

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

EL TEATRO COMO SÍMBOLO DEL MUNDO
T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
DOCTORA EN FILOSOFÍA
P R E S E N T A
AGNES MERAT

COMITÉ TUTORAL:
DRA. MARÍA HERRERA
DRA. ELSA CROSS
DR. ALFREDO MICHEL

MEXICO, DE.

AGOSTO 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

À toi, déjà en chemin.
À Chimi, tu sais déjà tout.

À Bruno Benedetto, sans qui rien...
en tous cas pas comme *ça*.

AGRADECIMIENTOS

A la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM por otorgarme una beca en los primeros semestres de investigación de mi tesis.

A la Dra. María Herrera: su infinita paciencia, su mirada exigente y generosa, sus consejos, han sido las enseñanzas más valiosas de esta investigación.

A los miembros de mi Comité Tutorial, Dra. Elsa Cross, Dr. Alfredo Michel Modenessi, gracias por sus lecturas rigurosas y fértiles.

A la Dra. Carmen Trueba, a la Dra. Nicole Ooms, gracias por sus últimas recomendaciones y revisiones. Gracias Nicole, por ayudarme con un pasaje difícil de *Las Leyes* y permitirme jugar un poco más con el griego antiguo.

A Norma Angélica Pimentel, ¡qué rico es llegar al Posgrado y ser recibida por tu sonrisa!

A mis padres, por haberme dejado libre de estudiar lo que escogiera y por apoyarme materialmente.

À mon professeur de Philosophie de khâgne, Monsieur Jean-Michel Muglioni. Tout est de votre faute. J'essaie d'être à la hauteur.

À Monsieur Jean-Louis Chrétien, professeur à La Sorbonne, Paris IV, lumineux esprit frappeur.

À mes très chers et très aimés amis, vous êtes aussi ma famille: *mon* Pierre, Fanny, Katie, cher Sébas, Germán. Vous avez toujours eu le mot sincère et juste, à l'image de vos coeurs *remplis de rayons*.

To Christie, thank you for always encouraging me, you're such an amazing woman, a free spirit and a role-model to many of us...

Maria Virginia Jaua Alemán, gracias por tus traducciones, correcciones valiosas, consejos para que domará este idioma que nunca logre domar... ¡Regresa ya!

À la grande tribu de ceux qui m'ont donné du café, du thé, un livre, des nourritures réconfortantes et prodigué des mots d'encouragement au bon moment, un immense merci, l'aventure continue! Liste en désordre, chaque nom écrit me donne chaud au coeur: Malcolm, Alex, Mónica Dower, Patrick, Alicia, Koulsy Lamko, Aline Rosenfeld, Gustavo, Marie-Claude, Dainzu, Marie, Grisel, Horacio, Emmanuel, Benjamin Mayer, Susana Delgado, Fiorenza, Daci, Irene, Wenceslao, Manue, Carito, Pei, Odile, Angeles, Kuyuvi, Caroline, Victor, Jennifer, Arturo, Ivancho, Paquita, Bibouche, Zacatecas 173, Pomona, le Caravanserai, la camionnette, la Patagonia, San Agustín Etlá et Guanajuato 182.

“Sans doute la mort est-elle l'épuisement de tout désir, y compris celui de mourir.”

L'écriture ou la vie.

George Jorge Semprun

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
<u>CAP. I BLUMENBERG: LA METÁFORA, MATERIA FILOSÓFICA.....</u>	15
1. El segundo plano del pensamiento.....	18
a. El mundo de la vida	
b. El proceso simbólico	
2. Hacia la metáfora absoluta.....	23
3. El lugar de la metaforología.....	27
a. La relación con la verdad	
b. El trabajo de la imagen y la inconceptuabilidad del ser	
<u>CAP. II LA METÁFORA EN LA FILOSOFIA GRIEGA CLÁSICA.....</u>	34
1. Origen de la poética.....	34
2. Imitación aristotélica e imitación platónica.....	35
3. La poesía y las metáforas.....	42
a. Metaforizar	
b. El placer de metaforizar	
c. El movimiento de la metáfora	
d. Origen y fin de la metáfora en la filosofía clásica	
<u>CAP. III EL SURGIMIENTO DE LA METAFORA DEL MUNDO COMO TEATRO.....</u>	51
1. Origen de la metáfora del <i>theatrum mundi</i> en la antigüedad clásica.....	54
a. La marioneta humana	
b. Importancia del juego	
c. Especificidad del diálogo platónico como un género filosófico lúdico	
d. Más allá del juego de la escritura	
2. Introducción de la temática del teatro en la filosofía platónica.....	78
a. Platón y el teatro	
b. El lugar de la mezcla	

c. El papel y el destino

CAP. IV GRECIA: ELEMENTOS CLAVES EN LA CONSTITUCIÓN DEL TEATRO.....90

1. El espacio arquitectónico teatral: un espacio sagrado.....90
2. *La Poética* de Aristóteles: primer texto teórico sobre el arte dramático.....97
 - a. La acción
 - b. La catarsis

CAP.V ROMA: LA CONSOLIDACIÓN DE LOS ESPECTÁCULOS Y LA DECADENCIA DEL TEATRO.....112

1. Orígenes del teatro romano: de la magia al divertimento.....112
2. Arquitectura de los espectáculos romanos.....123
 - a. El circo
 - b. El teatro

CAP. VI INTEGRACIÓN DEL *TOPOS THEATRUM MUNDI* EN LA FILOSOFÍA ESTOÍCA.....131

1. Séneca, lector de Platón.....132
 - a. El dios del teatro del mundo
 - b. Del espectador a la obra
 - c. El sabio: actor y personaje
2. De Epicteto a Marco Aurelio: el establecimiento de la metáfora del *theatrum mundi* en la tradición estoica.....144
 - a. El juego del teatro
 - b. Marco Aurelio: el escenario como lugar de la distancia
 - c. El agotamiento de la metáfora

CONCLUSIONES.....153

BIBLIOGRAFÍA.....158

INTRODUCCIÓN

“All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts”

Estas líneas de Shakespeare¹ trazan la imagen de un mundo como un teatro del que somos actores. En algún lugar, unos espectadores invisibles se deleitan con nuestras desventuras. La metáfora del mundo como un teatro produce una imagen densa, a la vez poética y filosófica. Se encuentra con frecuencia en las obras clásicas de la literatura occidental: *El Quijote* (II, capítulo 12), un epílogo a una comedia de Ronsard², *La vida es sueño* (Jornada segunda, parte VI), tres obras de Pirandello,³ entre muchas otras, y resulta ser un lugar común de la tradición literaria. En mi investigación de Maestría sobre los elementos teatrales de los *Diálogos* platónicos, la encontré en varios momentos y diferentes *Diálogos*. ¿Qué podría significar la presencia de esta imagen dentro de una obra filosófica? ¿Será su aparición en Platón la razón de este *topos* en la tradición literaria europea? Propongo elucidar, a lo largo de mi investigación doctoral, el sentido de esta figura particular. Revela creencias, actitudes que dependen a su vez de prácticas teatrales y estas prácticas influyen y dialogan con la expresión literaria. La metáfora del teatro no sólo expresa una visión particular del mundo sino que traiciona también un qué-hacer teatral en un momento preciso.

¹As you like it, II, 7.

² Pour la fin d'une Comédie, en *Oeuvres Complètes*. Pléiade II, 1938, pp.472-473

³ Seis personajes en busca de autor, Cada uno a su manera, Así es.

Mi investigación se enfrenta, en un primer momento, a dos aspectos inherentes a la elección del tema: la presencia de un elemento poético, una metáfora, dentro de una reflexión filosófica, por una parte y las posibilidades de interpretación de los términos de la metáfora del mundo como un teatro, en ciertos momentos claves, por otra. Se trata de demostrar qué sentidos produce esta metáfora particular en una perspectiva filosófica así como justificar la pertinencia del estudio de un elemento poético dentro de un trabajo filosófico.

La primera dificultad es constatar la intrusión de un elemento poético dentro de un proceso que aspira, idealmente, a la precisión, a la claridad, a la conceptualidad pura. Hay que preguntarnos si la presencia de la metáfora dentro del discurso filosófico plantea, intrínsecamente, un problema filosófico, o si el momento poético consiste simplemente en una transición hacia el discurso lógico. Surgen los siguientes cuestionamientos: ¿Recurrir a un elemento poético, representa un peligro de imprecisión para la tarea filosófica? ¿Formula la metáfora una problemática específica para el pensamiento filosófico?

La lectura de la obra de Hans Blumenberg me permitió encontrar la manera de precisar y definir el problema por investigar. Blumenberg (1920-1966) parte de la constatación siguiente: no existe un discurso de filosofía que sea puro encadenamiento conceptual. El filósofo alemán demuestra que ciertos elementos de la realidad se resisten a criterios de evaluación objetivos: la metáfora, como el mito o la imagen, significan y crean sentido. Nos permiten producir representaciones simbólicas de lo que no podemos conocer directamente y *a priori*. Las metáforas, las imágenes, los mitos, tejen la tela de fondo a partir de la cual podemos elaborar un discurso sobre el mundo.

En sus *Paradigmas para una metaforología*, Blumenberg considera la presencia del lenguaje figurativo en la filosofía. Plantea la necesidad de integrar al pensamiento los otros territorios donde nace la reflexión. Según él, las metáforas expresan un ámbito del que no podemos desprendernos pero que podemos examinar: el llamado mundo de la vida. Este mundo de la vida es el terreno del que surge nuestro pensamiento, un terreno ambiguo, plástico, movedizo e inevitable. Integrar las metáforas dentro de la tarea filosófica significa reconocer las variaciones del lenguaje, y reconocer la validez del "mundo de la vida".

La postura de Blumenberg, de la que partimos, consiste en examinar las metáforas claves de la historia del pensamiento. Sostiene que son elementos constitutivos y fundamentales del discurso filosófico, suerte de "transferencias" que no pueden ser disueltas por un discurso lógico, o por una aspiración terminológica y conceptual. Estructuran un todo jamás experimentable, mas condición de existencia de nuestros conceptos. La metaforología se plantea como una disciplina del contexto, su tarea consiste en observar los campos transversales del pensamiento: el mundo de la vida, los contextos socio-históricos, las características antropológicas, las expresiones artísticas, los mitos, las imágenes. Así, la metáfora, expresión de estos campos transversales, ocupa un lugar complementario al del concepto.

Nuestro trabajo se inscribe en la continuación del proyecto de metaforología de Blumenberg: la metáfora apela a un tratamiento, a un trabajo de la imagen, a una interpretación y reformulación inherentes a su esencia. A lo largo de nuestro estudio, pondremos a prueba la metáfora del mundo como un teatro: ciertas metáforas, que Blumenberg nombra "absolutas" marcan rupturas epistemológicas en el pensamiento de una época, revelan cambios intelectuales sintetizados en una imagen. Tendremos que examinar si la metáfora que retiene nuestra atención

es una metáfora propiamente filosófica es decir operativa, activa o una simple figura de estilo. Lo que está en juego aquí es mostrar que la metáfora provoca una operación intelectual, filosófica, que involucra un contexto y una comprensión de otras dimensiones del pensamiento.

Al trazar una mapa histórico del surgimiento y de la evolución de la metáfora del mundo como un teatro, decidí concentrar mi análisis en dos momentos claves: 1) el nacimiento de la metáfora del *theatrum mundi* en los Diálogos de Platón, en un momento culminante para el teatro, el de la tragedia griega y 2) el establecimiento de esta metáfora particular como un lugar común, en la época de la filosofía estoica. A partir de la lectura de los estoicos, la literatura occidental transforma el recurso a la imagen del teatro en un *topos* que permea el teatro isabelino, el siglo de oro, e inicia una tradición persistente⁴. Nuestro examen de la metáfora del *theatrum mundi* consiste en examinar, por una parte, los elementos textuales y filosóficos, y por otra, la evolución de una práctica teatral y de la arquitectura de su espacio; así como esbozos de teorías del teatro que podemos recopilar a la luz de la descripción de las prácticas.

Nuestra decisión de examinar la metáfora del teatro dentro de la obra de Platón corresponde también a la posibilidad de examinar el origen de un pensamiento sobre la metáfora. Si la obra de Platón está atravesada por metáforas, descubrimos en los textos de Aristóteles las primeras reflexiones acerca de la integración de metáforas dentro del discurso filosófico. Las reflexiones tanto platónicas como aristotélicas sobre la imitación permiten acercarnos con mayor solidez a una definición de la metáfora. Se plantea de antemano como un elemento fundamental del proceso filosófico: “usar bien la metáfora equivale a ver con la mente

⁴ Reenviamos al lector al libro de E. Curtius, *European literature and the latin Middle Age*, New York: Harper Torchbook, 1952, un estudio sobre los orígenes de la literatura medieval. Dedicó un capítulo a la historia de ciertas metáforas usuales en el *corpus* literario, entre ellas, las teatrales.

las semejanzas”⁵ y parte de los procesos naturales y fundamentales de aprendizaje del ser humano.

La contextualización de la metáfora del mundo como un teatro en la época griega clásica nos permite plantear los temas determinantes de su origen. El surgimiento de una metáfora similar en textos como la *Epopéya de Gilgamesh* y la *Iliada*, anteriores a los Diálogos platónicos, abren las premisas de una investigación sobre los orígenes del teatro, al mismo tiempo que abren la reflexión sobre el sentido de nuestra existencia: la intervención de los dioses en el curso de nuestras vidas, el hombre bajo las miradas divinas, el hombre frente a su destino, juguete de las fuerzas divinas, la vida como representación, la libertad como punto de tensión de nuestra condición humana.

Llama nuestra atención la proximidad de la metáfora del mundo como teatro en los *Diálogos* de Platón con los temas del juego, del espectáculo y de la escritura filosófica, temas que volveremos a encontrar en los textos estoicos. Convocar la imagen de los hombres como marionetas o juguetes vivos de los dioses conduce nuestra investigación hasta los ritos funerarios del antiguo Egipto. El juego cobra una importancia metafísica cuyas consecuencias resuenan a lo largo de las páginas de los *Diálogos* y dentro de la concepción platónica de la escritura y de la tarea filosófica. La cuestión del juego anuncia la del teatro, y la forma misma de los Diálogos introduce el género teatral como una problemática filosófica. A través de estas posibilidades, la metáfora del *theatrum mundi* nos proporciona un hilo conductor para orientarnos en la obra laberíntica de Platón, una clave de lectura para elucidar los enigmas movedizos. En la mirada platónica, la metafísica del teatro permite pensar la existencia bajo

⁵ Aristóteles, *Poética*. Traducción de Ángel J. Capelletti. Caracas: Monte Ávila, 1994. 1459a.

todas sus posibilidades, pero es bajo la perspectiva del hombre como personaje como cobra sentido y da respuesta al filósofo en búsqueda de un modelo de vida digna.

El tratamiento que Platón hace de la metáfora del teatro se sobrepone tanto a una práctica teatral como a la teoría de la imitación enunciada posteriormente por Aristóteles: el teatro es el lugar de las visiones, la acción es el eje central de la imitación dramática. Así, la visión y la contemplación se colocan como el punto de encuentro entre el teatro y la filosofía; mientras que el modelo del espacio arquitectónico dibuja el papel de cada uno de los participantes en el escenario de un mundo observado por los dioses.

El segundo momento de nuestra metáfora consiste en su evolución dentro del discurso de la filosofía estoica. Corresponde a un momento fundamental de la historia del teatro y de la práctica teatral: el recinto teatral se seculariza para volverse un lugar de divertimento, y varios términos propiamente teatrales pasan al vocabulario cotidiano. El estudio del sentido de la máscara nos hace regresar a su origen en los ritos funerarios etruscos hasta los juegos teatrales de Roma, y permite varias interpretaciones: papel social e identidad terminarán por confundirse. Al secularizarse, el teatro se pone al servicio del poder político y se vuelve una manera de satisfacer y distraer al pueblo. En Roma, el corazón del teatro es el entretenimiento y su espacio arquitectónico, círculo cerrado, se vuelve imagen del poder, anillo imperial y centro del mundo. La mirada del espectador romano se dirige directamente a la escena: es un teatro sin horizonte, cerrado sobre sí mismo, liberado del horizonte sagrado griego y dedicado a la satisfacción de los deseos inmediatos del espectador.

Al integrar el discurso de la filosofía estoica, podemos distinguir dos momentos en la historia de la metáfora del *theatrum mundi*: primero la renovación de la escritura filosófica y la

regeneración de ciertas vertientes de la metáfora en Séneca, luego más adelante, el establecimiento de la metáfora en un *topos*, y finalmente, su empobrecimiento paulatino en los escritos de Epicteto y Marco Aurelio. La metáfora del *theatrum mundi* se pone al servicio de una moral, de una práctica social. Se considera la imagen del teatro ya no desde el plano de la ficción (desde el punto de vista del personaje en acción), sino desde la perspectiva de un dispositivo a la vista. El teatro romano es el lugar de la falsedad, del juego social, lugar de las apariencias, de la ilusión. La metáfora del teatro como el lugar de la falsedad, del engaño, de la ilusión, sirve aquí no tanto para expresar la complejidad de la condición humana, sino para poner el dedo sobre la hipocresía de algunos hombres y la escasa lucidez de otros. Los temas de la máscara, del actor, y de la representación, adquieren una connotación negativa que será retomada en la época barroca, al introducir la idea de la distancia entre ser y parecer.

Epicteto y Marco Aurelio no tuvieron la audacia de Séneca: su papel fué el de lectores atentos, retomaron la metáfora sin producir nuevos significados. Al liberar sus escritos de los enigmas propios del juego filosófico, colocan al lector en una postura pasiva, similar a la del espectador del Circo romano. La repetición de la metáfora, en tanto que forma parte de una tradición literaria y filosófica, debilita su fuerza de elemento poético vivo y lúdico dentro del discurso filosófico demostrativo.

El estudio de la metáfora del mundo como un teatro nos pone frente a un proceso “experiencial” de estructuración del mundo. Tanto las modificaciones de los contextos del texto (las variaciones en los términos de la metáfora), como la evolución del contexto de referencia (los cambios en los aspectos performativos, arquitectónicos y estructurales del género teatral) nos permite observar rupturas. A las preguntas implícitas: “¿Qué es el mundo? ¿Cómo se organiza

en torno a formas puntuales de la vida social, cultural, política, religiosa? ¿Cómo se vinculan las prácticas culturales con preocupaciones profundas de carácter ético, político, estético?" las transformaciones de la metáfora corresponden a respuestas en contextos distintos y a nuevas maneras de aprehender la realidad.

CAPÍTULO I

BLUMENBERG: LA METÁFORA, MATERIA FILOSÓFICA

La imagen del mundo como teatro es una metáfora común de la literatura universal. Se encuentra tanto en textos literarios como en filosóficos, desde los más antiguos trazos de documentos escritos. Nos interesa aquí abordar este *topos* en una perspectiva específica, la del filósofo alemán Hans Blumenberg, dentro de su propuesta de una metaforología. Al seguir sus pasos, se trata de dejar de considerar la metáfora como un elemento de transición hacia el análisis teórico, para contemplarla como un momento plenamente filosófico. La postura de Blumenberg estriba en legitimar la presencia de la metáfora dentro del discurso filosófico. Para este autor, la metáfora invita a pensar, tanto por su contenido, como por medio del proceso mismo de producción de la imagen. En esta perspectiva, tomamos en cuenta el contexto de surgimiento de la metáfora, su historia y sus transformaciones, en un cuestionamiento filosófico de nuestra relación con la realidad.

En 1960, Erich Rothacker⁶ invitó a Hans Blumenberg a participar en un proyecto de envergadura: la elaboración de un nuevo diccionario de "Historia de los Conceptos". La ambición de Rothacker con este diccionario, no era seguir una tradición de historia de la filosofía sino renovar y nutrir un pensamiento sobre la conceptualidad. Rothacker quería

⁶ Erich Rothacker (1888-1965) fue una autoridad académica en los años 50s. Profesor en la Universidad de Bonn, fue fundador de la revista *Archiv für Begriffsgeschichte* y su filosofía dialoga estrechamente con la Psicología, la Historia de las Ciencias y la Antropología Cultural. Mantuvo una amistad con Heidegger, así como intercambios teóricos importantes con este autor, particularmente sobre el "principio de significación" (*Sein und Zeit*, § 18), al que aludiremos más adelante.

ampliar la reflexión y tomar en cuenta otros territorios donde se elabora el lenguaje filosófico. La participación de Blumenberg consistió en introducir una metaforología como complemento de la historia de los conceptos. Blumenberg publicó sus *Paradigmas para una metaforología*, obra que examina los usos del lenguaje figurativo de la filosofía, en el sexto tomo de la revista de Rothacker *Archiv für Begriffsgeschichte*, como preparación a la elaboración del diccionario.

El papel de Rothacker desborda el de dirección editorial: su visión del terreno de gestación y de expresión del pensamiento filosófico permitió a Blumenberg exponer los alcances de su metaforología. Rothacker escribió lo siguiente: "Todo término tiene su origen en su etimología y en sus usos precientíficos, prefilosóficos, es decir, muchas veces, teológicos o igualmente literarios. Su transformación y su perpetuación se extienden por más de dos milenios en la filosofía, la ciencia, la poesía, el lenguaje común"⁷. En su pensamiento de una genealogía de la conciencia, Rothacker reconocía los aportes de la psicología, de la cultura, de las expresiones no científicas (como el arte, la religión, el lenguaje poético) y buscaba integrar estas maneras de "recibir" el mundo en una historia de los conceptos.

El lenguaje filosófico nace sobre el mantillo de una tierra más extensa y envolvente que la ciencia pura. Recordemos, a la luz de la lectura de Blumenberg, que Dilthey es el precursor de la noción de significación: las ciencias humanas, ciencias del espíritu, no pueden excluir el mundo de la vida, el contenido vital y brotante de la experiencia humana, y deben reconocer la significación del gesto, del arte, de la experiencia. El principio de significación⁸ es la clave de acceso a este dominio que escapa a los rigurosos criterios cartesianos de claridad y distinción:

⁷ E. Rothacker, "Geleitwort", *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol.1, 1955, p.5 en la Postface de Jean-Claude Monod a Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, París: Vrin, 2006, p.175. Traducción mía (del francés).

⁸ "Satz der Bedeutsamkeit".

“sólo el principio de significación hace comprensible el hecho de que las percepciones no son solamente intuitivo-sensibles, sino también plenas de sentido”⁹. Según Rothacker, el puro lenguaje científico no es suficiente para abarcar y expresar la totalidad del proceso cognitivo.

La imagen, el mito, la metáfora tienen también sentido, *significan* más allá y sobre todo *antes* de una explicación acerca de lo que enseñan. Blumenberg parte de la apertura teórica de Rothacker para desarrollar el contenido de una metaforología. La metaforología trataba de instalar un registro de metáforas al lado de los conceptos, que se encuentra usualmente en los diccionarios filosóficos. Rothacker no vivió para contemplar su proyecto realizado; su sucesor, Joachim Ritter, retomará el *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, pero ya sin Blumenberg ni la metaforología¹⁰. Monod, en su Postface de los *Paradigmas*¹¹, cuenta la tensa discusión entre Ritter y Blumenberg. Ritter intenta justificar la exclusión de la metaforología del *Diccionario*, mientras Blumenberg replica firmemente y explica que una historia de los conceptos debe dar su lugar a una historia de las metáforas. Monod saca la conclusión, a la que nos adherimos, según la cual esta pelea metódica oculta un cuestionamiento más profundo, el del sentido de una Historia de los conceptos y su relación con la verdad de los enunciados filosóficos, con las metáforas, con el lenguaje filosófico.

Regresemos al principio de significación. En *Trabajo sobre el mito*, Blumenberg escribe lo

⁹ E. Rothacker, *Zur Genealogie des menschlichen Bewusstseins*, Bonn, Bouvier, 1966, "Satz der Bedeutsamkeit", p.44.52, en la Postface de Jean-Claude Monod a Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, París: Vrin, 2006, p.173. Traducción mía.

¹⁰ Precisamos que los volúmenes más recientes de este diccionario integran ya entradas de metáforas: las encontramos a partir del tomo 2 (1972): *Fulguration*, tomo 5 *Licht* (1980), y hasta *Theatrum mundi* en el tomo 10 (1998). El *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Diccionario Histórico de los Conceptos) bajo la dirección de J. Ritter, se encuentra en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Jurídicas (en alemán) de la UNAM, signatura A390/R612H . El primer volumen del Diccionario se publicó en 1971, el último volumen en el 2005 . Ritter murió en 1975.

¹¹ Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, *op.cit.* p.176-180.

siguiente: “en el mundo de la historia de la cultura humana, las cosas están sujetas a una escala de valores -para medir la atención o el distanciamiento vital- distinta de la vigente en el mundo de los objetos de las ciencias exactas, cuya valoración de índole subjetiva es, tendencialmente, igual a cero”¹². La intención de Blumenberg estriba en integrar al pensamiento filosófico los elementos que se resisten a criterios de evaluación objetivos, pero que sin embargo debemos reconocer como objetos filosóficos. En tanto que son objetos filosóficos, su acceso exige un trabajo, *trabajo de la imagen* (término enunciado por Rothacker) que Blumenberg explicita y profundiza en *Trabajo sobre el mito*. No solamente la imagen, la metáfora, el mito son intuitivo-sensibles y por esto impactan en su simple presencia y manifestación, sino que también apelan a un tratamiento, a una interpretación, a una re-formulación que aparecen inmanentes a su esencia.

1. El segundo plano del pensamiento

a. El mundo de la vida

Para Blumenberg, las metáforas proceden, y son la expresión de una suerte de patrimonio invisible, de un caldo de cultivo del que no podemos desprendernos; aunque sí podemos examinarlo: el llamado mundo de la vida. La consideración del *Lebenswelt* husserliano como terreno para el pensamiento funda definitivamente el diálogo teórico entre Rothacker y Blumenberg. Rothacker reconoce la necesidad de integrar las expresiones del mundo de la vida a una historia de los conceptos: su intención no consiste en mantener la filosofía dentro de los

¹² Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós, 2003.

límites de un *logos* absoluto, sino más bien en reconocer el pensamiento como surgido de un mundo vivo y sensible, un mundo concreto y experimentable; y constatar que sus manifestaciones son impregnadas de esta vivacidad. Blumenberg evoca la postura de Rothacker en las siguientes líneas:

Rothacker había partido de un concepto de experiencia cósmica que desconoce la indiferente uniformidad de un mundo de objetos, proyectando los 'reflectores de su vivo interés' sobre el trasfondo del mismo, oscuro en su conjunto. Tiene que ver con esa floración tardía y tecnificada de la metafórica de la luz lo que Rothacker denominaba su "principio de [significación]: un principio, en el ámbito del mundo de la vida, de selección y valoración de la experiencia íntimamente ligado a la misma realidad.¹³

Es esta frontera abierta entre lenguajes y expresiones de un mismo zócalo, el mundo de la vida, que Ritter se negará en abrir al mantener finalmente el Diccionario Histórico de los conceptos dentro del marco de un lenguaje filosófico unívoco.

Este segundo plano, mundo de la vida, define las fronteras de la postura común entre Rothacker y Blumenberg. El *Lebenswelt* representa una suerte de todo informe, contiene las "premisas invisibles"¹⁴ de nuestro pensamiento. Podemos reconocerlas mas no eliminarlas. En su ensayo sobre *Metáfora y concepto en la obra de Hans Blumenberg*, Remo Bodei describe la visión de Blumenberg del *Lebenswelt*, y el punto de partida de su recorrido teórico:

[se trata de] una trama de modos de pensar, de sentir, que hemos adquirido y que se mantienen en segundo plano cada vez que hablamos y pensamos; es algo no tematizado que permite a lo que decimos o pensamos, cada vez, de plantarse sobre lo no-dicho. Al enunciar algo, presuponemos siempre, en realidad, todo el resto, todo lo no-dicho. Cada una de nuestras afirmaciones tiene sentido porque se desprende del fondo del mundo de la vida. Este consiste, en otros términos, en este universo simbólico denso y opaco, en

¹³ Blumenberg, *La legibilidad del mundo*. Buenos Aires: Paídos, 2000. p.15-16. [Nota: hemos modificado la traducción, reemplazando la palabra *importancia* (en "principio de importancia") por la de *significación*, con el fin de marcar la procedencia de esta expresión con la de Dilthey.]

¹⁴ Retomo la expresión de Bodei, en *op.cit.* p212.

medio del cual evolucionamos: el conjunto de valores, de sistemas de imágenes, de ideas típicas no solamente en una civilización dada, sino también dentro de culturas locales determinadas, y al límite de las culturas individuales.¹⁵

La conciencia de una distancia entre un mundo experimentado e inestable y el *cosmos* al que aspira la exigencia teórica, sirve a la identificación de las metáforas. Son elementos que pertenecen tanto a este segundo plano, porque surgen de él espontáneamente, como al plano de la reflexión científica, porque son materia del pensar. Se asoman al lenguaje de la filosofía, por más que éste se empeñe en resistir lo poético.

Blumenberg parte de la observación según la cual la metáfora forma plenamente parte del lenguaje, tanto natural como filosófico¹⁶. Por otra parte, reconoce que no existe un lenguaje filosófico tan aislado ni tan estanco como para no dejarse *contaminar* por el lenguaje natural. Asumir las metáforas dentro de la tarea filosófica significa integrar las variaciones particulares del lenguaje, y así mismo, examinar las posibilidades y las ambigüedades del "mundo de la vida".

