

**TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE MAGÍSTER EN FILOSOFÍA**

**EL TEATRO PLATÓNICO**

**Valentina Ramírez Sánchez**

Universidad de Caldas  
Facultad, de Artes y Humanidades  
Departamento de Filosofía  
Manizales, Colombia  
2021

## **Valentina Ramírez Sánchez**

Tesis o trabajo de investigación presentada(o) como requisito parcial para optar al título de:  
**Magister en Filosofía**

Director (a):  
(Doctora en Filosofía.) y Marcela Castillo Villegas

Universidad de Caldas  
Facultad de Artes y Humanidades  
Departamento de Filosofía  
Manizales, Colombia  
2021

*A mis padres, por enseñarme el amor por el teatro,  
Y a la vida, por darme la filosofía.*

## **Resumen**

La idea que se busca defender en este texto gira en torno al reconocimiento del aspecto dramático en la obra de Platón. Exploraremos cuáles son las características que presenta el filósofo dentro de obras como Fedro, La República, el Banquete, la Apología, el Protágoras las cuales permitirán tejer la relación entre dichos diálogos y el género dramático. Platón ofrece por medio de sus diálogos la expresión de un drama dialéctico a través de un discurso que suele ser ameno, y, transmite a partir de ellos cómo la filosofía incide en la cotidianidad humana. Para esto utiliza recursos del teatro griego, pero los extrapola y los transforma para crear un nuevo tipo de drama, que podríamos llamar, siguiendo a Puchner (2010), el drama de las ideas. Platón, entonces, abre un nuevo mundo con su drama: el teatro filosófico. A diferencia de la tragedia y la comedia griega, el drama que utiliza Platón en sus diálogos es un mecanismo para difundir la filosofía más allá de difundir el espíritu de la cultura griega como era el objetivo de la tragedia y la comedia. Los diálogos de Platón nos llevan por discusiones que van desde temas como: el amor, el alma, la amistad; como también nos muestra aspectos que van más allá con respecto a la estructura de la polis, como lo son la ética y la política.

**Palabras clave: mito, teatro griego, dialéctica, dramaturgia, teatro filosófico.**

## **Abstract**

The idea that is being defended in this text revolves around the recognition of the dramaturgical aspect in Plato's work. We will explore the characteristics that the philosopher presents within works such as Phaedrus, The Republic, the Banquet, the Apology, the Protagoras, which will allow us to weave the relationship between these dialogues and the dramatic genre. Plato offers through his dialogues the expression of a dialectical drama through a discourse that is usually entertaining, and transmits from them how philosophy affects human daily life. For this he uses resources from the Greek theater, but he extrapolates and transforms them to create a new type of drama, which we could call, following Puchner (2010), the drama of ideas. Plato, then, opens a new world with his drama: the philosophical theater. Unlike Greek tragedy and comedy, the drama that Plato uses in his dialogues is a mechanism to spread philosophy beyond spreading the spirit of Greek culture as was the goal of tragedy and comedy. Plato's dialogues lead us through discussions that range from topics such as: love, the soul, friendship; as it also shows us aspects that go beyond the structure of the polis, such as ethics and politics.

**Keywords: myth, greek theater, dialectics, dramaturgy, philosophical theater.**

## Tabla de contenido

|   |    |
|---|----|
| Introducción.....   | 3  |
| I. La herencia del mito en la obra platónica.....   | 5  |
| II. El mito y la tragedia .....   | 14 |
| III. Platón, entre el teatro y la filosofía.....  | 26 |
| IV. La dramaturgia de Platón: el teatro que inaugura Platón alrededor de la ética<br>y la política..... | 47 |
| V. Conclusiones.....  | 60 |
| VI. Referencias.....  | 63 |

## Introducción

Para empezar, será necesario preguntarnos de dónde nace el interés de abordar a Platón desde la perspectiva del teatro y, para responder a esto, debemos situarnos en Platón como el primer filósofo griego que introduce el diálogo como una muestra del discurso filosófico. Si bien se ha hablado en repetidas ocasiones sobre la poesía, el mito, el diálogo platónico y su cercanía con el género literario, existen otras relaciones menos estudiadas entre su manera de hacer filosofía y el teatro de su tiempo. Para hablar de la relación que posee Platón con el teatro, es indispensable identificar cuáles son las características de la tragedia y la comedia y cómo dichas características se ven expresadas y, de algún modo, transformadas dentro de los diálogos platónicos.

La idea que se busca defender en este texto gira en torno al reconocimiento del aspecto dramático en la obra de Platón. Exploraremos cuáles son las características que presenta el filósofo dentro de obras como Fedro, La República, el Banquete, la Apología, el Protágoras las cuales permitirán tejer la relación entre dichos diálogos y el género dramático. Platón ofrece por medio de sus diálogos la expresión de un drama dialéctico a través de un discurso que suele ser ameno, y, transmite a partir de ellos cómo la filosofía incide en la cotidianidad humana. Para esto utiliza recursos del teatro griego, pero los extrapola y los transforma para crear un nuevo tipo de drama, que podríamos llamar, siguiendo a Puchner (2010), el drama de las ideas:

“En algún momento durante el siglo quinto AC, un joven dramaturgo había enviado su tragedia para la competencia anual de teatro en Atenas. A pesar de su juventud, ya tenía bastante experiencia en el teatro. Se había asegurado el respaldo financiero de un patrón, Dion, y así adquirió uno de los puestos más deseables en el mundo teatral ateniense: líder del coro (choregos). Aparentemente, esto no era suficiente para el joven, ya que había un honor más importante: ganar el primer premio como dramaturgo. La competencia fue feroz. Todos estarían allí, reunidos en el enorme Teatro de Dionisio al aire libre, con más de quince mil personas, para presenciar el triunfo o la humillación. Si su jugada ganara, sería la

realización de su carrera. Sería agasajado durante días y se convertiría en una celebridad instantánea; seguramente dejaría de ir a la escuela y dejaría la lucha, sus otras dos ocupaciones. Pero mientras se dirigía al teatro para presentar su obra, algo inesperado sucedió. Se topó con un pequeño grupo de personas que escuchaban a una criatura desaliñada y de nariz corta a quien reconoció como Sócrates, el notorio orador público. Comenzó a escuchar y se sintió extrañamente obligado por las frases ingeniosas e irónicas de Sócrates, que cortan como navajas de afeitar a través de los discursos incoherentes presentados por varios transeúntes. Él decidió convertirse en un estudiante de este hombre. Y luego, en los escalones del gran Teatro de Dionisio de Atenas, quemó su obra. El dramaturgo, por supuesto, fue Platón, y la escena nos la transmite el primer biógrafo de Platón, Diógenes Laercio, que incluso hizo que Platón exclamara melodramáticamente: "Ven acá, oh dios del fuego, Platón ahora te necesita", mientras su obra ardía en llamas. (1) Pero, ¿por qué Platón quemó su tragedia? Mucho está en juego en la respuesta, ya que la filosofía occidental ha tendido a interpretar una historia según la cual Platón tuvo que consignar a las llamas su ambición de dramaturgo para renacer como filósofo.

Nada podría estar más lejos de la verdad. Platón continuó escribiendo en un modo dramático a lo largo de su vida. La conflagración en la escalera del teatro no fue un final, sino simplemente un cambio de dirección que daría lugar a una de las carreras más inusuales en el drama. Cuando Platón comenzó a escribir de nuevo, lo hizo con un tipo de drama extraño, el diálogo socrático.(2) Estos diálogos fueron escenarios ricamente concebidos que prestaban atención minuciosa a la ambientación, el personaje y la trama, incluso cuando se desviaban de todas las formas conocidas de drama, combinando personajes e ideas, acciones y argumentos en tramas laberínticas y curiosamente serpenteantes. Con esos diálogos, Platón encontró su verdadera vocación, desarrollando un carácter filosófico más poderoso y una forma más inusual de drama filosófico. Platón había logrado transformarse de líder del coro y autor de tragedias juveniles a un tipo de escritor completamente nuevo." (Puchner, p. 8)<sup>1</sup>

¿Por qué hacer alusión una vez más a los mitos en la obra de Platón? Si bien Platón lanza en repetidas ocasiones duras críticas frente a los mitos griegos, su obra se ve impregnada de

---

<sup>1</sup> Traducción propia.



estos para hacer referencia a distintos aspectos: tanto del imaginario colectivo de la polis, como también al reconocimiento individual del hombre. La mitología griega es un elemento vital para comprender el teatro griego, pues bien, la tragedia griega llevó a escena la obra de los grandes trágicos para transmitir mensajes aleccionadores a los hombres sobre la relación de estos con lo divino, por ejemplo. De este modo, el recurso que hace Platón de este género literario encuentra otro rumbo desde la perspectiva del drama y no de la tragedia griega, como usualmente era utilizada.

Cuando hablamos de Platón y el teatro, es preciso hacer referencia a la posición que expresa abiertamente el filósofo. Sin embargo, debemos remitirnos a aquellos pasajes de sus diálogos donde se puede apreciar el tono con el que hace uso de elementos dramáticos para comunicar a sus interlocutores algún tipo de intención. En este apartado se mostrarán los elementos que se asocian entre el teatro en general, y la dramaturgia que crea Platón. En otras palabras, mientras sus afirmaciones van contra la poesía, el teatro y la retórica, sus acciones dentro del texto, esto es, lo que hace en sus obras, va en otra dirección.

Platón, entonces, abre un nuevo mundo con su drama: el teatro filosófico. A diferencia de la tragedia y la comedia griega, el drama que utiliza Platón en sus diálogos es un mecanismo para difundir la filosofía más allá de difundir el espíritu de la cultura griega como era el objetivo de la tragedia y la comedia. Los diálogos de Platón nos llevan por discusiones que van desde temas como: el amor, el alma, la amistad; como también nos muestra aspectos que van más allá con respecto a la estructura de la polis, como lo son la ética y la política. Educar a los hombres desde la filosofía tratando de escribir de manera profunda en sus almas es una de las múltiples razones que tuvo Platón para adoptar el drama filosófico.

## **I. La herencia del mito en la obra platónica**

*“Los mitos no tienen vida por sí mismos.  
Esperan que los encarnemos nosotros.”  
Albert Camus.*

Hemos comprendido uno de los lugares comunes en la historia de la filosofía y es sin duda, su naturaleza y su nacimiento desde la transformación ascendente de la razón, donde se deja atrás todo tipo de elemento que atente contra la misma. El pensamiento especulativo y fantástico con el que se relacionó al mito en el pasado, develó para la filosofía la fragilidad que tenía este con respecto al pensamiento crítico y racional. Sin embargo, la aparición del mito en la historia del pensamiento humano permitió dar los cimientos de la razón. El mito estableció dentro de sus líneas las respuestas que el hombre necesitó en su momento para aclarar su relación con el mundo y, es a partir de esto, en donde surgen los pilares de la filosofía en respuesta a los saberes que transmitían aquellos mitos en la cultura de los pueblos.

El tránsito del mito al *logos* se reconoce en términos del conocimiento y de la verdad que generan estos (*mito y logos*) en la conciencia, en donde el mito, al no reconocer la verdad de sus afirmaciones en el mundo empírico fue relegado a un segundo plano por carecer de fundamento racional y verídico. Con esto, el *logos* asumió el papel que cumplía el mito con respecto a su carácter divulgativo en términos de la enseñanza que este transmitía al pueblo frente a las explicaciones de los fenómenos acaecidos en la naturaleza. Sin embargo, no podemos reconocer el pensamiento mítico que contempló la humanidad como un saber

anti-filosófico e irracional, por el contrario, el mito permitió la aparición del pensamiento filosófico, pues sólo a través de esa primera especulación, se llegó al logos.

Cassirer nos habla sobre la diferencia entre el conocimiento creado a través del mito y el conocimiento empírico. Cuando pensamos en las imágenes creadas en la construcción mítica en contraposición con las que crea la experiencia empírica, imaginamos cada una de estas como si estuviera separadas y distanciadas una de la otra. Sin embargo, si seguimos la tesis que plantea Cassirer, nos encontraremos con aquello que realmente marca la diferencia entre el mito y el logos, la cual no es más que la forma en cómo procede cada uno frente a la explicación de los fenómenos del mundo. Además, debemos reconocer al pensamiento mítico como un eslabón indispensable en cualquier forma del pensamiento racional y lógico. De este modo, no hay una diferencia antagónica entre logos y mito, por el contrario, hay un mecanismo de correspondencia que permite que hablemos de estos dos estadios a través del saber y el pensamiento.

Lo que distingue al mito respecto del conocimiento empírico-científico no es la naturaleza, la cualidad de estas categorías, sino su *modalidad*. Los modos de enlace que emplean ambos para dar a la multiplicidad sensible la forma de la unidad, para dar forma a lo caótico, son generalmente análogos y concordantes. Son las mismas formas más universales de la intuición y del pensamiento las que constituyen la unidad de la conciencia cognoscitiva pura. Desde este punto de vista puede decirse que cada una de estas formas, antes de alcanzar su configuración y sello lógicos determinados, debe haber pasado por un estadio mitológico previo. (Cassirer, 1998, p. 89)

Por otra parte, si analizamos el mito a la par de la filosofía y en conjunto con la filosofía platónica, veremos que el saber mítico, representa una pieza fundamental en la obra del filósofo. El mito nos enseña la expresión y la interpretación de la vida y sus problemas; es poesía, es creación. El logos por su parte es la transformación de esta creación. Si hablamos

del logos desde el lenguaje platónico, podemos afirmar que este responde al mundo de las ideas desde el análisis conceptual. Mientras que, hablar del mito en Platón con respecto al mundo de las ideas, es referirse a este mismo pero a través del lenguaje poético, pues él representa el juego entre el pensamiento y la imagen transformada, metamorfoseada, de la realidad sensible.

El mito en Platón permite la flexibilidad y el movimiento del lenguaje discursivo por medio del diálogo. La figura mítica, vista con frecuencia en sus diálogos, se presenta para transmitir la abstracción de conceptos tales como: justicia, bien, verdad, amor, alma. De este modo el filósofo utiliza esta figura literaria para entrar en un juego entre la creación y la razón, y a partir de esto construir un método de enseñanza filosófica. En este sentido podemos afirmar que el recurso tomado por Platón frente al mito, es utilizado para transmitir por medio de imágenes alegóricas la abstracción de conceptos, los cuales no pueden ser representados por el puro logos, sino que, necesitan de la ayuda del elemento figurado expresado por medio del mito.

El juego del lenguaje utilizado por Platón responde a una narración discursiva hecha por medio de mitos, este se presenta como una figura que permite acercarnos más a los conceptos que el logos mismo manifiesta. El mito, al igual que las metáforas, los símiles y las alegorías son recursos dramaturgicos de su pensamiento, no sólo hablan de la forma con respecto a la oralidad dialéctica que permite la comunicación entre los interlocutores a través de imágenes, sino que, también el mito como las metáforas, los símiles y las alegorías, contienen dentro de sí un discurso coherente, sólido y complejo. La forma no es lo único que interesa cuando nos referimos a la estructura del mito, pues también su contenido figurado transmite un análisis riguroso que nos lleva a comprender este *pensar*

*por imágenes* mediante la escenificación de los puntos de enunciación creados por el logos (como lo son los conceptos).

