

COLERIDGE Y LA INVENCIÓN DE LA PROSA

ALFONSO IOMMI ECHEVERRÍA
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

RESUMEN: A través del análisis de un fragmento escrito probablemente en torno a 1818, intento mostrar en este artículo cómo el descubrimiento del origen de la prosa significó un hito relevante en el pensamiento de Samuel Taylor Coleridge acerca de la distinción entre verso y prosa. Esta marca se fundó en sus estudios de los presocráticos y coincidió con su teoría estética enraizada en el pensamiento de Plotino. Intento poner en evidencia, entonces, cómo una discusión estilística adquirió un alcance filosófico e incluso teológico.

PALABRAS CLAVE: Coleridge; Plotino; prosa; belleza; milagro.

Coleridge and the invention of prose

ABSTRACT: Through a close reading of a fragment written probably around 1818, I intend to show in this paper how the discovery of the origin of prose was a landmark in Samuel Taylor Coleridge's theoretical development regarding the distinction between verse and prose. This discovery was founded in his studies on the Presocratics and fitted his aesthetic theory rooted in Plotinus's writings. I try to make evident, then, that a stylistic discussion acquired a philosophical and, even, theological scope in Coleridge's thought.

KEY WORDS: Coleridge; Plotinus; Prose; Beauty; Miracle.

1. POESÍA Y PROSA

La reflexión acerca de las distintas formas de escritura ocupó a Samuel Taylor Coleridge con bastante intensidad en diversos períodos de su vida¹. No era raro encontrar en sus escritos comparaciones entre prosa y poesía —entendida como *poetry*, es decir, la disciplina de hacer cantar a las palabras dispuestas en verso; y no como *poesy*, la facultad poética general, de la cual la poesía, la música, la pintura, la escultura y la arquitectura son especies—. Fue, sin embargo, especialmente durante la redacción de su *Biographia literaria*, publicada en 1817, pero concebida

¹ En un pasaje de su conversación de mesa (*Table Talk*) posterior al período aquí tratado, Coleridge manifiesta la que es probablemente su más famosa formulación de la diferencia entre verso y prosa: «The definition of good prose is the proper words in their proper place; of good verse —the most proper words in their proper places. The property is in either case relative. The words in prose ought to express the intended meaning, and no more; if they attract attention to themselves, it is, in general, a fault. (...)But in verse you must do more; there the words, the *media* must be beautiful, and ought to attract your notice —yet not so much and so perpetually as to destroy the unity which ought to result from the whole poem» (*Table Talk* 3 July 1833, COLERIDGE, 1985 b, p. 601). Es curioso e interesante, que la distinción fuese entonces —un año antes de la muerte de Coleridge— más débil y gradual, casi relativa, de lo que era quince años antes. Creo que el descubrimiento en torno al que gira este trabajo puede ser, en parte, el responsable.

y dictada en 1815, cuando Coleridge desarrolló con mayor profundidad esta distinción. Por esos años, además, Coleridge, en una suerte de segundo período poético —considerando el primero el que condujo a las *Baladas Líricas*, publicadas en 1801—, produjo también sus últimas grandes obras en verso (*Christabel*, *Kubla Khan* y *Los dolores del sueño*). No dejó, como sabemos, de escribir ni en verso ni en prosa hasta su muerte en 1834. Sin embargo, el período de invención concentrado entre 1815 y 1818, permitió a Coleridge desplegar ambas formas de escritura a la luz de una discusión explícita acerca de sus fundamentos².

La distinción entre verso y prosa se basaba, para él, en primera instancia en la pureza del lenguaje. Mientras el verso podía mantenerse puro e incontaminado por las circunstancias, era difícil, afirmó, que «en prosa sea siquiera posible preservar nuestro estilo libre de la fraseología viciosa con la que nos encontramos por todas partes: desde el sermón al periódico, desde la arenga al discurso desde la silla de un banquete, anunciando un brindis o un sentimiento» (Coleridge, 1985 b, p. 403). Al poner en duda la posibilidad misma de que la prosa pudiese alcanzar cierta independencia de los usos corrientes del lenguaje, Coleridge no atribuía este defecto a la impericia o a alguna mala costumbre de los prosistas, sino que incluso quien, dotado de las mejores facultades, emprendiese la tarea de purificar la prosa, fracasaría, pues «las cadenas suenan», concluye Coleridge, «incluso cuando nos quejamos de ellas».

El verso, por lo tanto, estaba forzado a ser insuficiente al momento de desempeñar una función didáctica. Puesto que el impulso originario del verso era la purificación del lenguaje a través de asociaciones mentales³, su uso para la propagación de doctrinas o enseñanzas contravenía de manera evidente su razón misma de ser. En efecto, «el filósofo moral perseguiría [el objeto inmediato de la enseñanza], no sólo con mayor propiedad, sino que, en mi opinión, con mucho mayores posibilidades de éxito, mediante sermones o ensayos morales que mediante un poema elevado» (Coleridge, 1985 b, p. 394). En este sentido, la prosa del filósofo moral trataría como objeto inmediato acerca de la verdad y no acerca del placer, como lo harían los versos. Solamente cuando la verdad y el placer sean idénticos, «cuando llegue ese momento bendito», los poetas podrán usar sus versos para transmitir verdades. Mientras tanto, «la comunicación del placer es el único medio introductorio a través del cual el poeta debe esperar moralizar a sus lectores» (*Ibidem*).

La ocasión, sin embargo, en que Coleridge mostró más de su pensamiento fue durante una discusión con Wordsworth recogida en el c.XVIII de la *Biographia Literaria*. Propone ahí su idea acerca del origen del verso medido, de la métrica.

Yo lo buscaría [el origen de la métrica] en el equilibrio mental que resulta del esfuerzo espontáneo por controlar los efectos de la pasión. Igualmente sería fácil explicar de qué manera este saludable antagonismo es asistido por el mismo estado al que se contraponen; y cómo este equilibrio entre antagonistas llegó a ser organizado en el metro (en la acepción usual de este término) por un acto advenedizo

² Una discusión crítica acerca del enfoque adoptado por Coleridge durante este período se encuentra en (MILNES, 1999).

³ El concepto de «asociación» y su posición en la historia de la filosofía fueron de máxima importancia para Coleridge en el delineamiento de su poética. Su principal referencia en esta materia fue el filósofo David Hartley. Entre otros véase (HAVEN, 1959) y en especial el excelente estudio de Richards (RICHARDS, 1935). Véase también (JANG, 1986).

de la voluntad y el juicio, conscientemente y para el propósito previsto del placer (Coleridge, 1985 b, p. 350).

El verso medido surge, de acuerdo a Coleridge, de dos potencias antagónicas: por un lado, el estado de excitación emocional, es decir, el metro mismo va acompañado del lenguaje de la excitación; y, por otro lado, el acto artificial y voluntario que pretende mezclar deleite y emoción. Estas dos fuerzas opuestas deben, de acuerdo a Coleridge, alcanzar una solidaridad perfecta, de modo que no se ahoguen u opaquen recíprocamente. Dicha solidaridad es, para Coleridge, el punto de equilibrio en el que vive el verso. Sus efectos, agrega, son similares a los del vino en una conversación animada o a los de atmósferas enrarecidas por las drogas (medicated atmosphere): «actúan de manera poderosa pero desapercibida (...)». La perfección del equilibrio poético es tal que la mente de quien lo lee o escucha es capturada por un ritmo incesante de manera que «[el error métrico] es como saltar en la oscuridad desde el último escalón de una escalera, cuando habíamos preparado nuestros músculos para saltar tres o cuatro» (Coleridge, 1985 b, p. 353). El error, justamente, o el fallo del verso medido, nos permite apreciar, debido a su ausencia, la organicidad de las palabras dispuestas en línea. Aunque haya una secuencia de palabras lo que ellas reproducen es la intuición resultante del «control espontáneo de los efectos de la pasión». En este sentido, el verso medido apunta, de acuerdo a Coleridge, a atrapar un instante espiritual en el que dos fuerzas opuestas se adecúan. Se trata, entonces, de producir un efecto unitario y de reconocer la unidad originaria de la que surge el verso. El mismo Coleridge lo confirma al afirmar que «el alto instinto espiritual del ser humano nos impulsa a buscar unidad mediante ajustes armónicos, y así establecer el principio que todas las partes de un todo organizado deben ser asimiladas a las partes más importantes y esenciales» (Coleridge, 1985 b, p. 355).