¹⁵ Remo Bodei, "*Navigatio Vitae*, Métaphore et concept dans l'oeuvre de Hans Blumenberg" in *Archives de Philosophie*, verano 2004, tomo 67, p211-212. (Traducción mía). Bodei es especialista de Blumenberg y traductor de sus obras al italiano.

¹⁶ La expresión de "lengua natural" apela a Derrida. En la entrevista "Y a-t-il une langue philosophique?" Derrida cuestiona las características de una identidad del discurso filosófico en comparación con la lengua natural: ¿será el modo demostrativo de la filosofía reticente a la expresión literaria? Dice lo siguiente: "No creo que exista una escritura "específicamente filosófica", una sola escritura filosófica cuya pureza fuera siempre la misma, protegida de cualquier contaminación. Primero por esta razón de peso: la filosofía se habla y se escribe en una lengua natural, no en una lengua absolutamente formalizable y universal." (traducción mía). Publicado en *Autrement Revue*, n° 102 : «À quoi pensent les philosophes?», dirigido por J. Message, J. Roman et E. Tassin, París, noviembre 1988. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/langue_philosophique.htm> (consulta abril 2011). Aunque no exista un diálogo Derrida / Blumenberg, nos parece importante reenviar el lector a las reflexiones de Derrida acerca de la metáfora en el discurso filosófico, y particularmente a *La mitología blanca*, que explora la tensión entre la metáfora (o el metaforizar) y el concepto, como dos vertientes de una misma espiral de interpretación, de búsqueda de significación.

La postura de Blumenberg consiste en valorar la presencia de metáforas claves en la historia del pensamiento, su evolución, su persistencia, su autonomía. Es importante recordar que la orientación de Blumenberg no es lingüística sino epistemológica: su reflexión sobre la importancia de las metáforas no es una reflexión sobre el lenguaje sino sobre nuestra manera de aprehender la realidad. Por consecuencia, esforzarse en querer lograr un *logos* puro, depurado de los elementos poéticos que se gestan en él, conlleva necesariamente la pérdida de un recorrido esencial para la riqueza de un pensamiento filosófico completo.

b. El proceso simbólico

La filosofía de las formas simbólicas de Cassirer tuvo una gran importancia para el trabajo de Blumenberg. Insiste en el papel fundamental que jugó Cassirer en la ampliación del conocimiento a las expresiones simbólicas. Le rendirá un homenaje particular en su recepción del premio Kuno Fischer en 1974, y dice lo siguiente: "Cassirer ha querido poner en el 'mundo intuitivo' y sus fenómenos expresivos el fundamento de todas las prestaciones teóricas, que no son sino un cumplimiento de aquéllos."¹⁷ Blumenberg hará suya esta visión de la metáfora, fenómeno expresivo del mundo intuitivo, catalizador de la teoría.

En la introducción de los *Paradigmas para una metaforología*, el autor evoca el párrafo 59 de la *Crítica del juicio* de Kant como momento fundador de su reflexión¹⁸. Blumenberg parte del pensamiento kantiano sobre el símbolo para construir sus propias exploraciones sobre la metáfora. El símbolo corresponde a un proceso análogo: ciertos conceptos puros de la razón no

¹⁷ p168 de su discurso de recepción; se encuentra en Blumenberg, *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós, 1999. pp165-173.

¹⁸ Blumenberg, *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta, 2003. p45

se adecuan a las intuiciones sensibles; en este caso, el símbolo sirve *como si fuera* una intuición, como representación análoga:

Toda hipotiposis (exhibición, *subjectio sub adspectum*), en tanto que representación sensible, es doble: es esquemática cuando la intuición que corresponde a un concepto recibido por el entendimiento es dada *a priori*; simbólica cuando corresponde a un concepto que sólo la razón puede concebir, pero al cual ninguna intuición sencilla puede corresponder; se halla sometida a una intuición con la que concierta un procedimiento del juicio que no es más que análogo al que se sigue en el esquematismo, es decir, que no conforma con éste más que por la regla y no por la intuición misma, por consiguiente, por la forma sola de la reflexión, y no por su contenido.¹⁹

El símbolo, la metáfora, el mito, la imagen, son accesibles de manera *indirecta*, esto es ni completamente accesibles por las intuiciones sensibles, ni completamente por las ideas. No resultan *directamente* de la intuición sensible ni son conceptos puros del entendimiento: son representaciones análogas elaboradas *a partir de* la intuición de los conceptos. El acceso al símbolo se logra mediante los procesos analógicos del lenguaje: no tenemos un conocimiento directo y *a priori* de Dios (es el ejemplo kantiano), solamente podemos experimentar y producir una representación simbólica de Dios, por medio del lenguaje, a través de la imagen, *a partir de* un concepto. Kant trata el símbolo como forma de conocimiento: es un modo de representación inevitable.

No puede demostrarse objetivamente y, sin embargo, forma parte del proceso reflexivo. A partir de esta postura, Blumenberg construye la propuesta de una metaforología. Si los procesos simbólicos forman parte del pensamiento, entonces mitos y metáforas no pueden ser

¹⁹ Kant, *Crítica del juicio*. Madrid, Barni, 1876. p113. <http://www.librosgratisweb.com/html/kant-inmanuel/critica-del-juicio/index.htm> (consulta octubre 2010). *hipotiposis*: es una descripción muy precisa, una figura de sugestión visual.

relegados como figuras secundarias del lenguaje. Para Blumenberg son elementos autónomos: el telón de fondo del pensamiento.

Al principio de los *Paradigmas*²⁰ Blumenberg cita largamente a Descartes y sus reglas de claridad y distinción que, idealmente, rigen la tarea filosófica. Se formula la siguiente pregunta: la metaforología, ¿no representaría un peligro de imprecisión para el ideal científico de la filosofía, en tanto que ésta tiende a ser un discurso de la definición, un "estado conceptual definitivamente válido (...) puramente 'conceptual': todo *puede* definirse, así que todo *tiene* también que definirse"²¹? ¿Cómo se legitima este proyecto dentro de un discurso que aspira siempre a la univocidad? Si Kant juzga inevitable la integración del *proceso* simbólico al lado de los otros procesos reflexivos, Blumenberg suscita la duda sobre la integración de metáforas particulares al lado de conceptos, como otros registros de la empresa filosófica.

2. Hacia la metáfora absoluta

Blumenberg distingue grados de metáforas: las menores, las absolutas. Por una parte, la contemplación de metáforas permite pensar un lenguaje polifónico, plástico: por medio de formulaciones figurativas, las metáforas otorgan una tensión entre el *mythos* y la idealidad de un *logos* puro.

Ciertas metáforas llamadas metáforas menores, marcan momentos de un discurso en busca de precisión, expresan formulaciones provisionales y nos interesan en tanto que enseñan los residuos de un proceso de pensamiento. Son una suerte de anticipación a la formación de conceptos, como esbozos, y formarían parte del proyecto de metaforología, en este caso auxiliar

²⁰ Blumenberg. *Op. cit.* p.41-42.

²¹ *Idem*

a la historia de los conceptos. El análisis de estas metáforas menores tendría como objetivo “interesarse por averiguar qué 'carencia' lógica es esa para la que la metáfora sirve de sustituto, y semejante aporía se presenta precisamente con la mayor claridad allí donde teóricamente no está 'permitida' en absoluto”²².

Estas metáforas frágiles son consideradas, en este contexto, como “restos, rudimentos en el camino del mito al *lógos*; en cuanto tales, son índices de la provisionalidad cartesiana de la situación, siempre y cada vez histórica, de la filosofía, que tiene que medirse con la idealidad regulativa del puro *logos*. Aquí, la metaforología sería reflexión crítica que ha de descubrir, y transformar en piedra de escándalo, lo impropio del enunciado traslaticio.”²³ Estas simples imágenes, comparaciones, metáforas menores, revelan el carácter deficiente del lenguaje, una enunciación provisional de lo que eventualmente podrá describirse, expresarse. La metáfora se encuentra, ahí, subordinada al conocimiento. No corresponde a la perspectiva blumenberguiana, y las metáforas que considera para su proyecto no pertenecen a esta categoría.

Las metáforas que Blumenberg contempla para su metaforología no corresponden a la definición común de adorno del lenguaje. Las metáforas que escoge no solamente logran perdurar dentro de la filosofía sino que también marcan una ruptura en el pensamiento de una época: on, por ejemplo, las metáforas de la verdad como *luz*, como *fuera*, la *revolución* copernicana, la verdad desnuda o el mundo como libro²⁴. Blumenberg las llama metáforas absolutas para diferenciarlas de las comunes. Serían, por así decirlo, metáforas propiamente

²² Blumenberg, *Paradigmas para una metaforología*, op.cit. p.44

²³ *Idem*.

²⁴ Blumenberg las analiza en los *Paradigmas para una metaforología*, (op.cit.), y en *La legibilidad del mundo*.(op.cit.)

filosóficas: expresan lo que ningún concepto logra manifestar.

Las metáforas absolutas se definen como elementos fundamentales y plenos del trabajo filosófico y no se dejan rebasar por la conceptualidad. Blumenberg las define así: " Que se dé a esas metáforas el nombre de absolutas sólo significa que muestran su resistencia a la pretensión terminológica, que no se pueden resolver en conceptualidad"²⁵ y más precisamente: "pueden ser también *elementos constitutivos fundamentales* del lenguaje filosófico, "transferencias" que no se pueden reconducir a lo propio, a la logicidad"²⁶. El reconocimiento de las metáforas absolutas participa también de la aceptación de que el *logos* completo deseado por la filosofía es quizá "el fantasma de un lenguaje puro", según la expresión de Merleau-Ponty²⁷. Retomamos aquí las palabras de Merleau-Ponty porque sabemos que Blumenberg es lector de sus obras y le toma prestado su expresión de *vérité à faire* (en francés en el texto), cuando menciona la verdad de la metáfora²⁸. Merleau-Ponty utiliza la expresión al apuntar a este mundo otro, este mundo de la vida, al que aludimos anteriormente: "la cuestión es saber si, como lo dice Sartre, solamente hay *hombres* y *cosas*, o también este intermundo que llamamos historia, simbolismo, *vérité à faire*" (verdad por hacer).

Estas metáforas absolutas, expresiones de lo que no se puede conceptualizar, tendrían su propia historia, como lo demuestra Blumenberg a lo largo de su obra. Cierta parte del lenguaje figurado ya no sería ni provisional, ni subordinado a un *logos* puro, sino autónomo, legítimo e

²⁵ *Paradigmas para una metaforología, op.cit.* p47.

²⁶ *Ibid*, p.44. (traducción modificada).

²⁷ Merleau-Ponty, « Le fantôme d'un langage pur » in *La prose du monde*, textos compilados por Claude Lefort. París: Gallimard, 1969. Merleau-Ponty, *Les Aventures de la dialectique*. París: Gallimard, 1955. p. 269. Retomamos las referencias bibliográficas sobre Merleau-Ponty, de la Postface de Jean-Claude Monod a la edición francesa de *Paradigmas para una metaforología (op. cit.)*.

²⁸ *Paradigmas para una metaforología, op.cit.* p64.

incontestable.

De este modo, se modifican profundamente las relaciones entre *mythos* y *logos*: las metáforas absolutas no son muletas de un *logos* a punto de revelarse sino que “representan el siempre inexperimentable, siempre inabarcable todo de la realidad.”²⁹ Blumenberg da el ejemplo más evidente de una metáfora absoluta, paradigma de la realidad imposible de contener por la mente o por la experiencia: la metáfora del mundo como *cosmos* (un todo organizado). Esta metáfora absoluta se declinará sin cesar y pasando por variaciones significativas: el mundo como *polis*, *organismo*, *teatro*, *reloj* (será también, con menor importancia: un *punte*, una *tienda*, un *hostal*, un *hospital*, un *barco*)³⁰. Sobre esta imagen ordenada se construye una exigencia de clasificación, de definición, de organización: el proyecto de un saber estructurado. De esta metáfora absoluta nace una orientación intelectual, un sistema de conocimiento, una manera de pensar, una pregunta que en su imagen contiene una posibilidad de respuesta: ¿Qué es el mundo? *Esto*: una “indeterminación determinada”³¹, un segundo plano imposible de definir pero que siempre se está definiendo.

Por una parte, las metáforas absolutas nos dejan acercarnos a la masa informe del segundo plano del mundo de la vida, de donde procede nuestra reflexión y en el que estamos envueltos, desde ya siempre. Por otra, nos fuerzan a admitir la imposibilidad de pensar todo, nos permiten integrar la inconceptualidad³², el “mundo de la vida”, la dimensión tácita, al trabajo de la inteligencia.

La metáfora absoluta suscita la reflexión y la conceptualización: “podría decirse que la

²⁹ *Paradigmas para una metaforología*, *op.cit.* p.63.

³⁰ Retomo la enumeración de Blumenberg. *Ibid*, p.26.

³¹ Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, *op.cit.*, p. 18.

³² Así traducido al español (lo no conceptualizable).

dirección de la mirada se ha invertido: ya no se orienta ante todo hacia la constitución de la conceptualidad, sino también hacia los lazos que llevan de vuelta hacia atrás, al mundo de la vida, entendido como base constante de motivación de toda teoría”³³. La metáfora absoluta traza un camino de precisión, a partir de un deseo insaciable de conocer. Impulsa una conversión de la mirada hacia los territorios en los que se gestan la reflexión y el pensamiento conceptual. Ya no puede definirse solamente como figura de estilo, sino que, por los distintos momentos de su historia, significa un modo de operar:

La identificación de metáforas absolutas debería permitirnos pensar de nuevo a fondo la relación entre imaginación y *lógos*, y justamente en el sentido de tomar el ámbito de la imaginación no sólo como sustrato para transformaciones en la esfera de lo conceptual -en donde, por así decirlo, pueda ser elaborado y transformado elemento tras elemento, hasta que se agote el depósito de imágenes- sino como una esfera catalizadora en la que desde luego el mundo conceptual se enriquece de continuo, pero sin por ello modificar y consumir esa reserva fundacional de existencias³⁴.

Actúa sobre la realidad y la determina, más que la explica.

3. El lugar de la metaforología

a. La relación con la verdad

En tanto que ciertas metáforas se presentan como “absolutas”, es decir, irreducibles al *logos*, existen como paradigmas y momentos claves de la historia humana. Estas metáforas, acto de un inconsciente colectivo, marcan la expresión de una época. Al otorgar al mundo de la vida el lugar de antecámara del pensamiento conceptual, habría que reconocer las metáforas absolutas

³³ Blumenberg *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt: Shrkamp, 2001. p140. Citado por Monod en su Postface de los *Paradigmas* (*op.cit.*), p.193.

³⁴ Blumenberg, *Paradigmas*, *op.cit.* p.45 (traducción modificada).

como fermentos de la elaboración de los conceptos. La postura de Blumenberg es firme: no existe camino del *mythos* al *logos*³⁵. Blumenberg lo establece claramente: "Decir que la marcha ha ido del mito al *lógos* implica un desconocimiento peligroso, ya que uno cree poder cerciorarse así de que, en algún momento, en un pasado lejano, se dio un salto irreversible hacia adelante que habría dejado algo definitivamente a sus espaldas". El camino se hace en el sentido inverso, del concepto a la metáfora, o más precisamente, resulta un vaivén sin cesar, un espiral que se nutre de sus polos opuestos.

Existe una relación al mundo que se expresa por elementos simbólicos por una parte y por otra, por conceptos. Estos dos momentos siendo maneras complementarias de expresión de la inteligencia, no etapas que deben ser rebasadas, una por la otra. Así, la metaforología se propone la tarea de analizar la materia alusiva de la inteligencia y enseñar el tipo de conocimiento que se mantiene en otro territorio, distinto al de los conceptos. Si no pueden ser remplazadas y disueltas por un discurso científico, las metáforas absolutas demuestran que tienen la capacidad de evolucionar y precisarse, como lo vimos en el ejemplo de metáfora evocada anteriormente (la del mundo como *libro, teatro, reloj*, etc).

Forman una historia propia y contribuyen a nuestro patrimonio intelectual. Las transformaciones de estas metáforas indican un contexto, no solamente histórico, sino también filosófico: indican una manera de aprehender la realidad y "[marcan] cambios en la comprensión del mundo y de sí"³⁶. Si la metaforología forma parte, para Blumenberg, de la empresa filosófica, mantiene un vínculo distinto con la verdad, o, más cabalmente, abre una

³⁵ *Trabajo sobre el mito, op.cit.* p35.

³⁶ Blumenberg *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt, Shrkamp, 2001, p140. Citado por Monod en su Postface de los *Paradigmas (op.cit.)*, p.184.

perspectiva filosófica de otro índole.

Lo que interesa a Blumenberg no es la verdad de las expresiones metafóricas, sino la *forma* en la que se presentan. Los *Paradigmas* elucidan justamente la relación de las metáforas absolutas con la verdad, e ilustran su propósito precisamente con un análisis de la evolución de las metáforas de la verdad (la verdad *poderosa, desnuda, iluminadora*). Partiendo de la práctica de la metaforología, Blumenberg propone trazar su intención filosófica.

Es interesante notar cómo el autor responde a la interrogación acerca de la relación verdad/metáfora; dicha interrogación podría justificar la pertinencia de una metaforología dentro del proyecto filosófico. Examina las metáforas directamente ligadas con la verdad y así da cuenta de las posibilidades de este concepto. La respuesta de Blumenberg es la siguiente: “No es mucho lo que el material terminológico tiene que enseñarnos sobre el contenido cabal de esta pregunta [¿qué es la verdad?]. Pero si perseguimos la historia de la metáfora más estrechamente hermanada con el problema de la verdad, la metáfora de la *luz*, entonces la pregunta se explicita en su oculta plenitud, nunca sistemáticamente expuesta.”³⁷

La cuestión de la verdad pertenece a las preocupaciones fundadoras que fecundan las metáforas en cuestión. La pregunta precisa ha recibido múltiples respuestas antagónicas por parte de sistemas de pensamiento, mas al buscar pistas dentro del lenguaje filosófico, encontramos preguntas desde siempre contestadas por las metáforas. A lo largo de sus *Paradigmas*, Blumenberg demuestra la polifonía del discurso filosófico: “afirmamos (...) que en el lenguaje de la filosofía se encuentran por doquier indicios de que en un estrato subterráneo del pensamiento se había dado ya siempre respuesta a esas preguntas, respuesta que

³⁷ Blumenberg, *Paradigmas, op.cit.* p.50 (traducción modificada).

ciertamente no se encuentra formulada en los sistemas, pero que desde luego sí ha estado implícitamente presente y operante, dando tono, colorido y estructura.”³⁸

Así que la respuesta a la pregunta “¿qué es la verdad?” y por extensión “¿cuál es la relación entre la metáfora y la verdad?”, se encuentra diseminada a lo largo de la obra de Blumenberg en una respuesta aplicada. La metáfora está íntimamente asociada a la preocupación por la verdad y ontológicamente asociada a esa angustia. Las metáforas encontradas muestran la verdad como plástica, polimorfa, con una calidad energética precisa: transparencia, intensidad, exposición de la voluntad creadora, potencia. En lo que concierne a la metáfora, si bien es evidente que no podremos encontrar criterios averiguables, sí podemos reconocer que su verdad es pragmática³⁹, enlazada a un pensamiento preciso, a un concepto específico, y decisiva para actuar.

b. El trabajo de la imagen y la inconceptualidad del ser

Esta comprensión intuitiva de la metáfora absoluta desencadena una serie de niveles de lectura. El desciframiento de cada uno de sus términos actúa como revelador de estratos en nuestras relaciones con el mundo. Lo que significa la verdad de la metáfora es una verdad por hacer (“*vérité à faire*”⁴⁰): la metáfora se plantea como guía de la teoría, abriendo caminos menos explorados, pasando por rodeos que la filosofía se resiste usualmente a tomar. Esta verdad por hacer consiste en un trabajo de la imagen, elaboración y reelaboración constante de la metáfora.

Es un vaivén continuo de la imagen que provoca el concepto, al concepto que nutre la imagen,

³⁸ *Ibid*, p.51.

³⁹ Retomo la expresión de "verdad pragmática" de Blumenberg en *Paradigmas*, *op.cit.* p. 63.

⁴⁰ *Ibid*, p. 25 Como lo indicamos anteriormente, la expresión (en francés en el texto), es de Merleau-Ponty y Blumenberg la vuelve a ocupar aunque su sentido es diferente (veáse nota 22).

y así sucesivamente. El estudio de las metáforas absolutas podría asemejarse a una tarea permanente de precisión y de identificación, así como a un trabajo que no sería nunca exclusivamente de las metáforas sino siempre del conocimiento. En *Trabajo sobre el mito*, Blumenberg demuestra cómo el mito conlleva un ejercicio de interpretación, de elaboración y de reelaboración de la imagen, inmanentes al mito mismo⁴¹. Blumenberg dedica un capítulo de sus *Paradigmas* a la elucidación de los lazos entre mito y metáfora absoluta: el mito, al igual que la metáfora, encierra preguntas que resisten una teorización y "la diferencia entre mito y 'metáfora absoluta' sería genética. El mito lleva la sanción de su procedencia antiquísima, insondable, de su legitimación divina o inspiracional, mientras que la metáfora no tiene más remedio que presentarse como ficción, y su única justificación consiste en el hecho de hacer legible una posibilidad del comprender."⁴²

Así, el pensamiento, el *logos*, tiene hacia el mito y la metáfora a una postura idéntica: "se tiene que contentar aunque no satisfaga su exigencia"⁴³. Mito y metáfora incitan e inician un trabajo llevado a cabo por la reflexión filosófica. Sin embargo Blumenberg no se limita a considerar la metáfora como un recurso o impulso para la reflexión filosófica. Al interesarse por el modo de presentación de los enunciados filosóficos, precisamente en sus variaciones metafóricas, se revelan sistemas de imágenes que van evolucionando y marcando rupturas en las maneras de pensar.

La formulación de metáforas *opera* cambios, construcciones, desarrollos conceptuales, y abre posibilidades de conocimientos precisos. Sobre todo, inaugura una reflexión entre la

⁴¹ *Paradigmas*, op.cit. p.166, traducción modificada.

⁴² *Ibid*, p.166.

⁴³ *Ibid*, p. 167.

metáfora y la metafísica acerca de los límites del discurso, sus fronteras y sus territorios. Se cuestiona así mismo la inicial concepción de una metaforología como disciplina auxiliar de una historia de los conceptos. Un pensamiento de la metáfora como manifestación del mundo de la vida, “desemboca sobre el horizonte más amplio de una teoría de lo inconceptualizable”⁴⁴.

Ciertas nociones irrepresentables conceptualmente parecen llamar necesariamente la presencia de una metáfora (por ejemplo la noción de tiempo, que se asocia casi invariablemente a una metáfora ligada al espacio o a la distancia). Así, la metáfora absoluta, dentro de un pensamiento de lo conceptual y de lo a-conceptual, serviría de enlace entre dos mundos separados por una exigencia permanente del *logos*. Son, en realidad, intrínsecamente unidos, sobrepuestos, fusionados.

La metaforología corresponde a una suerte de estudio del contexto: la metáfora no representa solamente un fenómeno lingüístico sino que expresa un momento histórico, una ruptura en el pensamiento de una época, un giro en la historia tanto intelectual como real, de la humanidad. La dimensión filosófica de la metaforología consiste en examinar la persistencia de ciertas imágenes dentro de la historia del lenguaje figurativo. El surgimiento de las variaciones en una misma imagen (lo veremos aquí con la metáfora del mundo como teatro), a través de diferentes épocas y distintos contextos culturales y lingüísticos, tiene que ver con los cambios profundos de una cultura. La desaparición progresiva del objeto *máscara* en la esfera teatral, objeto que afirmaba la identidad del personaje en el teatro griego clásico, a partir de la época romana, corresponde al surgimiento de la ambigüedad del juego social, asociada a la confusión

⁴⁴ Blumenberg *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt, Shrkamp, 2001, p198. Citado por Monod en su Postface de los *Paradigmas* (*op.cit.*), p.191.

permanente entre el actor y su personaje. Todo pasa como si hubiera una historia de las imágenes, del mismo modo que existe una genealogía y una etimología de las palabras.

La metaforología enfatiza la complejidad del discurso filosófico, su riqueza y sus diversas modalidades. Se inscribe netamente en la continuación de una reflexión iniciada por Cassirer que reposa en la descripción del hombre como *animal symbolicum* e incita a una tarea filosófica que integre tanto la exigencia de claridad científica como las imágenes por descifrar: “el hombre sólo se comprende por el rodeo de lo que no es. No es solamente su situación sino su constitución que es potencialmente metafórica”⁴⁵.

La búsqueda de Blumenberg desemboca sobre una teoría de la inconceptualidad, esbozada en su “Aproximación a una teoría de la inconceptualidad”⁴⁶: lo que revela la metáfora particular, además de la especificidad de su imagen, es un dispositivo distinto de comprensión de una realidad imposible de abarcar de otra manera que por las formas simbólicas⁴⁷.

⁴⁵ Blumenberg *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt, Shrkamp, 2001, p198. Citado por Monod en su Postface de los *Paradigmas (op.cit.)*, p.195.

⁴⁶ En *Naufugio con espectador*, Madrid, Visor, 1995.

⁴⁷ Las aproximaciones a una teoría de la inconceptualidad abren la reflexión al diálogo con la obra de Heidegger y su concepción de la historia del ser, el proyecto de Blumenberg es una respuesta a esta idea heideggeriana. Estas son cuestiones que no examinaremos en el presente trabajo.

CAPÍTULO II

LA METÁFORA EN LA FILOSOFÍA GRIEGA CLÁSICA

1. Origen de la poética

Según Aristóteles, la poesía fue, dentro de la producción de un lenguaje artístico, nuestra primera forma de expresión: “Este proceso [la producción de un lenguaje artístico] lo iniciaron en un principio, como es natural, los poetas (...) y, dado que los poetas, aunque dijeran simplezas, daban la impresión de que se granjeaban fama por su manera de decir las, la primera forma de expresión fue la poética”⁴⁸. Antes que la retórica y la dialéctica, la forma poética transmitió nuestras aspiraciones artísticas a un lenguaje determinado. *La Poética* establece que no sólo los poetas experimentan una inclinación a imitar. “Reproducir imitativamente” es una actividad innata y espontánea que funda nuestra humanidad y nos encamina al aprendizaje. *La Poética* dice: “En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones.”⁴⁹

Encontramos en la *Metafísica* una línea que se hace el eco de esta reflexión: “Todos los hombres desean conocer, por naturaleza.”⁵⁰ Imitación y aprendizaje son las dos actividades

⁴⁸ Aristóteles, *Retórica*. Traducción de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial, 2001. 1404^a.

⁴⁹ Aristóteles, *Poética*. Traducción de Ángel J. Capelletti. Caracas: Monte Ávila, 1994. 1448b.

⁵⁰ Aristote, *Metaphysique*. Traducción de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. París: Presse Pocket, 1994. A, 1. (traducción mía, del francés al español)

connaturales que nos distinguen del género animal. Nuestro aprendizaje fundamental se lleva a cabo por medio de la imitación y, añade el filósofo, nos procura placer. Aristóteles reúne en la imitación la expresión artística y el proceso de aprendizaje. De manera evidente el pensador griego se niega a oponer la actividad artística como la práctica de una técnica sobre un soporte material con el ejercicio de la inteligencia como tarea contemplativa: el arte y la vida intelectual comparten una inclinación similar e inducen un mismo sentimiento placentero.

2. Imitación aristotélica e imitación platónica

¿Qué significa “imitar” desde el punto de vista aristotélico? *La Poética* introduce este tema en sus primeros párrafos con el término de *μίμησις* que traducimos por imitación o reproducción imitativa. Según el texto de la *Poética*, existen varias maneras de imitar, que dependen de la técnica utilizada, del objeto que modela la imitación, o de la distancia entre el objeto imitado y el resultado de esta imitación⁵¹. Se precisa más adelante en el texto que los objetos de imitación son “caracteres, estados de ánimo y acciones”⁵². A partir de ahí podemos evitar el malentendido que consiste en ver a la imitación como copia de apariencias, como una reproducción lo más fiel posible de lo que nos rodea. Las palabras del texto son claras en este sentido: una de las características de la imitación es que se “[imitan] objetos, no de igual manera, sino de manera diversa de la que son.”⁵³

La postura aristotélica se plantea a contracorriente de la definición de la *mimesis* del

⁵¹ Aristóteles, *Poética. op.cit.* 1447a

⁵² Aristóteles, *Poética. op.cit.* 1448a

⁵³ *Idem*

capítulo X de la *República*. Según Sócrates, el artista o imitador se contenta con rendir una copia lo más fiel posible de un objeto fabricado por el artesano, inspirado él mismo por la idea del objeto. Si la imitación trata de ofrecer una copia en tercer grado, ¿qué interés tiene para su público?, ¿qué sentido cobra el trabajo del artista? ¿No vale más el modelo que la copia? Para que el pintor represente una flauta lo mejor posible ha de estudiarla y conocerla. Una vez alcanzado cierto nivel de conocimiento en torno a este instrumento, ¿no es absurdo pensar que el pintor preferirá imitar la flauta que fabricarla? Sócrates lo duda seriamente: “Suponiendo que alguien fuera capaz de hacer las dos cosas: el objeto imitable y su imagen, ¿crees tu que se afanaría por entregarse a la fabricación de las imágenes, y que éste sería, como el mejor que tuviera, el propósito de su vida?”⁵⁴ El imitador es un ilusionista, parece una suerte de artesano fracasado, satisfecho con crear copias y originar un arte inútil. La silla pintada, copia en tercer grado de la idea, no sirve como silla si nadie puede sentarse en ella.