El filósofo italiano Giovanni Reale (2001), afirma que es preciso destacar que todas las formas de realidad ligadas al devenir no pueden ser expresadas sino en forma de mito, metáforas, símiles y alegorías, como en la alegoría de la caverna, el mito del carro alado, etc., pues bien, todas las problemáticas relacionadas con el cosmos y las relacionadas con el alma y con la historia en general, deben de ser abordadas desde la dimensión verosímil recreada por el mito. Reale asegura también que “[...] para Platón, mito y logos son caminos paralelos, ambos indispensables para acceder a la verdad.” (2001, p. 314) Pensar por imágenes es la función que realiza el mito a lo largo del discurso platónico. Él no utiliza la figura del mito dentro de su obra como mero ornamento lingüístico o literario, sino que es precisamente las condiciones de forma y contenido que comprende el mito en sí mismo, las que permiten el desarrollo del pensamiento crítico, abstracto y conceptual. En Platón se parte de un “pensar por imágenes” (mito, metáfora, alegoría y símil), para llegar a un “pensar por conceptos” (logos).

Hablar de los vestigios del mito en Platón nos lleva a develar el significado que transmiten estos en sus diálogos, para esto tomaremos como ejemplo de esta herencia mítica en el filósofo, al mito de Prometeo en relación a los diálogos de *Protágoras*, *Político* y *La República*.

En la mitología griega se concibe a Prometeo como el dador del fuego y de las artes a la raza humana, atribuyéndole a este la gracia por la cual proceden los hombres frente a los distintos placeres, siendo Prometeo el que concede los dones divinos. Tras la lectura de este mito clásico, se perciben matices sobre el carácter divino: la creación del hombre

primigenio, el rescate de la raza humana y por supuesto el obsequio dado al hombre. A partir del regalo que hace Prometeo a los humanos comienza el análisis de esta historia narrada en la mitología griega, en armonía con la alegoría de la caverna de Platón.

Prometeo no sólo es el dador del fuego, él confiere a los hombres las facultades ocultas del fuego. El fuego se ha asociado con la luz, y esta a su vez es convertida en la representación de la luz del saber, de la luz de la verdad. Prometeo lleva en sus manos el majestuoso fuego hurtado de los dioses, es el fuego divino que le es concedido al hombre, es el símbolo de la razón y del conocimiento. “La luz es la manifestación de la moralidad, de la intelectualidad y de las siete virtudes” (Ciriot, 1997, pág. 293). El fuego inextinguible de los dioses fue concedido a la creación de Prometeo: los humanos, desde entonces el hombre ha bebido de las llamas del fuego, ha encontrado dentro de él su verdadero significado, aquel presentado como símbolo de sabiduría.

Esquilo presenta su tragedia *Prometeo encadenado* para relatar el castigo de Zeus atribuido a Prometeo. Revelar el fuego de los dioses a los hombres, ha desencadenado para Prometeo el martirio de estar encadenado a una piedra mientras un águila lo visita cada mañana para destrozarse su hígado. Sin embargo, en la noche, el cuerpo del inmortal Prometeo se recubre de magia, su cuerpo vuelve a regenerarse: las cicatrices y la sangre del sufrimiento que padeció Prometeo bajo las garras del ave rapiña, desaparecen cada noche; y al desnudarse el alba, espera nuevamente la visita de su voraz verdugo. Esta relación entre el águila y Prometeo se realizará eternamente. “[...] Un sabueso alado de Zeus, un águila oscura, te desgarrará el inmenso pingajo de tu cuerpo, comensal que se cuela sin habersele llamado: durante todo el día devorará la carne de tu hígado.”(Esquilo, 1982, pág. 95). El fuego representa la condena para Prometeo. El atribuirle a los hombres el saber, ha generado la

cadena de sus sufrimientos y el ser desterrado de la sabiduría de los dioses. Si bien anteriormente se habló de la simbolización del fuego representada en el saber, habrá también que referirse a la precaución frente al saber, pues el mito acá tratado es un claro ejemplo de ello, en donde la luz llevada por Prometeo ciega a este, condenándolo a las penumbras del sufrimiento y de la ignominia frente a la raza humana.

En Platón se ve también la importancia de la luz como señal de sabiduría; el elemento del fuego proporciona al hombre de la caverna, el cambio. Platón, en la alegoría de la caverna mencionada en *La República*, relata la situación de tres hombres que se encuentran atados de piernas y cuello en una caverna subterránea. Ellos han permanecido allí desde niños, impedidos del movimiento y de salir de aquella caverna.

Representate hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza. Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros hay un camino más alto, junto al cual imagínate un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los titiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo, los muñecos. (514a-514b).

El hombre de la caverna, representa al hombre sumergido en las tinieblas de la ignorancia, el tránsito de la oscuridad a la luz deja entrever el cambio de la ignorancia a la razón. Con la alegoría de la caverna Platón presenta este cambio en el hombre. Aquel hombre primitivo de la caverna es la encarnación del hombre que no ha probado ni ha experimentado los estados del fuego, entendido esto como los estados del conocimiento y de la razón. Las sombras reflejadas en la pared subterránea representan los mínimos conocimientos que posee el ser humano, pues solamente él contempla los vestigios del fuego y no el mundo de

la verdad, de las ideas, que se esconde tras este. Habrá que contemplar, conocer y poseer aquel fuego, pues él conduce a la salida de la caverna, y en él se encuentra la verdad: la filosofía. Cuando el hombre que sale de la caverna vislumbra la luz, no sólo adquiere, a modo metafórico, el conocimiento, sino también se expone a la oscuridad del error. El fuego no sólo garantiza la sabiduría, abre también la posibilidad a la equivocación. De este modo Platón reconoce en la luz la verdad, y en las penumbras la ignorancia.

Del mismo piensa así lo que corresponde al alma: cuando fija su mirada en objetos sobre los cuales brilla la verdad y lo que es, entiende, conoce y parece tener inteligencia; pero cuando se vuelve hacia lo sumergido en la oscuridad, que nace y perece, entonces opina y percibe débilmente con opiniones que la hacen ir de aquí para allá, y da la impresión de no tener inteligencia. (508d).

El hombre que encuentra la luz, debe contemplar también la posibilidad de cegarse con ésta, pues la verdad no siempre aclara la razón del ser humano, también puede turbar y ofuscar tanto el conocimiento como los ojos. “[...] recuerda que los ojos pueden ver confusamente por dos tipos de perturbaciones: uno al trasladarse de la luz a la tiniebla, y otro de la tiniebla a la luz.” (518a). Platón acepta también el paso de la sabiduría a la ignorancia, pues bien, el ser humano se encuentra expuesto al error como al conocimiento.

Ahora bien, la relación entre Prometeo y el filósofo, radica en el elemento del fuego. En Prometeo se observa cómo este elemento es el causante de su condena, de su castigo; mientras que en Platón, el fuego es la liberación del hombre permeado por la oscuridad de la ignorancia. Prometeo fue condenado por revelar el fuego divino a la miserable raza humana; Prometeo como el dador del fuego a la raza humana, concede la herramienta indispensable de las artes de Hefestos y de la sabiduría de Atenea. Así, el ser humano se abre paso a las vertientes por las cuales ilumina la luz del fuego, vislumbrando de este



modo la verdad y el error. Al hablar de la luz que ciega nos estamos refiriendo tanto a Prometeo como al hombre de la caverna. Por un lado, Prometeo se ciega con el fuego atribuido a los hombres, pues la decisión de robarlo para obsequiárselo a ellos ciega su destino, permaneciendo con esto atado a una roca por el resto de la eternidad. Por otra parte, el hombre que sale de la caverna se encuentra expuesto a contemplar el lado oscuro del fuego, es decir, la decisión de este hombre de regresar a la caverna para informar a sus compañeros sobre la verdadera luz del exterior, supone un error semejante al que tuvo Prometeo en el momento de conceder el fuego a la raza humana.

El hombre de la caverna, es el Prometeo personificado para Platón, pues tanto en el mito como en la alegoría, se encuentra un hombre que desea revelar la verdad del fuego. Prometeo en la caverna, es el hombre que sale de la ignorancia a contemplar la luz de la razón, y también, aquel que presenta a los otros la verdad escondida dentro de la luz del fuego. Las sombras de la caverna subterránea, representan en el mito de Prometeo el estado primitivo del ser humano, de este modo el hombre condenado a estar en la caverna, observando sólo las sombras de la ignorancia, es el mismo Prometeo encadenado y desterrado de la sabiduría de los dioses. “Prometeo es ese héroe que amó tanto a los hombres, que les dio al mismo tiempo el fuego y la libertad, las técnicas y las artes.” (Camus, 1996, pág. 559).

Prometeo se presenta también como un héroe que salva al hombre de las tinieblas, él es el dador del conocimiento y a partir de él nace la filosofía. La libertad presenciada en el ser humano, es gracias a la atribución de la luz, pues como se ha dicho a lo largo del texto, la luz libera de la ignorancia, y es por ello que se le debe el honor al gran Prometeo. Aunque Platón no haga explícita su relación con este mito, es clara la influencia que obtiene éste de

los mitos griegos; por ejemplo en el diálogo *Protágoras*, se nos cuenta con detalles el tránsito de Prometeo; su castigo y el por qué la revelación del fuego divino a los hombres (320c-323a). Esto podría indicarnos el interés de Platón por este mito, pues existen elementos en ambos textos que se pueden asociar a un mismo significado.

Es preciso señalar que esta relación entre el mito y Platón, en este caso el mito de Prometeo, no se hace explícita por el filósofo. Si bien el mito de Prometeo es utilizado por Protágoras para describir la diferencia entre *physis* y *nomos*, Platón no asume en su totalidad la postura que ofrece el sofista para dar explicación sobre las dotes que diferencian a los humanos de los animales; como por ejemplo, los aspectos centrados en el ambiente de la ética y la política. Platón no pretende fundar la ética ni la política como algo cultural o relativo, (*nomos*), sino que, prefiere buscar una fundamentación natural y ontológica (*physis*).

A pesar de que hay un distanciamiento por parte de Platón hacia este mito, en relación a la función que este desempeña en el diálogo el *Protágoras*, puede decirse que sí se acoge, o bien, puede establecerse una red que se teje desde las figuras que el mito representa para formar la capa que recubre al pensamiento de Platón, en armonía con la argumentación y la profundidad que hace este de él.

Este mito se puede ver reflejado (desde las figuras que lo componen) en otros de sus diálogos, como por ejemplo en el *Político*. Si bien no lo hace en un sentido directo donde se le referencie, se nota que él sí logra rescatar elementos que le brinda el mismo mito, para transformarlos y trasladarlos al juego que se abre en medio de los conceptos y las imágenes que ofrece la narrativa platónica. Son la misma flexibilidad y la cercanía que tiene el pensamiento de Platón con las imágenes que ofrecen los mitos, o también llamado, el

pensar por imágenes, las que posibilitan las conexiones entre, por ejemplo: Prometeo, el filósofo y la alegoría de la caverna, donde el juego de pensar a Prometeo y al filósofo, e incluso al hombre que sale de la oscuridad de la caverna, se muestra como uno de los intentos de develar (más a fondo) la cercanía que tiene, o mejor, la gran influencia que tiene para Platón el pensar por imágenes, para su filosofía, incluso para pensar conceptos como la ética y la política.

En el diálogo el *Político* (366 – 362 a.C), también se hace mención a este mismo mito, o más bien, se hace mención a la esfera mayor, a la idea que subyace al mito de Prometeo, es decir, el mito que se ofrece en este diálogo presenta una visión, explicación de la regresión del universo, para explicar, en este caso, el inicio de la política.

En medio de la búsqueda por saber cuál es el origen del político, así como el origen de la ciencia política, podemos comprender a través de este diálogo que dicha búsqueda no se emprende desde la figura del político, sino que es la misma filosofía, la dialéctica, la que nos lleva a hablar de él y de este modo, desarrollar la habilidad de la dialéctica en todo tipo de cuestiones y situaciones. A lo largo del diálogo se mencionan tres nociones para intentar definir la figura del político, a lo que, cada una de ellas es superada a su vez por la nueva noción que es introducida en el discurso. La primera definición presenta al político como la figura de un pastor que guía a su rebaño, (257a-268d) Las tres nociones que se mencionan en el diálogo, a las cuales se les adjudica el origen de la política. Se relaciona el mito de Prometeo (274b-274c) con el inicio de lo político, más que la primera definición que se da del político (268d- 277a).

Este mito constituye una parte fundamental para comprender la definición del político, definición que está formada tanto por la explicación de la regresión del universo

(Prometeo) y la explicación del arte de tejer desde el arte político. Ambos son pensamientos por imágenes, los cuales juntos logran brindar una comprensión unificada sobre el político, una definición racional, respaldada por imágenes, por pensar a través de imágenes.

Develar el movimiento que tienen las imágenes que pueden parecer estáticas en los diálogos de Platón, con el mito y el pensamiento figurativo que lo representa. Esto para mostrar el juego dinámico que permite Platón en este caso con el mito y la incidencia profunda que tiene en su pensamiento filosófico.

Por otra parte, cabe mencionar la importancia que también tienen los mitos escatológicos dentro de la obra y el pensamiento de Platón. Estos mitos son especialmente importantes porque argumentaciones sobre temas como el bien y la justicia recaen, en últimas, en la creencia y reconocimiento de este tipo de mitos. Para comprender la función que desempeñan dichos mitos dentro de la obra del filósofo, es preciso hacer énfasis en la unidad que tiene el mito con el logos, pues esta debe entenderse desde la unidad dramática que compone a los diálogos platónicos en su totalidad. En este sentido, la referencia al mito y al logos que se hace en los diálogos de Platón, logra la unidad dramática que conforma el aspecto “teatral”, dramático de la obra platónica. Es precisamente la mención y la relación que tiene el mito y el logos en el pensamiento de Platón, la que permite contemplar el aspecto dramático de los diálogos de Platón.

Como hemos intentado explicar a lo largo de este texto, los diálogos de Platón atraviesan por dos momentos diferentes; por dos modos de discurso diferentes: el racional y el figurativo o mítico. Ambos determinan momentos importantes dentro de cada uno de los diálogos; los mitos escatológicos hacen parte del discurso figurativo que utiliza Platón como recurso argumentativo. Los mitos escatológicos principalmente, no pueden ser

abordados desde el pensamiento racional, sino que requiere del pensamiento abstracto para hacer mención sobre los problemas a los que intenta hacer alusión, aquellos tan abstractos que el lenguaje racional no basta para referenciarlo.

El recurso -esencialmente- del mito escatológico determina situaciones retóricas en las que se hace necesaria la persuasión que logra establecer lo escatológico. El mito escatológico permite algo que la razón por sí sola no puede, y es la persuasión lo impredecible y desconocido en relación al alma y al futuro, por ejemplo. Algunos de esos mitos escatológicos pueden encontrarse en diálogos como el Gorgias, el Fedón y la República, los tres comparten la noción escatológica en relación al alma. Desde este punto de vista, Vallejo (2005), nos dice que la justificación y la importancia que tiene la actitud platónica ante la retórica, no representa exclusivamente un rechazo a la misma, sino que esta es rechazada por las implicaciones educativas, morales y políticas que ella trae consigo. Sin embargo, si se hace buen uso de la retórica esta puede llegar a significar algo de mayor trascendencia e importancia, pues bien, la retórica fue un pilar decisivo para la reconstrucción filosófica de Platón. ¿Acaso no representa la escatología de los mitos platónicos una forma de retórica?

La unidad entre mito y logos en la obra de Platón, da un sentido a todos los elementos que forman parte de él, como por ejemplo la explicación que hace de la ética y la política por medio de una teoría metafísica de estas formas. Los mitos escatológicos son los que, precisamente, muestran la demarcación que hay entre mito y logos: así también, se observa la clara necesidad de tomar a este tipo de mito como un recurso que permite respaldar sus teorías, con respecto a temas que no pueden tener ninguna comprobación o respaldo por parte de un lenguaje que pueda traducirse en un lenguaje meramente racional, como sí

sucede, por ejemplo, con los mitos alegóricos como el presentado por *Protágoras* (320c-328d).

