

**"TODA LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA DE LA VIDA":
SOBRE LA MEZCLA DE AFECTOS Y GÉNEROS EN EL *FILEBO* DE PLATÓN**

IRMGARD MÄNNLEIN-ROBERT¹

RESUMEN. En *Filebo* 50b ss., se advierte explícitamente por primera vez el placer que experimenta el ser humano por lo trágico. Platón se refiere allí a “toda la tragedia y la comedia de la vida”, expresión que está en el centro de mi trabajo. En lo que sigue haré primero algunas observaciones filológicas sobre el pasaje en contexto, luego esbozaré la concepción de Platón sobre lo trágico, ilustrándola con el *Fedón*. Analizaré las referencias a tragedia y comedia en *Banquete* y Leyes VII. Y volveré por último el *Filebo* para mostrar que en la poética de Platón la “mezcla” no se aplica solo a los afectos sino también a los dos géneros dramáticos, cuya mezcla se da tanto en la escena como en la vida.

Palabras clave: Platón, poética, tragedia, comedia, *Filebo*.

ABSTRACT. In *Philebus* 50b ff., for the first time, the pleasure that human beings take in the tragic is explicitly noted. Plato refers there to “all the tragedy and comedy of life”, an expression that is at the heart of my work. In what follows I will first make some philological observations on the passage in context, then I outline Plato's conception of the tragic, illustrating it with the *Phaedo*. I will analyse the references to tragedy and comedy in *Symposium* and *Laws* VII. And finally I will return to the *Philebus* to show that in Plato's poetics “mixture” applies not only to the affections but also to the two dramatic genres, whose mixture occurs both on stage and in life.

Keywords: Plato, poetics, tragedy, comedy, *Philebus*.

¹ Universität Tübingen. E-mail: irmgard.maennlein-robert@uni-tuebingen.de.

DOI: <https://doi.org/10.46553/sty.31.31.2022.p20-40>

Hace tiempo que los intérpretes modernos han diagnosticado una serie de peculiaridades temáticas y metodológicas en el *Filebo* de Platón, diálogo en el que Sócrates conversa con dos jóvenes, Filebo y Protarco. Además del gran interés por la dialéctica de Sócrates, sus referencias explícitas a la *diáresis* y, en general, por los posibles aspectos de la doctrina de las Ideas de Platón y su doctrina no escrita, las investigaciones recientes han analizado cuestiones antropológicas relativas al problema de los afectos o emociones de placer (ἡδονή) y dolor/displacer (λύπη). Dorothea Frede, en su importante traducción y comentario del *Filebo* de 1997, subraya que este diálogo es particularmente innovador en este campo porque se concentra no en los afectos como tales, sino en la ocasión y el contenido de los afectos.² Como resultado de la identificación de la ocasión y el contenido, es posible iluminar y evaluar el contenido ético-moral de las emociones positivas y negativas como "entidades complejas". Esto es fundamentalmente nuevo.³ Hasta ahora, de manera sorprendente, se ha prestado poca atención al *Filebo* en términos literarios, aunque hay observaciones y afirmaciones en este texto que no sólo son de considerable interés para los estudios literarios en general, sino que también son esclarecedoras y pueden ser contextualizadas en lo que hace a la propia auto-comprensión literaria de Platón como autor y a su práctica.

Me gustaría concentrarme en un pequeño pasaje del *Filebo* que ha sido tratado en contadas ocasiones y sólo enfocando la actitud de Platón hacia la comedia.⁴ Ha recibido atención recientemente, aunque de forma panorámica y muy breve, por Richard Patterson, Stephen Halliwell, Fabio Massimo Giuliano, y Michael Erler.⁵ Los comentarios no suelen prestar mucha atención a este pasaje; por ejemplo, el comentario de J. C. B. Gosling no se detiene en este pasaje en absoluto.⁶ En el centro está la frase de *Filebo* 50b1 ss., elegida para el título de mi conferencia: allí Sócrates afirma que de su conversación con Protarco se desprende que los sentimientos de placer y

² FREDE (1997: 281-295); cf. FREDE (1993).

³ FREDE (1997: 290 y 293).

⁴ Por ejemplo, por CERASUOLO (1980), o por BROCK (1990).

⁵ PATTERSON (1982); HALLIWELL (1998) y (2002); GIULIANO (2005); ERLER (2010).

⁶ GOSLING (1975). Un buen esbozo, aunque demasiado breve, es el que presenta FRIEDLÄNDER (1960: 318 ss.). Agradezco a Facundo Bey (Buenos Aires) por esta sugerencia.

desagrado se entremezclan no sólo en los lamentos y las tragedias, sino también –y ahora viene la frase crucial– "en toda la tragedia y la comedia de la vida". Un poco antes y también después, Sócrates traza en detalle el análisis psicológico del efecto de las comedias, que no causan pura alegría, en absoluto, sino sentimientos mezclados: placer y desagrado al mismo tiempo, lo cual, por supuesto, necesita una explicación.⁷ Hacia el final del análisis de los afectos mezclados en las comedias, Sócrates se refiere brevemente al efecto de las tragedias y formula la memorable frase de "toda la tragedia y la comedia de la vida". La mayoría de los intérpretes del diálogo toman esta frase como una formulación muy general de Sócrates, con la que se describe una realidad de la vida familiar para todas las personas: Por ejemplo Seth Benardete se refiere solo a la doble verdad de la vida.⁸ Sólo Richard Patterson y más tarde Stephen Halliwell han dado importancia –con razón, creo– a este giro, comparándolo con otros pasajes, tesis y reflexiones de la obra de Platón sobre lo ético-moral, así como sobre el valor filosófico de la poesía dramática (tragedia y comedia).⁹ Sin embargo, Patterson, por ejemplo, en su encomiable contribución, se limita a la falta de autoconocimiento como elemento unificador entre la tragedia y la comedia, y Halliwell se limita a interpretar el pasaje enfocando casi exclusivamente lo relativo a lo trágico y la tragedia (así como su problemática y sus posibilidades ético-morales); enfoque según el cual "la tragedia [es] la interpretación de la vida en general". Michael Erler, siguiendo a Halliwell, hace algo parecido: reconoce aquí en el *Filebo* una especie de enseñanza y ve su aplicación práctica en la figura de Sócrates en el *Fedón* como personaje anti-trágico y filosóficamente ejemplar. Con toda razón, ambos señalan estrechas referencias mutuas entre el *Filebo* y el *Fedón*, pero en mi opinión enfatizan la "perspectiva trágica de la vida" de Platón de forma demasiado unilateral.¹⁰

Mi tarea es, en primer lugar, más bien filológica: al cabo de algunas observaciones filológicas sobre la redacción del texto y el marco inmediato del pasaje (ése es mi apartado I), quisiera plantear brevemente la cuestión del

⁷ Véase también TAYLOR (1972: 72-75).

