

Recursos dramáticos en la Apología de Sócrates y el Banquete de Platón

Dramatic resources in The Apology by Socrates and The Banquet by Plato

VALENTINA RAMÍREZ SÁNCHEZ*

Universidad de Caldas, Manizales.
valentina.11619236732@ucaldas.edu.co

MARCELA CASTILLO VILLEGAS**

Docente, Universidad de Caldas, Manizales.
marcela.castillo@ucaldas.edu.co

RECIBIDO EL 10 DE DICIEMBRE DE 2021, APROBADO EL 20 DE MAYO DE 2021

RESUMEN

En este artículo se resaltan las semejanzas entre el teatro griego de los siglos V y IV A.C, y los aspectos dramáticos de la Apología de Sócrates y el Banquete de Platón, argumentando a favor del carácter filosófico de aspectos como la puesta en escena y el manejo de los personajes. Para hacerlo se replantea la relación entre la obra de Platón y la de los poetas, cambiando el foco de atención de su famosa censura a las representaciones teatrales, para iluminar su empleo de mecanismos dramaturgicos articulados con planteamientos éticos y políticos. Se concluye que Platón utiliza recursos del teatro griego, pero los extrapola y los transforma creando un nuevo tipo de drama.

ABSTRACT



This article highlights the similarities between Greek theatre of the 5th and the 4th centuries BD, and the dramatic aspects of The Apology of Socrates and The Banquet by Plato, arguing in favor of the philosophical nature of aspects such as staging and handling of the characters. To do this, the relationship between the work of Plato and that of the poets is reconsidered, shifting the focus of attention from his famous censorship to theatrical performances to illuminate his use of dramaturgical mechanisms articulated with ethical and political approaches. It is concluded that Plato uses resources from the Greek theatre but extrapolates and transforms them by creating a new type of drama.



PALABRAS CLAVE

Recursos dramáticos, tragedia, diálogo platónico, comedia.

KEYWORDS

Dramatic resources, tragedy, Platonic dialogue, comedy.

*  orcid.org/0000-0002-2698-3530  Google Scholar

**  orcid.org/0000-0002-9261-7299  Google Scholar



Introducción

¿Es desatinado hablar del drama platónico en vista de su rechazo hacia esta forma de representación? La pregunta contiene dos supuestos falsos, el primero es que Platón estaba en contra de toda la poesía de su tiempo, es decir, tanto del teatro, que comprendía la tragedia y la comedia, como de la totalidad de la poesía homérica. El segundo es más sutil y consiste en ignorar el estilo de escritura de Platón, considerando que lo propiamente filosófico de sus textos radica en una especie de contenido libre de recursos dramáticos, metafóricos, en suma, literarios. Sin embargo, en buena parte de sus diálogos la forma o estilo de escritura resulta parte fundamental del objetivo de la actividad que él llamaba filosofía, pues es mediante obras que conservan algo de la riqueza oral, de la puesta en escena de personajes que preguntan y responden, de un Sócrates que emplea los recursos del teatro y la poesía, como el alma se despierta y sigue el camino del bien. Además, Platón no condena la forma poética por sí misma, como si hubiera algo intrínsecamente perjudicial en esta; por ello, su propia obra inaugura una apuesta diferente, el drama filosófico.

¿Cuáles son entonces las diferencias entre su apuesta y el teatro griego? Con el fin de analizar y comparar su obra con el teatro de su tiempo, elegimos únicamente algunos recursos dramáticos empleados en la *Apología* de Sócrates y el *Banquete o De la erótica*; además, será menester seguir el rastro de las representaciones teatrales griegas y comprobar si en efecto hay algunas semejanzas entre los recursos dramáticos de ambos tipos de obra.

