

Quadripartitatio

REVISTA DE RETÓRICA Y ARGUMENTACIÓN

AÑO 7, NÚMERO 14, JULIO-DICIEMBRE 2022 | YEAR 7, ISSUE 14, JULY-DECEMBER 2022 | ISSN: 2448-6485

Teorías de la composición discursiva en la Antigüedad griega: perspectivas sistemáticas, asistemáticas y proyecciones

María Jimena Schere

jimenaschere@hotmail.com

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Fecha de recepción: 22-11-2022

Fecha de aceptación: 18-10-2023

RESUMEN: Este trabajo se propone identificar las concepciones sobre la composición discursiva que surgen en la Antigüedad griega y que tienen proyecciones y continuidades en la historia de la composición escrita. Partimos de un rastreo y análisis de fuentes antiguas, en particular, obras literarias, tratados de retórica y discursos oratorios griegos para detectar grandes lineamientos generales sobre el modo de construcción de un discurso, sobre todo, argumentativo, pero también de otros géneros como el literario. Determinamos que en la Antigüedad griega se elaboran dos grandes corrientes, que denominamos “asistemática” y “sistemática”: la línea asistemática atribuye la construcción discursiva a agentes extrahumanos o factores ininteligibles; la perspectiva sistemática concibe la composición como un mecanismo procesual regulado por reglas flexibles, que puede ser enseñado y aprendido. Este estudio intenta aportar a la detección de lineamientos generales sobre la composición (oral o escrita) en la Antigüedad griega y a determinar algunas proyecciones en el campo de la didáctica de la escritura, en particular, en teorías procesuales de la escritura de orientación contrapuesta (p. ej. los modelos cognitivos y los “expresivistas”), que permiten vislumbrar la dimensión histórica de concepciones actuales.

PALABRAS CLAVE: Composición; Antigüedad griega; retórica; didáctica de la escritura; proceso.

ABSTRACT: This work intends to identify the conceptions about discursive composition that arise in Greek Antiquity and that have projections and continuities in the history of written composition. We start from a search and analysis of ancient sources, in particular, literary works, Greek rhetorical treatises and oratorical speeches to detect broad general guidelines on the way of constructing a discourse, above all, argumentative, but also other genres such as the literary. We determine that in Greek antiquity two great currents are elaborated, which we call "unsystematic" and "systematic": the unsystematic line attributes the discursive construction to extra-human agents or unintelligible factors; the systematic perspective conceives composition as a procedural mechanism regulated by flexible rules, which can be taught and learned. This study tries to contribute to the detection of general guidelines on the composition (oral or written) in Greek Antiquity and to determine some projections in the field of the didactics of writing, in particular, in procedural theories of writing of opposite orientation (for instance, the cognitive models and the expressivists), which allow us to glimpse the historical dimension of current conceptions.

KEYWORDS: Composition; Greek antiquity; rhetoric; didactics of writing; process.

INTRODUCCIÓN

Las primeras conceptualizaciones sistemáticas sobre los modos de construcción de un discurso, sea oral o escrito, surgieron en la Grecia clásica a partir de las teorizaciones de la retórica. En el Siglo V y IV a. C, la composición retórica se convierte en un objeto central de estudio y discusión entre sofistas, filósofos y oradores griegos. Sin embargo, las representaciones sobre la elaboración discursiva pueden remontarse hasta el mismo Homero.

En este trabajo nos proponemos realizar un rastreo y un análisis de estas concepciones y representaciones sobre la elaboración de un discurso. Nos centramos en los dos géneros centrales que han generado reflexiones filosóficas, tratados, manuales y pasajes de “poética explícita” en el mundo griego: en especial el discurso persuasivo y los géneros literarios. Los primeros registros sobre la composición poética y retórica se encuentran presentes, entre otros autores, en la épica de Homero, los discursos de Gorgias y de Isócrates, los diálogos de Platón y los tratados de Aristóteles. A partir del estudio del corpus, intentamos detectar las recurrencias y los enfoques dominantes en autores y obras representativas. En segunda instancia, sobre la base de este núcleo teórico fundacional que hunde sus raíces en el mundo griego, exploramos de manera sucinta algunas proyecciones sobre teorías contemporáneas de la composición, en particular, teorías procesuales de la escritura de orientación contrapuesta, con el objetivo central de poner en evidencia la dimensión histórica de concepciones actuales. El carácter construido y cultural de la teoría y la práctica de la escritura resulta, a nuestro entender, un factor relevante para desnaturalizar y analizar de modo crítico esos saberes.

Partimos de la hipótesis de que en la antigua Grecia se elaboran, discuten y coexisten dos lineamientos básicos sobre la elaboración de un discurso, que tienen continuidad en la historia de la composición: por un lado, una visión que denominamos “asistemática”, que concibe la composición como un acto ininteligible, ajeno al pleno dominio y al aprendizaje autoconsciente del sujeto; por otro, un enfoque “sistemático”, que entiende la composición como un saber técnico enseñable, enunciado a partir de ciertas reglas flexibles, susceptible de ser aprendido y controlado por un sujeto monitor.

CONCEPCIONES DE LA COMPOSICIÓN: CORRIENTE ASISTEMÁTICA

La tradición homérica

En los poemas homéricos *Ilíada* y *Odisea* se registran por primera vez en Occidente algunas nociones sobre la composición discursiva de género poético. Desde la Antigüedad estos dos poemas épicos han sido atribuidos a la autoría de Homero; sin embargo, la figura del poeta, a diferencia de concepciones modernas, no se concibe como un creador autónomo y original de sus obras: los poemas homéricos tienen, por una parte, una base colectiva, de tradición oral, que habría sido retomada por el aedo Homero para alcanzar su forma definitiva (Kirk, 1962: 95-98; Kirk, 1976: 202). Además, el proceso creador de la poesía se atribuye a la

colaboración de las musas, divinidades hijas de Mnemosine, la personificación de la memoria (Havelock, 1996: 42-43).

En *Odisea* se encuentran varias referencias a la formación y creación poética. Odiseo, por ejemplo, menciona la enseñanza de las musas: “la Musa les enseñó (ἐδίδαξε) los cantos y ama a la raza de los aedos”¹ (*Od.* VIII.479-481) (Dodds, 1999: 85). También el cantor Femio, en diálogo con Odiseo, vincula su canto con la divinidad: “Soy autodidacta (αὐτοδιδακτος) y un dios implanta (ἐνέφυσεν) en mi mente (φρήν) toda clase de cantos” (*Od.* XXII.347-348) (Dodds, 1999: 100-101 n. 115).

A pesar de la colaboración divina en la educación del aedo y en la gestación de las obras, tampoco parece excluirse cierta actividad del propio poeta, como puede deducirse de la referencia al autodidactismo. También se nota cierta responsabilidad del cantor en los versos que Telémaco le dirige a su madre: “¿Por qué, madre mía, le impides al confiable aedo que trate de agradar como quiera su mente (νόος) le incite?” (*Od.* I.346-347) (Gil, 1976: 19). La mente (νόος) y el alma (θυμός)² del aedo parecen jugar un cierto rol en la actividad poética, en colaboración con la divinidad, aunque resulta difícil precisar a partir del testimonio de las fuentes cuál sería el grado de competencia que se atribuye a cada parte. Dodds ha conjeturado que el aporte divino se restringiría tan solo al aspecto temático: “si consideramos las ocasiones en que el poeta de la *Iliada* mismo pide ayuda a las Musas, veremos que esta ayuda cae del lado del contenido, no del de la forma” (1999: 86)³. A pesar de las justificaciones de Dodds, resultaría problemático asegurar cuáles son los límites de la acción de las divinidades; pero lo cierto es que, en definitiva, la actividad del poeta no se distingue de la divina ni se hace referencia a ninguna técnica compositiva humana (Macleod, 2001: 299).

En el plano del discurso persuasivo, en la *Iliada* encontramos, en cambio, una referencia a la enseñanza humana. El anciano Fénix afirma que el padre de Aquiles lo envió con el héroe de niño para que le enseñara a “ser decidor de palabras” (μύθων ῥητήρ) en las asambleas y “hacedor de hechos” (πρακτῆρ ἔργων) en el combate (IX.438-443). De acuerdo con este pasaje, la praxis discursiva, en este caso el discurso argumentativo pronunciado en asambleas, requiere formación, encauzada bajo la orientación de un maestro y, en ese sentido, constituye un saber enseñable, aprendible y transmisible por medios humanos. Se puede apreciar la diferencia de concepciones entre géneros retóricos y poéticos desde el mismo Homero: el discurso poético se ve ligado, de manera explícita y directa, con fuerzas extrahumanas. Sin embargo, no se puede descartar tampoco la coexistencia de corrientes asistemáticas y sistemáticas en la propia concepción de la poesía, si tomamos en cuenta los testimonios citados que sugerirían cierta actividad del aedo.