⁸ Por ejemplo BENARDETE (1993: 203) sólo se refiere a la doble verdad de la vida.

⁹ PATTERSON (1982), HALLIWELL (1998).

¹⁰ Cf. ERLER (2010: 154).

posible trasfondo de la referencia de Sócrates a la tragedia en contexto, ya que, hasta donde sabemos, aquí por primera vez se advierte de forma explícita el placer humano por lo trágico, la tragedia. Para ello, esbozo la concepción reconocible que tiene Platón sobre lo trágico y la ilustro con el *Fedón*. Sin embargo, como quiero tener presente no sólo la tragedia sino también la comedia (como complemento de los planteos de Halliwell y Erler, y ampliando las observaciones de Patterson sobre *Filebo* 50b), emprendo (en el apartado III) una contextualización con el *Banquete* y el libro VII de las *Leyes* de Platón, donde también se tematizan la tragedia y la comedia. Al final, intento interpretar nuestro pasaje 50b del *Filebo* a la luz de la propia poética del drama que esboza Platón.

Al hacerlo, reconozco la mezcla de afectos y la mezcla de géneros dramáticos en vistas de la vida humana como un elemento complejo en la poética de Platón, que favorece –de manera inusualmente temprana– un ideal dramático híbrido en cuanto al género con un propósito filosófico. Mi tesis (que en esto va más allá de Patterson, por ejemplo) es que la figura de pensamiento de la "mezcla", tan central en el contexto inmediato en el *Filebo*, se aplica no sólo a los afectos psíquicos, sino también a los dos géneros dramáticos ejemplares que efectivamente se contrastan, la tragedia y la comedia. No sólo se mezclan los afectos a partir del placer y el dolor, el placer y el malestar, sino también el conjunto, tragedia y comedia, en una misma palabra: la vida. La vida se revela así como un híbrido y un campo en el que resuenan o se vuelven efectivos tragedia y comedia: esta es la idea poetológica central que quiero perseguir y explorar aquí. Es decir, estoy intentando pasar de una lectura fundada en la estética de la recepción a otra relacionada con la estética de la producción, a la perspectiva poetológica y, por tanto, a las implicaciones normativas filosóficas de la poética de Platón como autor literario. Veamos ahora todo esto, cosa por cosa.

I. LECTURA FILOLÓGICA DEL PASAJE CENTRAL

Mi punto de partida es *Filebo* 47d5 ss.: a partir de allí se trata de la mezcla de placer y dolor en el alma. El pasaje central para mi trabajo en este momento es el parlamento de Sócrates en 50b1-4:

"Es claro que el argumento ahora nos revela que no sólo en los lamentos (*thrēnois*) sino también en las tragedias (<y en las comedias> [conjetura de Hermann]), no sólo en el escenario, sino también en toda la tragedia y la comedia (entera) de la vida,¹¹ los placeres están mezclados con los dolores, y lo mismo ocurre en infinidad de otras ocasiones". (Trad. de D. Frede, modificada por I.M-R.)

Echemos un vistazo filológico a la redacción textual del pasaje que nos ocupa ahora, en pequeños pasos que se estructuran según las frases.

En este momento de la conversación, Sócrates lo pone de manifiesto, se hace evidente, comprensible, algo que antes no lo era (*μηνύει δὴ νῦν ὁ λόγος*): con *μηνύει* resuena la revelación de lo que de otro modo es inaccesible (es un *terminus* y *habitus* del lenguaje del misterio; Así dice LSJ: 'revelar, lo que es secreto; revelar: por ejemplo también en Plat. *Rep.* 366b; *Cra.* 412a; *Criti.* 108e; *Ti.* 48b, etc.).¹²

Los *thrēnoi* (lamentos) y las tragedias ya fueron mencionados un poco antes en la conversación, exactamente en el momento en que Sócrates saca a colación la mezcla de placer y displacer en el alma (*Fib.* 47d5 ss.). Primero Sócrates había enumerado allí *θρήνος* (en el sentido de "lamento", en singular) como una de las muchas emociones del alma (*ὀργή, φόβος, πόθος, θρήνος* etc.: 47e1 ss.), que contaba entre las *λύπαι*. Luego, tras citar dos versos de la *Ilíada* de Homero, en los que Aquiles menciona los componentes dulces de su resentimiento (*Il.* XVIII, 198 ss.) para demostrar la mezcla de placer y displacer en el caso del resentimiento, había formulado a continuación la aplicabilidad del hecho de la mezcla también a los *θρήνοι* y *πόθοι* (47e8-48a2). Inmediatamente después la aplica, esta vez como mezcla de llanto y placer, a las "representaciones trágicas" públicas (48a5 *τραγικὰς θεωρήσεις*) y quiere que Protarco esté de acuerdo en que también en las comedias la mezcla de placer y displacer caracteriza a la *diátesis* mental (48a8 ss.). Ahora bien, es importante que Protarco no esté de acuerdo en este pun-

¹¹ APELT (1912: 103) también traduce de esta forma; pero cf. FREDE (1997: 65) y ERLER (2010: 152-157).

