

PRESENTACIÓN

Las contribuciones que forman parte de este libro constituyen la expresión de algunos de los resultados a los que se ha llegado en el desarrollo de un proyecto de investigación sobre retórica y teatro griegos financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (en la actualidad Ministerio de Educación, Cultura y Deporte) durante los años 2010 a 2012. Además de las aportaciones de los miembros del equipo de investigación (del que han formado parte profesores de las Universidades del País Vasco, Sevilla y Coimbra) se han incluido en el libro trabajos de investigadores de sólida trayectoria en el estudio bien del teatro bien de la retórica bajo algún aspecto que consideramos significativo en su proyección sobre los textos dramáticos. El volumen contiene contribuciones sobre tragedia, comedia y drama satírico, con inclusión de algunos textos fragmentarios así como papiráceos. Las perspectivas que presiden estos trabajos son intencionadamente variadas dada la amplitud de los temas que una investigación sobre teatro griego desde el punto de vista de la retórica puede abarcar.

La observación de que el teatro griego, y en particular la tragedia, es un género fuertemente retórico es una observación antigua y familiar que ningún crítico de nuestro tiempo se atrevería a discutir. Que esta particularidad, que se constata pronto ya en la tragedia de Esquilo, guarda relación con el carácter público y formal del discurso de la polis es una afirmación que igualmente se puede compartir.

De hecho, la trascendencia social y política del teatro griego, y en particular de la tragedia, fue reconocida ya en la Antigüedad por Aristóteles, uno de sus primeros críticos, cuando afirma que el ‘pensamiento’ (διάνοια), esto es, la capacidad de producir argumentos pertinentes y apropiados (τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ

ἀρμόττοντα), es, en los discursos, la tarea de la política y de la retórica, añadiendo a este respecto que los antiguos poetas hablaban πολιτικῶς y los de su época, ῥητορικῶς (*Poética* 1450b 4-8). Un reflejo de la influencia que en la imaginación de los poetas debieron de ejercer el carácter y la psicología de la retórica y la cultura de la palabra en la que el teatro floreció resuena en el interés por el lenguaje y sus usos muchas veces problemáticos que encontramos en las obras de los poetas dramáticos.

En el caso griego, cuando hablamos de retórica en relación con el teatro del s. V a. C. tenemos que aclarar que, como una *techne* constituida, la retórica es un producto del s. IV a. C.¹. A lo que sabemos, que no es mucho, la temprana retórica del s. V a. C. no sistematizó sus teorías; se presentaba a sí misma a través de discursos de demostración donde ponía en evidencia nuevos tipos de argumentos y los efectos que se podían alcanzar a través del manejo variado de una serie de trucos estilísticos. Sus características principales fueron el desarrollo de formas de argumentación basadas en lo *eikos* (lo verosímil), aplicables a los más variados casos, y su concepción del poder casi mágico del lenguaje, lo que ponía en evidencia echando mano de recursos tomados de la poesía. Estos maestros tempranos del arte del discurso formal disociaron persuasión de verdad, haciendo de la primera el fin único del arte que pretendían enseñar. La reacción de los filósofos (Platón y Aristóteles, en primer lugar) a tan importante instrumento no se hizo esperar.

En realidad, desde Platón –que en su diálogo *Fedro* se ocupó no tanto de la retórica de su tiempo, criticada fuertemente en *Gorgias*, cuanto de lo que la retórica debía ser–, no han cesado las diferencias de opinión sobre la naturaleza, límites y objetivos de la retórica, y los debates continúan. Aristóteles, dentro de la concepción platónica del arte como representación (μίμησις), segregó la oratoria –que pertenecía al dominio de la realidad– de las artes «poéticas» –que la representaban–, una separación que no se mantuvo después de él. A pesar de ello, Aristóteles situó en una relación de proximidad clara la actividad del «poeta» (ποιητής) y la del

¹ De manera radical, algunos estudiosos, como T. Cole (*The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore, 1991) y E. Schiappa (*The Beginnings of Rhetorical Theory in Classical Greece*, New Haven, 1999), influidos por la obra de Havelock, han sostenido que la teorización sobre el *logos* solo pudo darse en Grecia una vez que la penetración de la escritura propició la enseñanza y la difusión de materiales aptos para su estudio y sistematización así como el desarrollo de un vocabulario técnico propio, algo que para ellos no ocurrió hasta entrado el s. IV a. C.