La referencia a la intervención divina, que en el mundo homérico tiene incidencia en todos los planos, no queda excluida tampoco en el contexto de discursos no poéticos. Por

¹ Todas las traducciones del griego antiguo son propias. Las ediciones del texto griego utilizadas se consignan en la bibliografía.

² Véase *Od.* VIII.43-45.

³ Las ediciones y el nombre de los traductores de citas en lenguas modernas al español, que no sean una traducción propia, se consignan en la bibliografía.

ejemplo, en *Odisea* I (vv. 384-385) uno de los pretendientes atribuye a la enseñanza divina las palabras de reproche que les dirige Telémaco: “Telémaco, sin duda, los dioses mismos te enseñan a ser jactancioso y a hablar con osadía”.

Sin dejar de lado la complejidad que entraña la diversidad de géneros y la probable mixtura de corrientes heterogéneas, podemos concluir que la épica homérica, de manera dominante, presenta una visión asistemática, en la medida en que coloca en forma explícita a la divinidad como parte responsable del discurso (de su enseñanza, elaboración y recitación), al menos de manera privilegiada en el plano del discurso poético, y limita la voluntad plena del aedo.

La concepción platónica de la composición poética

En la tradición homérica, si bien el poeta se vincula con las musas, no se lo presenta en un estado de éxtasis ni de posesión divina. La concepción del éxtasis poético aparece, en cambio, registrada por primera vez en el filósofo Demócrito (Dodds, 1999: 87; Gil, 1976: 35). Por su parte, Platón expone en varios de sus diálogos la idea de la inspiración divina y lleva a un punto extremo la falta de autonomía del poeta. Resulta evidente que Platón intenta legitimar el discurso filosófico frente a otras formas discursivas, como la poética y la retórica⁴. Sin duda, considera la poesía griega como “rival de la filosofía”, trasmisora de la antigua sabiduría tradicional (López Eire, 2002: 43), e intenta subordinarla a la filosofía (López Eire, 2002: 84). En ese marco de discursividades en pugna, la visión platónica asienta en el pensamiento de occidente una concepción irracionalista de la composición de ciertos géneros centrales de la antigua Grecia.

En su diálogo *Ión*, Sócrates niega de manera expresa que el hacer poético se vincule a un saber técnico (τέχνη [*téchne*]) y sostiene, en cambio, que obedece a la inspiración divina. Las musas son la fuerza inicial que posee al poeta y la causa original de toda su creación:

La Musa misma crea inspirados (ἔνθεοι) y, por medio de estos inspirados, comienzan a encadenarse otros en este entusiasmo (ἐνθουσιάζω). Porque todos los poetas épicos, los buenos, no pronuncian todos esos bellos poemas gracias a una técnica (τέχνη), sino porque están inspirados (ἔνθεοι) y posesos (κατεχόμενοι) (533e).

El “entusiasmo” (ἐνθουσιάζω), “inspiración” o “posesión divina” (ἔνθεός) es una fuerza divina (θεία δύναμις, 534c) que parte de la musa, afecta al poeta y a partir de él genera una cadena de “entusiasmo” que llega al recitador y al auditorio. El poeta no es dueño de sus actos, sino que se encuentra “fuera de sí” (ἔκφρων) y sólo es capaz de poetizar cuando “ya no habita en él la razón” (νοῦς) (534b); por lo tanto, no es él quien se expresa a través de su

⁴ La filosofía platónica intenta desplazar la poesía homérica del eje de la educación griega. Havelock (1994: 152-153) observa que el concepto de inspiración poética nace a finales del siglo V por iniciativa de los filósofos que, abocados a la elaboración de un nuevo género discursivo, relegaron la experiencia poética a una categoría no conceptual, desligada de la racionalidad.

obra, sino que “es la divinidad misma quien habla” (534c). La perspectiva platónica extrema el aspecto asistemático de la creación poética y la deslinda por completo del saber técnico del poeta, que es tan sólo un simple vehículo de la acción divina.

En el diálogo *Fedro*, que también atribuye a las musas el origen de la inspiración, Sócrates expone su concepción de la locura poética (μανία). La locura de carácter divino se puede distinguir en cuatro partes: la inspiración profética, la mística, la poética y la erótica, que corresponden a cuatro divinidades. La inspiración (ἐπιπνοια) y posesión (κατοικωχή) poética en particular proviene de las musas; sin esa locura divina, la poesía resulta imperfecta:

Aquel que sin la locura de las musas llega a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte (ἐκ τέχνης), será un verdadero poeta, lo será imperfecto (ἄτελής); y la composición del poeta que está en su sano juicio se desvanecerá ante la de los enloquecidos (μαινόμενοι) (245a).

En el *Fedro* la inspiración divina parece llevar la poesía su apogeo: “el poeta deja de ser el pasivo habitáculo (...), *medium* de la divinidad inspiradora para convertirse en un elemento activo de la creación poética, bajo el impulso y acicate de una divina fuerza que potencia al máximo sus aptitudes” (Gil, 1976: 69). A pesar de las acertadas observaciones de Gil, podemos constatar que se mantiene la comunión con la divinidad, que viene de la locura divina, como un elemento indispensable y, en definitiva, se reafirma, aun matizada, la visión irracionalista.

Platón utiliza el recurso descriptivo de la “inspiración” para explicar la composición literaria desde su obra temprana hasta su diálogo más tardío, *Leyes* (719c 1- d1); además, en este último, se atribuye la teoría de la inspiración como posesión de las musas a un “antiguo mito” (παλαιὸς μῦθος) (719c 1) (Delgado, 2010: 41). En suma, mantiene en toda su obra una postura clara sobre la condición asistemática de la creación poética, a la que atribuye, asimismo, un sustento mítico tradicional.

La concepción platónica de la composición retórica

En los diálogos platónicos la discursividad poética aparece asociada con el discurso retórico y las dos formas de composición se analizan en términos semejantes. En el *Gorgias* Sócrates argumenta, en contra de Gorgias, que la retórica no es un arte (τέχνη), sino tan solo una práctica, un procedimiento empírico (ἐμπειρία), una rutina (τριβή), que tiene el propósito de producir agrado (χάρις) y placer (ἡδονή) (462c). En este sentido, constituye una forma de adulación (κολακεία) (463a), que intenta halagar a los ciudadanos, y un mero simulacro de arte (464d).

Sócrates delimita las verdaderas artes: la medicina y la gimnasia, que se ocupan del bienestar del cuerpo; la legislación y la justicia, que competen al bienestar del alma (501b). A las artes verdaderas se oponen cuatro simulacros, cuyo fin no es el bien del alma o del cuerpo, sino el placer: en el plano del cuerpo, la gastronomía, que imita a la medicina; y la cosmética

que finge ser la gimnasia; en el plano del alma, la sofística que pretende ser legislación; y la retórica que imita a la justicia⁵. Las oposiciones binarias en el *Gorgias* de Platón, según la postura de Vickers (1989: 111-113), no tienen una función heurística exploratoria, ni constituyen una clasificación neutral, sino que se proponen relegar la retórica a la categoría más baja posible (Vickers, 1989: 113).

La retórica es un pseudoarte, además, porque no ofrece ningún fundamento o razón (λόγος) de su objeto, ni sabe cuál es su naturaleza (φύσις), de modo que no puede indicar la causa (αίτία) de cada uno (465a); en definitiva, concluye Sócrates, “yo no llamo arte a lo que es irracional (ἄλογον)” (465a). Las artes verdaderas, en cambio, como la medicina, conocen la naturaleza, las causas de su objeto y pueden dar razón de cada cosa (501a). La retórica, en otras palabras, no alcanza la categoría de técnica, al igual que la poesía, por su finalidad nociva y la ausencia de un saber racional. Al respecto, Johansen (2021a: 7) sostiene: “es la capacidad de dar una razón (*logos*) lo que distingue principalmente la *technê* como una forma de conocimiento tanto para Platón como para Aristóteles”.