Detengámonos un instante en una frase del texto de la *República* que llama la atención: “Los que tienen vista débil ven a menudo ciertas cosas que parecen desapercibidas a los de vista aguda”⁵⁵. Nos parece que este pasaje, que condena el arte imitativo, es sobre todo un estudio de la mirada. Plinio el viejo relata la siguiente anécdota a propósito de los pintores Zeuxis y Parrasio, reunidos en una competencia: Zeuxis enseñó unas uvas pintadas con tanta verosimilitud que unos pájaros se acercaron a picotearlas⁵⁶. ¿No estamos cayendo en la misma

⁵⁴ Platón, *República*. Traducción de Gómez Robledo. México: UNAM, 2000. X, 599b.

⁵⁵ *Ibidem*. X, 596c.

⁵⁶ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*. Traducción de É. Littré. París: Dubochet, 1850. XXXV, 5. “Il eut pour contemporains et pour émules Timanthès, Androcyde, Eupompe, Parrhasius. Ce dernier, dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter; l'autre apporta un rideau si naturellement re-présenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le

trampa que los pájaros, cuando decimos espontáneamente que el pintor pinta una silla? Platón precisa su definición del objeto más adelante en el texto: “Ahora bien, el mérito, belleza y perfección de todo mueble, animal o actividad, ¿no guardan relación únicamente con el uso para el que fueron hechos por el hombre o por la naturaleza?”⁵⁷ El uso del objeto hace al objeto. Llamamos “silla” a un objeto en el cual podemos sentarnos. Así que la silla pintada, no es, para ser exactos, una silla⁵⁸.

Quizá la ilusión no venga de la creación del pintor sino de lo que creemos ver en ella. Zeuxis, maestro en el arte del engaño, le pide a su vez a Parrasio revelar el cuadro y despojarlo de su cortina. Si Zeuxis pudo engañar a los pájaros, su adversario lo sobrepasó: la cortina era pintada. Esta anécdota nos advierte que hasta la mirada más aguda, la del especialista, percibe primero lo que no está presente. Hasta el pintor vio la imagen de la cortina antes que las manchas de color.

¿Qué veo frente a un objeto? Veo una idea antes que un ensamblaje. Veo, inmediatamente, el cubo, aunque me sea imposible *ver*, con mis sentidos, el cubo. Percibo, observo sus aristas, una por una; y sin embargo, no me hizo falta empezar por ahí. Vi, de entrada, el cubo, sin haberlo visto parte por parte⁵⁹. La visión es, de inmediato, una percepción inteligente.

A partir de este pasaje de la *República* podemos entender que la separación platónica entre

rideau, pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis. “

<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm> (consulta mayo 2011)

⁵⁷ Platón, *República. op.cit.* X, 601d.

⁵⁸ Recordemos el cuadro de Magritte que representa una pipa con la anotación: “*Ceci n'est pas une pipe*”. (Esto no es una pipa).

⁵⁹ Estamos retomando el razonamiento de Alain, en sus *Elementos de Filosofía*, en la parte que trata del conocimiento por los sentidos. Alain, *Éléments de philosophie*. París: Gallimard, 1941. pp27-29.

el objeto ideal, el objeto material y la copia artística del objeto consiste en una separación teórica y no real. La cuestión de la imitación interroga la naturaleza de nuestra mirada, y nos plantea problemas sobre la percepción y lo inteligible. Por eso los de vista más débil ven a veces mejor: no son los buenos ojos los que distinguen las apariencias sino la mente aguda.

La imagen de la caverna nos previene del aprendizaje progresivo de la mirada⁶⁰. Sólo después de haber contemplado la luz del bien, el esclavo que regresa a la caverna entiende que lo que había tomado por seres y objetos eran simples marionetas y cerámicas. Sólo después de haber definido la silla somos capaces de separar el objeto usual de la representación iconográfica. El libro X de la *República* defiende la idea de que el arte crea una ilusión del mundo y que resulta descabellado considerar lo representado como verdadero. Debemos ver en el quehacer artístico más de lo que se presenta ante nuestros ojos.

Según Platón, el conocimiento esclarece la naturaleza del arte y nos permite apreciar la imitación. El diálogo precisa que, si los poetas no son bienvenidos en la ciudad, es por la ignorancia de los ciudadanos: “todas estas obras causan estragos en la mente de cuantos las escuchan, *si no tienen como contraveneno*⁶¹ *el conocimiento de lo que estas cosas son en realidad*”⁶². Esto implica el reconocimiento de que el arte como ilusión sólo permite acercarnos a una realidad disimulada. El arte tiene por ello un estatuto ambiguo: a la vez envenena y sana, engaña y esclarece. El imitador, sea pintor o poeta, produce *de cierta manera* lo mismo que el artesano, pero a la vez muestra otra cosa. Utilizando sus propias herramientas, pinceles o palabras, revela

⁶⁰ Platón, *República. op.cit.* VII.

⁶¹ Es interesante notar que la palabra *pharmakón* significa a la vez veneno y remedio. Derrida estudia esta cuestión detalladamente en *La pharmacie de Platon*. París: Seuil, 1973.

⁶² Platón, *República. op.cit.* X, 595b. El énfasis es mío.

otra realidad. Produce una mesa sin que sea verdaderamente una mesa.

El arte imitativo reposa sobre una teoría de la imagen: la imagen pintada es de manera simultánea semejante y desemejante a su modelo. La desemejanza es necesaria a la esencia de la imagen como tal. Si la semejanza fuera perfecta la relación entre modelo y copia desaparecería para ser una identidad. Si la imagen es una imagen, entonces la desemejanza es necesaria. Si no existe desemejanza, la imagen es un doble. La desemejanza no es un defecto de la creación artística sino una condición de su fundamento.

Este descubrimiento muestra el papel de la mirada: una fuerza unificadora de la multiplicidad. El que mira participa de la verdad de la obra, le concede existencia, hace que sea un engaño verdadero. Si comprobamos que la mirada ve a la vez una silla pintada y otra cosa que no es una silla pintada, debemos entender que el artista al mismo tiempo sabe de sillas y de algo de naturaleza distinta. Nos equivocamos si tomamos los poemas de Homero como un tratado sobre el arte de la guerra. Platón sostiene, por una parte, que el artista ha de conocer su tema⁶³ y por otra, que no lo conoce como el artesano⁶⁴. Sin definir la imitación, Sócrates precisa, en esta parte de *La República*, que no consiste ni en ciencia ni en ignorancia: “Cuando alguno venga a informarnos que ha encontrado un hombre entendido en todos los oficios y en todos sus detalles [...] habrá que responderle que es un simple y que, según todas las apariencias, ha caído en la superchería de un brujo, o sea de un imitador, a quien aquél tomó por omnisciente,

⁶³ *Ibidem.* X, 598e: “toda vez que el buen poeta, si ha de componer bellamente aquello que compusiere, ha de hacerlo necesariamente con conocimiento; en caso contrario, no será capaz de componer.”

⁶⁴ *Ibidem.* X, 600e: “los imitadores son como el pintor de que hablábamos hace poco, el cual hace algo que parece un zapatero a los ojos de aquellos que no entienden de zapatería, como tampoco él mismo, y que sólo juzgan por formas y colores.”

por no ser capaz de discriminar debidamente entre la ciencia, la ignorancia y la imitación.”⁶⁵. El poeta debe conocer los diferentes aspectos del arte de combatir para que su relato sea verosímil y así mismo, *creíble*, pero su ciencia se limita a la creación de una ilusión. Su saber es suficiente sólo para sostener el interés del público. El vaivén permanente entre ciencia e ignorancia es el espacio estrecho, incómodo y sutil⁶⁶ donde se ubica al arte.

Aristóteles y Platón por lo tanto, concuerdan al menos en parte en su visión de la imitación. Exploraremos, en los siguientes capítulos, la postura platónica y la aristotélica respecto al teatro por una parte, y a la metáfora del mundo como teatro, por otra. En lo concerniente a los modos de la imitación, la poética aristotélica es la más explícita. Existe una distancia necesaria entre el objeto de inspiración y el resultado de la imitación: su fruto pertenece a un registro distinto al de su modelo y existe de otro modo. La *mimesis* aristotélica no se define como una réplica de la realidad: imitar no es copiar. No existe una pérdida de calidad entre el objeto original y otro objeto que sería una copia; en este caso el arte sería siempre el pálido resultado del esfuerzo creativo humano en una competencia absurda contra la perfección de la naturaleza o la maestría del artesano. El artista no produce copias.

Aristóteles demuestra en *La Física* que existe una gran proximidad entre *φύσις* y *τεχνη*. La naturaleza inspira al arte que imita su movimiento. Aristóteles confirma esta proximidad al utilizar ejemplos artísticos para explicar el proceso de la naturaleza y sus operaciones. En el capítulo tres, define el movimiento natural a partir del ejemplo de la construcción de una casa. Si el arte es secundario respecto a la naturaleza, esclarece sin embargo la esencia de esta. La

⁶⁵ *Ibidem.* X, 598d

⁶⁶ También un espacio lúdico (ver, en este trabajo, la parte sobre el juego p.21)

fuerza de inspiración del poeta no reside forzosamente en el mundo perceptible sino que puede pertenecer a su propia imaginación, con la condición de que respete el principio de verosimilitud mencionado en la *Poética*: “Puesto que el poeta es un imitador, igual que el pintor o cualquier otro hacedor de imágenes, es preciso que imite siempre de uno de estos tres modos: o como las cosas eran o son, o como se dice y se supone que son, o como deben ser”⁶⁷. Imitar es traducir un entorno existente o bien *posible* a otra realidad, la realidad artística. Al sugerir una realidad distinta que no pertenece ni a un dominio cultural o mágico, nace históricamente un concepto de arte y de ficción. Sin proveer una descripción positiva de lo que abarca la esfera artística, Platón y Aristóteles dejan formarse ese concepto en relación con lo que no es.

Otro aspecto de la concepción aristotélica consiste en sostener que “los imitadores reproducen por imitación hombres en acción”⁶⁸. La imitación no se apoya solamente en objetos de la naturaleza sino en sus movimientos. El imitador pretende seguir el movimiento de la naturaleza por medio de sus propias herramientas, a partir de lo que observa o de lo que imagina. La *mímesis* produce un reflejo de nuestro entorno: el poeta crea una ilusión, un engaño conocido y acordado, una situación que se asemeja a lo que vivimos. En el proceso artístico, el imitador utiliza la materia de lo real para construir un simulacro de vida o una realidad diferente. En eso, sigue un instinto artístico natural que lo lleva a producir de manera armoniosa: “Siéndonos, pues, naturales el imitar, la armonía y el ritmo –porque es claro que los metros son partes del ritmo-, partiendo de tal principio innato, y, sobre todo, desarrollándose

⁶⁷ Aristóteles, *Poética*. *op.cit.* 1460b.

⁶⁸ *Ibidem*. 1448^a.

por sus naturales pasos, los hombres dieron a luz, en improvisaciones, a la Poesía”⁶⁹. La forma que toma el arte, la forma que el artista impone a la materia, es verdaderamente la materialización de un instinto artístico innato.

3. La poesía y las metáforas

El modo de imitación que concierne nuestro estudio es el lenguaje. ¿De qué manera el poeta utiliza el lenguaje para expresar esta realidad otra? Aristóteles menciona que el escritor debe utilizar ciertas palabras, licencias poéticas y metáforas.⁷⁰ Insiste particularmente en la importancia del uso de las metáforas: “Es importante utilizar con propiedad cada uno de los (tropos) mencionados, los nombres dobles y los exóticos, pero lo más importante, con mucho, es el ejercicio metafórico. En efecto, sólo esto no puede recibirse de otro y es signo de una naturaleza privilegiada. Porque usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas.”⁷¹. En el texto original, la palabra utilizada por Aristóteles no es *metáfora* sino *metaforizar* (*μεταφέρειν*), exactamente, el texto dice: “bien metaforizar es observar (*θεωρεῖν*) las similitudes”. El filósofo no la considera solamente una figura de estilo sino más bien, en una perspectiva precisa, como una manera de ser, definida en la misma frase.

a. Metaforizar

Existen, cualitativamente hablando, grados en las formas de metaforizar y el “bien metaforizar”

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibidem.* 1460b: “Esto [la imitación] se expresa a través de un lenguaje en que están presentes la palabra exótica, la metáfora y diversos tropos” .

⁷¹ *Ibidem.* 1459^a.

es la actitud que retiene la atención de Aristóteles: esta aptitud consiste en una peculiar manera de ver. Encontramos en *Del alma*, un pasaje que hace referencia a esta capacidad de percibir lo similar: “Todos estos autores creen, en efecto, que el pensamiento es, como la sensación, algo corporal, y que lo similar percibe y piensa por lo similar”⁷². Aristóteles responde aquí a Platón y a varios momentos del *Timeo*⁷³ sobre la descripción del alma del mundo. Anterior a la materia, el alma del mundo se compone de tres sustancias, el Mismo, el Otro y una mezcla de los dos. La presencia de las tres sustancias fundamentales en cada cuerpo animado permite el pensamiento: encuentro y reconocimiento de similitudes o de diferencias.

En su tratado sobre el alma, Aristóteles entiende de la siguiente manera el razonamiento de Platón: la ciencia es la sensación y pensar es sentir. Para ilustrar su argumento⁷⁴, Aristóteles retoma el famoso ejemplo del *Teeteto*, el diálogo platónico sobre la ciencia. Según Aristóteles, si de acuerdo con el *Timeo*, el pensamiento es reconocimiento de lo similar por lo similar, entonces el pensamiento de lo blanco es la sensación de lo blanco. Al continuar este razonamiento surge la misma aporía con la que se concluye el *Teeteto*: si ciencia es sensación -si la sensación de lo blanco es el conocimiento de lo blanco- entonces no puede afirmarse nada, ya que todo es relativo a la sensación de cada uno y el discurso mismo que pronuncia este argumento es relativo a quien lo dice. Es imposible que el pensamiento sea la sensación: el argumento sensualista aniquila cualquier posibilidad de ciencia.

En realidad, Aristóteles no objeta a Platón sino a una comprensión errónea del platonismo.

⁷² Aristote, *De l'âme*. Traducción de Tricot. París: Vrin, 1990. III, 3, 427^a (traducción mía al español).

⁷³ Platon, *Timée*. Traducción de Luc Brisson. París: Flammarion, 2008. 34c y seq. 45b y seq. Traducción mía al español.

⁷⁴ *Ibidem*. III, 3, 428b.

¿Pero entonces, qué significa el encuentro de lo mismo con lo mismo que menciona el *Timeo*, o la visión de similitudes que, según Aristóteles, implica la metáfora?

En otro momento de su estudio acerca del alma, el discípulo de Platón escribe lo siguiente: “El alma es, en un sentido, los seres mismos. Todos los seres, en efecto, son o sensibles o inteligibles, y la ciencia es, en un sentido, idéntica a su objeto, como la sensación, idéntica al sensible.”⁷⁵ Así la ciencia es, de *alguna manera*, idéntica a su objeto, pero: “Que sean [las facultades cognitivas] los objetos mismos, no es posible, porque no es la piedra que está en el alma, sino su forma”⁷⁶. La similitud entre el pensamiento y su objeto no es una similitud material sino intelectual: el conocimiento es un *re-conocimiento* de las formas de los objetos, los *εἶδοι*.

La metaforización o visión de similitudes es el movimiento mismo del conocimiento. Al origen de esta precisión sobre la naturaleza de la metáfora se encuentra lo mismo que utilizó Aristóteles para determinar el principio de la imitación y del conocimiento: lo innato. Metaforizar no se aprende y no estriba en una técnica.

Es fundamental detenernos en este punto: metaforizar no es estar en posesión de un secreto de fabricación, no es ser hábil en una técnica literaria particular. Se puede aprender a componer una metáfora, es decir, a disponer las palabras para formar esta figura de estilo particular, pero no es suficiente para “bien metaforizar”. La buena metaforización transmite, a través de cierta disposición de palabras, una mirada. Metaforizar es un proceso, y no un resultado, es la facultad de percibir la similitud: cierta manera de mirar que tienen el poeta, el filósofo o

⁷⁵ *Ibidem.* III, 8, 431b.

⁷⁶ *Ibidem.* III,8, 432^a.

cualquier otra persona, y no su habilidad con las palabras. De ahí nace la metáfora: bien metaforizar es bien pensar.

b. El placer de metaforizar

Esta mirada particular que sabe reconocer las similitudes no sólo pertenece al poeta. “La mente aguda” que ve lo similar es también la mente del filósofo, y “[advierte] la similitud incluso en cosas que difieren considerablemente⁷⁷”. La actitud poética y la filosófica se sobreponen en una misma visión reveladora de los rasgos semejantes del mundo. Filosofía y poesía coinciden en su papel de redescrición de la realidad. El poeta describe el mundo mediante metáforas y el filósofo expresa esta misma visión de similitudes por medio de un lenguaje que también puede apoyarse en metáforas. La poesía es filosófica al manifestar, a través de la imitación, nuestra exigencia innata de expresar la distancia y la proximidad que nos hace pertenecer al mundo y que a la vez nos separa de éste. La expresión poética, la primera forma del lenguaje, muestra la necesidad de posar nuestra mirada sobre la realidad y no sólo los poetas y los filósofos se deleitan en la contemplación de estas semejanzas: todos los hombres comparten este sentimiento.

El texto de la *Poética* precisa la razón del placer que procura esta meditación particular: “La causa es asimismo que el aprendizaje no sólo resulta sumamente placentero para los filósofos sino también para los demás, aunque participen menos en ello. Por eso se regocijan al mirar las

⁷⁷ Aristóteles, *Retórica. op.cit.* 1412^a: “Deben construirse las metáforas, como antes se dijo, de cosas apropiadas, pero no evidentes, igual que ocurre en la filosofía, donde advertir la similitud incluso en cosas que difieren considerablemente es propio de una mente aguda”.

imágenes. Porque resulta que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello.”⁷⁸ La observación de similitudes nos fuerza a definir lo que es cada cosa. Esta actividad de observar, de definir y de juzgar los objetos del entorno, es lo que nos agrada. La contemplación de semejanzas nos agrada porque induce el razonamiento y el aprendizaje, fuentes de gozo, como se vio anteriormente. Si nos gusta la buena metáfora, no es por sus ritmos dulces al oído sino por su estimulación de la inteligencia. Repite Aristóteles en *La Retórica*: “los nombres que nos enseñan algo son los más agradables” y entre ellos, la metáfora es la más eficaz⁷⁹. La característica fundamental de la metáfora para Aristóteles, es que “pone el asunto ante los ojos”⁸⁰, es decir “significa cosas en situación de actividad”⁸¹. De igual manera que la *mímesis* reproduce acciones y caracteres, la metáfora mejor lograda proviene directamente de la imitación y representa movimientos, “cosas en situación de actividad”⁸².

A fin de cuentas, si existen varias maneras de metaforizar, la única digna de atención en una perspectiva filosófica es el “bien metaforizar”, porque nos enseña y fomenta el razonamiento: es la metáfora breve, original, paradójica, que muestra una situación en acción. El arte poético se une a la filosofía al provocar un mismo placer, el que acompaña razonar y conocer. Sin importar el discurso al que pertenece, metaforizar, “bien metaforizar”, corresponde a un fin poético-cognitivo: enseñar simultáneamente el bien y la belleza.

⁷⁸ Aristóteles, *Poética*. *op.cit.* 1448b.

⁷⁹ Aristóteles, *Retórica*. *op.cit.* 1410b: “la metáfora es la que consigue mejor lo que buscamos.”

⁸⁰ *Ibidem*. 1410^a-b. Aristóteles cita la expresión siete veces.

⁸¹ *Ibidem*. 1411b: “hay que decir a qué llamamos “poner ante los ojos” y cómo se logra. Llamo “poner ante los ojos” a usar expresiones que significan cosas en situación de actividad”.

⁸² *Ibidem*. 1411b.

c. El movimiento de la metáfora

Acerquémonos con precisión a las definiciones que Aristóteles proporciona de la metáfora. La definición más estudiada de la *Poética* es densa y sucinta ⁸³: “metáfora es la imposición de un nombre ajeno, donde el género sustituye a la especie, la especie al género, una especie a otra, o hay analogía.”⁸⁴ La idea fundadora de esta definición es la asociación de la metáfora con un movimiento de... hacia..., es decir un traslado. Al recordar la concepción aristotélica del movimiento medimos el alcance del traslado en la descripción de esta figura de estilo.

La noción aristotélica de movimiento es amplia y no se limita a la categoría de lugar sino que abarca las principales categorías del ser (cantidad, calidad, sustancia y lugar). El movimiento es la realización de la forma, la transmisión del *eidos*, la unidad efectiva de las cuatro causalidades y la entelequia de su devenir⁸⁵. A la luz del comentario de Jan Patočka⁸⁶ sobre la *Física*, el movimiento aristotélico cobra todo su sentido ontológico: el movimiento, contenido en cada cosa y progresión continua desde el no ser hacia el ser, descubre la naturaleza profunda: “Resulta que es el movimiento que otorga a las cosas el ser lo que son –el movimiento es un factor ontológico fundamental (...) El movimiento es lo que permite que las cosas sean lo que son, permite al mismo tiempo que su ser sea vivo”⁸⁷. El movimiento, que Patočka preferiría llamar “progresión”, “pasaje” o “proceso”, deja ver lo permanente y actúa

⁸³ Los teóricos contemporáneos de la metáfora se apoyan en la gran mayoría de los casos en esta definición.

⁸⁴ Aristóteles, *Poética*. *op.cit.* 1457b.

⁸⁵ Aristote, *Leçons de physique*. Traducción Barthélemy Saint-Hilaire. París: Presses Pocket, 1990. Libro III, cap. I, II, III y Libro VII, cap. I a IV.

⁸⁶ Jan Patočka, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*. Dordrecht: Kluwers Academic Publishers, 1988. pp127 a 133.

⁸⁷ *Ibidem*. “Il s'ensuit que c'est le mouvement qui donne aux choses d'être ce qu'elles sont- le mouvement est un facteur ontologique fondamental (...) Le mouvement est ce qui fait que les choses sont, ce qui fait en même temps que leur être est vivant”.

como una suerte de revelador de la esencia: “El movimiento es esencialmente ligado no solamente a la determinación del sustrato, a su delimitación, sino también a su revelación.”⁸⁸.

La caracterización de la metáfora como *epíphora*⁸⁹ enlaza estrechamente esta figura de estilo a la función reveladora del movimiento.

Como expresión lingüística de una mirada hacia las similitudes del mundo, la metáfora ejerce un papel ontológico dentro del lenguaje. La presencia de la metáfora une a la filosofía con la poesía en una perspectiva ontológica⁹⁰. Existe un ámbito común entre la metáfora y la filosofía en el que ambas tienden a descubrir, describir y redefinir la realidad. Este “genio de la metáfora” justifica el interés de la filosofía por el discurso poético en general y en particular por esta figura. Así, debemos alejarnos de una posición que considera la metáfora sólo como ornamento del lenguaje y concentrarnos en el “bien metaforizar” enunciado por Aristóteles⁹¹.

d. Origen y fin de la metáfora en la filosofía clásica

Aristóteles nos ofrece en *La Retórica* una precisión crucial sobre el origen de la metáfora: caracteriza indirectamente lo bello: la belleza provoca tanto un efecto en los sentidos como una

⁸⁸ *Ibidem*. “Le mouvement est essentiellement lié non seulement à la détermination du substrat, à sa délimitation et à son individuation, mais encore à son dévoilement.”

⁸⁹ “traslado” por su traducción al español. Utilizamos la palabra en griego para hacer eco al estudio de Ricoeur acerca de la metáfora en Aristóteles en *La métaphore vive*. París: Seuil, 1975. Ricoeur nota la proximidad de la metáfora con el movimiento, a partir de su definición aristotélica.

⁹⁰ Lo que Ricoeur llama “el genio de la metáfora”, en *La métaphore vive. op.cit.* “Apercevoir, contempler, voir le semblable, tel est, chez le poète bien sûr, mais chez le philosophe aussi, le coup de génie de la métaphore qui joindra le poétique à l’ontologie.” p.40.

⁹¹ Max Black y Paul Ricoeur utilizan la expresión “metáfora viva” para aludir a lo mismo que Aristóteles nombra el “bien metaforizar”, tomando así una distancia de una cierta tradición aristotélica que simplificó el pensamiento de éste filósofo y lo redujo a una teoría de la imitación como copia de las apariencias.

impresión intelectual. El significado de la metáfora es tan hermoso como su sonido, fondo y forma unidos en una misma perspectiva.

Encontramos en la *Ética Nicomaquea* otro fragmento sobre el ser de la belleza: “las cosas bellas y las cosas justas que son el objeto de la política dan lugar a tantas divergencias e incertidumbres que se pudo creer que existían sólo por convención y no por naturaleza”. La belleza no surge de la aplicación de reglas decididas y establecidas sino libre y naturalmente. Lo bello no se fabrica, no es un producto de la *τεχνή*, sino que se manifiesta con la misma espontaneidad que la naturaleza. En este aspecto, los pensamientos de Platón y Aristóteles se unen íntimamente.

En *El Banquete*⁹², la visión de lo bello, *to kalon*, se caracteriza por un adverbio temporal, *èxaiphnès*, de repente. No significa que al aparecer de pronto la belleza sea fugaz sino que nuestra visión capta en un instante milagroso un rayo de lo bello. Somos nosotros quienes, tras la belleza, vemos lo bello, súbitamente. En el discurso de Diótima, lo hermoso designa el resplandor del ser. De pronto, después de la visión de lo bello, la vida se vuelve tolerable. La belleza no se contempla largamente, se encuentra por sorpresa y se recibe como una gracia; de manera similar, después de haber visto el bien, es necesario regresar a la caverna⁹³.

La proximidad entre el bien y la belleza explica la necesaria proximidad entre la filosofía, camino hacia el bien y la poesía, aspiración a la belleza. No es tiempo todavía de precisar si existe una jerarquía entre el bien y la belleza, pero podemos plantear de antemano los siguientes cuestionamientos: ¿es el bien fuente de belleza? ¿es la belleza una manifestación del

⁹² Platón, *Le Banquet*. Traducción Luc Brisson. París: Flammarion, 2008. 210e.

⁹³ Platón, *La República*. *op.cit.* 211d.

bien? Será preciso definir, en el marco de nuestra reflexión, el sentido de la presencia de la metáfora, expresión de belleza, dentro del trabajo filosófico platónico, encaminamiento hacia el bien⁹⁴.

⁹⁴ Recordemos las palabras de Montaigne, a manera de un comentario que nos acompañara a lo largo de este estudio: "Et certes la philosophie n'est qu'une poésie sophistiquée (...). Il se peut advérer les mystères de la philosophie avoir beaucoup d'étrangetez communes avec celles de la poésie." *Essais*, II, 12. París: Lefevre, 1834. pp306 y 319.

CAPÍTULO III

EL SURGIMIENTO DE LA METAFORA DEL MUNDO COMO TEATRO

El campo de estudio dedicado al *topos* del *theatrum mundi* en la filosofía es casi inexistente⁹⁵, y es en la teología donde encontramos un estudio fundamental acerca del tema. El teólogo suizo alemán Hans Urs von Balthasar dedicó cinco volúmenes de su obra a lo que llamó la “teodramática”: el encuentro dramático entre la absoluta y soberana libertad de Dios y la libertad dependiente y limitada del hombre en Dios. La imagen del mundo como un teatro le sirve de parábola en su tarea de expresar una verdad teológica. Cristo encarna la resolución del dilema entre ser y deber ser, es el actor supremo cuya misión sobrepasa la dualidad de los pecadores. Balthasar utiliza el tema del *theatrum mundi* como el instrumento de su objetivo teológico y en ese proyecto nos lleva a sospechar la existencia de un lazo íntimo entre la teología y el teatro. Sin embargo, lo que nos interesa ante todo en este momento de nuestra investigación es el recorrido histórico de esta metáfora particular. No se trata para nosotros de registrar los cambios de nuestra metáfora de una época a otra, sino de comprender los pormenores de estas modificaciones. ¿A qué cosmovisión corresponde la metáfora del *theatrum mundi* en este momento de nuestra investigación? ¿Qué movimientos epistemológicos sostienen la evolución de esta imagen?

Los prolegómenos de la *Teodramática* retienen particularmente nuestra atención. El teólogo analiza ahí las estructuras y los procesos del arte dramático y nos recuerda el origen del *topos*

⁹⁵ Hans Urs von Balthasar, *Teodramática*. Volumen uno, *Prolegómenos*. Traducción Eloy Bueno de la Fuente / Jesús Camarero. Madrid: Encuentro, 1990. pp 129-248.

theatrum mundi.⁹⁶ Según él, la imagen germina en Grecia y encuentra su origen en un pasaje preciso de la *Iliada*. La escena que escoge para iluminar su postura corresponde a una concepción de la vida humana como *espectáculo* en su sentido más primitivo: según su raíz latina *spectare*, mirar, contemplar, *lo que es visto*. En ese punto del poema, la guerra de Troya está en su apogeo y Zeus no puede alejar la vista del campo de batalla; al mismo tiempo, no deja de elaborar el desarrollo de los acontecimientos y vacila en otorgar la muerte o la victoria a tal o cual héroe⁹⁷:

Nunca, Zeus
separó de la fuerte batalla sus ojos lucientes,
pero los miraba siempre, meditando en el alma
muy mucho en torno a la matanza de Patroclo, dudando
si ya también a aquél allí mismo en la fuerte batalla,
sobre Sarpedón semejante a un dios, Héctor preclaro
mataría con el bronce, y asiría de sus hombros las armas,
o si la áspera tarea aumentaría aún para más.

