



## TESPIS Y SÓCRATES EN EL LOCUTORIO. SOBRE FORMAS, HISTORIA Y VIDA DEL DIÁLOGO

*THESPIS AND SOCRATES IN THE CALL CENTER.  
ON FORMS, HISTORY AND LIFE OF DIALOGUE*

María J. Ortega Máñez\*

Universitat de les Illes Balears (IEHM)

([m.ortega@uib.es](mailto:m.ortega@uib.es))

<https://orcid.org/0000-0003-2802-0276>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.01  
ISSN 2444-3948

**Resumen:** Diálogo y entendimiento, para la sensibilidad contemporánea, van tan a la par como lo fueron para los antiguos griegos diálogo y disenso. Este ensayo pretende revisar algunos fundamentos históricos, teóricos y vivenciales del diálogo desde la doble vertiente del teatro y la filosofía. A modo de deslinde, se distingue primero el diálogo de otras dos prácticas afines: la conversación y el coloquio, asociando a cada una de ellas un contexto histórico-cultural. A continuación, de la mano de Tespis y Sócrates, repasamos su nacimiento paralelo en teatro y filosofía, subrayando como fundamentos comunes el cuestionamiento y la necesidad del otro. Por último, interrogándonos sobre el uso cotidiano del diálogo, reexaminamos el tópico según el cual «hablando se entiende la gente» a la luz del pensamiento de Ortega y Gasset, el cual ofrece algunas claves, compartidas por ciertos teóricos del teatro, sobre los límites y posibilidades de este *decir a través*.

**Palabras Clave:** diálogo, filosofía, teatro.

**Abstract:** Dialogue and understanding are for us as close as dialogue and dissent were for the ancient Greeks. This essay aims to review some historical, theoretical and experiential foundations of dialogue from the double perspective of theater and philosophy. By the mean of conceptual demarcation, dialogue is first distinguished from two other related practices: conversation and colloquy, associating to each of them a historical-cultural context. Next, the parallel birth of dialogue in theater (with Thespis) and philosophy (thanks to Socrates) is reviewed, underlining the role of questioning and otherness as common foundation. Finally, by inquiring our daily use of dialogue, I re-examine the Spanish proverb “by talking we come to understand people” in the light of Ortega y Gasset’s thought, which offers some keys, shared by certain theorists of theater, about the limits and possibilities of this *saying through*.

**Key Words:** dialogue, philosophy, theater.

**Sumario:** 1. Formas: conversación, coloquio, diálogo. 2. Historia: entre el teatro y la filosofía 3. Vida. Una realidad: la gente habla. 4. Conclusiones. 5. Obras citadas. 6. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MARÍA J. ORTEGA MÁÑEZ es doctora en Literatura Comparada (Historia y teoría del teatro) y máster en Filosofía por la Universidad de la Sorbona, París. Ha impartido docencia y trabajado como investigadora en dicha universidad, el Instituto de Estudios Políticos de París, la Universidad de Viena, la KU Leuven y en la Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León. Actualmente desarrolla su propio proyecto de investigación en la Universitat de les Illes Balears (programa «María Zambrano»). Su investigación se centra en la relación entre teatro y filosofía, la cual analiza a través de diversos métodos y ámbitos de estudio: teoría literaria, estética, filosofía y teatro griego clásico, teatro español barroco, filosofía española del siglo XX. Compagina la actividad académica con la traducción editorial y colaboraciones artísticas puntuales.

Le dialogue —chose écrite et parlée— n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre.

Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*

La palabra es un sacramento de muy delicada administración.

José Ortega y Gasset, *Prólogo para franceses*

Los tiempos que corren ven en el diálogo el abracadabra de la conciliación, la vía directa del entendimiento. Basta reparar en la dosis de apertura y apaciguamiento que conlleva el adjetivo *dialogante*. Junto a esta connotación, otro signo es la insistencia con la que la palabra viene usada. Desde aquel grandilocuente «diálogo o alianza de civilizaciones» a nuestra diaria «mesa de diálogo», el mantra del consenso no ha dejado de resonar. Si además de la política consideramos la extensión que el término alcanza en muchos otros ámbitos, fácilmente observamos que el diálogo es en nuestra época un cajón de sastre en el que caben, bajo una vaga metonimia, todas las prácticas inter y extrahumanas. Los nuevos dialogismos a los que han abierto las redes sociales y los diversos sistemas de mensajería instantánea contribuyen a difuminar quizá más los contornos de una práctica-concepto de por sí ya fronteriza.

La ocasión nos parece propicia para volver a reflexionar sobre la naturaleza y el alcance de una palabra que, como tantas bellas cosas, nos regalaron los griegos, hará unos dos mil quinientos años. Las siguientes páginas pretenden revisar los fundamentos teóricos e históricos del diálogo desde la doble vertiente que lo generó: el teatro y la filosofía. De ahí que el título coloque a sus pioneros en dichos campos, Tespis y Sócrates respectivamente, a ambos lados de la línea, en renovada situación de diálogo.

Esta confluencia interdisciplinar se verifica a lo largo de todo este trabajo, alternándose los puntos de vista filosófico y teatral en cada aspecto que tratamos. Así parece prescribírnoslo el tema y su fundamental carácter mediador. Con el fin de acotar y despejar el campo de estudio, procuramos, en una primera parte, distinguir el diálogo de prácticas cercanas cuales son la conversación y el coloquio. A continuación repasamos las condiciones históricas que favorecieron su surgimiento paralelo, en teatro y filosofía, subrayando el común mecanismo interrogador que define tanto su ejercicio en la antigua Grecia como el género literario

que lleva su nombre. Por último, adoptando la perspectiva de nuestro vivir cotidiano, nos preguntamos a qué responde el diálogo y por qué lo empleamos tan profusamente. A tal propósito reexaminamos el tópico según el cual «hablando se entiende la gente» a la luz del pensamiento de Ortega y Gasset, el cual ofrecerá algunas claves, a las que apuntarán desde otro enfoque Philippe Lacoue-Labarthe y Denis Guénoun, sobre los límites y las posibilidades de este decir singular. Formas, historia y vida son pues las partes en las que hemos subdividido las preguntas demasiado grandes que laten en el fondo de estas páginas: ¿qué es y qué puede, en definitiva, el diálogo?

## I. FORMAS: CONVERSACIÓN, COLOQUIO, DIÁLOGO

Contrariamente a cierta tendencia actual a la amalgama y extensión de los conceptos, nuestro primer intento va aquí encaminado a determinar, al menos, aquello que el diálogo no es. A modo de deslinde conceptual, trataremos de distinguir en lo posible el diálogo de otras dos prácticas afines: la conversación y el coloquio. Con ello pretendemos hacer resaltar sus rasgos distintivos no solo mediante una definición abstracta, sino de manera concreta, para lo cual asociaremos a cada una de estas formas un contexto histórico-cultural, del que son representativas.