¹² Cf. RIEDWEG (1993: 48).

to, porque no lo entiende. Por ello, Sócrates lleva a cabo su demostración *diairética* de la mezcla de placer y displacer en términos psíquicos, centrándose principalmente en el φθόρος, el displacer, y en ejemplos en el contexto de lo γελοῖον, lo ridículo (48c4). Sócrates se mueve así enteramente en el ámbito de lo cómico y de la comedia (φθόρος: la "malevolencia" se explica como "alegría y risa por la ignorancia de los débiles", da testimonio de una alegría desagradable, sirve para satisfacer el resentimiento, por lo tanto para Sócrates es negativa. Platón describe aquí con palabras de Sócrates el reírse, ¡no la risa misma!).

Al principio de nuestro pasaje (50b), Sócrates se refiere de pasada a los "*thrēnoi* y tragedias" ya mencionados brevemente (¡!) cuando formula el resultado del logos precedente. Los "*thrēnoi*" y las tragedias no son sinónimos en cuanto al género: los *thrēnoi* en realidad son originalmente lamentos rituales por el difunto, recitados o cantados por ejemplo en la "prótesis", es decir, en la colocación de un muerto todavía en su casa, cantadas por mujeres, parientes y plañideras pagadas (sabemos por el final del canto XXIV de la *Ilíada*, el *thrēnos* épico por el muerto Héctor). Un *thrēnos* era originalmente un lamento preliterario, ritualizado y cargado de emoción para los muertos. A partir de Simónides y Píndaro se hizo cada vez más literario y, como muestra su expresión métrica a través de créticos o espondeos, líricamente sobre-elaborados. Las tragedias del periodo clásico del siglo V a.C. integraban a menudo esta forma de lamento (por ejemplo Sófocles, *Edipo Rey* 1071s y *Edipo en Colono*; Eurípides, *Alceste* 273 ss.: allí Admeto canta un *thrēnos*, pero ese *thrēnos* también puede ser cantado por el coro).

El *thrēnos* puede ser entendido, aunque no es necesario, como *pars pro toto* de la tragedia. Las tragedias terminan –por decirlo sencillamente– con una catástrofe, la caída del protagonista. Los *thrēnoi* suelen cantarse post-mortem, están en la tragedia a menudo al final de la obra, pero también pueden presentarse de forma proléptica, como anticipo, de la muerte inminente o inevitable que así se anticipa. La tragedia propiamente dicha, en cambio, abarca la fase inmediata a la muerte, antes de que alguien muera, y justifica escénica y argumentalmente por qué esa persona debe morir (de forma prematura). Así pues, los *thrēnoi* y las tragedias describen dos fases de la existencia humana (*post mortem* y *ante mortem*). Lo más importante es que los *thrēnoi* son en realidad un género ritual o poético por derecho pro-

pio, al que se hace referencia aquí con afinidad sintáctica y textual a la tragedia. Ambos tratan de la muerte. Ambos producen, según Sócrates, placer y displacer. Con respecto a la muerte, el disgusto, el dolor, la incomodidad del público ordinario se explica rápidamente. El placer del *thrēnos* puede estar en el recuerdo evocado del difunto al que se llora. Pero, ¿cuál es el placer, el deleite, de ver una tragedia? En *Filebo* 48a5 ss., se afirma sucintamente que los espectadores de las representaciones trágicas "lloran y se alegran" (χαίροντες κλάωσι). Se trata de una paradoja muy discutida, a la que llegaré en un momento.

Pero antes volvamos al texto. En 50b continúa: la diátesis del alma es, pues, una mezcla (cf. κεράννυσθαι). Mientras que anteriormente en la conversación entre Sócrates y Protarco sólo se mencionan las "representaciones trágicas" (48a5 τραγικὰς θεωρήσεις), el término genérico τραγωδία aparece aquí y sólo aquí en todo el *Filebo* (ni antes ni después encontramos otros compuestos o términos semánticamente idénticos). Puesto que podemos suponer que Platón, como autor consciente, pone cada palabra de un diálogo de forma deliberada, debe tener por tanto un significado determinado que Sócrates hable aquí y sólo aquí explícitamente de "tragedias", es decir, no se refiere a "lo trágico" como su característica, sino al género de la tragedia.

La palabra κωμωδίας, que viene directamente después en el texto griego de Burnet, no ha sobrevivido en el manuscrito, es una conjetura de Hermann, que es prescindible y no debe considerarse que perturbe el sentido. Si se aceptara la conjetura se habría duplicado y, por tanto, debilitado de antemano el punto sustantivo de la metáfora "tragedia y comedia de la vida". Puesto que en el contexto de este pasaje, justo antes y también después de él, la atención se centra únicamente en la comedia, o más bien en la mezcla de placer y displacer que ella reclama, la referencia de Sócrates al mundo opuesto, a los *thrēnoi* y a la tragedia, es aquí razonablemente nítida, llamativa e intencionada. La expansión metafórica subsiguiente del hilo de pensamiento lo incrusta; esto es estilísticamente elegante y se ajusta a la ley retórica de la "kola creciente" (cuarta ley de Behagel: si se suceden varias kolas [miembros] en una frase, las más largas siguen a las más cortas).

En la redacción original del texto, va seguida inmediatamente de τε καὶ τραγωδίας "μὴ τοῖς δράμασι μόνον ἀλλὰ καὶ"... Esta frase parece ser

una aposición explicativa y, por así decirlo, una especificación de los dos términos anteriormente mencionados, los *thrēnoi* y las tragedias, o incluso sólo del término "tragedias". Lo que se especifica es que (en cuanto a las tragedias, en todo caso) ellas son "*drámata*", es decir, acciones escénicas escenificadas y estéticamente superpuestas, que según la definición no se limitan sólo a la tragedia. Con "*drámata*" se da un término amplio para las acciones escénicas de todo tipo, es decir, trágicas y cómicas, y se prepara mentalmente para la siguiente formulación.

