

# “Eutifrón” y “Eutidemo” de Platón son filosofía teatral

## Plato’s “Euthyphon” and “Euthydemus” are theatrical philosophy

Antonio Usero Vílchez

Doctorando en la Universidad Nacional de Educación a Distancia

ORCID: 0000-0002-2943-326X

### Resumen

---

En este artículo se pretende plantear la posibilidad de una filosofía que use el género teatral como forma consciente de expresión, no solo para ilustrar o hacer atractiva las ideas, sino para hacer propiamente filosofía. El diálogo permite establecer el desarrollo de ideas en forma de conflicto o de entrelazamiento de acciones como una filosofía teatral. El debate filosófico que muestra las circunstancias del encuentro de los personajes y cómo estas se desarrollan, aunque solo sea implícitamente, construyen una filosofía donde los hechos particulares se integran y, de ese modo, hacen posible un modo particular de hacer filosofía.

### Abstract

This article aims to raise the possibility of a philosophy that uses the theatrical genre as a conscious form of expression, not only to illustrate or make ideas attractive, but to do philosophy itself. Dialogue makes it possible to establish the development of ideas in the form of conflict or the interweaving of actions as a theatrical philosophy. The philosophical debate that shows the circumstances of the characters’ encounter and how these develop, even if only implicitly, constructs a philosophy where particular facts are integrated and thus make possible a particular way of doing philosophy.

### Palabras clave

Filosofía teatral, diálogo, filosofía y teatro, género literario.

### Keywords

Theatrical philosophy, dialogue, philosophy and theatre, literary genre.

Fecha de recepción: noviembre 2022

Fecha de aceptación: febrero 2023

---

## Introducción

El diálogo de contenido filosófico habrá surgido e incluso se habrá formalizado hasta cierto punto innumerables veces en la historia de la humanidad antes del surgimiento de la escritura. En un estudio sobre qué elementos del diálogo hacen fecunda a la filosofía en esos diálogos de las culturas ágrafas nos tendríamos en los grados de especialización del vocabulario y en la dinámica del desarrollo y conexión de las ideas. El mismo procedimiento parece, pues, el adecuado al tratar de los inicios del diálogo filosófico escrito, donde se conservan la frescura y la variedad del intercambio verbal y donde se percibe la influencia de las obras teatrales maduras de la cultura griega. Platón y Aristóteles escriben teatro como medio de expresión y de divulgación de la filosofía. El género literario que puede o que debe usar la filosofía, un asunto ocasional y secundario de la filosofía misma, apunta —sin embargo y particularmente cuando se trata del teatro— hacia un conjunto de constricciones y de posibilidades que, desde el género literario, dan forma a la filosofía misma.

En este artículo, analizaremos cómo es posible hacer filosofía con el teatro, más en concreto, cómo recuperar el método filosófico del diálogo que usó Platón, y analizar por qué es útil y cómo funciona. En el artículo que Julián Marías publicó en 1969, el autor trata sobre las dudas de la filosofía de la época para encontrar un género adecuado para lo que ella hacía. Marías habla de tres tentaciones que la filosofía sufre desde principios del XIX en cuanto al género literario que debe usar. La primera es la tentación de la enseñanza: “la filosofía se va a transformar en *profesor universitario*” (Marías, 1969, p. 503); la segunda, tentación de la ciencia: “la filosofía quiere aparecer como una *disciplina científica*” (Marías, 1969, p. 503); la tercera, la tentación artística: “[la filosofía] prueba géneros nuevos: [...] diversos modos de exhibición de la intimidad” (Marías, 1969, p. 504). En este artículo nos dejaremos arrastrar por las tres. Nos dejamos arrastrar por la tentación de la enseñanza, porque aquí se buscan alternativas al estilo de artículo o de tratado académico habitual en la filosofía occidental desde hace decenios. El teatro se usa como vía de creación, de formulación y de exposición del pensamiento, por lo cual cumple con las funciones intelectuales de los géneros habituales usados en filosofía, pero añade una percepción más viva del proceso, con las ventajas que esto supone para la enseñanza. La tentación de la ciencia se trasluce en la intención de descubrir conocimientos empíricos que se puedan formalizar de alguna manera a partir de los conceptos filosóficos, tal y como son tratados en el teatro. La tentación artística se hace evidente, porque la cara teatral de la filosofía teatral requiere un tratamiento artístico, que a su vez muestra cómo la filosofía nace también de la imaginación artística.