La posición general de Coleridge durante este período, por lo tanto, consiste en fundar la distinción entre prosa y verso en dos coordenadas fundamentales: la pureza / contaminación del lenguaje: mientras el verso produce placer por su pureza, la prosa está intrínsecamente contaminada por los usos comunes del lenguaje; y la expresión de unidad / multiplicidad en el discurso: el verso manifiesta la unidad entre espontaneidad y pasión, en tanto que el carácter didáctico de la prosa, su capacidad de despliegue argumentativo, la convierte en la articulación de una multiplicidad de proposiciones.

2. LA INVENCION DE LA PROSA

La visión, hasta cierto punto esquemática, de Coleridge se vio alterada por el descubrimiento de la historia de la invención de la prosa⁴. Así lo consigna en un apunte en prosa sin fechar, pero escrito presumiblemente alrededor de 1818⁵:

⁴ Es extraño que Coleridge no considere el *Fedro* Platónico, tan socorrido para otros fines, al momento de tratar la diferencia entre prosa y verso, entre oralidad y escritura, tratándose de un texto fundacional de dicho problema.

⁵ El manuscrito no está fechado. Como se verá en el resto de este trabajo, el análisis del contenido nos permite suponer, sin embargo, que fue redactado cuando Coleridge preparaba

Acaba de golpear mis sentimientos el hecho de que, asegurado el origen Ferecidiano de la prosa, la prosa debe haber golpeado a los hombres con mayor admiración que la poesía. En ésta el lenguaje de la pasión y de la emoción: lo que ellos mismos hablaban y oían en momentos de exultación, indignación, &c. Pero escuchar un rollo que avanza, una sucesión de hojas, hablar en continuación el lenguaje de la razón deliberada en una forma de preconcepción continua, de una Z ya poseída cuando la A estaba siendo pronunciada —esto debe haber parecido divino. Me siento en el mismo estado, cuando al seguir una sobria, aunque elevada y armoniosa sucesión de frases y períodos, abstraigo mi mente de un pasaje particular y simpatizo con la maravilla de la gente común que dice de un hombre elocuente: «¡Habla como un libro!» (Coleridge, 1884, 4, pp. 387-388).

Pocas veces los escritores dejan registro de un cambio de opinión, del sobresalto que les causa pensar, aunque sea provisoriamente, de un modo distinto al que lo habían hecho hasta entonces, de manera tan explícita como en este caso. Aquí Coleridge incluso da cuenta de su sorpresa. En efecto, se trata de un pasaje anómalo dentro de su cuerpo de pensamiento, en el cual, como hemos visto, son habituales las comparaciones entre prosa y poesía; más frecuentes son, sin embargo, las caracterizaciones que conducen a una primacía del verso sobre la prosa. Este fragmento le atribuye sorprendentemente a la prosa rasgos como la maravilla, la divinidad, la capacidad de golpear al pensamiento, rasgos que en otra ocasión jamás le habrían correspondido. En las siguientes páginas intentaré dilucidar algunos aspectos contenidos en este pasaje. Primero consideraré el «origen Ferecidiano» de la prosa tal como lo entiende Coleridge; a continuación, mostraré la naturaleza filosófica de la distinción entre poesía y prosa aquí enunciada y ponderaré sus repercusiones en el pensamiento de Coleridge; luego me referiré al carácter divino de la prosa a la luz de ciertas especulaciones teológicas relevantes para Coleridge; y por último sugeriré algunos pensamientos conclusivos.

3. FERÉCIDES DE SIROS

De acuerdo con Coleridge —y es algo que él da por sentado—, la prosa como forma de exposición del pensamiento tendría su origen en la obra de un tal Ferécides. Ese nombre, sin embargo, designa personas distintas. Por lo menos dos (Fowler, 1999): un Ferécides de Atenas y un Ferécides de Siros (hay incluso un tercero: el hipotético Ferécides de Leros, de cuya sombría existencia, anterior a las guerras persas, nada se ha rescatado). Tomó algún tiempo distinguirlos (Jacoby, 1947) e incluso se defendió la tesis de que sólo existiría Ferécides de Siros y que el de Atenas era una invención de Eratóstenes, el geógrafo y bibliotecario de Alejandría, quien habría agrupado distintos textos genealógicos de raíz ática bajo la etiqueta

una serie de conferencias acerca de Historia de la Filosofía en 1818. Este método de datación sigue, a su vez, el modelo de Coleridge, quien casi al mismo tiempo que Friedrich Schleiermacher, lo aplicó para buscar darle un orden cronológico a los diálogos de Platón (Vigus, 2009). El principio es que las fuentes utilizadas para la preparación de sus lecciones son perfectamente coherentes con el contenido de este pasaje, lo que permite hipotetizar una fecha, considerando que ni antes ni después de 1818, Coleridge se refirió a la prosa en estos términos.

de Ferécides de Atenas (Willamowitz, 1926). Aunque recientemente se ha argumentado para sostener el carácter ficticio de uno de ellos (Toye, 1997), pareciera prevalecer la idea de mantener la existencia de dos Ferécides. En este escenario, el único Ferécides de existencia indiscutida es Ferécides de Siros⁶. Con toda seguridad, Coleridge piensa en él cuando habla del «origen Ferécidiano» de la prosa.

El más conspicuo entre quienes nombraron a Ferécides durante la antigüedad probablemente sea Aristóteles, quien se refiere a él en varios momentos de la *Metafísica*⁷. Lo menciona en B 4 1000a9, por ejemplo, para indicar que se trata de un teólogo cuya concepción lineal de la historia tenía el defecto de no situar el instante de mayor perfección al inicio sino en algún punto de su desarrollo; más adelante (L 6 1071b27), se refiere a Ferécides como a uno de los teólogos que creía que todo nacía de la noche (L 6 1071b27). Para Aristóteles, Ferécides de Siros representaba, entonces, una forma inicial de conocimiento en la que el pensamiento mítico se mezclaba con cierta observación de la naturaleza. No parece, sin embargo, que Coleridge haya tenido en cuenta esta caracterización al atribuir a Ferécides la invención de la prosa; principalmente porque Aristóteles no señala la naturaleza escrita de las doctrinas de Ferécides, mientras que para Coleridge ése es su aspecto más sobresaliente.

La fuente última del poeta inglés pareciera ser Diógenes Laercio, quien escribió una breve vida de Ferécides en el primer libro de sus *Vidas*, es decir, aquél dedicado a los siete sabios de Grecia⁸, de los que Ferécides sería contemporáneo. Coleridge conocía las *Vidas* de Diógenes Laercio. Así lo muestran las numerosas citas que hizo de este libro, en especial del capítulo dedicado a Heráclito de Éfeso⁹. Pudo leerla en la traducción inglesa de 1688, en latín o en el griego original, del cual circulaban ejemplares impresos desde 1433. De acuerdo a Diógenes Laercio, «Teopompo [historiador de quien no se conservan textos completos] nos cuenta que [Ferécides] fue el primero (*proton*) que escribió (*grapsein*) acerca de la naturaleza (*physeos*) y de los dioses (*theon*)» (Hicks, 1925). Esta simple frase contiene muchos aspectos interesantes. El primero, la narración diferida de Diógenes Laercio, es decir, su invocación a la autoridad de Teopompo para afirmar la originalidad de Ferécides; el segundo, la caracterización de los temas que Ferécides trató; y, por último, la inexactitud —desde nuestro punto de vista— de afirmar simplemente que Ferécides fue el primero que «escribió», sin especificar en qué forma lo hizo. Me detendré en este último punto, puesto que da la impresión de que para Coleridge y los historiadores de la filosofía que leyó, «escribir» y «escribir en prosa» eran lo mismo en el léxico de Diógenes Laercio. En este sentido, habría, aparentemente, una estrecha vinculación entre oralidad y verso, por una parte, y escritura y prosa, por otra (Laks, 2002). A cada forma de expresión habrían correspondido funciones diversas, vinculadas a la memoria (Havelock, 1963): la memorabilidad al canto y la fijación a la escritura. Si bien la explicación que justifica la invención de la escritura a través de su función mnemónica es

⁶ La edición definitiva de Ferécides fue hecha recién en 1990. Véase (SCHIBLI, 1990).

