pero como pocos temas se prestan a este tratamiento, en general se opta por el método sintético, que anuncia claramente su objetivo desde el principio. Para este método, más fácil de aprender, Blair enuncia algunas reglas: no hay que mezclar los argumentos de naturaleza diferente; hay que proceder gradualmente, presentarlos en un orden de intensidad creciente; amplificar los argumentos mejores sin caer por ello en excesos que perjudican al crédito del orador.²¹

La *teoría de la argumentación*, tal como se desarrolla en nuestros días en muchas facultades de lingüística y de filosofía, retoma algunas reflexiones de la *inventio* y sobre todo de la *dispositio* retóricas para elaborarlas y precisarlas. Estudia las estructuras de los argumentos simples y complejos, su encadenamiento, y propone métodos para subdividirlos: así pues, para Gilbert Dispaux, la práctica de los mecanismos de la argumentación es diferente según la intención inicial del locutor (¿defenderá una observación, una evaluación o una prescripción?).²²

Lo que acerca la teoría de la argumentación a la retórica es que ambas insisten en el carácter no estrictamente lógico de la argumentación discursiva: el discurso apela a la racionalidad y al buen sentido natural, que pueden contradecir la lógica pura. En cambio, lo que las distingue es que: a] la teoría de la argumentación quiere ser un instrumento de análisis crítico que permita descu-

²¹ Blair (1788), vol. II, pp. 362-368.

²² Junto a los trabajos casi “clásicos” de Maess y de Toulmin, se leerán con interés las publicaciones del Centre de Recherches Sémiologiques de Neuchâtel, dirigido por Jean-Blaise Grize, así como los libros —para limitarnos al campo francés— de Vignaux y de Dispaux. Hay centros de investigación muy activos en la Universidad de Ámsterdam y en la Universidad Libre de Bruselas, que acaban de lanzar (1987) una nueva revista internacional, *Argumentation*.

brir los supuestos tácitos y denunciar los razonamientos inválidos, mientras que la retórica no separa el análisis crítico, es decir, la recepción y la interpretación, de la producción: las tres (o cinco) partes de la retórica representan las cinco etapas de la producción de un texto; b] la teoría de la argumentación casi no estudia sistemáticamente los otros dos “medios de la persuasión”, es decir, el *ethos* y el *pathos*, los hábitos y las pasiones: en cambio, para la retórica, la persuasión es el resultado conjunto de argumentos racionales y de un cierto número de factores psicológicos, como las cualidades y los méritos del orador —una actitud modesta puede suscitar la simpatía del auditorio— y las emociones previsibles del público, sabiamente orquestadas y excitadas por el que habla.

Se ha impugnado a menudo el lugar que ocupa la *dispositio* en medio de las demás fases del trabajo retórico.²³ En efecto, esta fase implica otro tipo de actividad diferente a las otras dos: es un intento de clasificación que sólo tiene una ascendencia indirecta sobre el texto y su operación no se refiere a las ideas y las palabras que se encontrará después en el texto, sino únicamente al ordenamiento de éstas. También los vínculos entre *inventio* y *elocutio* son mucho más claros: en la práctica, se pasa de una a la otra y es difícil determinar exactamente el momento en que la *dispositio* interviene en realidad.

La elaboración definitiva del texto, momento de la redacción, conlleva en realidad una reflexión rigurosa sobre el estilo: ¿cuál es el vocabulario, cuáles son las figuras que mejor convienen al tema y que más impresionan al público? En este punto, los manuales de retórica de antaño se parecen singularmente a los tratados modernos de estilística: junto a algunas observaciones sobre las virtudes y los defectos del Estilo,²⁴ estas obras ofrecen en primer lugar una lista muy minuciosa de las figuras de estilo. Una lista de este tipo, a menos que no sea simplemente alfabética, como las de Dupriez o de Morier, presenta una vertiginosa variedad de figuras, designadas por lo general en términos griegos bastante áridos hasta a los ojos de los contemporáneos de Molière, en un determinado orden. Los tratados estilísticos de la actualidad ofrecen en general principios de clasificación tomados de la lingüística: designan operaciones *morfológicas* como la adjunción o la supresión (de una letra, de una palabra, de una idea).²⁵ En cambio, algunos de los manuales de otras épocas, fieles al espí-

²³ Cf. M. Cahn (1986), pp. 25-26.