orador, al fundamentar sobre las mismas bases lógicas y éticas la poética y la retórica. Después de él, la relación entre una y otra actividad cambió de entidad ontológica, viniéndose a considerar que ambas, poesía y oratoria, eran artes verbales –con una diferencia fundamental en el uso o no del metro y licencias mayores tanto en el lenguaje como en la fantasía en el caso de la primera–, dirigidas a producir ciertos efectos sobre su auditorio –aunque no fueran estos exactamente los mismos– y con unos medios hasta cierto punto similares. La retórica se convirtió en uno de los pilares básicos de una educación formal que se extendió por todo el mundo antiguo y su influencia en el pensamiento crítico sobre literatura fue enorme.

Esta base retórica que tuvieron la crítica y la teoría literarias en la Antigüedad puede resultar hasta cierto punto extraña a un crítico o teórico de la literatura de nuestro tiempo. Ciertamente, el interés por la antigua retórica ha resurgido modernamente desde perspectivas teóricas distintas, que han entendido la retórica como una metodología para el estudio de la argumentación, como marco para una filosofía del discurso, para el análisis de una narrativa ficcional o, desde el punto de vista de pensadores posmodernistas, que se han acercado a ella por su coincidencia en el rechazo de ciertas concepciones filosóficas sobre el conocimiento y la verdad. Con todo, la línea de continuidad entre la retórica antigua y la moderna no puede hacernos hurtar a la antigua su específico significado y el papel que jugó en una cultura donde ocupó en gran medida el campo del crítico literario: las razones históricas de este hecho hacen del carácter invasor de la retórica en la cultura de la Antigüedad un fenómeno en cierto modo único.

En el caso del teatro griego, escuchar discursos y argumentos debía de formar parte de las expectativas de los espectadores que acudían a las representaciones teatrales. La invención de la *rhexis* trágica por Tespis, según refiere Temistio (*Or.* 26.316d), fue considerada por Aristóteles como una innovación clave, y, a juzgar por las referencias al aprendizaje y a la recitación de *rhexeis* trágicas, estas constituían un elemento mayor de la experiencia ateniense de la tragedia. La necesidad de desarrollar argumentos sobre cuestiones de causalidad y de responsabilidad en relación con temas importantes y en discursos artísticamente organizados, destinados a ser pronunciados por hablantes desde puntos de vista enfrentados y ante un público de masas, colocaba a los poetas dramáticos ante la necesidad de una práctica retórica que no debió de ser distinta a la que «originó» el

desarrollo de la teoría retórica². El testimonio que ofrecen las obras de teatro griego que nos han llegado, con la práctica verbal en ellas contenida, así como con la descripción muchas veces crítica de los usos sociales e intelectuales asociados a la misma, confirma la conciencia que los poetas dramáticos tenían sobre el poder de la palabra para crear realidades diferentes. El ejemplo por antonomasia de una estructura formal destinada a esclarecer hechos y a poder juzgarlos sobre bases éticas debió de ofrecérsela a los poetas dramáticos la práctica de los tribunales de justicia atenienses.

A juzgar por la evidencia que nos proporciona la poesía griega, las formas más tempranas de discursos formales descansaban ampliamente en la aplicación de una sabiduría tradicional a una situación presente a través de máximas, reflexiones generales que seguían patrones de pensamiento tradicionales y ejemplos. En el drama griego se constata una evolución hacia formas lógicamente más desarrolladas de argumentación, así como un despliegue de conciencia retórica por parte de los personajes que pronuncian ciertos discursos, cuyo estudio es preciso sistematizar. Digamos que esta convicción ha estado en la base de nuestro proyecto de investigación. Estrategias de discurso diferentes, formas de argumentación y grado de estilización retórica que comportan, conciencia retórica que manifiestan los personajes del drama al hacer uso de prácticas que tanto la audiencia interna como externa del teatro debían de reconocer como propias de la práctica oratoria, sus distintos efectos, los problemas que los poetas dramáticos abordan a través de formas argumentadas de pensamiento y las diferencias a este respecto entre tragedia y comedia, todos ellos constituyen puntos de interés en el estudio del teatro griego que distan mucho de estar agotados.