## Los diálogos de Platón también son teatro

La filosofía occidental ha hecho uso de muchos géneros literarios a lo largo de su historia. No se trata de hacer un repaso exhaustivo, sino de mostrar la variedad de géneros usados y la función que el teatro ha ejercido en la filosofía al ser usado por esta como medio de transmisión de sus contenidos. Los presocráticos escribieron libros en prosa, tratados sobre la naturaleza en general, de los que conservamos literalmente solo los nombres y frases sueltas, además de los resúmenes de otros autores que leyeron los originales. Parménides y Empédocles escribieron sendos poemas en hexámetros homéricos. Pitágoras no escribía, sino que comunicaba sus doctrinas desde detrás de una cortina. Los sofistas usaron el *lógos* o discurso, cuya intención era persuadir y que incluían argumentos lógicos, pero también historias, imágenes, lenguaje poético e incluso hechizos. Estaban escritos para ser dichos en voz alta, fueran escritos previamente o no. Sócrates, como Pitágoras, no escribía, pero a diferencia de este, su método de conocimiento era conversar en público. Dialogaba, como también podían hacer los sofistas en sus clases, pero no para enseñar retórica, ni conocimientos y estrategias útiles para convencer ante la asamblea o en los juicios. El objetivo de Sócrates, al menos en la versión de Platón, era el conocimiento por sí mismo.

Platón fue seguidor de Sócrates y estaba habituado al teatro, que era un espectáculo maduro y desarrollado en la Grecia de su época, con certámenes y gran aceptación social. Platón, sin embargo, no imitó en sus escritos ningún género teatral al uso, ni tragedia, ni comedia, ni sátira, más bien procuró mostrar lo que hacían los sofistas y Sócrates al dialogar como maestros de conocimiento y usó el teatro para dejar clara la diferencia de procedimientos entre los unos y el otro. Del teatro filosófico de Platón hablaremos después.

La obra de Aristóteles, por su parte, se divide en *exoterikoi lógoi*, discursos o escritos para el público exterior a las clases del liceo, y *enkýklikioi lógoi*, discursos o escritos como instrumentos de clase, bien como conferencias o lecciones que pronunciaba Aristóteles y los alumnos anotaban, o como guion de clase de la mano del propio maestro. Las obras conservadas pertenecen casi en su totalidad al segundo tipo, a los escritos de clase. En el caso de la Ética a Nicómaco, la adscripción a este tipo es dudosa, pues podría tratarse de un libro de divulgación y no de una *pragmatéia*, es decir, de un conjunto de *lógoi* o discursos (o bloques temáticos de clase) enlazados por el tema común que comparten. El cuidado con el que describe al destinatario ideal de la obra que presenta remite a unos lectores o auditores que no son los alumnos.<sup>1</sup> En-

---

<sup>1</sup> “Y es que las muy precisas referencias del Estagirita al ἀκροατής, por ejemplo, en el umbral de la Ética a Nicómaco [en cursiva], presuponen un auditorio y, en consecuencia, una exposición

tre las obras para el gran público, el estagirita escribió poemas. Entre estos se encuentra la elegía de altar dedicada a Eudemo, en la que el autor muestra su admiración, según Jaeger (1946, pp. 126-127), por Platón. Otro poema es el himno a Hermias, dedicado también a la amistad con Platón, y en el que expresa a su vez su apoyo a Hermias, dirigente de Atarneo, pequeño y transitorio principado griego, que siguió las enseñanzas de Aristóteles durante su estancia en Asos, en Asia Menor (Jaeger, 1946). La parte más reconocida de la obra de Aristóteles hasta la edición de las obras que conservamos y que en su mayoría eran apuntes de clase fueron diálogos al estilo de Platón.<sup>2</sup> Jaeger (1946) sostuvo la tesis, que es la comúnmente aceptada, de que esos diálogos aristotélicos, incluso los más tempranos, eran más bien “diálogos de exposición científica” (p. 39) que dramáticos. Las posiciones filosóficas, como era de esperar, no se diferencian de las sostenidas en los tratados (Jaeger, 1946). Estos diálogos fueron la obra conocida de Aristóteles hasta la recuperación y edición de los tratados por Andrónico de Rodas en el siglo I a. e. c. Los estudiosos peripatéticos de la época, ante el contraste entre los tratados y los diálogos, optaron por considerar los primeros como el auténtico pensamiento aristotélico y relegaron a los diálogos al papel de un medio de comunicar la filosofía a las masas que irremediablemente conducía a la disolución del verdadero contenido (Jaeger, 1946).