Pues ahora le sigue "ἀλλὰ καὶ τῆ τοῦ βίου συμπάσῃ τραγωιδίαι καὶ κωμωιδίαι λύπας ἡδοναῖς ἅμα κεράννουσθαι". Aquí aparece entonces una extensión a toda la tragedia y la comedia de la vida; es decir que toda la vida es a la vez tragedia y comedia. (Permítanme una pequeña pero no insignificante nota filológica al margen: en primer lugar, según LSJ s.v. *σύμπας*, para los términos colectivos en singular –que es el caso aquí de 'tragedia' y 'comedia'– es "entero" ["whole"]; además, ¡tenemos un claro orden de palabras cerrado/atributivo, donde *σύμπας* siempre tiene el significado de "entero"! En segundo lugar: si se tradujera esta frase como "en cada tragedia y comedia de la vida" se habría destruido el sentido fundamental de esta coyuntura en el contexto: eso significaría, al fin y al cabo, que en la vida –por separado– habría, por así decirlo, 'tragedias' y 'comedias' independientes entre sí. En el contexto del *Filebo*, sin embargo, y no menos que en la propia frase de Sócrates, de lo que se trata es precisamente de mostrar que la mezcla de los afectos de placer y displacer corresponde a la mezcla de tragedia y comedia en la vida humana. El sentido de *σμπάση* debe ser, por tanto, "entero", "total").

La tragedia y la comedia, los dos grandes géneros dramáticos, están ahora en singular, cada uno de ellos representa tanto los aspectos cómicos como los trágicos de la vida, que siempre es una mezcla. Como filóloga clásica, una quisiera pensar aquí asociativamente en la famosa explicación homérica de que la vida es tan "mixta" para los seres humanos: todos conocen las famosas palabras de Homero en *Ilíada* XXIV, 227-230, cuando Aquiles, en conversación con Príamo, dice que Zeus reparte a los seres humanos la alegría y la tristeza, es decir, la mezcla, en dos jarras. Esta mezcla es, en la epopeya, de procedencia divina. Sin embargo, aquí, en el *Filebo*, no se trata de la procedencia (divina) de la mezcla de placer y dolor en la vi-

da, sino del hecho mismo de la mezcla, así como de la mezcla de lo trágico y lo cómico en la vida. El Sócrates platónico utiliza aquí clara e inequívocamente una metáfora, cuando habla de "toda la tragedia y la comedia de la vida", dramatizando la realidad humana de la vida mediante una comparación metafórica.

La vida se caracteriza por estos dos géneros dramáticos opuestos, y por ello resulta ser un híbrido dramático (el término "tragicomedia", que Halliwell sugiere en una nota a pie de página, podría ser discutido críticamente).¹³ Pero creo que no es sólo una metáfora estilístico-retórica, y tampoco sólo una estilización estética de la vida,¹⁴ de la realidad de la vida, sino al mismo tiempo una notable alusión de Platón a una 'mezcla' del *Lebenswelt* con la realidad dramática, artístico-estética. Además, me parece que hay aquí un guiño autorreferencial de Platón a un aspecto importante de su proyecto poético-filosófico, a saber, a la mezcla híbrida de géneros. Volveré sobre esto en un momento.

Después de la metáfora múltiple de Sócrates, Protarco afirma que, por desgracia, esta conclusión de Sócrates no puede ser refutada, y así (por necesidad) expresa su acuerdo. Ahora, a diferencia de antes (48ab), ahora comprende inmediatamente lo que Sócrates quería decir. Pero esto sólo es posible tras el cambio diádico de la mezcla de placer y displacer en la comedia (a través del *phthónos*) y en la sorprendente expansión de los *thrēnoi* y la tragedia, así como de los dramas escénicos discutidos hasta ahora a "toda la tragedia y la comedia de la vida". Aparentemente esta analogía tan precisa de los sentimientos mezclados en el ámbito dramático y en la vida misma ha proporcionado la clave de la comprensión para Protarco.

La sección que sigue (50b7-d5) considera primero de manera implícita, luego explícita, las emociones en la comedia; después toma la comedia como objeto ejemplar de investigación en la cuestión de las mezclas de placer y desagrado (*krásis*, *meíxis* en la comedia: 50c10 ss.). Como es sabido, esta es la primera fundamentación teórica medianamente tangible de lo cómico y de lo que constituye la comedia. En la conclusión del pasaje elegido, las palabras de Sócrates en 50d6-e2, son reveladoras. Se pospone aquí

¹³ HALLIWELL (1998: 348).

¹⁴ HALLIWELL (1998: 337) habla de "la vida como un fenómeno quasi-estético".

"hasta mañana" una elaboración mayor que posiblemente Protarco querría escuchar sobre la mezcla de afectos que se da en la comedia pero aplicada a otros casos (como el miedo, el amor, etc.), porque ahora Sócrates quiere continuar con la cuestión inicial del *Filebo* (es decir, el placer puro y sin mezcla).

La introducción relativamente repentina de los *thrênoi* y las tragedias –después de que las emociones mixtas de la comedia fueron tratadas previamente en detalle, mientras que antes de la comedia sólo se tematiza de nuevo como *exemplum*–, así como el acuerdo excesivamente rápido de Protarco, que impide cualquier otra explicación de Sócrates sobre las emociones mixtas en el ámbito de la tragedia, y la fórmula que Sócrates propone como conclusión de este pasaje, pueden entenderse, en mi opinión, como una señal del autor Platón al hecho de que aquí, en el mismo punto en que Sócrates atribuye la mezcla de placer y desagrado a "toda la tragedia y la comedia de la vida", se alude a un tema importante que, aunque ahora se omita, es abordado en otras ocasiones en la obra platónica. Se trata, en mi opinión, de un tema poético del filósofo Platón, que al igual que en otros diálogos lleva a su personaje Sócrates o a otros a tratar explícitamente acerca de la tragedia y la comedia en la medida en que son relevantes para la vida humana.¹⁵

II. ¿POR QUÉ TRAGEDIA, Y CÓMO?

Ahora debemos considerar brevemente por qué Sócrates introduce la tragedia exactamente aquí en el pasaje 50b, y en efecto exclusivamente aquí, y transfiere la mezcla de afectos de la comedia a la tragedia y a la mezcla de ambas en la vida. En *Filebo* 48a5 ss. se afirma sucintamente que los espectadores de las representaciones trágicas lloran y se alegran al mismo tiempo (ἅμα χαίροντες κλάωσι). Esta antinomia emocional queda como una paradoja, no se explica ni aquí ni en 50b ni en ningún otro lugar del *Filebo*.¹⁶ Según nuestros conocimientos actuales de la literatura griega, en este pasaje del *Filebo* (48a5 ss.) se nombra por primera vez explícitamente el placer, el deleite

¹⁵ Cf. SEIDENSTICKER (1978).