² D. Sansone (*Greek Drama and the Invention of Rhetoric*, Malden, MA – Oxford – Chichester, 2012) ha planteado recientemente de modo provocativo la hipótesis de una influencia del teatro en el desarrollo de la teoría retórica, sometiendo a revisión algunos de los puntos de vista tradicionales sobre el origen de la retórica en Grecia. Si lo que sabemos sobre la teoría retórica del s. V a. C. de la que habla la tradición es que tuvo que ver con el desarrollo de argumentos basados en lo *eikos* y con la organización de las partes del discurso, señala Sansone (p. 223), la creatividad y originalidad de los poetas dramáticos supera en esto a la de los oradores, que pudieron acceder ya a una teoría retórica formalizada. Puede verse al respecto la reseña de M. Lloyd, en *rougeclassicism.com*, quien contraargumenta sobre la pobre evidencia que tenemos de la oratoria del s. V a. C. y sobre el importante testimonio que los discursos de Tucídides ofrecen. R. Scodel, en su reseña del libro de Sansone en Bryn Mawr, añade otros puntos de vista sobre la tesis y los argumentos de Sansone.

La fecundidad de una aproximación que trata de poner en relación retórica y teatro griegos se pone de manifiesto en muchos de los estudios que se publican sobre ambos temas relacionados. De ella pretende participar este libro, en el que se recogen una serie de contribuciones sobre tragedia, comedia y drama satírico (con un peso mayor del género serio), y en el que retórica y discurso son abordados desde perspectivas y alcances intencionadamente distintos.

En el prólogo, O. Taplin ofrece una serie de reflexiones surgidas a tenor de su traducción en verso de las tragedias de Sófocles. Taplin, con un amplio conocimiento del género, condensa en ellas su visión de la tragedia como un artefacto artístico en el que palabra, música y movimiento cobraban expresión plena en la puesta en escena, resaltando el poder de la palabra poética para articular la visión caótica del hombre y del mundo que la tragedia trae consigo.

La mayoría de los estudios sobre tragedia incluidos en este libro se refieren a obras concretas. Se trata de mostrar en algunos casos la formalización que el debate y la presentación de argumentos han alcanzado en ciertos discursos de la tragedia, los de Adrasto y Etra en *Suplicantes* (M. Quijada) y los de Heracles y Lico en *Heracles* (J. A. Fernández Delgado). Son discursos en los que ideas y patrones de pensamiento tradicionales son elaborados en el marco de lo que debían de ser discusiones contemporáneas, anticipando formulaciones que la teoría retórica sistematizará (caso de *Suplicantes*), o que dan expresión a debates en el marco de formas de ejercicio oratorio cuya práctica la enseñanza retórica extenderá (caso de *Heracles*). Las ideas que subyacen a la concepción trágica de la fragilidad de la fortuna humana y al sentimiento de identificación con la suerte de otro, de los que derivan el miedo y la compasión, expresadas en los discursos de Adrasto y de Etra, así como los procedimientos de identificación del poeta con lo que compone en relación con una ilustración que compara la actividad del poeta con la del orador en un pasaje discutido del discurso de Adrasto, ocupan un lugar destacado en el estudio de M. Quijada sobre *Suplicantes*; en el caso de *Heracles*, J. A. Fernández Delgado trae a primer término la retórica de la *confutatio* y de la *refutatio* del héroe y las prácticas como ejercicio de entrenamiento retórico que el debate entre Heracles y Lico, en la tragedia a la que da título el héroe, parecen anticipar.

Señalábamos antes el enorme peso que tuvo la retórica sobre la teoría y la crítica literarias de la Antigüedad. El trabajo de G. Xanthaki-Karamanou pone de manifiesto con claridad el interés de un rétor tardío (uno de los autores de la *Retórica* atribuida a Dionisio de Halicarnaso) por los discursos «figurados» (σχηματισμένοι λόγοι), sobre los que compuso dos tratados. Su análisis del debate de Macareo con su padre Eolo y el famoso discurso de Melanipa en el que esta defiende a sus hijos ilustra el método de este rétor, orientado a demostrar que el propósito que subyace a un discurso puede ser muy distinto del que parece *prima facie*. El trabajo de Xanthaki-Karamanou sobre los fragmentos del *Eolo* y de *Melanipa la sabia* de Eurípides ilustra de qué modo la crítica moderna puede aprovechar el pensamiento antiguo sobre literatura, fuertemente influido por la retórica, a la hora de interpretar un género como la tragedia.