### I. 1. Conversación

Designa esta práctica, en general, el intercambio de palabras, en tono distendido, sometido a todo tipo de coacciones y situaciones sociales. Este último elemento, lo social, constituye para el filósofo del lenguaje Francis Jacques la clave que distingue la conversación del diálogo: mientras la primera alude a la comunicación social, el segundo hace más bien referencia a la comunicación interpersonal, que pone en juego una relación de reciprocidad en la que la palabra se ve liberada de prohibiciones y restricciones (cf. Jacques, 1988). Así, para el sociólogo alemán Georg Simmel, la conversación representa en ella misma la expresión de la sociabilidad pura. Se trata de un tipo de comunicación que tiene su fin en sí mismo, en la medida en que ejerce las formas del vínculo social;

acentúa, de un modo a la vez lúdico y estético, la formalidad del vínculo de reciprocidad entre individuos (Simmel, 1981, págs. 131 y ss.).

Perla del clasicismo francés, la práctica de la conversación se desarrolla durante los siglos XVII y XVIII en el ámbito de la cultura mundana de una sociedad cultivada, caracterizada por la búsqueda de una dimensión estética a la vez que hedonista, cuya influencia en la literatura será palpable (cf. Fumaroli, 2015, pág. 221). En este contexto, la conversación llega a constituirse en arte. Nace este como entretenimiento fino, juego destinado al ocio y al placer. La conversación obedece a leyes estrictas de claridad, medida, elegancia y respeto que garantizan la armonía de su buen desarrollo. El talento de escuchar era incluso más apreciado que el de hablar. Una exquisita cortesía frenaba la impetuosidad e impedía el enfrentamiento verbal. Asume pronto el estatus de rito central de la sociabilidad noble mundana. Los salones se convertirán, de esta forma, en lugares preferentes de conversación intelectual y política. «De un siglo a esta parte, el curso de las ideas ha estado enteramente guiado por la conversación», afirma Madame de Staël al final del Antiguo Régimen (Craveri, 2001, pág. 483, trad. nuestra).

Con la llegada de las Luces, la naturaleza de la reflexión sobre la conversación cambiará de signo; ya no se atenderá únicamente a las preocupaciones estéticas de una élite de privilegiados, sino que afrontará los problemas fundamentales de la nueva cultura ilustrada. El caso de Diderot es emblemático.<sup>1</sup> *Le rêve de d'Alembert* (1769) o *Paradoxe sur le comédien* (1769) son textos escritos en forma de diálogo; pero cuando el mismo Diderot denomina en alguna de estas obras la forma de esta conversación escrita, usará el término *entretien*. Así, *Entretiens sur le Fils naturel* (1757), *Entretien entre d'Alembert et Diderot* (1769), *Entretien d'un père avec ses enfants* (1771) ... *Entretien* procede del verbo *entretenir*, el cual se traduce en castellano como «mantener» o «entretener». El mismo d'Alembert define el *entretien* como casi-sinónimo de la *conversation*, y esta última se asemeja a una serie de intercambios rápidos de palabra en los que uno no se toma la molestia de dar a las palabras todo su valor, según señala Pierre Frantz en un trabajo dedicado a Diderot en el que se distinguen precisamente las formas que aquí tratamos (Frantz, 2005, págs. 36-45).

Sin dejar a Diderot, en su monumental proyecto editorial, la *Encyclopedie* (1751-1772), hallamos un decálogo que permite comprender la conversación tal y como la concibe el espíritu francés ilustrado:

Les lois de la conversation sont de ne pas s'appesantir sur aucun objet, mais de passer légèrement, sans effort et sans affectation, d'un sujet à un autre ; de savoir y parler de choses frivoles comme de choses sérieuses ; de se souvenir que la conversation est un délassement, et qu'elle n'est ni un assaut de salle d'armes, ni un jeu d'échecs ; de savoir y être négligé, plus que négligé même, s'il le faut : en un mot, de laisser, pour ainsi dire, aller son esprit en liberté, et comme il veut ou comme il peut ; de ne point s'emparer seul et avec tyrannie de la parole ; de n'y point avoir le ton dogmatique et magistral : rien ne choque davantage les auditeurs, et ne les indispose plus contre nous. (VVAA, 1988, págs. 165-166).

En suma, no hay en la conversación un objetivo concreto más allá de la distracción o el entretenimiento, fuere este de tipo intelectual. Expresión de la sociabilidad por excelencia, se trata de una práctica altamente codificada en la que sin embargo prevalecen coercitivamente la ligereza, el agrado y el buen gusto.

## 1. 2. Coloquio

En la *Enciclopedia* encontramos igualmente una interesante distinción entre *diálogo* y *coloquio*: «*Dialogue* est le propre aux conversations *dramatiques*, et *colloque* aux conversations *polémiques* et publiques qui ont pour objet des matières de doctrine, comme le colloque de Poissy». <sup>2</sup> El contenido y el tono parecen ser, por tanto, los que diferencian a ambos tipos de conversación, dramático en el caso del diálogo, teológico y polémico en el del coloquio. En su origen, en efecto, este último término designaba las conferencias religiosas cuyo fin era debatir un punto de doctrina o de conciliar perspectivas diversas. Por extensión, también denomina reuniones y conferencias de especialistas para debatir un problema, «sin que necesariamente haya de recaer en acuerdo», apunta el DRAE, como demuestran los innumerables que proliferan hoy en el ámbito académico. Con frecuencia, *coloquio* hace referencia a la discusión o intercambio que sigue a una conferencia, sobre la cuestión tratada en ella.

Etimológicamente, del latín *co-* (unión) y *loqui* (hablar), el *colloquium* viene a ser una *con-versación*, si bien, como vemos, sus historias culturales trascurren por derroteros diversos. Esta acepción (segunda del DRAE), que hermana el coloquio con la conversación y designará su

versión literaria, es la que ilustra la última de las *Novelas ejemplares* (1613) cervantinas, el *Coloquio de los perros*. Bajo este título, Cervantes escenifica la conversación entre dos perros, Cipión y Berganza, que guardan el Hospital de la Resurrección de Valladolid. Una noche, al comprobar maravillados que han adquirido la insólita facultad del habla, deciden por turno, mientras dure el milagro, contarse uno a otro sus vidas. El relato de Berganza está construido según los principios estructurales básicos de la novela picaresca. A través del contrapunto de los comentarios de su interlocutor canino, Cervantes cuestiona algunos de los presupuestos y técnicas de este género, a la vez que reflexiona, verosimilitud mediante, sobre las relaciones entre literatura y realidad. ¿Por qué se nos presenta como *coloquio*, y no como *conversación* o *diálogo*? Los especialistas han señalado algunas tradiciones literarias dialógicas al respecto<sup>3</sup>. Con todo, la charla que leemos tiene poco de argumentativa o nada de polémica; es más, todo devaneo crítico es tachado de «murmuración» y reprendido por Cipión. El deslizamiento de la acepción original, técnica, a la más corriente hoy, que recoge asimismo el adjetivo *coloquial*, parece haberse ya consumado en el castellano de Cervantes. Lo que aquí quisiéramos destacar de esta invención y su dispositivo narrativo es el asombro inicial que produce la repentina toma de conciencia de tener el don de la palabra —«Todo lo que dices, Cipión, entiendo, y el decirlo tú y entenderlo yo me causa nueva admiración y nueva maravilla» (Cervantes, 2013, pág. 541)— y el impulso consiguiente: aprovechar de él sin dilación ni disquisiciones para lo que más importa: contarse.