Dos interpretaciones

La tragedia es la primera evidencia de esta representación y comienza en el siglo VI a.C. Su origen ha estado sujeto a las interpretaciones de diferentes autores como Lesky, Otto, Nietzsche y Bowra, que comparten la tesis de la relación estrecha, y casi natural, del surgimiento de la tragedia con algunos rasgos religiosos de la cultura griega. Sin embargo, las tesis de autores como Critchley, Vernant y Vidal-Naquet apuntan en otra dirección.

La primera interpretación ubica el origen de la tragedia en los cantos y ceremonias ofrecidas a los dioses. La obra de Tepsis, registrada como la primera, era cantada y nace en medio del rito y el culto a Dionisos. En este sentido, 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 mismo. La actualización del sentido del mito permitió su transformación floreciente en el teatro; de esta forma se reveló allí el recurso invaluable que destellaba el mito, que además exigía ser representado y manifestado siguiendo el camino del pensar por imágenes, camino que, a su vez, ayudaría a alcanzar aquel pensar por conceptos, al que tanto se refiere la filosofía platónica.

En el teatro ático la máscara no debe comprenderse desde el sentido habitual y moderno, que tiende a relacionarse con la expresión del cubrir, sino como revelación y presencia. A este respecto, Walter Otto expone que la máscara “es símbolo y apariencia de aquello que está y no está; unión de la presencia inmediata y la ausencia absoluta” (Otto 70). En igual sentido, Bowra afirma 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 éste era el modelo de aquel espíritu religioso que se mantenía vivo en la Grecia antigua. Sobre este punto, García ha propuesto que “El coro, la máscara -la máscara es la presencia del dios en su ausencia- el coturno, el ritmo musical, la catarsis y los disfraces son ocultamientos de la presencia del dios” (García 347). Así, el dios hace presencia a través del canto, la máscara y la danza, pero además, hace presencia cuando instaura en el acto recreado un lenguaje que habla acerca del mundo y de la propia naturaleza del hombre.

Desde otra perspectiva, Vernant y Vidal-Naquet abordan la utilidad de los elementos encontrados dentro del teatro griego. Entre ellos se encuentra la máscara, 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. Estos autores, además, sostienen que la máscara actúa como el signo de todo aquello que integra el personaje trágico dentro de la esfera social y religiosa. Para Vernant no designa más que la figura del personaje trágico que encarna el héroe, que no es más que la interpretación del hombre común que atraviesa, al igual que el personaje enmascarado, por los pesares, sufrimientos e infortunios que le depara el mundo y su relación con él.

La figura del personaje trágico se instaura en el teatro para exponer el reflejo del hombre mismo. Al respecto, Vernant y Vidal-Naquet exponen que “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 Vidal-Naquet 25). Tal vez la conciencia trágica de los griegos ya se había construido en su imaginario antes de la aparición del teatro-tragedia, pues ¿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?

La conciencia trágica, habitada en el mito y avivada en el arte dramático, logra abrir las puertas de la comprensión frente a sí y frente a lo otro; impulsa a actuar mediante los diferentes mecanismos que rigen al individuo como sujeto social y político, además de contribuir a la formación de un sistema de normas de acuerdo con la conducta y al comportamiento que debe o no seguirse. Además, despierta la conciencia en el espectador cuando éste ve su reflejo en las fragilidades del héroe trágico, él mismo reconoce en aquel personaje su propia figura.

Por otra parte, Critchley, al igual que Vernant y Vidal-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:

... 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 58)

Para Critchley, 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 inadecuada de la tragedia. El pasado del teatro griego no está recubierto por trazos místicos, sino que la tragedia y la comedia son responsables del cambio que permite modificar el imaginario colectivo de la polis. El mito ya precedía la autoconciencia política y ética de la cual comienza a nutrirse la tragedia y el teatro 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 en el personaje trágico y el héroe cómico del teatro. Estos sentidos proporcionados por la representación

nutren la reflexión de los ciudadanos que requieren pensar y actuar conforme a los matices espirituales de vida griega. El diálogo platónico ofrecerá una respuesta distinta a estos requerimientos, ofreciendo una vía filosófica para satisfacer esas conexiones religiosas y políticas.