En el diálogo *Fedro* la retórica también resulta descalificada y se niega que sea un arte, pero por razones diferentes que las que se presentan en el *Gorgias*: el motivo es que la retórica no se fundamenta en el conocimiento real (de Romilly, 1975: 50). Sócrates argumenta que la retórica, tal cual se practica en Atenas, se basa tan solo en un conocimiento aparente (264a); se ocupa de lo verosímil (276a), de lo que parece convincente (272e), pero no de lo verdadero (267a). Sostiene que el arte verdadero de la palabra se ajusta a la verdad (260e); por lo tanto, es indispensable conocer “la verdad (τὸ ἀληθές) de aquello sobre lo que se va a hablar” (259e). Mientras que en el *Gorgias* Platón condena la retórica como pseudoarte, en el *Fedro* “la retórica ‘verdadera’ es filosofía y tiene que emplear los métodos de la dialéctica platónica” (Guthrie, 1990: 397). López Eire (2002, 213) sintetiza las características centrales que tendría que tener la retórica para ser considerada un arte por Platón: enseñar la verdad, adaptarse al alma de oyente, controlado y educado por una retórica ético-política, construir un discurso perfectamente organizado al modo de un ser orgánico.

En síntesis, Platón extrema la falta de autonomía del sujeto en el caso del discurso poético y niega el carácter técnico del discurso poético y retórico. El discurso poético se caracteriza en *Ión* como posesión divina y el retórico se reduce, en el *Gorgias*, a pura rutina y experiencia. En el *Fedro* solo el discurso filosófico se considera un arte auténtico de la palabra por ser conocedor de la verdad y por su método dialéctico. Platón no ignora la visión sistemática del discurso, pero la restringe tan solo al discurso filosófico, y deja asentada en la tradición de occidente una visión asistemática ligada a lo divino (en el caso de la poesía) o la mera práctica (en el caso del discurso retórico).

⁵ Por ejemplo, la cosmética finge ser la gimnasia y resulta perjudicial porque provoca que los hombres descuiden por su causa la belleza natural que produce la gimnástica (465b).

CONCEPCIONES DE LA COMPOSICIÓN: CORRIENTE SISTEMÁTICA

La concepción retórica de Gorgias

La retórica griega establece y conceptualiza por primera vez en el siglo V a. C. una visión sistemática del discurso, en particular, del discurso argumentativo, aunque su influencia se extiende sobre otros géneros de la tradición grecolatina. Esta disciplina ha considerado que la composición del discurso persuasivo constituye un arte técnico y, de acuerdo con su enfoque, postula una serie de reglas flexibles que guían su elaboración, sea oral u escrita.

En el plano del discurso persuasivo, la visión sistemática de la composición retórica se puede rastrear en múltiples oradores, tratadistas, maestros de la disciplina y filósofos. En particular, nos centramos en Gorgias, Isócrates y Aristóteles, que lleva la disciplina a un alto grado de sistematicidad.

Entre los escasos testimonios conservados de Gorgias, se destaca su *Encomio a Helena*, un ejercicio de discurso argumentativo que serviría de modelo a sus discípulos. El *Encomio* emprende la defensa de la inocencia de Helena, quien podría haber sido persuadida para abandonar su hogar por el poder irresistible del discurso. Si bien no constituye un tratado, se pueden desprender de él algunas concepciones sobre la composición.

Gorgias sostiene que “la persuasión (πειθώ), cuando se une al discurso (λόγος), moldea el alma como desea” (13). Esta afirmación se puede constatar a partir “de las contiendas verbales obligadas, en las que un discurso deleita y persuade a una gran multitud, si está escrito con arte (τέχνη γραφείς), aunque no sea dicho con verdad” (13). De este párrafo se desprende que la eficacia de la argumentación, independientemente de su veracidad, radica en la destreza de su elaboración, idea que implica una concepción técnica⁶.

En el *Encomio* se emplean una serie de términos vinculados con la magia, que describen los efectos cautivantes del discurso sobre el oyente; por ejemplo: “Las palabras unas afligen, otras deleitan, otras atemorizan, otras impulsan a los oyentes a la audacia, otras drogan (ἐφαρμάκνευσαν) y hechizan (ἐγοήτευσαν) el alma por medio de una cierta persuasión maligna” (14).

A partir de las analogías entre el discurso mágico y el persuasivo, y del vocabulario ligado a la magia, de Romilly interpreta que el discurso constituye para Gorgias una conjunción de arte técnico y de magia, que articularía el hechizo de lo irracional y la razón: “La magia de Gorgias es técnica. Él quiere emular el poder del mago mediante un análisis científico del lenguaje y de su influencia. Él es el teórico del hechizo mágico de las palabras” (1975: 16).

A pesar de las afirmaciones de de Romilly que enfatizan el elemento mágico en la concepción gorgiana, entendemos que la retórica desde sus primeros cultores y maestros constituye la primera manifestación plena de la corriente sistemática e implica una ruptura con las corrientes asistemáticas que priorizan en el mecanismo compositivo los aspectos

⁶ Poulakos (1983: 36-37) sostiene que los sofistas consideran que la retórica es una *téchne* y cita, entre otras evidencias, el párrafo 13 del *Encomio*.

extrahumanos, ajenos al control del sujeto. Por el contrario, la retórica intenta determinar y enseñar ciertas reglas explícitas para la composición discursiva, transmitidas muchas veces en forma escrita, posiblemente bajo la forma de manuales; ese habría sido, por cierto, el caso de Gorgias, según se puede desprender de las afirmaciones de Dioniso de Halicarnaso en su obra *Sobre la composición literaria*, que asegura que Gorgias habría sido el primer hombre que se propuso escribir sobre la “oportunidad” (καιρός) (12).

Resultaría aventurado reponer la concepción precisa de Gorgias sobre la retórica a partir de su obra conservada, pero podemos observar que la vinculación con la magia está presente tan solo en relación con los efectos encantatorios del discurso, que ejercen un influjo cautivante sobre su receptor. El *Encomio* no se detiene en los modos de elaboración discursiva, salvo cuando se refiere a los discursos “escritos con *téchne*”, que sugiere una composición técnica estrictamente humana de efectos poderosos, que logra convencer al receptor más allá de su veracidad⁷.

En el diálogo *Gorgias* de Platón, también se puede identificar la concepción técnica de la retórica, en boca del propio personaje de Gorgias, más allá de que su construcción, mediada y digitada por el propio Platón, pueda no corresponderse de manera exacta con la figura histórica. Sin embargo, el Gorgias platónico tiene, sin duda, asidero en la realidad, al menos en algunos puntos. Sin pretender ahondar en esta cuestión, podemos afirmar que la discusión planteada sobre el carácter de la retórica como arte o pseudoarte, aporta un panorama de la controversia contemporánea entre nociones sistemáticas y asistemáticas; Gorgias y Sócrates representan las dos posiciones contrapuestas.

En el comienzo del diálogo, Sócrates le solicita al propio Gorgias que defina cuál es el objeto del arte de la retórica por ser orador y maestro de retórica (449d). Gorgias, por cierto, aparece en las fuentes antiguas como maestro y se le atribuyen recomendaciones sobre la disciplina (MacDowell, 1982: 10)⁸; esta misma actividad didáctica implica ya una visión fundada en cierta sistematicidad, al menos en lo que al discurso persuasivo se refiere, que se conecta con la antigua visión del Fénix homérico presentado como maestro de discurso.

En el diálogo platónico, Gorgias manifiesta que la retórica es un conocimiento (ἐπιστήμη) sobre los discursos (449c), en particular, sobre los discursos persuasivos (452e), cuya acción (πράξις) y eficacia (κύρωσις) se produce solo por medio de la palabra en cuanto prescinde de toda operación manual (450b). La retórica persuade por la palabra en tribunales, asambleas y en toda reunión en que se trate asuntos públicos (452e). En definitiva, la concepción del Gorgias platónico, opuesta a la del Sócrates platónico y su visión de la disciplina como pseudoarte, sostiene que la retórica es conocimiento (*epistémē*), enfoque coherente con las afirmaciones del *Encomio* sobre los discursos “escritos con arte” y con su efectiva actividad didáctica en la Atenas clásica.

⁷ McComiskey (1997: 11) sostiene que en el *Encomio* Gorgias se propone colocar la persuasión (*peithó*) —que aparece divinizada, por ejemplo, en Hesíodo (*Peithó*)— bajo el control humano y desligar la predeterminación divina del campo de las artes.

⁸ En *Refutaciones Sofísticas* (183b 36 - 184a 1), Aristóteles afirma que Gorgias les daba a sus alumnos discursos modelo para aprender de memoria como método de estudio. Véase también, por ejemplo, en *Retórica* (1419b 3-9) referencias a presuntas recomendaciones de Gorgias (MacDowell, 1982: 10).