En contraposición a la mera alegoría, este es el carácter específico de los mitos escatológicos: su intento de expresar algo que no puede decirse en el lenguaje del logos, porque está más allá de toda verificación y de toda argumentación racional. (Vallejo, 2005, p. 121).

La traducción desde un lenguaje figurativo-mítico, a un lenguaje racional, no sucede igual con los mitos escatológicos como sí con los mitos alegóricos. Los mitos escatológicos no responden –como los mitos alegóricos- a un lenguaje que pueda ser traducido en un lenguaje racional; el mito escatológico no tiene más recurso que el juego entre imágenes figurativas y conceptos. A su vez, este juego devela la base que sostiene la intención del porqué hacer mención a este tipo de mitos para la red argumentativa de sus diálogos. Ahora bien, es la teoría metafísica la que se esconde en el fondo de la argumentación que se transmite por medio de los mitos escatológicos; ellos representan los recursos o las herramientas precisas, que ayudan a explicar o mejor aún, son una herramienta para transmitir lo que comprendía el filósofo sobre la ética (bien) y la política (justicia).

Los mitos escatológicos son una muestra más de que para Platón hay una fuerte necesidad de regresar al mito, pues bien, Platón comprende claramente que la razón tiene sus límites, y que en el intento de dar explicaciones sobre nociones abstractas como la ética y la política, pueden quedarse cortas desde la mera lectura del lenguaje racional que propone el logos. Para comprender la complejidad de conceptos que denotan abstracción, es necesario y preciso el pensar por imágenes, el mito es el mecanismo que nos permite acercarnos más a su comprensión, no sólo desde el camino del logos se llega adoptar dichas nociones.

Tejer la relación entre el mito y la filosofía desde la narrativa platónica, representa para la filosofía la base de la argumentación y el valor característico que poseen los mitos en el discurso filosófico. Un análisis hermenéutico del mito encontrado en Platón desde la óptica de su discurso en armonía al logos y al mito, fue el propósito de reivindicación de este filósofo con la tradición mítica griega. Por último, será preciso señalar aquellos elementos claves que se presentan en ambos textos; en primer lugar se encuentra el fuego como castigo y libertad en cada uno de ellos; en segundo lugar se observa el hombre encadenado tanto a la ignorancia de la sabiduría divina, como al desconocimiento de la razón; y en tercer lugar vemos la estructura cavernosa en Platón y la escarpada roca en Prometeo como un símbolo de la profundidad a la que se encuentra sometido el hombre, no poseedor de la verdad y de las ideas.

## **II. Platón y el teatro griego: comedia y tragedia**

*“El ser humano no es ya un artista,  
se ha convertido en una obra de arte,  
camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses.”  
Friedrich Nietzsche.*

Para hablar de la relación de Platón con respecto al teatro en su vida y en su obra será necesario hacer alusión, una vez más, a la tradición y a la herencia que deja el mito y el pensar por imágenes en la tradición filosófica y, por supuesto, teatral. La ruta que sigue

Platón desde el teatro hasta la filosofía, nace precisamente de las conexiones que poseen ambos saberes con la manifestación y la representación del pensamiento mitológico y cultural de la polis griega. Sin embargo, para analizar y comparar cuidadosamente el discurso platónico con el teatro, es menester seguir el rastro de la esencia que deja a su paso el teatro y por ende también, la filosofía.

Se busca encontrar y esclarecer cuál es el origen del teatro griego bajo dos aspectos que son fundamentales para su comprensión. Es así como nace el interés de analizar estos matices en conjunto, y mostrar cómo a partir de la relación de estos se muestra la apertura del saber que brinda el teatro griego y que, posteriormente, transforma la filosofía platónica. Sin embargo, estos aspectos deben analizarse en conjunto y no dar cada uno por separado en cuanto se trata a la interpretación y análisis mismo del origen del teatro griego entendido como arte, saber y tradición cultural.

Para entender estos dos aspectos presentes a lo largo del teatro griego -como lo es en la tragedia y la comedia-, hay que fijar la mirada y develar la esencia que encierra el teatro desde sus orígenes; representado y manifestado a través del fenómeno y la comprensión histórica. Es indispensable, a la hora de hablar del nacimiento de la tragedia y la comedia, aludir al fenómeno en sí que encierra el acto presentado por cada uno de ellos. Por otra parte, si el fenómeno no es comprendido a través de la historia, es decir, a partir de lo que ésta manifiesta y expresa como símbolo de su cultura y de su tiempo, nos lleva, en palabras de Lesky (1966), a imposibilitar el conocimiento de aquella esencia; pues bien, no es posible una comprensión histórica sin aclarar primeramente el sentido del fenómeno, como tampoco es posible la comprensión del fenómeno sin la incorporación histórica conveniente. Ambos matices deben estar unidos para aclarar y dar un sentido, el cual



además nos llevará a la cuestión que acá tratamos sobre el origen del drama griego y su relación en la obra de Platón.

La historia de la cultura griega encierra dentro de sí un gran número de conocimientos, aquellos que lograron transformar la filosofía y las artes desde sus inicios. La cultura griega, con sus artes, su historia y su pensamiento, devela algo místico que subyace a ella misma: su espíritu. El espíritu de la cultura griega, el mismo que impregnó en sus comienzos a la poesía y al teatro, y que también, por supuesto, impregnó a la filosofía de Platón (como veíamos en el apartado anterior), es el que hizo posible la transición del pensamiento representativo al reflexivo, tal es el caso en el paso que da la tragedia a la narración discursiva de la filosofía. Aquel espíritu de la religión griega, en palabras de Walter Otto (2007), es comprendido como un todo. Religión y espíritu no poseen significados antagónicos cuando se trata de la cultura griega. Los dioses, los mitos, los cantos y los ritos, son expresiones que se hacen presentes también en el enjambre literario, filosófico, político y social de los griegos.

Bajo ese mecanismo espiritual de la religión griega, por el cual se llevaban a cabo diversas prácticas culturales y sociales en la antigua Grecia, se procedía igualmente a partir de ese mismo espíritu al mundo del sujeto encaminado a las normas y a las leyes. El mito ya presente en la tragedia logra sugerir y transmitir normatividades para la conducta adecuada dentro y fuera de la polis.

La primera evidencia del teatro griego que comienza a brotar en la Grecia del siglo VI a.C, es la tragedia. La tragedia, en el estudio con respecto a su nacimiento, ha estado sujeta a las interpretaciones de diferentes autores [Lesky (1966); Otto (2001); Nietzsche (1973); Bowra (1971)] que sostienen y comparten la tesis de la relación estrecha y casi natural del

surgimiento de la tragedia con base al carácter mitológico de la cultura griega. Sin embargo, las tesis de autores como Critchley (2014); Vernant y Naquet (2002), apuntan hacia otra dirección: en oposición a una comprensión de la tragedia desde la noción del mito y el espíritu griego.

Si bien el mito constituye un pensamiento que ofrece respuestas -para la naturaleza caótica- por medio de un pensar por imágenes; la tragedia por su parte, logra condensar aquel pensar por imágenes (transmitido por el mito), en un pensar a través de la representación viva de esos mismos elementos y pensamientos. La tragedia le concede vida a los mitos en el sentido en el que logra darle una figura, una máscara y un canto, a aquella presencia de lo natural y divino que exige ser manifestado.

El espíritu de la cultura griega llega hasta la tragedia para encarnar el carácter de los dioses, el cual se hace posible en el des-cubrir de la esencia que emana del mundo. En otras palabras, el mundo y las representaciones de los dioses, posibilitaron el nacimiento de la tragedia: los dioses, y las relaciones de estos con la naturaleza y el hombre, se transforman en lenguaje y cuerpo a través de la tragedia.

La primera aparición de la tragedia que podemos tener dentro de los primeros registros, es con Tepsis y su coro *Tragôdi*, también llamado *cabros cantores*. Tepsis crea la tragedia en honor al dios Dionisos. Esta obra, a diferencia de las obras de los grandes trágicos griegos, se presentaba a través de cantos. El discurso sonoro y la armonía del coro proporcionaban una muestra más del culto a Dionisos que brotaba por Grecia desde Tebas, Lesbos, Atenas, Corinto, Frigia, Tracia, hasta Lemnos, Naxos, Quíos, Corfú, Cos y Pérgamo<sup>2</sup>. La obra de

---

<sup>2</sup> Para esto véase el artículo de César García Álvarez “Para la comprensión de la tragedia. ¿quién es Dioniso?”

Tepsis era cantada, una muestra más de cómo nace la tragedia en medio del rito y el mito; la tragedia nace en la cuna de los cantos y ceremonias ofrecidas a los dioses. La tragedia en especial, logra rendir y transmitir el culto a Dionisos como ninguna otra muestra religiosa; logra condensar todos los elementos que habitan entre lo divino y lo vulgar, para mostrar a partir de la representación festiva, las condiciones de la vida humana que se manifiestan en el devenir de la vida misma.

El dios del rapto extático parecía significar el despertar del anhelo artístico, y el canto y la danza que lo celebraban proporcionaron medios perdurables que preservarían para la posteridad los pensamientos y los sentimientos de aquel pueblo respecto a los problemas fundamentales de nuestra especie. (Bowra, 1971, p. 62).

La tragedia griega en sus inicios refleja el cambio entre lo que yace oculto y lo que se devela. El juego entre el des-ocultamiento del dios y el ocultamiento del mismo, hacen de este arte ritual una cadena de pulsiones recreadas entre máscaras, cantos y danzas. La máscara era el símbolo del dios desde su epifanía. Aparece como el intento de develar la figura de aquella manifestación divina que oscila entre el ocultar y el des-ocultar. La máscara en el teatro ático no debe comprenderse desde el sentido habitual y moderno que entendemos en la expresión del cubrir, sino bien, debe ser entendida desde el sentido de la revelación y la presencia. A este respecto nos dice Walter Otto (2001) que la máscara “Es símbolo y apariencia de aquello que está y no está; unión de la presencia inmediata y la ausencia absoluta.” (p.70). Bowra, afirma también que la esencia del teatro griego siempre expresó, hasta su final, la *huella de su origen dionisiaco*. Por tal motivo, no es gratuito que el coro, por ejemplo, se haya mantenido en la construcción y la representación de la tragedia, pues bien, este era el modelo de aquel espíritu religioso que se mantenía vivo en la Grecia antigua. “El coro, la máscara – la máscara es la presencia del dios en su ausencia- el

coturno, el ritmo musical, la *katarsis* y los disfraces son ocultamientos de la presencia del dios.” (García, 2017, p. 347) El dios hace presencia a través del canto, la máscara y la danza, pero además, el dios hace presencia cuando instaura en el acto recreado un lenguaje que nos habla del mundo y de nosotros mismos.

¿Por qué la tragedia arroja interrogantes e incertidumbres que caen, a modo de lanzas, al vacío donde dormitan los dioses? ¿Por qué la tragedia siembra la curiosidad por comprender el móvil que impulsa a la vida y a la muerte? ¿Desde qué visión nos muestra estos problemas el teatro? La razón de ello nace precisamente en el mensaje que otorga y genera el teatro en la conciencia común. La forma en cómo se transforma la conciencia común de la polis produce impactos no sólo en el pensar y accionar del pueblo griego, sino también en la comprensión del carácter espiritual que los griegos tenían sobre sí mismos. Esto nos lleva a ver en la tragedia un enfoque que va más allá de lo contemplativo, de acuerdo a la belleza que expresa desde el sincretismo generado entre mito y acto, y ver en ella entonces la manifestación de la cultura que se presenta desde la reflexión y la belleza. “La tragedia nos brinda una percepción enormemente rica de la complejidad de la motivación humana y de la abrumadora dificultad que encierran los problemas morales y políticos [...]” (Critchley, 2014, p. 29)

La comedia griega tampoco se queda atrás cuando hablamos del nacimiento del teatro desde la cuna mítica y religiosa de la cultura griega. Al igual que la tragedia nace del espíritu griego manifestado en el mito, la comedia también surge de los ritos y las danzas ofrecidas en torno a los misterios de la fertilidad y la procreación en honor al dios Dionisos (Bowra, 1971). De la primitiva comedia griega puede decirse que no se conserva nada. De

aquella comedia que nació en los actos y los cantos rituales de la aldea, sólo nos quedan los vestigios que algunos de los poetas trágicos y comediógrafos recrean tiempo después.

Aristófanes, por ejemplo, se instaura en Atenas con la comedia, de una manera más detallada en estructura y forma que la comedia primigenia surgida en el mito. Sin embargo, este comediógrafo mantiene elementos esenciales de aquella comedia originaria en la estructura y en la construcción de sus sátiras recreadas a través del teatro. Por ejemplo, las figuras representativas de los ritos primitivos donde estaba presente la burla y el cinismo se replican en obras como: *Las ranas* (405 a.C) y *Las aves* (414 a.C), allí se mantiene una de las figuras primigenias de aquella comedia: el animal. Estas apariciones antropomórficas de animales simulan, con sus actitudes y comportamientos, los humores y caracteres que explora el ser humano a lo largo de su vida dentro de las esferas públicas y privadas de la polis. El disfraz se mantiene en la comedia griega porque este enseña, a partir de las diversas formas tomadas de figuras fantásticas o naturales, los aspectos crudos e incluso incómodos de la naturaleza de la vida y de la reacción del hombre frente a la misma.

Es por ello que la acción cómica nos lleva por senderos similares a los de la tragedia: a instaurar un mundo de signos y significados relacionados continuamente a los aspectos que impactan la razón y el pensamiento. “La comedia es una liberación, un desprenderse de las máscaras que nos ponemos en nuestro trato con los demás, los cuales se han puesto máscaras decentes para tratar con nosotros.” (Sypher, 2015, p. 57). La festividad de lo cómico no sólo exalta el ritual fálico mediante los misterios de la fertilidad y el deseo, sino que además, proporciona un juego de des-ocultamiento a raíz de las posibilidades de confrontar al otro (espectador) consigo mismo.

Dentro de las circunstancias que hacen posible el surgimiento de la tragedia y la comedia desde el ámbito social del vivir de los griegos, se matiza y materializa la naturaleza del mito en el foco del individuo, para esclarecer con ello los interrogantes que apuntan a aspectos como el por qué utiliza el teatro (tragedia y comedia) al recurso mítico para proponer temas de discusión y reflexión que generan pensamiento y acción en el pueblo griego. A esto también apunta Vélez, cuando habla de la *Tragedia y reaprehensión mítica* desde cómo toman los trágicos, precisamente, el recurso mítico para suministrar y fortalecer la facultad del entendimiento. “Si los trágicos se aprovechan de los contenidos míticos que forman parte de su compleja tradición, es porque no ignoran que en ella todavía se atisban las huellas de un pasado salpicado de sentido que merece ser actualizado.” (Vélez, 2013, p.78).

El teatro es la transformación del mito, en cuanto se refiere a forma, estructura y profundidad, sin que esto implique el olvido de las raíces del sentido y el significado que se encuentran dentro del mito. La actualización del sentido del mito permitió su transformación floreciente en el teatro; de esta forma se reveló en el teatro el recurso invaluable que destellaba el mito, el cual además exigía ser representado y manifestado siguiendo el camino del pensar por imágenes, el cual ayudaría a alcanzar aquel pensar por conceptos del que tanto habla la filosofía.