⁷ Todos los textos de Aristóteles aparecen referidos según la numeración de Bekker.

⁸ Alden Mosshammer (MOSSHAMMER, 1976) ha discutido con precisión e ingenio la datación exacta de este período en su artículo de 1976.

⁹ En particular Coleridge cita fragmentos de Heráclito tal como los refiere Diógenes Laercio en *The Lay Sermons* y en el capítulo décimo de *The Friend*. Ambas fueron compuestas durante el período comprendido entre 1816 y 1818.

hasta cierto punto satisfactoria, no tiene en cuenta la peculiaridad estilística propia de la prosa. Es decir, mientras la «era» de la escritura sucedería a la del canto en cuanto desempeñaría de manera más eficaz la función asignada originalmente a éste, no habría razón suficiente para modificar también la forma de escritura, de verso a prosa. El origen de la prosa estaría, y es sólo una hipótesis, en su capacidad de abreviar y organizar la información. En efecto, el mismo Diógenes Laercio cuenta que Anaximandro «redactó una exposición sumaria de sus doctrinas»¹⁰. Si con el adjetivo «sumaria» debemos entender tanto en prosa como resumida en un grupo de sentencias fundamentales, la prosa ofrece un marco de disposición para el pensamiento que, al mismo tiempo, reduce, debido a la posibilidad misma de recurrir muchas veces al texto escrito, la forma de exposición a su mínima extensión.

Los temas —los capítulos— que habrían concentrado la escritura de Ferécides serían la naturaleza y los dioses. En este caso, Diógenes Laercio hace eco de Aristóteles al señalar la imbricación entre teología y física que nutriría la reflexión de Ferécides. Puesto que esta información ya estaba en Aristóteles, es interesante que Diógenes Laercio se haya visto en la obligación de citar a Teopompo. Probablemente porque Teopompo era la más alta autoridad en sostener la novedad formal —la invención de la prosa— de Ferécides. Dato, sin embargo, que no podemos corroborar. Al mismo Teopompo, probablemente, debiesen atribuirse las historias que se contaban de Ferécides, «muchas historias maravillosas (*thaumasia*)». Tres para ser más exactos: «Caminaba por una playa de Samos», relata Diógenes Laercio, «y vio un barco navegar contra el viento. Exclamó que en poco tiempo se hundiría, y mientras todavía lo miraba, se hundió. Mientras tomaba agua de un pozo, predijo que dentro de tres días habría un terremoto. Y ocurrió. De camino a Olimpia le aconsejó a Pesilao, su anfitrión en Mesene, desplazarse con todas sus pertenencias con él; pero Persilao no se convenció y Mesene fue capturada»¹¹ (Hicks, 1925). Una hebra bastante notoria une estas tres historias: la capacidad anticipatoria o el

¹⁰ André Laks ha interpretado este pasaje deteniéndose en el adjetivo *kefalaióde* (sumario): «Ne serait-ce pas, plutôt, que l'écrit d'Anaximandre instituait, dans l'exposition de la matière, un ordre ("par thème", ou "têtes de chapitre") qui, pour autant qu'on sache, devait fournir le cadre des traités postérieurs "sur la nature", et par là indirectement de la doxographie elle-même?» (LAKS, 2002, p. 4).

¹¹ Un magnífico pasaje de Porfirio, reportado por Eusebio de Cesarea, pone en tela de juicio el testimonio de Teopompo: «Pues cuando Andrón, en el Trípode, refiere casos de predicciones y cuenta de Pitágoras el filósofo que un día, en Metaponto, abrasado de sed, sacó agua de un pozo y, después de beber, predijo que a los tres días iba a producirse un terremoto, añade también otros casos para confirmar sus teorías. Pues bien, después de que Andrón hubo contado esas cosas sobre Pitágoras, Teopompo se lo plagió todo. Pero si lo hubiera hecho con referencia a Pitágoras, los demás se habrían dado cuenta en seguida de que hablaba sobre él y habrían dicho: "Eso ya lo dijo Andrón". Ahora bien, el cambio de nombre es una señal evidente de plagio; en realidad, refiere los mismos hechos, y si cambió el nombre fue para atribuir esas predicciones a Ferécides de Siros. Y no sólo disimuló el plagio con el cambio de nombres, sino también con el cambio de lugares(...)». De acuerdo a Giorgio Colli (COLLI, 1978) ninguna de las dos fuentes (Andrón o Teopompo) es más confiable que la otra. Él se inclina por atribuir la originalidad a Teopompo dado el carácter «hagiográfico» del escrito de Porfirio acerca de Pitágoras. Kirk y Raven (KIRK & RAVEN, 1957) concuerdan con la poca credibilidad de los dos testigos, pero optan por dar primacía a Andrón.

poder predictivo de Ferécides. Este es un punto relevante para confirmar que Coleridge estaba leyendo a Diógenes Laercio al descubrir la maravilla de la prosa. De hecho, la maravilla (*wonderfulness*) replica el griego (*thaumásia*) de Laercio. Pero más aún Coleridge caracteriza la maravilla de la prosa justamente por su carácter predictivo: «una Z que estaba ya presente cuando se pronunciaba una A». Es decir, la prosa se vuelve admirable para Coleridge justamente porque Ferécides, el adivino, era su creador, puesto que le había transmitido la cualidad fundamental de poder leer su destino en su origen. Podríamos incluso afirmar que fue sólo cuando Coleridge supo que Ferécides era el inventor de la prosa, que se dio cuenta del atributo maravilloso que esta forma poseía¹².

Quisiera volver, sin embargo, a la descripción que Aristóteles hace de Ferécides en *Metafísica* (L 6 1071b). Me parece que su resumen de las doctrinas del Siriano es coherente desde un punto de vista conceptual con los antecedentes aportados por Diógenes Laercio. En efecto, la frase de Aristóteles se da en el contexto de una discusión acerca del origen del movimiento, y por lo tanto, de la generación en sentido amplio. Los dos ejes que coordinan este proceso en el esquema aristotélico son acto y potencia: el movimiento o la generación consiste en la actualización en un sujeto de sus potencias. De acuerdo a la doctrina de los «teólogos», dice él, «todo lo actual tiene una potencialidad, mientras no todo lo que tiene una potencialidad es actual; de modo tal que hay una primacía de la potencialidad. Pero si esto es así no es necesario que haya realidad; pues todo sería capaz de existir, pero no existente» (Tredennick, 1935). Si aplicamos la primacía de la potencia, que Ferécides sostenía en tanto teólogo, a la comparación entre verso y prosa, podemos sostener que mientras el verso captura el acto puro, la prosa, en cambio, si consideramos el descubrimiento de Coleridge, es capaz de leer la potencialidad donde quiera que se encuentre y construir —tejer— el camino que conduce desde su más temprana manifestación hasta su pleno despliegue, incluso si éste no tiene lugar. La prosa es, por lo tanto, la herramienta discursiva más apropiada para la captura racional de la relación entre acto y potencia, de la generación.