Entrando en cuestiones de detalle que tienen que ver con la naturaleza más o menos dramática de los textos de Platón y de Aristóteles, los términos para referirse a los modos de transmisión de la filosofía de ambos filósofos inducen a suponer que no hay una transición brusca desde los métodos de viva voz y a través del diálogo usuales antes de la consolidación de las escuelas atenienses —la Academia, el Liceo, la Estoa o el Cinosarges— hasta llegar a los

---

oral [...] Se trata, en principio al menos, de una ‘conferencia’ por parte de colaboradores concedores, encargados de poner a prueba (κρίνειν) el pensamiento de uno de los suyos (*primus inter pares*, por así decirlo)... Cuando, en cambio, se trata de los textos que componen la mayoría de las obras del Corpus, el ἀκρόασις parece, en algunos aspectos, un fin. Por otra parte, el fenómeno de ἀκρόασις determina y estructura la exposición filosófica de Aristóteles como un auténtico ‘discurso’ (de tipo demostrativo). (“C’est que les références très précises du Stagirite à l’ἀκροατής, par exemple, au seuil de l’EN, supposent un auditoire et, par conséquent un exposé oral [...] Il s’agit, en principe à tout le moins, d’une « audition » par des collaborateurs avertis, chargés d’éprouver (κρίνειν) la pensée d’un des leurs (*primus inter pares*, en quelque sorte) [...] Quand il s’agit en revanche des textes composant la plupart des œuvres du Corpus, l’ἀκρόασις apparaît, à certains égards, comme une fin. D’un autre côté, le phénomène de l’ἀκρόασις détermine et structure l’exposé philosophique d’Aristote comme un véritable « discours » [de type démonstratif]”) (Bodéüs, 1983, p. 164). Todas las traducciones en el artículo fueron hechas por el autor.

<sup>2</sup> Diógenes Laercio ofrece una lista de esos diálogos (Diógenes Laertius, V. 22). Plutarco llama a las primeras obras de Aristóteles “obras platónicas” (*Adversus Colotem*, 20).

contenidos preparados para ser objetos de una clase y fácilmente susceptibles de constituirse en escritos listos para ser publicados como tratados. El término *akroásis*, que Marías usa como sinónimo de *pragmateia*, en el sentido de ‘discurso’, se refería en la época de actividad de Platón y de Aristóteles a una exposición oral. Tejera (2014) lo traduce en inglés como *recital*, lo que supone un componente de espectáculo. El sentido del término *akroásis*, cuarenta o cincuenta años después, ya entrados en el helenismo, cambia hacia el de una exposición seria o académica, que Tejera traduce como *lecture*. Ese cambio de sentido de la palabra se trasluce en un texto de Aristoxeno (*Armonias*, 30.7, como se cita en Tejera, 2014, p. 386), en el que describe una exposición de Platón y señala la sorpresa negativa de un público que se encuentra abrumado ante temas abstractos de geometría, de astronomía y de música, aunque finalmente la exposición concluye tratando sobre el bien y su unidad.

Al analizar qué nos dice la reacción del público sobre cómo era la exposición de Platón, Tejera lanza la siguiente hipótesis: “Pero dado que Platón era un compositor de diálogos, ¿podrían haber esperado los auditores un diálogo en el que se debatiera la naturaleza del bien? Las palabras del informe sobre cómo les sorprendió por su *ausencia* hacen creer que eso fue lo más probable” (Tejera, 2014, p. 225).<sup>3</sup>

Los diálogos de Platón hacen muchas cosas. Son un monumento en movimiento dedicado a su maestro Sócrates, tienen el fin doctrinal de transmitir una teoría sobre el conocimiento seguro más digno del ser humano, se enredan en problemas ontológicos y epistemológicos. Los diálogos tampoco desprecian las historias en forma de mitos y de leyendas, aunque, al mismo tiempo, se rechaza en ellos la creación poética como medio legítimo de conocimiento. La forma dramática, conforme avanza la edad de Platón, va reduciéndose a poco más que un marco para exponer sus doctrinas. Pero la mayoría de los diálogos son obras de teatro.