La concepción retórica de Isócrates

También en los discursos programáticos de Isócrates que reflexionan sobre su visión de la retórica, *Contra los Sofistas* y *Antídotis*, se observa una concepción técnica de la retórica. Se cree que Isócrates habría escrito un manual de retórica (Walker, 2011: 57-68), pero como fuente de atribución fidedigna se conservan solo sus discursos. En *Antídotis* Isócrates defiende su actividad: afirma que se dedica a la enseñanza (παιδεία) (6) y se refiere a su disciplina como un arte (178)⁹. En su discurso *Contra los sofistas* critica a los que quieren aplicar “un arte de reglas fijas” (τεταγμένη τέχνη) en el “acto creativo” (ποιητικὸν πρᾶγμα) (12). En esta misma línea, entiende su disciplina como un arte ajustado a la oportunidad (καιρός), al modo adecuado (πρεπόντως) y a lo nuevo (καινῶς) (13).

En su discurso *Contra los sofistas* (16), Isócrates sostiene, además, que se puede llegar a dominar el conocimiento (ἐπιστήμη) de los elementos, las formas (ιδέα) con los que se componen y pronuncian los discursos si se confía en los que saben algo sobre ello:

Yo digo que no es muy difícil obtener un conocimiento (ἐπιστήμη) de los elementos con los que decimos y componemos todos los discursos, si uno se confía, no a los que hacen promesas con facilidad, sino a los que saben algo acerca de estas cosas; pero elegir los elementos que convienen a cada asunto, combinarlos entre sí, ordenarlos apropiadamente y además no equivocarse la ocasión, sino adornar todo el discurso con pensamientos de manera apropiada y expresarse con palabras de modo rítmico y musical, eso requiere mucho cuidado y es tarea de un espíritu varonil y lleno de ideas; y es necesario que el estudiante, además de tener una naturaleza adecuada, aprenda las formas (εἶδη) de los discursos y se ejercite en sus usos y que el maestro exponga esto con la mayor exactitud y que no omita nada que se pueda enseñar y que, de lo restante, se coloque a él mismo como ejemplo (*Contra los sofistas*, 16-17).

A partir de este pasaje, algunos autores (Gagarin, 1994: 61-62; Kennedy, 1999: 41-42) han conjeturado que Isócrates tenía conocimiento sobre las partes del proceso compositivo (i.e. invención, ordenamiento, elocución), que sólo aparecen atestiguadas luego de manera explícita¹⁰. Sin llegar a confirmar tal hipótesis, es evidente que su enseñanza comprendía algún grado de sistematización sobre el mecanismo compositivo, su dinámica y sus recursos.

Isócrates destaca en varias oportunidades (p. ej. *Antídotis* 187), según se observa también el citado pasaje de *Contra los sofistas* (17), que para sobresalir en este arte, como en otras actividades, es necesario contar como base indispensable con dotes naturales (εὐφυής) y, además, educación (παιδευσίς) y práctica (ἐμπειρία).

Asimismo, recomienda el ejercicio de la actividad retórica como una práctica racional

⁹ Ramírez Vidal (2006: 167 n. 7) observa que Isócrates utiliza reiteradamente el término *téchne* para hacer referencia al arte del discurso. En este sentido, se puede afirmar que considera que la retórica es un arte (Jaeger, 1995: 833 n. 12).

¹⁰ Gagarin (1994: 62) aporta este pasaje de Isócrates para cuestionar la hipótesis de Cole (1991) de que los sucesores de Tisias y Córax, antes de Platón y Aristóteles, se limitaban sobre todo a una enseñanza ilustrativa a partir de modelos y no a la reflexión ni al análisis de la retórica como *téchne*.

e intelectual. El orador entiende que para aquellos que se dediquen al discurso con amor a la sabiduría, “el hablar bien y el reflexionar aparecerán al mismo tiempo” (*Antídotos* 277). Esta visión se reitera en varias oportunidades: “los que adquirieron esta capacidad [oratoria] con la filosofía y el razonamiento, nada dicen de manera irreflexiva” (*Antídotos* 292); por el contrario, los hombres dotados de elocuencia por la naturaleza y la fortuna no siguen ningún criterio de lo que es mejor (*Antídotos* 292).

En definitiva, Isócrates aboga por un enfoque epistémico de la composición retórica: “Para Isócrates, escribir es una forma de llegar a ver y entender la realidad” (Enos, 1990: 32) (la traducción es nuestra). Su enseñanza, que denomina “filosofía”, se propone transmitir una formación completa en el plano intelectual y moral, bajo la idea de que la condición que subyace al desarrollo de la habilidad retórica es la capacidad de pensar bien y de ser un hombre de bien (Pernot, 2016: 66).

La concepción técnica y razonada del arte retórico aparece esbozada en estos discursos y avalada por la actividad paidéutica del propio Isócrates. De todas formas, es preciso notar que la dimensión divina de las operaciones intelectuales conserva cierta impronta, incluso en las concepciones técnicas. En *Antídotos*, por ejemplo, Isócrates recuerda que “la persuasión (Πειθώ) es una diosa y (...) la ciudad le hace un sacrificio cada año” (249). Sin embargo, domina en el orador una visión intelectualista del arte del discurso persuasivo, que intenta conjugar naturaleza, conocimiento y práctica, capaz de elaborar ciertas regularidades flexibles, transmisibles a través de la enseñanza.

7. La concepción retórica de Aristóteles

La *Retórica* de Aristóteles sostiene de manera expresa y fundamentada que la retórica es un arte. Aristóteles observa que la retórica se puede practicar o bien “al descuido, al azar” (εἰκῆ) o bien “por la costumbre (συνήθεια) que resulta del hábito” (ἔξις) (1354a 7-8). Pero también puede constituir un arte si se estudia “la causa (αἰτία) por la que aciertan tanto los que lo hacen por costumbre como los que actúan de manera espontánea” (1354a 8-12). El arte retórico deriva entonces de la sistematización de las prácticas habituales u espontáneas y del estudio de las causas permanentes de su eficacia circunstancial¹¹.

También en *Metafísica* Aristóteles aporta una definición precisa sobre su noción de técnica. El arte deviene de la sistematización de la experiencia (ἐμπειρία), que se genera en los hombres a partir de la memoria (μνήμη) (980b 28-29 - 981a 1). Del registro mnémico de las experiencias particulares se derivan la ciencia (ἐπιστήμη) y la técnica (τέχνη): “El arte se genera cuando, a partir de múltiples consideraciones acerca de la experiencia, resulta un único juicio general con respecto a casos semejantes” (981a 1-7). En definitiva, concluye el estagirita, “la experiencia es el conocimiento de cada caso individual, mientras que el arte es

¹¹ Las afirmaciones aristotélicas sobre la condición de la retórica como saber técnico responden de manera tácita a las objeciones presentes en el pensamiento platónico. Se han alegado múltiples argumentos que sustentan esta visión técnica en el estagirita. Por ejemplo, Rapp (2009: 581) menciona, en particular, la naturaleza dialéctica de la retórica postulada por Aristóteles como un argumento a favor de su carácter técnico. Fortenbaugh (2003:108), por su parte, señala que la mención aristotélica de la dialéctica como contraparte de la retórica contrasta con la caracterización platónica de la gastronomía como contraparte de la retórica.

el conocimiento de lo general” (481a 15-16). También insiste en la importancia de conocer las causas: “los hombres de experiencia conocen el hecho, pero no el porqué; en cambio, los otros [los de ciencia u arte] conocen el por qué, la causa (αἰτία)” (981a 28-30). Por último, *Metafísica* aporta la idea de que la posibilidad de enseñar es también un rasgo propio del arte: “en general el hecho de ser capaz de enseñar es una señal distintiva del que sabe frente al que no sabe; por esto, pensamos que el arte es más ciencia (ἐπιστήμη) que la experiencia” (981b 7-10). Desde la visión aristotélica, en suma, el arte sistematiza la experiencia y las prácticas espontáneas, analiza las causas de su eficacia y elabora un conocimiento de carácter enseñable.

Johansen (2021: 5a) ha observado que en la filosofía griega del siglo IV y V a. C. la técnica tiene un estatus firme como una forma de conocimiento: “al menos desde Platón en adelante, los filósofos suelen distinguir la *technê* como un todo respecto de otros tipos de conocimiento y una vez más distinguir diferentes tipos de *technê*” (Johansen, 2021a: 6) (la traducción es nuestra). Aristóteles, en particular, en *Ética a Nicómaco* VI divide el conocimiento en ciencia o saber teórico (*epistême*), sabiduría práctica (*phronêsis*) y saber productivo (*technê*)¹². El saber teórico se ocupa de verdades necesarias y universales. El saber práctico y productivo remite a objetos contingentes, que pueden o no llegar a ser. Aristóteles distingue, asimismo, la acción (*praxis*) de la producción (*poiesis*): el saber práctico se centra en la acción; en cambio, el saber productivo se orienta al producto y se define, en este sentido, como un “estado productivo acompañado de razón verdadera” (1140a 20-21)¹³. La atribución fundamentada de un carácter técnico para la retórica le asigna un estatuto disciplinar estable, un lugar definido en el campo del saber, y hace avanzar su proceso de sistematización iniciado por maestros de retórica, oradores y sofistas.