¹⁶ Cf. también SEIDENSTICKER (1991: 219).

en lo trágico, pero no se lo explica.¹⁷ Esta observación de Sócrates confluye con algunos pasajes de la *República*: recuerda en parte a Leoncio, el que contemplaba cadáveres en el libro IV (439e5-440a4), pero recuerda también al Libro X, en el que Sócrates tematiza la tendencia humana a entregarse al dolor (*λύπη*; cf. *R. X* 604b1: *hélkon*; 604d8-11: ¡esto es *alógiŝton!*; 606a3-7 y 605c10-d5: quien arrastra emocionalmente a la mayor parte de la audiencia en el teatro, y a pesar de que en realidad la perjudica, es alabado como buen poeta). Sócrates nombra explícitamente el placer que produce la tragedia y su problemática en *R. X* 606b5-8:

"Verás, creo que sólo unos pocos tienen la capacidad de calcular que el disfrute (*apolaúein*) de los sufrimientos de otros está destinado a golpear más cerca de casa, ya que habiendo fomentado un fuerte sentimiento de piedad al ver los primeros, no es fácil controlarlo en las propias emociones".

Así pues, el –mal– entrenamiento de los afectos que producen las tragedias en el teatro tiene un efecto en la propia vida y en la actitud hacia el propio sufrimiento. Hay una repercusión en el propio *bios*. Sócrates afirma después explícitamente que lo mismo ocurre con la comedia (lo *geloŝon*), el disfrute de lo ridículo en el teatro tiene un efecto sobre la propia personalidad y la propia vida del espectador. Por lo tanto, esta excitación del afecto en el espectador por parte de la tragedia y la comedia se considera mala en el contexto político-pedagógico (y eso explica por qué hay que rechazar a Homero).¹⁸ En Kallípolis, según Sócrates, se preferiría un "poeta y mitólogo más rústico y menos divertido, que sirva al beneficio de una educación adecuada (*αὐστηροτέρῳ καὶ ἀηδεστέρω ποιητῇ ... καὶ μυθολόγῳ*, *R. III* 398a1-b4).

El *Fedón* puede considerarse un ejemplo de "tragedia" filosófica en gran medida contraria a las convenciones trágicas habituales. Aquí encontramos la puesta en práctica performativa, por así decirlo, de la psicología platónica (puedo ser breve aquí, ya que esto es muy conocido: Sócrates se pone en escena ante la muerte como un héroe completamente disciplinado en

¹⁷ SEIDENSTICKER (1991: 220 ss.).

¹⁸ SEIDENSTICKER (1991, 238).

lo afectivo.¹⁹ Hay incluso una referencia explícita a la tragedia en el *Fedón*: pues Sócrates, poco antes de beber la copa de veneno, se compara con un τραγικός ἄνθρωπος sometido a la εἰμαρμένη (*Fd.* 115a5 s.).

Lo que se quiere decir, creo, es que Sócrates debe morir como todos los héroes trágicos de la escena. De este modo, deja clara la transferencia de lo trágico del teatro a la vida.²⁰ La vida humana como tragedia, en la que al final está la muerte. Sin embargo, el hecho de que Sócrates relativice esto deja clara su actitud ante la muerte, que no se corresponde en absoluto con la de los héroes trágicos habituales: pues no llora ni se lamenta, sino que se muestra valiente y tranquilo. Tampoco se somete al destino, sino que decide libremente no seguir las propuestas de fuga que trae su amigo: al contrario, permanece en la prisión y va tranquilamente a la muerte. Así, Sócrates en el *Fedón* resulta ser un protagonista plenamente disciplinado en lo afectivo, sólo en apariencia un τραγικός ἄνθρωπος, pero al que se ve precisamente como "no trágico", "anti-trágico" y más bien "héroe filosófico".

El τραγικός ἄνθρωπος que se encuentra aquí resulta ser, pues, un concepto familiar pero anticuado transformado por el Sócrates de Platón. En el *Fedón* vemos la tragedia de una vida, la ejecución intrínsecamente injusta de Sócrates, que actúa como un nuevo tipo de héroe "trágico" y va a la muerte controlando sus afectos. En este texto se integra un efecto graduado sobre el "público" de este héroe: pues mientras que su mujer y sus hijos se lamentan y lloran, el narrador, Fedón, describe para sí mismo un "πάθος inusual", una mezcla (*krásis/sugkekraméne*) de *hedoné* y *lýpe* que también se aplicaba a la mayoría de los presentes en ese momento (*Fd.* 59a4-9). Así, mientras el "héroe" Sócrates actúa de manera ejemplar y sin afectación y muere felizmente (cf. 58e3: εὐδαίμων), sus amigos siguen reaccionando con emociones encontradas, confirmando con sus risas y llantos (το τέ μὲν γελῶντες, ἐνίοτε δὲ δακρύνοντες) esa mezcla de afectos tan breve y sucintamente formulada en el *Filebo* para la tragedia (*Phlb.* 48a5 s.: ἅμα χαίροντες κλάωσι).

¹⁹ HALLIWELL (1984: 56 ss.); (1998: 339); ERLER (2007: 62 ss.).

²⁰ Estoy de acuerdo aquí con HALLIWELL (1998: 339).

III. EL CONTEXTO DEL *FILEBO*: *SIMPOSIO* Y *LEYES VII*

Pasemos ahora a contextualizar el pasaje del *Filebo* que nos interesa con pasajes relevantes del *Simposio* y de *Leyes VII*: veamos allí los pasajes que también tratan de la tragedia y la comedia o de modelos alternativos a la poesía dramática establecida, y veamos hasta qué punto se pueden encajar estas piezas del rompecabezas.