Ahora bien, hay una diferencia entre la tragedia, que evoluciona con los grandes trágicos y la filosofía dramática que crea Platón. Desde la narrativa platónica se identifican los rastros de la herencia teatral. Es preciso rastrear algunas de las referencias que hace Platón contra el género dramático y poético, para después ponerlas en discusión con su forma de hacer filosofía, cargada de elementos dramáticos y cómicos, que evidencian su cercanía al arte dramático; y finalmente proponer una interpretación de Platón como el filósofo que inaugura, en palabras de Puchner, el drama de las ideas, a través de la dialéctica tejida entre mito y tragedia.

Las referencias de Platón al teatro, o bien, a aquello que nace o está asociado a la poesía, se encuentran en la manifestación de sus posturas recelosas que corroboran su intención de reemplazar estas representaciones. Los poetas y aedos ocuparon por mucho tiempo un lugar relevante dentro de la jerarquía griega; les eran encomendadas las virtudes del conocimiento y, además, eran reconocidos por sus funciones como educadores, que actuaban en pro de los saberes culturales y religiosos de la polis.

La crítica que lanza Platón no se debe a la forma en cómo está construido, pues muchos de sus elementos se retoman y desarrollan en su obra, su crítica se enfoca al mensaje que transmite: lleno de lenguaje emotivo y persuasivo. Platón propone otras maneras de educar, pero no descarta la persuasión mediante imágenes y mitos que apunten a despertar el amor por el bien y la verdad. En la *República* encontramos su censura escatológica, debido a que al rechazo de las artes se le atribuyen razones de tipo religioso. Esta se presenta en el libro II, en el que Sócrates reflexiona con Glaucón acerca 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 menciona la instrumentalización del mito como respuesta y también ejemplo, sobre ese discurso falso que proporciona la poesía y por ende también el teatro.

En su diálogo con Glaucón, Sócrates expone los argumentos en contra de los mitos que se representaban, manifestando que dichas interpretaciones sembraban en los jóvenes, opiniones opuestas a la verdad (379a-e). Desde su perspectiva, enmascarar a un dios con el disfraz de la mentira era la

consecuencia del significado difundido y propiciado por el teatro y la poesía. Consideraba que, la verdadera tarea del poeta era forjar los mitos y no apartarse de ellos, "... debe representarse siempre al dios cómo es realmente, ya sea en versos épicos o líricos o en la tragedia" (379a).

En igual sentido, se exponen las razones por las cuales se considera pertinente reformar la educación suministrada a los jóvenes mediante el mito tradicional, debido a la imagen deformada que estos exponen de los dioses. Para Platón, los dioses no pueden representarse como entes de maldad, a los cuales se les profieren designios de azar y fortuna con los humanos. A esta interpretación del diálogo anota Kaufmann que es posible "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" (Kaufmann 37).

Platón aboga por la moralización de lo divino. Su rechazo se centra entonces en la idea de presentar a los dioses como responsables tanto del bien como del mal, como creadores de la luz y de las tinieblas, dadores de la dicha y la desgracia; contrario a esto, considera que de los dioses solo podría derivarse el Bien.

Antolín advierte sobre uno de los problemas de Platón con la tragedia, y tiene que ver con el concepto de religiosidad que esta presenta y que se contrapone con el suyo. 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 adoptan 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. Platón propondrá un nuevo tipo de transformación mediante la exposición a la belleza verdadera, que traza el camino hacia el Bien.