Empero ahora, que tan sin pensarlo me veo enriquecido deste divino don de la habla, pienso gozarle y aprovecharme dél lo más que pudiere, dándome prisa a decir todo aquello que se me acordare, aunque sea atropellada y confusamente, porque no sé cuándo me volverán a pedir este bien que por prestado tengo (Cervantes, 2013, pág. 545).

Más acá de toda definición antropocéntrica, Cervantes señala así el grado cero de este tipo de comunicación: la capacidad del lenguaje y el *otro*; imprimiéndole además su punto de maravilla y un acusado carácter vivencial.

### 1. 3. Diálogo

«Discours que les hommes face-à-face tiennent entre eux, s'interpellant et échangeant énoncés et objections, questions et réponses», según la definición de Emanuel Levinas (1986, pág. 211). Inherente a la facultad humana del lenguaje y a la vida en comunidad, el diálogo parece consustancial a la constitución del ser humano como tal. La palabra que lo designa —acaso su primera elaboración cultural— es griega. El más escueto análisis etimológico nos aleja ya del convencionalismo social de la conversación dieciochesca o del *hablar por hablar* de la cháchara coloquial. La misma palabra *diálogo* —compuesta por el prefijo *diá-* (que no *dió-*) y la raíz *logos*— dice que hay en él una «razón que atraviesa».

Hoy en día ha adquirido un significado técnico, refiriéndose a las palabras transcritas en estilo directo, intercambiadas entre dos o más interlocutores. En este sentido se opone tanto al estilo indirecto como al monólogo (Souriau, 1990, pág. 573). Pero el diálogo es también un género literario autónomo, además de fundar la escritura dramática y la filosófica — punto que desarrollaremos en lo que sigue.

En suma, si hubiéramos de clasificar estas tres formas de lo más vital, espontáneo, improvisado, a lo más representado —fijado por escrito, alcanzando la categoría de género literario— resultaría el orden en el que las hemos tratado: la conversación, el coloquio, el diálogo; si bien las fronteras entre ellas no siempre son nítidas: de la conversación podemos tener huella escrita (el *entretien*), del coloquio también (las actas), y el diálogo nace como imitación del debate oral, como veremos a continuación.

## 2. HISTORIA: ENTRE TEATRO Y FILOSOFÍA

Transposición de la lengua hablada en la lengua escrita, el diálogo se sitúa técnicamente en esta tensión. La dificultad de afrontar el diálogo desde un punto de vista teórico radica, en efecto y pese a ser escrito, en su primordial carácter oral. Conviene prestar atención a las condiciones en las que surge, pues como toda realidad histórica, su advenimiento responde a unas necesidades y es favorecido por un contexto.

## 2. 1. Nacimiento

La Antigüedad más lejana no comporta diálogos. La Biblia tampoco los presenta. Al igual que los relatos que los antiguos egipcios nos han legado, los breves intercambios contenidos en el Libro sagrado y la literatura rabínica antigua están siempre enmarcados por un narrador que detenta el control de la palabra. Es también el caso de la literatura griega arcaica: aunque el diálogo aparezca ya en las primeras epopeyas,<sup>4</sup> el control del discurso por parte de un narrador que anuncia, encuadra y comenta las réplicas no está nunca en entredicho.

El diálogo nace como forma de escritura literaria autónoma en el siglo V a. C. en Atenas. No es ninguna casualidad: responsables de ello son las condiciones políticas, sociales y culturales que la democracia ateniense instaura (Cf. Romilly, 1992, págs. 127, 151, *passim*). Tampoco hay nada casual en que los tres ámbitos a través de los cuales la democracia se ejerce, se manifiesta y se cuestiona —y que contribuyen, a la postre, al esplendor cultural de la Atenas clásica—, aun con modalidades distintas, estén fundados en la práctica del diálogo, a saber: la política, la filosofía y el teatro.

El régimen democrático enmarca también cronológicamente el periodo durante el cual esta nueva forma de escritura surge, llega a su apogeo y decae. En menos de trescientos años, entre las reformas de Solón y la conquista de Filipo (594-322 a. C.), se crean obras considerables en valor y cantidad, redactadas en forma de diálogo directo, sin mediaciones narrativas, en las que por regla general se enfrentan dos interlocutores. Esta forma literaria particular se desarrolla en dos direcciones: el teatro y la filosofía. Veamos más en detalle este curioso paralelismo.

## 2.2. Teatro

El diálogo con nombres<sup>5</sup> es la forma específica de la escritura dramática. Así reconocemos a simple vista un texto de teatro. Pero advirtamos en seguida que la dimensión dialógica es inherente al teatro antes incluso de que el diálogo escrito se convierta en su forma característica. Hay que situar la incidencia del dialogismo en el origen mismo del hecho teatral: en el advenimiento del actor o, cuando menos, en su designación.

Se admite ampliamente que la tragedia deriva del ditirambo, género enraizado en el culto a Dioniso, constituido por coros y danzas, que aparece hacia finales del siglo VII a. C. en la región de Corintio. El ditirambo habría sido introducido en Ática por un poeta lírico que organizaba representaciones de ciudad en ciudad llamado Tespis, el cual es comúnmente considerado como el primer actor y el inventor de la tragedia (Pickard-Cambridge, 1962, pág. 78). En 535 a. C. Pisístrato fundó las *Grandes Dionisias*, instituyendo en Atenas el culto de Dionisio Eléuteros — de Eléuteras, demos entre Beocia y Ática. Para dar mayor realce a dichas festividades, organizó un concurso en el que resultó ganador Tespis, quien introdujo el primer actor frente al coro de cantores del ditirambo. Ahí estaba el núcleo de la primera tragedia.

Tespis es, por tanto, el nombre propio del primer poeta-actor. Pero el nombre común griego de esta figura que él representa es *hypokrités*, «el que responde», «el que da la réplica». ¿Responde a quién? Al coro, según la mayoría de los intérpretes (cf. Zucchelli, 1963). Esta denominación primera del actor caracteriza la función que con su surgimiento se hace necesaria: establecer un diálogo con el coro del cual se ha separado — que no fingir, como su significación en las lenguas latinas haría pensar. Puede verse la evolución del teatro antiguo como un proceso de profundización de esta tendencia dialogadora:

Quando había un solo actor —el poeta—, el diálogo entre este último y el corifeo constituía todo el diálogo. Cuando el número de actores aumentó y estos se independizaron del coro, mantuvieron su vínculo con el corifeo, generalmente dirigiéndose a él cuando entraban en escena, contestando a sus preguntas, calmando sus temores, escuchando pacientemente sus dos versos de comentario, inevitable y evidente después de cada tirada (Baldry, 1975, pág. 96, trad. nuestra).