²⁴ Los epítetos que se utilizan para juzgar la calidad de un estilo presentan una gran riqueza metafórica (*descosido, frío, florido, rampante*, etc.). En un estudio dedicado a la terminología de la evaluación estilística, B. Spillner cita el *Traité du style* de Dieudonné Thiébault (1801), que contiene una lista de unos 1 500 términos que designan cualidades de estilo. Lo cual no sorprende demasiado si nos damos cuenta de que incluso las figuras suman varias centenas en algunos tratados.

²⁵ Véase por ejemplo, J. Dubois, 1970, y H. Plett, 1981.

ritu de la retórica, tratan de presentar clasificaciones *funcionales*. Las figuras son adornos que agregan algo a la pura argumentación; tienen que gustar al público y afectarlo: su valor es estético y afectivo. La *elocutio* se vincula así en particular a esta parte de la *inventio* en la que de lo que se trata es de las emociones. El padre Lamy, en su *Art de parler* (1676), trataba ya de establecer un vínculo entre unas figuras de pensamiento, una exclamación o la interrogación, y un estado emocional. Cien años después, J.C. Adelung elabora una clasificación psicológica completa de las figuras: sólo es figura el giro gramatical que está en relación directa con una de las “fuerzas inferiores” del alma (*untere Kräfte der Seele*);²⁶ los giros que han perdido su fresca primera ya no nos afectan, como la onomatopeya, el proverbio o el anagrama, y no deberían ser considerados figuras.

EL ANÁLISIS RETÓRICO DE LOS TEXTOS

Conocer la retórica debería facilitar en principio el análisis de los textos. Sobre todo en los textos antiguos, podemos suponer que sus autores utilizaron con plena conciencia las reglas que habían aprendido en la escuela. La interpretación, por lo tanto, podría inspirarse en gran medida en los principios de la producción y recorrer las etapas del trabajo retórico. Pero ¿en qué sentido? Aquí se plantea un problema de método.²⁷ Nuestro punto de partida tendría que ser el texto acabado, un documento cierto; el intérprete tendría que recorrer el camino del autor en sentido inverso —pasar, por ejemplo, de las figuras a las emociones, a la intención primera. Pero un trabajo inductivo de este tipo está lleno de riesgos; no hay relación unívoca y necesaria entre los fenómenos estilísticos de la superficie, los medios racionales y los emotivos a los que se considera que estos fenómenos remiten, y el mensaje al que se considera que estos medios sirven. Es una red compleja y siempre variable de figuras la que sostiene

²⁶ Adelung distingue cuatro “fuerzas”: *Aufmerksamkeit* [“atención”], *Einbildungskraft* [“imaginación”], *Witz* [“chiste”] y *Scharfsinn* [“agudeza”]. Las figuras “se dividen en tantas clases cuantas fuerzas interiores hay, sobre las cuales deben actuar de inmediato: y digo *de inmediato*, porque una figura puede actuar sobre más de una fuerza, y es tanto más hermosa cuando actúa a la vez sobre más de una, por ejemplo cuando una metáfora no sólo despierta la imaginación, sino también la sensibilidad” (vol. I, p. 252). La repetición y la gradación pertenecen a la primera de estas fuerzas; los tropos, la alegoría y la prosopopeya a la segunda, la hipérbole y la elipsis a la tercera; la anáfora y la paronomasia a la cuarta (pp. 245-445).

²⁷ En realidad, Leo Spitzer señala el mismo problema a propósito de su método de análisis estilístico cuando insiste en la dificultad de pasar de un fenómeno particular a una “verdad” o a una explicación (“Art du langage et linguistique”, en *Études de style*, París, Gallimard, 1970).