Además de fijar una concepción técnica de la retórica, la obra de Aristóteles asienta una visión procesual del mecanismo compositivo, que diferencia entre una primera fase orientada al contenido y una segunda etapa concentrada en la forma. El filósofo sintetiza, al final del libro II, las tres materias sobre las que debe tratar el arte del discurso: el pensamiento (διάνοια [*diánoia*]), la elocución (λέξις [*léxis*]) y el ordenamiento (τάξις [*táxis*]) (1403a 34 - 1403b 1-2).

El pensamiento implica la “invención” o el “hallazgo” (εὑρεσις [*heuresis*]) del contenido ideativo del discurso; comprende la búsqueda de las pruebas o argumentos (πίστις) y el estudio del acervo de lugares comunes oratorios a partir de donde se pueden elaborar esas pruebas retóricas. La elocución corresponde, en el plano formal, a la expresión

¹² Véase también *Metafísica* 6.1.

¹³ Johansen (2021b: 80) analiza las características de esta forma de conocimiento. A partir de un pasaje de *Ética a Nicómaco* (1141b 14-23), entiende que la producción efectiva también requiere experiencia: “La *technê* es una disposición general para producir cosas, fundamentada, como vimos, en un *logos*. Entonces, si esta explicación es demasiado específica, su extensibilidad a todos los casos relevantes se ve amenazada. La explicación necesita entonces ser de intención general, pero aun así debe expresarse de una manera que sea aplicable a circunstancias individuales. Si la explicación es demasiado general, proporciona información práctica insuficiente para actuar. La experiencia ayuda a que la explicación sea lo suficientemente detallada como para ser ejecutable” (Johansen, 2021b: 80) (la traducción es nuestra).

concreta de estas ideas, es decir, los recursos verbales y el estilo adecuado del discurso. El ordenamiento pauta la organización de las partes de un discurso.

Luego de sintetizar las materias centrales del discurso (pensamiento, elocución y ordenamiento), el filósofo explica, al comienzo del libro III, que en los libros anteriores (I y II) ya se ha abordado lo que corresponde tratar primero (1403b 18-9): “los hechos mismos (πράγματα) de donde se alcanza lo convincente” (1403b 19-20), es decir, la parte ideativa-demostrativa, que el filósofo considera la más importante; en el libro III, subraya, se pasará al aspecto formal: “a continuación corresponde tratar la elocución (λέξις), porque no basta saber lo que hay que decir, sino que es necesario también dominar cómo hay que decirlo” (1403b 15-17). Se puede apreciar en este pasaje la existencia del mecanismo secuenciado de contenido-forma que propone la retórica: la primera fase de *heúresis* (“invención” o “hallazgo”), que se ocupa de “lo que hay que decir” (la materia del discurso); luego, la fase formal, la *léxis* (la dicción o expresión lingüística), que sistematiza “cómo es necesario decirlo”. Aristóteles, además, parece entender que la dicción es un aspecto que deriva originariamente de la literatura (Rapp, 2009: 589), del arte poética, y sobre este tema hace en *Retórica* continuas remisiones a su *Poética* (p. ej 1404a 35-39). La distinción básica entre contenido y expresión pauta, en definitiva, un orden lineal a seguir en la elaboración concreta de un discurso.

Retórica consigna la perspectiva del filósofo, pero también recoge la tradición antecedente. Por su parte, la retórica latina retoma las concepciones de la retórica griega y establece por lo general una división del arte retórico en cinco partes: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronunciatio*¹⁴ (invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación¹⁵), que corresponden a la terminología griega *heúresis*, *táxis*, *léxis*, *mnéme*, *hypókrisis*.

La tradición retórica griega establece por primera vez en occidente una perspectiva técnica de la composición, intelectualista, procesual, lineal, conformada en etapas y fundada en la elaboración de ciertas reglas flexibles. En este sentido, la construcción discursiva no constituye un producto espontáneo o misterioso, resultado de mecanismos ininteligibles que escapan al control del sujeto; por el contrario, el orador se erige como un agente activo de su discurso, autocontrola su proceso compositivo y se rige por ciertas pautas de eficacia sistematizadas, trasmisibles y transmitidas de manera efectiva a través de manuales, tratados y maestros. La agencia del sujeto no significa de ningún modo que el orador sea una fuente por completo individual de su discurso, sino que se apoya en códigos composicionales compartidos, culturalmente elaborados, reglas flexibles de carácter temático, genérico, procedimental, estilístico, que guían su proceso elaborativo.

Si bien la retórica griega, retomada por la latina, surge como un conocimiento técnico dirigido al discurso argumentativo (en términos de Aristóteles, el discurso judicial, demostrativo, deliberativo), los saberes y métodos que sistematiza se extienden sobre otros

¹⁴ Véanse, por ejemplo, los tratados *De inventione* (I, 7, 9), de Cicerón, e *Institutionis Oratoriae* (III, III, 1), de Quintiliano.

¹⁵ La retórica elabora sus discursos con la perspectiva, en general, de la declamación oral. Sin embargo, los tratados retóricos conllevan una sistematización sobre la composición discursiva, que suele comprender la escritura de un discurso que luego será memorizado y declamado.

géneros, como el discurso literario o historiográfico —o a veces incluso nacen de otros géneros discursivos de la tradición grecolatina con los que se mantiene en permanente interacción—, y resultan fundacionales para la historia de los procesos compositivos en occidente.

La composición literaria

Las concepciones sistemáticas de la retórica griega extienden su influencia sobre otros géneros de la tradición grecolatina. También en el siglo V a. C. los poetas revisan la idea de una creación literaria centrada en las musas, como se registra en el comediógrafo Aristófanes. En su comedia *Avispas*, el coro de la parábasis, que suele erigirse como portavoz del poeta, expresa que el comediógrafo tira “de las riendas de su propia musa” (v. 1022): “el poeta identifica a las musas con su propio genio creador y tiene plena conciencia —algo nuevo e importante— de ‘llevarlas de la rienda’, es decir, del hecho de que nadie sino él es responsable de sus composiciones” (Gil, 1976: 49).

Aristófanes también ensalza en la parábasis de *Nubes* su capacidad inventiva: “siempre invento hábilmente, trayendo nuevas ideas, nada semejantes entre sí e ingeniosas” (vv. 547-548). El poeta de comedias, a diferencia del trágico, no toma su material de la tradición mítica, sino que inventa sus propios argumentos. La responsabilidad autoral se manifiesta, en este sentido, también en la voluntad de que el público reconozca su propia capacidad creativa autónoma, imitada por otros comediógrafos, según manifiesta el coro de *Nubes* (v. 559).

En el campo de la filosofía, Aristóteles, por su parte, define y expone en su *Poética* las características centrales de la tragedia. El filósofo caracteriza la poética (ποιητική) de manera expresa como un saber técnico (τέχνη) que compete al “arte de los poetas” (τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν) (1450b 20)¹⁶. La poesía es imitación, *mimesis* (1447a 16), y la imitación se puede realizar por arte (διὰ τέχνης) o por costumbre (διὰ συνήθειας) (1447a 20), la misma diferenciación observada en *Retórica*¹⁷. Lucas (1968: 50) entiende que mientras que el objetivo central de la *Retórica* es enseñar el arte de la oratoria, en *Poética*, en cambio, el principal propósito es definir la naturaleza y la función de la poesía, en particular de la tragedia, aunque también se incluyen instrucciones para el poeta.

López Eire (2003: 239) observa, asimismo, que la *Poética* presenta un sistema de conocimientos “descriptivo y normativo”, en otros términos, teórico y práctico (López Eire, 2002: 116). Sin embargo, destaca que el tratado constituye “una poética de la recepción y no de la producción”, que se centra en el placer del receptor (López Eire, 2002: 96) y en los efectos catárticos benéficos que produce la tragedia para soliviantar las pasiones y mejorar a

¹⁶ La concepción técnica de Aristóteles no excluye la consideración de requerimientos de base como las condiciones naturales (1455a 30-35). Para una discusión más amplia sobre la inspiración poética en Aristóteles, véase Gil (1976: 75-78).