(1) *Simposio* 223c6-d8. Hacia el final del diálogo, el narrador Aristodemo nos cuenta que se quedó dormido después de que el grupo komástico entrara en su ronda nocturna. Cuando se despertó al amanecer, sólo Sócrates, Agatón y Aristófanes seguían despiertos y bebiendo. El propio Aristodemo seguía cansado, cabeceando una y otra vez, pero llega a saber que Sócrates "obligó a Agatón y a Aristófanes a ponerse de acuerdo en que la tragedia y la comedia podían ser escritas por un mismo hombre y que un trágico que entiende de arte es también un cómico" (*Smp.* 223d).²¹ Ambos habrían estado de acuerdo, tras lo cual primero Aristófanes, luego Agatón se durmieron y sólo Sócrates se mantuvo despierto, se levantó y se fue.

Lo que Sócrates exige aquí tanto al trágico como al comediógrafo no es otra cosa que aceptar una mezcla de las competencias trágica y cómica en la persona de un poeta, inusual según las convenciones dramáticas y genéricas contemporáneas. Normalmente, estas profesiones poéticas estaban claramente separadas. Al enfatizar aquí con tanta fuerza la habilidad (*ἐπίστασθαι*) y el arte, la pericia (*τέχνη*), Sócrates nos permite concluir, en consecuencia, que la *epistémē* y la *téchne* son las condiciones cruciales para una mezcla dramática tan inusual. Sócrates formula así, al amanecer, una tesis poetológica, de producción estética emocionante, cuya ejecución (por Aristodemo, el narrador que ya está muy cansado) se omite para los destinatarios. La combinación de la competencia trágica y cómica en la persona de un poeta no sólo lleva implícita la afinidad de la tragedia y la comedia, sino también su mezcla genérica.

A la vista de este pasaje del *Simposio*, *Filebo* 50b con la metáfora de Sócrates de "toda la tragedia y la comedia de la vida" me parece también

²¹ Pero cf. *R.* III 395a.

bastante relevante para el diseño de los diálogos de Platón, así como para su autocomprensión como autor (lo mismo afirma Patterson, 1982).²² Después de que Sócrates, en el *Filebo*, insinúa la mezcla de placer y desagrado que se produce en la audiencia de una tragedia, Protarco lo acepta sin chistar. Por otra parte, se opone a la afirmación análoga de la mezcla de emociones para la comedia, por lo que Sócrates elabora entonces su análisis para la comedia de forma más amplia. Acertadamente, Bernd Seidensticker afirma: "El rápido asentimiento [sc. de Protarco] resulta tan molesto como que el narrador del *Simposio* se duerma sobre el final".²³ En ambos casos nos habría gustado conocer las observaciones de Sócrates. El hecho de que a las dos insinuaciones de Sócrates (en *Smp.* y en *Phlb.*) sigan a continuación marcadas omisiones puede interpretarse, a mi juicio, como referencias de Platón a una correspondiente discusión intra-académica, así como una sugerencia de combinarlas con otras piezas del rompecabezas poetológico esparcido en su obra.²⁴

Por ahora podemos afirmar que hemos encontrado una tesis de Platón acerca de la producción-estética en el *Simposio* y una tesis de recepción-estética en el *Filebo*. Ambas, junto con los mencionados pasajes relevantes de la *República* y el *Fedón* (como se ha señalado), dan como resultado una imagen global coherente: Platón, el autor, propone varias veces una afinidad genérica, una apertura y una mezcla de tragedia y comedia (tanto en términos de producción como de recepción-estética) y postula su "interferencia" en la vida de las personas. Estas tendencias poetológicas son aún más evidentes en los *Leyes*.

(2) Veamos ahora *Leyes* VII: allí, en el contexto de la conversación sobre la *mousiké* adecuada en el estado ideal de Magnesia, el Ateniense habla también de la comedia y la tragedia (816d3 ss.): Las características de la comedia, representadas allí por el discurso, el canto y la danza, deben examinarse "desde el punto de vista del espectador" (perspectiva estético-receptiva). Pues hay que conocer lo ridículo (γελοῖον) si se quiere reconocer lo serio (τὰ σπουδαῖα) y ser "razonable" (φρόνιμος). Sin embargo, dice, si se

²² HALLIWELL (2002: 106).

²³ SEIDENSTICKER (1991: 221). Cf. *ibid.*, 219-241.

²⁴ Cf. BÜTTNER (2000: 98).

está mínimamente interesado en la *areté* no se debe cultivar la comedia en Magnesia; allí ha de ser cosa de personas no libres y extranjeros. Esto es todo lo que dice sobre la comedia. Inmediatamente a continuación, el Ateniense comenta sobre tragedia: los poetas trágicos sólo podrán representar sus obras bajo estrictas condiciones. En un discurso ficticio dirigido a ellos, les dice que él y sus interlocutores, en tanto legisladores, "somos nosotros mismos, en la medida de nuestras posibilidades, dramaturgos, y nuestra tragedia es a la vez la más justa y la más fina en nuestro poder" (*Lg.* VII 817b1-5). A diferencia de la tragedia tradicional, el objeto de esta tragedia ha de ser la *πολιτεία* como "imitación de la vida más bella y mejor", es decir, la convivencia de las personas en el estado regulado por las leyes. La "vida más bella y mejor" ha de ser objeto de representación (*mimesis*) en la "tragedia más bella" o, como dice unas líneas más adelante, en el "drama" más bello. Se trata, pues, modelar de forma ideal primero la vida y luego el drama ideal a ser representado. El *bíos* ejemplar se formula como condición de la *eudaimonía*. Pero dado que, como afirma el Ateniense, los trágicos tradicionales eran descendientes "de las musas gentiles" (*Lg.* 817d4-8), es decir, eran ellos mismos portadores de afectos, también apelaban y estimulaban los afectos en los espectadores (cf. también *R.* X 603 ss.; 605c-d: 606d; *Gorg.* 502b-c). Los legisladores de las *Leyes* actúan, pues, en sentido contrario: quieren limitar y contener los afectos de los espectadores de la tragedia; el *nómos* asegura calma y orden en el alma. La muerte y su evaluación (afectiva o controlada en los afectos) desempeñan un papel central (cf. *Fedón*). De ahí que, en *Leyes* VII, el Ateniense hable de la "tragedia más verdadera" en conexión indisoluble con el control total de los afectos.

