

Interludio:
**Práxis platónica:
el dispositivo teatral de los diálogos filosóficos**

Enzo Diolaiti *

Universidad de Buenos Aires

Recibido: 6/12/2016 – Aprobado: 1/2/2017

Resumen:

Leer los diálogos platónicos es, entre otras cosas, adentrarse en la sutileza de un texto teatral en que las marcas de la oralidad impresas en el *lógos* tensionan la materialidad escrita que lo aloja. En su deambular, los personajes dudan, esgrimen argumentos, persuaden –o, lo que es lo mismo, seducen–, reformulan sus aseveraciones, intentan encontrar las palabras más bellas para decir lo más verdadero, buscan, en definitiva, acercarse de a poco a la Verdad. Mientras tanto, la mente de los lectores modernos se traslada a las calles de la Atenas antigua, escenario de la especulación filosófica, alejada esta de la romántica y solitaria idea tradicional acerca del filosofar.

Palabras clave: Platón-Teatro-Diálogo platónico.

Abstract:

Platonic praxis: theatre in Plato's philosophical dialogues.

Reading Plato's dialogues implies, among other things, going in depth into the subtlety of a theatrical text in which the oral marks imposed in the *logos* put a strain on the written materiality of the text. In their wandering, the characters doubt, put forward arguments, persuade –or, in other words, seduce–. They also reformulate their statements, try to find the finest words to say the most truthful things. They seek, ultimately, to get closed to the Truth. Meanwhile, modern readers' mind travels to the ancient Athens streets, setting for the philosophical speculation far away from the romantic and lonely traditional idea about philosophizing.

Keywords: Plato-Theatre-Platonic Dialogue.

“En el fondo, el teatro era para mí una figuración de lo que sería el amor más tarde: el momento en que el cuerpo y el pensamiento se vuelven, de alguna manera, indiscernibles”.

Alain Badiou. *Elogio del amor*

La cuestión de la *literariness* [*literariedad*] del texto platónico, esto es, aquello que vuelve el diálogo platónico un texto perteneciente al (participante del) campo literario –o, dicho de otro modo, un género literario–, ha sido largamente debatida por los estudiosos a tal punto que en 1969 Martin Puchner publica un libro intitulado *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theatre and Philosophy*. Allí apunta una primera cuestión a tener en cuenta: “Los diálogos de Platón han absorbido todos los géneros preponderantes de la literatura, la

* enzodiolaiti@gmail.com

filosofía y la mitología, mezclándolos libre y sagazmente en un nuevo género dramático, en el cual estos no pueden ejercer su usual influencia. Ahora están gobernados por un principio diferente, la verdad, a la cual se llega probando argumentos en diálogos en prosa conducidos por personajes ocurrentes e irónicos” (2010: 30).ⁱ En otras palabras, la re-inscripción de formas discursivas pertenecientes a la tradición intelectual anterior a Platón en el nuevo contexto del ‘diálogo filosófico’ conlleva la inexorable re-funcionalización de estas en el marco del texto dramático del que ahora forman parte: ni la poesía, ni la filosofía, ni los tratados en prosa, ni las piezas de oratoria conservan su orientación o intencionalidad objetiva ‘original’ (en el sentido de ‘típica’, ‘usual’). Por el contrario, se encuentran al servicio de un género teatral que porta la capacidad de absorber otros géneros, de trabajar sobre la base del amplio espectro de la producción –mejor dicho, de la práctica– discursiva griega con el objeto de complejizar el espesor de la *letra* platónica en virtud de su *participación* simultánea (o imbricada) en más de un género discursivo.