No sólo el dios todopoderoso se deleita en la contemplación de las acciones humanas, sino que también influye en su curso. El aeda traza un retrato multifacético de los dioses olímpicos, que prefigura la complejidad de la reflexión por venir sobre la vida humana como representación.

Los temas elementales de la metáfora del mundo como un teatro se encuentran ya presentes en el germen de la idea. ¿*Quid* del hombre?, ¿de su libertad?, ¿del fin de su existencia? Son los cuestionamientos fundamentales a partir de los que profundizaremos nuestra reflexión.

⁹⁶ *idem*.

⁹⁷ Homero, *La Iliada*. Traducción de Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM, 1997. XVI, 644.

Pero antes de entrar en la problemática filosófica, terminemos nuestra introducción al acontecer histórico del tema.

No obstante, si se trata de efectuar una investigación sobre la idea del mundo como teatro expresada en un lenguaje poético, habría que remontarse más allá de Homero. Nuestra búsqueda nos conduce hasta la *Epopéya de Gilgamesh*, la cual se cree que fue el primer texto de la literatura universal, tres mil años antes de Cristo. Algunos pasajes del largo poema anuncian el tema evocado varios siglos después por Homero. Al menos en tres ocasiones de esa epopeya⁹⁸ los dioses se reúnen para decidir la suerte de los héroes, o bien compadecer las miserias humanas en calidad de testigos secretos. La evocación más primitiva de la idea plantea dos características idénticas a las de la mitología griega: empatía hacia y poder de los dioses sobre los actos humanos.

La discusión sobre el origen histórico del *topos* demuestra un interés fundamental: la idea de nuestra existencia como el juego de los dioses parece tan antigua como el discurso poético. Resulta tentador deducir que la imagen del mundo como un espectáculo nace simultánea y necesariamente entrelazada con el discurso poético. Sería prestar poca atención a los textos previamente comentados: ni en la *Epopéya de Gilgamesh* ni en la *Iliada* nos encontramos literalmente con una metáfora o con una imagen de teatro. Los lectores familiarizados con el arte dramático creamos espontáneamente esta relación: las escenas descritas nos parecen teatrales, y podemos imaginar, a partir de las representaciones iconográficas habituales en la ilustración de estos textos, el mundo de los héroes-actores dominado por un consejo de dioses,

⁹⁸ Véase, “La expedición en el bosque de cedros” y “El primer sueño de Enkidu”. *L'épopée de Gilgamesh*. Traducción de J.R.Pio. París-Beirut: Edifra, 1989.

a la vez creadores y espectadores. En estas antiguas ficciones, constatamos la presencia de una mirada divina, fecundante y compasiva que conduce y aprecia los actos humanos. A partir de esto, afirmamos lo siguiente: las primeras expresiones literarias contienen una visión religiosa del mundo instauradora de un lazo entre los hombres y las divinidades. El discurso poético y el gesto teatral, en tanto que son modos de expresión fundamentales y espontáneos del desarrollo humano (al igual que el trazo), convergen en su esencia: son primera acción, primera palabra. Son la manifestación de nuestra comprensión del flujo creativo de la vida y no es sorprendente que la metáfora del *theatrum mundi* se encuentre presente en estas dos esferas.

1. Origen de la metáfora del mundo como un teatro en la antigüedad clásica

Nuestro interés por la presencia del tema del teatro en las obras platónicas no se despertó al encontrar de repente una metáfora platónica que presentara claramente el mundo en términos dramáticos. Nuestro descubrimiento de una metáfora del teatro en Platón resulta ser la última etapa de una larga exploración. A la lectura de un pasaje sorprendente de *Las Leyes*, iniciamos una meditación que nos llevó a campos de reflexión tan alejados de este tema como los del juego, el espectáculo y la escritura filosófica. Nuestro asombro inicial frente a la extraña imagen concebida por el ateniense cuestiona a final de cuentas la postura de Platón acerca del género dramático, no sólo en su calidad de filósofo sino más bien como escritor-filósofo. Quisiéramos recordar todas las etapas de la investigación antes de acercarnos detalladamente a la metáfora del *theatrum mundi* y subrayar la importancia de esa reflexión en el marco de nuestra tesis.

a. La marioneta humana

Citemos el principio del pasaje de nuestro interés, de *Las Leyes*: “Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivientes, es una marioneta divina, ya sea que haya sido construida como un juguete de los dioses o por alguna razón seria.”⁹⁹ La imagen presente evoca un mundo fantástico: los dioses juegan con unos muñecos *vivos*, los hombres. Antes de examinar esta imagen en su totalidad, veamos el texto más de cerca. La palabra traducida aquí por marioneta,¹⁰⁰ *παιγνον*, significa exactamente, juguete. ¿Por qué se habrá de traducir por un término más específico? Se puede deducir fácilmente de las líneas siguientes que esos muñecos parecen, en efecto, un tipo de marionetas. Platón menciona las cuerdas o tendones de las pasiones, duros y metálicos: se tensan como las fuerzas recíprocas y contrarias de las delicadas cuerdas doradas que nos mueven hacia la virtud.

Se ha atribuido al autor de los *Diálogos* con relativa facilidad el uso de la marioneta en sus obras y, en efecto, ciertos pasajes hacen pensar que la marioneta es un elemento importante del diálogo platónico. Sabemos que el títere encarnaba un objeto de distracción en los banquetes de la Grecia clásica, y Xenofonte, en una de sus comedias, representa un espectáculo de marionetas, justo en presencia de Sócrates¹⁰¹.

Según Francisco Porras, teórico sobre los orígenes del arte titiritero, Sócrates mismo utilizaba un títere para provocar un juego de preguntas y cuestiones con los atenienses en la

⁹⁹ Platon, *Les Lois*. Traducción de Luc Brisson y Jean-François Pradeau. París: Flammarion, 2008. 644d-e

¹⁰⁰ Así lo vierte la gran mayoría de los traductores: Luc Brisson y Jean-François Pradeau (al francés); Ramón Bolaños al español; Benjamin Jowett al inglés (marionnette, marioneta, puppet).

¹⁰¹ Xénophonte, *Le Banquet*. Traducción de Talbot. París: Hachette, 1859. IV, 55. <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/xenophon/banquet.htm#34a> (consulta abril 2011)

plaza pública¹⁰². Seguramente el uso más memorable de una imagen cercana a un teatro de marionetas en Platón se encuentra en *La República*. La gran mayoría de los traductores han introducido la palabra “marioneta” en la descripción de la alegoría de la caverna¹⁰³. En esta última el término utilizado es *θαυματοποιουσις*, prodigio, objeto de asombro. Ninguna marioneta gesticula en la caverna de los esclavos.

Concordamos con Bernard Suzanne cuando afirma que los traductores fuerzan la interpretación en el sentido de la imagen, mientras que Platón la deja abierta¹⁰⁴. El lector goza al elaborar sus propias imágenes a partir de la materia platónica. En el texto de *Las Leyes*, al utilizar la palabra marioneta, el traductor se adelanta sensiblemente. Deducir en vez del lector y a partir del término “juguete”, que en realidad estamos en presencia de marionetas, reduce mucho el espacio de interpretación del lector.

Así la confusión de que los dioses manipulan esas marionetas ocurre fácilmente. El texto queda muy claro en ese sentido: cierto, los dioses juegan, pero sus juguetes, vivos, se mueven por sí mismos. Nosotros tensamos las cuerdas que impulsan los deseos impetuosos, movemos aquellas delicadas cuerdas de oro que nos acercan a la virtud. Esa intrusión en el universo teatral prueba ser más amplia de lo aparente e implica una propuesta fantástica: las marionetas están *vivas*. De ese modo, la teatralidad se eleva a la medida de las divinidades. El mundo consiste en un teatro de marionetas movidas por sí mismas. La imagen nos asombra pero no resulta tan extraña si se considera su posible proveniencia.

¹⁰² F. Porras, *Titelles: Teatro popular*. Editora Nacional: Madrid, 1981. pp33-34. Francisco Porras (1931-1998) era un titiritero español; construyó más de 600 marionetas y escribió muchos textos teatrales así como estudios teóricos sobre el titiritero como expresión artística.

¹⁰³ Platón, *La República*. *op.cit.* 514^a et seq.

¹⁰⁴ Sobre ese tema, véase el estudio de Bernard Suzanne, en www.plato-dialogues.org.

En el antiguo Egipto se colocaban en los sarcófagos unas figurillas: *ushebti* o *shauebti*, “las que responden a la llamada”¹⁰⁵. Según Porras, esas estatuillas se animan por una invocación mágica y sirven al muerto en el más allá. Probablemente la historia de esos pequeños muñecos vivos impresionó a Platón y le sirvió de inspiración al regresar de su viaje a Egipto.

Por otra parte, hemos de recordar la filiación entre el teatro griego y el egipcio. Nos precisa Porras que en la época egipcia, precursora de un arte teatral, “los dioses para que no sean representados por ningún ser humano, suelen ser grandes marionetas, del tamaño de los otros personajes o acaso mayores.”¹⁰⁶ Poco a poco, el “actor” sustituye a la marioneta al representar a los personajes divinos.

En cuanto al teatro de la Grecia clásica, recordemos a los primeros actores trágicos con sus pesados coturnos, su expresión fija por la máscara y su cuerpo agigantado de cojines y telas: parecen más marionetas gigantes que hombres¹⁰⁷. Nuestra investigación nos lleva a afirmar que esa imagen de *Las Leyes* refiere a un contexto teatral.

Platón no adopta, en la introducción del tema, una postura tan tajante ni explícita: según su manera, deja al lector el esfuerzo de atar cabos. Regresemos al texto del principio. Resulta importante insistir sobre lo siguiente: el autor autoriza cierto margen de incertidumbre en cuanto a nuestro destino como marionetas: “ya sea que haya sido construida como un juguete de los dioses, [ya sea] por alguna razón seria”. No sabemos precisamente cómo somos: *γὰρ* (ya sea) anuncia dos posibilidades, no forzosamente opuestas, bajo el modo de un “como si”. Por

¹⁰⁵ Porras, *Titelles: Teatro popular. op.cit.* p.27.

¹⁰⁶ *Ibidem.* p31.

¹⁰⁷ Véase Baty y Chavance, *El arte teatral*. FCE: México, 1932. Claude Saint-Louis, *Marionnette du bout du monde* y A.Recoing, “Les marionnettes”, in *Histoire des spectacles*. Gallimard: París, 1965.

un lado los dioses nos poseen como sus juguetes y por el otro, nos destinan a “algún fin serio” (el texto original dice más bien: alguna ocupación, alguna tarea). El griego deja cierta flexibilidad entre esos dos papeles, y uno no excluye al otro, ni es su contrario. Hay una imprecisión de parte de Platón: no sabemos muy bien a qué apuntan estos juguetes de los dioses, ni para qué, pero nos asegura el texto que se mueven por sí mismos.

La metáfora de la marioneta sirve a un fin moral bastante similar al de la alegoría del carro del alma pintado por Sócrates en el *Fedro*. En este último diálogo, Sócrates representa la naturaleza del alma bajo los rasgos de un carro jalado por dos caballos dirigido por un cochero. El caballo blanco, excelente, hermoso, obedece las órdenes del conductor, mientras que el negro, violento, caprichoso, reacio a la mano del cochero, sigue sus instintos descontrolados. Según esta metáfora, el alma consiste en una interacción entre las fuerzas contrarias impulsoras del bien o del mal, y la inteligencia, como guía y domador de éstas. Lo revelador de esa alegoría – que encontramos también en la imagen de la marioneta- es la elección de la inteligencia por su destino. Queda muy claro: el alma se deja llevar por sus pasiones o se esfuerza en seguir una vida recta.

Al igual que el cochero del *Fedro* dirige a los caballos blanco y negro, nosotras las marionetas humanas, tensamos las cuerdas provocadoras de deseos impetuosos, nosotros manipulamos aquellas delicadas cuerdas de oro que nos acercan a la virtud. Explica Sócrates:

sí sabemos que estas pasiones interiores nos arrastran como si fueran unos tendones o cuerdas y que, al ser contrarias unas a otras nos empujan acciones contrarias, en las que quedan definidas la virtud y el vicio. El argumento afirma que cada uno, asistiendo a uno de los impulsos siempre sin desertar de él en absoluto, debe oponerse a los otros tendones, que ésta es la conducción áurea y sagrada del razonamiento, llamada la ley común del Estado, que las

otras cuerdas son duras y de hierro, mientras que ésta es débil, puesto que es de oro, en tanto que las otras poseen las más variadas formas.

Las palabras *cuerda* y *nervios* nos conducen directamente a la imagen de títere, pero uno muy particular: a la vez se mueve y es movido por él mismo. Los dioses, al fabricarnos, permitieron que subsistieran en nosotros “algunas parcelas de la verdad”¹⁰⁸. Los artesanos divinos nos hicieron como unos juguetes animados, unas marionetas preciosas cuyo privilegio es participar en la naturaleza divina en el contacto con la verdad. Esa marioneta viva es animada de una aparente paradoja, sufre por ser manipulada al mismo tiempo que goza de una plena libertad. En realidad, nosotros somos los que aflojamos o tensamos sucesivamente esas cuerdas: ninguna fuerza exterior nos mueve. El lector está por caer en la tentación de imaginar la fatalidad de un destino impuesto. La atracción de la imagen se sobrepone a nuestra debilidad de atribuir la responsabilidad de nuestros actos a ciertas fuerzas misteriosas. Nos sorprendemos al soñar que nos liberan del peso de la libertad.

Platón nos deja escoger entre el delirio borroso y mágico de una lectura rápida y la imagen nítida de nuestra condición, descrita sin ambigüedad en las líneas del texto. Tal como los funámbulos, mantenemos el frágil equilibrio entre la rectitud de nuestro ser y su caída, sin actuar nunca bajo el impulso de un destino dictado por los dioses.

Cierto, la imitación de la existencia divina es la más noble y la más hermosa de las ocupaciones, pero los dioses nos dejan libres de escoger el juego al cual nos dedicaremos. Si aparecemos en el escenario del mundo por su voluntad, el papel que interpretaremos procede

¹⁰⁸ Platon, *Les Lois. op.cit.* VII, 803c: “Así se pasarán la vida, como conviene a unos seres que se portan casi siempre como autómatas en los cuales sólo se encuentran algunas parcelas de la verdad.” Traducción mía al español.

de nuestra elección.

El mito final de *La República* cuenta el momento en el que el alma, separada del cuerpo, escoge su destino y deja a los dioses sin el peso de la responsabilidad:

Almas efímeras, he aquí que comienza, para vuestra raza mortal, otro ciclo portador de la muerte. No será un genio divino quien por vosotras tire la suerte, sino que vosotras escogeréis vuestro genio. El primero a quien le toque en suerte, será el primero en elegir la forma de vida a la que habrá de unirse irrevocablemente. La virtud, empero, no tiene amo, sino que cada cual tendrá de ella más o menos según la honra o el menosprecio que la tenga. La responsabilidad es del que elige, porque Dios es inocente.¹⁰⁹

Ese mito nos vuelve los únicos responsables de la calidad de nuestra existencia, y nuestros destinos, aliviados del peso de la fatalidad, debe su valor sólo a nuestro genio. Nuestra alma escoge el papel que interpretamos en la tierra. Así, somos a la vez actores y autores del drama que representamos para los dioses. El alma es forzada a una existencia terrenal pero inventa libremente su recorrido, trazado por la virtud.

Ahora, si la imagen de la marioneta saca a la luz el ángulo moral de lo humano, evoca también sutilmente el telón de fondo de nuestra existencia. Regresemos al texto: “los seres vivos somos juguetes de los dioses”. La pertenencia a las divinidades resulta decisiva con respecto a la moral. Claro, pertenecemos a los dioses, pero esa proximidad, en vez de avasallarnos, nos confiere un estatuto. En efecto, no caemos a merced de los dioses como el ratón entre las garras del gato, sino como sus juguetes, y esto, según el ateniense, define “lo mejor que hay en[

¹⁰⁹ Platón, *República. op.cit.* 617e.

nosotros]”¹¹⁰.

Si los dioses son responsables de la condición humana, no toman ninguna parte en los destinos particulares, y sólo son la causa de “una pequeña parte de lo que ocurre a los hombres”¹¹¹. El alma escoge un papel nuevo a cada uno de sus pasajes en la tierra, y queda invariablemente la misma, ya que el término de su viaje terrenal no significa el final de su existencia. La calidad de su elección, cuando decide su camino, corresponde a un recorrido personal, independiente del papel que adopta.

b. Importancia del juego

Sorprende que el ser juguete, en la perspectiva platónica, caracterice lo más apreciable de lo humano. Muchas veces nos apresuramos a concebir el juguete y el juego como temas secundarios por infantiles. Gomperz, al comentar el *Parménides*, reduce el diálogo a “un simple juego dialéctico”¹¹². ¿Por qué un juego debería ser simple? Recordemos la afirmación de Heráclito: “El tiempo es un niño que juega”¹¹³. El filósofo presocrático no juzga el juego como

¹¹⁰ Platon, *Les Lois*. *op.cit.* 803c. Traducción mía al español.

¹¹¹ Platón, *República*. *op.cit.* II, 379b.

¹¹² Victor Brochard. « La théorie platonicienne de la participation d'après le *Parménide* et le *Sophiste*. » in *Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne*. París : Félix Alcan, 1912. p115 : “Gomperz, dans le substantiel chapitre qu'il a consacré au *Parménide*, laissant de côté les interprétations plus ou moins ambitieuses où se sont complu, à la suite et à l'exemple des Alexandrins, beaucoup d'historiens modernes, se contente d'y voir un simple jeu dialectique. »

¹¹³ Héraclite, Fragment B, LII. *Les écoles présocratiques*, editado por Jean-Paul Dumont. París : Gallimard, 1991. Traducción mía al español. En *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Nietzsche compara el juego del niño de Heráclito tanto al ejercicio de una voluntad absolutamente libre, como al instinto de juego del artista. En otras palabras, esta actividad libre, el juego, no depende de ninguna otra : se juega por el puro placer de jugar, sin consideraciones externas a este actuar preciso. Véase particularmente los apartados 3 y 19. Nietzsche, *La philosophie tragique à l'époque des grecs*. Traducción Backes, Haar y de Launay. París : Gallimard, 1975.

una actividad fútil, ni tampoco como un hacer entre otros: jugar caracteriza la ocupación más seria y absorbente posible.¹¹⁴

En su ensayo sobre la función social del juego, *Homo ludens*, Huizinga da la siguiente definición: “juego: una acción libre, sentida como “ficticia” y situada fuera de la vida común, capaz sin embargo de absorber totalmente al jugador; una acción privada de cualquier interés material y de cualquier utilidad; que se lleva a cabo por un tiempo y dentro de un espacio expresamente circunscritos” [trad. mía] se empieza a sospechar, a partir de esa descripción del juego, cierto parentesco entre la naturaleza de las actividades lúdicas y filosóficas. El autor insiste, a partir de sus investigaciones lingüísticas, en que jugar es una actividad enteramente original y fuera de lo habitual: “...se juega un juego. (...) Da toda la impresión de que esto significa que se trata de una acción de carácter tan especial y particular que cae fuera de las formas habituales de ocupación. Jugar no es un hacer en el sentido usual de la palabra.”

El juego, el jugar, son objetos de estudios cuidadosos y precisos no sólo en lo que concierne las costumbres sociales sino que también es preponderante en la psicología infantil, en la construcción del ser y, lo constatamos a partir de Heráclito, en la actividad filosófica. El estatuto tan particular de la esfera lúdica le confiere un lugar privilegiado adentro del campo de reflexión pluridisciplinaria. La relación del niño con su juego es una de gratuidad: no se juega por otra cosa más que por el placer de jugar y el tiempo recordado es una interrupción a la actividad acaparadora. Se juega sin interés otro que el jugar en sí.

Si bien se menciona al juego de manera breve en varios de los *Diálogos*, no ocupa por lo

¹¹⁴ Huizinga, *Homo ludens*. París: Gallimard, 1951.

tanto un lugar menor. Al contrario, el juego nos da acceso a la materia prima de esas obras filosóficas¹¹⁵. Platón, por boca de Parménides, utiliza la palabra *juego* [παιδιάν] y el verbo *jugar* [παίξειν] para aludir a la plática a punto de comenzar: “una vez la decisión tomada de jugar este juego serio”¹¹⁶. Nos extraña la referencia de un autor a su obra más compleja y exigente, cuyo objeto apunta a la esencia del ser, su multiplicidad y su unidad, como a un juego. Para Platón, decir “es un juego” no significa forzosamente que debemos entender “es sólo un juego”. Conocemos al discípulo de Sócrates ávido de paradojas y juegos literarios, y debemos leerlo como cazadores de palabras. En la oración del *Parménides* previamente señalada, precede a la palabra *παιδιάν* la de *πραγματειώδη*, la cual indica una ocupación exigente de seriedad, cuidado, esfuerzo atento.

Recordemos, en el párrafo que precede, la alternancia entre los destinos posibles del ser humano: ser juguete o estar preparado para cumplir alguna ocupación exigente. Estamos en presencia de la misma yuxtaposición de términos, juguete y ocupación exigente. Ciertamente, ese diálogo estriba en un juego, pero del tipo que requiere de toda nuestra concentración¹¹⁷. El juego, simple para Gomperz, no siempre lo es para Platón.

En este momento de nuestra reflexión, resulta necesario diferenciar lo serio de lo que no lo

¹¹⁵ Pascal nos indica el camino al comentar lo siguiente acerca de Platón y Aristóteles: “Eran gente honrada y, a semejanza de los demás, reían con sus amigos; y, cuando se divertieron haciendo sus *Leyes* y su *Política*, las hicieron como quien juega.” Pascal, *Pensées*. París: Flammarion, 1976. (331). Traducción mía al español.

¹¹⁶ Platon, *Parménide*. Traducción de Luc Brisson. París: Flammarion, 2008. 137b. Traducción mía al español.

¹¹⁷ Gadamer, en diferentes momentos de sus investigaciones acerca de la ontología de lo bello y de la obra de arte, le ha dedicado al juego un espacio particular. Véase particularmente el *Arte de entender. L'Art de comprendre*. París: Aubier, 1991. Reenviamos también el lector al apasionante artículo de Christian Ruby, acerca de la noción de Gadamer del juego, y cómo el movimiento circular del juego hace de él el elemento fundador de la elaboración de una verdad estética. "Hans-Georg Gadamer. L'herméneutique : description, fondation et éthique.", *EspacesTemps.net*, Textuel, 16.10.2002. <http://espacestemp.net/document355.html> (consulta abril 2011)

es en la perspectiva platónica. En *Las Leyes* Sócrates afirma lo siguiente “[no hay] en la naturaleza de la guerra ni habrá nunca nada que merezca el nombre de educación o juego, cosas que a nuestro entender, son las más serias de todas”¹¹⁸. Platón cambia radicalmente nuestra concepción de lo digno de atención y de lo que no lo es: creemos comúnmente que los asuntos más serios de esta vida tienen que ver con la guerra, cuestión grave, fuente de situaciones dolorosas y modelo por excelencia de lo serio. La magnificación de la guerra desencadena un énfasis y un interés desmedidos. No concluimos por lo tanto que un conflicto armado sea un asunto fútil; Platón rechaza, en la exaltación de la guerra, que se vuelva la norma de lo serio.

Cuando el ateniense elabora una definición de la educación, insiste en que jugando nos volvemos hombres: “tal o cual hombre”¹¹⁹, según tal o cual juego. Notemos en esta parte del texto la yuxtaposición de los términos *παιδεία* (educación) y *παιδιά* (juego). La posible confusión de las palabras subraya la proximidad de su significado y sugiere una invitación al juego por parte del escritor. La elección de los juegos de los niños resulta decisiva para el establecimiento de las leyes de la ciudad¹²⁰: de acuerdo con sus juegos los niños crecen como buenos ciudadanos, excelentes y templados, o al contrario como libertinos, impetuosos y excesivos. El juego infantil no pretende la distracción sino la realización de los hombres y ciudadanos por venir. Tan seriamente como un niño entiende y obedece las reglas, tan desinteresado como el artista en su obra, el futuro ciudadano sabrá, en calidad de miembro activo de la comunidad, crear, comprender y seguir las leyes del Estado.

¹¹⁸ Platon, *Les Lois*, *op.cit.* 793e.

¹¹⁹ *Ibidem.* 643b

¹²⁰ *Ibidem.* 797a

Al regresar al pasaje de *Las Leyes* donde Platón describe a los humanos como juguetes de los dioses, descubrimos más adelante en el texto que nosotros también debemos jugar. Pasamos nuestra existencia jugando para los dioses, y si nos pertenece elegir nuestro juego, nos conviene ser dignos de los dioses y, “pasar [la] vida jugando a los juegos más hermosos que pueda haber”¹²¹. El juego se asocia a la belleza para dejarnos entrar en una dimensión divina. El juego, sea de niños o de adultos se plantea en los Diálogos como ocupación fundamental, imagen de lo que debe ser nuestra existencia. Aunque dejemos ciertos juegos después de la niñez, nunca dejamos de jugar. Sin lugar a dudas, la actividad lúdica se liga íntimamente a la mimética: notemos que las ocurrencias de la palabra “juego”, en los Diálogos, se encuentran en su mayoría junto a la idea de imitación. Cabe notar que los personajes de los Diálogos, en los pasajes donde encontramos la presencia de la palabra “juego”, la utilizan muchas veces dentro de familias de metáforas, casi siempre junto a la idea de imitación: “la imitación es una forma de juego que no hay que tomar en serio”¹²² o bien de arte: en *Las Leyes*: “Por nuestra parte, la virgen y señora [Atenea], contenta con el juego de la danza coral, no creyó que debiera jugar con las manos vacías, sino que, vestida con armadura completa, debía ejecutar así la danza, lo que sería totalmente conveniente que imitaran los jóvenes y las jóvenes (...)”¹²³ y más adelante: “El arte, creado luego por los seres vivientes en un estadio posterior, mortal él mismo nacido de mortales inventa posteriormente algunos juegos y no participa demasiado de la verdad”¹²⁴; o junto al teatro: “Todo lo que son juegos, pues, son cosas ridículas, lo que ahora todos

¹²¹ *Ibidem.* 793d-e

¹²² Platón, *República. op.cit.* 602b.

¹²³ Platon, *Les Lois. op.cit.* VII, 796b. Traducción mía al español.

¹²⁴ *Ibidem.* X, 889d.

denominamos comedia, debe quedar establecido así por la ley y la norma.”¹²⁵. La *mimesis* ya no sólo se atribuye a los niños o poetas, sino que todos los seres humanos tenemos la vocación de imitar, y ese es el máximo juego de la existencia.

La imitación del juego divino significa una marca de proximidad intensa entre los dioses y nosotros; al ponernos a jugar entramos en la misma esfera, en su misma dimensión. Al dedicarnos a lo mismo, participamos en algo divino, “en alguna parte de la verdad”¹²⁶. Estamos en presencia de una obra que es un elogio del juego: la regla de nuestras vidas es regla de un juego. Al principio somos juguetes, al final somos juguetes juguetones, juguetes que participan en la verdad del ser.

La lectura de Platón nos confronta a una propuesta asombrosa: hay que dedicar la vida al juego para que ésta cobre sentido. Este compromiso desconcierta al mismo Aristóteles quien replica que es “insensato y pueril”¹²⁷ considerar al juego como un asunto serio. La noción de juego opera una transformación en la obra aristotélica. Afirma también en *La Política*: “es imposible que sea el juego, y que el juego sea el fin de la vida”¹²⁸ No obstante, analiza metódica y extensamente el tema en la parte culminante de su tratado de ética. Allí llega incluso a proponer el juego como una de las actividades posibles para alcanzar la felicidad, como alternativa al ejercicio de la moral y la vida escolástica¹²⁹, entre las ocupaciones que buscamos por sí-mismas. Concluye su razonamiento sobre lo absurdo de tal consideración. En efecto, ¿cómo pensar que tendríamos que esforzarnos tanto en trabajar sólo para gozar del descanso

¹²⁵ *Ibidem*. 816e

¹²⁶ *Ibidem*. 803d-e

¹²⁷ Aristote, *Ethique à Nicomaque*. Traducción de Tricot. París: Vrin, 1990. X, 1176b. Traducción mía al español.

¹²⁸ Aristote, *La Politique*. Traducción de Tricot. París: Vrin, 1989. VII, 3, 1337e.

¹²⁹ Aristote, *Ethique à Nicomaque. op.cit.* X, 1178.

que procura un pasatiempo?¹³⁰

Si bien Aristóteles describe la actividad lúdica (antes que Gomperz) como “simple”¹³¹, paradójicamente le dedica un estudio completo dentro de las reflexiones esenciales de su obra. Según él, la gente piensa comúnmente que jugar hace feliz porque los poderosos pasan su tiempo libre en el juego. Pero demuestra que es equivocarse de criterio el tomar al hombre influyente como referencia para determinar el lugar de nuestra felicidad. Aristóteles rectifica: es el hombre de bien quien tiene que ser la medida de las cosas, no el hombre vicioso, no el que se deja llevar por sus pasiones.