Otra famosa crítica se encuentra también en el libro II de la *República*, pero en este caso la atención se centra en uno de los escritores trágicos. Sócrates acusa a Esquilo de difundir imágenes falsas de los dioses (380a), pues ellos, desde la perspectiva del filósofo, poseen las virtudes

benevolentes y no las apreciaciones de venganza y crueldad que representa su obra. Los poetas presentan la condición humana desde una perspectiva pesimista, donde fuerzas irracionales como *ate*, *mania* y *demon* actúan sobre los hombres sin que puedan evitarlo o explicárselo, debido a que superan la comprensión humana. Los poetas trágicos logran también representar 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 343). De ahí que no puedan comprenderse los dioses ni sus designios y, ¿de qué serviría poder hacerlo? En cambio, en Platón la razón aparece como la manera de autocomprendernos por medio de la actividad filosófica, que ofrece una esperanza para salir del fatalismo tradicional.

Más adelante, en el libro VI (514b-516b) se encuentra el concepto de mimesis. A través de la alegoría de la caverna, se explican los tres niveles que existen para llegar al conocimiento, allí donde habitan las ideas y 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, y en este sentido, la tragedia representa, a modo de sombra, la duplicidad de lo ya duplicado, es decir, de la realidad sensible; y representa desde el esplendor y la luz, la naturaleza de las ideas y la verdad. Desde la perspectiva de Platón, 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. Siguiendo su pensamiento, el arte, y por tanto la tragedia, al encontrarse tres niveles por debajo de la verdad, imposibilita aún más el conocimiento y aleja al hombre más aún de la verdad. Este sentido mimético experimentado en el teatro, no solo se encuentra alejado de la verdad, sino que también es de carácter perjudicial para la construcción del Estado, pensado a partir de la idea de lo bueno, bello y verdadero. Desde esta postura, si el arte promueve un tipo de educación que no responde a las nociones de bien y verdad, y además desfigura la cultura griega, debe entonces excluirse por atentar a la polis.

A pesar de sus críticas, uno de los componentes que se destacan, y que son propios de sus Diálogos, es la forma en la que acude a personajes externos a la conversación, que se desarrolla en tiempo presente, para incluirlos al ambiente escenificado que pide ser recreado a través de un escenario imaginario o uno corriente en el que el ser humano se desenvuelve a diario. La atmósfera recreada allí refleja el ambiente teatral que comienza a recubrir la obra platónica.

Platón comprende que el arte, como el teatro, desempeña un papel fundamental dentro de la polis, por tal motivo, se propone hacer de él una herramienta para transformar el alma, es decir, para hacer filosofía. A esta postura añade Murdoch que “la música y el teatro deberían atentar 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” (Murdoch 17). En este sentido, el teatro griego puede llegar a tener efectos indeseados y nocivos para el hombre. Al seguir el pensamiento del filósofo, en la tragedia se ve representada la idea del amor (*philia*, *ágape* y *eros*) recubierta de nociones como la fortuna y la locura. Y si bien es cierto que en tragedias como *Antígona* (441 a.C) y *Edipo Rey* (430 a.C), escritas por Sófocles, se encuentran temas de interés filosófico en el campo ético y político, también es evidente en ellas el matiz de la locura y la fortuna relacionadas con los dioses, y demás elementos inaceptables para Platón a la hora de crear o transmitir conocimientos a través de la poesía y el teatro. Al respecto, Sypher expone que:

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 61).

Si bien el teatro griego trataba problemas que giraban alrededor de la esfera pública en el ámbito ético y político, lograba además representar estos problemas a través de figuras como la *tyché* y el *pathos*. Esto lleva a pensar que, para el filósofo, realmente el camino para tratar dichos problemas no era mediante el uso de este tipo de figuras; asumirlas era asumir el camino del error, y por ende estar cada vez más alejados del conocimiento y de la verdad. Platón es un reformador y purificador del arte, en palabras de Murdoch “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 29). Para este filósofo, en la medida en la que se aborda el placer desde la templanza, también habrá templanza en el carácter; de ahí que en su obra manifieste la necesidad de presentar un personaje como Sócrates, que no solo argumenta, sino que da ejemplo con su conducta virtuosa.