Hablar de géneros discursivos (y, a su vez, de géneros literarios) en la antigüedad presenta, ciertamente, una variedad de inconvenientes.ⁱⁱ Primeramente, los griegos (al igual que los romanos) percibían –concebían– *grosso modo* dos grandes géneros en función de su estructura formal: la poesía y la prosa. En segundo lugar, la distinción entre filosofía y literatura durante el llamado período presocrático no era precisamente nítida: pensemos, a modo de ejemplo, en el célebre Poema de Parménides en que se reflexiona *en verso* sobre “lo que es” y las vías del pensamiento. En tercer lugar, si nos referimos a esto que nombramos como *diálogo filosófico*, asistimos a un claro desfasaje entre las praxis y la teoría acerca del diálogo, en la medida en que las condiciones de emergencia de dicho género, como sabemos, corresponden al s. IV a. C. y, en particular, a la figura de Sócrates, mientras que no contamos con una teorización al respecto sino hasta entrado el helenismo.ⁱⁱⁱ Lo que sí tenemos es un pasaje de la *Poética* Aristóteles, quien, por cierto, acuña el sintagma *sokratikoí lógoi*. Pero lo curioso de esta referencia es que el discípulo hace ingresar los textos platónicos al campo de la *mímesis*,^{iv} quizás como un gesto de provocación hacia su maestro. Veamos qué dice:

Por otro lado, el [arte] [que se vale] sólo de palabras desnudas^v o de los versos (y, en este caso, mezclándolos o utilizando un único género de versos), hasta ahora de hecho [carece de denominación]. Pues no podríamos dar una denominación común a los mimos de Sofrón y de Jenarco^{vi} y a los diálogos socráticos o a la imitación que pudiera hacerse en trímetros,^{vii} en versos elegíacos^{viii} o en algún otro metro similar. (Aristóteles, *Poética* 1447a29-b13)

Como señalábamos, Aristóteles ubica los diálogos socráticos a la par del mimo por tratarse de diálogos en prosa; y confiesa no hallar una denominación para describir aquello que encuentra en común entre ambos. Estamos, pues, ante una zona de vacancia en el pensamiento antiguo. De acuerdo con Dubel (2015), en el período clásico, el género ‘diálogo’ remite indiscutiblemente al teatro,^{ix} es decir, se inserta en esa serie literaria, pero se trata de un género autónomo y reconocible como tal. Poco más puede agregarse respecto de cómo lo concebían los griegos, puesto que no han teorizado de un modo sistemático sobre él.

Ahora bien, aunque ficcional, el diálogo intenta reproducir las condiciones retóricas del intercambio oral entre los interlocutores y, para ello, se vale de diversos recursos expresivos y fraseológicos. En este punto, nos encontramos con la primera tensión –la primera paradoja– platónica entre la oralidad y la escritura: Platón –cosa que Sócrates nunca hizo– dejó textos *escritos* –muchos de ellos, en forma de *diálogo*– y, al mismo tiempo, lanza una punzante crítica a la invención de la escritura en su *Fedro*, sobre la cual apuntaremos algunas cuestiones.

Como es sabido, la crítica a la escritura consiste básicamente en señalar: a) la inconveniencia de la escritura para el cultivo de la memoria (un proceso interno frente a lo externo de la escritura); b) el hecho de que aquella no se trata de un *lógos* “viviente” y, por tanto, no puede entablar un vínculo con su destinatario –recordemos que, de acuerdo con Sócrates, es preciso conocer el alma del que aprende para amoldar el discurso a sus rasgos (valga el anacronismo) ‘psicológicos’–; en palabras de Sócrates, “no puede ayudarse a sí mismo”; c) que la escritura es más bien un “juego” (*paidiá*), dado que es portador de seriedad aquel *lógos* que el sabio inscribe (oralmente) en el alma del aprendiz.

De lo anterior, podemos desprender de un modo muy esquemático las siguientes conclusiones respecto de cuáles son las condiciones posibilidad del conocimiento de la verdad:

1. la co-ocurrencia de cuerpos;
2. la matriz dialogal como vehiculizadora del *lógos* oral;
3. el despliegue de estrategias retóricas adecuadas –amoldadas– a las particularidades alma del receptor (la belleza del discurso incide en el modo como este es receptado);
4. la oralidad como soporte material del *élenchos* socrático;

En este orden de cosas, frente a la inmutabilidad de la materialidad escrita, la palabra hablada habilita un uso maleable de lo dicho, la reformulación constante, la posibilidad de responder a las críticas de un experto, hasta entablar empatía con el destinatario. Lo que el *Fedro* pone en escena, en definitiva, es *una* manera de hablar sobre dos temas aparentemente inconexos –*éros* y *retórica*, aunque también sobre *filosofía*– modelados, amoldados al alma de Fedro. Sus marcas de oralidad textualizan, entonces, la ficción de ese diálogo, de ese ir y venir, de ese modo de escalar progresivamente el conocimiento de las Formas.