Obviamente el juego examinado aquí, el juego de los afortunados no tiene que ver con ninguna preocupación intelectual, es un descanso, un instrumento de relajación, una diversión: es el instrumento del esfuerzo, nos ayuda a quitar la tensión para regresar a nuestra tarea sin cansancio. Lo que su discípulo le reprocha a Platón es que ve en el juego una actividad *per se*. Aristóteles considera el juego como un medio, un remedio a la tensión y claro en ese caso sería absurdo concebir que nos esforzáramos en realizar nuestra humanidad en el juego o en la diversión.

¹³⁰ En el apartado II de *Verdad y Método*, Gadamer adopta una postura similar y considera el juego como un medio de descanso (p. 151): “La verdadera esencia del juego consiste en liberarse de la tensión que domina el comportamiento cuando se orienta hacia objetivos.” En este caso, deben excluirse de la categoría de los juegos todos los que sí procuran tensión, como el ajedrez. Sin embargo, el partido de Gadamer permanece ambiguo, al igual que su concepción del juego. En *La actualidad de lo bello*, lo examina como uno de los medios conceptuales de la estética filosófica, junto al símbolo y a la fiesta (p.45). Lo caracteriza como una “racionalidad libre de fines” y lo eleva al nivel de la filosofía (p.68). Estas definiciones movientes, desconcertantes y de apariencia contradictorias, dejan finalmente captar lo esencial de la actividad lúdica: un vaivén permanente. El juego va y viene entre una “seriedad sagrada” o un simple reposo, entre el jugador y sus co-jugadores, entre los jugadores directos, reales, los participantes activos, y los “otros”- testigos y jugadores indirectos, los participantes a distancia que acaban por apropiarse también del juego. Gadamer, *Verdad y Método II*. Madrid: Sígueme, 2000.

¹³¹ Aristote, *Ethique à Nicomaque*, *op.cit.* 1177^a: “una vida recta se acompaña de un esfuerzo serio y no consiste en un simple juego.” Traducción mía al español.

Le podríamos objetar que el descanso no siempre tiene que ver con la actividad lúdica (dormir no es jugar), ni el juego siempre es lo contrario de la tensión (el ajedrez es un juego de tensión). Finalmente, la discusión entre los dos filósofos parece reposar sobre un malentendido: el juego de Aristóteles no es el mismo que el de Platón. He aquí una confusión entre diversión, entretenimiento, descanso y juego. El juego aristotélico es el juego tal como Gomperz lo entiende, como la mayoría lo entiende, sólo una manera de poder “dedicar[nos] a cosas serias”¹³².

Volvamos a nuestro principal objeto de estudio dentro de *Las Leyes*: Platón no precisa en ningún momento en qué consisten estos hermosos juegos. El lector atento se enfrenta ahí a un enigma y le toca resolverlo sólo con la ayuda de algunas indicaciones dejadas como en un juego de pistas filosófico. La aparición de la palabra *juego* en la obra platónica resulta esclarecedora. Parménides, en el diálogo homónimo, advierte, al comenzar la discusión larga y árida: es un “juego serio”¹³³. Sobre esa distinción entre lo que es serio y lo que no lo es podemos aclarar el concepto platónico de juego y un punto de concordancia entre Aristóteles y su maestro.

En *La Política*, Aristóteles divide la vida en dos partes: por una parte las cosas necesarias y útiles (el negocio y la tierra) y por otra las cosas nobles y dignas (el ocio y la paz). El negocio se entiende en relación con el ocio, la guerra en relación con la paz¹³⁴. Los dos filósofos están ahí de acuerdo para definir la paz y la vida teórica como las ocupaciones más serias de la vida¹³⁵.

¹³² Aristote, *Ethique à Nicomaque. op.cit.* 1178. Traducción mía al español.

¹³³ Platon. *Parménide. op.cit.* 137b.

¹³⁴ Aristote, *La Politique. op.cit.* VII, 14.

¹³⁵ Platon, *Lois. op.cit.* 793e: “no [hay] en la naturaleza de la guerra ni habrá nunca nada que merezca el nombre de educación o juego, cosas que a nuestro entender son las más serias de todas”. Traducción mía al español. Retomamos esta cita utilizada anteriormente (cf.p.19): deducimos, a partir de la afirmación de

Si Aristóteles no acepta considerar el juego como el fin de la vida, es sin embargo poco probable que acuse a Platón de considerar la diversión y el entretenimiento como las actividades supremas del ser humano.

Platón no define el juego como un descanso a la tensión de la vida laboral, sino como una ocupación seria y que requiere esfuerzo. Parece que Aristóteles aclara en realidad la confusión que podría surgir al confrontarse con la noción de juego dispersa en alusiones como adivinanzas a lo largo de los diálogos platónicos. Desconocen el platonismo quienes entienden la expresión “juego serio” como peyorativa así como transformarla en un “simple juego”. El ateniense de *Las Leyes* se refiere a la conversación en curso como a un juego. Afirma: “es un juego intelectual, propio de ancianos” que “se ha jugado bien”¹³⁶. El juego más noble, es decir el más divino, es el que nos acerca a la vida divina, y nos rememora algunas verdades¹³⁷. ¿Sería temprano afirmar que el juego hermoso, seriamente jugado, es filosófico? El interlocutor de Sócrates rectifica la afirmación perturbadora: eso no concuerda con la idea del juego, es “mas bien un trabajo”¹³⁸. Quizá su juventud o su falta de atención le impida reconocer el valor del juego filosófico; si bien la filosofía se define por lúdica, su juego no se destina a niños sino a ancianos: participar requiere cierta madurez.

que la guerra no es de los asuntos más serios de la vida, que la paz sí lo es.

¹³⁶ Platon, *Les Lois. op.cit.* 769^a. Traducción mía al español.

¹³⁷ En su libro *El juego como símbolo del mundo*, Fink reconoce al juego platónico su estatuto de actividad suprema: “El pensamiento platónico se mueve en el elemento lúdico. Es un juego de ideas, elevado, sublime. Riguroso y lleno de seriedad, se mantiene relajado y toma distancia con si-mismo, serio en el juego, juguetona con seriedad.” *Le jeu comme symbole du Monde*. París : Les Editions de Minuit, 1966. Traducción mía.

¹³⁸ Platon, *Les Lois. op.cit.* 769^a. Traducción mía al español.

c. Especificidad del diálogo platónico como un género filosófico lúdico

Si el juego de *Las Leyes* o del *Parménides* consiste en discusiones filosóficas entre amigos, maestros y discípulos, es válido dudar del estatuto del diálogo filosófico como género literario, casi exclusivamente platónico. En el *Fedro*, Platón somete la palabra y la escritura a un examen minucioso y cuestiona su eficacia. Un texto, excepto cuando es carta, no se dirige a nadie en particular sino más bien a un público desconocido, impreciso, informe. Este posee una deficiencia inherente a su manifestación: abandonado a su nacimiento, se encierra en un silencio inquebrantable. Sócrates lo compara a la pintura: “Las obras pictóricas parecen vivas; pero si las interrogas, guardan un venerable silencio.

Lo mismo sucede con los discursos escritos. Parece que hablan como personas sensatas; pero si quieres que expliquen lo que dicen, siempre contestan lo mismo. Una vez escrito, el discurso deambula por todos lados; llega a los que lo comprenden como a aquellos para quienes no significa nada; no sabe con quién hablar ni con quien callar. Si lo deprecian o lo insultan injustamente, necesita el socorro de su padre porque no sabe defenderse por sí mismo.”¹³⁹ En esto se opone a la inmediatez y a la eficacia del discurso oral, semilla viva y fecundante que germina en otros.

El discurso verdaderamente filosófico, cuyo asunto trata lo justo, lo bello y lo bueno encarna, según el *Fedro*, “el único que tiene claridad, solidez y seriedad”¹⁴⁰. El acento sobre el contenido va a la par de una forma particular de la escritura. En los ojos del filósofo, el discurso escrito debe contener algo de juego. ¿Cómo reconocemos una escritura lúdica? Como Platón no

¹³⁹ Platon, *Phèdre*. Traducción Mario Meunier. París: Presses Pocket, 1992. Traducción mía al español. 275e

¹⁴⁰ *Ibidem*. 276 c-d

define el contenido de esa exigencia, tendremos que buscar en su obra misma los juegos del escritor-filósofo. Sólo así puede pretender competir con la vivacidad de la palabra. Añade Sócrates:

Aquel que cree que en un escrito sobre un asunto cualquiera hay necesariamente algo de juego; que ningún discurso escrito o pronunciado, ya en verso, ya en prosa, es digno de que se lo escriba o recite al modo de los rapsodas, si no supone un previo examen ni el deseo de instruir, y sólo sirve para persuadir; aquel para quien los discursos de esta última especie, incluso los mejores, no sirven sino para despertar el recuerdo de lo que ya saben, mientras que los discursos pronunciados para instruir a los oyentes y verdaderamente escritos en su alma, que tienen por asunto lo justo, lo bello y lo bueno, son los únicos que tienen claridad, solidez y seriedad; que esos discursos pueden pasar con justicia por hijos legítimos de su autor, primeramente el que haya extraído de su propio fondo, en segundo lugar, aquellos que, siendo hijos o hermanos del primero, han sido engendrados en otras almas sin desmentir su origen: el que dice adiós a todos los demás discursos, ese hombre podría muy bien ser aquel a quien Fedro y yo quisiéramos asemejarnos.¹⁴¹

Este hombre, descrito por Sócrates anteriormente, es “el hombre sabio, cuyo discurso escrito es la imagen [de su discurso oral, vivo y animado]”. Así, el filósofo encuentra en la metáfora la expresión más adecuada para sus escritos: la imagen revive la letra muerta del discurso escrito. El hombre sabio, bañado de ciencia y movido por una intención lúdica es el único escritor cuya obra responde por sí misma y se eleva a la altura de la palabra.

El carácter lúdico de la escritura no significa que ésta sea burlona, al contrario, muestra un respeto profundo hacia la palabra dicha, dirigida a alguien. Platón sostiene que lo escrito es deficiente y no ha de ser tomado en serio en contraposición a la palabra dicha. Se escribe filosóficamente cuando se escribe jugando: al poner mucho juego en la escritura se escribe como

¹⁴¹ *Ibidem.* 277e

se debe, así se otorga a la palabra escrita un valor perdido pero contenido en ella originalmente.

¿Qué significa escribir jugando? Basta recordar los temas desarrollados en las páginas anteriores para entenderlo: se debe hacer filosofía tal y como uno juega, de la manera más seria y desinteresada posible. Se hace filosofía sin consideraciones por el tiempo que fue o que será, sin cuidado por la agitación del mundo, sin más preocupación que la actividad teórica. Así, Platón siembra su obra de juegos de palabras, no por ser un método didáctico eficiente, sino porque existe realmente un juego entre las realidades.

Existe una proximidad entre el juego y la educación (*paidia* y *paideia*), entre el veneno y el remedio (*pharmakon*), el dolor y el placer. El riesgo de confusión queda cerca y el lector avanza en un terreno resbaloso. Los discursos se escapan al igual que la belleza, y uno debe avanzar por los diálogos como un animal hambriento y ávido de encontrar su alimento¹⁴². Ciertas expresiones o palabras resuenan de una conversación a otra, ciertos personajes aparecen y reaparecen, y cada diálogo profundiza como en un juego de espejos que acaba por formar un palimpsesto gigantesco y laberíntico, en filigrana de todos los *Diálogos*.

La aclaración de la noción de juego nos da una clave de lectura para toda la obra de Platón. Al entender el diálogo filosófico como un juego, revaloramos el estatuto de la escritura y nos damos la posibilidad de participar en su objeto. El filósofo, al escribir jugando, se vuelve el juguete y el jugador más divino entre los seres humanos. Juega a dos juegos sobrepuestos: no sólo juega a los juegos más hermosos por tratar con lo bello y lo justo sino que atrae a sus interlocutores, lectores, discípulos, amigos en su partida permitiéndoles desempeñarse mejor y

¹⁴² *Ibidem*. 230c.

participar así en la verdad. La metáfora del teatro se anuncia en filigrana entre las líneas que describen la vida como un juego. El filósofo, jugador por excelencia, insinúa su afinidad con el actor, imagen por venir de su papel en el teatro del mundo.

d. Más allá del juego de la escritura

Diógenes Laercio define el diálogo de la manera siguiente: “es, sobre un problema filosófico y político, un discurso en un estilo armonioso, tratado bajo la forma de preguntas y respuestas con palabras apropiadas al carácter de los interlocutores”¹⁴³. Ya sabemos que el diálogo no es un género literario exclusivo de Platón¹⁴⁴ pero le añade algunos elementos dramáticos y le da una forma tan trabajada que nadie logró superar. Jean Laborderie, autor de una obra muy completa acerca del diálogo platónico como género¹⁴⁵, lo compara con ciertos momentos de las tragedias de Sófocles y Eurípides. Toma como ejemplo la *Antígona* de Sófocles en la que se enfrentan dos concepciones de la vida y del deber, como a veces encontramos en las obras de Platón. Sin embargo, la tragedia clásica no consiste en una búsqueda de la verdad sino que cada uno de los personajes mantiene su postura hasta las últimas consecuencias. Claro, Platón no pretende seguir directamente el ejemplo de Sófocles: el *pathos* no puede ser un elemento constitutivo del diálogo filosófico.

Eurípides representa también grandes debates dramáticos pero no bajo la forma de preguntas y respuestas. De alguna manera, Platón se inspira en ese enfrentamiento presente en

¹⁴³ Diogène Laërce. *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Traducción Grenaille. París: GF-Flammarion, 1965. III, 46. Traducción mía al español.

¹⁴⁴ Según Diógenes Laercio, Zenón de Elea es el autor del género dialogado.

¹⁴⁵ Laborderie, *Le dialogue platonicien de la maturité*. Les Belles Lettres: París, 1978.

el drama antiguo, y cita con frecuencia a Esquilo, a Eurípides y a Sófocles dentro de los diálogos, pero depura sus obras del exceso de *pathos* de la tragedia y les da un giro filosófico. Diógenes Laercio pretende que según Trasilo, Platón componía sus diálogos según el modelo de las tetralogías trágicas¹⁴⁶. No sólo podemos deducir cierta filiación o proximidad entre las tragedias clásicas y los diálogos platónicos, sino que debemos contemplar la posibilidad de que Platón reivindique, aunque de manera discreta, ese parentesco.

El otro parentesco significativo que encontramos entre los Diálogos platónicos y las artes escénicas es la del mimo, género no muy diferente de la comedia en la Grecia antigua¹⁴⁷. Nos llamó la atención la siguiente alusión de Aristóteles: “Tanto el arte que sólo emplea la prosa como el que utiliza el verso, ya sea combinando diversos metros, ya usando uno solo, carece hasta hoy de nombre propio. No poseemos, en efecto, un término común para nombrar a los mimos de Sofrón y Jenarco, los diálogos socráticos, o la imitación que alguien pudiera hacer en versos trímetros, etc.”¹⁴⁸ Notemos que Aristóteles incluye los Diálogos platónicos adentro de la esfera artística y más precisamente junto a las artes miméticas.

¿Debemos sorprendernos de ver citados juntos los diálogos de Platón y las obras de Sofrón? Según el ensayo de Tristan Rémi sobre la historia del mimo¹⁴⁹, Sofrón sería el creador de ese tipo de espectáculo mudo o casi mudo, muy cercano a la comedia, pero con un número de actores limitado a dos o tres, con el propósito de ridiculizar los defectos de sus contemporáneos

¹⁴⁶ Diogène Laërce, *Vie, doctrine et sentences des philosophes illustres. op.cit.* III, 56

¹⁴⁷ “Literariamente, el género sólo se distinguía de la comedia por la familiaridad del estilo y de la lengua, y el número de personajes.” (p.1493) Tristan Rémi “Le Mime”, en *Histoire des spectacles*. Gallimard: París, 1965.

¹⁴⁸ Aristóteles, *Poética, op.cit.* 1447b.

¹⁴⁹ Tristan Rémi, “Le Mime”, en *Histoire des spectacles. op.cit.*

en una parodia grotesca. Jean Laborderie, a través de su investigación sobre la naturaleza del diálogo platónico, plantea el siguiente cuestionamiento: “¿Habría Platón realmente imitado a Sofrón?” Según él, si nos apoyamos en los testigos de la Antigüedad, podemos afirmar que el filósofo griego veneró al mimo hasta su muerte y que se inspiró directamente en su trabajo para la elaboración de sus *Diálogos*¹⁵⁰. Añade que se encuentran similitudes entre los mimos sicilianos y la obra platónica, además de que Sócrates era considerado en la Antigüedad como un personaje relevante de las artes miméticas¹⁵¹. En efecto, en medio del abanico de personajes que lo rodean, Sócrates juega un papel clave, suerte de punto de referencia para el lector.

El filósofo modelado por Platón es el elemento a la vez cambiante y constante de los Diálogos: se ve a Sócrates como joven filósofo en el *Parménides*, como ciudadano ejemplar en el *Critón* o como padre y esposo en el *Fedón*. Sócrates muestra varias facetas de un personaje en el que el amor a los discursos y a la verdad toma el primer lugar, cualesquiera que sean las circunstancias de la discusión. Encarna en realidad a este hombre a quien confiesa, sin ironía, querer asemejarse, en *El Fedro*. Además de ser presentado desde varias perspectivas, Sócrates contiene a diferentes personajes que salen de él y lo habitan, en medio de un diálogo: Protágoras surge de la tierra para defender mejor su posición en el *Teeteto*, en el *Banquete*

¹⁵⁰ Laborderie, *Le dialogue platonicien de la maturité. op.cit.* “¿Platón habrá verdaderamente imitado a Sofrón? Muchos de los Antiguos lo afirman. Sus viajes a Sicilia lo pusieron en contacto con la literatura de este país y es así como el filósofo concibió una profunda admiración hacia el autor de los *Mimos*. Leemos en Ateneo que, según Douris [discipulo de Teofrasto], Platón siempre tenía a la mano un ejemplar de los *Mimos* [*Deipnosofistas*, XI, 504b].” p.23

Lo mismo repiten los siguientes autores: Valerio Maximo, VIII, 7, ext.3; Olimpiodoro, *Vida de Platón*, III. Quintilien, *Inst. Or.*, I, 10, 17.

¹⁵¹ *Idem.* “Muchas comparaciones son en efecto posibles entre los mimos sicilianos y los diálogos de Platón. H.Reich mostró perfectamente cómo Sócrates fue considerado como un « etólogo » de la misma familia que Sofrón. Platón, al poner a Sócrates en escena retomó varios aspectos del mimo. Toda una tradición antigua (...) veía en el filósofo una suerte de « bufón ático » parecido a los personajes del siciliano.”

Diótima habla por la boca de Sócrates poseído. El *Eutidemo* presenta una verdadera re-actuación de una larga conversación de la víspera. Sócrates agrega a su papel de narrador, para Critón, el de restituir la palabra y las actitudes de Eutidemo, Dionisodoro, Clinias, Ctésipo.

El personaje principal de Platón presta su voz a los autores de los discursos que estudia, se transforma en el mimo de las situaciones que provoca, hace de su cuerpo el instrumento de las conversaciones que dirige. Recordemos el siguiente pasaje del *Fedro*, en el que Sócrates utiliza una suerte de disfraz: “Voy a hablar con un velo en la cabeza, para acabar más rápido con mi discurso.”¹⁵². Da por momentos la impresión de ser un especie de genio, de personaje maravilloso poseído por algún espíritu divino. Lo afirma Alcibíades en el *Banquete*¹⁵³, a la hora de definir quién es realmente Sócrates: “Que Sócrates no se parezca a ningún otro hombre, ni a los de la Antigüedad, ni a nuestros contemporáneos, es algo que nos ha de maravillar... a menos de que busquemos, como lo hice, no en medio de los humanos, sino por los Silenos y los sátiros, por su persona y sus discursos.” Sócrates cumula los papeles, no contradictorios como lo vimos anteriormente, del más lúdico y del más filosófico de los personajes platónicos. Posee además la extraña ventaja de ser un personaje cuya identidad se separa difícilmente de la del verdadero Sócrates. Acentúa la ambigüedad entre ficción y realidad alimentada por Platón.

Los contornos del Sócrates real y del ficticio se sobreponen para formar la imagen de un filósofo ideal (cuya enseñanza permanece oral, es decir, viva), fundida en un personaje perfecto (por ser siempre confundido con su original). Es el arquetipo del personaje, la imagen borrosa que confunde por su presencia simultánea en el mundo del lector y en el de la obra. Sócrates es

¹⁵² Platon, *Phèdre. op.cit.* 237^a. Traducción mía al español.

¹⁵³ Platon, *Le Banquet. op.cit.* 221 c-d. Traducción mía al español.

el telón de los *Diálogos*: de un mismo movimiento nos advierte de la naturaleza filosófica de la obra de Platón y nos permite participar en una suerte de ilusión cómica, es decir, creer en esta ficción como si fuera un verdadero testimonio.

Sócrates no es el único participante de los *Diálogos* en evocarnos un personaje del mundo real. Ninguno de los actores utilizados por Platón desaparece totalmente detrás de su discurso. Se manifiestan físicamente en el curso de las discusiones y su desempeño en la búsqueda de la verdad es también de carne y hueso. El carácter y la calidad del alma de los protagonistas se revelan en sus menores gestos y sus actitudes parecen guiños dejados al lector para que se cree una idea precisa de quiénes son. Muchas escenas relevan más de las artes escénicas que de un diálogo filosófico: los llantos de Jantipo al despedirse de Sócrates y sus amigos al principio del *Fedón*, la calma e indiferencia de Sócrates en el momento de su muerte, la embriaguez de Alcibiades en *El Banquete* y la sobriedad de Sócrates, el hipo de Aristófanes ridiculizado al momento de pronunciar un discurso en honor al amor al igual que el médico Erixímaco, cuyo discurso empieza con un hipo y acaba con un estornudo.

Al igual que los personajes, el escenario, el mundo que los alberga es significativo y sostiene siempre la situación particular que detona el diálogo. La discusión filosófica se empeña, empujada por un conjunto de elementos que retienen poco la atención, un encadenamiento de detalles que imponen el tema y todo sucede como si el lugar escogido y las personas presentes fueran propicios a tal o cual discurso. El *Fedro* ofrece sin duda el mejor ejemplo en el que la reunión de diferentes factores dramáticos prepara, al ritmo lento de un día caluroso, el tema de los discursos pronunciados. El encuentro entre Sócrates y Fedro, su paseo hacia un lugar agradable evocan una cita amorosa durante la cual cada uno intenta seducir al

otro de la mejor manera posible. El lugar escogido por los amigos para descansar parece dominio de los dioses, los sentidos están satisfechos, todo está listo en la naturaleza para privilegiar la voluptuosidad y el lugar resulta propicio para los amantes de los discursos, a una evocación del amor¹⁵⁴. El calor obliga a los paseantes a instalarse bajo la sombra de unos árboles y todo el ambiente da la impresión de una estratagema divina para dormir el cuerpo y soplar el delirio en el espíritu humano. Al desaparecer el calor, cesan los discursos y los amigos dejan el lugar con una oración.

La minuciosa puesta en escena contribuye, casi tanto como el contenido del diálogo, a elevar el amor al nivel de los dioses y a establecer su papel de lazo entre los hombres y la vida divina. Nada en los Diálogos se deja al azar: el menor detalle provee la materia de la reflexión filosófica y el todo compone una obra sinfónica. La unión de ficción al testimonio de Platón, la participación de personajes teatrales y la puesta en escena orquestada en lugares específicos transforman la obra en un verdadero terreno de juego en el que el lector tendrá que esforzarse en encontrar su propio papel.

2. Introducción de la temática del teatro en la filosofía platónica

a. Platón y el teatro

La obra platónica es una caja de resonancia para las palabras *juego* y *teatro*. Por una parte, la

¹⁵⁴ Platon, *Phèdre. op.cit.* 230: “Comme il est au plus haut de sa fleur, il dégage en ce lieu l’odeur la plus suave. Voici encore que, sous ce platane, la plus agréable des sources épanche une eau très fraîche, comme l’indique ce que mon pied ressent. (...) Goûte encore, si tu veux, tout ce qu’à d’attrayant et de très agréable le bon air que ce lieu permet de respirer; il accompagne le chœur des cigales d’une harmonieuse mélodie d’été.”

forma misma de los *Diálogos* introduce el género teatral como problemática filosófica, Platón fuerza su lector a considerar el teatro como materia del pensamiento. Por otra, las metáforas previamente evocadas nos llevan a esbozar cierta concepción de la vida como un juego entre dioses y hombres. El juego anuncia al teatro, prepara el trazo de una imagen movediza de nuestra existencia.

Las vertientes del discurso platónico sobre el teatro colocan al lector en una postura incómoda. ¿Es Platón enemigo o admirador del género teatral? El autor parece mantener la ambigüedad, se le reprocha condenar a los dramaturgos al exilio en la *República*¹⁵⁵. ¿Cómo conciliar esta perspectiva con otro *Diálogo* tan evidentemente dramático como el *Banquete*? Acerquémonos a estas dos obras.

Desde el inicio del *Banquete*, advertimos el tono altamente teatral: Agatón encomienda a Dionisos la velada a punto de empezar. Los participantes se portarán como actores, cada uno goza de un tiempo para improvisar el elogio más bello posible del amor. Hemos mencionado en las páginas anteriores la presencia de elementos dramáticos en ese diálogo¹⁵⁶, pero la intervención de Sócrates entre los discursos de Erixímaco y de Agatón subraya con fuerza la relevancia del tema. La palabra *θέατρον* se repite varias veces dentro de un intercambio virulento entre Agatón y Sócrates:

Sócrates, -dice Agatón-, me quieres hechizar con tu discurso para que al imaginarme que ese público espera con gran impaciencia un supuesto hermoso discurso mío, me vuelva loco de soberbia! – tendría que haberlo olvidado Agatón, replica Sócrates, tu actitud segura y llena de orgullo, aquel día cuando te subiste al escenario con tus actores, y enfrentaste un público

¹⁵⁵ *République* III, 398.

¹⁵⁶ *Supra* p. 27.

mucho más numeroso, en ese gran teatro donde se iba a representar tu obra... ¿cómo podría pensar que ahora sientes la misma soberbia frente a un público tan chico? –¿Qué significa Sócrates? ¿Me crees tan lleno de vanidad teatral que podría pensar que un pequeño público de gente inteligente no es más peligroso que un gran público de imbéciles?¹⁵⁷.

Ese pasaje nos permite entender la relación que Platón tiene con los dramaturgos. El poeta trágico pintado aquí no es digno de mucha admiración. Su éxito teatral parece deberse a la estupidez de su público. Es lo que él admite.

Aparece fundamental que esa discusión tenga lugar entre los discursos de dos poetas, uno cómico, el otro trágico. Platón rechaza abiertamente a ciertos dramaturgos para quienes el escenario representa un medio de obtener la gloria y la representación teatral, un terreno de manipulación. Al concluir el elogio del amor pronunciado por Agatón, la crítica de Sócrates revela un discurso hecho de rimas y versos, melódico, encantador, pero hueco. En ese pasaje, Platón nos brinda la oportunidad de reconocer qué tipo de poetas no puede permanecer en la ciudad ideal. Sólo los imitadores de la belleza merecen ser llamados poetas:

¿No será menester, por el contrario, buscar a los artistas bien dotados, que puedan seguir las huellas de la naturaleza de lo bello y lo gracioso, a fin de que, al igual que lo habitantes de una comarca sana, reciban de todo una utilidad nuestros jóvenes, y que de todas partes llegue a su vista o a sus oídos cualquier emanación de las obras bellas, como la brisa de una región pura que lleva la salud, y los disponga así insensiblemente, desde la infancia, a la asimilación y amor y perfecto acuerdo con la bella razón?¹⁵⁸

Este comentario de Sócrates, durante la discusión de *La República*, matiza la postura platónica.

La poesía, y en ese caso el teatro, debe inspirarse en la belleza y aspirar a reproducirla.

¹⁵⁷ Platon, *Le Banquet*. op.cit. 194 a-c Traducción mía.

¹⁵⁸ Platón, *República*, op.cit. 401b y véase 394a-395e.

Nos precisa Platón en otro pasaje del mismo diálogo, en qué se equivoca el público al presenciar una representación. La incapacidad del público para distinguir entre una imitación y una acción real, la facilidad de manipulación emocional de ese público (que Agatón mismo confiesa en el extracto citado del *Banquete*) provoca un *quid pro quo* entre Glaucón y Sócrates muy esclarecedor para el lector. Este malentendido es similar al que ocurre durante una representación: uno pierde la conciencia de que lo presenciado es una fabricación. Citemos el pasaje:

Escucha y reflexiona. Los mejores de entre nosotros, cuando oímos cómo Homero, o algún otro de los poetas trágicos, imita a un héroe que, hallándose en alguna aflicción, prorrumpe una larga tirada lamentosa, o que canta su mal golpeándose el pecho, entonces, como sabes bien, sentimos placer y nos abandonamos al curso de la representación con simpatía y entusiasmo, alabando como buen poeta al que con mayor fuerza nos pone en una disposición semejante.(...) Pero cuando a nosotros mismos nos sobreviene un duelo, has podido también darte cuenta de que nos pavoneamos de lo contrario, de nuestro poder de guardar la calma y el dominio propio, en la creencia de ser esto lo propio del varón, y de la mujer, en cambio, lo que en aquella otra ocasión celebrábamos. (...) ¿Pero estará bien, pregunté, el aplaudir al espectáculo de un hombre tal que uno mismo no consentiría en ser como él, antes por el contrario se avergonzaría, y que en lugar de sentir asco, goce uno y aplauda? –No, contesta Glaucón, no parece razonable.¹⁵⁹

En su respuesta espontánea e inocente, Glaucón valida todo el razonamiento de Sócrates: no puede permitirse a ciertos poetas aprovecharse de un público tan fácil de manipular. Lo comprueba mostrando a Glaucón, un hombre culto, de excelente familia, hermano de Platón, caer en la ilusión.