¹² Entre los historiadores de la filosofía del siglo dieciocho y diecinueve que sabemos fueron consultados por Coleridge, destacan tres que volvieron más explícita la relación entre escritura y prosa, al atribuir su invención a Ferécides: Johann Jakob Brucker cuya obra (BRUCKER, 1742-44) fue consultada tanto en el original como en la adaptación hecha por William Enfield (ENFIELD, 1819); luego, y especialmente Thomas Stanley (STANLEY, 1701), quien afirmó: «Sunt, qui affirmant [Pherekydes] esse primum prosa scripserit oratione, quod Cadmo alii tribuunt». La atribución a Cadmo es de carácter puramente mitológico; por último Wilhelm Tennemann (TENNEMANN, 1798), quien simplemente afirmó en el primer tomo de su *Geschichte der Philosophie*, refiriéndose al período presocrático: «Erst gegen das Ende dieser Periode wird die Sprache prosaisch, nicht auf einmal sondern in vielen Abstufungen. Den Webergang machte ein Gesmich von beiden, poetische Prosa» (p. 51 b.1). Aunque la atribución a Ferécides de un lugar original en la escritura griega no es compartida por todos los comentaristas (JAEGER, 1947), nadie discute que lo que haya hecho, lo hizo en prosa.

4. COLERIDGE LECTOR DE PLOTINO

Es seguro, podemos decir a estas alturas, que la fuente principal de Coleridge en su relato acerca del origen de la prosa es Diógenes Laercio, muy probablemente complementado por Aristóteles cuyos libros conocía muy bien aunque no fueran particularmente *his cup of tea*¹³, y mediado por manuales de historia de la filosofía. Una fuente secundaria para el descubrimiento de Ferécides, sin embargo, aparece en uno de los libros de cabecera de Coleridge: *Las Enéadas* de Plotino. Se trata de una mención en *En. V 1 9 29*¹⁴. Plotino aborda ahí el concepto de motor inmóvil desarrollado por Aristóteles en *Metafísica L*. Plotino defiende la doctrina de las esferas celestes en contra del principio del motor inmóvil. Por lo mismo: «los antiguos que adoptaron posiciones cercanas a las de Pitágoras y sus discípulos, y a las de Ferécides, se atuvieron firmemente a esta naturaleza. Pero algunos de ellos expusieron la idea por completo en sus propios escritos, otros no lo hicieron por escrito sino en grupos de discusión oral, o las dejaron simplemente para sí»¹⁵. El pasaje de Plotino es de especial interés puesto que vincula de manera explícita a Ferécides y a Pitágoras¹⁶, con al menos tres formas de pensamiento: escrito, oral, mental. Aparte de Diógenes Laercio, este pasaje de Plotino conforma la principal vinculación entre Ferécides y la escritura. Es muy probable, entonces, que Coleridge haya leído esta frase de Plotino a la luz de las narraciones de Laercio, y haya atribuido a Pitágoras la

¹³ El mejor ejemplo de la posición de Coleridge ante Aristóteles se encuentra en Table Talk 2 July 1830: «Every man is born an Aristotelian or a Platonist. I do not think it possible that anyone born an Aristotelian can become a Platonist; and I am sure no born Platonist can ever change into an Aristotelian. They are the two classes of men, beside which it is next to impossible conceive a third. The one considers reason a quality, or attribute; the other considers it a power. I believe that Aristotle never could get to understand what Plato meant by an idea. There is a passage, indeed, in the Eudemian Ethics which looks like an exception; but I doubt not of its being spurious, as that whole work is supposed by some to be. With Plato ideas are constitutive themselves. Aristotle was, and still is, the sovereign of understanding—the faculty judging by the senses. He was a conceptualist, and never could raise himself into that higher state, which was natural to Plato, and has been so to others, in which the understanding is distinctly contemplated, and, as it were, looked down upon from the throne of actual ideas, or living, inborn, essential truths. Yet what a mind was Aristotle's—only not the greatest that ever animated the human form—the parent of science, properly so called, the master of criticism, and the founder or editor of logic! But he confounded science with philosophy, which is an error. Philosophy is the middle state between science, or knowledge, and *sophia*, or wisdom». (COLERIDGE, 1985 b, pp. 594-595).

¹⁴ Curiosamente Giannis Stamatellos en su fundamental estudio no considera la relación entre Plotino y Ferécides. Ver (STAMATELLOS, 2007)

¹⁵ La obra de Plotino es citada conforme a la ordenación de su discípulo Porfirio tal como aparece en la edición de Henry y Schwyzer *Plotini Opera* (HENRY & SCHWYZER, 1964). La cita consiste en «En». Para abreviar Enéadas más el número de Enéada en romano, más el número de tratado, de párrafo y línea en arábigo.

¹⁶ La relación entre Ferécides y Pitágoras es compleja desde el punto de vista histórico. Los testimonios acerca de ellos, como hemos visto, son en cierta medida semejantes y por lo tanto sugieren una proximidad que no está para nada comprobada. Incluso se ha sostenido una relación entre maestro y discípulo o hasta entre tío y sobrino. No hay, sin embargo, fundamento textual suficiente para ninguna de estas hipótesis.

enseñanza oral y grupal, en la que la autoría misma está en entredicho, y a Ferecides, la redacción de textos para la exposición de ideas. El pensamiento puramente mental es un supuesto plausible, pero que por su naturaleza no deja huellas de su existencia, o las deja solamente con un grado de equivocidad tal que son casi indiscernibles.

Coleridge había leído a Plotino desde muy joven¹⁷. En el retrato que de él escribió su amigo Charles Lamb, se le recuerda «desplegando en su tono profundo y dulce los misterios de Jámblico y Plotino» (Lamb, 1823)¹⁸. Para él como para toda su generación y parte de la precedente el platonismo y el neoplatonismo fueron determinantes a la hora de definir su poética y su estética (Raine, 1968). Él mismo afirmaría años más tarde, en 1839, que «Plotino fue un hombre de habilidad magnífica, y algunos de los pasajes más sublimes que he leído están en sus obras» (Coleridge, 1884, 6, p. 347). Coleridge disponía de tres versiones bastante accesibles para estudiar a Plotino: el original griego según la edición de Porfirio y la versión latina de Marsilio Ficino publicada en Florencia en 1492 y reimpresa en Basilea en 1580 como *Plotini Operum Philosophicorum*; y la versión inglesa de Thomas Taylor, «el inglés pagano, uno de mis queridos estudios durante mis años escolares» (Coleridge, 1971, p. 260). Taylor había publicado en 1787 la traducción de un solo tratado con el título *An Essay on the Beautiful, from the Greek of Plotinus (Ennead I 6)*. Aunque esta traducción había sido muy impresionante para Coleridge («ningún hombre digno de ese nombre puede leer [estos textos] sin sentir la profecía de un sistema congruente con su naturaleza» (Coleridge, 2002 a, p. 3935)), Coleridge tenía un juicio crítico acerca de la comprensión filosófica que alimentaba la versión inglesa de Taylor. Le molestaba en particular que Taylor, según él, no hubiera «entendido el sistema que enseñaba —pues si lo hubiera hecho, debería haber comprendido las dificultades que se oponen a su recepción, objeciones que de inmediato acontecen en las personas formadas por nociones tan distintas a él— De modo que en ningún momento prepara la mente, ni muestra simpatía por el dubitativo lector» (Coleridge, 2002 a, p. 3935).

Coleridge dejó constancia en diversos pasajes de la relevancia que para él tenía el pensamiento de Plotino. Hay dos, sin embargo, que son particularmente importantes. Ambos en *Biographia Literaria*. En el capítulo sexto Coleridge propone la siguiente cita de Plotino (*En. I 6*): «Para aquellos ante cuya imaginación jamás se ha presentado cuán bello es el rostro de la justicia y la sabiduría; y que ni la estrella de la mañana ni la de la tarde son tan bellas. Pues para dirigir correctamente la vista, es preciso que el espectador se haya vuelto él mismo congénere y semejante

¹⁷ Vigus (VIGUS, 2009) ha sostenido que Coleridge leyó el platonismo al revés o al menos contra-cronológicamente, es decir, desde sus modulaciones neoplatónicas se remontó hasta Platón.