Desde otra perspectiva nos hablan Vernant y Naquet (2002) con respecto a la utilidad de los elementos encontrados dentro del teatro griego como la máscara, la cual establece a partir de lo que representa, la distancia y la diferenciación entre dos elementos que se correlacionan dentro de la escena trágica: la máscara traduce a escena los elementos opuestos que a su vez están asociados, como por ejemplo, la figura divina ligada a la

humana, desde la incomprensión del hombre frente al misterio; la relación entre contrarios puede también marcarnos el camino para comprender la relación entre elementos opuestos que coexisten y están en relación a una misma naturaleza. La tragedia logra llevar a escena el equilibrio entre opuestos y, además, logra revelar lo opuesto, lo enigmático por medio de la máscara y, con ella abre un mundo de comprensión frente a las diversas figuras presentadas en la tragedia como la máscara: símbolo de lo natural y lo divino. Estos autores además sostienen que la máscara actúa como el signo de todo aquello que integra el personaje trágico dentro de las esferas social y religiosa. La máscara para Vernant no designa más que la figura del personaje trágico que toma forma en la figura del héroe, el cual no es más que la interpretación del hombre común que atraviesa, al igual que el personaje enmascarado, por pesares, sufrimientos e infortunios que le depara el mundo y su relación con él.

Si bien pueden atribuírsele diversos significados a los diferentes elementos encontrados en el teatro, pasando por la máscara, el coro, los personajes y la evolución que comienza a brotar en él, no puede dejarse de lado aquella raíz a la que está sujeta la tragedia y la comedia: el mito. Pues bien, como ya se mencionó, la tragedia nace del mito, y es la apreciación que se tiene de este y la complejidad que él explora; al igual también que la importancia que posee el mismo para la cultura, las que posibilitaron el surgimiento de la tragedia para llegar a reflejar la profundidad de las ideas-conceptos avivados en la representación tangible del mito ¿cuáles son algunas de esas ideas-conceptos?. El teatro realza el juego entre el ocultar y el des-ocultar en medio de la máscara, para enseñar lo trágico que subyace a la vida; esos agujeros de sentimientos y dudas que hablan de la

muerte y la desgracia que rodea al personaje. La figura del personaje trágico o del héroe se instaure en el teatro para poner ante nosotros el reflejo de lo que somos nosotros mismos.

“La conciencia trágica nace y se desarrolla también con la tragedia. Al expresarse en forma de género literario original se construyen el pensamiento, el mundo, el hombre trágico” (Vernant y Naquet, 2002, p.25) Tal vez la conciencia trágica de los griegos ya se había construido en el imaginario de estos antes de la aparición del teatro-tragedia, pues bien, ¿qué enseña el mito sino es precisamente ese despertar ante el mundo, ante lo irreconocible, que comienza a tomar forma sobre la angustia y el castigo que pueden recibir los hombres por su actuar o su inacción frente a los misterios de lo divino?

Ahora bien, es cierto lo que afirma Vernant cuando se refiere a la conciencia trágica que brinda la tragedia en los espectadores, sin embargo, la tragedia sólo lograr despertar esa apreciación y comprensión de lo trágico con respecto a su sentido que ya estaba presente en el mito. De este modo, podemos sustituir esta perspectiva del *nacimiento* de la conciencia trágica generada a partir de la tragedia; por el *despertar* de la conciencia trágica, habitada ya en el mito, impulsada gracias al avivamiento que hace la tragedia del mismo. La conciencia trágica logra abrir las puertas de la comprensión frente a sí y frente a lo otro; es la misma que impulsa a actuar con base en diferentes mecanismos que rigen al individuo como sujeto social y político, además de contribuir a la formación de un sistema de normas de acuerdo a la conducta y al comportamiento que debe o no seguirse, sin dejar de lado las conexiones entre el espíritu de la cultura griega y la conciencia que comienza a madurar por todo el territorio. El teatro despierta la conciencia en el espectador cuando éste ve su reflejo en las fragilidades y habilidades que padece el héroe trágico, él mismo reconoce en aquel personaje su propia figura



Por otra parte, Critchley, al igual que Vernant y Naquet, toma otra dirección para la comprensión de la tragedia. Si bien Critchley no está de acuerdo con la interpretación de la tragedia como ritual, acepta que esta no carece de sentido, ni tampoco es completamente errónea. No obstante, desde la mirada del autor es más apropiado comprenderla desde otro terreno, más cercano y asociado a la razón que a la fiesta y el juego<sup>3</sup>.

Más bien quiero decir que la tragedia se entendería mejor en tanto que metarritual: de este modo, se trataría mejor dicho de la *recreación* racional o la *reapropiación* del ritual mítico dentro del contexto de un régimen nuevo, tanto en lo estético como en lo político y lo institucional. (Critchley, 2020, p.58)

Para este filósofo, considerar el ritual en la tragedia como usualmente la comprendemos: desde la transición entre el automatismo y el trance, que a la vez está identificado con el deseo de autenticidad, conlleva a caer en una interpretación de la tragedia que no se desprende del ambiente ritual y mítico. Para Critchley es necesario comprender la tragedia en tanto metarritual, donde existe una recreación consciente que se identifica con lo inauténtico; es decir, la tragedia para este filósofo debe poder identificarse no con el deseo de autenticidad, al cual está estrechamente ligada la interpretación de la tragedia en tanto rito como parte de una actividad preconsciente y por tanto irracional, sino que, por el contrario, Critchley sostiene la mirada hacia la tragedia como ritual *inauténtico*, es decir, entenderla desde el ritual consciente y racional, y no desde la exaltación de la fantasía que puede encerrar la idea de la tragedia en cercanía al rito.

El pasado del teatro griego no está recubierto, para autores como Critchley, por trazos místicos y confusos; más bien, la tragedia y la comedia muestran el enfoque dramático que

---

<sup>3</sup> Para profundizar sobre el concepto del juego entendido desde el arte, y por supuesto desde la tragedia y su tradición, léase a H.G. Gadamer en su obra "*La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*" (1991), Paidós Ibérica S.A. Barcelona.

emana de ellas para hablar de aquello que las involucra como responsables para el cambio que permite modificar el imaginario colectivo de la cultura de la polis. El mito ya precedía la autoconciencia política y ética de la cual comienza a nutrirse la tragedia. El teatro griego traduce los mensajes ya ofrecidos por el mito en un cuerpo que sufre y padece por los designios divinos; como también las decisiones equivocadas que se ven representadas, por ejemplo, en el personaje trágico y el héroe cómico del teatro. Estos sentidos proporcionados por el teatro otorgan análisis para la reflexión frente a los ámbitos humanos que enmarañan la necesidad de pensar y actuar conforme a los matices espirituales que cubren la esfera de vida griega.

Es cierto que aquellas representaciones de lo divino instauradas en el reflejo del universo espiritual abiertas por la cultura y la religión griega -a través de los ritos, los mitos y las expresiones figuradas alusivas a esos matices-, llegan hasta la estructura de las instituciones sociales y políticas para designar criterios que reflejan la conducta propia de la polis. El espíritu religioso no está alejado por entero de la esfera pública, es decir política, pues basta con ver las diferentes recreaciones que realiza el mito para mostrar las jerarquizaciones erguidas en torno al orden público y político. Claramente el mito ofrece un conocimiento sobre aquello que apenas comprenden los hombres; el mito sirvió como una herramienta educadora para el pueblo de acuerdo a un universo de sentidos abarcados desde lo espiritual y divino, hasta lo vulgar y común. Es por ello que Platón, como se mencionó en un principio, tomó el recurso proporcionado por el mito para transformarlo desde su lenguaje y forma, y poder así transmitir mensajes limpios de todo velo impregnado de características religiosas o espirituales. La tragedia antes que la filosofía, comprendió la herramienta adecuada brindada por el mito, para introducirlo en el nuevo mundo de la representación

viva de aquellas nociones de las que hablaba el mito. Ahora bien, hay una diferencia entre la tragedia, que evoluciona con los grandes trágicos, y el discurso de la filosofía, o mejor aún, de la filosofía dramática que crea Platón. Para esto mostraremos a continuación aquellas representaciones de obras trágicas y cómicas que comienzan a dar frutos con respecto a matices posteriormente tomados por la filosofía como aquellos alusivos al campo ético y político. Desde la narrativa platónica podemos encontrar los rastros de la herencia teatral, brindada a través de la tragedia y la comedia en la forma en cómo se introducen las nociones filosóficas en el discurso, desde cimientos míticos y teatrales. No es gratuita la correspondencia entre el teatro y la filosofía; por el contrario, la correlación entre estos dos saberes nos puede llevar a interpretar, incluso, al nacimiento de la filosofía desde la matriz del teatro que encarna el saber.

### **III. Platón: entre el teatro y la filosofía**

Es preciso identificar cómo las características de la tragedia y la comedia se ven expresadas, y de algún modo transformadas en los diálogos de Platón. Para esto debemos rastrear las referencias que hace el filósofo contra el género dramático y poético; luego, pondremos en discusión la postura negativa por parte de Platón hacia el teatro en contraposición con su forma de hacer filosofía, cargada además de elementos dramáticos y cómicos que guardan su cercanía con el teatro; y por último, propondremos a Platón como el filósofo que inaugura el teatro filosófico o también llamado *drama platónico*<sup>4</sup> a través de la expresión dialéctica tejida entre mito y tragedia.

---

<sup>4</sup> M. Puchner. *The drama of ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy* (2010), Oxford University press. New York.

Las referencias de Platón al teatro, o bien, a aquello que nace o está asociado a la poesía (como la tragedia y la comedia en nuestro caso), podemos encontrarlas en las señas de su pensamiento receloso hacia el género poético y trágico. Regresemos a la rivalidad que tiene Platón contra los poetas. Es bien sabido que los poetas, al igual que los rapsodas, ocuparon por mucho tiempo un lugar relevante dentro de la jerarquía griega; a los poetas les eran encomendadas las virtudes del conocimiento y, además, estos eran reconocidos por sus funciones como educadores, las cuales actuaban en pro de los saberes culturales y religiosos de la polis<sup>5</sup>. A este punto llamaremos la atención nuevamente sobre aquella disputa entre poesía y filosofía a la cual Platón acude y toma posición.

Una de las razones que se le pueden adjudicar al filósofo por su supuesto rechazo al género poético y trágico, tiene que ver justamente con la posición ocupada y adoptada por el poeta por parte de la imagen que éste presentaba de sí ante el pueblo; de este modo, para Platón el poeta se convertía en un sofista capaz de persuadir al público a través de emociones manipuladas. Tal vez Platón quería llegar a ocupar el lugar que tenía el poeta, pues bien, el teatro sirvió como herramienta educativa; era la educación popular a la cual cualquiera podía acceder; en cambio, la filosofía siempre se mostró para determinado público y respondía a la minoría más que a la mayoría. Sobre este último punto volveremos más adelante.

La crítica que lanza Platón hacia el teatro no se debe a la forma en cómo está construido este, pues bien, como veremos a lo largo de este texto, Platón toma y recrea los elementos brindados por el teatro para instaurar el *drama de las ideas*, siguiendo a Puchner. Más bien,

---

<sup>5</sup> Para esto puede consultarse a Diógenes Laercio, *Vida de los filósofos ilustres*. (2007), Alianza Editorial, Madrid.

su crítica hacia el teatro se debe al mensaje que transmite: lleno de lenguaje sofisticado y persuasivo, nocivo para la construcción de la ciudad-estado ideal anhelada por el filósofo.

Si bien podemos encontrarnos con críticas de Platón hacia la persuasión, él no la excluye completamente. Por ejemplo, en diálogos como el *Fedro* (370 a.C) se ve una clara referencia y se resalta la importancia del valor de lo sensible, de la que hace parte también la persuasión, para comprender las ideas. En este diálogo el filósofo parece conceder la necesidad de la facultad y apropiación de lo sensible para llegar al umbral donde reposa la verdad; la persuasión-lo sensible, es en este sentido, un eslabón para cruzar hasta las ideas. Su teoría de las formas queda expuesta en este diálogo a través de las continuas referencias que hace sobre el amor; el gran exponente de lo sensible y persuasivo, queda al descubierto en el interés de hablar sobre su naturaleza y sobre lo que proyecta en las almas.

Vemos la atención enfocada en primera medida a aspectos más sensibles como la belleza, la cual brinda los primeros eslabones para hablar de nociones más profundas con respecto a la idea del buen amor. Esta discusión en torno al amor, nos lleva a otros temas como por ejemplo la distinción entre bueno-malo con respecto a la educación (235a), una señal más de su provocadora modificación y su rechazo por lo que estaba siendo divulgado, incluso en la misma educación. Además de esto también hace una distinción entre bueno-malo a nivel estético, pues bien, distinguir entre la buena poesía de la mala demuestra una capacidad a la que se llega por medio de la buena educación, la que está acompañada por las musas y la verdad. Transcurre el diálogo y, Sócrates, habla sobre lo que comprendemos por amor y cuál es su poder; ¿es provechoso o dañino para el alma? De este recorrido narrativo acerca del amor y de la figura de los amantes, nace la distinción entre el que ama y el que no ama, y para esto, nos dice, es necesario comprender que hay dos principios que

nos rigen, a saber: el deseo natural del gozo y la opinión adquirida. “Ambos principios coinciden unas veces y otras veces disienten y se revelan, y unas veces domina una y otras otra.” (237e). Estos principios a los que refieren las líneas de Platón se conectan al enjambre filosófico por medio de las facultades que otorga la cualidad de lo sensible, la cual persuade nuestros sentidos y altera las emociones. Sin embargo, la cualidad de lo sensible no pasa a un segundo plano en este diálogo, por el contrario, el valor de elementos figurativos, próximos a la belleza y al amor, pero también a las ideas, refleja por ejemplo, la coincidencia de Platón entre dos instintos que rigen al ser humano: la razón y la pasión, en esta última se halla el gozo, el deseo y lo bello. De esta forma, lo que aparentemente parece un rechazo a la persuasión por parte de Platón en diálogos como el *Gorgias*, por ejemplo, queda atrás en este diálogo del *Fedro*. Por medio del valor que posee lo sensible, se llega a crear y a ampliar el significado sobre la idea en la que se enfoca la atención, en este caso, la idea sobre el buen amor, o el buen amar. No es menos importante la referencia que se hace sobre Eros en algunos diálogos con tanta atención y relevancia -unos más que otros-, para mostrar a partir de la dinámica del pensamiento sensible, la naturaleza de la cual está hecha el hombre. a este respecto Dodds (1983) nos dice que:

Eros tiene una importancia especial en el pensamiento de Platón como el único modo de experiencia que pone en contacto las dos naturalezas del hombre, el yo divino y la bestia amarrada. Porque Eros está francamente arraigado en lo que el hombre comparte con los animales, el impulso fisiológico del sexo...pero Eros suministra asimismo el impulso dinámico que lleva al alma adelante en su búsqueda de una satisfacción que trascienda la experiencia terrena. Abarca el ámbito entero de la personalidad humana y constituye el único puente entre el hombre tal como es y el hombre como podría ser [...]. (p.203).

De acuerdo con lo que nos dice Dodds con respecto al contacto continuo que tiene el ser humano con sus dos naturalezas, Eros, logra brindar la armonía, logra unir lo divino y lo

animal, y permite consolidar la búsqueda por el sentido y la verdad. La presencia de Eros en medio de los enamorados puede proporcionarnos imágenes de acuerdo a cómo se ven y se diferencian los que aman de los que no, atribuyendo a estos últimos más cordura que a los primeros. Sin embargo, Platón nos deja saber que aceptar la distinción en estos términos de cordura y locura, podría llevarnos a estar dispuestos a afirmar que la demencia es una rival, pero, como vemos en el mundo espiritual y tangible, los dioses y las profetisas, por ejemplo, reciben de aquel éxtasis divino las más bellas gracias al orden público y privado. Aquellos también que con sus dotes de vaticinio, trajeron mensajes del futuro para muchos. Esto demuestra que aquel carácter sensible, ya sea aquel en el que se encuentran los enamorados por la presencia de Eros en sus almas y conciencias, o bien, sea la percepción del éxtasis y el trance en el que pueden estar los sentidos, los que pueden llevar a la persuasión de las ideas. La manía que habita en el alma del hombre, se reconoce desde su naturaleza divina, la sensatez es cosa de los hombres, y estas dos naturalezas juntas se unen para crear. Las bellas obras que han hecho los “maniáticos”, aquellos que entran en el frenesí que les inspiran las musas, son los mismos que transforman aquel sentir espiritual, lo plasman en toda clase de poesía, (cabe allí también el teatro). El buen poeta es aquel que habla con los dioses, o por el cual, los dioses hablan por medio de él. (245a).