Al momento de contestarle a Sócrates, Glaucón ya perdió de vista que el punto de la

¹⁵⁹ *Ibidem*. 606^a-c

discusión era la imitación. Lo que aplaude el público, en realidad, no es la fuerza de carácter del personaje, sino la perfección del trabajo del actor, el talento del poeta por rendir la vida en un escenario y el genio de permitirnos entrar en la ilusión de un mundo imitado. Glaucón tiene razón, resulta una locura aplaudir la lealtad de Antígona al final de la obra.

Así, en un mismo pasaje, Platón nos muestra el inmenso poder del dramaturgo ante un público desatento, culpa por igual al poeta y al público. El filósofo realza al poeta que crea una imitación de la vida bajo la inspiración de la belleza, y a un público similar al del *Banquete*: un pequeño número de personas preparadas para presenciar una ilusión. ¿Cómo entender la postura de Platón de otra manera?¹⁶⁰

Podemos comprender las reticencias formuladas en la *República* como el deseo de un teatro ideal, el deseo insaciable de una representación jamás posible. Se pueden considerar los *Diálogos*, sobre todo los más teatrales, como *El Banquete*, como la expresión de un deseo de teatro, mas un teatro imposible de realizar.

El Banquete traza, a lo largo de su desarrollo, pistas de reflexión que sólo pueden dejarnos perplejos sobre la importancia del teatro para su autor: por una parte, la fiesta ocurre en presencia del celebre poeta cómico Aristófanes y en honor a la victoria de Agatón en un concurso de tragedias; el tema queda claramente planteado. Por otra, llega Alcibiades, ebrio,

¹⁶⁰ Maël Renouard acerca estas palabras de Artaud a la postura de Platón: «Y ahora, voy a decir una cosa que quizá va a sorprender a mucha gente. Yo soy enemigo del teatro. Siempre lo he sido. Amo tanto el teatro que por lo mismo soy su enemigo.» *Le Théâtre et son double*. París: Gallimard, 1985. p. 79-80 (traducción mía) Artaud, lector de Platón, busca un teatro ideal, que sabe imposible por esencia, y por lo tanto, odia al teatro, nunca lo suficiente en pura presencia, siempre intrínsecamente deficiente en comparación con la vida, su doble.

[«Platon, théâtre à venir»](#), colloque « Le dialogue ou les voies du dissensus : philosophie et théâtre contemporains », ENS Ulm, 28-29 abril 2007. Actas por publicarse en Presses Universitaires de Vincennes.

suerte de figura dionisiaca, para coronar primero a Agatón, luego a Sócrates, afirmando aún más la ambigüedad del estatuto de Sócrates en relación al teatro: ¿no será él, el verdadero ganador del concurso?

El diálogo termina en una conversación entre Sócrates, Agatón y Aristófanes, sobre la comedia y la tragedia. ¿No sería la postura de Platón el descarte de *cierto* teatro más que la negación del teatro? Su interés por tejer lazos entre teatro y actividad filosófica es aquí evidente: el que más sabe de teatro, al que corona Dionisio-Alcibiades, no es el actor (Agatón), ni el dramaturgo (Aristófanes), sino el filósofo (Sócrates). ¿Qué nos quiere decir Platón con estos persistentes enigmas?

Al convocar la imagen del teatro dentro de los *Diálogos*, Platón ordena al pensamiento que se una a la vida, a la acción, al movimiento de la naturaleza. Muestra la íntima proximidad del pensamiento y de la vida. Es solamente dentro de una teatralización del pensamiento que parece reanudarse el movimiento del espíritu con la vida: la escritura recobra juego, el juego invita al lector a *participar*.

Esta suerte de teatro, teatro en un asiento¹⁶¹, se vuelve un terreno de juego para el pensamiento; deviene, incluso, un ensamble de reglas para la tarea filosófica. Platón deja a su lector pensando en la vida, en la tentación de una posible representación de sus *Diálogos*. Pero no existe ambigüedad, los *Diálogos* pertenecen a un género existente, no concebido para ser representado.

El Diálogo puede tener elementos teatrales, mas no le corresponde ser representado,

¹⁶¹ Véase, Musset: *Le théâtre dans un fauteuil*, en el que el autor evoca el teatro ideal: el imaginario, el del pensamiento que dialoga con sí mismo, en la deliberación de una voluntad por ejercerse.

aunque el margen de duda es lo que mantiene el género en un elemento vivo. Es solamente en esta perspectiva que uno puede entender la imposibilidad de la representación, para Platón: el pensamiento no es otra cosa que el deseo de la vida, el deseo de pensar la relación de la vida con el pensamiento. No hay vida plena si no se piensa, si no hay diálogo del alma consigo misma. No hay, por una parte la vida, por otra el pensamiento, sino un pensamiento que contiene la vida, que la gesta, que la provoca.

b. El lugar de la mezcla

La dimensión dramática, profundamente filosófica para Platón, permea los *Diálogos*, tanto por la forma de la obra como por la integración de la metáfora del mundo como teatro, en varios momentos. Vimos anteriormente cómo Platón, en el *Parménides* y *Las Leyes*, voltea nuestra concepción del juego y de lo serio. Vimos que nuestras vidas son como un espectáculo para los dioses. Somos marionetas vivas, juguetes suntuosos, animados, que, en nuestra proximidad con los dioses, participamos de esta divinidad. La regla de nuestras vidas es la regla de un juego, necesaria al desarrollo de un buen partido. Las metáforas del juego y del teatro se confunden de manera significativa, y el *theatrum mundi* nos da un hilo para orientarnos en la obra laberíntica de Platón.

El *Filebo* integra la metáfora del teatro dentro de una reflexión acerca del dolor y del placer. Sócrates ilustra la extraña coincidencia del dolor y del placer en el hombre, por medio de la siguiente imagen: “El argumento nos enseña ahora que, en las lamentaciones, en las tragedias y en las comedias, y no solamente en el escenario pero en toda la tragedia y la comedia de la vida

humana, y en mil otras cosas, el dolor se mezcla al placer” (50b).

La presencia del tema del teatro junto a una reflexión sobre placer y dolor es curiosa. La metáfora es precisa: no se limita a una evocación global del teatro, sino que apunta hacia dos aspectos opuestos del mismo: la comedia y la tragedia. El pasaje remite también a la conversación final sobre tragedia y comedia, evocada solamente, del *Banquete*: le pertenece al mismo poeta crear tragedias y comedias. La yuxtaposición de parejas de opuestos, dolor, placer/ tragedia, comedia anuncia un enigma difícil de solucionar.

El *Fedon* (60b-c) evoca también esta mezcla necesaria de placer y dolor en un extraño momento: el de la muerte de Sócrates. La comezón más violenta causa tanto el placer del alivio, al rascarse, como el dolor, al lastimar la piel, mas el uno no puede surgir sin el otro. Sócrates se prepara a morir y al mencionar el placer y dolor, compone una pequeña fábula y provoca una conversación sobre la poesía.

La referencia teatral subraya otra vez la importancia, para Platón, de pensar el teatro. La imagen del teatro nos permite observar las complejidades de la vida: comedia y tragedia son categorías de un mismo arte, así concluye Sócrates el *Banquete*.¹⁶² Nuestro cuerpo siente dolor o placer, al igual que el espectador ríe o sufre de la obra que presencia. Los opuestos encuentran su unidad en un lugar, un cuerpo que siente. La metáfora, como el asistir a una representación teatral, tiene sentido solamente si logramos mover la mirada de un lado a otro, de una noción a otra, como del placer al dolor.

La imagen del teatro elabora una construcción en abismo: el espectador se ríe o llora de la

¹⁶² Platón, *Banquete.op.cit.* 223d.

comedia o tragedia del escenario, el cuerpo del actor transmite la materia que toca al espectador, el poeta crea los dos géneros opuestos. Si el objeto comparado es plano (un cuerpo que goza/sufre), la imagen que construye la metáfora logra fragmentar y complejizar este objeto comparado: el cuerpo que sufre/goza es actor/creador/espectador de su sensación.

La metáfora del teatro permite pensar la naturaleza del pensamiento y la esencia misma del hombre, a la vez actor, espectador, creador de sus vivencias. El teatro es el lugar de la disociación: disociación del actor con el personaje; del coro con el escenario; del escenario con las gradas; de la tragedia con la comedia; de la representación con la vida; del dramaturgo con Dionisos. Pensar, vivir, son, en esta perspectiva, tan complejos como el desplegar de un teatro, y sostenidos por el movimiento de la vida, como la obra se sostiene en la energía de su representación.

c. El papel y el destino

Hemos examinado anteriormente la importancia del tema del juego en *Las Leyes*¹⁶³. Veamos ahora otro pasaje muy similar en sus términos, donde la metáfora del teatro sustituye a la del juego¹⁶⁴:

¿Extranjeros, podremos ir o no a su ciudad para representar en ella nuestras obras? ¿qué han decidido?" ¿Qué crees que convendría responder a estos personajes divinos? Lo siguiente: "Extranjeros, nosotros mismos estamos ocupados en componer la más bella y la más perfecta de las tragedias; todo nuestro plan de gobierno no es más que una imitación de lo más bello y excelente que tiene la vida, y miramos con razón esta imitación como una verdadera tragedia. Ustedes son poetas, nosotros lo somos también; somos

¹⁶³ Platón, *Leyes. op.cit.* VII. 803c-e.

¹⁶⁴ *Ibidem.* VII, 817a-e.

sus rivales y competidores en la composición del más acabado drama.

El pasaje anula no solamente la posibilidad de representación teatral, sino también el *deseo* de ver representada una obra: si estamos ocupados febrilmente en “componer la más bella y perfecta tragedia”, es decir, en vivir intensamente, no necesitamos otro tipo de actividad. En la ciudad ideal, aquí descrita, el deseo insaciable de ver nuestras existencias representadas poéticamente no existe: somos completos, plenos, al actuar/jugar la vida, siguiendo nuestras leyes y las reglas de la vida más hermosa que se pueda vivir. A la inversa, es la carencia inherente a nuestra vida terrenal, la aspiración a una vida soñada, ideada, lo que provoca un deseo por el teatro: en otras palabras, Platón parece considerar el teatro como una actividad propia de nuestra condición limitada.

Así, habría que invertir la metáfora: el teatro es como la vida. Los actores son como los hombres que vivimos *como si* siguiéramos un camino trazado por otro, un poeta divino y sus espectadores. La tragedia, la comedia, buscan reproducir destinos que la vida parece trazar nitidamente. La metafísica del teatro permite pensar la existencia bajo todas sus posibilidades.

El mito de Er que cierra la *República* nos revela el momento fundador de nuestras existencias: la elección. Después de morir y antes de regresar a la tierra, cada uno escoge libremente su destino:

Almas efímeras, he aquí que comienza, para su raza mortal, otro ciclo portador de la muerte. No será un genio divino quien por ustedes tire la suerte, sino que ustedes escogerán su genio. El primero a quien le toque en suerte, será el primero en elegir la forma de vida a la que habrá de unirse irrevocablemente. La virtud no tiene amo, sino que cada cual tendrá de ella

más o menos según la honra o la menosprecia. La responsabilidad es de quien elige. El dios no es responsable.¹⁶⁵

Se dibuja el escenario de un teatro: los hombres escogen el papel que les tocará vivir. Por medio de la condición de la libre elección, la metáfora del *theatrum mundi* se despliega como un terreno de juego y, por otra parte, muestra sus límites. En efecto, el hombre, al igual que el actor, conoce el papel que va a adoptar, escoge el color de su destino: no es manipulado como marioneta inanimada sino que sopesa lo que le conviene vivir. Puede examinar bajo todas sus facetas la vida que quiere vivir.

La metáfora del teatro se limita a ser una metáfora de la representación teatral: el actor es también el director, pero es un actor y un director sin memoria y sin distancia. El hombre, al escoger su papel, olvida que la partitura está, en sus grandes líneas, ya escrita; olvida que antes de esta vida, ha tenido otra vida y tendrá una nueva al terminar este paseo. El problema que se plantea aquí es el de la persona: ¿quién soy si nunca soy el mismo? No existe un guión para actuar y la palabra que utiliza el texto no es papel, sino *modelos de vida, biôn paradeigmata*.

La metáfora del mundo como teatro, en una perspectiva platónica, aplica bajo la condición de considerar a los hombres como personajes amnésicos que no se separan nunca de un papel que consiste en la improvisación de su propia vida; nadie más que uno escoge el destino a seguir. Si la vida es un teatro, es un teatro visto desde el punto de vista del personaje en acción: en esta perspectiva, el teatro de nuestras vidas es el escenario

¹⁶⁵ Platón, *República*, final del libro X, *op.cit.*

original que inspira el teatro de los hombres a representar un mundo fragmentado para comprenderlo mejor.

CAPITULO IV

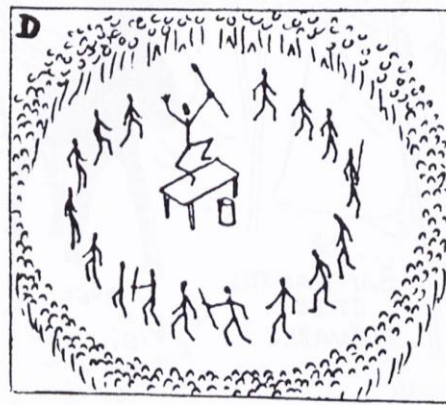
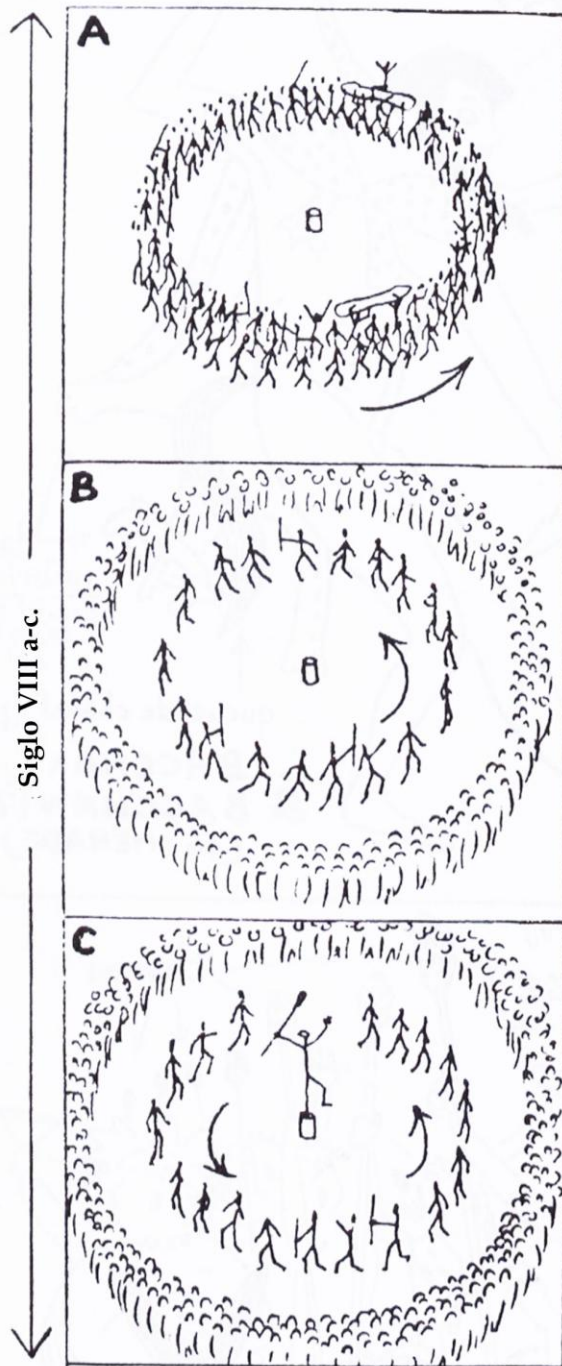
GRECIA: ELEMENTOS CLAVES EN LA CONSTITUCIÓN DEL TEATRO

1. El espacio arquitectónico teatral: un espacio sagrado

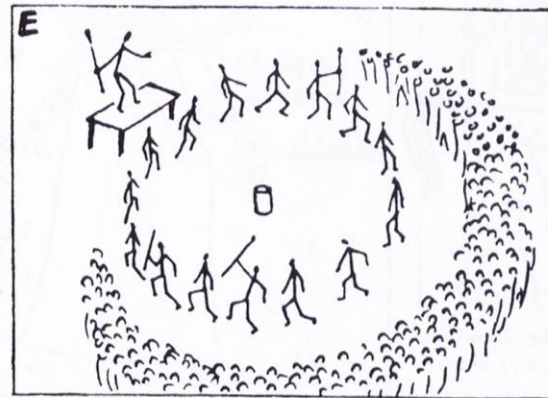
En la Grecia clásica, el teatro consistió fundamentalmente en una experiencia inmediata, presentada directamente al público, presenciada por él y vivida por los actores del drama. El espectáculo teatral ocurría únicamente durante las fiestas en honor a Dionisos, tres veces al año. Fuera de esos días de concursos organizados por la ciudad, no se representan las tragedias. Por consecuencia, no existió un lugar específica y únicamente reservado a la presentación de las tragedias: las representaciones ocurrían en un espacio de culto, dedicado al dios.

En esta serie de dibujos de André Degaine¹⁶⁶ se muestra claramente la progresiva organización espacial del teatro clásico, partiendo de un acontecimiento festivo-religioso (A) que paulatinamente va esbozando el esquema arquitectónico del espacio religioso-teatral de la época clásica (F).

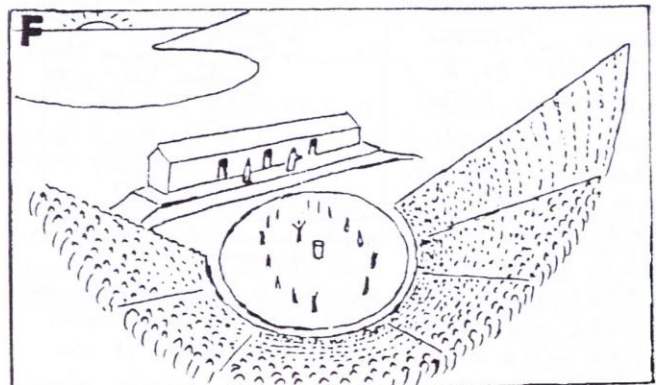
¹⁶⁶ Degaine, *Histoire du théâtre. op.cit.* p14. Las leyendas de los dibujos son mías.



Siglo VII a-c.



Finales siglo VII a-c.



Finales siglo VI a-c. / Principios siglo V a-c.

Pasamos de un ritual, un culto místico (A) celebrando Dionisos (en el centro), a la construcción paulatina de un coro (B), un corifeo (C), un ditrambo, relato cantado desde un escenario (D), a la colocación ya del escenario fuera del círculo de los corifeos, frente a Dionisos,

a la timélé (E). El teatro encuentra ahí su organización y se estructura definitivamente en un espacio arquitectónico, reconociendo su origen misterico y su consagración a Dionisos.

Es importante recordar que el más antiguo de los poetas trágicos, Tepsis (VI a.-C.), utilizaba un “carro” para la representación de sus obras. En esta suerte de teatro ambulante, un elemento persistía como componente central de los teatros de la época clásica, el del altar consagrado a Dionisos. En efecto, este “carro”, además de servir de medio de transporte, asumía la función de un altar portátil¹⁶⁷. Es el significado de la palabra *skènè* que luego se traducirá por escenario: “tienda, luego tienda sagrada, o construcción que puede desplazarse, para honrar a los dioses”¹⁶⁸. Si hoy el escenario (de la palabra *skènè*) se refiere al espacio en el que los actores actúan, la *skènè* ocupaba en la Grecia antigua otra función, la de esconder, de ocultar.

Retomemos el análisis de Anne Surgers acerca de la etimología de la palabra: la *skènè* designaba durante el Éxodo de los judíos la tienda que protegía el Arca de la Alianza. Citemos el *Antiguo Testamento*: “hazme un santuario para que yo habite en medio de ellos” (Éxodo 25-8)¹⁶⁹. La palabra griega se modificó para volverse en latín *tabernaculum* e integrar el vocabulario

¹⁶⁷ La expresión es de Anne Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*. París: Nathan Université, 2000. Ver particularmente las páginas 11 a 24, el luminoso capítulo acerca de la escenografía en el teatro griego antiguo. Anne Surgers asegura la continuación de las posturas de Vidal-Naquet y de Jean-Pierre Vernant: la tragedia se nutre del trance religioso, surge en un contexto de culto a Dionisos, mantiene un lazo con lo sagrado. Los dos historiadores franceses aportaron a los estudios clásicos la posibilidad de considerar un diálogo entre el discurso del mito y el de la filosofía, entre la visión clásica griega y la perspectiva contemporánea. Véase Vernant et Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne*, tome 1: *du mythe à la raison*. París: Points Seuil, 2011.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.20.

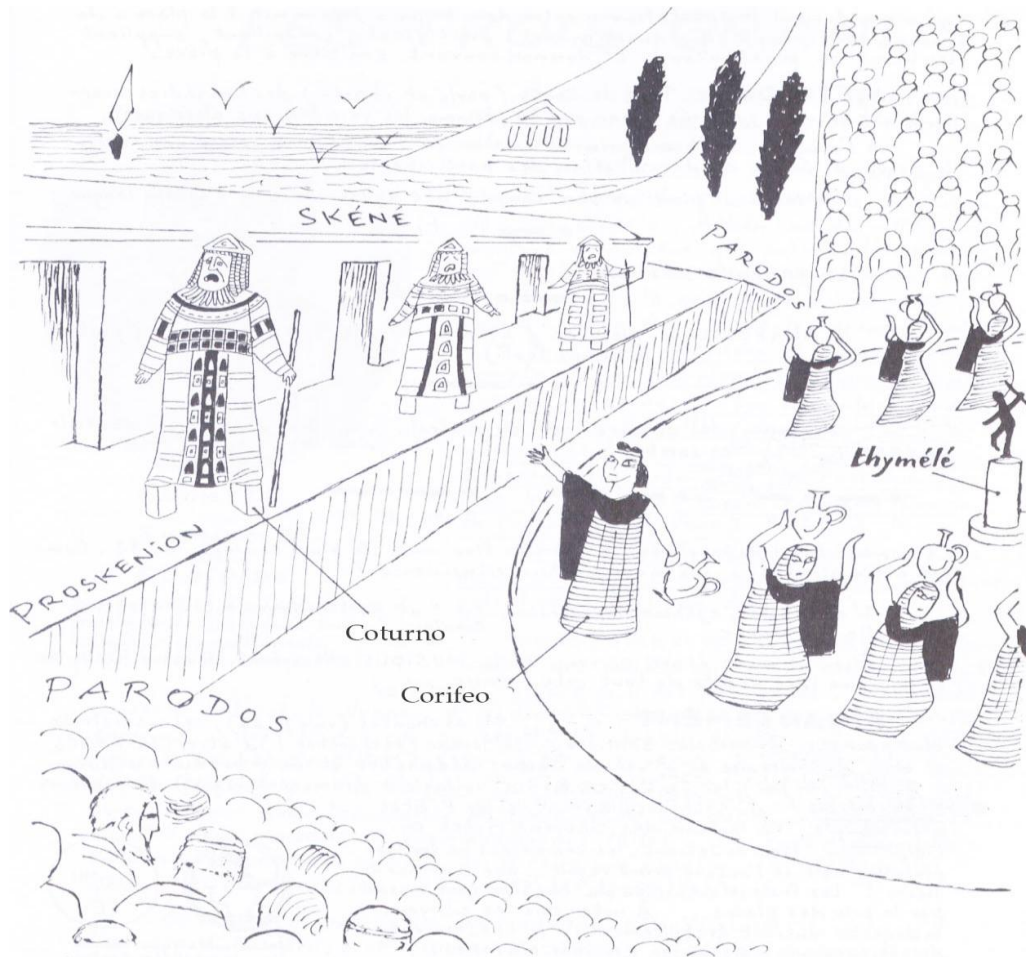
¹⁶⁹ *Antiguo Testamento*, México: Porrúa, 1998. El texto en francés que utiliza Anne Surgers nos parece más útil: “Los Israelitas me confeccionaran una tienda sagrada (Nota del traductor: *skènè* en griego es *tabernaculum* en latín) para que yo pueda habitar entre ellos” *La Bible, Ancien et Nouveau Testament, avec les Livres Deutérocanoniques, Traduite de l’hébreu et du grec en français courant*, Alliance biblique universelle, codiffuseurs pour la France: Le Cerf/Société biblique française, 1993. Tomamos esta cita de la nota 13 p.

del rito católico, mientras la *skènè* se transformó en el escenario de un teatro desacralizado y perdió su función original. En el teatro clásico, este elemento fundador y central del espacio arquitectónico oculta la divinidad al mismo tiempo que significa su presencia (del mismo modo que el tabernáculo marcará la presencia divina en la iglesia católica: Dios está presente en el cofre dorado, detrás del telón rojo, aunque no se permita contemplarlo directamente). Parado sobre la *skènè*, Tepsis convocaba a Dionisos por medio de su discurso. En frente de la *thyméléè*, lugar del canto de agonía del chivo (trago-edia) consagrado al dios, el corifeo narraba los episodios de la historia que recuerdan el misterio del sacrificio.

Al contar las aventuras divinas en primera persona, Tepsis va más allá que la mimesis y provoca el escándalo. Así, la *skènè* como altar portátil es el sitio de la presentación de la divinidad a los hombres, por medio de la palabra del corifeo. En el teatro de Dionisos, la *skènè* esconde a los actores y resguarda su transformación en personajes. Los *hypokritès* salían de la *skènè* con los accesorios emblemáticos de los personajes que encarnaban¹⁷⁰. De cierta manera, la *skènè* permite que el espectador vea lo que en otro lugar le sería imposible contemplar.

20 de la obra previamente citada de Surgers.

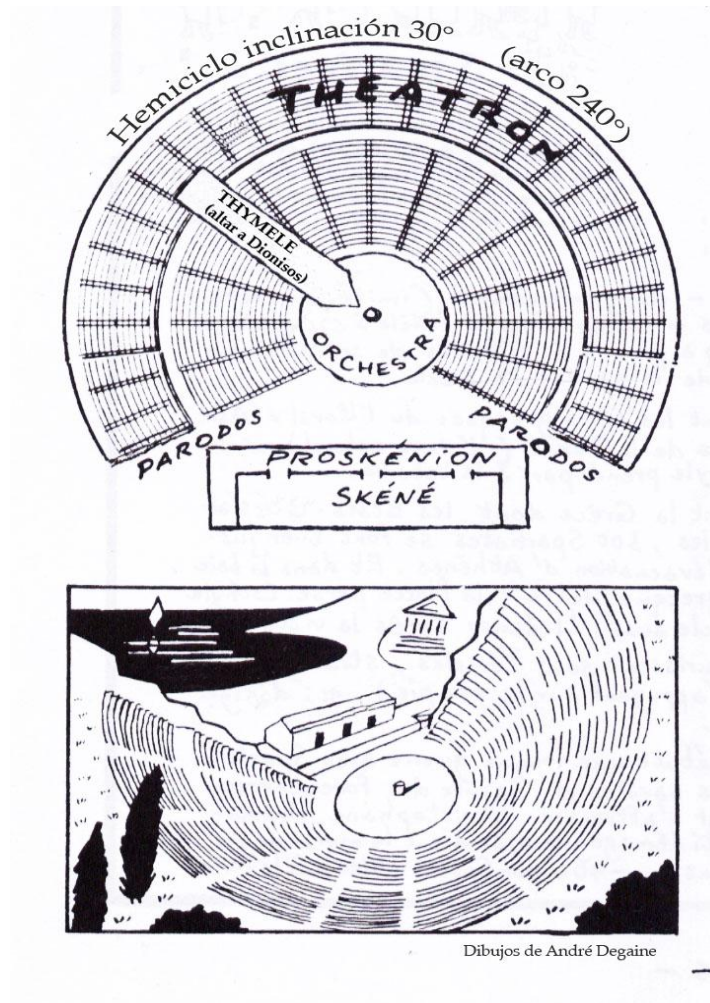
¹⁷⁰ "J'ai vu, Solon, ces tragédiens et ces comédiens que tu dis : ce sont bien eux, je pense. Ils ont des chaussures lourdes et élevées, des vêtements à franges d'or, la tête couverte d'un casque ridicule qui ouvre une bouche énorme au travers de laquelle ils poussent de grands cris, et je ne sais pas comment ils font pour marcher si vivement avec leurs chaussures." Lucien, *Anacharsis*. Traducción de Talbot. París: Hachette, 1856. <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/anacharsis.htm#09> (consulta abril 2011)



Degaine, Histoire du théâtre. Nizet: Paris, 1992 p. 29
Leyenda modificada y traducida

El dibujo más arriba no das una idea del extraño espectáculo presenciado y de la impresión que la aparición de estos personajes habrá podido suscitar en los espectadores.