una emoción y es una red compleja de emociones interactivas la que porta y revela “el mensaje”. Ninguna figura remite a un mensaje, pero un mensaje puede desencadenar (y explicar) el uso de una u otra figura. Si se adopta el método deductivo, indudablemente que los riesgos no son menores, en especial en el caso de los textos literarios. Es cierto que una vez determinada la intención primera del autor, el intérprete verificará si los medios y procedimientos retóricos puestos en acción son los adecuados.²⁸ Pero si la literatura, al contrario de los textos más directamente utilitarios como el sermón o la reprobación, se caracteriza porque su mensaje está “oculto”, es que quiere precisamente conducir al lector *a espaldas de éste*. El autor ha hecho todo lo posible por ocultar aquello que el intérprete busca. El conflicto entre la “verdad escondida” de la poética y la intencionalidad postulada por la retórica sólo se puede resolver mediante intentos reiterados de volver a encontrar la finalidad disimulada del texto. El intérprete, que quiere valerse de la retórica para su análisis textual, no puede hacer otra cosa más que seguir el mismo camino que el autor: él empieza por la *inventio* y vuelve cada vez que constata, mediante ulteriores verificaciones en el nivel de los lugares y de las figuras, que se equivocó, para corregir y precisar su posición de partida. En este sentido, el análisis retórico es una interpretación que se inspira en las intenciones (postuladas) del autor.²⁹

El análisis retórico de un texto completo sería muy largo;³⁰ nosotros nos contentaremos con algunos ejemplos fragmentarios. Tomemos la primera estrofa de una paráfrasis de salmo, un texto muy conocido de Malherbe que se cita en numerosas antologías:

*N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde:
Sa lumière est un verre, et sa faveuŕ une onde,
Que toujours quelque vent empêche de calmer;*

²⁸ Soy consciente del carácter burdamente esquemático de estas observaciones. ¿Qué quiere decir *verificar*? La retórica, lo mismo que la psicología moderna, nunca ha tratado de elaborar un método para medir su propia eficacia. ¿Y qué quiere decir *adecuados*? Todo lo que el intérprete puede esperar es mostrar —por una vía “falsificadora”— lo que hay en un texto de absolutamente superfluo o contrario al mensaje principal (digresiones tediosas, ironía involuntaria). Y aun así...

²⁹ Véase mi artículo “Some questions about the rhetorical analysis of literary texts” (Kibédi Varga, 1986).

³⁰ Dejo de lado la cuestión de saber si es posible un análisis retórico preciso y completo. Estoy tentado a responder negativamente. Un análisis *preciso* es imposible porque las herramientas, es decir, la terminología, son imprecisas: tal giro puede pertenecer a dos *lugares* diferentes, tal expresión puede formar parte de varias *figuras* de estilo al mismo tiempo. Un análisis *completo* es imposible porque el estudio de los supuestos, el análisis de los argumentos utilizados o semiocultos y el examen de las emociones son en principio ilimitados.

*Quittons ces vanités, laissons-nous de les suivre:
C'est Dieu qui nous fait vivre,
C'est Dieu qu'il faut aimer.*

[No esperemos ya más, alma mía, de las promesas del mundo: / su luz es un vidrio, y su favor una ola, / que siempre algún viento impide que se calme; / abandonemos estas vanidades, dejemos de seguirlas: / Dios es quien nos hace vivir, / a Dios hay que amar.]

En cuanto a la *inventio*, se observará que aquí se trata de una argumentación afectiva que en los versos 2 y 3, se sirve del *lugar de la comparación*³¹ para llevar al destinatario (“mi alma”) a aceptar el consejo que se formula en el verso 1. El verso 4 retoma la conminación de una orden y los dos últimos forman una conclusión (abandonémoslas porque hay que seguir a Dios). Los dos puntos al final de los versos 1 y 4 tienen una función argumentativa. El verso 5 puede ser considerado un *lugar de la causa* en relación con el verso 6: Dios es la fuente de nuestra vida y por eso hay que amarlo.

No se puede decir gran cosa de este texto en el plano de la *dispositio* porque es demasiado breve y la *dispositio* concierne en primer lugar al ordenamiento de las diferentes partes de un texto entero. A lo sumo, lo que se hará es observar que la segunda metáfora es más larga y está colocada en segunda posición para impactar con mayor fuerza nuestra imaginación.

En cuanto a la *elocutio*, hasta estos pocos versos dan lugar a varias observaciones. Las figuras de *repetición* son múltiples: hay tres verbos que tienen la misma forma imperativa, las dos metáforas la misma construcción de frase (con *elipsis* del verbo en “su favor una ola”), y lo mismo se aplica a los versos 5 y 6. El primer verso contiene un *apóstrofe*, y los versos siguientes contienen dos metáforas, de las que la segunda, más explícita, tiende a transformarse en *alegoría*. Por último, el verso 5 está construido en torno a una *antítesis* (“abandonar” — “seguir”). Estas figuras remiten —para tomar la terminología de Adelung— a las diferentes categorías emotivas de la *atención* (antítesis, repetición), de la *imaginación* (metáfora) y de las *pasiones* (apóstrofe).