¹⁷ Como señalamos, en *Retórica* Aristóteles postula que la retórica se puede practicar al azar (εἰκῆ) o por costumbre (συνήθεια) (1354a 7-8) y que se transforma en un arte si se estudia la causa (αἰτία) por la que aciertan los que actúan por costumbre o de manera espontánea (1354a 8-12).

los ciudadanos ética y políticamente (López Eire, 2002: 138). A pesar de no focalizarse en el arte de la creación poética, ciertas ideas sobre la producción discursiva no son ajenas al tratado. *Poética* instauro la visión de un discurso poético capaz de ser sistematizado mediante el análisis descriptivo y la posibilidad de transmitir ciertos consejos compositivos, como por ejemplo recomendaciones sobre la dicción (p. ej. 1458a-b), que permitirían óptimos resultados en el arte de la tragedia.

Concepciones sistemáticas y asistemáticas: su proyección en algunas teorías procesuales de la escritura

La retórica clásica mantiene su influencia, con nuevas formulaciones, en el campo de la formación discursiva occidental, aunque se ha señalado un declive a partir del romanticismo (Kennedy, 1999: 291). En la segunda mitad del siglo XX, se renueva el interés por la disciplina (Covino, 2001: 37) y surgen “nuevas retóricas”, entre las más destacadas, el *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, de Perelman y Olbrechts-Tyteca ([1958] 1989). Además, se desarrollan una serie de teorías sobre la composición escrita que centran su atención en la invención.

En el marco de este resurgimiento de la fase inventiva, Rohman y Wlecke proponen su modelo de escritura en etapas (Lauer, 2004: 78-79). El modelo plantea que el escritor debería alcanzar un autodomínio sobre su propio proceso, que se divide en fases lineales de pre-escritura, escritura y re-escritura (Rohman, 1965). Además, deja de lado la “retórica del trabajo terminado”, es decir, la pedagogía del producto, que consiste, por ejemplo, en imitar modelos, para privilegiar la enseñanza del proceso (Rohman, 1965: 106). En este período la noción de “proceso” adquiere una relevancia central en la didáctica de la escritura (Berlín, 1987: 146; Faigley, 1986: 527) y el estudio de Rohman y Wlecke, en particular, establece más que ningún otro “el lenguaje del proceso en las discusiones sobre escritura” (Berlín, 1987: 146). Se puede observar, además, en su trabajo que el término “retórica” comienza a utilizarse como sinónimo de composición¹⁸.

La noción de escritura como proceso se convierte en una visión consensuada y en la base común de teorías divergentes en los años ochenta, aunque la manera de entender el proceso varía de acuerdo con el enfoque teórico adoptado (Faigley, 1986: 527). Las pedagogías del proceso conjugan la influencia de diversos autores: Rohman, por ejemplo, señala la impronta directa de la obra de su contemporáneo Bruner ([1960] 1999), *The process of education* (Rohman, 1965: 107; Berlín, 1987: 122-123). En el marco de estas influencias múltiples, entendemos que la teoría en etapas retoma en varios sentidos la tradición clásica. Covino (2001: 42) ha observado que la *Retórica* de Aristóteles “se dedica principalmente a la invención retórica (...) y, por lo tanto, se adapta al cambio producido desde una pedagogía orientada al producto hacia una pedagogía orientada al proceso” (la traducción es nuestra). También otros autores señalan las proyecciones de la *inventio* grecolatina en algunos estudios sobre composición escrita que elaboran y/o analizan renovadas teorías sobre la invención

¹⁸ Horner y Lu (2009: 294) señalan que en algunos estudios contemporáneos el término retórica y composición constituyen un campo disciplinario unificado.

(p. ej. Young, Becker y Pike, 1970; Young, 1980, 1982; Yarnoff, 1980; Lauer, 2004). Sin embargo, entendemos que la influencia de la retórica en el campo de la didáctica de la escritura en el siglo XX es mucho más profunda de lo que se ha señalado: hemos observado que la retórica presenta, por primera vez, un modelo intelectual, procesual, dividido en etapas, sistematizable en reglas flexibles, que se puede enseñar y aprender. Además, se presenta la visión del escritor como un sujeto monitor capaz de dominar su propio proceso compositivo.

La visión procesual de la escritura, propuesta por los modelos en etapas y de raigambre clásica, constituye el punto de partida, y también de ruptura, del modelo cognitivo de Flower y Hayes (1980, 1981), que se propone conceptualizar los procesos de pensamiento involucrados en la escritura. Estos mecanismos mentales se consignan a partir del estudio de protocolos, esto es, un registro grabado de las operaciones mentales realizadas por escritores expertos durante la escritura. A partir de esos protocolos, Flower y Hayes determinan que el proceso superior de escritura incluye los procesos de planificación (generación de ideas, organización y fijación de objetivos), traducción (puesta por escrito) y examen (evaluación y revisión), supervisados por una instancia de autocontrol. Se trata de operaciones mentales no lineales, sino recursivas —a diferencia del esquema de los modelos en etapas—, que se imbrican entre sí y pueden producirse en cualquier momento de la composición. Flower y Hayes indican que, si bien la escritura procede generalmente en etapas sucesivas, esa linealidad no es la única forma de escritura posible ni la única que prevé el modelo.

Desde nuestra perspectiva, tanto las fases lineales de escritura de los modelos en etapas como los procesos mentales identificados en el modelo cognitivo presentan una marcada dimensión histórica y cultural. Los protocolos del modelo cognitivo registran modos generalizados de composición escrita que han sido construidos a lo largo de una tradición compositiva. Este modelo cognitivo, de notable influencia en la pedagogía de la escritura, quiebran la idea de linealidad de los modelos en etapas, pero se mantienen los procesos mentales básicos de ideación (invención) y puesta por escrito (elocución). La retórica, según hemos tratado de demostrar, inaugura la visión sistemática de la construcción discursiva y establece una distinción entre la etapa ideativa y la elocutiva. Además, si bien la visión sistemática de la retórica pondera las condiciones naturales, su estudio se centra sobre todo en la formación del orador. Su propuesta de conceptualizar y sistematizar en tratados cierto saber productivo, implica en sí misma la idea de que la composición es una técnica accesible, al menos parcialmente, enseñable y aprendible.

La corriente asistemática, por su parte, también registra proyecciones posteriores. El período romántico resignifica la visión antigua, homérica y platónica, y concibe la creación como el resultado de un genio insuflado por mecanismos misteriosos; exalta la inspiración, la libre composición y la expresión individual y rechaza la idea de una escritura regulada por reglas de invención, elocución y ordenamiento. El romanticismo implica una reacción contra el racionalismo de la modernidad y contra el racionalismo clásico y neoclásico.

Esta perspectiva romántica tiene proyección sobre teorías de la composición escrita de corte expresivo del siglo XX, que en los años ochenta compiten con los modelos

cognitivos y que ponen el foco en una serie de elementos básicos: la manifestación de la voz auténtica del autor, una escritura espontánea que no se ajusta a reglas y la originalidad (Faigley, 1986: 529-531). Elbow (1973), por ejemplo, propone la práctica de la libre escritura (*freewriting*) durante la fase productiva; solo luego de esa primera fase creativa, se procede a un trabajo de edición. El *freewriting* consiste en un ejercicio de escritura sin pausa, despreocupada de la corrección y la reflexión, pero que ayuda a fijar la atención en lo que se escribe. Podemos observar que la tradición retórica incide incluso en estas propuestas: la idea de la escritura concebida como un proceso organizado en etapas, herencia de la tradición clásica, implica aún en estos enfoques un cierto grado de sistematicidad. Sin embargo, es preciso subrayar que estos modelos expresivos limitan al máximo la didáctica de la escritura. Desde la perspectiva de Elbow, por ejemplo, el proceso de escritura “obedece a leyes inescrutables” (1973: 13) (la traducción es nuestra).

A partir de esta ilustración sucinta, intentamos demostrar que las concepciones compositivas de la Antigüedad griega, las dos grandes corrientes identificadas, si bien bajo manifestaciones muy heterogéneas, han dejado su impronta en el saber acumulado, socialmente compartido y transmitido, sobre la elaboración de un discurso.

Berlin (1987: 12-13) ha advertido la presencia de las ideas platónicas en las teorías de corte expresivo que denomina “retóricas expresionistas”. El autor señala la presencia del idealismo filosófico de cuño platónico en esta concepción: la verdad situada en el mundo de las ideas trasciende el mundo material y sólo puede ser descubierta por el individuo a través de una visión privada; el maestro no puede comunicar la verdad y, por ende, no puede enseñar la escritura. Berlin entiende que el idealismo platónico se encuentra en la base de las pedagogías “expresivistas”, pero no registra la noción de inspiración y posesión platónica, que asienta la visión asistemática de la construcción discursiva en occidente.