¹⁸ La relación entre Charles Lamb y Samuel Coleridge es ampliamente conocida y está bien documentada. Quisiera únicamente reproducir un juicio rescatado de una nota que Coleridge dejó en un libro de Lutero que Lamb le había prestado: «In how many little escapes and corner-holes does the sensibility, the *fineness* (that of which refinement is but counterfeit, at best but a Reflex) the geniality of nature appear in this Son of Thunder!» (*Marginalia on Luther Colloquia mensalia*, Londres 1652, pp. 230-1). Tal vez sea una exageración, pero buena parte de la sutileza del pensamiento de Coleridge está contenida en su distinción entre fineza y refinamiento.

al objeto visto. Nunca el ojo habría visto el sol si su propia esencia no fuera soliforme, ni puede el alma alcanzar la intuición de la belleza si no es ella misma bella». Es difícil sobrestimar el peso de esta idea en la doctrina de Coleridge, pues apunta exactamente a uno de sus conceptos centrales: la necesaria sintonía que debe existir entre el sujeto y el objeto para que sea posible la adecuada contemplación de lo bello. Si no existe tal homogeneidad («es preciso que el espectador se haya vuelto congénere...»), el espectador será incapaz de discernir los rasgos esenciales de su objeto. El aprendizaje, si se quiere, consiste entonces en el entrenamiento del espectador para poder adecuarse a las invenciones del arte y a los prodigios de la naturaleza. Esta discusión estética, propia de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, le llegó a Coleridge a través de Plotino; de ello da cuenta con esta cita.

Dentro de este marco, a Coleridge le interesaba comprender en qué consistía el instante en el cual se producía la adecuación perfecta entre sujeto y objeto, propia de la contemplación. Nuevamente Plotino ofrecía la mejor caracterización a la mano. Esta vez en un pasaje proveniente de *En. III 8*. Coleridge se refiere a ella en el capítulo duodécimo de *Biographia Literaria*. Si alguien le preguntase a la naturaleza cómo trabaja, dice Coleridge, «si graciosamente se acercase a escuchar y a hablar, ella respondería: “no te corresponde molestarme con interrogatorios, sino entender en silencio, incluso mientras yo mismo estoy en silencio, y trabajo sin palabras”» (Henry & Schwyzer, 1964, III 8.3)¹⁹. La creación, según la naturaleza personificada, acontece sin discurso, pero en un doble sentido: sin palabras y, además, sin desarrollo en el tiempo. En el mismo capítulo vuelve a citar a Plotino en la voz que le otorgó a la naturaleza: «Conmigo el acto de contemplación produce a la cosa contemplada, como los geómetras al contemplar describen líneas correspondientes; pero yo sin describir líneas, sino simplemente contemplando, las formas representadas de las cosas surgen hacia la existencia» (Coleridge, 1884, 3, p. 334). La meditación de Coleridge se nutre de esta concepción de Plotino para establecer un criterio fundamental acerca de la creación y la contemplación: el transcurso del tiempo. Cuanto más se aproxime el acto creativo a la intuición de un instante inextenso, más perfecta será la creación; de igual forma, cuanto más discursiva sea la contemplación del espectador, más contaminada estará su visión del objeto.

De este modo podemos apreciar el calado filosófico que tenía para Coleridge la distinción entre prosa y verso; pues dicha distinción estaba atravesada por una connotación temporal: la prosa supone un desarrollo lineal y constituye una representación figurativa del transcurso del tiempo²⁰. El verso, en cambio, es la manifestación del instante, de la concentración del tiempo en un lapso mínimo de significación máxima. De esta manera el verso sería la forma más apropiada para la expresión de la contemplación, mientras la prosa estaría presa del andamiaje

¹⁹ Esta cita ha sido estudiada en (MOFFAT, 1983) para ver la influencia de Plotino en la teoría psicológica de Coleridge.

²⁰ Es llamativo que Coleridge no haya considerado oportuno referir a este propósito el *Timeo* platónico y su distinción entre tiempo cronológico y tiempo eterno. Según Platón el tiempo es una imagen, una representación de la eternidad. Este mismo pasaje fue de gran importancia para Plotino quien construyó sobre él su doctrina del tiempo. Acerca de esto ver (TROTTA, 1997)

discursivo y temporal. Sin embargo, es esta misma concepción de la escritura y de su función en la contemplación, la que le permitirá a Coleridge reconsiderar su juicio acerca de la prosa en el pasaje que hemos revisado.

5. LA PROSA Y EL VERSO EN EL HORIZONTE DE LO BELLO

La concepción del verso de Coleridge está profundamente enraizada en su concepción de la belleza, que desarrolló a partir de 1817. Esta relación es particularmente evidente en un texto que Coleridge preparó para una serie de conferencias el invierno de 1818. En ellas se tratarían «tópicos literarios y producciones de Bellas Artes». El programa incluía desde un retrato de la edad oscura de Europa hasta el uso del inglés bajo el dominio de la Reina Ana, pasando, entre otras cosas, por los cuentos asiáticos de brujas, Dante, Milton, el Humorismo, la épica danesa, la Belleza. En resumen: «todo menos Shakespeare»²¹ (Coleridge, 1884, 7, p. 230)

El tema escogido para el día 10 de Marzo era la relación entre poesía y naturaleza. Para esta conferencia Coleridge se escudaba en Schiller y en Schelling²², a quienes no siempre mencionaba, pero cuyas ideas y frases, convertidas en un sofisticado inglés, poblaban sus textos. En este último escrito aparece la siguiente descripción de lo bello:

¿Y qué es entonces lo bello? ¿qué es la belleza? Es, en abstracto, la unidad de lo múltiple, la coalescencia de lo diverso; en concreto, es la unión de lo formal (formosum) con lo vital. En lo orgánico muerto depende de la regularidad de la forma, cuya primera y más baja especie es el triángulo con todas sus modificaciones, como en cristales, arquitectura, &c; en lo orgánico viviente no es meramente la regularidad de la forma, que produciría una sensación de formalidad; ni está sometida a nada además de a sí misma. Puede estar presente en un objeto desagradable, en el cual la proporción de las partes constituye un todo; no nace de la asociación, como ocurre con lo agradable, sino que a veces radica en la ruptura de la asociación; no es diferente para individuos o naciones diferentes, como se ha dicho, ni está conectada con las ideas de lo bueno, lo apropiado o lo útil. El sentido de la belleza es intuitivo, y la belleza misma es todo lo que inspira placer, sin, y aislado de, e incluso contrario al interés (Coleridge, 1884, 4, p. 331).

²¹ Con la intención de seducir a su audiencia y a algún financista, Coleridge redactó un par de páginas en las que se explayaba acerca de los beneficios que los asistentes obtendrían, considerando que la cultura «en una u otra de sus varias formas, a menudo toma su turno para contribuir a la entretención social y a la diversión junto a la chimenea». Y aunque los hombres prefieran «distinguirse sólo en sus propios intereses y ocupaciones», no por ello «se privarán de una forma de respeto, y querrán sentirse al menos en el promedio de la sociedad en la que viven». Los temas, concluía con sutileza, no eran misceláneos sino simplemente variados, pues tenían un hilo común: «el placer intelectual que está calculado que susciten no depende de los accidentes de la moda, el lugar, o la edad, o los eventos y costumbres de un día, sino que concuerda con el buen sentido, el gusto, y el sentimiento a cuyo cultivo estos textos contribuyen por ser en especial aunque no en el mismo grado, todos ellos obras del genio» (COLERIDGE, 1884, 7, p. 231).

²² El reciente estudio (SIMONS, 2006) establece una interesante revisión acerca de la relación entre Coleridge y la filosofía alemana a él contemporánea.