Nuestro segundo ejemplo es la última parte de una canción popular.

MA BELLE SI TU VOULAIS

*Ma belle si tu voulais
Ma belle si tu voulais
nous dormirions ensemble lonla
nous dormirions ensemble*

³¹ En el plano de los lugares, no se distingue todavía la comparación de la metáfora.

*Dans un grand lit carré
couvert de taies blanches;*

*Aux quatre coins du lit,
un bouquet de pervenches.*

*Dans le mitan du lit
la rivière est profonde;*

*Tous les chevaux du roi
y viennent boire ensemble.*

*Et là, nous dormirions
jusqu'à la fin du monde.*

[*Mi bella si tú quisieras // Mi bella si tú quisieras / Mi bella si tú quisieras / dormiríamos juntos lonla / dormiríamos juntos // En un gran lecho cuadrado / cubierto de fundas blancas; // En las cuatro esquinas del lecho, / un ramillete de vincas. // En el centro del lecho / el río es profundo; // Todos los caballos del rey / llegan a beber juntos. // Y allí, dormiríamos / hasta el fin del mundo.*]

Esta canción es célebre por la misteriosa belleza de sus metáforas amorosas, que parece que se abren a horizontes metafísicos y que exigen sin duda una interpretación psicoanalítica. No obstante, desde un punto de vista retórico, esta canción puede ser considerada como un intento de seducción en el que la música desempeña una parte nada deleznable y que habría que clasificar por lo tanto, lo mismo que a la estrofa de Malherbe, en el tipo de textos deliberativos: el autor trata de persuadir a alguien más o a sí mismo (*ma belle, mon âme*) de hacer algo. En cuanto a la *inventio*, se observará que la argumentación no implica pruebas racionales, sino que se refiere únicamente a las *costumbres* del autor y a las *emociones* que se trata de suscitar en el corazón de la que escucha. La primera estrofa contiene una proposición, pero al mismo tiempo indicaciones que sugieren la modestia del cantor y que tendrían que inspirar confianza a la bella: el apóstrofe “mi bella” y sobre todo el condicional de cortesía son los signos ciertos del *ethos* retórico (*si tú quisieras, dormiríamos*). Las cuatro estrofas siguientes son *lugares de circunstancias*: probamos algo insistiendo en la bondad, la utilidad, la belleza de los detalles que lo rodean y acompañan. Por último, la última estrofa puede ser considerada un *lugar del efecto*, que es al mismo tiempo una promesa (y por lo tanto un retorno al *ethos*): si aceptaras que durmiéramos juntos, sería para siempre. La *dispositio* es clara: los elementos personales y emotivos se encuentran en medio y al final, y las cuatro estrofas de enmedio forman la argumentación. Ellas solas podrían representar una

amplificación encomiástica y el lugar del elogio es el que caracteriza al género epidíctico: el carácter deliberativo de esta canción es manifiesto a pesar de todo, lo cual se debe a las estrofas del principio y del final que transforman los lugares epidícticos del elogio, a la mitad, en lugares deliberativos de circunstancias. En el plano de la *elocutio*, destacaremos una vez más las diversas formas de la repetición, sostenidas por la música y por las metáforas.

El análisis retórico parece imponerse cuando un texto, y hasta un texto literario, posee un carácter argumentativo. No obstante, si admitimos la presencia de elementos retóricos puesto que hay comunicación e intencionalidad, el análisis retórico se puede extender mucho más allá de la categoría de los *textos argumentativos*. Así, estamos habituados a valernos de otros instrumentos para el análisis de *textos narrativos*: la narratología puede jactarse en nuestros días de una tradición ya respetable. No obstante, como los presupuestos de las dos perspectivas son muy diferentes —a los de la narratología se los podría calificar de antropológicos, mientras que los de la retórica remiten a un contexto jurídico-político—, el análisis retórico de un texto narrativo podría revelar cualidades insospechadas que un análisis estrictamente narratológico sin duda no hubiera permitido descubrir.³²