También Young (1980) ha detectado filiaciones históricas en teorías compositivas contemporáneas, pero construye igualmente genealogías incompletas. Young analiza las teorías composicionales del siglo XX y consigna la existencia de una “nueva retórica”, centrada en la invención, esto es, en el proceso creativo de descubrimiento, la exploración de ideas. Según el autor, la “nueva retórica”, que se sustenta en la noción de que el proceso compositivo fundamental es el descubrimiento, se divide en dos ramas: “neorrománticos” y “neoclasicistas”.

El “neorromanticismo” reafirma el vitalismo filosófico y el viejo romanticismo enriquecido por la psicología moderna y sostiene que en el proceso compositivo prima la imaginación. Este proceso debe ser relativamente libre del control deliberado del sujeto. De acuerdo con esta perspectiva, sólo se pueden enseñar algunas habilidades mecánicas de la escritura; pero el arte de la escritura se asocia a un poder misterioso que en definitiva no resulta enseñable. Se maneja una concepción del arte como magia o glamour, que Young vincula con Gorgias y su postura entendida como retórica mágica, siguiendo la interpretación de de Romilly.

Los “neoclasicistas”, en cambio, interpretan que el arte de la escritura implica el conocimiento necesario para producir resultados preconcebidos por una acción dirigida y

consciente. En este enfoque el arte contrasta con el mero hábito, adquirido a través de la experiencia repetida, en consonancia con la definición de arte de la *Metafísica* aristotélica. El arte es de carácter enseñable; y lo que enseñan específicamente los “neoclasicistas” es heurística, es decir, estrategias explícitas para orientar el proceso creativo de descubrimiento de ideas¹⁹.

La perspectiva de Young detecta algunas de las características que hemos identificado en las corrientes “sistemáticas” y “asistemáticas”. Sin embargo, hay que remarcar ciertas diferencias significativas con su enfoque. En primer lugar, Young se centra sobre todo en la invención; su diferenciación de las dos corrientes de la “nueva retórica” tiene anclaje, en particular, en los mecanismos de búsqueda y exploración de ideas. En nuestro caso, diferenciamos entre corrientes sistemáticas y asistemáticas en términos generales; se trata de visiones que adoptan una postura metódica/no-metódica en el proceso de escritura completo, y que no se focalizan en el subproceso inventivo²⁰.

Por otra parte, la corriente asistemática no es equivalente a lo que Young denomina línea “neorromántica” dentro de su “nueva retórica”. La continuidad que detectamos atraviesa toda la historia compositiva de occidente: excede el romanticismo y sus derivaciones, hunde sus raíces en las concepciones homéricas, ancladas en la religión griega, y se prolonga luego, entre otros autores, en las críticas platónicas contra los discursos no filosóficos (*i.e.* poéticos, retóricos).

Desde nuestra perspectiva, el propio Gorgias, a pesar sus analogías entre la retórica y los efectos cautivantes de los hechizos mágicos, tampoco constituye un representante retórico de estas visiones asistemáticas, embebidas sobre todo en un pensamiento religioso, mágico, “inspiracional”, irracionalista; concepciones que ubican la composición discursiva en un plano ininteligible, de difícil accesibilidad y remota comprensión. Por el contrario, entendemos que la retórica, desde sus primeras manifestaciones, implica en sí misma una ruptura con las concepciones asistemáticas, que se desarrollan de manera prioritaria en relación con el discurso poético, pero que Platón extiende al discurso retórico. De Romilly (1975) interpreta que la retórica racional y la retórica irracional (que se funde con la magia) conviven en Gorgias y que se terminan de diferenciar con la retórica isocrática y aristotélica. Sin embargo, sostenemos que la retórica como disciplina representa un punto de inflexión para asentar la concepción sistemática de la composición desde sus primeros cultores y maestros, y que instaura en varios planos un nuevo paradigma. Eso no significa que las

¹⁹ Young (1980) aclara que los procedimientos heurísticos no deben ser confundidos con mecanismos gobernados por reglas; por el contrario, se rechaza el uso de técnicas explícitas de composición. Un procedimiento heurístico proporciona tan solo una serie de operaciones cuyo resultado es provisional. La búsqueda heurística pone en juego la razón y la imaginación; necesita de la intuición, el conocimiento relevante y la habilidad; en este sentido, no resulta consciente o mecánica por completo, aunque sea más o menos sistemática. Los procedimientos heurísticos, en definitiva, pueden guiar la búsqueda, estimular la memoria y la intuición; por lo tanto, ciertos aspectos del proceso creativo pueden ser enseñados, si bien el acto imaginativo no está bajo control absoluto del escritor.

²⁰ Los llamados por Young “neoclasicistas” y su propia corriente tagmética, que busca una dialéctica entre lo racional y lo no racional (1982: 137), pueden efectivamente ser incluidos dentro de esta línea global sistemática en tanto consideran que es posible generalizar, al menos de manera parcial, ciertos aspectos de la invención.

visiones sistemáticas y asistemáticas se mantengan por completo separadas, en estado puro, y que no interactúen o puedan coexistir en diferentes grados; pero entendemos que en la retórica griega la visión sistemática de la composición persuasiva se impone como la dominante y que se extiende, a partir de ella, hacia otras formas discursivas como la literatura.

Conclusiones

En la Antigüedad griega, hemos detectado dos visiones de la composición que denominamos “sistemática” y “asistemática” y que se proyectan sobre concepciones posteriores. La línea asistemática destaca la colaboración de agentes extrahumanos o bien la posesión completa. El romanticismo recupera las ideas “inspiracionistas” y concibe una creatividad misteriosa, ininteligible, ligada a un genio creador. También, por ejemplo, las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, valorizando los aspectos inconscientes de la escritura, la liberan del monitoreo. En el marco de los modelos procesuales, el “expresivismo” promueve también la libre escritura.

Murphy y Thaiss (2020: 2) han sostenido que en la historia de la composición escrita “el principio básico de la tradición europea-americana es que la escritura debe ser enseñada”; sin embargo, es posible comprobar que las teorías “asistemáticas” también se remontan a la tradición clásica, se resignifican en el tiempo y perviven en teorías de la escritura contemporáneas.

La corriente “sistemática” encuentra, asimismo, claras líneas de continuidad y no puede circunscribirse a una “nueva retórica”, vinculada con el proceso de invención. En realidad, entendemos que la corriente sistemática registra su primera formulación clara en la retórica griega, desde sus primeros maestros, incluido Gorgias, se continúa con la retórica latina y posterior, impregna diversos géneros discursivos y se proyecta además sobre teorías procesuales del siglo XX. Incluso, de manera embrionaria registra un antecedente en el Fénix homérico. También en el campo del discurso literario, donde la visión “inspiracionista” ha dejado una impronta indeleble, hemos notado que ya en la antigüedad clásica Aristófanes reclama su reconocimiento como autor responsable de sus obras y la *Poética* de Aristóteles propone una visión técnica del arte poético.

Nuestro objetivo no ha sido pasar revista completa de las teorías de la escritura, sino que nos hemos limitado tan solo a detectar dos concepciones compositivas dominantes en la antigua Grecia y a advertir de manera general, a partir de algunos ejemplos de orientación contrapuesta, presentes en las teorías procesuales del siglo XX, la vigencia de las dos corrientes identificadas en el mundo griego.

En ambas corrientes, se observan ciertas limitaciones para la práctica, la comprensión y la enseñanza de modos compositivos. La visión asistemática puede dar lugar a concepciones oscurantistas o elitistas, que dificultan el acceso a la escritura y pueden vaciar o limitar al máximo la didáctica de la escritura. Una visión elitista de la escritura, entendida como don misterioso o inaccesible, excluye el acceso a las técnicas compositivas por medio de la educación, la lectura, la imitación de modelos, la práctica, etc. Por cierto, la visión del poeta inspirado por la musa hunde sus raíces en la cosmovisión homérica de cuño aristocrático; ya

en un contexto burgués, el modelo romántico se apoya en la idea de un genio individual inspirado.

Por su parte, las corrientes sistemáticas tienen la ventaja de aportar ciertos saberes acuñados por la tradición cultural, que pueden servir al menos como punto de partida u orientación para las prácticas compositivas. Sin embargo, también son capaces de generar conceptualizaciones excesivamente simplistas, uniformadoras, normativistas que limiten la complejidad de la escritura.

Ambas visiones pueden presentarse, asimismo, como formas universales de la escritura, opacar la dimensión histórica de los procesos compositivos y propiciar visiones totalizantes de corte esencialista. Las corrientes “sistemáticas” y “asistemáticas” son ellas mismas elaboraciones históricas y culturales que han coexistido desde la antigüedad griega, y a veces han surgido y resurgido en diálogo y contestación unas de otras, con el objeto de tratar de dar cuenta de la complejidad que involucra el proceso de la composición escrita. En definitiva, el estudio de la dimensión histórica de teorías contemporáneas sobre la escritura permite analizar de un modo crítico, y a la vez desnaturalizar y repensar, los modos vigentes de enseñar el proceso de escritura.