De modo que aquí también se trata de una transformación y superación de la tragedia que era entonces habitual a través del correcto manejo – correcto desde un punto de vista filosófico– de los afectos. A estos, el Ateniense, a comienzos del Libro VII, los había denominado leyes "no escritas" o "heredadas", tales como lujurias (*ἡδοναί*), dolores (*λύπαι*) y deseos (*ἐπιθυμίαι*), antropológicamente dados, y habían sido descritos de forma impresionante en la famosa parábola de la marioneta (*Lg.* I 636d4-e3; 644d-645b; V 732e4-7).

Pero además hay otro aspecto importante: en *Leyes* VII 816 ss., en el contexto de la gimnasia y la danza, si se mira de cerca el texto, no se podía

discernir una demarcación de la danza "seria" (σπουδαῖον) y la danza cómica (φαῦλον): la tragedia y la comedia parecían más bien concebirse aquí como opuestos cercanos.²⁵ En el contexto de esta discusión, lo importante es que Platón también aquí (al igual que en *Smp.*) parece concebir la transición de la comedia a la tragedia como fluida, y que la apertura genérica que emerge entre ambos tipos dramáticos permite el reflejo contrastante de las características de ambos y el *insight* de cada uno de ellos hacia su contrario. Esto, a su vez, coincide con lo que el Ateniense afirma un poco más adelante, en la conclusión, acerca del drama “más bello”. Pues, en mi opinión, con “drama” debería aludir por igual a ambos géneros dramáticos, tragedia y comedia. Si esto es así, la nueva forma de drama impulsada por el Ateniense, y que se enmarca dentro de las directrices filosóficas, exhibe una fusión o mezcla de tragedia y comedia.²⁶ Esta nueva forma de drama o tragedia, que posiblemente habría perdido su carácter "trágico", como en el griego moderno de hoy, "imitaría la vida más bella y mejor" (*Lg.* 817b).

Es importante entonces que aquí en *Leyes VII* encontremos de manera explícita formulado y elaborado lo que habíamos insinuado a partir del pasaje 50b del *Filebo*: Platón se ocupa de un concepto dramático nuevo, filosóficamente ejemplar, que ha de aplicarse en la vida.

IV. TODA LA TRAGEDIA Y LA COMEDIA DE LA VIDA: EL MÁS BELLO DRAMA DE PLATÓN, O LA MEZCLA DEL DRAMA Y LA VIDA

Es bien sabido que Platón concibe una poética basada en pautas filosóficas, sobre todo en consideraciones psicológicas, y que las negocia y pone en práctica en sus diálogos a veces de manera explícita y a menudo también implícitamente (sobre todo a partir de *R.* y *Lg.*).²⁷ Los diálogos de Platón no sólo son estilizados en lo lingüístico y documentan de forma notable el poder sugestivo del lenguaje elaborado (cf. ya Gorgias, *Hel.* 8 y ss.), sino que

²⁵ Sobre este pasaje difícil, cf. la discusión en MAENNLEIN-ROBERT (2013: 129).

²⁶ MAENNLEIN-ROBERT (2013: 137).

²⁷ Cf. Arist., *Po.* 1448b4 ss.; 1449b27 ss.; 1453b10 ss.; *Rh.* 1370a27 ss.; *Pol.* 1341b32 ss.; véase SEIDENSTICKER (1991: 219).

además están diseñados de manera dramática. Según anota Diógenes Laercio (III 5 y 18), Platón no sólo se ocupó en sus primeros tiempos de la lírica y la tragedia, sino que también basó su diseño de diálogos en los mimos de Sofrón, es decir, en un antiguo género dramático cómico. El diálogo en sí mismo ha sido un elemento genuinamente poético y dramático desde Homero, incluso cuando está narrado o incrustado en múltiples marcos narrativos (como ocurre, por ejemplo, en el *Simposio* o el *Parménides*). Se sabe que los diálogos de Platón contienen numerosos motivos trágicos y cómicos, por ejemplo, en el comienzo del *Protágoras* o en la escena del portero del mismo diálogo; en el *Simposio*, la escena en la que el borracho Alcibíades se une a la ronda con el *Komos*; en el *Fedón* y el *Critón*, con la muerte del protagonista, Sócrates). Por otra parte, hay rasgos formales y estructurales en correspondencia, como las apariciones y desapariciones de personajes, en el *Fedón*, el eco de un *thrênos* de la esposa y de los hijos de Sócrates, etc. Los diálogos de Platón no son, por supuesto, tragedias o comedias en el sentido genérico o tradicional o según la comprensión contemporánea, sino diálogos filosóficos en prosa, elaborados según ciertas convicciones poetológicas de Platón como autor. A mi juicio, elemento fundamental de la poética de base filosófica de Platón son las observaciones sobre la afinidad genérica, sobre la apertura e incluso sobre la mezcla de los géneros de la tragedia y la comedia; observaciones que a menudo se ponen en acción de forma dramática en los diálogos, y que a veces son más breves y a veces más largas en pasajes individuales, como acabamos de ver, sobre la base de los esbozos de *Simposio* y *Leyes*.

Ahora afirmo que esa observación poetológica sobre el ideal de la mezcla dramática también tiene eco en *Filebo* 50b y que debería situarse en el contexto más amplio de las observaciones y sugerencias poetológicas esparcidas por toda la obra de Platón. El fenómeno de la mezcla de géneros se inscribe en el contexto de la mezcla de afectos (placer-displacer) en el *Filebo*. Me parece importante (1) que la mezcla de afectos de la que se habla en el *Filebo* (en el marco más cercano del pasaje de Sócrates y Protarco que analicé), estimulada en la audiencia teatral de comedias y tragedias, se corresponda con la mezcla de afectos en la vida cotidiana de los espectadores, formulada en la metáfora de Sócrates de "toda la tragedia y la comedia de la vida"; y (2) que ambas tengan connotaciones negativas sobre el fondo de la

psicología platónica. Pues la "tragedia" y la "comedia" deben entenderse aquí en principio en el sentido más tradicional, con sus efectos tradicionales sobre el público.