La función retórica de los minirrelatos, como los que encontramos dentro de un monólogo por ejemplo, en un marco argumentativo, es totalmente evidente; así pues, Camus hace decir a su personaje central en *La caída*:

Cuántos crímenes cometidos simplemente porque su autor no podía soportar sentirse culpable. Conocí hace tiempo a un industrial que tenía una esposa perfecta, admirada por todos, y a la que no obstante engañaba. Este hombre se enfurecía literalmente por estar desencaminado, por encontrarse en la imposibilidad de recibir y de dar un título de virtud. Cuantas más perfecciones mostraba su mujer, él más se enfurecía. Finalmente, su error le resultó insoportable. ¿Qué creen que hizo? ¿Dejó de engañarla? No. La mató. Así fue como yo entré en relación con él.³³

La novela corta del Renacimiento, cuyo sentido lo iluminan tanto los comentarios de los oyentes —los “charlistas” de Margarita de Navarra— como los otros relatos que la rodean, es eminentemente retórica. El mensaje es más explícito y, en consecuencia, la función retórica del relato es todavía más clara en el caso de las fábulas de La Fontaine. La elección del título y de los personajes, las ampliaciones descriptivas, el ritmo; todo tiene un valor de persuasión, todo concurre a poner de manifiesto “la moral” de la fábula.

³² Un estudio comparado de los supuestos narratológicos y de los supuestos retóricos sería muy de desear. Para la “reversibilidad” de lo narrativo y de la argumentación, véase mi estudio “Texte: discours et récit” (Kibédi Varga, 1979).

³³ Ed. Folio, p. 23.

El análisis retórico de un texto narrativo se vuelve más difícil cuando hace falta un mensaje más explícito: el mensaje explícito, acentuado con tanta frecuencia en La Fontaine, es un criterio de verificación de los procedimientos del mensaje a partir del sentido que se postula. A este respecto, podemos hacer una prueba interesante con los cuentos de hadas. No es cierto que todos los cuentos de hadas se hayan contado antaño con un fin preciso y fácil de formular, pero se puede dar una interpretación moral a un gran número de ellos, lo cual implicaría automáticamente que junto a un análisis narrativo hubiera un análisis de los procedimientos de persuasión. Así pues, la larga conversación, peculiar e inverosímil, entre Caperucita Roja y el lobo disfrazado de abuelita, llega a ser sumamente pertinente si el lector interpreta este cuento como puesta en guardia a las muchachas contra los peligros (del exterior, de la sexualidad, etc.): la gradación ascendente de las repeticiones está destinada a impresionar a un público juvenil, a infundirle miedo.³⁴

Es difícil saber si todos los textos narrativos son susceptibles, sin excepción, de ser analizados desde una perspectiva retórica. Hay relatos muy complejos, de carácter épico o novelesco, a los que es imposible conferir un sentido único y que no parece que hayan sido concebidos para transmitir un mensaje más o menos práctico: hay un placer del relato que es de orden psíquico y que no concierne directamente al comportamiento moral. La retórica se compone de un conjunto de instrumentos destinados a producir y a analizar textos de utilidad práctica y cuya extensión nunca es excesiva: habría que perfeccionar mucho estos instrumentos para no dejar que se le escapara nada a la retórica: ni Cervantes, ni Dostoievski, ni Proust...

Indiquemos por último que el análisis retórico se puede extender no sólo a los textos argumentativos, sino incluso más allá del campo de los textos. El análisis retórico de las imágenes es un terreno inmenso, apenas explorado todavía (a pesar de Barthes): la semiótica visual, a la que los investigadores de hoy en día tienen tanto apego, ganaría mucho si se valiera paralelamente de los instrumentos que la retórica tradicional pudiera poner a su servicio. Así pues, las imágenes de los santos que se encuentran en las iglesias (véase la figura de la página) constituyen otras tantas exhortaciones a venerar a estos santos. Estas imágenes se componen en general de dos partes: la *imago* del santo, que está en medio y que nos mira de frente, está rodeada de los elementos de su *historia*. El personaje central nos lanza un llamado patético que, en un texto, se

³⁴ En el plano de un análisis narratológico de inspiración greimasiana, esta conversación tendría otra función: entre las secuencias narrativas, ésta representa la fase de la *competencia* (o más exactamente en este caso, de la competencia fracasada).

situaría al inicio y al final, en el momento del exordio y de la peroración; en cambio, las escenas narrativas circundantes representan la argumentación: son otros tantos *lugares del ejemplo*, y nos dicen que el santo, que vivió de esta manera y que realizó estas acciones, merece que el espectador lo venera. Muchas veces, la imagen está en la misma situación de comunicación que el texto, y el análisis retórico de la imagen no es, en consecuencia, una hermosa especulación analógica, sino que es teóricamente posible.