Para resaltar la importancia de lo teatral en los diálogos de Platón mostraremos cómo el teatro era el género literario oportuno para pensar los problemas que se estaba planteando. El uso del diálogo, por parte de Aristóteles, con un fin más expositivo y la consiguiente modulación de la forma dramática confirman la ductilidad del teatro como medio de hacer filosofía. Nos centraremos en la imbricación del contenido filosófico y la presentación dramática en “Eutifrón” y en “Eutidemo”.

Max Aub decía de Galdós que, si se hubiera perdido todo testimonio de la historia, su obra sola bastaría para ofrecernos un panorama vivo y fiel de la

---

<sup>3</sup> “But since Plato was a composer of dialogues, could the auditors have been expecting a dialogue in which the nature of the good was debated? The report’s words about what surprised them by its *absence* make this a strong possibility”.

España del siglo XIX. Lo mismo podría decirse de los diálogos de Platón respecto a la Atenas y a la Grecia del paso del siglo V al IV a. e. c. “Eutifrón” nos presenta al personaje homónimo, un adivino que viene de interponer una demanda de impiedad contra su padre, que mandó encerrar en un pozo a uno de sus jornaleros, el cual, en estado de ebriedad, había asesinado a uno de sus criados. Allí abajo quedó el jornalero, mientras el amo esperaba la respuesta del exegeta respecto a las medidas que había de tomar, y allí murió ante la despreocupación del padre de Eutifrón. Este se había ofrecido para interpretar y resolver el asunto, pero su padre lo rechazó burlándose de él. Esa es la razón por la que acude al tribunal del arconte-rey, segundo magistrado del arcontado o alto tribunal de Atenas, encargado de los casos relacionados con el culto religioso.

Justo cuando Eutifrón sale, Sócrates entra en el pórtico del arconte-rey para responder la acusación de impiedad formulada por Melato por no creer en los dioses de la ciudad y corromper a la juventud. Los dos personajes coinciden en ofrecer una visión de la moralidad distinta de la convencional, ambas visiones puristas, aunque en sentidos muy distintos. Eutifrón (Platón, 2010), confiado en su *mantiké*, en su calidad de adivino, está seguro de su conocimiento de los asuntos religiosos contra su misma familia y contra la creencia común, como se trasluce en la ridiculización a la que le someten los atenienses, que lo consideran loco porque pretende predecir hechos futuros en la asamblea (3c) y también en el fundamentalismo al tomar al pie de la letra los mitos homéricos (6 a-c).

El purismo moral de Sócrates, en cambio, es aquel al que le conduce el ejercicio del rigor racional en asuntos morales, incluidos los religiosos, que le llevará a ser condenado a muerte. Sin embargo, la exageración en la postura moral lo acerca a Eutifrón, según lo que de él se dice en otros diálogos platónicos y en el mismo “Eutifrón”. Como plantea Klonoski (1986), Eutifrón pasa su juventud en Naxos, uno de los principales centros del culto a Dionisio. Es en esa isla donde, además, tiene lugar el crimen del padre. En “Crátilo” (Platón, 1983), donde Platón pone a Sócrates a hablar sobre el origen de las palabras, él declara que se ha encontrado esa mañana y que piensa que tomó posesión de su alma (396d), para comentar a continuación, al tratar del término *psyché*, alma, como según los poetas órficos el alma sufre castigo al ser encerrada en el cuerpo (400a).

Por tanto, Eutifrón, el adivino de tendencias órficas que se enreda en contradicciones hacia las que lo empuja Sócrates acerca del significado de la piedad, comparte con su interlocutor un fondo común de ideas en las que se mezcla el misticismo. Eutifrón, con su orfismo y su respeto estricto de las narraciones mitológicas; y Sócrates, con el *daimon* que lo posee y la búsqueda de

un orden racional, son extremistas, y, sin embargo, en este diálogo, ambos extremismos consueñan al mismo tiempo que se oponen. Esta relación compleja entre las posturas ideológicas de ambos personajes se funde con su relación desde el punto de vista dramático. Dos personajes implicados en casos que tienen que ver con la muerte, uno denunciando y el otro arrostrándola, tienen un encuentro casual, sin aparato, y se dedican a una investigación improvisada sobre la definición de la piedad. La investigación no llega a una conclusión clara, al contrario, hace resaltar los problemas y las contradicciones. El principio es casual y el final es abierto. El adivino considerado loco por sus conciudadanos plantea propuestas de definición de la piedad razonables desde el punto de vista de la religiosidad griega común. Por su parte, el guía racional, que intenta confundir al adivino llevándolo a la contradicción, ayuda a hacer evidente la sensatez del insensato, al mismo tiempo que él, el guía, queda indeciso sobre la conclusión del interrogatorio. Eutifrón ha sido paciente, pero se tiene que marchar, casi lo vemos salir corriendo. Sin contraparte, Sócrates no puede seguir pensando.