La apreciación del placer (representada por un Filebo hedonista), al igual que el fenómeno de la mezcla de placer y displacer en la comedia y en la tragedia señalado por Sócrates, se describe en el *Filebo* como un fenómeno normal. Queda claro que el Sócrates de Platón, con su drástica relativización y desvalorización de la *hedoné*, persigue aquí un ideal contrario, como vemos, por ejemplo, en una observación hacia el final del diálogo (*Phlb*, 67b1-7). Allí se refiere a la opinión de los "muchos" (οἱ πολλοί), que consideran el placer esencial para una vida feliz. Ya en la apertura del diálogo (11b6-c1) Sócrates había contrapuesto el ser razonable, el pensar (τὸ φρονεῖν καὶ τὸ νοεῖν), la memoria y todo lo relacionado con ella, así como la opinión correcta y el verdadero razonamiento, al placer que defiende Filebo. Así, al enmarcar la discusión del *Filebo*, se mencionan competencias intelectuales filosóficas básicas que son cruciales para el manejo adecuado de los afectos y emociones antropológicas que simplemente existen y que, por tanto, deben ser favorecidas. Es evidente que la tragedia y la comedia tradicionales, junto con los afectos mixtos que ellas evocan, tienen ahora connotaciones negativas. Pero en *Filebo* 50b, a la vez que se advierte el fenómeno de la mezcla e interferencia dramática y genérica en la vida, se indica también el contraconcepto positivo de Platón: porque en *Filebo* 50b, la transferencia de la mezcla de emociones a "toda la tragedia y la comedia de la vida", que sólo a primera vista puede parecer metafórica, representa un importante puente conceptual al poner en juego la "vida", ella también, análogamente, dramática y mezclada. Platón indica así la relevancia del drama para la vida, y viceversa.

En *República X*, en *Leyes VII*, así como en el *Filebo*, se suprime la distancia del espectador de teatro con respecto a lo representado, que hasta entonces se pensaba y suponía, y que está inicialmente condicionada por la espacialidad del teatro, y por la visión del sufrimiento ajeno. En su lugar, dominan el impacto y la identificación de la vida y los acontecimientos escénicos (lo cual es peligroso en el caso de los falsos modelos en escena); la vida, la realidad del espectador, resulta ser el verdadero drama, el campo central de los afectos y emociones mezclados que hay que dominar. Y es

precisamente esto lo que hay que entrenar y ejercitar a través de modelos dramáticos adecuados, a través de dramas ejemplares que no estimulen los afectos sino que los domestiquen –que los vuelvan filosóficos– a partir de una concepción nueva, genéricamente abierta, como hace decir Platón a su Sócrates, o incluso al Ateniese. La estrecha afinidad entre el drama y la vida, o la interferencia de lo dramático en la vida, puede ser utilizada –como se ve por ejemplo en *República* y en *Leyes*– de forma muy productiva por el filósofo en lo relativo a la educación en un estado ideal (y puede ser comunicada en consecuencia de forma positiva a través de un héroe "ejemplar", como se muestra en el *Simposio* y sobre todo en el *Fedón*). Que el pasaje del *Filebo* en el que me he centrado hoy se interprete también como una aportación a la poética filosófica de Platón, esa era mi preocupación.²⁸

BIBLIOGRAFÍA

- APELT, O., *Platons Dialog Philebos*. Übersetzt und erläutert, Leipzig: Felix Meiner, 1912.
- BENARDETE, S., *The Tragedy and Comedy of Life. Plato's Philebus*, The University of Chicago Press, 1993.
- BROCK, R., "Plato and Comedy": 38-49. En E. M. CRAIK (ed.), "Owl to Athens". *Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, 1990.
- BÜTTNER, S., *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Tübingen: Francke, 2000.
- CERASUOLO, S., *La teoria del comico nel Filebo di Platone*, Napoli: Turris Euberna, 1980.
- ERLER, M., *Platon* (Die Philosophie der Antike Band 2/2, hg. v. H. Flashar), Basel, 2007.

²⁸ Traducción al español de Ivana Costa.

- ERLER, M., “*Philebos* und *Phaidon* über die Qualität von Emotionen”: 152-157. En J. DILLON Y L. BRISOON (eds.), *Plato's Philebus. Selected Papers from the Eighth Symposium Platonicum*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 2010.
- FREDE, D., *Platon. Philebos. Übersetzung und Kommentar*. (Hg.) E. HEITSCH / C.W. MÜLLER, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, 1997.
- FREDE, D., *Plato's Philebus, Translation with introductory essay and notes*, Indianapolis: Hackett, 1993.
- FRIEDLÄNDER, P., *Platon. Band III: Die Platonischen Schriften. Zweite und Dritte Periode. Zweite erweiterte und verbesserte Auflage*, Berlin 1960.
- GIULIANO, F. M., *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin: Academia Verlag, 2005.
- GOSLING, J. C. B., *Plato's Philebus*. Translated with commentary by J. C. B. G., Oxford: OUP, 1975.
- HALLIWELL, S., “Plato and Aristotle on the denial of tragedy”: 49-71. En *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, Cambridge University Press, 1984.
- HALLIWELL, S., “Plato's Repudiation of the Tragic”: 332-349. En M.S. SILK (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, 1998.
- HALLIWELL, S., *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, 2002.
- MÄNNLEIN-ROBERT, I., *Poetik: Komödie und Tragödie* (VII 796e–817e): 123-141. En *Platon, Gesetze – Nomoi* (hg. von C. HORN), Berlin, 2013.
- PATTERSON, R., “The Platonic Art of Comedy and Tragedy”, *Philosophy and Literature* 6, 1982: 76-93.
- RIEDWEG, C., *Jüdisch-Hellenistische Imitation eines orphischen Hieros Logos*, Tübingen: Günter Narr Verlag, 1993.
- TAYLOR, A. E., *Plato. Philebus and Epinomis*. Translation and introduction by A. E. T., edited by R. Klibansky, London: Folkestone, 1972.
- SEIDENSTICKER, B., *Comic Elements in Euripides' Bacchae*, *AJPh* 99, 1978: 303-320.

SEIDENSTICKER, B., *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen*: 219-241. En *Fragmenta Dramatica* (V. H. HOFMANN - A. HARDER, hrs.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.