Trani, S. Nicolás Pellegrino y escenas de su vida (siglo XIV)

CONCLUSIÓN

El valor de la retórica nunca ha sido puesto seriamente en tela de juicio para el análisis de textos que tienen una finalidad práctica. Pero ¿cuál es su papel en lo que se refiere a los textos literarios? En tanto que la literatura proclamaba tener una finalidad, el análisis retórico, a pesar de la doctrina de la “verdad oculta”, formaba parte del arsenal crítico: los manuales citan entre sus ejemplos a oradores como Bossuet o Cochin, así como a poetas como La Fontaine o Racine. Pero entre el Renacimiento y el siglo XIX, la literatura se retrae o, para ser más precisos, el término *literatura* abarca cada vez menos categorías textuales: el sermón, la historia y otros géneros más llegan a ser autónomos y lo que queda se pliega cada vez menos a las exigencias de una retórica de la persuasión.

No obstante, también la retórica evoluciona. Por una parte, sobre todo en Francia, se literaliza, se poetiza, posterga la *inventio* que ella impulsa, bajo la influencia conjunta de Ramus y de Descartes, hacia los terrenos de las evidencias lógicas y las certidumbres científicas, en beneficio de la *elocutio*: la retórica ofrece un inventario de figuras de estilo, constituye el aprendizaje de los futuros poetas y de los futuros oradores, deseosos de construir bellas descripciones.³⁵ Por otra parte, sobre todo en Escocia, la retórica se “psicologiza”: en especial en Campbell, encontramos un intento sumamente original de basar la retórica y la relación entre su expresión verbal y los movimientos del alma, en las experiencias de una psicología sensualista moderna.³⁶

Es cierto que la retórica subsiste y su presencia es imponente incluso en la obra de Hugo, quien no obstante quiso “torcerle el cuello”. Pero ¿puede el análisis retórico revelarnos los procesos de la producción de textos literarios cuando escritores y poetas se oponen a la sociedad y a la idea de que el arte ha de ser útil?³⁷ El principio del arte por el arte acaba definitivamente con la retórica. Y las huellas de este principio son plenamente visibles en el siglo xx: tanto el formalismo ruso como el concepto de intransitividad en Barthes dan fe de su tenacidad. El poeta se niega a la comunicación tal como la hemos definido y la autoexpresividad no se deja captar en términos de retórica argumentativa.

Constatamos en nuestros días una crisis, ya indicada por los estructuralistas, del concepto de literatura. La doctrina del arte por el arte, así como la de la autonomía de la obra de arte, parecen superadas sin que pueda hablarse por ello de un retorno decisivo al consenso ideológico y, en el plano práctico, a la retórica. Una inmensidad separa la producción del texto en Malherbe y en Mallarmé: la búsqueda de lo natural comunicable y del artificio incommunicable exige no obstante los mismos sacrificios. ¿Existe un esfuerzo idéntico tras la pluralidad de los procedimientos? La retórica tendría que perfeccionar sus instrumentos para establecer contactos precisos con la narratología como método de análisis y con la psicocrítica como método de interpretación. No cabe duda de que en la encrucijada de estos tres campos es donde se desarrollan tanto la producción como la interpretación del texto. Que brota, que relata y que arrastra.

³⁵ Piénsese en particular en esta retórica “restringida”, redescubierta por Gérard Genette y la crítica estructuralista a fines de los años sesenta y cuyo principal representante es indudablemente Pierre Fontanier.

³⁶ Cf. la excelente introducción de Lloyd F. Bitzer a la reedición de Campbell (1963).

³⁷ Véase sobre este tema las reflexiones pertinentes de Michel Beaujour (“Rhétorique et littérature”, en Michel Meyer (comp.), *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruselas, Éd. de l’Université de Bruxelles, 1986, pp. 157-174).