Se trata de una versión casi literal de un texto de Schelling²³ tomado de *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807)²⁴, un texto muy importante para Coleridge al que regresaría varias veces mientras preparaba sus lecciones. Schelling buscaba explicar una idea de claro origen plotiniano: «Debemos abandonar la forma para recuperarla, para generarla de nuevo» (Schelling, 1809, p. 351)²⁵. Se trataba de superar la forma comprendiendo que el fundamento de la belleza no estaba en la relación entre las partes, ni en la armonía del conjunto. Schelling proponía el siguiente ejercicio: consideremos una forma bella cualquiera, una composición escultórica clásica u otra a la que llamemos bella de modo más o menos obvio. Sustraigamos a esa forma el «principio operativo». «¿Qué quedará sino las propiedades inesenciales desnudas, tales como la extensión o las relaciones espaciales?» (Schelling, 1809, p. 357). No es la cercanía o la ordenación de los elementos lo que constituye la forma, sino la manera de la que procede, el modo en el que acontece. Schelling parece apuntar al poder de combinar y de ordenar los elementos, al mismo «poder esemplástico» del que Coleridge habló con frecuencia²⁶. El origen de lo bello estaría en el principio operativo, en la razón que convierte en órgano la multitud dispersa de líneas, colores, figuras. Sólo si logramos discernir esta fuerza, si podemos atravesar el resultado y capturar el principio de composición, comprenderemos la fuente de la belleza y podremos volver a apreciar las formas hermosas sin caer presa de sus encantos, sino admirándolas desde su fuente misma²⁷.

Coleridge no da prueba alguna de desacuerdo con este periplo alrededor de la forma, ni con el lenguaje vitalista que lo reviste. Se da tiempo, sin embargo, para añadir ciertos matices acerca de la belleza: recuerda la importancia del desinterés, un lugar común de al menos cien años de edad en el tiempo de Coleridge²⁸; asegura su universalidad e independencia de culturas y territorios; y la distingue de lo agradable: «[La Belleza] no depende de la asociación, como ocurre con lo agradable, sino que a veces resulta de la ruptura de la asociación». Esta es la primera vez que alguien afirma que la belleza depende de una ruptura. El mismo

²³ Para un estudio de la relación entre Coleridge y Schelling desde un punto de vista filosófico véase (RIED, 1994). En (SHAFFER, 1970) se encuentra una precisa discusión acerca de otro pasaje de Schelling fundamental para Coleridge, transcrito en *Biographia Literaria* c.12.

²⁴ Friedrich Schelling presentó este texto como conferencia el 12 de Octubre de 1807 en la Academia de Ciencias de Múnich. Una versión impresa con notas fue publicada en 1809 en el primer tomo de sus *Philosophische Schriften*.

²⁵ En el original la frase célebre de Schelling es «Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen».

²⁶ La formulación más clásica de este principio está en *Biographia Literaria* c.13 titulado «On imagination or esemplastic power». La palabra «esemplástico» es un neologismo de raíz griega que intenta capturar la idea de modelación en unidad *eis+hen+plattein*.

²⁷ Vallins (VALLINS, 1995) ha estudiado las connotaciones filosóficas y la discusión con Kant que entraña para Schelling y para Coleridge esta concepción.

²⁸ El «desinterés» como concepto asociado al placer estético tiene su origen en Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, quien lo desarrolló en distintos momentos de sus *Characteristicks*. Aunque la idea de «Desinterés» suele asociarse con Immanuel Kant gracias al profundo análisis que hizo de ella en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Para la historia de este concepto ver (STOLNITZ, 1961) y (WHITE, 1973)

Coleridge se encargó de aclarar qué clase de disgregación tenía en mente en un fragmento de 1818:

Para ingresar en pleno al terreno de la belleza hay que dirigir nuestra atención hacia los pensamientos inconscientes. (...) Esta región de pensamientos inconscientes, a menudo más activos cuanto más indistintos son, puede concebirse como una escalera que asciende desde las asociaciones más universales del movimiento con las funciones vitales (...) hasta el parecido, percibido a medias pero imposible de fijar, entre una forma y un objeto particular de otra clase, un parecido que basta aumentar un poco para destruir o al menos dañar su efecto amplificador de lo bello, y para convertirlo en una intrusión fantástica de lo accidental y lo arbitrario, por consiguiente en una perturbación de lo bello (Coleridge, 1884, 4, p. 371).

Mientras la asociación no se confirme o no se enfatice y se mantenga latente, parece decir Coleridge, la belleza permanecerá en pie²⁹. Creo, sin embargo, que la ruptura de la que habla va más allá. La palabra misma sugiere un alcance más radical. Habría que suponer una suerte de absolución de las imágenes que consistiría en no demandarles más la función de intermediarios, de puentes frágiles entre los hombres y la realidad. Coleridge parece proponer el quiebre de esa función. Por lo mismo, entiende que tanto el anclaje de las imágenes visibles en la mente como su supuesta referencia al mundo externo —su apariencia o su misterio— tendrían que interrumpirse y quitar así el sustento a las imágenes.

Las lecturas platónicas de Coleridge dan fuerza a esta idea. Desde los quince años comenzó a estudiar a Platón y a los filósofos platónicos. Veía al platonismo como un cuerpo enorme, presidido por Platón pero en constante crecimiento durante los siglos posteriores. No veía contraposición alguna entre Platón y Plotino, Jámblico y Juan Damasceno. Coleridge era de las pocas personas que no cuestionaban la idea de los neoplatónicos según la cual eran meros comentaristas de Platón³⁰. Así lo demuestra en un plan de estudios platónicos que propuso para jóvenes aspirantes al sacerdocio: comenzar con Marsilio Ficino y contrario al orden cronológico, remontar hasta Platón. Es decir, atravesar las sutilezas de comentaristas, traductores, anotadores, para ver la densidad concentrada en el origen. De Plotino, en particular, decía en su descripción del programa: «Destacaría de Plotino, en cuanto etapa intermedia, lo lejos que llevó las cualidades entificadoras y personificadoras del Platonismo hasta más allá de los límites permitidos de la lógica trascendental»

²⁹ Salvator Rosa era, de acuerdo a Coleridge, un maestro en arruinar la belleza, sobre todo porque era incapaz de sugerir, de frenarse antes de indicar de modo explícito las asociaciones que nutrían su arte, así la didáctica moral de algunas de sus obras puede ser una señal de su vicio. La obra del napolitano nacido en 1615 y muerto en 1673 era conocida en Inglaterra al punto que Joshua Reynolds le dedicó estas palabras en sus conferencias sobre arte: «He gives a peculiar cast of nature, which, though void of all grace, elegance, and simplicity, though it has nothing of that elevation and dignity which belongs to the grand style, yet, has that sort of dignity which belongs to savage and uncultivated nature: but what is most admired in him, is, the perfect correspondence which he observed between the subjects which he chose and his manner of treating them. Every thing is of a piece: his rocks, trees, sky, even to his handling, have the same rude and wild character which animates his figures» (REYNOLDS, 1797).

³⁰ Para una comprensión de la relación entre el neoplatonismo y Platón véase el fundamental: DILLON (1992)

(Coleridge, 2002 a, p. 3934). Este paso más allá de la lógica era considerado el paso con el que Plotino había sellado su quiebre con Platón, pues si Platón creyó en la posibilidad de acceder al mundo de las ideas, esto sólo acontecía mediante un proceso de depuración conceptual a través de los instrumentos de la lógica. Plotino habría violado ese principio al defender la intuición y relativizar la noción de pensamiento. Coleridge se imaginó a Plotino respondiendo a sus objetores: «hay pensamientos que no son simple y distintamente subjetivos, Pensamientos (si así los llamas) que no están en la misma clase que las concepciones del entendimiento, la realidad o validez objetiva, las que se derivan de los sentidos. Para distinguir a unos de otros, llamo a los primeros ideas». Con esta réplica imaginaria, Coleridge buscaba asentar la idea de una suerte de pensamiento independiente de los sentidos, que de igual modo consigue capturar algo de la realidad. Una especie de pensamiento colgante entre las efímeras variaciones de la mente y la inmutabilidad de la esencia. Ese espacio no se cubre mediante la percepción sensible, sino que, sugiere Coleridge, a través de una forma alternativa de comunicación. El Plotino de Coleridge habría terminado de destruir la escalera disciplinada e imaginaria que para algunos filósofos, como Aristóteles y mucho después Bacon³¹, permitiría comunicar a los individuos con verdades eternas. Todas las pequeñas verdades de nuestra observación, o incluso de nuestros razonamientos abstractos, no serían, de acuerdo a este Plotino, nada más que construcciones efímeras que en nada nos acercarían a la comprensión de cómo son las cosas. Sólo si logramos destruir esas ficciones, reconoceremos la disposición atenta propia de los hombres y de los seres que deambulan en el espacio. Si el conocimiento tendrá lugar, será sólo a través de la intuición, la intromisión de la verdad en la mente, sin ninguna fabricación intermedia³².