Podría sugerirse que el pensamiento de Platón en torno a lo sensible visto en el *Fedro*, puede entenderse en el sentido del des-ocultamiento de la idea; hay que atravesar primero por lo sensible, develar lo sensible para hallar lo que yace oculto a este, las ideas. En este sentido podemos encontrar una relación entre Platón y el pensamiento del filósofo presocrático Heráclito, con respecto a su doctrina del ocultar. Para esto recordemos la sentencia de Heráclito la cual versa así: “*La naturaleza ama esconderse*”. Pierre Hadot, en

su obra “*El velo de Isis*” retoma el pensamiento de Heráclito y junto a él las diversas interpretaciones que se le han asignado a su obra; una de estas interpretaciones que se hace necesaria para Hadot, es la debida comprensión de los términos utilizados por el filósofo. “La palabra “ama” (*Philei*) no significa aquí un sentimiento, sino una tendencia natural o habitual, un proceso que se produce necesaria o frecuentemente.” (Hadot, 2015, p.30). Seguida de esta aclaración de los términos que puede hacer mejor el trabajo comprensivo de la obra heraclitiana, Hadot habla sobre el carácter de naturaleza que toma forma en el pensamiento de Heráclito y nos dice frente a este fragmento que:

Si entendemos *physis* en este sentido, podríamos suponer entonces que “escondese” se refiere a la dificultad de descubrir la naturaleza propia de cada cosa. [...] Sería pues muy posible que el sentido de nuestro aforismo fuera este: “La naturaleza [en el sentido de la constitución, la fuerza, la vida de la cosa] ama esconderse, no ser aparente”. Esta interpretación admitiría, además, dos matices: o bien la naturaleza de las cosas es difícil de conocer, o bien, la naturaleza de las cosas ama ser escondida, es decir, el sabio debe esconderla. (Hadot, 2015, p.31).

Heráclito nos habla de un universo que en esencia está oculto, la naturaleza está en un continuo esconderse, porque a partir del devenir no es posible determinar la esencia, determinar el ser. Sin embargo, esto no significa que el universo se vea despojado del ser, solo que no es posible evidenciar el ser presentado por la naturaleza, pues lo que hoy contemplamos de ella como esencia, mañana se transformará y surgirá ella en un devenir nuevo; y así continuará tanto el universo como la vida, en una especie de *no-retorno*, no se llega nunca al mismo lugar que se contempla.

A partir de este significado de lo oculto proporcionado por Heráclito, surge en Platón una similitud hacia este, pues bien, desde el punto de vista platónico, podemos comprender la



teoría de las formas desde una interpretación del conocimiento como capas de sentido que recubren la verdad y las ideas. Toda la filosofía de Platón es una reconstrucción del camino que debe seguirse para llegar a contemplar las ideas, disolver estas capas es la tarea del filósofo. Es preciso llegar a la idea, porque lo aparente está velado, oculto. Para Platón este sería el viaje que se debería emprenderse para llegar hasta las ideas: consiste en develar lo oculto, siguiendo en la relación con Heráclito, atravesar el devenir, el juego entre el ocultar y desocultar de la naturaleza (*physis*), esto puede llevarnos a develar la verdad.

En este camino para develar lo oculto, encontramos en Platón la referencia de lo sensible como un elemento fundamental para develar la *physis*. Lo enigmático de la verdad es también el camino que debe seguirse para llegar a ella; por esa razón nos cruzamos con la persuasión sensible, ella nos conducirá al concepto de un modo más elevado; y de nuevo, esto nos lleva por uno de los hilos argumentativos que hasta el momento hemos defendido en este texto; la noción de Platón del pensar por imágenes para llegar después a un pensar por conceptos, queda resuelta en el *Fedro* a partir de la interpretación del “pensar por sentidos”, para llegar al pensamiento conceptual de la idea de amor, por ejemplo.

Platón lucha contra la representación de la cultura replicada por el teatro a través de sus obras. El teatro representa la cultura popular de Grecia: aquel espíritu simbolizado en los ámbitos de la ciudad y los hombres. En la *República* podemos ubicar dos críticas diferentes expresadas por Platón frente a la poesía y con ella el teatro. En el libro II de la *República*, Sócrates habla con Glaucón de la educación que reciben niños y jóvenes sobre la visión de los dioses brindada por poetas y trágicos. Tras analizar y diferenciar entre el discurso falso del verdadero, Sócrates hace mención de la instrumentalización del mito como respuesta y

también ejemplo, sobre ese discurso falso que proporciona la poesía y por ende también el teatro.

Sócrates expone los argumentos en contra de los mitos que estaban siendo representados, ya que dichas interpretaciones sembraban en los jóvenes opiniones opuestas a la verdad (379a-e). Las figuras de lo divino y de los dioses representadas en la poesía y el teatro, eran mostradas desde la oscuridad del sentido y significado que velaba la comprensión de los mismos. Enmascarar a un dios con el disfraz de la mentira era la consecuencia del significado difundido y propiciado por el teatro y la poesía. La verdadera tarea del poeta era forjar los mitos y no apartarse de ellos, “[...] debe representarse siempre al dios como es realmente, ya sea en versos épicos o líricos o en la tragedia.” (379a). Más adelante nos dirá también el filósofo las razones por las cuales considera pertinente reformar la educación que se está suministrando a los jóvenes mediante el mito, pues bien, una razón fundamental es la imagen deformada que realizan de los dioses, para Platón -en el personaje de Sócrates-, los dioses no pueden ser representados como entes de maldad, a los cuales se les profieren designios de azar y de fortuna con los humanos. Esta crítica podemos calificarla de ser escatológica o también una crítica que atribuye razones de índole religiosa para rechazar las artes.

A esta interpretación del diálogo anota también Kaufmann, (1978) “Podemos resumir los tres aspectos con los cuales Platón criticó el discurso poético. Según él lo divino es solamente responsable de lo bueno, nunca de lo malo o del mal, lo divino no cambia jamás, nunca decepciona y nunca miente.” (p.37). Platón aboga por la moralización de lo divino, por presentar una concepción de lo divino más racional; frente a la idea de presentar a los dioses como responsables tanto del bien como del mal; creadores de la luz y de las

tinieblas; dadores de la dicha y la desgracia. Platón considera que de dios sólo proviene el bien. Antolín (2001), nos advierte sobre uno de los problemas que tiene Platón con la tragedia, y tiene que ver con el concepto de religiosidad que presenta la tragedia, el cual se contrapone con el del filósofo. Desde el punto de vista religioso la tragedia nace tanto de la tradición olímpico-homérica, como también del culto a Dionisos. El elemento que subyace a la religión griega y a su espíritu, es el significado y la apropiación de la noción de transformación que es adoptada por los hombres cuando entran en el éxtasis del culto. Todo aquel que entre en estado de éxtasis se convierte en un hombre distinto, comienza a ser otro personaje que encarna y siente en un cuerpo ajeno al suyo; por esta razón se le atribuye a la tragedia su cercanía con el rito y el proceso de transformación suministrado por este. La tragedia también representa el bien y el mal como producto ritual.

Podemos sugerir que Platón no comprende bien la cultura y el espíritu griego, pues no vive en ella, ni se siente parte de ella desde lo que cultura y religión manifiestan en el imaginario colectivo griego: él es el rebelde de su cultura. Para los griegos la distinción entre bueno y malo con base a las virtudes que cubren a los dioses no está calificada (dentro de la religión griega) como algo sombrío y oscuro, los dioses pueden llegar a manifestar tanto odio como calma, porque ellos representan a su vez el caos y la armonía que rige la naturaleza.

Para Platón los dioses no crearon el mal, ni mucho menos eran responsables de los males sucedidos a los hombres, es la deliberación, la conciencia y la razón mal comprendidas, las que llevaron al ser humano a errar por los caminos de las infinitas oportunidades de tropezar y caer en el error y la mentira, y por ende no obrar bien.

En el libro II de la *República* encontramos también una crítica hacia uno de los escritores trágicos, en este caso a Esquilo (380a). Sócrates acusa a Esquilo por difundir imágenes

falsas de los dioses, pues ellos -a la mirada del filósofo, poseen las virtudes benevolentes y no las apreciaciones de venganza y crueldad que representan trágicos como Esquilo. Los poetas griegos y en especial el mensaje transmitido por la tragedia, nos presentan la condición humana desde una perspectiva pesimista, donde fuerzas irracionales como *ate*, *mania* y *demon* actúan sobre nosotros sin que podamos comprender el porqué, son fuerzas que superan la comprensión del ser humano y por tanto son inevitables. Los poetas trágicos logran además presentar el dolor y el sufrimiento como productos naturales y esenciales que subyacen a la vida; allí, en medio del dolor y la locura, nace también la sabiduría. (Antolín. pág 343-344) No podemos comprender a los dioses, ni los designios que ellos ponen sobre nosotros, si pudiéramos ¿de qué nos serviría?

Más adelante en el libro VI de la *República* (514b-516b) nos encontramos con el concepto de mimesis. A través de la alegoría de la caverna se nos explican los tres niveles que existen para llegar al conocimiento, allí donde habitan las ideas y de donde nacen los conceptos y los reflejos de ellos manifestados en el mundo sensible. A partir de la noción de mimesis se culpa al teatro de pertenecer al eslabón más bajo del conocimiento, pues bien, la tragedia representa la duplicidad de lo ya duplicado que es la realidad sensible; producto a modo de sombra de lo que yace por encima a esta, esto es, el esplendor por el que irradian las ideas y la verdad. El arte es una imitación, es la mimesis replicada del mundo sensible, el cual a su vez es la sombra del mundo de las ideas donde yace la verdad. El arte, y por tanto la tragedia, al encontrarse tres niveles por debajo de la verdad, imposibilita aún más el conocimiento y nos aleja todavía más de la verdad. Para Platón este sentido mimético experimentado por el teatro no sólo estaba alejado de la verdad, sino también, era perjudicial para la construcción del estado, pensado a partir de la idea de lo

bueno, bello y verdadero. De este modo, podemos aceptar el reconocimiento de un Platón que aboga por el saber, libre de las impurezas que puedan atacar o amenazar a la educación de la polis. Si por el contrario la educación que recibe el pueblo no responde a las nociones de bien y verdad, queda entonces excluido aquello que atente contra la misma, como lo es por ejemplo el teatro y su sentido desfigurado de la cultura.

Si bien Platón hace duras críticas acerca del núcleo que conforma a la poesía y al teatro, podemos encontrar y reconocer -al detenernos en sus diálogos y examinar los componentes que integran el discurso- con elementos que son característicos tanto de la poesía, como también de la poesía llevada a escena, es decir, el teatro. Uno de los componentes que se destacan y que además son propios de los diálogos de Platón, es la forma en cómo recurre el filósofo a personajes externos a la conversación –la cual además se desarrolla en tiempo presente- para también incluirlos al ambiente escenificado que pide ser recreado a través de un escenario imaginario; o un escenario corriente en el que cualquiera se desenvuelve en el día a día. La atmósfera que se ve recreada a partir de los diálogos refleja el ambiente teatral que comienza a recubrir la obra platónica.

Lo primero que se nos ocurre cuando pensamos en Platón y en su relación con las artes, es la censura y la expulsión que hace de los poetas en la *República* (398a), donde tal vez una de las razones que se le han atribuido a Platón con respecto a la expulsión de los poetas, pueda deberse a la relación y distancia que tenía este de los poetas, pues Platón no consideraba que debiera atribuírsele nociones de sabiduría a sujetos que usaran la persuasión, la retórica y la sofística para producir conocimiento.

La opinión de Platón frente al arte la podemos ver más completa en la *República* en los libros III y X ¿por qué la necesidad de Platón de expulsar a los artistas en la construcción

de aquel estado “ideal”? Realmente Platón veía, percibía, algo en el teatro y en las artes que podría ser tan nocivo para su propósito que por esa razón prefería mantenerlas alejadas; no obstante, Platón comprende que el arte, como el teatro, desempeña un papel fundamental dentro de la polis y la cultura, por tal motivo, se propone hacer de él una herramienta para el saber, utilizando la filosofía como resultado de ello. Añade a esto Iris Murdoch que “la música y el teatro deberían atender la calma estoica, no la emoción tempestuosa e irrefrenada. Representar o disfrutar un papel malo nos contamina. El arte puede de esta manera hacer un daño psicológico acumulativo” (1982, p.17.). El teatro griego puede llegar a ocasionar esto, siguiendo el pensamiento del filósofo, como ejemplo de ello se ve en la tragedia representada la idea del amor (*philia*, *ágape* y *eros*) recubierta de nociones como la fortuna y la locura, si bien sabemos que tragedias como *Antígona* (441 a.C) y *Edipo Rey* (430 a.C), ambas obras trágicas de Sófocles, reflejan temas de interés filosófico en el campo ético y político, ellas también muestran ese matiz de la locura, la fortuna asignada por los dioses y otros elementos que no acepta Platón a la hora de crear o transmitir conocimientos a través de la poesía y el teatro.

Platón advierte a los guardianes de su República ideal que no se entreguen a la risa, porque “la risa violenta tiende a provocar una reacción igualmente violenta”. Teme especialmente las bufonadas o cualquier “impulso de hacer payasadas” - “y por alentar su impudicia en el teatro, usted podría inconscientemente verse arrastrado a portarse como un comediante en su vida privada.” (Sypher, 2015, p. 61).

¿Temía Platón que con el teatro se debilitara el carácter y la virtud griega? Si bien el teatro griego trataba problemas que giraban alrededor de la esfera pública en el ámbito ético y político; el teatro, lograba además representar estos problemas a través de figuras como la *tyché* y el *pathos*. Esto nos puede llevar a pensar que, para el filósofo, realmente el camino para tratar dichos problemas de interés no era mediante el uso de este tipo de figuras;

asumirlas era aceptar el camino del error, y por ende estar cada vez más alejados del conocimiento y de la verdad, podría desviar del conocimiento y la verdad. Platón es un reformador, es un purista y un purificador del arte. “Puede decirse que Platón es un puritano y que esta es una estética puritana. Platón es desde luego un puritano; e indudablemente tenía sentimientos ambiguos acerca del gran artista que llevaba dentro.” (Murdoch, 1982, p.29). En la medida en la que haya una templanza en el placer, también habrá templanza en el carácter, por tal motivo se debe tener cuidado con el teatro, pues este exalta el placer impuro lo que lleva a debilitar el carácter y a contaminar la virtud.

A lo largo de su evolución Platón comprende el poder que tienen las artes en cuanto al impacto que producen: las artes son el arma que permite generar un impacto en la razón. A las artes griegas le faltaba algo más de interés filosófico, para que pudieran transmitir y generar un impacto decisivo en las conciencia de los hombres, por ello surge en él la motivación de purificar dicho arte y darle apertura a su propia creación: el drama filosófico.