La interpretación de *Edipo en Colono* está en la base de los objetivos que persigue el trabajo de M^a do Céu Fialho. En *OC* Sófocles parece volverse contra las deficiencias de un discurso retórico, identificado con el régimen democrático extremo de la Atenas de finales del s. V a. C., que no puede aportar la solución adecuada a los problemas morales de la polis, pues silencia elementos importantes que deben ser tenidos en cuenta en todo juicio moral. La hostilidad de los poetas dramáticos contra una oratoria democrática que ha subvertido el orden moral y ha suprimido la nobleza activa así, en esta obra de Sófocles, la nostalgia del discurso poético-religioso tradicional de la tragedia.

Se ha incluido en este libro un trabajo que ilustra la importancia de los papiros en la transmisión de los textos trágicos (F. Pordomingo). Esta importancia no es solo material. La selección de autores, obras y pasajes contenidos en ciertas antologías de época helenística conservadas en papiro ofrece un testimonio de notable interés sobre cómo se leía en la Antigüedad, y ello a pesar de las dudas que muchas veces acompañan la interpretación del contexto cultural, social y literario en el que estos textos se difundían y circulaban. Monólogos y discursos famosos –sin duda por su alta formalización verbal y retórica, pero también por el contenido de sus temas y la sabiduría tradicional que desplegaban– confirman a este respecto que la recepción que los antiguos hicieron de la tragedia (el fenómeno está documentado igualmente en el caso de la comedia nueva) apunta a una visión de la misma como un género de discursos altamente

retóricos y fuertemente patéticos, a través de los cuales se planteaban y discutían problemas morales. La utilización escolar de algunos de estos textos apunta en la misma dirección.

Algunas contribuciones dedicadas a la tragedia en este libro tienen un alcance más general. Son aquellas en las que la retórica es enfocada como el arte del que ofrece un relato o hace una descripción para comunicarse de forma efectiva con quien escucha en el teatro. Así, el mensajero en la tragedia aporta un relato de acontecimientos cuya verosimilitud trata de conseguir a través de recursos por los que la retórica se interesará. Igual ocurre con las descripciones (ἐκφράσεις), que se convertirán en ejercicios de la práctica retórica escolar y que encontramos en los más diversos géneros literarios, por supuesto también en el teatro. El interés por mostrar que hay estrategias retóricas para hacer efectivo un discurso narrativo-descriptivo, que descansan en hacer evidente, vívido y, por lo tanto, emocionalmente persuasivo, lo que un personaje dice sobre acontecimientos, lugares, objetos o hechos que otro no ve con sus propios ojos pero que sí puede contemplar con los de la imaginación, explica la inclusión en este libro de un trabajo de carácter metodológico sobre el discurso y la figura del mensajero (M. Brioso) y de otro sobre la *ekphrasis* teatral (F. De Martino).

En la parte II, tres trabajos abordan desde perspectivas muy distintas la conjunción entre retórica y comedia. En el primero de ellos, M. Hose se ocupa de la dificultad que supone explicar cómo construye la comedia *archaia* –cuyo punto de partida inicial lo constituye habitualmente una situación que supone una transgresión del orden natural– lo verosímil. La retórica es una posibilidad latente en el lenguaje mismo y ciertos recursos retóricos, como la metáfora, no son meros recursos externos al lenguaje sino que emergen de él. M. Hose ahonda en las posibilidades que ofrece la transformación de la metáfora en una alegoría para explicar la forma en la que en *Aves* y en *Caballeros* se configura el camino al mundo de los pájaros o la creación de una alegórica organización doméstica del señor Demos.