Este es el aprendizaje mayor que Coleridge obtuvo de Plotino. La base de esta teoría está en el texto de *Enéadas* I 6, que Coleridge leyó en el original y en la traducción de Taylor. Ahí Plotino explica su crítica a la noción de belleza como simetría entre partes, una doctrina de origen platónico pero que Plotino ataca aquí en su versión estoica³³. En efecto, el análisis de la belleza física de acuerdo a la doctrina estoica depende de la armonía y la medida. Es necesario, por lo tanto, que el objeto que llamaremos bello esté compuesto de distintas partes entre las cuales podamos establecer una relación que calificaremos de armónica. Un objeto simple o sin partes estaría excluido *a priori* del dominio de lo bello. El objeto en su totalidad será

³¹ Hay un interesante pasaje los *Lay Sermons* señala la disyuntiva elemental ante la que, según Coleridge, se encuentra todo filósofo: «Saber si las ideas son solamente regulativas, de acuerdo a Aristóteles y a Kant; o igualmente constitutivas, siendo una con el poder y la vida de la naturaleza, de acuerdo a Platón y a Plotino, es el problema supremo de la filosofía; no es solamente una parte de su terminología». (COLERIDGE, 2002 b, p. 189)

³² Para un análisis pormenorizado del rol de la intuición en el pensamiento de Coleridge véase (VALLINS, 1997) y (HEDLEY, 1998).

³³ En SVF III, fr. 278 encontramos la siguiente afirmación: «Así como la belleza de un cuerpo depende de la simetría, recíproca como total, de sus miembros, asimismo la belleza del alma consiste en la simetría de la razón y de sus partes, en sentido recíproco, y también en la función del alma en su conjunto». De igual forma en el fragmento siguiente se indica que «La belleza del cuerpo depende de la armonía de las partes, en el hermoso colorido y en la floritura».

bello y no necesariamente sus partes, en tanto éstas sólo serán bellas indirectamente, en cuanto contribuyen a producir una totalidad bella. «Sin embargo», dice Plotino, «para aquéllos [los estoicos] tanto los colores bellos como la luz del sol serán excluidos de la belleza, porque tienen una naturaleza simple, y no derivan su belleza de la armonía. ¿Por qué, entonces, el oro es bello? ¿por qué es tal el espectáculo de los rayos nocturnos y las estrellas?». De este modo Plotino construye el caso para mostrar que hay objetos, situaciones o acciones que podemos calificar de bellos sin que por ello cumplan con los requisitos de simetría y armonía de los estoicos. Su ejemplo principal consiste en el análisis de la belleza de un rostro. Según él, «el mismo rostro, aún manteniendo idénticos sus rasgos, a veces nos parece bello y otras veces no». No podemos negar, entonces, que la belleza es necesariamente algo distinto de la proporción de las partes. Con este argumento se sustenta la idea de que la belleza, aún cuando pueda tener manifestaciones físicas radicadas en la relación entre los componentes de un cuerpo, obtiene su carácter bello a partir de la fuerza que le da unidad a un objeto. De la idea del objeto, idea que, según Plotino, es asimilable al principio de composición del objeto y a su vida.

Hecha esta explicación, podemos entender que para Coleridge, formado en los estudios neoplatónicos y la versión que de ellos hizo Schelling, el verso pretende capturar la unidad originaria de un objeto y la intuición que lo produjo. Por lo tanto, en estricto rigor, la belleza sólo le atañe al verso. Mientras no se encuentre en la prosa un elemento que le atribuya la capacidad de atrapar y hacer evidente alguna forma de unidad, la prosa quedará forzosamente relegada a un segundo plano con respecto a la belleza. El hallazgo esbozado en el fragmento citado en un inicio manifiesta el reconocimiento, por parte de Coleridge, del carácter unitario de la prosa; de su carácter coherente con la doctrina de Plotino acerca de la belleza, que él mismo había sostenido desde un inicio³⁴.

³⁴ En una anotación del 7 de agosto de 1826, Coleridge escribió: «[E]n este momento mis ojos se detenían en el adorable encaje de esos graciosos elmos, tan ricamente tan suavemente negros entre mí y las rojas y profundas Nubes & Luces del Horizonte, con sus intersticios de Aire del crepúsculo hecho visible —y Yo recibí la solución a mi dificultad, como un relámpago, en la palabra ¡BELLEZA! ¡En la intuición de lo Bello! —Esto también es *espiritual*— y por la Bondad de Dios este es el abreviado, Jeroglífico de la Verdad —el mediador entre la Verdad y el Sentimiento, la Cabeza & el Corazón— el sentido [de la] Belleza es conocimiento *implícito* —una silenciosa comunión del Espíritu con el Espíritu en la Naturaleza no sin consciencia, pero con la consciencia no desplegada sucesivamente» (COLERIDGE, 1985 b, p. 557). La mención al «Jeroglífico de la Verdad» es de origen Plotiniano. En *En. V 8.6.1-15* Plotino se sirve del ejemplo de los «sabios Egipcios» para ilustrar su concepción de la belleza racional. Ahí señala que el desarrollo de la belleza tuvo dos etapas. Una primaria y original en la que la belleza y el saber no requerían de un despliegue discursivo, sino que mediante un único acto singular de percepción era posible capturar la esencia del conocimiento. En esta operación no eran necesarias «las letras grabadas en piedra que sostienen a las palabras y a las proposiciones y que imitan algunas voces y el pronunciamiento de ciertas frases». Bastaba solamente el «dibujo de figuras», así esculpían en los templos «una única figura para cada objeto» de modo que quedase demostrado que «en las alturas del saber» no hay necesidad de procedimientos (*diéxodos*), «pues cada figura es ciencia (epístème) y sabiduría (*sophía*)» (HENRY & SCHWYZER, 1964).

6. MILAGRO Y MARAVILLA

Podemos establecer, entonces, que cuando Coleridge preparaba sus cursos de historia de la filosofía descubrió un pasaje en el que se asociaba a Ferécides de Siros con la invención de la prosa y, en el párrafo central de este trabajo, le transfirió al invento las potencias adivinatorias del inventor. De esta manera aquello que parecía disperso y múltiple se convirtió en una unidad desplegada en el tiempo. De acuerdo a este descubrimiento, la prosa adquirió a ojos de Coleridge las mismas virtudes que él hasta entonces le había reconocido únicamente al verso. Estas virtudes se fundaban en las cualidades estéticas que se encuentran en el pensamiento de Plotino y que Coleridge había leído y comentado desde muy joven, y sobre las cuales había edificado su propia estética. De esta manera la prosa pudo ser «divina» al menos tanto como lo era el verso. Y este es el último aspecto que considero importante señalar acerca del fragmento de Coleridge sobre el origen de la prosa, puesto que expresiones como «maravilla», «admiración» o «divinidad» rara vez le eran atribuidas a la prosa. Y Coleridge sorprendentemente las usa todas en este párrafo.