Pero el centro de gravedad del diálogo pasó luego a ser el intercambio entre actores, uno de ellos convirtiéndose en «protagonista» (Pickard-Cambridge, 1962, pág. 96). Este aumento del número de actores, con el consecuente diálogo entre ellos, es justamente el fenómeno que para Aristóteles confiere a la tragedia su forma definitiva. En efecto, cuando el estagirita traza en su *Poética* (4, 1449a9-17) la historia de la tragedia desde sus orígenes establece precisamente la instauración del diálogo entre los actores, que él fecha y hace derivar de la introducción

del segundo actor por parte de Esquilo, como el momento en que la tragedia, en su evolución a partir del ditirambo, alcanza plenamente la configuración que la define como tal:

Habiendo, pues, nacido al principio como improvisación, tanto ella como la comedia, gracias a los que entonaban el ditirambo [...] fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y, después de sufrir muchos cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza. En cuanto al número de actores, fue Esquilo el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al *diálogo*. (Aristóteles, 1974, págs. 139-140, cursiva nuestra).

Sófocles añadió luego un tercer actor, y ya no aumentó más. Repárese, por consiguiente, en el importante papel que juega el diálogo en esta evolución. ¿A qué es esto debido?

Si el diálogo llega a dar al teatro su forma dramática plena, tal vez sea porque el teatro *in nuce* —la tragedia—, está fundado en un principio intrínsecamente dialéctico, el cual se manifiesta, tanto en su forma de escritura como en su evolución histórica, en forma de interrogación. En *Mito y tragedia en Grecia antigua* (1977) Jean-Pierre Vernant explica la manera en la que la tragedia se refiere al mundo mítico del que procede y se inspira, poniendo este universo legendario y heroico entre interrogantes: «la tragedia se distancia de los mitos heroicos en los que se inspira y que transpone con mucha libertad. Los cuestiona» (Vernant y Vidal-Naquet, 2002, p. 20). En este mismo sentido, Roland Barthes caracteriza la estructura del teatro griego como alternancia orgánica entre la cosa interrogada (acción, escena) y el hombre que interroga (coro, comentario) (Barthes, 1965, pág. 517). A modo de ejemplo, puede observarse la riqueza interrogativa de la siguiente escena paradigmática de la *Antígona* sofoclea:

ANTÍGONA. Ya me tienes: ¿buscas aún algo más que mi muerte?

CREONTE. Por mi parte, nada más; con tener esto, lo tengo ya todo.

ANTÍGONA. ¿Qué esperas, pues? A mí, tus palabras ni me placen ni podrían nunca llegar a complacerme; y las mías también a ti te son desagradables. De todos modos, ¿cómo podía alcanzar más gloriosa gloria que enterrando a mi hermano? Todos éstos, te dirían que mi acción les

agrada, si el miedo no les tuviera cerrada la boca; pero la tiranía tiene, entre otras muchas ventajas, la de poder hacer y decir lo que le venga en gana.

CREONTE. De entre todos los cadmeos, este punto de vista es solo tuyo.

ANTÍGONA. Que no, que es el de todos: pero ante ti cierran la boca.

CREONTE. ¿Y a ti no te avergüenza, pensar distinto a ellos?

ANTÍGONA. Nada hay vergonzoso en honrar a los hermanos.

CREONTE. ¿Y no era acaso tu hermano el que murió frente a él?

ANTÍGONA. Mi hermano era, del mismo padre y de la misma madre.

CREONTE. Y, siendo así, ¿cómo tributas al uno honores impíos para el otro?

ANTÍGONA. No sería ésta la opinión del muerto.

CREONTE. Si tú le honras igual que al impío...

ANTÍGONA. Cuando murió no era su esclavo: era su hermano.

CREONTE. Que había venido a arrasar el país; y el otro se opuso en su defensa.

ANTÍGONA. Con todo, Hades requiere leyes igualitarias.

CREONTE. Pero no que el que obró bien tenga la misma suerte que el malvado.

ANTÍGONA. ¿Quién sabe si allí abajo mi acción es elogiabile?

CREONTE. No, en verdad no, que un enemigo... ni muerto, será jamás mi amigo.

ANTÍGONA. No nací para compartir el odio sino el amor.

CREONTE. Pues vete abajo y, si te quedan ganas de amar, ama a los muertos que, a mí, mientras viva, no ha de mandarme una mujer (Sófocles, 2000, vv. 442-530).

Esta función de cuestionamiento que la tragedia presenta en su estructura misma tiene su correlato en la evolución del género. Barthes —y, antes que él, Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872)— ve en la disminución progresiva del papel del coro y del elemento interrogador el signo de una evolución paralela por la vía de la secularización:

Sófocles es menos ‘religioso’ que Esquilo, Eurípides menos que Sófocles. La interrogación pasa a formas más intelectuales, la tragedia evoluciona hacia lo que hoy llamamos drama, incluso a la comedia burguesa, fundada en conflictos de caracteres y no conflictos de destino [...] Para el

teatro, el tiempo de las preguntas había quedado atrás (Barthes, 1965, pág. 518, trad. nuestra).

Así pues, puede asimilarse el apogeo de la tragedia con el punto en el que el cuestionamiento de los valores es más vivo. La interrogación es la forma que este dialogismo originario presenta. El teatro griego se sitúa de este modo en el siglo IV a. C. entre otros dos tipos de interrogaciones: una religiosa —la mitología— y otra laica —la filosofía.

### 2. 3. Filosofía

Como antiguamente en la tragedia había solamente el coro, después Tespis introdujo un actor, a fin de que el coro descansase: luego Esquilo le dio dos actores, Sófocles tres, y de esta forma se fue perfeccionando la tragedia; así también la Filosofía versaba solamente sobre una parte, que es la física; y después Sócrates añadió la moral, y [por último], Platón inventó la dialéctica y acabó por perfeccionar la Filosofía (Diógenes Laercio, 2013, [III, 30], pág. 234).

El paralelismo trazado por Diógenes Laercio entre la historia de la tragedia y la historia de la filosofía muestra que las convergencias entre ambas no escaparon a la sensibilidad helénica. Para nuestro caso, pudiéramos también declinarlo así: al principio los sabios hablaban con su única voz, luego Sócrates introdujo el diálogo, haciendo consistir en él el ejercicio de la filosofía, en fin, Platón consagró esta forma por escrito.

El diálogo toma cuerpo como género filosófico-literario autónomo en la Atenas democrática del siglo IV a. C. en torno a la figura de Sócrates. Decimos bien «en torno a», ya que el maestro, como se sabe, no escribió nada. Ya en vida se había ido forjando su leyenda; su muerte no hizo más que disparar los intentos de fijarla por escrito. Curiosamente, será escribiendo infinitamente sobre él como se intentará resucitar al filósofo ágrafo.