Aunque reconozcamos el rechazo del filósofo hacia el teatro, debemos reconocer también que él no estaba tan alejado de este, pues bien, si su repudio fuera tal, no serían reproducidas, en el velo teatral del que están cubiertos sus diálogos, las nociones esenciales de la filosofía; ni mucho menos si sus obras no se sirvieran de esas funciones artísticas para esclarecer conceptos o instaurar formas elementales para la filosofía, no podría hablarse de lo que acá concierne en torno a la dramaturgia de Platón. La dramaturgia en la que están escritas varias de sus obras deja ver la aceptación y la fascinación del filósofo por lo esencial que poseía el arte y sobre todo el teatro: el arte transforma y purifica. Pero el contenido del que están impregnadas las obras teatrales de su tiempo, no permite el mismo florecimiento del saber y la verdad, sino que contribuyen al decaimiento de los mismos.

Un aspecto característico de los diálogos es la forma en cómo se representa el personaje de Sócrates. La apariencia de este sujeto recubierta por el manto del mártir, juega entre la ironía y la burla de sí ante el otro, y también del otro frente a sí mismo. Enseña las consecuencias del juego platónico en el que el filósofo introduce al interlocutor, esto dado por la dialéctica que recrea su filosofía, ya que, el teatro como padre de la filosofía y de la filosofía Platónica, construye el juego dialéctico entre el actor y el espectador: entre el personaje trágico y el público que se guía de éste. Esto mismo sucede en la filosofía de Platón, hay un camino que guía hacia la dialéctica a través de personajes, escenarios y espectadores, tal como sucede en el teatro.

La personalidad irónica de Sócrates, su deseo o necesidad de ser el protagonista del saber y las ideas en la conversación, pone como señuelos a otros transeúntes atenienses que se cruzan con aquel personaje difícil de complacer y aún más difícil de evadir. Gracias a la insistencia de Sócrates; su falsa modestia y su aire irónico y complaciente a la vez, se da el paso al camino de las ideas, a las que se llega primeramente por aquel pensar por imágenes (cabe también allí el teatro), el pensamiento figurativo, mítico y explicativo. Como muestra de ello tenemos las ejemplificaciones de conceptos: bien, justicia, amor y alma mediante el uso de mitos o pensamientos alegóricos figurativos. Estos elementos hacen posible el trayecto seguro hasta las ideas, o como lo hemos llamado a lo largo del texto, pensar por conceptos (logos).

Por otra parte, además de las herramientas discursivas que utiliza Platón, como lo son las imágenes figurativas alusivas al mito; encontramos también aspectos del teatro replicados en momentos cargados de comicidad transmitidos por los personajes, en este caso, hacemos referencia al diálogo el *Banquete* (385-370 a.C). Lo que ocurrió aquella noche donde se



desarrolló el banquete, entre poetas, médicos y filósofos, ya era, desde ese mismo momento, una historia que pedía a gritos ser contada; narrada una y otra vez, como si con ello pudiera marcarse un hito en la tradición oral.

Cuando vamos al *Banquete* y llegamos al momento donde se narra el encuentro de Aristodemo con Sócrates (174a), narración que además es contada por un tercero al que le llegó la historia, podemos ver un sutil matiz de gracia y burla cuando se menciona dicho encuentro. “Me dijo, en efecto, Aristodemo que se había tropezado con Sócrates, lavado y con las sandalias puestas, lo cual éste hacía pocas y veces, y que al preguntarle adónde iba tan elegante [...]” (174a). La mención hacia el aspecto de la apariencia usual que tenía el filósofo, permite recrear la imagen de Sócrates desde una estética desarreglada e incluso sucia, llevándolo con esto a ser el centro de comentarios y burlas frente a la imagen que daba de sí a los demás, aun sin que con ello se borrara la admiración que tenían sus discípulos por su elocuencia y sabiduría. Además de ello, también es interesante no sólo la necesidad de Aristodemo y por réplica la de Apolodoro, en detenerse frente al aspecto de la apariencia de Sócrates, sino también, el cómo esto se traduce en signo para marcar la señal en la comprensión de que algo cómico, salido de lo común, daban la apertura de lo que dejaría la gran cena filosófica. Seguida de esta sutil comicidad, llega otro matiz de aquel personaje cargado de un humor indulgente. A la llegada de Aristodemo a la casa de Agatón, advierte que Sócrates no lo acompaña a su lado (174d-175b), pues este tuvo retraso al quedarse absorto -en quién sabe qué pensamientos- frente al umbral del vecino cercano a la casa de Agatón. Sócrates tal vez recordó el momento bochornoso que tuvo Tales de Mileto al caer en el pozo por andar contemplando las estrellas, y tal vez en ese momento se vestía

éste con el ropaje de Tales y recibía las carcajadas disimuladas de sus compañeros, como las que recibió Tales de la muchacha tracia.

Otro elemento para añadir a los momentos cómicos recreados por Platón en sus diálogos y en este caso en el *Banquete*, es el ataque de hipo que sufre Aristófanes en medio de la exposición de los discursos (185d), lo cual lleva a cederle su turno a Erixímaco. Luego de este haber terminado, interviene Aristófanes con su discurso, el cual además es el más reconocido dentro de las escenas del simposio.

¿Por qué primero llamar la atención en un hecho tan simple pero a la vez tan cómico y estúpido, para después exaltar a este mismo personaje con la lucidez y la fascinación de sus palabras? Es claro que lo cómico y burlesco, aquello que es común para todos, pero ordinario por su naturaleza, irrumpe incluso en serios y cómodos escenarios, para apoyar con esto la idea de que la complejidad humana se puede percibir desde diferentes manifestaciones. Por ejemplo, la revelación de la figura de Sócrates, hasta el casi reproche por su despiste; el inesperado ataque de hipo de Aristófanes en medio de la solemne conversación; y qué decir de la interrupción de Aristófanes por parte de Alcibíades (212c), cuando aquel se disponía a comentar al discurso de Sócrates, y en ese justo momento aparece Alcibíades borracho.

Más de pronto la puerta del patio fue golpeada y se produjo un gran ruido como de participantes en una fiesta, y se oyó el sonido de una flautista. No mucho después se oyó en el patio la voz de Alcibíades, fuertemente borracho preguntando a grandes gritos dónde estaba Agatón y pidiendo que lo llevaran junto a él. Le condujeron entonces hasta ellos, así como a la flautista que le sostenía y a algunos otros de sus acompañantes, pero él se detuvo en la puerta, coronado con una tupida corona de hiedra y violetas y con muchas cintas sobre la cabeza [...] (212c-e)

El momento de Alcibíades borracho se recrea desde la narrativa visual que ofrece el teatro. La entrada de este personaje rodeado por la compañía de hombres y mujeres extasiados de vino y fiesta; la flautista que armoniza su entrada en el escenario común: la cena; su cabeza coronada con hiedra y violetas como signo de reconocimiento, son todos estos elementos que traslada la reunión de un banquete a la transformación de éste en obra teatral. Cargada además de elementos cómicos como los ya vistos, y también encuentros entre lo que parece darse una adulación; declaración amorosa; o hasta simplemente un juego entre la ironía y la franqueza en el que se ven inmiscuidos los personajes en aquella reunión. El momento en el que se narra el encuentro inesperado de Alcibíades con Sócrates (213e-213d), por la ebria ceguera de la razón y los sentidos ya presentes en Alcibíades, es un hecho que se presenta para articular la cadena de sentidos cómicos que hacen posible la brillantez de este diálogo: cubierto de elementos teatrales, como los ya nombrados, los cuales tienen su relación en la burla y la ironía, ya creados previamente en el teatro griego, como la comedia. No es fortuita la narrativa que utiliza Platón, realmente si se omitiera los fragmentos, o los momentos donde suceden imprevistos que son recibidos en medio de la gracia, perdería el diálogo gran parte de su sentido estilístico, filosófico y, por supuesto, teatral, que ha creado el filósofo.

Dejemos a un lado las escenas cómicas, para pasar ahora a hablar de los reflejos que tienen sus diálogos en relación al teatro como la tragedia, transformados en Platón desde el drama. En la *Apología de Sócrates* (400 a.C) nos encontramos con un diálogo que atraviesa una atmósfera más densa y pausada, que el aire oscilante entre la ironía y la gracia que veíamos en el *Banquete*. En la *Apología de Sócrates* se percibe la insistencia de Platón por mostrar el drama que sufrió el filósofo en el momento en el que era condenado; es la narración que

se lleva momentos previos a una muerte anunciada. Platón deseaba que su maestro no fuera condenado, prueba de ello es el énfasis que hace sobre el ambiente que viven el filósofo y sus discípulos. No obstante, Platón quería mostrar con ello la coherencia y la firmeza que tuvo su maestro al aceptar la muerte antes que retractarse de la razón. Si Sócrates se hubiera defendido y aceptado los condicionantes de sus verdugos, quedaría expuesto y dejaría saber a los presentes que falló ante lo que él mismo había cultivado entre los hombres: la necesidad de ser consecuentes con el pensamiento racional, encaminado hacia el bien y la verdad. Otro aspecto interesante que introduce el diálogo, es cómo la muerte de Sócrates configura la imagen de un mártir que se sacrificó, entregó su vida por las ideas. Con su muerte se comprobó la naturaleza de su pensamiento; su muerte ya estaba anunciada, pero prefirió seguir la verdad, que por el contrario dejarse cautivar y seducir por el miedo y la mentira.



Jacques- Louis David, (1787). *La muerte de Sócrates*. Óleo sobre lienzo.

Jacques- Louis logró traducir por medio de la pintura, el drama de Sócrates presentado por Platón. Si vemos *La muerte de Sócrates* podemos percibir que esta nos remite a un escenario. La escena que se detiene en el instante previo a la muerte de Sócrates, antes de beber la cicuta, puede traducirse, no sólo en el lenguaje pictórico -como lo hace el artista-, sino también, ser trasladado al lenguaje teatral. Sócrates, con su cicuta en la mano; el aire a su alrededor saturado de llanto, tristeza y sobre todo muerte, anuncian el deceso y posterior ascenso de Sócrates como el gran mártir de la filosofía (17a -24c). En ese momento cae el telón y el teatro estalla entre pena y alegría; se deja ver la conmoción que traen los aplausos luego de una gran obra; y un final excelente nos brinda la obra teatral que trae a cuevas la filosofía de Platón.

Sócrates hace su entrada con su discurso de despedida, frente a lo que sería su juicio de muerte, alegando a ello las acusaciones que lo señalan. La comprensión de este diálogo en su unidad está cargado por una espesa nube de ansia, donde los presentes se encuentran a la espera de lo que presienten sucederá y que, en efecto, sucede. No obstante, la incertidumbre se mantiene para ellos; el silencio de los asistentes inunda la habitación; y la angustia hace su aparición en los que intentan desesperadamente abordar a Sócrates, sin obtener respuesta. En gran parte, el monólogo que presenta Platón con la *Apología* crea a un personaje que es acusado y asume su acusación, todo esto transcurre mientras él está rodeado de jueces, acusadores y amigos, espectadores de la muerte.

El filósofo habla sobre la muerte (29a) y sobre aquellos que le temen, las palabras que pronuncia Sócrates le recubren con el disfraz que encarna el personaje trágico en el teatro.

En este caso, Sócrates vaticina ya su muerte, y le entrega a sus discípulos palabras llenas de entereza para que su experiencia dramática, y su fatal final, sirvan de ejemplo, como prueba y sacrificio dado para la renovación del espíritu. En la tragedia, la muerte del héroe trágico logra conmemorar sacrificios humanos y divinos para la renovación del espíritu colectivo. Sócrates actúa en la obra de Platón como el héroe trágico del teatro que se entrega como muestra de sacrificio, para salvar, en este caso, la virtud. El teatro recrea la transformación, del mismo modo recrea Platón la transformación a partir de la lectura dramática, obtenida de la dialéctica de su teatro filosófico.

Sócrates tras argumentar a su favor e intentar comprobar que dichas afirmaciones por las que se le acusan son falsas y están mal justificadas, acude a la noción divina para dar prueba de ello. La razón por la cual los atenienses buscan la compañía de Sócrates, se debe precisamente a la función y a la esencia de su trabajo, el cual le ha sido designado y encomendado por los dioses. A su vez, esto serviría (aunque sin resultado), como prueba contra la acusación de su no creencia en los dioses. “Como digo, realizar este trabajo me ha sido encomendado por el dios por medio de oráculos, de sueños y de todos los demás medios con los que alguna vez alguien, de condición divina, ordenó a un hombre hacer algo.” (33c). Hay en este fragmento una contradicción entre dos discursos diferentes, dados en dos diálogos distintos. Acá podemos ver cómo Sócrates encarga su destino a la fortuna divina que juega en la vida humana; caso contrario sucede en la *República*, allí veíamos cómo expresaba su desacuerdo con la idea de que los pesares y los males que le sucedían a los hombres, eran causa de la fortuna y el azar, Sócrates creía que los dioses no eran responsables de lo malo, sólo de lo bueno. No obstante, en este diálogo de la *Apología* vemos cómo resalta la virtud que los dioses le otorgaron y también el agradecimiento por el

resultado final que trae asumir los dones designados por los dioses. Ahora bien, puede surgir entre nosotros un interrogante de acuerdo a este modo argumentativo del discurso de Platón: ¿Los dioses son responsables de la injusticia y de la muerte del justo? o por el contrario, ¿Los dioses se eximen de toda responsabilidad moral que pueda sucederle al ser humano? Platón logra recrear su propio personaje de héroe trágico: Sócrates.

García Gual (2016) nos dice que la muerte clausura la vida heroica, aparece en el personaje recubierto por el manto sombrío, el cual se ilumina cuando el héroe se empeña en realizar lo que aparenta ser sobrehumano, arriesgando con ello su vida por amar a la gloria sin tener reparo sobre la muerte. Sócrates también se empeña durante su vida, e incluso momentos previos a su muerte, en defender la verdad hasta morir por ella. La muerte ronda por el diálogo constantemente, al final de lo que sería el monólogo de Sócrates que utiliza en su defensa, aparece de nuevo la mención a la muerte, esta vez atribuye de nuevo su destino fatal a causa de los dioses.

Tampoco lo que ahora me ha sucedido ha sido por casualidad, sino que tengo la evidencia de que ya era mejor para mí morir y librarme de trabajos. Por esta razón, en ningún momento la señal divina me ha detenido y, por eso, no me irrita mucho con los que me han condenado ni con los acusadores. (41d).

Sócrates, al asegurar no estar irritado con sus acusadores ni verdugos, deja saber que en él ya habita la resignación de aceptar la muerte, pues bien, los dioses lo guiaron hasta allí para que encontrara su destino. Ahora bien, ¿no parece esto una muestra del ambiente trágico que vive el héroe en relación a los dioses y sus castigos? Parece que Sócrates asume su muerte como un designio divino, dejando ver con esto que no podemos evadir la suerte y la fortuna del aura trágica que rodea nuestra condición humana.

### **III. La dramaturgia de Platón: el teatro que inaugura Platón alrededor de la ética y la política.**

Como vemos, estos son sólo algunos diálogos que están cargados por el carácter escénico, cómico y trágico, creados por Platón. Canfora (2019) también coincide en que “Buena parte de los diálogos platónicos tienen características propias de los actos escénicos: el ritmo del diálogo, los retrocesos (aparentes) de Sócrates en contraste con los de sus interlocutores y el carácter puramente “lúdico” de algunos intermedios son por igual indicios.” (p.22). Sólo por mencionar las características más sobresalientes en sus diálogos que tienen similitud con el acto escénico, podemos añadir también el lenguaje de los personajes, la escenificación de las voces que otorgan un sentido y un espacio a cada personaje, incluso cuando aquel que habla sobresale, es debido a la forma en cómo utiliza el lenguaje que suministra Platón a sus personajes como producto de su creación teatral-filosófica.