Al comienzo del pasaje dedicado a la crítica de la escritura, se desliza, por un lado, la diferencia entre *ejecutar* (*prátein*) y *hablar* (*légein*) en sintonía con la oposición oralidad / escritura respectivamente, y, por el otro, la asociación entre los antiguos y el conocimiento de la verdad.

Sócrates.— ¿Sabés, entonces, de qué manera, en cuanto a los discursos, se agrada más a la divinidad, ejecutándolos o hablando de ellos?

Fedro. — Para nada. ¿Y vos?

S. —Puedo al menos contarte lo que escuché decir de los antiguos, pues la verdad ellos la conocen. Y si la descubriéramos por nosotros mismos, ¿acaso nos preocuparíamos por las opiniones de los hombres?

F. —Hacés una pregunta ridícula. Pero lo que decís haber oído contalo.

S. —Pues bien escuché decir que habitaba cerca de Náucratis en Egipto uno de los antiguos dioses de allí, a quien le está consagrado el pájaro sagrado que llaman Ibis; y que el nombre del dios era Theut. (*Fedro* 274b-274c)

Lo que sigue a continuación es el mito propiamente dicho acerca del surgimiento de la escritura –inventado, claro está, por Platón, algo de lo cual el propio Fedro tomará nota y esperará el momento justo para asestárselo– en boca de Sócrates. Y curiosamente, lo que hace el filósofo es recrear –fingir–^x el *diálogo* entre Theut y Thamus. Este procedimiento literario, conocido como *sermocinatio*, consiste en asignarles a personajes míticos o históricos palabras por ellos inexpresadas. No dejemos de subrayar el componente histriónico-performativo que este recurso estético supone: el que habla produce necesariamente cambios en la tonalidad de

la voz, realiza determinados gestos y ademanes, modifica su mirar, entre otras técnicas teatrales, precisamente para *actuar* de otro y adoptar su máscara.

Nos detenemos ahora en un segmento relevante en términos del problema de la escritura como *phármakon*:

Sócrates [como si fuera Thamus] —Sin duda, descubriste no un fármaco para la memoria, sino para recordar. Y procurarás a tus discípulos una apariencia de sabiduría, no su realidad. Pues los tuyos, tras haberte oído muchas cosas, sin haber recibido enseñanza, parecerán ser muy juiciosos, cuando en su mayoría carecen de juicio, y serán además difíciles de tratar, porque se han vuelto sabios aparentes en lugar de sabios de verdad.

Fedro. —Sócrates, ¡qué fácilmente compones historias egipcias y de cualquier parte, si querés! (275a5-b4)

En función de lo anterior, Sócrates, actuando como Thamus, puntualiza la incompatibilidad entre escritura y verdadero conocimiento. En la doble valencia del término griego *phármakon* —no solo como ‘remedio’, sino también como ‘veneno’—, nuestro filósofo juega con el hecho de que la escritura en apariencia cura, cuando en realidad envenena. Así pues, solo se accede al conocimiento de la verdad mediante la palabra hablada. Pero ¿cómo es posible que Platón, escribiendo él, confiese envenenar a sus lectores?

Vayamos ahora al segmento final de la crítica a la escritura. Sócrates se referirá aquí a la capacidad de palabra oral de sembrar otras palabras en la bella metáfora del *lógos* como semilla:

Fedro. —Hermosísima diversión, comparada con una frívola, es esa de la que hablas, Sócrates, la de quien puede jugar con los discursos contando historias sobre la justicia y las demás cosas a las que te refieres.