Son, pues, sus discípulos quienes, inspirándose en su *manera* —cual artistas posteriores de los grandes maestros del Renacimiento italiano—, instauran el género de escritura filosófica de los así llamados *sokratikoi logoi* (diálogos socráticos). Estos constituyen el caso especial en la Historia de la literatura occidental de un género cuya aparición podemos

datar y situar de forma precisa, que conoció además un éxito inmediato. Se considera que unos trescientos textos pertenecientes a la literatura socrática pudieron ser compuestos entre 395<sup>6</sup> y 370 a. C., una producción sin equivalente en el mundo antiguo y que parece haber eclipsado toda otra forma de expresión filosófica hasta el retorno del tratado en la segunda mitad del siglo IV (cf. Dubel, 2011, pág. 250). Antístenes, Aristipo de Cirene, Euclides de Megara y Fedón de Elis son algunos de los autores de *diálogos a la manera de Sócrates*. De toda esta literatura solo han llegado hasta nosotros de forma completa las obras de Platón y Jenofonte, ya consideradas en la Antigüedad como modelos, y de entre ellos, destaca la monumental obra de Platón, quien llevó el género a un grado de perfección artística insuperable.

Como su nombre indica, estos diálogos representan a Sócrates; y lo representan en la relación de su vida con el *logos*. Asistimos en ellos a la construcción dramática del *personaje* del filósofo. No es casual que Aristóteles, primero en anotar la existencia del género, asocie estas representaciones de la forma de interlocución característica de Sócrates con un género teatral: los mimos en prosa (*Poética*, I, 1447b9-11, cf. Aristóteles, 1974, págs. 128-129). El término *diálogos*, en el sentido de obra literaria, aparece en el siglo II a. C. en el tratado estilístico de Demetrio<sup>7</sup>. Antes, como hemos visto en la *Poética*, la referencia es *logoi*. Sin embargo, aunque el término *diálogos* no califique al género autónomo sino de forma tardía, conviene anotar su uso por parte de Platón, cuyo ejemplo por excelencia es su definición misma de pensamiento en *Sofista*, (263e):

El razonamiento (*diánoia*) y el discurso (*logos*) son, sin duda, la misma cosa, pero ¿no le hemos puesto a uno de ellos, que consiste en un diálogo (*diálogos*) interior y silencioso del alma consigo misma, el nombre de razonamiento? (Platón, 2000c, pág. 461).

El diálogo cumple una función preeminente en la filosofía tal y como la entiende Platón, lo cual constituye una de las claves de su excepcionalidad: solo en Platón el diálogo se da como forma necesaria para la comprensión, esto es, como forma correlativa a una filosofía entendida como cuestionamiento. En otras palabras, según él, no solo el pensamiento se dice, se hace, y se escribe en forma de diálogo, sino que el pensamiento es en sí mismo diálogo.

Detengámonos un instante en estos *logoi* para analizar su forma. Aunque cierta tradición atribuye a Zenón de Elea la redacción de los primeros diálogos (cf. Diógenes Laercio, III, 48), y el mismo Platón hace remontar a Parménides el método de pregunta-respuesta que siguen estos diálogos escritos, podemos pensar que los *sokratikoi logoi* emanan de forma natural del método de enseñanza oral que practicaba Sócrates. Así, tal y como apunta Aristóteles en su *Poética*, habrían sido compuestos por imitación (*mimesis*) o rememoración de las entrevistas con el maestro.

¿En qué consistía esta técnica socrática del diálogo filosófico, imitada por sus discípulos? La palabra griega que la designa es *elenchos*. Tal y como nos lo presenta Platón, el *elenchos* es, desde la perspectiva ético-política que Sócrates inaugura en filosofía, un examen; es decir, un método argumentativo que se propone poner a prueba las evidencias bien asentadas, cuestionar las creencias comunes sobre la vida humana. De hecho, la única regla que Sócrates impone a aquellos a los que interroga, además de la brevedad de las respuestas, es simplemente decir lo que ellos creen. Gregory Vlastos resume así los puntos esenciales de este método mediante el cual Sócrates «lleva a cabo un examen del otro como de sí mismo» (Vlastos, 1994, pág. 159):

1. Desde el principio del *elenchos* Sócrates rechaza dar su propia respuesta a la cuestión que se debate, normalmente bajo el pretexto de no tenerla. Su célebre «no saber» es la manifestación recurrente de uno de sus rasgos característicos: la *ironía* —el oráculo de Delfos lo había designado como el hombre más sabio de Grecia. Así pues, el papel que Sócrates asume formalmente se limita a examinar la tesis de su adversario, en lugar de defender una tesis propia.
2. Puesto que la intención real de Sócrates no es solamente detectar y destruir la presunción de sabiduría de sus interlocutores, sino, además, hacer progresar la búsqueda de la verdad, si admitimos que debe descubrirla según este método toda vez que declara no saber nada, Sócrates tiene que sustraerla necesariamente a sus interlocutores. Para ello se sirve del instrumento dialéctico de la pregunta. Esto implica que, para avanzar en su búsqueda de la verdad, le hace falta alguien que responda, un *hypokrités*. El nombre con el que se conoce este método socrático que establece

así la necesidad del otro como condición necesaria para el conocimiento es *mayéutica*, «técnica para asistir en los partos». Como refiere un bello pasaje del *Teteto* de Platón (148d-150e), Sócrates decía haber heredado su oficio de su madre, comadrona; solo que en lugar de ayudar a las mujeres a dar a luz niños, él ayudaba a los jóvenes a alumbrar conocimientos.

El punto de partida del diálogo —al menos en los diálogos socráticos o elénquicos de Platón— es el acuerdo mutuo sobre el reparto de los papeles principales: quién interroga y quién responde. Sócrates suele desempeñar el primero, pero también puede ser interrogado por otros (*Parménides*), o chivar el interrogatorio antes de tomar él las riendas (*Gorgias*), o delegar en otro interlocutor la defensa de cierta tesis (en *Laques*, 194e, Nicias es el portavoz de la definición de valentía que sabemos ser de Sócrates por *Protágoras*, 360c-d). Lo fundamental es darle vida al argumento, encarnarlo, hacer presente y activa una idea, ya sea propia o ajena<sup>8</sup>, representar o actuar el pensamiento.

Resumiendo, la primacía del diálogo es, como vemos, la prueba manifiesta de cierto sentido griego de la alteridad constructiva. En tanto que cuestionamiento, es el motor del teatro trágico, así como el punto de partida de la investigación filosófica sobre las *cosas humanas*. Hallamos así el elemento interrogador que constituye auténticamente a la tragedia y a la filosofía. El diálogo es, de tal suerte, connatural a estos dos procesos paralelos.