Klonoski (1986) habla de un tercer personaje de la obra: “El [tercer] interlocutor, por así llamarlo, que representa a la religión cívica popular ateniense es la corte judicial del rey-arconte” (p. 134). La significación del pórtico es acentuada por su situación. El pórtico está frente al espacio que alberga el templo y los altares de Dionisio, el edificio judicial se sitúa junto al acceso secreto del mismo dios y está conectado a las estructuras teatrales en su honor. La referencia a lo teatral es implícita, pero clara para un lector de la época. Las tablas de las leyes que regulan lo sagrado, las que muestran el antiguo código de Solón y las que lo hacen con el reciente en la época código de Nicómaco, están en el mismo pórtico (Klonoski, 1986). Sin forzar el diálogo, tal y como Platón lo ha concluido, nos podemos imaginar un cuadro escénico para cerrar la obra: Sócrates permanece perplejo un minuto y se marcha lentamente, pensativo. Finalmente, queda la escena vacía y el pórtico con las tablas de la legislación sagrada luce así, discretamente, todo su protagonismo. El silencio final de la ley escrita contrasta con las turbulencias del diálogo entre adivino y filósofo.

El escenario en el que se sitúa el diálogo es importante a la hora de interpretar su contenido filosófico. El intercambio dialogado nos conduce a través de la complejidad de las relaciones entre ideas, de los objetivos del autor al presentar esas relaciones de ideas en ese orden, en ese lugar físico, por medio de silencios y de acentuaciones de personas concretas, que transmiten las perspectivas de cada uno de ellos, porque desde la posición en la realidad y en la sociedad de cada una de esas personas lo particular que son como individuos y lo abstracto que intentan ser como pensadores se entrelazan. Esa com-

plejidad de relaciones de ideas y ese entrelazamiento de aspectos particulares y aspectos abstractos, que aquí hay que expresar con sobrecarga de palabras, el teatro las escenifica y nos permite apreciar el movimiento de ese entrelazamiento que resulta en complejidad. Presentados en forma de tratado, de narración o de poesía los mismos temas tendrían otras implicaciones, porque se ramificarían de otro modo y, en definitiva, darían lugar a una Filosofía distinta, más fácil de identificar y de seguir si se presenta como tratado, más fácil de entender si se presenta como narración, más vistosa seguramente si se presenta como poesía.

Lo filosófico en el teatro de Platón está también en la presentación física del diálogo, aunque sea solo como teatro leído, no es necesario que se represente sobre un escenario. De Bravo (2019), en su artículo sobre “Eutifrón”, habla de “la forma dramática del pensamiento platónico como clave de su interpretación” y de la conveniencia de “advertir la importancia de la ejecución misma del diálogo como testimonio y acreditación de su propio contenido” (p. 172).

En suma, Sócrates, al reclamar una definición y, eventualmente, al cancelarla apela a un autoconocimiento ejecutivo, es decir, a un conocimiento cuyo alcance depende de un cuidado de sí mismo que sólo se lleva a cabo a través del dialogar. Por lo tanto, lo que manifestaría el conocimiento de la piedad en el Eutifrón no sería una proposición correcta, sino una mayor radicalización del preguntar al plantear otra vez desde el principio la cuestión (De Bravo, 2019, p. 173).