Sócrates. —En efecto, es así, querido Fedro. Pero creo que mucho más hermoso es ocuparse de ellas en serio, cuando alguien, valiéndose del arte dialéctica, y una vez tomada el alma adecuada, planta y siembra en ella discursos junto con conocimiento, discursos capaces de socorrerse a sí mismos así como a quien los plantó, que no son estériles, sino que tienen en sí una semilla de la que saldrán otros discursos que crecerán en otros caracteres, capaces de procurar esa semilla siempre inmortal, haciendo feliz al que la posee cuanto más le sea posible a un hombre. (276e1-277a4)

¿Cómo compatibilizar, entonces, una filosofía escrita bajo la afirmación de la preeminencia del discurso oral? ¿Por qué un filósofo que deja por escrito sus cavilaciones aclara que estas, así dispuestas, son estériles? Szlezak (2000: 95) resuelve así la paradoja platónica e interpreta en estos términos la idea del *lógos* que acude en ayuda: “un autor ha de llamarse *philosophos* solo si, al redactar su escrito, conoce la verdad sobre su objeto y dispone de la capacidad de ayudarse [...]. Un filósofo semejante puede demostrar [...] que cuanto ha escrito es de menor valor pues él dispone de algo de mayor valor que lo que ha puesto por escrito”. En otras palabras, esta interpretación esotérica sugiere la existencia de formulaciones platónicas no albergadas en la infértil tierra del soporte escriturario, sino reservadas para el ámbito oculto del intercambio oral —único e irreproducible— entre sus discípulos hoy. Esta doble valía del *lógos* de acuerdo con su canal de vehiculización, la oralidad y la escritura, nos deja latente la sospecha de la existencia de dos planos en la especulación platónica que se vuelve, de este modo, insondable: uno que conocemos, el que ha quedado escrito para la posteridad y de menor valor; otro insospechado, oculto e irrecuperable, de mayor valor, el que quedará por siempre reservado para quienes han compartido un diálogo vivo con el pensador.

Como vemos, Platón no hace un abordaje comprehensivo de la dicotomía oralidad/escritura, sino que se pregunta por la posibilidad (los límites) de la escritura como vehículo del conocimiento y, por extensión, como camino hacia la felicidad (*eudaimonía*).

Dicho esto, ¿de qué se trata esta opción por el diálogo sino de un modo de *entender* la especulación filosófica y, al mismo tiempo, de *hacer* filosofía? El contenido, determinado por la matriz formal que lo aloja, se carga de un sentido insoslayable: el diálogo *informa* –en el sentido de ‘dar forma’–^{xi} el contenido en cuestión. En efecto, la dimensión teatral de los diálogos platónicos no se reduce a la matriz formal (dialógica) que los sostiene; antes bien, esta disemina sobre la textualidad variados procedimientos literarios no solo para embellecer su discurso y construir, así, el *èthos*, en este caso, de Sócrates y Fedro, sino también para volver ostensible la cualidad de texto *irrealizado* cuya realización, justamente, implica la puesta en acto –en escena. Si bien estamos, innegablemente, ante un discurso escrito, el diálogo lleva consigo las huellas de la oralidad que le son inalienables y que proyectan (en prospectiva) una *performance*. Es en esa dualidad, en esa ambigüedad e incompletitud, en esa ambivalencia entre lo oral y lo escrito que discurre el *diá-logo*. Así la palabra hablada es la instancia performativa que, gracias a su movimiento de vaivén, le da *vida* tanto a la filosofía cuanto al teatro. De allí, la indisolubilidad cuerpo-pensamiento mentada por Alain Badiou en nuestro epígrafe a propósito del teatro: es cuerpo-pensamiento en la medida en que es vida. La escritura, por su parte, se halla confinada a su inerte condición.

Para concluir, proponemos entender el pasaje de la crítica a la escritura contenido en el *Fedro* como cifra del proyecto filosófico platónico, pues la dicotomía *escritura-oralidad* aquí expuesta expresa a un tiempo la opción genérica (la matriz formal) por la que Platón se ha inclinado, la necesidad de recurrir constantemente a la paradoja como motor discursivo e instancia de tensión que permite avanzar escalonadamente hacia el *télos* de la filosofía (la *eudaimonía* entendida como el conocimiento de la verdad), el canal a través del cual y el modo como se vehiculiza el conocimiento de las Formas, la propiedad de todo discurso oral de *engendrar* otros que lo discutan y lo reformulen en pos de modelar *retóricamente* la expresión que permita la empatía con el alma del destinatario. Es que sin teatro, sin retórica, sin discurso oral, formas y modalidades discursivas que se implican unas a otras, y se hallan claramente imbricadas en Platón, no hay filosofía... no hay *diá-logo* con la verdad.