### 3. VIDA. UNA REALIDAD: LA GENTE HABLA

Bajemos varios pisos hasta el rellano del diálogo: de su elaboración cultural al impulso innato que lo origina, de algunos griegos insignes al común de los mortales. Al definirlo, hemos dicho que el diálogo es inherente a la capacidad humana de lenguaje y a la vida en comunidad. Es un hecho: la gente habla. ¿Por qué? ¿Para qué? Caben bajo esas preguntas siglos de filosofía. Siendo aquí prosaicos y yendo a lo que vamos, contestaremos de momento a la segunda echando mano del dicho popular: *hablando se entiende la gente*. El entenderse, el decir y comprender recíprocamente lo que se piensa, aparece, de buenas a primeras, como función básica del diálogo, tanto en la más cotidiana situación

comunicativa como en la resolución político-diplomática de los asuntos más graves. Diálogo y entendimiento van hoy en día tan a la par como lo fueron diálogo y cuestionamiento durante la etapa griega clásica.

Pues bien: esta evidencia es precisamente la que vamos a dilucidar con ayuda de Ortega y Gasset. Las ideas que vienen a colación afloran en algunos de sus textos de 1937, tales como *Miseria y esplendor de la traducción* y, el que aquí comentaremos, *Prólogo para franceses*. Escrito por Ortega con motivo de la publicación de la traducción francesa de *La rebelión de las masas*, este prólogo viene antepuesto en todas las ediciones sucesivas, así como el *Epílogo para ingleses* (1938), si bien los textos que conforman la obra más difundida del filósofo habían comenzado a publicarse en forma de artículos en *El Sol* diez años antes. Ello explica las primeras líneas: «Este libro —suponiendo que sea un libro— data... Comenzó a publicarse en un diario madrileño en 1927 y el asunto de que trata es demasiado humano para que no le afecte demasiado el tiempo» (Ortega y Gasset, 2005, pág. 349). Efectivamente, si en 1927 Ortega perfilaba su «hombre-masa» con un ojo puesto en el ascenso del fascismo italiano, a la hora en que redacta desde Holanda su *Prólogo para franceses* la Guerra civil española hace estragos. De ahí, tal vez, el tono amargo con el que el pensador de la circunstancia enuncia a la sazón algunas de sus tesis. Pero más allá de las modalidades efectivas de publicación, la sospecha que desde el primer renglón planea sobre la condición de libro de los escritos de Ortega apunta directamente a nuestro asunto, como se verá.

Ortega, pues, publica preferentemente en periódicos de gran circulación, es decir, para el gran público y no para especialistas —analizados por cierto en este libro a título de subespecie del hombre-masa y contra quienes carga con vehemencia (cf. XII, «La barbarie del especialismo»). En palabras suyas: «como casi todo lo que he escrito, fueron escritas estas páginas para unos cuantos españoles que el destino me había puesto delante». Ortega se siente incómodo hablando *urbi et orbi*; «sufro», declara, «cuando no sé muy concretamente a quién hablo» (2005, pág. 351). Al traducirse o reeditarse un libro suyo, se ve por tanto en la necesidad de dirigirse en el prólogo a sus nuevos lectores, para hacer al menos las presentaciones y «que no entren en su lectura con ilusiones injustificadas». El cambio de destinatario hace improbable la eficacia de la comunicación, a causa de la diferencia circunstancial y una tara intrínseca del lenguaje: «cuando el hombre se pone a hablar lo hace *porque*

cree que va a poder decir cuanto piensa. Pues bien, esto es lo ilusorio. El lenguaje no da para tanto. Dice, poco más o menos, una parte de lo que pensamos y pone una valla infranqueable a la transfusión del resto» (Ortega y Gasset, 2005, pág. 350). Prueba de ello es que el lenguaje sirva igualmente para todo lo contrario: ocultar nuestros pensamientos, mentir. Pero lo peor no es eso, sino el optimismo que desprende dicha creencia, el cual nos vela la estricta verdad: «que siendo al hombre imposible entenderse con sus semejantes, estando condenado a radical soledad, se extenua en esfuerzos para llegar al prójimo» y «acabamos muchas veces por malentendernos mucho más que si, mudos, procurásemos adivinarnos» (Ortega y Gasset, 2005, pág. 350). No, según Ortega —o Beckett, o Ionesco— hablando no se entiende la gente.

A la constatación desencantada sigue, empero, la clave iluminante que salva este humanísimo acto que es el decir: «se olvida demasiado que todo auténtico decir no sólo dice algo, sino que lo dice *alguien a alguien*» (*ibid.*, cursiva nuestra). A través de esta observación, Ortega apunta a la *condición dialógica* del lenguaje. «En todo decir hay un emisor y un receptor, los cuales no son indiferentes al significado de las palabras» (*ibid.*). La sencilla consciencia de este hecho inmuniza contra los peligros que encubre el manejo universalista de la palabra.

Es en este punto en el que el teatro se nos presenta en toda la verdad de su origen etimológico como un extraordinario punto de observación (*theatron*). El pan nuestro de cada día en teatro, muy especialmente en la comedia, es ver a un personaje decir a otro personaje algo distinto de lo que ha dicho a otro personaje, o aun de lo que dice al público en un aparte. El *qué* se relativiza en favor del *quién*, más determinante. La lección que a menudo desaprendemos es que no puede identificarse lo que dice un personaje con su pensamiento, ni con el pensamiento del autor. *Stricto sensu*, no podemos deducir que Shakespeare *piense* que «la vida es [...] una historia / contada por un necio, llena de ruido y furia, / que nada significa» (Shakespeare, 2018, pág. 355) por el hecho de que un personaje suyo, Macbeth, lo *diga* en una situación dramática determinada.

No es de extrañar que ciertos pensadores del teatro, por los caminos de la mimesis y la escena, llegaran a la misma conclusión que Ortega. En un «Diálogo sobre el diálogo» con Jean-Luc Nancy de notable densidad conceptual, Philippe Lacoue-Labarthe enuncia la siguiente proposición: «le langage est essentiellement — originellement — dialogique;

ou si tu préfères, le *logos*, *dialogos* (et non “monologue”, comme le pensait, héroïquement, Novalis). L’adresse est la condition du langage» (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2005, p. 93). Sobre esta última noción, *l’adresse* — dirección, atención a, el remitir, el hecho de dirigir a alguien la palabra — ha reflexionado Denis Guénoun en un trabajo publicado en el mismo volumen. Buscando determinar la especificidad de la acción dramática, Guénoun recalca en la ineludible referencia a Peter Szondi, quien en su *Teoría del drama moderno* (1956) estableció la esencial relación entre drama y diálogo. Puesto que la sustancia del drama consiste, según el crítico húngaro, en la sola reproducción de relaciones interhumanas, el terreno lingüístico en el que este mundo de relaciones puede exponerse es el diálogo. Tratando de comprender concretamente el diálogo al que se refiere Szondi, Guénoun da a su tesis una vuelta más de tuerca; y viene a hacerse una pregunta muy próxima a la de Ortega, cuando cuestionaba el decir como vehículo del pensamiento: «¿qué es presentar un mundo, o expresar un alma, en la relación interhumana?» Respuesta:

Le caractère dialogique du discours ne tient pas à ses contenus. Pas plus qu’il ne se fonde dans l’alternance des répliques : un portrait du monde, un chant intime peuvent être dits par des locuteurs alternés, distribués entre des récitants ou choristes qui prennent tour à tour la parole. Ne reste, pour définir le noyau de dialogue, le trait dialogique le plus distinctif, que *l’adresse*. Ni ce dont on dit, ni la façon de le dire, mais le fait de le *dire à*. Ce n’est pas assez — tout discours est *dit à* : l’adresse est constitutive de tout langage. Et donc le dialogue aussi, peut-être comme le suggère Lacoue-Labarthe. Mais pour que la dimension dialogique soit avérée, et le concept pertinent, il faut en outre que ce discours «adressé à» le soit à quelqu’un, ou quelque chose, en puissance de parler aussi, en capacité de réponse. (Guénoun, 2005, pág. 134).