El carácter divino de la prosa depende de su carácter milagroso. Es decir, de la apariencia de milagro con la que se presentaba a un espectador, lector o auditor. Para Coleridge, la palabra «milagro» tenía dos sentidos desde los cuales se podía abordar: por una parte una acepción popular y subjetiva, según la cual algo que «parecía extraño y sorprendente (sin relación con nuestra experiencia previa) se llama milagro; un segundo sentido objetivo, por otra parte, consistía en calificar de “milagro” aquello cuya “esencia consiste en la heterogeneidad del consecuente y su antecedente causal» (Coleridge, 1985 b, p. 555). Coleridge desarrolló estas ideas en el mismo período en el que preparó sus cursos y en el que, probablemente, redactó el párrafo en el que se ha centrado esta investigación. Las nuevas cualidades que la prosa adquirió para Coleridge en 1818 como consecuencia de sus lecturas, le permitieron revelar su carácter sorprendente y maravilloso. De acuerdo a las definiciones de Coleridge, la prosa sería subjetivamente milagrosa, en la medida en que él mismo dice identificarse con un «público popular», que suele usar este tipo de expresiones. Lo milagroso de la prosa sería justamente la relación que subsiste entre el inicio y el final del desarrollo del texto. Mientras no presentan una conexión necesaria evidente para el lector, según Coleridge, el final está ya contenido en el inicio. En este sentido, al desplegarse en el tiempo, la prosa aparenta ser una multiplicidad desordenada, pero en realidad es un instante del que se ha construido una imagen temporal. Cuando el lector descubre la relación entre estos dos tiempos y se da cuenta de la unidad originaria del discurso en prosa, éste le parece más milagroso que el verso, porque no logra determinar exactamente las relaciones causales que conducen desde el instante unitario al despliegue temporal.

CONCLUSIONES

Hemos visto cómo la concepción que Coleridge tenía de la relación entre prosa y poesía fue alterada por el descubrimiento del «origen Ferécidiano» de la prosa. Esta modificación se debió en parte a una súbita coherencia entre su nueva visión

de la prosa y las doctrinas estéticas que él mismo había construido a la luz de su lectura de determinados textos cruciales de la tradición clásica, en especial de las *Enéadas* de Plotino, a quien leyó desde muy joven y que lo acompañó por toda su vida. En este sentido, la posibilidad de la prosa de capturar la intuición y desplegarla en el tiempo es un descubrimiento que entronca perfectamente con la concepción plotiniana de la belleza como crítica de la simetría.

BIBLIOGRAFÍA

- Brucker, J. J. (1742-44). *Historia Critica Philosophiae*, 5 Volúmenes, Leipzig.
- Coleridge, S. T. (1853-1884). *The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge*, 7 Volúmenes, Nueva York.
- Coleridge, S. T. (1969). *The Friend. The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton: Rooke (Ed.).
- Coleridge, S. T. (1956-1971). *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford: Griggs (Ed.).
- Coleridge, S. T. (1985 a). *Biographia Literaria, The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton: Engell y Bate (Ed.).
- Coleridge, S.T. (1985 b). *Samuel Taylor Coleridge. The Oxford Authors*. Oxford: Jackson (Ed.).
- Coleridge, S.T. (2000). *Lectures 1818-1819: On the History of Philosophy. The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton: Jackson (Ed.).
- Coleridge, S.T. (1957-2002 a). *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. Nueva York: K. Coburn, M. Chritensen y A. Harding (Ed.).
- Coleridge, S.T. (2002 b). *Samuel Taylor Coleridge. Les Sermon laïques suivis de L'Ami*. Paris: P. Beck y E. Dayre (Ed.).
- Colli, G. (1978). *La Sapienza Greca*, Milán.
- Dillon, J. (1992). «Plotinus at work on Platonism», *Greece & Rome*, 39:2, p.189-204.
- Fowler, R. (1999). «The authors named Pherecydes», *Mnemosyne*, 52:1, p.1-15.
- Gaull, M. (1999). «Blake, Coleridge, and Eighteenth-Century Greek Scholarship», *The Wordsworth Circle*, 30:2, p.89-94.
- Havelock, E. (1963). *Preface to Plato*. Cambridge.
- Haven, R (1959). «Coleridge, Hartley, and the Mystics», *Journal of the History of Ideas*, 20:4, p.477-494.
- Hedley, D. (1998). «Coleridge's Intellectual Intuition, the Vision of God, and the Walled Garden of "Kubla Khan"», *Journal of the History of Ideas*, 59:1, p.115-134.
- Henry, P. & Schwyzer, H.-R. (1964). *Plotini Opera*. Oxford.
- Hicks, P. (1925). *Diogenes Laertius. The Lives of eminent Philosophers*. Harvard.
- Jacoby, F. (1947). «The First Athenian Prose Writer», *Mnemosyne*, 13, p.13-64.
- Jaeger, W. (1947). *The Theology of the Early Greek Philosophers*. Oxford.
- Jang, G.-R. (1986). «The Imagination "Beyond" and "Within" Language: An Understanding of Coleridge's Idea of Imagination», *Studies in Romanticism*, 25:4, p.505-520.
- Kirk, G.S. & Raven, J. E. (1957). *The Presocratic Philosophers*. Cambridge.
- Lamb, C (1823). «Christ's Hospital five-and-thirty years ago», *Essays of Elia*. Londres.
- Laks, A. (2002). «Écriture, prose, et les débuts de la philosophie grecque», *Methodos*, 2, p.7-31.
- Milnes, T. (1999). «Eclipsing Art: Method and Metaphysics in Coleridge's "Biographia Literaria"», *Journal of the History of Ideas*, 60:1, p.125-147.
- Moffat, D. (1982). «Coleridge's ten theses: The Plotinian Alternative», *The Wordsworth Circle*, 13:1, p.27-31.
- Mosshammer, A. (1976). «The Epoch of the Seven Sages», *California Studies in Classical Antiquity* 9, p.165-190.

- Raine, K. (1968). «Thomas Taylor, Plato, and the English Romantic Movement», *The Sewanee Review*, 76:2, p.230-257.
- Reid, N. (1994). «Coleridge and Schelling: The missing trascendental deduction», *Studies in Romanticism*, 33:3, p.451-479.
- Reynolds, J. (1797). *Discourses on Art*. Indianapolis.
- Richards, I. A. (1935). *Coleridge on Imagination*. Londres.
- Schelling, F. W. J. (1809). *Philosophische Schriften*. Landshut.
- Schibli, H. (1990). *Pherekydes of Syros*. Oxford.
- Shaffer, E. (1970). «The “Postulates in Philosophy” in the “Biographia Literaria”», *Comparative Literature Studies*, 7:3, p. 297-313.
- Simons, T. (2006). «Beyond Kant and Hegel: Transcendent Aesthetics and the Dialectic Pentad», *Studies in Romanticism*, 45:3, p.465-481.
- Stamatellos, G. (2007). *Plotinus and the Presocratics*. Albany.
- Stanley, T. (1701). *The History of Philosophy*. London, Battersaby.
- Stoicorum Veterum Fragmenta (SVF) (1924). *Stoici Antichi. Tutti i frammenti secondo la raccolta di Hans Von Arnim*. Milán, 1998.
- Stolnitz, J. (1961). «On the origins of “Aesthetic Disinterestedness”», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20, p.131-144.
- Tennemann, W. G. (1798-1819). *Geschichte der Philosophie*, 11 Volúmenes. Leipzig, Barth.
- Toye, D. L. (1997). «Pherecydes of Syros: Ancient Theologian and Genealogist», *Mnemosyne*, 50:5, p.430-560.
- Tredennick, H. (1935). *Aristotle. Metaphysics*. Harvard.
- Trotta, A. (1997). *Il Problema del Tempo in Plotino*. Milán.
- Vallins, D. (1995). «Production and Existence: Coleridge’s Unification of Nature», *Journal of the History of Ideas*, 56:1, p.107-124.
- Vallins, D. (1997). «The Feeling of Knowledge: Insight and Delusion in Coleridge», *ELH*, 64:1, p.157-187.
- Vigus, J. (2009). *Platonic Coleridge*. Londres, Legenda.
- White, D. (1973). «The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftesbury and Kant», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 32:2, p.239-248.
- Wilamowitz-Moellendorf, U. (1926): «Pherekydes», *Kleine Schriften* vol.2. Berlin, p.127-156.

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile)
Instituto de Arte

ALFONSO IOMMI ECHEVERRÍA

[Artículo aprobado para publicación en enero de 2018]