El “autoconocimiento ejecutivo” se refiere a la clarificación conceptual que se consigue por medio del intercambio de pareceres. El término de De Bravo es técnico y preciso, con un cierto aire de terminología de psicología cognitiva y, sin embargo, remite a la fisicidad del intercambio teatral. Este autor habla también, un tanto crípticamente, del “frotamiento de proposiciones”, al que Platón se refiere en su Carta VII (“Y cuando después de muchos esfuerzos se han hecho poner en relación unos con otros cada uno de los distintos elementos, nombres y definiciones” [Platón, 1992, Carta VII, 344b]), para describir el procedimiento por el cual Sócrates, en “Eutifrón”, conduce al adivino a reconocer que, en lugar de depender lo piadoso de la voluntad de los dioses, estos aman lo piadoso por ser piadoso. El “frotamiento de proposiciones” se produce gracias a la cadena de preguntas y respuestas propias del diálogo socrático, donde la respuesta del interlocutor lleva a la reformulación de la cuestión, que genera una nueva respuesta y una nueva reformulación. Sin diálogo, el proceso se puede indicar y explicar, pero no realizar. El frotamiento es el roce físico de las frases que enuncian los participantes.



Platón (2010), en este diálogo, alude a otro tipo de movimiento de la conversación. Se trata de las vueltas que da la cuestión ¿qué es la piedad? “¡Pero, Sócrates, no encuentro la forma de decirte lo que pienso! Pues lo que sea que nos propongamos, de alguna manera siempre da vueltas y no quiere permanecer donde lo asentemos” (11b).

“Lo que sea que nos propongamos, de alguna manera siempre da vueltas”, esta es la expresión del movimiento de las ideas. Se habla de ello en 11b-c y, más adelante, en las partes 15c-d. Se habla de pasada, como un fenómeno curioso que aparece en el curso de esa conversación concreta. Sócrates busca una explicación anecdótica, aunque sería aplicable solo a él, porque él es descendiente de Dédalo, el diseñador mítico de laberintos. Sería lógico que sus propuestas se perdieran en algunas revueltas, pero no las de Eutifrón, que sabe de lo que está hablando. Al final del texto, a Sócrates le parece claro que Eutifrón es responsable de que sus “afirmaciones no aparezcan quietas sino caminando”, que es el adivino el que “las hace dar vueltas en círculo”: “¿O no te das cuenta de que nuestro argumento, dando la vuelta, ha llegado otra vez a lo mismo?” (2010, 15c-d).

Las vueltas que da el argumento es un problema circunstancial y, sin embargo, da forma al diálogo de manera clara. La pregunta inicial “qué es la piedad” la repite explícitamente Sócrates al final y Eutifrón muestra el carácter laberíntico de la conversación con las mismas prisas con las que se excusa y se va. La fisicidad escénica del personaje que sale corriendo se confunde con la razón por la que huye, que es las revueltas de la charla con Sócrates. Ya en 10a-b, Sócrates da vueltas, sin hacer alusión a ellas, pero evidentes en el lenguaje, porque repite una misma estructura de razonamiento con diversos verbos, como son conducir, transportar, devenir, sucederle algo: “Luego, la cosa no *es vista* porque es una *cosa vista*, sino, todo lo contrario, porque *es vista* es una *cosa vista*”. Además, más abajo pone la marca de que cree que hay que retomar, a mitad de la conversación, la cuestión inicial de nuevo: “Más bien, dime nuevamente desde el comienzo qué es lo piadoso” (Platón, 2010, 11b). Luego parece que Platón pretende llamar la atención sobre las vueltas que da la argumentación. Si esa alusión se hace en un texto teórico, será contradictoria o tautológica, porque, o bien el argumento da vueltas por voluntad explícita y reconocible del autor, o bien el autor se equivoca y su argumento no da vueltas. Si se quieren mostrar las vueltas en poesía o en narración, se tiene que hacer por vía de metáfora y decir que la conexión de ideas en el argumento es como dar vueltas. En el teatro, sin embargo, las vueltas se realizan y las referencias de Sócrates a las vueltas es una manera de señalarlas.

Si el diálogo nos sirve para pensar, es porque permite movimientos de ideas como el dar vueltas de estas que sugiere Platón. No es un asunto tras-

cidental, ni un contenido que haya que hacer explícito e insistir sobre él, es un resultado del procedimiento que se usa, del diálogo. Platón muestra el procedimiento y subraya el resultado. De ese modo, justifica el escribir filosofía por medio del teatro y explica, por medio de la escritura dramática y de la alusión a los movimientos de las ideas que se producen en ella, lo que es el teatro filosófico.

Ahora veremos cómo el diálogo “Eutidemo”, de Platón, muestra la versatilidad del teatro a la hora de pensar filosóficamente. Por su carácter protréptico, de enseñanza de la juventud sobre los beneficios de la filosofía, “Eutidemo” sirve como adecuado punto de comparación para estudiar el trasfondo escénico que también pesa en el *protréptico* de Aristóteles, objeto de un estudio venidero.