Una ramificación interesante de esta concepción dialógica del lenguaje —no sin correlación en el teatro, como manifiesta la cita de Artaud puesta en exergo— es la que atañe al decir de los libros, o sea, el de autor a lector. Volviendo a Ortega:

El lenguaje es por esencia diálogo y todas las otras formas del hablar deprecian su eficacia. Por eso yo creo que un libro sólo es bueno en la medida en que nos trae un diálogo latente, en que sentimos que el autor

sabe *imaginar concretamente* a su lector y éste *percibe* como si de entre las líneas saliese una mano ectoplásmica que palpa su persona, que quiere acariciarla —o bien, muy cortésmente, darle un puñetazo (Ortega y Gasset, 2005, pág. 350, cursiva nuestra).

Entendemos «imaginar concretamente» y «percibir» no solo como maneras de remedar al interlocutor ausente, sino como cierto tipo de escritura-lectura que predispone a la respuesta, ya sea en diferido, a distancia, por la escritura o cualquier otro medio de expresión<sup>9</sup>. Esta idea orteguiana había sido expuesta casi con idénticas palabras en *Prólogo para alemanes* (1932) (Ortega y Gasset, 2009, pág. 127), definiéndola allí como «la involución del libro en diálogo».

#### 4. CONCLUSIÓN

Este camino de vuelta del libro al diálogo se perfila a estas alturas como el más leal a la naturaleza de todo decir. Así lo entendió Platón, cuya obra entera se expone mediante diálogos entre personajes que se conocen. Toda idea auténtica es indesligable de aquel que la piensa, y solo es comunicable si se dirige a [*S'adresse à*] un potencial *hypokrités*, un ser concreto capaz de responder.

Involución es también el sentido que hemos seguido en estas páginas, retrotrayéndonos del diálogo escrito al hablado. Tras sondear los orígenes y la evolución del género dialógico desde una doble perspectiva filosófica y teatral, buscando el fundamento mundano de esta realidad tan corriente, hemos recalado en una tesis de Ortega y Gasset compartida por teóricos contemporáneos de la escena: el lenguaje es por esencia diálogo; el diálogo es el *logos* desde el punto de vista del prójimo. Añadimos, para concluir, una ulterior corroboración de esta concepción, en este caso la de Guido Calogero en su *Filosofía del diálogo*: el diálogo es primordial y precede incluso al «principio del logos», dado que este postula el principio de no-contradicción, imperativo al que hay que obedecer para poder entenderse con los demás. Pero eso de *entenderse* solo puede ocurrir dentro de una situación de comunicación determinada. «Desde el momento en que el principio de no-contradicción presupone el hecho de decir, y el hecho de decir, el hecho de escuchar, estamos ya

en el ámbito del diálogo. ¿Cómo separar en rigor los dos principios?» (Calogero, 1969, págs. 44-45, trad. nuestra).

Ahora bien, de la esencialidad del diálogo no se infiere su omnipotencia. Una mirada histórica e interdisciplinar muestra que el diálogo trágico y los diálogos socráticos florecieron y se marchitaron con espléndida intensidad, dejando por delante un largo reguero de imitaciones. Pero una vez nacido, el diálogo permanecerá, en textos y prácticas de todo tipo. De un tiempo a esta parte lo vemos convertido en ideal de concordia y solución de todos los problemas. Políticos, psicólogos y derivados de todo pelo enarbolan machaconamente la palabra *diálogo* como panacea de todos los conflictos entre países, sectores, individuos. ¿Cuántas veces la hemos escuchado en los últimos años en referencia al conflicto catalán, o en las últimas décadas con relación a Israel-Palestina? No hay promesa de conciliación tan eficaz como la que hoy connota el término *diálogo*. Sin embargo, el estudio de su historia debería ponernos en guardia. El diálogo nace en Grecia justamente por el impulso contrario: el disenso y el cuestionamiento de los valores establecidos, los cuales conducirán al *agón* en la tragedia, a la destrucción de creencias falsas en la filosofía socrática.

Pero de la misma manera que los análisis de Ortega sobre los riesgos del lenguaje no lo invalidan, sino que promueven un uso más consciente del mismo, esta mirada al diálogo no pretende en modo alguno desacreditarlo —muy descortés sería con aquel que tanto y tan gratamente nos ha enseñado—, sino desenmascarar algo de la retórica que actualmente le acompaña. El mejor intencionado de los diálogos no es un remedio en sí. Su desarrollo y conclusión dependerán de sus interlocutores *concretos* —de sus capacidades, emociones e inteligencia— y de los valores *comunes* que se tomen como marco.

## 5. OBRAS CITADAS

- ALCÁZAR, JORGE (2009). La filiación genérica del *Coloquio de los perros*. *Acta Poética* (30-1). 143-163.
- ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Trad. Valentín García Yerba. Madrid: GREDOS.
- BALDRY, H.C. (1975). *Le Théâtre tragique des Grecs*. Trad. Jean-Pierre Darmon. Paris: Maspero-La Découverte.