De este modo, a pesar del rechazo de Platón hacia el teatro, se debe reconocer que en su obra no prescindió de este. Si su repudio fuera radical, las nociones

esenciales de su filosofía no serían representadas a través del velo teatral. Así mismo, 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 en este texto 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 la esencia purificadora y transformadora del drama, como mimesis de la verdad y la virtud.

La comedia griega tampoco se queda atrás cuando hablamos del nacimiento del teatro desde la cuna mítica y religiosa. La comedia 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). De aquella comedia que nació en los actos y los cantos rituales solo nos quedan los vestigios que algunos de los poetas trágicos y comediógrafos recrean tiempo después. Aristófanes, por ejemplo, mantiene elementos esenciales de aquella comedia originaria en la estructura y en la construcción de sus sátiras teatrales. Por ejemplo, las figuras representativas de los ritos primitivos donde estaban presentes 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. 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.

Un aspecto característico de los diálogos platónicos es la forma como se representa el personaje de Sócrates, en el *Banquete* y la *Apología*, Platón intenta separar a su maestro de la imagen que Aristófanes construye en su comedia; sin embargo, su apariencia, recubierta por el manto del mártir, oscila entre la ironía y la burla de sí mismo ante el otro, y viceversa. 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 en general y de la filosofía platónica en particular, construye el juego dialéctico –el diálogo– entre el actor y el espectador. Esto sucede en la filosofía de Platón, hay en ella un camino que guía hacia la dialéctica a través de personajes, escenarios y espectadores, para la puesta en marcha de la filosofía como actividad que transforma mediante conceptos, imágenes y acciones que pueden imitarse.

Gracias a la insistencia de Sócrates, a su falsa modestia y su aire irónico y complaciente a la vez, se da paso al camino de las ideas, a las que se llega primeramente por aquel pensar por imágenes, el pensamiento figurativo,

mítico. Como muestra de ello se encuentran las ejemplificaciones de conceptos como el bien, la justicia, el amor y el alma, mediante el uso de mitos o alegorías. Estos elementos hacen posible el trayecto seguro hasta las ideas, o como se ha llamado a lo largo del texto, pensar por conceptos. Platón propone reemplazar los antiguos mitos e imágenes por unas nuevas que puedan reconocerse por algunas semejanzas, pero que guíen en otra dirección. Además de las herramientas discursivas que utiliza Platón, como las imágenes figurativas alusivas al mito; se encuentran también aspectos del teatro replicados en momentos cargados de comicidad transmitidos por los personajes. En este caso, se refiere al diálogo el *Banquete* (385-370 a.C). Lo que ocurre en esta escena, 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 se aborda el *Banquete* y en especial el momento en el que se narra el encuentro de Aristodemo con Sócrates (174a), narración que además cuenta un tercero al que le llegó la historia, se evidencia un sutil matiz de gracia y burla en la alusión a 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 su apariencia, sin que con ello se pusiera en duda la admiración que tenían sus discípulos por su elocuencia y sabiduría.

Además, también es interesante, no solo la necesidad de Aristodemo y por réplica la de Apolodoro en detenerse frente al aspecto de la apariencia de Sócrates, sino también, la forma en la que este hecho 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 más reconocido dentro de las escenas del simposio, frente a esto cabe preguntarse: ¿por qué primero llamar la atención en un hecho tan simple, pero a la vez tan cómico, para después exaltar a este mismo personaje con la lucidez y la fascinación de sus palabras?

Es claro que lo cómico, aquello que es común para todos, ordinario por su naturaleza, irrumpe incluso en serios escenarios para apoyar con esto la complejidad humana. 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 irrupción de Aristófanes por parte de Alcibíades (212c), cuando aquel se disponía a comentar el 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 -212e)

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 la cena como escenario común, y su cabeza coronada con hiedra y violetas como signo de reconocimiento; son todos estos elementos que traslada la reunión de un banquete a su transformación en obra teatral. Cargada además de elementos cómicos, como los ya vistos, y encuentros entre lo que parece ser una adulación, declaración amorosa o, simplemente, un juego entre la ironía y la franqueza, en el que se ven inmiscuidos los personajes de aquella reunión.