REFERENCIAS

- Berlin, J. A. (1987). *Rhetoric and Reality: Writing Instruction in American Colleges, 1900 - 1985*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Bruner, J. S. (1999 [1960]). *The process of education*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Burnet, J. (ed.). (1903). *Platonis Opera* (5 vols.). Oxford: Oxford University Press.
- Cole, T. (1991). *The origins of rhetoric in ancient Greece*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- Covino, W. A. (2001). “Rhetorical Pedagogy”. En G. Tate, A. Rupiper y K. Schick (eds.). *A Guide to Composition Pedagogies* (pp. 36-53). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Delgado, C. (2010). “Inspiración” y “entusiasmo” en la poetología platónica: expresiones relativas al estado epistémico del poeta. *Circe clásicos y modernos*, 14 (1), pp. 35-49.
- Dodds, E. R. (1999 [1951]). *Los griegos y lo irracional* (trad. Araujo, M.). Madrid: Alianza.
- De Romilly, J. (1975). *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*. London: Harvard University Press.
- Elbow, P. (1973). *Writing Without Teachers*. London, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Enos, R. L. (2020). “Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents”. En J. J. Murphy y Ch. Thaiss (eds.) (4ta. ed.). *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to the Modern United States* (pp. 8-39). New York, London: Routledge.
- Faigley, L. (1986). Competing Theories of Process: A Critique and a Proposal. *College English*, 48 (6), pp. 527-542.
- Flower, L. y J. Hayes. (1980). “Identifying the organization of writing processes”. En L. W. Gregg y E. R. Steinberg (eds.). *Cognitive Processes in Writing: An Interdisciplinary Approach* (pp. 3-30). Hillsdale: Lawrence Erlbaum.
- Flower, L. y J. Hayes. (1981). A Cognitive Process Theory of Writing. *National Council of Teachers of English*, 32 (4), pp. 365-387.
- Forster, E. S. y D. J. Furley (eds., trads.). (1955). *Aristotle. On Sophistical Refutations. On Coming-to-be and Passing Away. On the Cosmos*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fortenbaugh, W. W. (2007). “Aristotle’s Art of Rhetoric”. En I. Worthington (ed.). *A Companion to Greek Rhetoric* (pp. 107-123). Oxford: Blackwell.
- Gagarin, M. (1994). “Probability and persuasion: Plato and early Greek rhetoric”. En: I. Worthington (ed.). *Persuasion. Greek Rhetoric in Action* (pp. 46-68). London, New York: Routledge.

- Gil, L. (1967). *Los antiguos y la "inspiración" poética*. Madrid: Guadarrama.
- Guthrie, W. K. C. (1990 [1962]). *Historia de la filosofía griega IV. Platón. El hombre y sus diálogos: primera época* (trad. Vallejo Campos, A. y Medina González, A.). Gredos: Madrid.
- Havelock, E. A. (1994 [1963]). *Prefacio a Platón* (trad. Buenaventura, R.). Madrid: Visor.
- Havelock, E. A. (1996 [1986]). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (trad. Brediow Wenda, L.). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Horner, B. y M.-Z. Lu. (2009). "Rhetoric and (?) Composition". En A. A. Lunsford, K. H. Wilson y R. A. Eberly (eds). *The SAGE handbook of rhetorical studies* (pp. 293-315). Thousand Oaks, California: Sage.
- Jaeger, W. (1995 [1933]). *Paideia. Los ideales de la cultura griega* (trad. Xiral, J. y Rocés, W.). Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Johansen, Th. K. (2001a). "Introducción". En Th. K. Johansen (ed.). *Productive Knowledge in Ancient Philosophy: The Concept of Techné* (pp. 1-14). Cambridge: Cambridge University Press.
- Johansen, Th. K. (2001b). "Techné in Aristotle's taxonomy of knowledge". En E. Fridland y C. Pavese (eds.). *The Routledge Handbook of Philosophy of Skill and Expertise* (pp. 76-86). Oxon, New York: Routledge.
- Kennedy, G. A. (1999). *Classical Rhetoric & Its Christian & Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. London: University of North Carolina Press.
- Kirk, G. S. (1962). *The songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G. S. (1976). *Homer and de oral tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lauer, J. M. (2004). *Invention in Rhetoric and Composition*. West Lafayette, Indiana: Parlor Press, The WAC Clearinghouse.
- López Eire, A. (2001). Reflexiones sobre la poética de Aristóteles. *Lexis: Poética, retórica e comunicaciones nella tradizione classica*, 19, pp. 219-244.
- López Eire, A. (2002). *Poéticas y retóricas griegas*. Madrid: Síntesis.
- Lucas, D. H. (ed. y com.). (1968). *Aristotle Poetics*. Oxford: Oxford Clarendon Press.
- MacDowell, D. M. (ed., intr., notas, trad.). (1982). *Gorgias. Encomium of Helen*. Bristol: Bristol Classical Press.
- MacLeod, C. (2001). "Homer on poetry and the poetry of Homer". En D. L. Cairns (ed.). *Oxford Readings in Homer's Iliad* (pp. 294-310). Oxford: Oxford University Press,
- McComiskey, B. (1997). Gorgias and the Art of Rhetoric: Toward a Holistic Reading of the Extant Gorgianic Fragments. *Rhetoric Society Quarterly*, 5 (27), pp. 5-24.
- Monro, D. B. y Th. W. Allen (eds.). (1920). *Homer. Homeri Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press.
- Murphy, J. J. y Ch. Thaiss. (2020). "Before You Read This Book: What is the Story Here?". En J. J. Murphy y Ch. Thaiss (eds.) (4ta. ed.). *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to the Modern United States* (pp. 1-7). New York, London: Routledge.
- Murray, A. T. (ed., trad.). (1919). *Homer. The Odyssey* (2 vols.). London: William Heinemann.
- Norlin, G. (ed. trad.). (1980). *Isocrates. Isocrates with an English Translation in three volumes*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press, William Heinemann.
- Ortega Carmona, A. (trad. y com.). (1996). *M. Fabii Quintiliani. Institutionis Oratoriae Libri XII. Quintiliano de Calaborra. Sobre la formación del orador. Obra completa. Doce libros. Edición bilingüe latín-español*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- Perelman, Ch. y L. Olbrechts-Tyteca. (1989 [1958]). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica* (trad. Sevilla Muñoz, J.). Madrid: Gredos.
- Pernot, L. (2016) (2da ed.). *La retórica en Grecia y Roma* (trad. Castañeda Barreda, C. y Hernández Trujillo, O.; ed. Ramírez Vidal, G.). Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Poulakos, J. (1983). Toward a Sophistic Definition of Rhetoric. *Philosophy & Rhetoric*, 16 (1), pp. 35-48.
- Ramírez Vidal, G. (2006). Notas sobre la retórica de Isócrates. *Nova Tellus*, 24 (1), pp. 157-178.
- Rapp, Ch. (2009). "The Nature and Goals of Rhetoric". En G. Anagnostopoulos (ed.). *A companion*

- to *Aristotle* (pp. 579-596). Chichester, UK: Wiley-Blackwell.
- Rohman, D. G. (1965). Pre-Writing: The State of Discovery in the Writing Process. *College, Composition and Communication*, 16, pp. 106-12.
- Ross, W. D. (ed.). (1924). *Aristotle's Metaphysics*. Oxford: Clarendon Press.
- Stroebel, E. (ed.). (1915). *M. Tullius Cicero. Rhetorici libri duo qui vocantur de inventione*. Leipzig: Teubner.
- Tovar, A. (ed. y trad.). ([1953] 2003). *Aristóteles. Retórica*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Vickers, B. (1989). *In Defence of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.
- Yarnoff, Ch. (1980). Contemporary Theories of Invention in the Rhetorical Tradition. *College English*, 41 (5), pp. 552-560.
- Young, R. E., A. L. Becker y K. L. Pike. (1970). *Rhetoric: Discovery and Change*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Young, R. E. (1980). Arts, crafts, gifts, and knacks: Some disharmonies in the new rhetoric. *Visible Language*, 14(4), pp. 341-350.
- Young, R. E. (1982). "Concepts of art and the teaching of writing". En J. J. Murphy (ed.). *The Rhetorical tradition and modern writing* (pp. 130-141). New York: Modern Language Association of America.
- Walker, J. (2011). *The genuine teachers of this art: rhetorical education in antiquity*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Wilson, N. G. (ed.) (2007). *Aristophanis Fabulae* (2 vol.). Oxford: Oxford University Press.