Referencias

- Aristóteles (2009). *Poética*. Trad., est. introd. y notas de E. Sinnott. Buenos Aires: Colihue.
- Dubel, S. (2012). "Définir le dialogue antique comme mimésis, entre forme théâtrale et conversation: des sokratikoi logoi (Aristote) au style du dialogue (Ps.-Démétrios)", *Actes en ligne du Colloque IADA, Dialogue et représentation*. Disponible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00697813>. Obtenido: el 19/05/2016.
- Dubel, S. (2015). "Avant-propos: théories et pratiques du dialogue dans l'Antiquité", en: Dubel, S. – Gotteland, S. (edd.). *Formes et genres du dialogue antique*. Bordeaux: Ausonius.
- Nussbaum, M. C. (2015). "Interludio I. El teatro antitragico de Platón", en: *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Trad. de A. Ballesteros. Madrid: Visor, pp. 177-192.
- Platón (2007). *Fedro*. Trad., introd. y notas de M. I. Santa Cruz. Buenos Aires: Losada.

Puchner, M. (2010). *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Szlezák, Th. A. (2000). ¿Qué significa "acudir en ayuda del *lógos*"? Estructura y finalidad de los diálogos platónicos, en: *Areté* 12, 1, pp. 91-114.

ⁱ La traducción es nuestra.

ⁱⁱ Cf. Nussbaum (2015:179-181)

ⁱⁱⁱ Esta cuestión es desarrollada por Dubel (2012: 2015).

^{iv} El término *mímēsis*, comúnmente traducido como "imitación", es tomado por Aristóteles de Platón. Este, en *República*, hace referencia a la *práxis* artística (la poesía, la pintura y la escultura) como una imitación o copia de la realidad; de allí que el arte mimético no sea sino un productor de apariencias, algo inaceptable para el bien de la *pólis*. Por su parte, Aristóteles en su *Poética*, lejos de entender la *mímēsis* poética como concordante con la realidad, la concibe como divergente de ella, en la medida en que, a diferencia del discurso historiográfico, su contenido en lugar de ser *real* y *particular* es *posible* y *universal*. Cf. Introducción de Eduardo Sinnott a la *Poética* de Aristóteles.

^v Metáfora mediante, se refiere a la prosa. Puede interpretarse el adjetivo *psilós* empleado por Aristóteles como 'desprovisto de acompañamiento musical'.

^{vi} Mimógrafos ambos –el primero padre del segundo–, oriundos de Siracusa, compusieron durante el siglo V a.C. estos breves textos dramáticos en prosa de carácter realista llamados mimos –característicos, por cierto, de la isla de Sicilia. En ellos se representaban acontecimientos situados en la vida cotidiana. Bajo el influjo de la estética alejandrina, ya en el período helenístico, Herondas y Teócrito escriben mimos (o mimiambos) en verso.

^{vii} Se refiere al trímetro yámbico, esquema métrico utilizado fundamentalmente en la poesía dramática.

^{viii} Se refiere al metro propio de la elegía, el dístico elegíaco, formado por dos versos (un hexámetro y un pentámetro).

^{ix} Recordemos que en el mundo antiguo el drama es un género poético, en la medida en que tanto la comedia cuanto la tragedia –por mencionar las formas más desarrolladas e influyentes en la literatura posterior– se encuentran escritas en verso.

^x Oportuno resulta recordar la etimología de ficción: *fingēre* en latín significa "fingir".

^{xi} Nótese que utilizamos el término *forma* en su valencia material-literaria y no *Forma*, con mayúscula, en su valencia filosófica, como equivalente de *Idea*.