En el capítulo anterior repasamos los elementos utilizados dentro del teatro como la máscara, por ejemplo, para señalar la función y el sentido que cumple esta dentro de la



tragedia y la comedia griega: las múltiples voces que se esconden bajo la máscara. Así mismo, Platón utiliza la máscara- pero no en el sentido dado en la tragedia- para darle una nueva forma a esta. Platón concede la voz a cada uno de los personajes y, divide aquellas voces que conforman el coro de la tragedia griega, para crear conversaciones de diferentes intereses en torno a la filosofía. Esto refleja una vez más su ambición por configurar un nuevo sentido del teatro extendido hasta la filosofía, pero que, conserva aún elementos relevantes del teatro griego.

La voz del coro y la máscara del teatro griego, se trasladan hasta el diálogo platónico por medio de personajes cotidianos: ciudadanos que ahora hacen parte del teatro de la vida y de la filosofía. Platón expresa de esta forma el mensaje que hay de fondo en el argumento trágico y cómico del teatro: cualquier ser humano puede encarnar los infortunios del héroe; cualquier ciudadano puede ser a su vez cualquier otro personaje que sea capaz de llevarnos por un teatro de las ideas. El acto de conceder la voz a cada uno de los personajes que integran lo que podríamos llamar coro en el nuevo drama de Platón, coincide con el carácter democrático pensado por el filósofo, el cual debía rescatarse y educarse para el imaginario colectivo. Estas señas se nos presentan como piezas claves para la comprensión del teatro filosófico de Platón, el cual está rodeado de matices políticos y éticos que abogan en favor de la educación virtuosa, difundiendo con ella la idea del buen vivir entre los hombres.

Los diálogos de Platón ofrecen además, la caracterización de los personajes, sobre todo de su personaje principal: Sócrates; el cual es visto como eje, aunque si bien no siempre lo vemos en los diálogos como el personaje principal, sí es el eje del teatro platónico en la medida en la que guía, marca una continuidad entre el relato y la escena; señala la

personificación de las voces de lo mítico y espiritual de la cultura griega, por medio de los personajes que participan en sus obras. Asimismo el personaje de Sócrates sobresale sobre los demás, el cuidado que Platón transmite en la imagen de su personaje principal, permite que éste tome la figura del mesías del conocimiento, aquel capaz de encaminar a los hombres por el camino de la virtud, del buen vivir y la democracia, además de configurar la imagen de su maestro como mártir, pues el resultado de su labor concluirá con su sacrificio. En prueba de ello están las descripciones que se hacen sobre el filósofo; la figura y la presencia que tiene Sócrates para los demás queda al descubierto por el perfil virtuoso y sabio que hace Platón de su maestro. Podemos añadir al perfil que hace Platón de Sócrates, características de su carácter y comportamiento en los diferentes diálogos, pasando casi siempre, en palabras de Tarrant (1955) por aspectos que marcan, sustancialmente, la obra dramática de Platón. “Sus rasgos más destacados son siempre la amabilidad, la ironía, el coraje, la integridad intelectual, el interrogatorio minucioso, el uso casero de la analogía, el amor por la poesía y el mito. Es un estímulo para los genuinos buscadores de la verdad y es severo con los impostores”. [<sup>6</sup>(p. 87)].

Para la formación compleja de aquel Sócrates, Platón toma de la tragedia y de la comedia, elementos como la violación de las normas sociales, vistas y expresadas a través de la comedia; y por otra parte, de la tragedia toma la ejemplaridad mítica, el mensaje aleccionador que dejan los mitos, y la comicidad con la que se procede gracias a la misma imagen que prestan los mitos. Platón selecciona los elementos que ofrece la cultura, como herramientas para la creación de un nuevo género literario: el teatro filosófico. Su imagen

---

<sup>6</sup> His outstanding traits are always there-friendliness, irony, courage, intellectual integrity, searching interrogation homely use of analogy, love of poetry and myth. He is encouraging to genuine seekers for truth, stern to impostors. (p.87)

es la de un rebelde que está en contra de su cultura y que para cambiarla intenta sacudir sus cimientos; Puchner (2010) también apunta a la figura de un Platón más reaccionario. “Es un crítico que ataca constantemente las creencias y valores culturales, políticos y religiosos de la sociedad ateniense (incluido Homero), los dioses antropomórficos de la mitología y la democracia”.<sup>7</sup>(p.22). La rebeldía de Platón se ve reflejada a través de la personificación que hace de su maestro, el cual manifiesta su inconformismo y su necesidad de reformar los valores de la cultura mediante la filosofía, sólo ella podría liberarnos de la ignorancia, de las tinieblas, y para llegar a esto es necesario acudir a la escena dinámica que proyecta el teatro.

Platón buscaba reformar la educación suministrada por la tragedia, y a esto anota Puchner que “Platón buscaba cambiar nada menos que todo el sistema de valores de la cultura ateniense, incluida la democracia ateniense, con la cual la tragedia se había asociado estrechamente.”<sup>8</sup>(pp. 10-11). Una de las razones por las que Platón rechaza el teatro es por los modelos morales que eran promovidos por este. El sistema de valores construido alrededor del teatro no respondía a una fuente clara ni completa para hacer alusión a la construcción de un sistema moral y político. No se trata de pensar que para Platón no pudiera pensarse por medio de mitos e imágenes, sino que los modelos de conducta que se fomentaban a través de estos, no eran los mejores para la educación de hombres y mujeres. Al pretender cambiar todo el sistema de valores, como nos lo dice Puchner, contribuía

---

<sup>7</sup> “He is a critic, constantly attacking the cultural, political, and religious beliefs and values of Athenian society (including Homer), the anthropomorphic gods of mythology, and democracy.” (p.22)

<sup>8</sup> “In attacking tragedy, Plato was seeking to change nothing less than the entire value system of Athenian culture, including Athenian democracy, with which tragedy had come to be closely associated.” (pp. 10-11)

también a atacar la conformidad de la democracia, la cual apuntaba al carácter emocional (más que racional) frente a discursos llenos de demagogia y falacias

Una vez más, podemos ubicar a Platón dentro del perfil de rebeldía; este filósofo que aspira poder cambiar los valores de la cultura por medio de la filosofía, convierte sus palabras, sus discursos, en un nuevo género dramático, el cual nace y se desenvuelve en medio del ejercicio dialéctico en el que se dan sus obras.

¿Por qué los diálogos recrean actos escénicos a través de su discurso y narrativa? Es precisamente la relación dialéctica<sup>9</sup> que se da entre los interlocutores la que hace posible la visión del diálogo platónico, no sólo como diálogo, sino como un mecanismo dramático articulado entre aspectos éticos, políticos, como también los alusivos a imágenes figurativas para la creación final, el producto de su obra desde la mirada del teatro filosófico. Hay un dinamismo dramático que encierra a la obra de Platón en su conjunto.

El dinamismo de la obra de Platón permite la acción que se da en el teatro. Esto se obtiene como resultado del continuo cambio por el que puede atravesar el diálogo; en el devenir, donde se llevan a cabo las conversaciones entre los personajes, surge el fruto del ejercicio dialéctico que teje Platón: un teatro filosófico. De nuevo, dentro de las consecuencias o las implicaciones que trae el nuevo drama platónico, tenemos la caracterización del personaje principal, el cual es una herramienta indispensable para forjar la crítica y la labor educativa

---

<sup>9</sup> Cuando llamamos la atención sobre la dialéctica como expresión que hace posible el diálogo platónico, hacemos referencia a la construcción del significado que se da a través del intercambio de pensamientos en torno al develamiento de una misma idea. La dialéctica en Platón surge como producto del juego argumentativo para develar la verdad; el ejercicio dialéctico platónico no sólo consiste en el diálogo interactivo entre interlocutores, sino que además, la expresión de la dialéctica que se vive en el diálogo representa el camino por el cual se transcurre para llegar a las ideas. Para develar la verdad, las ideas, es preciso seguir el rumbo dialéctico en el que introduce Platón a sus interlocutores, a los personajes de su obra dramática.

en torno al papel del filósofo en la comunidad civil y en la intimidad como individuo. La dialéctica no sólo es una herramienta para el desarrollo del drama, como nos lo dice Ryle (1966), sino que además ella se enmarca en la educación de los jóvenes para transmitir, a través del método socrático, la argumentación eléctica y el debate por las discusiones erísticas, las cuales hacen posible el debate filosófico visto desde matices que brotan de la dialéctica como resultado de la confrontación de las ideas. Además, el recurso dramático que hace Platón en sus obras es utilizado para guiar al estudiante por la argumentación del diálogo, acompañado por las imágenes y los momentos de los que se sirve la discusión filosófica y teatral de Platón.<sup>10</sup>(p.18). “De hecho, sus diálogos dialécticos deberían leerse como libros de caso de los debates del momento, dramatizados en parte para ayudar a los estudiantes a recordar y digerir las secuencias de argumentos que finalmente cristalizaron en esos debates.”

El resultado de los diálogos no sólo apunta a la dirección del aire dramático de su obra, sino que además de ello, esta dramaturgia está encaminada a la comprensión de la ética y la política de la polis, cuestionar la praxis y la idea que se tiene de cada una de ellas. Esto se logra gracias al ejercicio dialéctico que se mantiene en su obra. Un ejemplo de ello nos lo muestra el diálogo *Protágoras* de Platón, en donde la dialéctica que se vive en este diálogo comienza por cuestionar la idea sobre si es o no enseñable la virtud y, para esto Sócrates sumerge a sus participantes sobre esta discusión, uno de ellos es Protágoras (323a-328d) quien en su intento de argumentar a favor de que la virtud puede ser enseñable acude al juego dialéctico proporcionado en un principio por Sócrates, quien lleva a su interlocutor

---

<sup>10</sup> “Indeed his dialectical dialogues should be read as case-books Moots, dramatized partly to help students to remember and diger the argument-sequence, that finally crystallized out of these Moots.” (p.18)

por el camino que le permitirá contemplar la verdad, pero antes de esto, deberá primero cuestionar sus propios razonamientos sobre sus ideas. Esto representa el intercambio de ideas; se contraponen argumentos, se esclarecen conceptos a partir de imágenes (como en este caso el mito de Prometeo, para hablar sobre la virtud) para atender hacia el final el concepto, la idea sin el velo de la incomprensión y la especulación que le rodean.

Otro ejemplo de la dialéctica como juego de des-ocultamiento de la verdad, lo encontramos en el *Banquete* a través del discurso transmitido por Diotima a Sócrates, refleja cómo el uso de la retórica está a merced de la belleza y la verdad. Además de ello, la figura de Diotima se manifiesta como la que guía a Sócrates hacia la idea, así como Sócrates ahora guía al resto de los comensales del banquete hacia la idea del amor y la belleza. Alcanzar la verdad, esto es, la doctrina que propone Diotima, sólo es posible a través de un largo y complejo camino, donde se debe escalar cada vez más para llegar hasta la idea de belleza, como se lo expresa Diotima a Sócrates (211c-212a). La expresión dialéctica en este diálogo se muestra a partir del juego de imágenes narrativas, intercambio de pensamientos que se dan con respecto a una misma idea para llegar a la contemplación de la idea de amor y belleza. Para esto, son necesarios los cambios y los giros que utiliza el diálogo, porque así se expresa el dinamismo, de allí surge la dialéctica en tanto devenir, destrucción y transformación del pensamiento; ellos, posibilitan revelar la idea y por ende posibilitan la existencia dialéctica.

Platón extrae los elementos del teatro griego y los configura a partir de un teatro filosófico; la herramienta reflexiva y el mensaje aleccionador que transmitía el mito y su representación viva, la tragedia, son retomados por Platón para su teatro filosófico encaminado hacia la comprensión y la praxis de una buena ética y una buena política.

Dentro de las características del pensamiento ético de Platón -el cual además relacionamos con su obra dramática-, surgen dos nociones fundamentales para la comprensión de su filosofía y su obra en conjunto, encaminada hacia la idea de su creación del teatro ético y político. A este respecto, Nussbaum (1955, p.133) expone que el pensamiento ético de Platón es una prolongación de las reflexiones sobre la *tyché* (fortuna). La forma en la que el filósofo utiliza el recurso propio de la tragedia, para transmitir los pensamientos que apuntan hacia las urgencias e inquietudes de la condición humana, genera una transformación en la comprensión y la apropiación que tiene la cultura con respecto a la idea de la *tyché* como factor determinante para el accionar humano.

Platón muestra sus diferencias contra la cultura griega, en especial hacia aquel espíritu que impide el progreso del conocimiento mediante, por ejemplo, el reconocimiento elevado a factores como la fortuna (*tyché*), a la cual se le estima como pieza clave en la construcción del progreso que se forma en torno a la condición humana, dejándole entonces a la fortuna, a la suerte y al azar, la evolución de la razón ética y política del comportamiento humano. Platón sustituye la *tyché* por la *techné*; confronta la tesis de la *tyché* con su antítesis como la *techné* (arte-ciencia) y, reemplaza el valor de la fortuna, pone en su lugar a la *techné* logrando con esto reducir, no sólo el valor sino también, la importancia que tenía ésta en la comprensión de la existencia humana para los griegos. De esta forma, desde Platón la razón es la única que posibilita la deliberación y la acción, las cuales llevarán a los hombres al progreso real y no especulativo sugerido por la fortuna.

“La elaboración platónica de propuestas éticas radicales está motivada por un agudo sentido de los problemas que acarrea a la vida humana la fortuna incontrolada. La necesidad de la filosofía está muy relacionada con la exposición del ser humano a la fortuna; eliminar esta

última será una de las tareas fundamentales del arte filosófico tal como lo entiende Platón.”  
(Nussbaum, 1955, p.136).

Puede traducirse la palabra *techné* por “arte” y “ciencia”, pero además de ello, la palabra griega posee un significado mucho más amplio, pues también encontramos su significado relacionado a la *epistéme*, la cual traduce a su vez “conocimiento” y “saber”. Cualquiera de estas dos traducciones, ya sea *techné* entendida como “arte-ciencia”, o *techné* entendida como “saber-conocimiento”, nos llevarán a interpretar la *techné* en Platón como “una aplicación deliberada de la inteligencia humana a alguna parte del mundo que proporciona cierto dominio sobre la *tyché*.”(Nussbaum, 19955, p.143).

La *techné* para Platón permite controlar a la *tyché*, en la medida en la que logra superarla en favor de la razón como herramienta imprescindible; la *techné* le otorga al ser humano la deliberación que guía a la conducta, de este modo queda desterrada la *tyché* y en su lugar queda la acción deliberativa. El paso de la *tyché* a la *techné* en el pensamiento de Platón, representa también una semejanza con la transformación del *mito* al *logos*, pues bien, ambas transformaciones apuntan al azar, a lo divino, como punto de mira que debe ser cuestionado. Se sustituye el azar como carácter que rige la vida del ser humano, por la independencia del pensamiento, asimismo el hombre ejerce dominio consciente de su razón, logrando con esto reducir el fracaso y estar por tanto, dentro del margen de la buena ética y del buen vivir.

Sin embargo, desde la noción que nos brinda la filósofa Santamaría (2009), podemos comprender a la fortuna como parte de la esencia humana intrínseca a lo impredecible. Además de que la esencia esté arraigada a nuestra naturaleza, también la fortuna es parte constitutiva de la moralidad, por tal motivo es casi imposible eliminarla de la vida humana.



Lo que encarna la fortuna se revela en la tragedia griega, en las obras del teatro ático se ven los conjuntos que encierra, no sólo los avatares e infortunios que le suceden al héroe, sino que además, en las trágicas consecuencias resalta cómo incide la fortuna y la *Até* en el destino humano<sup>11</sup>, por ejemplo.