Las críticas frecuentes contra la retórica al uso en un régimen democrático como el de Atenas que encontramos en la comedia *archaia* sugieren que había no solo un arte cívico de hablar en público, sino también un arte de escuchar. En la comedia, la realidad del poder político que acompañaba a quien era capaz de atraer al *demos* hacia el punto de vista que uno defendía es puesta en evidencia en determinadas escenas

que representan asambleas reales. J. Rusten, en su estudio del discurso político en Aristófanes, se ocupa de cuatro de ellas; las de *Acarnienses* y *Asambleístas* representan, en palabras del propio autor, modelos disfuncionales, las de *Lisístrata* y *Tesmoforiantes*, modelos más positivos, en los que se abren paso discursos de grupos sociales que en la vida real carecían del derecho a hablar públicamente, como las mujeres.

Si el teatro del s. V a. C., de manera especialmente plástica la comedia, enfatizan que no había nada trivial en el poder de la Asamblea ni en los procedimientos por los que se guiaban los tribunales de justicia atenienses, la comedia del s. IV a. C. lo confirma. Escenas, obras enteras como *Epitrepontes* de Menandro no solo adquieren una densidad literaria especial al jugar con convenciones, motivos y temas del teatro del s. V a. C., constituyen una llamada de atención contra esa extendida visión de la comedia de Menandro como una comedia demasiado superficial y general –situada, al menos, frente a la comedia *archaia*–. Leída sobre el fondo de las tensiones sociales de finales del s. IV a. C., de las que sin duda se hace eco, la comedia de Menandro adquiere un tono mucho más inquietante que el que habitualmente se le concede. Sobre él llama la atención el estudio de F. Silva sobre *Epitrepontes*, así como sobre el poder de la palabra usada como un arma en la disputa que esta comedia representa. Los problemas que el conocimiento entrañaba y la deducción racional como instrumento de prueba y de enjuiciamiento moral –al proyectarse no sobre hechos sino sobre intenciones– cobraron carta de naturaleza en el teatro griego del s. V a. C. ya en una época temprana (*Orestía*); *Epitrepontes* de Menandro es una muestra de la conversión de este dilema del teatro griego en algo cercano al puro metateatro: el espectáculo de los *gnorismata*, de los indicios físicos, en el centro de un juicio donde se trata de dirimir el destino y la posesión de un niño abandonado.

Un género como el drama satírico, cuya pérdida nos impide seguir su evolución ni siquiera a grandes rasgos, aporta igualmente datos de interés sobre este proceso y sobre el creciente valor que en el procedimiento legal ateniense se fue dando a las pruebas *entechnoi*, esto es, «aquellas que pueden prepararse con método y por nosotros mismos», en palabras de Aristóteles, en detrimento de las simples pruebas *atechnoi*, que existen de antemano. *Ichneutai* de Sófocles (M. C. Encinas) es un drama en el que la cuestión del valor que dar a los indicios físicos en orden a extraer de ellos las necesarias conclusiones lógicas configuran la acción de principio a fin,

poniendo de manifiesto que el drama satírico no es ajeno a los problemas asociados al conocimiento y a la dificultad de llegar a un juicio certero que, en el teatro griego, tanto tragedia como comedia traen a primer plano.

Es una satisfacción para mí poder acabar esta presentación dejando constancia de mi agradecimiento por la ayuda recibida de muchas personas. De los miembros del equipo de investigación, que han apoyado el proyecto; de la Profesora Fátima Silva, activa siempre a la hora de invitar a participar en este libro a otros investigadores; de la Profesora M. Carmen Encinas, que tanto tiene que ver con la presentación impresa de este volumen. De manera especial, quiero expresar mi gratitud a los Profesores Oliver Taplin (Universidad de Oxford), Georgia Xanthaki-Karamanou (Universidad del Peloponeso), José Antonio Fernández Delgado (Universidad de Salamanca), M^a do Céu Fialho (Universidad de Coimbra), Francisca Pordomingo (Universidad de Salamanca), Francesco De Martino (Universidad de Foggia), Martin Hose (Universidad de Múnich) y Jeffrey Rusten (Universidad de Cornell), por sus valiosas aportaciones y por su generosidad al haber aceptado formar parte de un libro que, sin ellos, no sería lo que es.

Milagros Quijada Sagredo
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)