La filosofía en “Eutidemo” se exhibe en el trabajo de discusión, con sus implicaciones sociales, incluso las menos trascendentales, como es la preocupación de un padre de clase media, agricultor, no excesivamente rico, por la educación de sus hijos, y como estos jóvenes se entusiasman con la conversación filosófica y se enamoran en medio y a través de ella. La filosofía no es aquí una disciplina técnica, es una enseñanza que solo se puede llevar a cabo en el diálogo dentro de una sociedad. Esto se muestra no en un discurso teórico, sino por medio de las discusiones trabadas que hacen del libro una pieza teatral.

Los dos sofistas entablan con Sócrates una pelea de payasos. El recurso a la ironía de Sócrates es, para un espectador imparcial, indistinguible de los trucos erísticos de los dos sofistas. Veamos algunos ejemplos. En su diálogo “Crátilo”, Platón (1983) atribuye a Eutidemo la tesis “todas las cosas se corresponden con todas las cosas siempre y a la vez” (386d3), que es la única tesis que Platón recoge de este sofista. Pero, por otra parte, en “Eutidemo” (Platón, s. f., 293c), el personaje que remeda al sofista ofrece una definición precisa del principio de no contradicción para demostrar que “tú conoces todo, si eres un conocedor” (293c), es decir, con tal de que conozcas una cosa, ya eres conocedor y, por tanto, como tal, eres conocedor de todo. No parece, según el propio diálogo, que Eutidemo quiera engañar, si coloca una definición del principio de no contradicción en lo que Platón presenta como mera presdigitación verbal. Sócrates insinúa a continuación que los sofistas están incurriendo en una falacia, porque confunden en uno los dos usos del término *conocedor*: un uso relativo y legítimo, en cuanto que, si conoces una cosa, eres conocedor, aunque solo de esa cosa; y el uso absoluto, que toma *conocedor* sin referencia a ninguna cosa concreta e ilegítimamente lo adjudica al que conoce todo. Sin embargo, la radicalidad de la defensa de la tesis “tú conoces todo, si eres un conocedor” es coherente con la tesis de la correspondencia universal de todo con todo que Platón atribuye a Eutidemo. Sócrates ridiculiza la

pretensión de los sofistas: “[Eutidemo] comenzó [...] con aire de hombre muy superior” (293a). Pero Eutidemo usa el método de Sócrates, la mayéutica; va haciendo preguntas, de modo que, a partir de respuestas a preguntas relativamente simples, el partero hace descubrir a su interlocutor el conocimiento auténtico sobre aspectos profundos de la realidad.

El personaje de Sócrates en “Eutidemo” defiende la filosofía como ideal de procedimiento educativo y el rigor en el uso de las palabras, pero no descarta los razonamientos de los dos sofistas, por muy erísticos y engañadores que los presente. Si ellos dos intentan engañar o engañan efectivamente, es algo que hay que comprobar en el espesor de la discusión. Platón, con la boca de Sócrates, no rehúye el choque. Eutidemo y Dionisodoro actúan como dos luchadores: “Hasta este momento ignoraba yo lo que eran los pancraciastas. Son capaces de luchar valiéndose de todo tipo de recursos [...] ¡tan diestros se han vuelto en luchar con palabras y en refutar cualquier cosa que se diga, falsa o verdadera!” (Platón, s. f., 271b-c, 272a). Y Sócrates se faja con ellos. La metáfora del diálogo como una lucha se combina con el ejercicio de este como tal lucha. El uso nada forzado de recursos literarios, como la metáfora, en el seno de una conversación, revela al teatro como medio filosófico, pues la búsqueda de la verdad necesita del análisis de las palabras, pero también del juego de poder entre los conversadores. Los dos sofistas son presentados como payasos y luchadores. Este es un recurso dramático que remite de vuelta a la práctica de la filosofía: Sócrates también es un payaso y un luchador, todo filósofo lo es.