La tragedia entraña una concepción ética particular: la de la vulnerabilidad del carácter bueno ante los avatares de la fortuna, concepción que está ligada a una premisa anterior, es decir, la de la insuficiencia de la razón frente al misterio. (Santamaría, 2009, p.50).

Las palabras de la filósofa Ana Laura Santamaría brindan la apertura para la interpretación de lo que podría ser otra característica del porqué Platón recrimina al teatro, en especial a la tragedia, el fomentar y difundir la idea de la moralidad ligada a la fortuna, y no a la razón. Platón precisamente lo que pretende hacer en su drama filosófico es extraer los avatares de la fortuna, utilizados en la tragedia, pero, como hemos visto en algunos diálogos rescata la característica de la tragedia con respecto a la fragilidad del bien. En Platón, la virtud debe cultivarse y educarse para que ésta no caiga o sea arrebatada por la fortuna, como pasa por ejemplo en la tragedia ática, ella se enuncia desde el valor de la fortuna ética, mientras que para Platón la moral debe estar enunciada desde la razón.

Por este motivo, la filosofía dramática de Platón tiene como móvil eliminar a la *tyché* del imaginario colectivo de la polis, en referencia a temas que atenten contra la moralidad y la verdad. En la construcción de un sistema moral con miras hacia el bien y la verdad, deben estar alejadas toda clase de nociones o figuras como la *tyché* y la *até* de la construcción del

---

<sup>11</sup> Respecto a la *Até*, Santamaría (2009) nos dice que su figura también se encuentra repetidamente dentro del mundo trágico. La *Até* actúa sobre las cabezas de los hombres, llevándolos a la desgracia e infortunio. En este sentido la locura también es una expresión más de la vulnerabilidad que posee el ser humano: estamos en una constante de caer en la pérdida de sí mismo. “La locura es la cara oculta del deinon, lo horrendo del hombre, lo inverso de la razón, pero la locura también expresa el odio de los dioses, genera el repudio de la ciudad. Es la imagen trágica de la conciencia: dividida y ambigua, activa y pasiva al mismo tiempo.” (p.92).

“estado ideal”. *Áyax* (430 a.C) de Sófocles, es un ejemplo de cómo la tragedia griega muestra la forma en que la fortuna y la locura coinciden en un solo personaje. Los dioses castigan al héroe por su impiedad; un velo de locura cubre su cabeza y su razón se disipa en el momento en el que confunde un rebaño de ovejas, creyendo que se trataba de soldados griegos, y las asesina en medio de su delirio. Cuando *Áyax* recobra la cordura, se da cuenta de lo sucedido, no soporta la vergüenza, y pide a Zeus (815-830) que disponga de su cuerpo luego de ceder este ante la muerte. *Áyax* se suicida y su muerte es la ofrenda para la comprensión del límite que se cruza con la fortuna ética y la pérdida de la razón. Si tomamos la figura de *Áyax* como ejemplo para la cadena causal argumentativa que puede generarse luego de asumir la imagen de la fortuna y la locura, -en este caso la de *Áyax*- para justificar cualquier carácter ético con respecto al comportamiento, nos llevará a aceptar que estos factores de suerte y pérdida de sí pueden incidir en el actuar humano, y por tanto, puede debilitarse la idea sobre el bien. Es precisamente sobre este último punto donde enfoca la mirada Platón; la razón y la deliberación son las únicas que ayudarán a justificar el comportamiento ético humano, no figuras como la *tyché* y la *até*.

La tragedia revelaba, tal como nos lo dice Hanna Arendt (2009), el sentido universal de la historia, mensaje que era transmitido por el coro, el cual no imitaba y sus palabras eran pura poesía. Se contraponen a él la figura de aquellas identidades intangibles de la historia, estas a diferencia del coro, sólo pueden transmitirse a través de la imitación en el personaje de la tragedia.

Este es también el motivo de que el teatro sea el arte político por excelencia; sólo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo motivo, es el único arte cuyo sólo tema es el hombre en su relación con los demás. (Arendt, 2009, p.200).

La condición humana está en continuo cambio, pues bien, el hombre en su relación con el mundo siempre estará expuesto al error y al dolor. La tragedia logra revelar a la luz la intimidad; la intimidad se convierte en espectáculo en el momento en el que los malestares que le acontecen a hombres y mujeres, son representados a partir de la escenificación viva. En *Áyax* podemos encontrar la personificación estética de la pérdida de la razón, por encima del castigo de los dioses.

Si bien hablamos de Platón y su rechazo por la *tyché*, Platón guarda o comparte en cierta medida, la idea de la naturaleza humana susceptible a la corrupción. La moralidad, en este punto siguiendo a Nussbaum, debe ser entendida y reconocida también en la posibilidad de ser corruptible, la tragedia griega nos enseña o advierte sobre esta posibilidad a través de la narrativa trágica. Platón utiliza otro método, más filosófico pero aun así cercano a lo teatral, para advertir sobre la posible desviación que pueden tomar los hombres hacia el camino de la verdad y la buena ética, y por ende actuar mal. De esta forma el teatro logra mostrarnos la condición humana desde una óptica más cercana a nosotros mismos; somos vulnerables de caer en el error y en la mentira; nuestro carácter falible ante la naturaleza y nuestro aparente juego de no sucumbir ante la desgracia, hacen del ser humano un actor ante la obra de la vida.

La fragilidad vista desde una comprensión del sistema moral representa a la fortuna, lo frágil es impredecible, como nuestra naturaleza humana. Para hablar del bien dentro de la filosofía platónica, debe expulsarse la fortuna para hablar de un fortalecimiento del carácter y la virtud. la figura de la fortuna causa la fragilidad del bien, para Platón el bien no puede estar a merced de la fortuna, esto dejaría ver la fragilidad del bien mismo. La fortuna debilita el carácter, debilita la idea del bien y la virtud.

Al hacer el recorrido por el nacimiento del drama filosófico de Platón, nos encontramos con el mito y su relación con la tragedia, a partir de la tesis que se plantea en este texto, surge también la propuesta de mirar el nacimiento de la filosofía platónica desde la cuna del teatro griego. Si el teatro nace precisamente para la construcción del mito, de aquel pensar por imágenes para llegar a la personificación viva del mismo, la filosofía es a su vez, la contemplación del mismo mito y además de la comprensión que se tiene de él (como la tragedia y comedia griega), para llegar a pensar la imagen y la idea. Lo que podrá llevarnos a percibir la filosofía de Platón como una representación del meta meta-mito, es decir de la tragedia (que a su vez refiere al mito). Platón transforma y le da vida a la idea del paso del mito al logos, o bien, a la correlación y la necesidad de ambos para la comprensión de la verdad, a través de su drama filosófico. El teatro filosófico encaminado hacia la esfera pública, como en la idea de política, y sus referencias a las esferas público-privadas, como la moralidad; son el producto de la creación que hace Platón para la conformación del drama filosófico, apoyado sobre la relación entre mito y logos para llegar a la verdad y a la filosofía.

## CONCLUSIONES

A modo de concluir con esta discusión, mencionaremos las ideas sobresalientes que permitieron la discusión de Platón en torno a su cercanía con el teatro. Enunciar a Platón desde el mito y el pensamiento por imágenes para llegar a hablar después de su relación con el teatro griego y además su creación en armonía con el mismo, posibilitan no sólo la discusión con respecto al tránsito entre *mito* y *logos*, sino que además permite comprender el *mito* (pensar por imágenes) como mecanismo esencial e indispensable para llegar hasta el *logos* (pensar por conceptos). Son imprescindibles el uno del otro: tanto el logos del mito, como el mito del logos. En Platón no debe entenderse esta transición como la evolución de uno por encima del otro, sino que, por el contrario, el pensar por imágenes permite que nos acerquemos a la verdad, a las ideas; dentro de este pensar por imágenes cabe también el pensar a través de lo sensible, ambos son escalones que nos llevan a la cima donde yace la verdad. De este modo, el pensar por imágenes en Platón queda al descubierto a partir de su dramaturgia, la cual nos encamina al pensar por conceptos, al logos. De este uso que hace Platón del pensar por imágenes, viene la relación que tiene el filósofo con el género dramático.

El puente que cruza el pensamiento de Platón desde el pensar por imágenes hasta el pensar por conceptos, se percibe desde Platón en referencia concreta a las ideas, sin dejar de lado, por supuesto, el pensar por imágenes, pues bien, como vimos en los diálogos que trabajamos, todos ellos son piezas que constituyen la conjunción entre el pensar por imágenes y el pensar por conceptos, para llegar después a la contemplación de la idea, es decir, el pensar por conceptos. Platón no abandona el pensar por imágenes, por el contrario, toma el pensar por imágenes para re-configurarlo y actualizarlo desde una dramaturgia

filosófica, donde el resultado de su obra demuestra precisamente el paso por el pensar por imágenes, para llegar hasta el pensar por conceptos. La unión de estos dos modos de pensamiento, hacen posible el teatro filosófico de Platón.

Llamamos la atención sobre las características que sobresalen en los diálogos platónicos, como piezas claves para el conjunto de su obra teatro-filosófica. Para esto, mencionamos algunas relaciones que pueden observarse en algunos de sus diálogos; relaciones asociadas a las características que presentan sus diálogos con características que poseen tanto la tragedia como la comedia griega. Estas relaciones posibilitan la comprensión de Platón desde su cercanía con el género dramático y sobre todo, la transformación que logra con su nueva narrativa, transforma la imagen y la figura del teatro (incluso conservando elementos representativos del teatro ático) para inaugurar un teatro filosófico.

El espíritu de la cultura griega se manifiesta desde el mito hasta la filosofía platónica. Si bien Platón ataca el sistema de valores éticos y políticos de la cultura griega, del imaginario colectivo, él comprende bien la importancia y el efecto que genera aquel espíritu cultural griego sobre los hombres, por ejemplo, las implicaciones morales y políticas que se generan en el actuar conforme al imaginario ético de la cultura griega. Es por este motivo, que él comprende la importancia de las herramientas de la cultura y hace uso de ellas para introducirlas, junto con elementos propios de la filosofía, en la esfera del teatro filosófico que gira alrededor de la moral y la política, este es el producto de su obra. Dentro de las implicaciones que trajo el pensamiento ético para la creación del drama filosófico, tenemos el interés de Platón por cambiar el sistema de valores morales y políticos, para la construcción del estado ideal y también para el fortalecimiento del pensamiento, los cuales guiarán a los hombres hacia la verdad.

El drama filosófico es la conjugación entre mito y logos; logra abarcar el mito y el logos como unidad; es la unión de estos procesos del pensamiento que generan un teatro de las ideas. Una de las ideas que puede surgir estudiar el acercamiento de Platón al teatro, puede llevarnos a mirar incluso la historia del nacimiento de la filosofía desde las raíces del teatro. De esta forma, podemos proponer una lectura de la filosofía, y de la filosofía platónica, desde la cuna del teatro; si aceptamos esto, podría implicar romper con gran parte de la interpretación, que se ha dado a lo largo de la historia. con respecto al nacimiento del teatro desde la matriz de la filosofía. Vemos acá, cómo la filosofía de Platón nace a partir del pensar por imágenes y por ende del teatro griego. La dialéctica funciona como el juego que posibilita hablar de un teatro filosófico en Platón, el cual está enfocado a la buena ética y la buena política; la dialéctica educa a los interlocutores, ellos se nutren de ella para llegar después a contemplar y comprender el bien, la virtud, las ideas, la verdad.

Con Platón no termina la discusión en torno a la filosofía y el teatro, el filósofo griego es sólo el inicio de la posibilidad que se abre para la filosofía, el poder ser comprendida desde el teatro y, más allá de este, poder hablar luego de una filosofía del teatro. Pues bien, la relación entre filosofía y teatro no es unidireccional, realmente el teatro logra representar la filosofía a partir de un modo estético. Platón, nos brinda los primeros indicios para comprender de dónde surge la relación entre la filosofía y el teatro; él es sólo la semilla de donde nace tal discusión con respecto al teatro filosófico, la cual por supuesto, estará abierta para dar como respuesta (después de un largo y detallado estudio), a la también posible relación entre filosofía y teatro, enunciada desde una filosofía del teatro.

## REFERENCIAS

Antolín, J. (2001). Platón y la tragedia ática. *Estudio teológico agustiniano, Valladolid*. N° 36. Pp. (331-345).

Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Paidós, Argentina.

Bowra, C.M. (1971). *La literatura griega*. Fondo de cultura económica, México.

Camus, A. (1996). *Obras tres*. Alianza editorial, Madrid, España.

Canfora, L. (2019). *La crisis de la utopía. Aristófanes contra Platón*. Fondo de cultura económica, México.

Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas II*. Fondo de cultura económica, México.

Cirlot, J. (2004). *Diccionario de símbolos*. Siruela, Madrid, España.

Critchley, S. (2014). *Tragedia y modernidad*. Minima Trotta, Madrid, España.

Critchley, S. (2020). *La tragedia, los griegos y nosotros*. Turner, Madrid, España.

Dodds, E.R. (1983). *Los griegos y lo irracional*. Alianza Editorial, Madrid.



- Esquilo. (1982). *Teatro griego*. Círculo de lectores, Barcelona, España.
- García, A. C. (2017). Para la comprensión de la tragedia. ¿Quién es Dioniso? *Bizantion nea hellás*, Universidad de Chile, N° 36, pp. (347-371).
- García, G. C. (2016). *La muerte de los héroes*. Turner, Madrid, España.
- Hadot, P. (2015). *El velo de Isis. Ensayo sobre la historia de la idea de Naturaleza*. Alpha Decay.
- Jacques Louis David, (1787) *La muerte de Sócrates*. Óleo sobre lienzo.
- Kaufmann, W. (1978). *Tragedia y filosofía*. Seix Barral, Barcelona, España.
- Lesky, A. (1966). *La tragedia griega*. Labor S.A, Barcelona, España.
- Murdoch, I. (1982). *El fuego y el sol*. Fondo de cultura económica, México.
- Nietzsche, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza editorial, Madrid, España.
- Nussbaum, M. (1955). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía griega*. La balsa de la medusa, Fuenlabrada (Madrid)
- Otto, W. (2007). *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*. Sexto piso.

Otto, W. (2001). *Dioniso. Mito y culto*. Siruela, Madrid, España.

Puchner, M. (2010). *The drama of ideas. Platonic provocations in theater and philosophy*.  
Oxford university press, New York.

Platón. (1985). *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisias, Cármides, Hippias menor,*

*Hippias mayor, Laques, Protágoras*. Gredos, Madrid, España.

Platón. (1988). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Gredos, Madrid, España.

Platón. (1988). *Diálogos IV. República*. Gredos, Madrid, España.

Platón. (1988). *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Gredos, Madrid, España.

Reale, G. (2001). *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. Herder, Barcelona, España.

Ryle, G. (1966). *Plato's progress*. Cambridge at the university press, Great Britain.

Santamaría, A. (2009). *Implicaciones éticas de la Antígona de Sófocles. Una reflexión sobre el pensamiento trágico griego*. Plaza y Valdes, México.

Sófocles. (1981). *Tragedias*. Gredos, Madrid.

Sypher, W. (2015). *Los significados de la comedia*. Editorial Montaceros, Santiago de Chile.

Tarrant, D. (1955). Plato as dramatist. *Society for the promotion of hellenic studies*, vol 75,

pp.82-89.

Vallejo, A. (2005). Escatología y retórica en los diálogos platónicos. *Revista de filosofía*,

30 (1), pp. (117-134).

Vélez, U, M. (2013). Tragedia y reaprehensión mítica. *Revista Co-herencia*, EAFIT,

vol.10, pp. (73-112).

Vernant, J.P. y Naquet, P.V. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Vol. I*. Paidós,

Barcelona, España.