El momento en el que se representa el encuentro inesperado de Alcibiades con Sócrates (213e-213d), por la ebria ceguera de la razón y los sentidos ya presentes en Alcibiades, es una escena 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. No es fortuita la forma dramática que utiliza Platón, realmente si se omitieran los fragmentos, o los momentos cuando suceden imprevistos que se reciben en medio de la gracia, perdería el diálogo gran parte de su sentido filosófico, pues la intención de Platón es transformar al lector mediante la acción de sus Diálogos, esto es, moverlo hacia la virtud a través de estos recursos.

Dejando de lado las escenas cómicas, es propio abordar los reflejos que tienen sus diálogos en relación a la tragedia, transformados en Platón desde el drama. En la *Apología* de Sócrates (400 a.C) es un diálogo que atraviesa una atmósfera más densa y pausada, que el aire oscilante entre la ironía y la gracia evidenciada en el *Banquete*. En la *Apología* se percibe la insistencia de Platón por mostrar el drama que sufrió el filósofo en el momento cuando 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, quería mostrar con ello la coherencia y la firmeza que tuvo su maestro al aceptar la muerte antes que retractarse de la razón. Explicaba que, 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 de los aspectos interesantes introducidos en el diálogo, es cómo la muerte de Sócrates configura la imagen de un mártir que se sacrificó y entregó su vida por las ideas. Con su muerte se comprobó la naturaleza de su pensamiento, debido a que, a pesar de saber los motivos de su condena, prefirió seguir defendiendo la verdad, en lugar de dejarse cautivar y seducir por el miedo y la mentira.

El pintor Jacques-Louis David (1787) logró traducir, por medio de su obra, el drama de Sócrates presentado por Platón también en *Fedón* y *Critón*. En la muerte de Sócrates se puede percibir que se remite a un escenario. La escena que se detiene en el instante previo a la muerte,

puede traducirse, no solo en el lenguaje pictórico –como lo hace el artista–, sino también, en lenguaje teatral. Sócrates, con su cicuta en la mano, el aire a su alrededor saturado de llanto, tristeza y sobre todo muerte, anuncia el deceso de su cuerpo y el posterior ascenso de Sócrates como el gran mártir de la filosofía. 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 brinda la obra teatral que trae a cuestras 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 (17a -24c). La comprensión de este diálogo en su unidad está cargada por una espesa nube de ansia, donde los presentes se encuentran a la espera de lo que presiente 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 acusado y que 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 pronunciadas por Sócrates logran atribuirle la máscara encarnada por el personaje trágico en el teatro. En este caso, Sócrates vaticina ya su muerte, y les 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 en el que Platón recrea la transformación a partir de la lectura dramática, obtenida de la dialéctica de su teatro filosófico.

Ahora bien, cuando Sócrates expone que “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); se constituye una contradicción entre dos discursos diferentes, dados en dos diálogos

distintos. En el fragmento citado, es evidente cómo Sócrates encarga su destino a la fortuna divina que juega en la vida humana. Caso contrario sucede en la *República*, donde se evidencia 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, solo de lo bueno. No obstante, en la *Apología* es claro cómo resalta la virtud que los dioses le otorgaron y también el agradecimiento por el resultado final que trae asumir los dones designados por ellos.

Así, surge un interrogante en relación 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? Al respecto, García Gual expone que la muerte clausura la vida heroica, aparece en el personaje recubierto por el manto sombrío, que 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.