La necesidad del acuerdo en una negociación o la falta de esa necesidad en una charla informal hacen a la conversación, o bien dura y atenta solo a los resultados prácticos, o bien tan laxa, por la ausencia de resultados conminatorios, que se diluye en la corriente de otros intereses. En el diálogo escrito como teatro de pensamiento, hay una urgencia dramática justa para que esta exija la precisión conceptual. Y los juegos de poder que persiguen un resultado práctico —a veces nada más la honrilla de la victoria en la pelea dialéctica, aunque solo sea un juego dramático— dan tensión al intercambio e impiden que se pierda el interés, precisamente porque no persiguen un poder real fuera de la conversación, sino que son ejercicios del juego de poder, atentos no a los resultados en sí mismos, sino a su estructura y a sus recursos. Por tanto, en la filosofía escrita como teatro, se aúnan la precisión conceptual, ajena habitualmente al tráfago práctico, pero asumible en el teatro, y el análisis de las relaciones reales, por menudas más fáciles de estudiar en su estructura. Expresado de otra manera, la filosofía de Heidegger puede servir para darle cuerpo filosófico a un montaje de una obra de Shakespeare, no necesariamente de las más trágicas, y con la de Hegel se puede hacer una consistente película de guerra.

El debate filosófico plasmado en un tratado acumula conceptos y los estructura, de modo que, al alejarse del intercambio cara a cara, cobran consistencia por sí mismos y explican la estructura de la realidad desde principios de pensamiento que facilitan la acumulación y compactación interna de los conceptos y la coherencia entre ellos. El tratado filosófico, y la escritura teórica en general, expone los conceptos sin huecos y los engarza en volúmenes de superficies tersas y nítidamente organizadas. La conversación del teatro, de otro lado, sobre todo si se crea sin ambición de representarla, no prescinde de la definición de los conceptos y de su estructuración, pero, al exponerse a la crítica sobre la marcha, hace evidente lo trabado de los procesos de definición y estructuración y deja percibir el espesor de lo que se va elaborando.

El tratado teórico pide un cierre de la reflexión y una imposición de sus resultados, cual si de una ley se tratara. La respuesta polémica en otro escrito teórico es una obra también cerrada que compite como ley alternativa por la obediencia del que lee. Los diálogos, sin embargo, por su propia naturaleza, quedan abiertos; ya se retomará la conversación en otro momento, o no. Se está intentando pensar y aclarar, no se está negociando una posición de poder legislador, los conceptos requieren redefinición o revolución; las teorías, cuando se habla, piden revisiones y explicaciones sobre la marcha. El tejido crece de maneras que son difíciles de seguir. La lucha para aprehender el objeto tratado se complica porque se multiplican las dimensiones en las que se pelea. Y ahí se mezcla la metáfora del crecimiento como ser vivo con los seres vivientes que crecen intelectualmente conversando; la metáfora de la prenda que se teje se enreda en el tejido de la conversación; la metáfora del camino nos obliga a perseguir las ideas; y la metáfora platónica de la filosofía, como pancracio o lucha cuerpo a cuerpo, se funde con la explicación agónica de la realidad.

## Referencias

- Bodéüs, R. (1983). *Le philosophe et la Cité*. Presses universitaires de Liège.
- De Bravo, C. (2019). Sócrates como principiante. La piedad del preguntar en el Eutifrón de Platón. *Hybris. Revista de Filosofía*, 10(1), 169-195. DOI:10.5281/ZENODO.3234865
- Jaeger, W. (1946). *Aristóteles, bases para la historia de su desarrollo intelectual* (J. Gaos, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Klonoski, R. J. (1986). The Portico of the Archon Basileus: The Significance of the Setting of Plato's Euthyphro. *Classical Journal*, 81, 130-137.
- Mariás, J. (1969). Les genres littéraires en philosophie. *Revue Internationale de Philosophie*, 23(90 (4)), 495-508. <http://www.jstor.org/stable/23940792>
- Platón. (s. f.). *Eutidemo*. Escuela de Filosofía de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/platon/Eutidemo.pdf>

- Platón. (1983). Crátilo. En *Diálogos II* (pp. 341-461, J. L. Navarro y C. García Gual, Trads.). Gredos.
- Platón. (1992). Carta VII. En *Diálogos VII* (pp. 485-531, J. Zaragoza y P. Gómez Cardó, Trads.). Gredos.
- Platón. (2010). Eutifrón (B. Bigio, Trad.). *Estudios de Filosofía*, 8, 129-156.
- Tejera, V. (2014). Did Plato give a lecture or a recital? En V. Tejera, *Two metaphysical naturalisms: Aristotle and Justus Buchler* (pp. 367-398). Lexington books.