Los dibujos que siguen¹⁷¹ constituyen un ejemplo del espacio arquitectónico del teatro griego clásico (a partir del plano hipotético de Dörpfeld del teatro de Dionisos, siglo V a.-C.), la contextualización ayuda a visualizar el momento de la representación:



El estudio del espacio arquitectónico revela una particularidad sorprendente sobre el espacio teatral y su esencia: la orientación de los espectadores en relación al sol. Las gradas de la mayoría de los teatros griegos (teatro de Dionisos en Atenas, Eretría, Priena, Toricos) están orientadas al sur. Tenemos que recordar que las fiestas dionisiacas ocurren durante el día, en

¹⁷¹ Degaine, *Histoire du théâtre. op.cit.* p26 y 29. Las leyendas de los dibujos son más.

pleno sol.

La investigación etimológica de la palabra *theatron*, conduce en la misma dirección; el término *θέατρον* surge en el transcurso de los siglos VI y V aC, con la aparición de las tragedias clásicas. *θέα* significa vista, espectáculo (en el sentido de lo que es visto) y *θέατρον*, “el lugar del espectáculo”¹⁷², y en una traducción más literal el lugar *donde se ve* o bien el lugar *de donde se ve*¹⁷³. El estudio etimológico revela el primer sentido del espacio arquitectónico del teatro clásico: el lugar de las visiones. Anne Surgers cuenta detalladamente lo que provoca esta orientación arquitectónica:

En muchos teatros griegos, las gradas quedan orientadas hacia el sur, es decir que los espectadores estaban expuestos al sol todo el día, y tenían el sol en los ojos a la mitad del día. Tal orientación es *a priori* sorprendente para nuestra concepción moderna del teatro: si un arquitecto tuviera hoy que construir un teatro al aire libre, más bien orientaría las gradas hacia el norte, como los estudios de artistas, para proteger a los espectadores de la luz directa del sol, y del deslumbramiento. Pero el *théatron* griego no era solamente un lugar para ver, era también un lugar para tener visiones. Uno puede imaginar que la obcecación relativa, resultado de la orientación casi sistemática de las gradas al sur, conyugada a los efectos del vino -que el público seguía tomando durante las representaciones, debía ayudar al *deslumbramiento*, al *entusiasmo*¹⁷⁴.

Podemos encontrar ecos de esta interpretación, y reafirmación de los comentarios de Anne Surgers en los textos contemporáneos a la tragedia clásica griega. Es notable el interés de la filosofía por el teatro y por el particular transe inducido por todos los elementos estudiados anteriormente.

¹⁷² F. Martin, *Les mots grecs*. París: Hachette, 1990. pp.71-72.

¹⁷³ Esa última definición proviene de la obra colectiva de G. Gérard, R. Ouellet y C. Rigault. *L'univers du théâtre*. París: P.U.F., 1978. p.9.

¹⁷⁴ Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*. *op.cit.* p.17. Traducción mía.

2. *La Poética* de Aristóteles: primer texto teórico sobre el arte dramático

En los Diálogos platónicos nos había llamado la atención el interés del autor por integrar la esfera teatral dentro de su obra filosófica: por una parte, la imagen del mundo como un teatro y del hombre como un actor conforman las piezas significativas de una singular metáfora, por otra, el texto incluye de manera notable una serie de elementos teatrales.

Platón abre ahí el campo de posibles lazos entre el gesto dramático y la actitud filosófica, el actuar y el contemplar, el cuerpo y la mente. Esboza la unión entre lo que pensábamos era el conflicto interno del hombre, su parte sensible contra la racional, actuar contra ser. Esas separaciones hipotéticas inducidas, con el propósito de distinguir mejor las fuerzas ya aliadas ya adversas que parecen movernos, demuestran que nosotros somos los maestros del juego. Si han sembrado la confusión en la mente de los lectores de Platón, dejando dibujarse un esquema dualista del mundo, ideas por un lado, cuerpo pesado por el otro, el autor ha dejado suficiente pistas en el texto para permitir que el lector enfrenta la dificultad.

Encontramos en el *Ion*, escrito en el momento cúspide del teatro clásico (Aristófanes y Eurípides se encuentran vivos y en plena creación) un comienzo de reflexión acerca del teatro: Platón no aborda las modalidades de la tragedia griega en particular pero busca una definición del arte del poeta y profundiza los términos de la relación entre el actor/poeta (el rapsoda) y el espectador. Platón acerca el rapsoda y el actor (*ράψωδός και ὑποκριτής*) particularmente 536a, *Ion*. El rapsóda recitaba o declamaba, pero su arte se acercaba al de los actores. Platón también cita muchas veces a los actores y rapsodas juntos (*Ion*, 532d-535e), confundiendo sus papeles y sus efectos sobre el público.

Aristóteles, a partir de la *Poética*, marca una etapa en la historia del teatro. El texto, no contemporáneo del fenómeno teatral más importante de la Grecia clásica, aparece como la primera obra teórica acerca del tema: fue redactado durante la segunda estancia de Aristóteles en Atenas entre 355 y 323 antes de Cristo y consiste en un intento de definición de la tragedia en una época en la que ésta ya no existe. La *Poética* representa sólo el primer libro de una obra más completa. La parte conservada esboza un estudio acerca de la tragedia y de la epopeya. En el plano anunciado del capítulo I, la obra contenía también un examen de la comedia hoy perdido. La *Poética* juega el papel de eslabón entre el momento de apogeo de la tragedia y la instalación paulatina del género teatral junto a las demás artes. Aristóteles compila y preconiza las reglas que descubre en el estudio atento de las tragedias de la época clásica.

Antes de ahondar en los aspectos del texto que cuestionan la naturaleza del arte dramático, es necesario plantear y definir los conceptos claves que determinan el marco de la poética aristotélica. La *Poética* parte de la noción central de *mímesis*, semilla fecundante y fundadora del pensamiento del filósofo acerca del arte teatral. Aunque abordamos el tema en un capítulo anterior¹⁷⁵, conviene revisar nuevamente la cuestión de la imitación bajo una perspectiva específica e intrínseca al teatro, la de *representación*. Quisiéramos reafirmar lo que hemos demostrado antes acerca de la *mímesis* aristotélica: imitar consiste en reproducir la *φύσις*, el movimiento de la naturaleza, y de ninguna manera tratase de rendir una copia de las apariencias. Así, el poeta que entra en competencia con la naturaleza pierde ya su apuesta antes de haber iniciado su trabajo. En el campo del arte dramático, la *mímesis* es una *re-presentación* es decir que estriba en *presentar* nuevamente una historia, un mito cuya materia se forma de

¹⁷⁵ Véase. p3 de esta tesis, “imitación platónica e imitación aristotélica”.

“caracteres, estados de ánimo y acciones”¹⁷⁶ por medio del soporte teatral (actores, texto, *proskenion*). La postura de Aristóteles acerca de lo que constituye la esencia de la tragedia es límpida:

La imitación de la acción, es la historia. Llamo “historia” la disposición de los hechos, “caracteres” lo que nos hace decir de los personajes en acción que son lo que son, y “pensamiento” todo lo que los personajes dicen para demostrar algo o para desarrollar una idea.(...) La historia es el principio, y como el alma de la tragedia; los caracteres vienen en segundo lugar(...) La tragedia es la imitación de una acción, y es principalmente en relación con esa acción que imita a los hombres que actúan. El pensamiento viene en tercer lugar. Consiste en la capacidad de encontrar las palabras que resultan de la situación.

Afirma más adelante: “hay que desarrollar las historias con el recurso de los gestos.”¹⁷⁷ En resumidas cuentas, el valor de la *mímesis* teatral tiene que ver con su dimensión *presencial*: hace presente, ante los ojos de los espectadores, una historia mítica vuelta verosímil mediante el desarrollo coherente del carácter de los personajes, los gestos de los actores y la expresión verbal de su pensamiento.

La segunda cuestión por delimitar surge de la lectura de varios pasajes de la *Poética* que vacilan en afirmar cuál, del texto o del espectáculo, predomina en el arte dramático. Citemos el texto: “Puesto que quienes ejecutan la imitación son personas actuando, *lo primero en la tragedia es necesariamente la organización del espectáculo*. Después vienen la composición musical y el texto poético.”¹⁷⁸ Notemos la postura de Aristóteles, al contrario de las concepciones modernas –no incluyo las contemporáneas– sobre el teatro: coloca la práctica teatral en primer lugar entre los

¹⁷⁶ Aristóteles, *Poética. op.cit.* 1447a.

¹⁷⁷ *Ibidem.* VI, 1449b

¹⁷⁸ *Idem.* Las cursivas son nuestras.

componentes del arte dramático, el texto en último.

Ahí el filósofo alude claramente a la presentación de la tragedia sobre el escenario como un elemento primordial. Sin embargo, más adelante, enumera de nuevo los componentes de la tragedia, ahora seis, y entonces extrañamente coloca el espectáculo en último lugar: “*La fuerza de una tragedia no depende, en verdad, de la actuación y de los actores, y además, en lo que se refiere a los efectos del espectáculo, el arte del escenógrafo prevalece sobre el de los poetas*”¹⁷⁹.

Parece que nos hemos topado con una ambigüedad: ¿cuál es el elemento determinante de la tragedia, el texto o la representación? Lo que nos parece claro es que el filósofo separa el arte poético de la representación del texto. Si le otorga una mayor importancia al espectáculo por mostrar a los hombres en acción, reconoce al texto poético como el principio de fuerza de la tragedia.

Se perfilan ahí las dificultades de pensar la tragedia clásica: ¿es primero un espectáculo o un texto? El historiador pseudo-Plutarco narra que el político Licurgo hizo votar una ley que “ordenaba ejecutar en bronce las efigies de los poetas Esquilo, Sófocles y Eurípides y transcribir sus tragedias para conservar en los archivos una copia. El secretario de la ciudad tenía que dar una lectura a los actores con defensa de modificar el texto en la representación.”¹⁸⁰ Por otra parte, Pierre Vidal-Naquet escribe, en su prefacio de las Tragedias de Esquilo que “es imposible leer la *Electra* de Eurípides y la de Sófocles sin referirlas una a la otra y acercarlas a los *Coeforos* de Esquilo”¹⁸¹ ¿Los datos que nos proveen los historiadores serán suficientes para afirmar la

¹⁷⁹ *Ibidem*. 1450b. Las cursivas son mías.

¹⁸⁰ Plutarque, *Vie de Lycurgue*. Traducción Ricard. París: Lefevre, 1844. 842a. <http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/viedixorat.htm> (consulta abril 2011) Traducción mía al español.

¹⁸¹ Eschyle, *Tragédies*. Gallimard: París, 1982. p9.

preponderancia del texto sobre su representación?

Podemos resolver el dilema si entendemos que Aristóteles se refiere a diferentes maneras de abordar la tragedia. La primera corresponde a una visión total compuesta por tres elementos: la organización del espectáculo, la música y el texto; la segunda apunta a la tragedia sólo como texto, es decir al arte del poeta, oponiéndola al arte del escenógrafo o del músico. Esa interpretación se ve reforzada por el contenido mismo de la *Poética*, enfocado al argumento, al lenguaje, y a la letra de la tragedia, sin abarcar los temas de la puesta en escena o de la música.

El filósofo no zanja una dificultad quizás inexistente para él: por una parte el espectáculo es primordial y por otra, el texto pertenece a un terreno de estudio diferente. Dos ideas nos interesan particularmente por su originalidad y su peso en la historia de la teoría del teatro: el énfasis de Aristóteles sobre la acción como eje central de la imitación dramática y la introducción del concepto de catarsis.

a. La acción

La *Poética* define el arte dramático como “una imitación de hombres en acción”, “por medio de una acción” y no por medio de un relato, como en el caso de la epopeya. Repite Aristóteles: “sin acción no podría darse una tragedia, sin caracteres sí”¹⁸² y luego: “la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción”¹⁸³. En su estudio extenso de la obra aristotélica, Ingemar Düring menciona que Aristóteles fue el primero en introducir la palabra “drama” (*δραμα* : acción) como término técnico¹⁸⁴. La insistencia del filósofo en determinar la

¹⁸² Aristóteles, *Poética. op.cit.* 1449b.

¹⁸³ *Ibidem.* 1450a.

¹⁸⁴ “La introducción de esta palabra en la literatura como término técnico la debemos, por tanto, a

acción como el elemento fundador del teatro se explica por su teoría del acto: lo concibe como el fin hacia el cual tiende la potencia. El hombre realiza en la actividad lo que fuera de ella es sólo virtualmente. Recordemos nuestro previo análisis de la metáfora y su asociación con el movimiento¹⁸⁵. Las consecuencias de la definición aristotélica del teatro van más allá en ese sentido: para el filósofo, el teatro no sólo se asocia con la acción sin que *es* la acción. Nos hemos acercado previamente al concepto aristotélico de movimiento o de las cosas en acción: lo que está en movimiento revela, en su permanencia, su esencia. Así mismo, el teatro, por ser movimiento, descubre la esencia del hombre, de la misma manera que la metáfora, dentro del discurso poético, al trasladar el sentido de una palabra a otra, ilumina la naturaleza profunda de los seres¹⁸⁶. Por consiguiente, el poeta, si se propone imitar al hombre, debe mostrarlo en las acciones que revelan su esencia¹⁸⁷. Si la poesía es más filosófica que la historia es porque trata de lo universal y no de lo particular¹⁸⁸, lo es también por acercarse al hombre mostrando en la revelación de su humanidad, es decir por medio de la acción ahí representada.

Aristóteles precisa su definición: “Es la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta”¹⁸⁹. Las acciones imitadas deben ser cuidadosamente elegidas. El contenido de la

Aristóteles. No significa lo mismo que *prattein* [hacer], pues tanto los poetas épicos como los dramáticos representan a personas que “actúan”. De ahí que en la definición de la tragedia en el capítulo sexto se dice que son representadas “por personas que actúan, no a través de un relato”. [1449b] Que Aristóteles mismo puso énfasis en la introducción de este término, lo muestra la motivación histórica que sigue luego.” *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*. Traducción de Bernabé Navarro. México: UNAM, 1987.

¹⁸⁵ Véase el desarrollo del tema p.9 del capítulo I.

¹⁸⁶ Véase el capítulo anterior sobre la metáfora.

¹⁸⁷ Reenviamos al lector al análisis de Henri Gouhier sobre la acción en el contexto teatral. Sin comentar directamente a Aristóteles, y más bien en un intento de definir la esencia del teatro moderno, Gouhier caracteriza el arte dramático como la “expresión de una voluntad que actúa y que sigue las órdenes de una voluntad que quiere” (traducción mía). *L'essence du théâtre*. París: Vrin, 2002. p38.

¹⁸⁸ Parafraseamos a Aristóteles, *Poética*, IX, 1451b.

¹⁸⁹ *Ibidem*. 1449b.

tragedia es obviamente moral, quizá no en el sentido de que nos enseña lo que debemos hacer sino que tiende a provocar en el espectador ciertos sentimientos escogidos frente a lo que vive el personaje. La representación no es una transposición realista sino una construcción ficticia, orientada a partir de la lección de acciones adecuadas. El poeta tiene la responsabilidad de mostrar las acciones que condicionan la aparición de sentimientos de terror y de compasión, y esos sólo surgen frente a las situaciones adecuadas:

Resulta evidente, en primer término, que los hombres honestos no han de ser mostrados mientras pasan de la felicidad a la desdicha, porque eso no es terrible ni lamentable sino infame, ni los malvados mientras cambian de la desdicha a la felicidad, porque ésta es la más anti-trágica de todas [las situaciones], en cuanto no posee ninguna de las [condiciones] que debe poseer: no produce, en efecto, simpatía por los hombres, ni compasión ni temor. Tampoco [debe] pasar el hombre enteramente malo de la felicidad a la desdicha. Tal situación podría provocar simpatía para los hombres, pero no compasión ni temor, pues la una se siente por quien es desdichado sin merecerlo, el otro para quien es semejante [a nosotros]. La compasión es por quien no merece sufrir; el temor por quien es semejante [a nosotros]."¹⁹⁰

Así, la tragedia apunta a provocar emociones que nacen a raíz de un sentimiento profundo de injusticia (en el caso de la compasión) o de identificación con el personaje (en el caso del temor).

Ambos sentimientos originan un singular placer que permite la *catarsis*.

b. La catarsis

Encontramos una sola vez el término "*catarsis*"¹⁹¹ en la *Poética*. A pesar de ser tan escasa su presencia, o quizá por esa característica, se vuelve enigmático, de ahí que haya suscitado un sinnúmero de comentarios y discusiones; el pasaje se reduce a la siguiente frase: "esa imitación,

¹⁹⁰ *Ibidem*. XIII, 1453a.

¹⁹¹ El uso que consiste en conservar el término en su transcripción proviene de la dificultad de traducirlo.

llevada a cabo por unos personajes en acción y no por medio de un relato, al suscitar la compasión y el temor, opera la *katharsis* propia de tales emociones.”¹⁹² Pese a esa única mención, el resto del texto recuerda al lector cuando es pertinente, que el fin último de la tragedia consiste en provocar los sentimientos de compasión y de temor que permiten llegar al estado catártico. A partir de los sentimientos que el dramaturgo se esfuerza en suscitar, el espectador experimenta otra situación: la catarsis. Por falta de más explicaciones por parte de Aristóteles, al lector no le queda sino interpretar su significado, a partir del contexto en el que surgió esa noción.

En su comentario a la *Poética*, Angel Cappelletti reseña las diversas interpretaciones del concepto en los últimos siglos¹⁹³. Refuta, uno tras otro, los argumentos presentados por los comentaristas que han intentado esclarecer el término fuera de la obra aristotélica o muchas veces en la ignorancia de un contexto necesaria e íntimamente ligado a la comprensión de esa noción dejada sin explicitar. Volvamos al examen del término: *καθαρός* significa puro¹⁹⁴, o limpio¹⁹⁵ pero la historia de su etimología permanece oscura. La palabra pertenece primero a un contexto médico: ¿ver un espectáculo dramático releva de la cura médica? Se plantea el problema de lo que entendía Aristóteles por esa purificación o purga.

No pretendemos dar una interpretación definitiva del concepto sino buscamos integrarlo a una visión la más respetuosa posible del pensamiento aristotélico y de la concepción teatral de la Grecia clásica.

Quisiéramos regresar al estudio de Angel Cappelletti sobre el tema. Su postura expone un

¹⁹² Aristóteles, *Poética. op.cit.* 6, 1449c.

¹⁹³ *Ibidem.* pp xv-xx.

¹⁹⁴ *Les mots grecs*, F. Martin. París: Hachette, 1990. p79.

¹⁹⁵ *Diccionario crítico etimológico e hispánico*, Joan Corominas. Madrid: Gredos, 1991. vol.I, p.922.

argumento finalmente más filosófico que el de los comentaristas recopilados en su trabajo: acerca la idea de la catarsis a otros elementos fundadores de la obra aristotélica. Según él, la catarsis no puede limitarse a ser un método de limpieza del alma o de las pasiones¹⁹⁶ : “Para nosotros la *κάθαρσις* trágica se vincula con la virtud, pero no con la virtud ética sino más bien con la dianoética. No implica destrucción de las pasiones ni conversiones de las mismas en hábitos virtuosos mediante el logro de un justo medio. Tampoco se reduce a una práctica higiénica, a algo así como una purga del alma, o a un método psicoterapéutico o psicoanalítico.”

El traductor de Aristóteles retoma la definición aristotélica de la poesía como una actividad afín a la filosofía por tratar de lo universal: ese paso de lo particular a lo universal le sirve de apoyo, y hace de la catarsis el instrumento de transformación de los sentimientos de compasión y de temor en sentimientos universales. Cappelletti escribe en las siguientes líneas: “Se trataría de transferir las pasiones desde la parte irracional del alma a la parte intelectual; de hacer a las pasiones (compasión y temor) objeto de contemplación.

El gozo que surge del acto contemplativo es el gozo supremo al que puede aspirar un hombre, ya que la contemplación de la verdad y la posesión de la virtud dianoética es el fin más alto de la vida humana.”¹⁹⁷ De acuerdo con el autor, la catarsis trasciende el temor o la compasión sentidos frente a los personajes del escenario y los eleva a la parte superior del alma para volverlos objeto de contemplación. Así, el espectador pasa de la emoción a la contemplación y accede a la verdadera felicidad descrita por Aristóteles en el último capítulo de la *Ética Nicomaquea*. Añade que esa contemplación producida por la catarsis es análoga a la

¹⁹⁶ Cappelletti, *introducción a Aristóteles, Poética. op.cit*, p.xix.

¹⁹⁷ *Idem*.

filosófica pero sigue siendo inferior a ella: la catarsis permite al espectador olvidar un momento su particularidad para acercarse a algo universal.

El comentarista justifica esa analogía entre contemplación artística (o “trágica” para retomar sus palabras) y la contemplación filosófica, por medio del verbo *θεάομαι*, ver, contemplar a la vez presente en *θεατρον* y *θεορια*. Cappelletti nos acerca a un punto de encuentro fundamental entre el teatro y la filosofía: el de la visión. Sin embargo, el comentarista de Aristóteles no desarrolla su razonamiento más allá de ese punto. Después de haber abierto esa vía en el pensamiento de la catarsis, deja al lector en suspenso. En resumidas cuentas, la catarsis ya no significa una manera eficaz de purgarse de emociones nocivas sino de sentir las pasiones particulares que nos permiten alcanzar cierto sentimiento de universalidad.

Lo que más retiene nuestra atención en esa argumentación es el considerar a la catarsis como una suerte de pasaje, de transformación. Retoma esa idea de pasaje el investigador mexicano José Ramón Enriquez, en su artículo “De la *mimesis* a la *catarsis*, los extremos del ritual dionisiaco”¹⁹⁸. Tampoco le satisface la interpretación comúnmente aceptada acerca de esa noción aristotélica y escribe:

Para Aristóteles mismo, con todo su rechazo al “furor dionisiaco”, la catarsis debió significar algo mucho más profundo que el producto de un laxante individual que se da por identificación, como es la lectura de la modernidad freudiana. Final de un proceso que da comienzo en la fecundación, la catarsis debió significar un parto, con todo el dolor y júbilo que supone, sobre todo cuando se trata del parto de un dios “que nace dos veces” – como Dionisos-, es decir, muchísimas veces, año tras año, verano tras verano, cómico tras cómico, espectador tras espectador, atraídos todos por un misterio tan desgarrador cuanto vital, porque, al igual que en el plano biológico, la fecundación y el parto aseguran la continuidad de la vida en el plano del arte.¹⁹⁹

¹⁹⁸ José Ramón Enriquez, en *Documenta*, revista del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información teatral Rodolfo Usigli. México: noviembre 2000.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pp. 134-142.

Si encontramos la misma idea que Cappelletti de la catarsis como una ocasión de transformación, o aquí un parto, lo que retiene la atención aquí es el regreso al origen del teatro: Dionisos. En efecto, al reducir la catarsis a un efecto de purga de pasiones que apacigüe al espectador-ciudadano se acaba por olvidar toda la dimensión mística del teatro griego clásico. Nos lo recuerda José Ramón Enríquez: Dionisos está en el centro del espectáculo.

El teatro griego forma parte de un ensamble de fiestas religiosas dedicadas a Dionisos, alrededor del solsticio de invierno y del equinoccio de primavera²⁰⁰: a finales de diciembre, las *Dionisiacas Campesinas*, en enero las *Leneanas*, y en marzo las *Grandes Dionisiacas*. El espectáculo de la tragedia ocurre en medio de una atmosfera particularmente sagrada: durante el primer día de las Grandes Dionisiacas, se saca la estatua de Dionisos del templo y se la lleva al teatro para instalarla con solemnidad. Ese ritual excepcional confiere al espacio de la representación, y a la representación misma, una dimensión religiosa. Recordemos que Dionisos es un dios complejo: dios de la vegetación, particularmente de la vid y del vino, incita a sus fieles a la embriaguez y al delirio místico.

Este entusiasmo (empleo la palabra en su sentido original, *ἐνθουσία*, inspiración divina)²⁰¹ es mencionado por Aristóteles en un pasaje de la *Política* que justamente tiene que ver con la catarsis. El libro VIII de esa obra trata de la educación en la *polis* ideal y desarrolla ampliamente la importancia de la música en las cuestiones educativas²⁰². Argumenta que la música tiene varias cualidades y acepta la división ya existente de las melodías en tres categorías: morales,

²⁰⁰ Véase Robinson, *A History of Greece*. Routledge: Londres, 1990, novena edición. pp. 166-167. Y. Degaine, *Histoire du théâtre*. Nizet: París, 1992. pp.10-53.

²⁰¹ Véase Martin, *Les mots grecs. op.cit.* p. 72.

²⁰² Aristote, *La Politique, op.cit.* VIII, a partir de 1340a.

activas, y melodías que provocan el entusiasmo; insiste en que la mayor cualidad de la música es la de propiciar por una parte la educación y *por otra* la catarsis²⁰³.

Aristóteles desarrolla el ejemplo de la flauta, instrumento destinado a los profesionales pero inadecuado para la educación: "La flauta no actúa sobre la conducta y tiene más bien un carácter orgiástico, así que se debe usar sólo en las ocasiones en las que el espectáculo tiende más a la catarsis que a nuestra instrucción."²⁰⁴ Esta diferenciación entre la catarsis y la educación, entre el entusiasmo (como inspiración divina) y la moral es nítida y nos permite alejar las interpretaciones comúnmente aceptadas que hacen de la catarsis una purga de pasiones, cuyo objetivo es moral. Nos parece que Aristóteles escribe justamente lo contrario: la flauta no puede tener ningún carácter moral si provoca la catarsis. En efecto, se toca ese instrumento durante las celebraciones de los cultos místicos, particularmente el culto a Dionisos: favorece el trance que buscan los fieles²⁰⁵. Aristóteles precisa el significado de la catarsis en ese sentido:

Cuando se trate de escuchar la música ejecutada por otros, podremos admitir los modos activos y los modos exaltados (porque la emoción que se presenta en ciertas almas con energía, se encuentra en todas, pero a diferentes grados de intensidad: así, el temor y la compasión, y se añade a esos la exaltación divina, ya que ciertas personas son poseídas por esa forma de agitación; sin embargo, bajo la influencia de melodías sagradas, vemos a esas mismas personas, cuando han recurrido a las melodías que transportan el alma fuera de sí misma, como curadas, como si hubieran tomado algún remedio. (...) Para todos se produce cierta catarsis y un alivio acompañado de placer.)²⁰⁶

La catarsis abre la vía al entusiasmo: parece tratarse de cierto estado experimentado a partir de

²⁰³ Esa última frase parafrasea el pasaje del libro VIII, capítulo 7, 1341b de la *Política*.

²⁰⁴ *Ibidem*.1341a. Traducción mía al español.

²⁰⁵ Robinson. *A History of Greece*, op.cit. pp162-166.

²⁰⁶ Aristote, *La Politique*. op.cit. VIII, 7, 1342a. Traducción mía al español.

los sentimientos de temor y de compasión, que permitiera al alma salir de sí misma. Ese estado de desposesión de sí entrañaría cierto placer.

En su ensayo sobre el teatro griego, Barthes insiste sobre la recontextualización del teatro antiguo en un intento de esbozar una definición de la catarsis. Afirma la filiación del teatro con el culto dionisiaco y propone una interpretación de la noción en ese sentido, aunque con una gran precaución:

...para resumir, el lazo que une el culto dionisiaco a esos tres géneros [el ditirambo, el drama satírico y la comedia], es de orden por así decirlo físico: es la posesión, o para ser más preciso, la histeria (...). Es quizás en ese contexto que tenemos que entender la noción de *catarsis* teatral (...) en términos médicos, la *catarsis* se acerca al desenlace de la crisis histérica; en términos místicos, es a la vez posesión en vista de una liberación; esa suerte de experiencias no se integra al vocabulario científico de hoy, sobre todo cuando las asociamos a una representación teatral (...); sólo podemos arriesgarnos a decir que el teatro antiguo, en la medida en que proviene del culto de Dionisos, constituía una "experiencia total", mezclando y resumiendo estados intermedios, incluso contradictorios, en fin, era una conducta concertada de "desposesión".²⁰⁷

Más adelante en el texto, Barthes insiste sobre la autonomía de la tragedia acerca del delirio dionisiaco: "nada, en la tragedia, puede proceder del irracional dionisiaco, sea demoníaco o grotesco." Sacamos la conclusión de que es fundamental mantener la diferencia entre los géneros del teatro griego clásico. Esa diferenciación permite matizar la respuesta a la pregunta ¿qué es la catarsis?

Resulta más evidente afirmar lo que no es: con base en los textos aristotélicos nos dimos cuenta de que la catarsis no tiene virtudes educativas ni tiende a la moral. Ahora, definir con certeza en qué consiste acaba por ser una empresa delicada y dudosa. Por una parte, debemos

²⁰⁷ "Le théâtre grec" in *Histoire des spectacles*. Volumen publicado bajo la dirección de Guy Dumur. París: Gallimard, 1965. pp.520-521. (traducción mía).

tomar en cuenta la filiación del teatro antiguo con el culto dionisiaco.

El espacio arquitectónico se encuentra dedicado a un dios complejo, multifacético, dos veces nacido, ligado al delirio y a la posesión divina. Por otra, hay que recordar que el teatro griego clásico no es religioso en sí, aunque ocurra durante fiestas religiosas y en un espacio sagrado. Así, la catarsis teatral podría ser análoga al delirio de los cultos místicos pero no idéntica.