Al seguir este razonamiento, se encuentra que Sócrates también se empeña durante su vida, y hasta el prelude de su muerte, en defender la verdad. La muerte ronda en el diálogo constantemente, al final de lo que sería el monólogo de defensa de Sócrates, aparece de nuevo la mención a ella, pero esta vez atribuyendo su inminencia a causas divinas:

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 irrito 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 es por designio divino el hecho de encontrar allí su destino. Ahora bien, ¿no parece esto una muestra del ambiente trágico que vive el héroe en relación a los dioses y sus castigos? El hecho de que asuma su muerte como voluntad de los dioses, evidencia que no puede evadirse la suerte y la fortuna del aura trágica que rodea nuestra condición humana.

Así, estos son solo algunos diálogos platónicos que están cargados por el carácter escénico, cómico y trágico. Al respecto, Canfora expone que

Buena parte de los diálogos platónicos tiene 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. (22)

Solo por mencionar las características más sobresalientes en sus diálogos que tienen similitud con el acto escénico, se puede añadir también el lenguaje de los personajes, la escenificación de las voces que otorgan un sentido y un espacio a cada uno de ellos, 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. La máscara presente en la tragedia y la comedia griega es usada por Platón para darle una nueva forma; esta se traslada hasta el diálogo platónico a través de los personajes que rodean a Sócrates, que resulta ser, en la mayoría de los casos, el personaje principal que marca una continuidad entre el relato y la escena. De manera que, señala la personificación de las voces de lo mítico y espiritual de la cultura griega por medio de los personajes recreados en sus obras.

Finalmente, es viable concluir que los diálogos de Platón recrean actos escénicos porque establecen una armoniosa relación dialéctica entre los interlocutores, aspecto que hace posible la visión de estos diálogos como mecanismos dramaturgicos articulados entre aspectos éticos, políticos, como también aspectos alusivos a imágenes figurativas para la creación final, el producto de su obra desde la mirada del teatro filosófico.

REFERENCIAS

Antolín, Javier. “Platón y la tragedia ática.” *Revista Estudio Agustiniano*, 36, 2001: 331-45, <<https://bit.ly/3BnUfVS>>

Bowra, Maurice. *Historia de la literatura griega*. Fondo de Cultura Económica, 1971. Impreso.

Canfora, Luciano. *La crisis de la utopía. Aristófanes contra Platón*. Fondo de Cultura Económica, 2019. Impreso.

Critchley, Simon. *La tragedia, los griegos y nosotros*. Turner, 2020. Impreso.
---. *Tragedia y modernidad*. Minima Trotta, 2014. Impreso.

- García, César. *La muerte de los héroes*. Turner, 2016. Impreso.
- . "Para la comprensión de la tragedia - ¿Quién es Dioniso?-" *Byzantion Nea Hellás*, Oct. 2017. <<https://bit.ly/3x740VG>>
- Kaufmann, Walter. *Tragedia y filosofía*. Seix Barral, 1978. Impreso.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Labor, 1966. Impreso.
- Murdoch, Iris. *El fuego y el sol*. Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.
- Otto, Walter. *Dioniso. Mito y culto*. Siruela, 2001. Impreso.
- . *Teofanía. El espíritu de la antigua religión griega*. Sexto Piso, 2007. Impreso.
- Vernant, J. P, and Vidal-Naquet, P. *Mito y Tragedia En La Grecia Antigua*. Vol. I, Paidós, 2002. Impreso.
- Platón. *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisias, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras*. Gredos, 1985. Impreso.
- . *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Gredos, 1988. Impreso.
- . *Diálogos IV. República*. Gredos, 1988. Impreso.
- Puchner, Martin. *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford Scholarship Online, Oxford University Press, 2010 <<https://bit.ly/3ep7FI0>>
- Sypher, Wylie. *Los significados de la comedia*. Montaceros, 2015. Impreso.

Como citar:

Ramírez Sánchez, Valentina y Castillo Villegas, Marcela. "Recursos dramáticos en la *Apología* de Sócrates y el *Banquete* de Platón". *Ene*. 23 (40), 2022: 133-148. <https://doi.org/10.17151/difil.2022.23.40.7>