- CALOGERO, GUIDO (1969). *Filosofía del diálogo*. Milano: Edizioni di Comunità.
- CERVANTES, MIGUEL DE (2013). *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López. Madrid: Real Academia Española.
- CRAVERI, BENEDETTA (2001). *La civiltà della conversazione*. Milano: Adelphi.
- DIDEROT, DENIS (2000). *Paradoxe sur le comédien*, ed. Sabine Chaouche. Paris: GF Flammarion.
- DIÓGENES LAERCIO (2013). *Vida y opiniones de los filósofos ilustres*. Trad. Carlos García Gual. Madrid: Alianza.
- DUBEL, SANDRINE (2011). Définir le dialogue antique comme mimésis, entre forme théâtrale et conversation: des *sokratikoi logoi* (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios). En A. Létourneau, F. Cooren y N. Bencherki, *Proceedings of the 13<sup>th</sup> Conference of the International Association for Dialogue Analysis*, (págs. 249-264). <http://iada-web.org/download/representationsindialogue.pdf>
- FRANTZ, PIERRE (2005). Dialogue et conversation selon Diderot. En Jean-Pierre Sarrazac y Catherine Naugrette, *Dialogue. Un nouveau partage des voix*, vol. I «Dialogismes» (págs. 36-45). Louvain-la-Neuve: Études Théâtrales.
- FUMAROLI, MARC (2015). *La République des Lettres*. Paris: Gallimard.
- GUÉNOUN, DENIS (2005). Actions et adresses. En Jean-Pierre Sarrazac y Catherine Naugrette, *Dialogue. Un nouveau partage des voix*, vol. I «Dialogismes» (págs. 131-136). Louvain-la-Neuve: Études Théâtrales.
- JACQUES, FRANCIS (1988). Trois stratégies interactionnelles : conversation, négociation, dialogue. En J. Cosnier, N. Gelas, C. Kerbrat-Orecchioni, *Échanges sur la conversation* (págs. 45-68). Paris: Ed. CNRS.
- LACOUÉ-LABARTHE, PHILIPPE y NANCY, JEAN-LUC (2005). Dialogue sur le dialogue. En Jean-Pierre Sarrazac y Catherine Naugrette, *Dialogue. Un nouveau partage des voix*, vol. I «Dialogismes» (págs. 79-96). Louvain-la-Neuve: Études Théâtrales.
- LEVINAS, EMMANUEL (1986). *De Dieu qui vient à l'idée*. Paris: Vrin.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2005). Prólogo para franceses. En *Obras completas*, tomo IV. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus-Santillana.

- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2009). Prólogo para alemanes. En *Obras completas*, tomo IX. Madrid: Fundación Ortega y Gasset/Taurus-Santillana.
- ORTEGA MÁÑEZ, MARÍA J. (2014). Un lugar de la filosofía española de cuyo nombre no queremos acordarnos. *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* (12), DOI: <https://doi.org/10.4000/ccec.4996>
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1962). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press.
- PLATÓN (2000a). *Hippias menor*. Trad. J. Calonge. Madrid: Gredos.
- PLATÓN (2000b). *República*. Trad. C. Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- PLATÓN (2000c). *Sofista*. Trad. N. L. Cordero. Madrid: Gredos.
- PLATÓN (1985). *Teteto*. Trad. A. Vallejo Campos. Madrid: Gredos
- ROMILLY, JACQUELINE DE (1992). *Pourquoi la Grèce?*. Paris: Fallois.
- SHAKESPEARE, WILLIAM (2018). *Macbeth*. Trad. Miguel Ángel Conejero Dionís-Bayer y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra.
- SIMMEL, GEORG (1981). *Sociologie et épistémologie*. Paris: PUF.
- SÓFOCLES (2000). *Antígona*. Trad. Assela Alamillo, Madrid, Gredos.
- SOURIAU, ETIENNE (1990). *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF.
- VERNANT, JEAN-PIERRE y VIDAL-NAQUET, PIERRE (2002). *Mito y tragedia en Grecia antigua I*. Trad. Mauro Armijo. Barcelona: Paidós.
- VLASTOS, GREGORY (1994). *Socrate, ironie et philosophie morale*. Trad. Catherine Dalimier. Paris: Aubier.
- VVAA, (1988). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol 4, facsímil de la primera edición de 1751-1780. Stuttgart/Bad Cannstatt: Friedrich Frommann.
- ZUCHELLI, BRUNO (1963). *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ, Origine e storia del termine*. Brescia: Paideia.

## 6. NOTAS

- \* La autora de este trabajo es beneficiaria de un contrato «María Zambrano» financiado por el Ministerio de Universidades, en el marco del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, y por la Unión Europea (NextGenerationEU), con la participación de la Universitat de les Illes Balears.
- <sup>1</sup> "Mi chiedete se ho letto l'abate Raynal. No. Ma perchè? Perché non ho piú né tempo né il gusto della lettura. Leggere in solitudine, senza avere qualcuno a cui parlare, con cui discutere o far bella figura o ascoltare o da cui far-li ascoltare, mi riesce impossibile", confidava a un amico» (Craveri, 2001, págs. 480-483). Por otro lado, muy ducho hay que ser en el arte del diálogo para dar comienzo a uno con un tajante: «No se hable más» (Diderot, 2000, pág. 45).
- <sup>2</sup> Del 9 al 26 de septiembre de 1561 se celebra el Coloquio de Poissy. Con la intención de lograr la paz religiosa en Francia, convulsionada por las continuas guerras religiosas, Catalina de Médicis reúne en Poissy a cuarenta y seis prelados católicos, doce ministros protestantes y cuarenta teólogos.
- <sup>3</sup> Jorge Alcázar escribe: «Bataillon señaló la confluencia de la impronta erasmiana en el florecimiento del diálogo renacentista con otra "tradición antigua [...] la del diálogo lucianesco" (*Erasmus y España*, pág. 643). *Coloquio de los perros* es una obra que muestra un alto grado de originalidad y sofisticación textual. En él se dan la mano los géneros cultos y populares, desde el diálogo erasmiano [...], doctas disquisiciones sobre temas como la brujería o el estilo de los arbitristas, hasta la pragmática discursiva de los submundos de la criminalidad y los mataderos. Estos atributos aparentemente dispares se desprenden de una tradición literaria, la cual se remonta a Menipo de Gádara, Varrón o Luciano, y que se inscribe dentro del género conocido como sátira menipea» (Alcázar, 2009, págs. 148-150).
- <sup>4</sup> De la *Ilíada* toma Platón precisamente el ejemplo para su célebre distinción entre el modo de enunciación mimético (equivalente, para el caso, al estilo directo y al diálogo) y el modo diegético en *República* III, 392e-394b (cf. Platón, 2000, págs. 163-165).
- <sup>5</sup> Ver al respecto la aguda reflexión de Jean-Luc Nancy (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2005, pág. 81). Según el filósofo francés, el nombre en el diálogo constituye su especificidad, opera ya una puesta en escena, en la medida en que localiza una presencia, establece una especie de topología que se adhiere a la dramaturgia que tejen las palabras: «le personnage reste toujours un lieu (d'énonciation)». Y responde Philippe Lacoue-Labarthe, rematando: «les noms opèrent le *dia* du dialogue» (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2005, pág. 84).

- <sup>6</sup> Sócrates murió en 399 a. C., condenado a muerte tras un juicio en el que se le acusaba de impiedad y corrupción de jóvenes.
- <sup>7</sup> «La référence au théâtre se déplace, la figure de Socrate, sans disparaître totalement, n'est plus nécessaire à sa définition, et le genre qui lui est associé est maintenant écrit, celui de la lettre familière » (Dubel, 2011, págs. 252-253).
- <sup>8</sup> «Dejemos a Homero, puesto que es imposible preguntarle qué pensaba al escribir estos versos. Pero tú, puesto que parece que aceptas su causa y que estás de acuerdo con lo que afirmas que Homero dice, contesta conjuntamente en nombre de Homero y en el tuyo» (Platón, 2000a, 365d, pág. 246).
- <sup>9</sup> En otro lugar hemos denominado a esta práctica *dialogismo vital* (Ortega Máñez, 2014, §28-35).