Pierre-Aimé Touchard analiza la importancia de Dionisos en el teatro antiguo y utiliza un término que quisiéramos adoptar en ese trabajo, el de “tensión dionisiaca”. Con esa expresión el autor no se refiere al término de catarsis utilizado por Aristóteles sino que describe un proceso particular que pensamos adecuado acercar a la noción aristotélica: “llamo *tensión dionisiaca* este estado del espectador que se siente ligado al destino de los personajes, sea por identificación, sea por voluntad de ruptura, tan íntimamente que pierde conciencia que este destino no es el suyo.”²⁰⁸ El autor se enfoca al espectador y a su relación con lo que pasa en el escenario. ¿Qué es esto que está pasando entre el espectador y el espectáculo? El proceso de identificación del espectador con el personaje o de diferenciación (que, en un contexto aristotélico provocan respectivamente el temor o la compasión) correspondería a esa catarsis.

A partir de ahí, deducimos que la catarsis corresponde a definiciones diferentes según el grado de involucramiento de los espectadores. Dependiendo del espectador, podemos imaginar que el proceso catártico podría tener varios grados de intensidad empezando con una simple experimentación de pasiones creadas por una situación ficticia (permitiendo así una purga) o a

²⁰⁸ Touchard, *Dionysos. Apologie pour le théâtre*. París: Seuil, 1942 et 1952. pp. 22-24. “j'appelle *tension dionysiaque* cet état où le spectateur se sent lié au destin des personnages soit par identification, soit par volonté de rupture, si intimement qu'il perd conscience que ce destin n'est pas le sien.” Traducción mía al español.

un entusiasmo, un principio de delirio místico. ¿Cómo permite la representación teatral ese delirio? Quisiéramos estudiar un poco más de cerca las cuestiones de práctica teatral para intentar contestar esa pregunta.

CAPÍTULO V

ROMA: LA CONSOLIDACIÓN DE LOS ESPECTÁCULOS Y LA DECADENCIA DEL TEATRO

Esta segunda etapa de la metáfora del mundo como un teatro corresponde a una concepción del teatro diferente a la de la tradición griega clásica. Aunque nazca de ritos religiosos también, el teatro latino se seculariza rápidamente: refleja otro papel del teatro en su relación con la ciudad. Así, el contexto tanto político como religioso y arquitectónico en el que el lenguaje filosófico romano utiliza la metáfora del *theatrum mundi*, refiere a elementos específicamente distintos al contexto griego clásico. El sentido de la metáfora padece las modificaciones de este contexto y su uso revela connotaciones que elucidar. La ruptura del contexto significa una ruptura también en los significados.

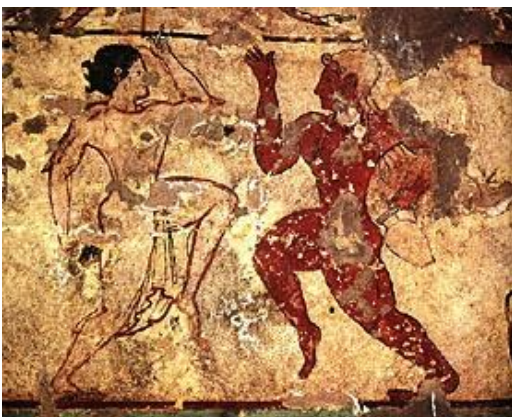
1. Orígenes del teatro romano: de la magia al divertimento

El teatro romano se inspiró durante un tiempo en las obras de la Atenas de Pericles, sin embargo, no le debe su origen. Desde su aparición en Roma, el teatro se mezcló con la danza, con el canto y con los *Ludi*, los juegos del circo. De hecho, en una primera época, resulta más adecuado hablar de juegos escénicos que de teatro, al estar la idea de juego en el origen de los espectáculos romanos. Es interesante notar cierta proximidad entre el origen del teatro griego y el de los juegos escénicos romanos. En ambos casos, cantos, música y danza, acompañados de

travestismo, fueron escenificados en un entorno mágico-religioso, incluso aunque, como lo veremos, los juegos romanos están descontextualizados con respecto a su marco mágico original. A partir de los textos clásicos y de los frescos de las tumbas etruscas²⁰⁹, los historiadores coinciden en atribuir a Etruria la cuna de los juegos romanos²¹⁰. Tito Livio lo confirma en su *Historia Romana*:

[la] primera guerra [de Tarquino el Viejo]²¹¹ fue contra los latinos; tomó por asalto la ciudad de Apioles, y de esa expedición obtuvo riquezas tan considerables como no podía esperar de una conquista de tan poca importancia. Las empleó en celebrar unos juegos con mayor pompa y esplendor que los reyes que le precedieron. Fue entonces cuando trazó el recinto, llamado hoy el gran Circo. Asignó lugares especiales para los senadores y los caballeros, y cada uno de ellos mandó a construir camerinos, sostenidos sobre cadalsos de doce pies de altura, a los que llamaron *Fori*. Los juegos consistían en carreras de caballos y torneos de atletas cuyos actores en su mayoría habían sido extraídos de Etruria. Se volvieron anuales; unas veces se les llamó los Grandes Juegos, otras veces los Juegos Romanos.²¹²

²⁰⁹ Parejas de bailarines etruscos. Frescos de la necrópolis de los Monterozzi, en Tarquinia. La imagen de la izquierda de ~480-~470, es conservada en el Museo Nacional de Tarquinia. Maja Sprenger et Gilda Bartoloni, *The Etruscans*, New York, Abrams, 1983, pl. 154. La imagen de la derecha, de la tumba de los Lionnes, es de ~530. Raymond Bloch, *Art*. Greenwich, New York Graphic Society, 1959. pl. 36.



²¹⁰ R. Chevallier, *Le théâtre romain*, *op.cit.* p. 537 y J.-P. Thuillier, *Le sport dans l'Antiquité*. Paris: Picard, 2003. p. 147.

²¹¹ Rey etrusco de Roma, electo en -616. Su reinado terminó en -509, fecha en que comienza la República.

²¹² Tite-Live, *Histoire romaine*. Traducción Nisard. Paris: 1864. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/liv/I.html#I-35> (consulta abril 2011) I, 35. Traducción mía al español.

Tarquino el Viejo institucionalizó los juegos etruscos en Roma, y éstos se convirtieron en los *Ludi Romani* que se desarrollaban en un recinto determinado: el Forum, con el fin de celebrar una victoria militar. Los juegos, que en un principio consistieron en justas atléticas, estuvieron por lo tanto originalmente ligados a un acto político y también impregnado de religión, ya que la victoria militar era una señal de la protección y el favor de los dioses.

André Degaine describe el desarrollo de los juegos de la siguiente manera: « Los *Ludi* comienzan con una procesión, la pompa, conducida por los ludiones, ciudadanos de buena familia que bailan ritualmente a lo largo de la ceremonia. El general triunfante [a expensas del cual se ofrecen los juegos], desempeña el papel de Júpiter ». Chevallier²¹³ también insiste en la dimensión religiosa de los Juegos: «Para los Ancianos, la energía divina encarnaba en el triunfador. (...) coronación de las campañas victoriosas, los triunfos reúnen al pueblo en un ambiente de exaltación religiosa ». Los espectadores que acuden a los Juegos no sólo acuden con el fin de encontrar un entretenimiento en su vida cotidiana: su presencia manifiesta una relación cultural hacía el político, en la que se reconoce y confirma su legitimidad. Los Juegos están entonces más relacionados con una ceremonia que con un espectáculo.

Tres siglos después la peste asoló Tebas. Los sacerdotes romanos descubrieron en los textos antiguos que los etruscos utilizaban los juegos escénicos como un medio de obtener favores de los dioses y erradicar la epidemia. A petición de los sacerdotes, los actores etruscos instalaron tablas en Roma y representaron los juegos. Tito Livio describe con precisión el origen y la evolución de esas primeras manifestaciones escénicas:

²¹³ Chevallier, *Les Jeux du cirque Romain. op.cit.* p316.

Ese año y el año siguiente, bajo el consulado de C. Sulpicius Peticus y de C. Licinius Stolon, la peste continuó. No se llevó a cabo nada digno de recordar, salvo que, para pedir la paz a los dioses, se celebró, por tercera vez desde la fundación de la ciudad, un lectisternio: pero como aún así nada calmaba la violencia del mal, ni la sabiduría humana, ni la asistencia divina, la superstición se apoderó de los espíritus, y se dice que entonces, entre otras maneras de apaciguar la cólera celeste, se concibieron los juegos escénicos: era una novedad para ese pueblo guerrero que no había tenido otro espectáculo que no fuera los juegos del Circo. De hecho, como casi todo lo que comienza, fue cosa simple, y hasta extraña. Ningún canto, ningún gesto para traducirlo: titiriteros, venidos de Etruria, meciéndose al sonido de la flauta, ejecutaban, a la manera etrusca, movimientos no carentes de gracia. Pronto la juventud se puso a imitarlos, mandándose groseras y festivas burlas en verso; y los gestos coincidían bastante con la voz. Una vez acogida esta forma se repitió frecuentemente y obtuvo el beneplácito. Así como se llamó « hister » en lengua etrusca, a un titiritero, se dio el nombre de histriones a los actores autóctonos, quienes ya no se lanzan como antes en ese verso etrusco áspero y sin arte, que improvisaban por turnos, sino que desde entonces representaron sátiras llenas de melodías, con un canto acorde a los ritmos de la flauta, y que el gesto acompañaba.²¹⁴

La República integra a los *Ludi Romani* deportivos y guerreros los *Ludi Scenae*, divertimentos nacidos de una preocupación mágica (eliminar la peste). Los histriones no siempre fueron etruscos, a menudo eran esclavos o libertos que cantaban o bailaban pero no representaban ninguna historia. Los juegos escénicos fascinaron a los romanos, pero también les inspiraban un cierto temor. Ellos sabían que en el origen, para los etruscos, los juegos escénicos reunían al mismo tiempo espectáculo y magia: tuvieron una gran importancia en los ritos funerarios, y concedían al muerto el privilegio de una revitalización eterna.

La influencia de esos juegos fue tal en la cultura romana que ahí encontramos el origen de la palabra *persona*. Ocupó primero un lugar ambivalente : por una parte designa la máscara

²¹⁴ Tite Live, *Histoire Romaine. op.cit.* VII, 2.

utilizada para los juegos escénicos y por otra al histrión que porta la máscara, luego, más tarde, designará la identidad, la persona. El primer significado de *persona* nos conduce a varias hipótesis en cuanto al origen etimológico de la palabra. La primera hipótesis, de inmediato evidente, *per sonare*, da su nombre a la máscara, por su función: es por medio de ella que la voz suena. La máscara es el objeto que conduce la voz del actor. Por extensión, esa voz da forma a un rostro que se vuelve un tipo y adquiere un nombre.

La segunda hipótesis está dada por Jean-René Jannot, especialista en la cultura etrusca, y describe el fresco funerario en el que aparece una escena reveladora: «en la tumba tarquiniense de los Augurios se desarrolla el famoso y cruel juego en que un hombre, la cabeza dentro de un saco, se defiende con un mazo de un perro bravo que lo desgarrará a dentelladas. El perro está amarrado a una larga correa que sujeta un *ludion* enmascarado, embozado en una barba falsa, vestido con una túnica corta y portando un gorro puntiagudo. Su nombre está inscrito a un lado: PHERSU. Esa palabra pasó directo al término latín *persona* que designa una máscara, un actor enmascarado y por extensión un papel, un carácter, una personalidad, una persona.²¹⁵

²¹⁵ Jean-René Jannot, *A la rencontre des Etrusques*. Rennes: Ouest-France, 1987.



Esta escena lúdica se integra a una ceremonia fúnebre que significa la revitalización del difunto.

De esta manera, Phersus se erige como el maestro de la ambivalencia: en el interior y en el exterior de la máscara, en contacto con la muerte y capaz de regresar la vida.

A partir de esta formulación de *persona* se construye una noción de la máscara que involucra la afirmación de un papel social y reivindica el carácter como elemento fundador de la *personalidad*, es decir de la identidad: la máscara muestra al padre, a la joven, al inocente, al

hombre enojado²¹⁶. La noción del hombre como un actor que actúa un papel tiene una presencia fundamental en la Roma antigua ya que incluso está presente en el lenguaje.

La noción de *persona* reposa en una ambigüedad: designa al mismo tiempo la máscara -un objeto inerte- y el actor enmascarado -un ser vivo tras el objeto-. A partir de este doble sentido se construye el concepto de identidad: por turnos aparecen lo manifiesto y lo oculto, el anverso y el reverso, lo cóncavo y lo convexo, la verdad y la mentira. Por un lado, el reverso: el histrión se oculta detrás de un papel y por el otro, el anverso: aparece una personalidad afirmada y de inmediato reconocible. La unidad de la persona reside en un desdoblamiento: la función social afirmada, el carácter expuesto que depende de la conciencia íntima de saber que se actúa y, al revés, la esfera privada que sólo puede permanecer oculta en virtud del papel que necesariamente se adopta en la sociedad.

Los ciudadanos romanos no se suben al escenario: esa suerte está reservada a los extranjeros, los esclavos, los libertos. Los histriones no tienen derecho a portar la máscara, pero se valen de un maquillaje recargado y de expresiones exageradas para simularlas. Según André Degaine, sólo los ciudadanos pueden enmascarar su rostro: lo hacen con motivo de sátiras rurales o militares que se dan de manera espontánea, al aire libre, al término de la cosecha o de una conquista militar²¹⁷.

La máscara romana, como en la tradición etrusca, está también asociada al rito funerario: pertenece a un dominio sagrado y reservado a los nobles. El trabajo de David Wiles acerca del sentido de la máscara en Roma precisa el desarrollo de dichos ritos: « Una persona parecida

²¹⁶ Tipos clásicos que aparecen en las obras de Plauto (siglo II antes de JC) que han llegado a nosotros.

²¹⁷ André Degaine, *Ibidem*. p.56.

físicamente al muerto, que había sido preparada para imitarlo, a veces era un actor profesional, participaba en el funeral como la encarnación en vida del muerto. Otros llevaban la ropa, los objetos y las mascararas de los antepasados del muerto, y tomaban sus lugares en unas sillas de marfil colocadas en un estrado, para que toda el linaje fuera presente en el escenario.²¹⁸» La máscara, así como la representación, está íntimamente ligada a la muerte: proviene del ámbito privado y religioso.

A partir de allí, se puede entender por qué el teatro nunca encontró en el recinto del circo un espacio para desarrollarse: los juegos escénicos, aunque tuvieron su origen en la magia y lo sagrado de la cultura etrusca, casi inmediata y necesariamente perdieron su sentido original poniéndose al servicio del poder. Nunly Mc Carthy subraya la oposición entre la naturaleza del teatro griego y el romano:

Una diferencia fundamental entre el teatro romano y el griego, es la del estatuto social del actor profesional. En Grecia, actuar cobraba una importancia religiosa y política y algunos actores servían al estado como embajadores de confianza. En Roma, sin embargo, actuar era sobre todo el trabajo de los extranjeros y de los esclavos. Los griegos pensaban que bailar y actuar con una máscara formaba parte de ser ciudadano pero en Roma, este tipo de actividad no representaba ningún orgullo para una buena familia : era de hecho, inconcebible. Al contrario de los griegos que utilizaban las máscaras para un culto religioso de celebración de la vida, las preocupaciones de los romanos en relación con la máscara tenían que ver con la muerte. Cuando un noble romano moría, recibía, por el privilegio de su rango y clase social, una máscara mortuoria.²¹⁹

²¹⁸ David Wiles. *The masks of Menander: sign and meaning in Greek and Roman performances*. Cambridge: University Press, 1991. "A person who had the same physique as the dead man, and had been trained in life to imitate him, sometimes a professional actor, would participate in the funeral as the living incarnation of the dead man. Others would wear the robes and office and masks of the deceased man's ancestors, and would take their places on ivory chairs mounted on rostra, so that the whole family line was, as it were, brought back to life on stage."

²¹⁹ Nunly Mc Carthy, *Masks. Faces of culture*. New-York: Abrams, 1999.

En la cultura romana el sentido mismo de la máscara es incompatible con una representación pública como la de los juegos escénicos.

En -264 tuvo lugar en Roma la primera representación de un drama griego. Sólo a partir de esa fecha es que el teatro en tanto tal, es decir tal como se le conoce en la Atenas del siglo V, se inserta en la cultura latina. Entonces se abandonan, en público, las improvisaciones escénicas inspiradas en el modelo etrusco para adoptar la estructura del teatro griego: la intriga, la historia. Según Tito Livio, gracias al histrión Livius Andronicus²²⁰, el espectáculo evoluciona en el sentido del teatro helénico:

Algunos años después, Livius, abandonando la sátira, fue el primero en atreverse a enlazar una intriga con una acción; él era, como entonces todos los autores, el actor de sus propias obras: a menudo se le solicitaba repeticiones, debilitó su voz, pero obtuvo, se dice, la gracia de colocar frente al tañedor de flauta a un joven esclavo que cantaría por él; y él actuó su papel, así reducido, con mayor fuerza y expresión, ya libre de las preocupaciones de cuidar su voz. A partir de entonces el histrión contó con el apoyo de un cantante y reservó su voz sólo para los diálogos. Sometido a esta ley, el teatro perdió su alegría libre y juguetona; gradualmente, el divertimento se volvió un arte; entonces la juventud, abandonó el drama a los histriones, retomando el uso de sus antiguas y bufonas escenas, forradas de versos (...). Ese género de entretenimiento que había recibido de los etruscos, la juventud se lo apropió, y no permitió a los histriones profanarlo.²²¹

La vida artística romana siguió hasta entonces los modelos etruscos.

La introducción del teatro griego en la cultura romana a partir de la conquista de Sicilia²²² propició el nacimiento de una literatura latina en deuda con los griegos en la forma-los primeros dramas representados en Roma fueron traducciones o imitaciones de las tragedias

²²⁰ -240.

²²¹ Tite Live, *Ibidem*. VII,2

²²² Al término de la primera guerra púnica, Sicilia se convirtió en la primera provincia romana.

griegas-, pero de profunda inspiración itálica. Cuando los romanos descubrieron el teatro griego, éste se encontraba en plena decadencia: ya no había grandes tragedias, el coro y las máscaras habían desaparecido. Esos elementos de la tragedia griega, así como los temas políticos estuvieron ausentes del teatro romano en su primera época. Hemos visto que los histriones eran esclavos: por una parte, no gozaban del privilegio de portar la máscara, y por otra, para los romanos era inconcebible que los no ciudadanos representaran un teatro de reflexión cívica como en la tragedia griega, indisociable de la noción de *polis*. Poco a poco los espectáculos se profesionalizaron y se dividieron en géneros precisos a pesar de que de manera paralela subsistieron los divertimentos con máscaras que los ciudadanos se apropiaban para festejar los acontecimientos que marcaban su cotidianidad (fiestas agrícolas, proezas militares).

El teatro, los juegos escénicos y los juegos del circo fueron parte integral de la rutina romana: no los animaba lo extraordinario. Los juegos dieron ritmo al año: en -238 se crearon los *ludi florales* (en abril), en -220 los *ludi plebei* (noviembre), en -212 los juegos apolíneos (julio), en -204 los *ludi megalenses* (abril), en -202 los *ludi cereales*. Así pues los espectáculos se desarrollaban durante ocho meses del año, de abril a noviembre. Eran gratuitos y además de los gladiadores y los juegos deportivos incluían un programa teatral en el que la danza, la mímica y la acrobacia tenían un lugar privilegiado. Los juegos, como emanación de un acto político, recibían subvención del Estado y del magistrado que los presidía.

El teatro desarrolló varios géneros a partir de las culturas griega y romana: la *cothurnata*, tragedia que retoma los temas griegos; la *praetexta*, tragedia de temas latinos históricos o contemporáneos; en el género cómico, la *palliata*, de inspiración griega y la *togata* más tarde atelana, como farsas romanas. Las comedias gozaron de la preferencia del público y

consistieron en improvisaciones a partir de situaciones estereotipadas: ese género evolucionó pronto hacia el mimo y la pantomima. De este modo, rápidamente, el teatro de inspiración griega, en la tradición de la tragedia o de la comedia escritas, se extinguió para ceder el paso a las farsas o las comedias escenificadas como pantomimas. La tragedia evolucionó hacia la ópera, la danza y el canto y, a partir del siglo I, el mimo absorbió todos los géneros cómicos; desde entonces se incorporó de nuevo la máscara.

Podemos cuestionar las razones de la desaparición paulatina de un teatro más propiamente literario: sin duda el público, habituado ya a las justas deportivas y guerreras, no asociaba el espacio del espectáculo con el acto de escuchar un texto. Lo vimos antes, la representación se da más en el ámbito de lo privado, e incluso de lo sagrado, que en los festejos públicos que apuntan hacia lo vulgar. El espectáculo es parte de la fiesta, del divertimento, lejos de una tradición griega en la que la ciudadanía compartía preocupaciones estéticas y filosóficas. Sin duda, el diseño del espacio arquitectónico imposibilita la concentración de la mirada y de la atención.

El circo es un circuito cerrado, por lo que los histriones en algún momento dan necesariamente la espalda a los espectadores y la voz, sin máscara que la haga resonar, se pierde. Recordemos sobre todo que la celebración de los juegos es una importante herramienta política: tanto bajo la República, como el Imperio, los juegos celebraban la grandeza de Roma, el poder de los gobernantes. Es el lugar en el que se juega de manera simultánea el divertimento y la popularidad de los emperadores, según el nivel de complacencia del público. Las nociones de público y de pueblo se confunden entonces.

Paralelamente a los *ludi*, la moda de las lecturas de las obras griegas o de inspiración griega (como las tragedias de Séneca) se desarrolló desde los inicios del Imperio. Estas lecturas se llevaban a cabo en pequeños teatros reservados para tal efecto, los odeones, pero eran sólo para una minoría: los frecuentaban sólo los patricios cultos, que sentían aversión por el Circo. Juvenal nos recuerda que los Juegos embrutecían al pueblo, que se había vuelto holgazán, que sólo estaba a la espera de la entrega de dádivas a la salida de los espectáculos: «Desde que ya no hay sufragios para vender, él que, antes, otorgaba el poder, las gavillas, las legiones, en fin que distribuía todo, ese pueblo desposeído sólo desea, con una ansiosa concupiscencia, dos cosas en el mundo: pan y circo.»²²³ Entonces el teatro no servía ya para animar la reflexión, sino para adular y satisfacer, para mantener la masa de romanos que, a partir del momento en que se convierten en súbditos de los emperadores, tienen pocos deberes cívicos que cumplir.

2. Arquitectura de los espectáculos romanos

Como ya lo hemos visto, los espectáculos romanos representaban una postura política: los juegos no sólo entretenían al público con el fin de que los políticos pudieran obtener sus favores, sino que el recinto mismo participaba en el proyecto de afirmación y de ejercicio del poder. Existían cuatro monumentos, cada uno reservado para un espectáculo en particular: el circo, las carreras de carros; el anfiteatro, los combates; el teatro, los juegos escénicos; y el odeón, los espectáculos líricos y las lecturas públicas. A medida que los hombres de poder descubrieron y luego animaron la fascinación del pueblo por los Juegos, la arquitectura se

²²³ Juvénal, *Satires*. Traducción Clouard. <http://ugo.bratelli.free.fr/Juvenal/Sat10.htm> (consulta abril 2011) X, 81. Traducción mía.

convirtió en aliada de la exhibición de la grandeza de Roma.

Plinio el Viejo narra las siguientes anécdotas: “Scaurus [édil en 58] mandó construir, para unos días, un teatro de ochenta mil lugares, de tres pisos con trescientas columnas: el primero en mármol, el segundo en madera dorada, sin contar las tres mil estatuas en bronce, los tapices atálicos, los cuadros...”²²⁴, y más adelante: “en los juegos de C. Antonius, toda la decoración del teatro se hizo de plata, L. Murena hizo lo mismo... Nerón mandó a recubrir de oro el teatro de Pompeya para el día en que se lo mostró a Tiridate, rey de Armenia”. De esta manera los políticos se adueñaron de los circos y los teatros para aplastar a sus rivales y subyugar al pueblo en una apuesta creciente por los detalles suntuosos. El esplendor desplegado reforzaba la imagen divinizada del *Caesar*, y la arquitectura buscaba sustentarse en una cosmovisión propiamente romana. No sólo se trataba de construir magníficamente, sino de contribuir a mantener a Roma como el centro del universo.

a. El circo

El circo fue el recinto más imponente de los Juegos y el más representativo del poder en la Roma antigua. Según R. Chevallier, la estructura arquitectónica del circo antes que nada posee un sentido astrológico y simbólico: “el Circo de esta forma es como una proyección del universo y la cifra del destino humano.”²²⁵ Ese acercamiento entre la arquitectura del Circo y la astrología quedó establecido de manera muy clara por Vitruvio²²⁶, en los capítulos consagrados al teatro

²²⁴ Pline l'Ancien, *Ibidem*. XXXVI, 24.

²²⁵ Chevallier, *Les Jeux du cirque Romain*, *op.cit.* p.315.

²²⁶ Siglo I antes de JC.

en su tratado de arquitectura:

Nos dicen que fue construido imitando a los Cuerpos celestiales; tal y como los Cielos tienen doce casas, el Circo tiene doce puertas de entrada; y como existen siete planetas, entonces hay siete arcos, de Este a Oeste, a buena distancia el uno del otro; a través de estos arcos los Carros pueden detener su carrera, como la luna y el sol lo hacen en el zodiaco; lo hacen veinticuatro veces, en imitación a las veinticuatro horas. Los competidores se dividen en cuatro escuadrones, cada uno diferenciado por su color; uno verde, como La Primavera; otro rojo como el ardiente Verano; el tercero blanco en imitación al pálido otoño y el cuarto un marrón apagado por el triste invierno.

Desde su concepción arquitectónica, el Circo es la expresión de una cosmovisión que se basa en la astrología y su influencia en el destino de los hombres. Al centro del recinto, se encuentra la presencia divinizada del emperador: la implicación religiosa de los Juegos se centra en el César.

Repitémoslo: el Circo es el lugar del poder y la utilización de la astrología sirvió sobre todo para reforzar la idea de que el destino de Roma es ser el centro del universo, y el Emperador el dueño del “círculo de la tierra”. Esta expresión es utilizada por Vitruvio en el prefacio del *Tratado de arquitectura* que le dedica a Augusto en los siguientes términos: “tu voluntad y tu inteligencia divinas César emperador, te hicieron dueño del imperio del *círculo de la tierra*”²²⁷. La expresión *orbis terrarum* es una referencia directa al mapa elaborado por Marco Agripa para César al momento en que Vitruvio escribía su *Tratado de arquitectura*. Conocemos este mapa gracias a las copias realizadas en la Edad Media a partir del original, desde entonces perdido.

El objetivo de César no era científico: no se trataba de determinar fielmente los contornos geográficos de las provincias romanas. El *orbis terrarum* era una herramienta de propaganda política que colocaba a Roma en el centro del Imperio sobre el cual necesariamente ejercía su

²²⁷ *orbis terrarum*.

dominio. En su ensayo sobre la frontera romana, Paul-Augustin Deproost, investigador de la Universidad de Louvain, examina la noción de *orbis terrarum*²²⁸: “las representaciones romanas del mundo confunden indisolublemente el *orbis romanus* y el *orbis terrarum*, desde el primer emperador que proyecta todo para imponer la ideología del *caput mundi*” El mundo sólo cobra sentido a partir de una figura imperial que le da unidad y lo extirpa de la nada. La cabeza del mundo es Roma, ciudad mística y sagrada, y su rostro, político y sacralizado es el César.

Esta noción de *orbis* es fundamental en materia de arquitectura: no es anodino, en el seno de un universo circular, que el *Circus* sea un anillo, y el teatro romano un semicírculo. *Circus* significa *anillo cerrado*. En la época de Augusto, el Circo Máximo alberga a 150 000 espectadores.

Citemos de nuevo a Deproost quien aclara esta idea:

En un universo concebido como un círculo –el *orbis terrarum*–, la frontera pierde toda su consistencia geográfica para apuntar a un centro a partir del cual el compás de los hombres traza el mundo o, mejor aún, un centro a partir del cual se despliega como una onda en expansión. Al mismo tiempo conquistadora y civilizadora, esta onda crea un territorio que es en sí mismo su frontera, como la burbuja de un universo en expansión: todo está contenido ya en el punto de partida de un centro ideológico indefinidamente extendido hacia la *res nullius*, (...) que no existe en tanto el centro no lo ha alcanzado. En último, por tanto la frontera romana no es ni siquiera un lugar de paso, el resultado complejo de una evolución histórica, sino la exigencia natural de un organismo que crece, coherente en sí mismo y diverso entre sus partes, a imagen del universo.

El círculo no representa el límite de una tierra sagrada sino su centro: es la imagen de una fuerza ondulante cuya importancia no reside en la extensión de su área de expansión sino en el origen de su fundamento. Ese fundamento, evidentemente mítico, explica la omnipresencia de

²²⁸ Augustin Deproost. *Les paradoxes de la frontière romaine*. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/07/frontieres.htm> (Universidad de Louvain) (consulta abril 2011)

la astrología en la cosmovisión romana antigua:

Quizás hay que buscar en otra parte la verdadera frontera de Roma. Ni en sus confines, ni al interior, ni en una línea, sino en un punto, en un centro, aquel que estructura el espacio de las utopías. Desde el origen, Roma fue consciente de que se convertiría en una “Tierra del Centro”. Antes de convertirse en el “mundo”, el *mundus* primitivo que designaba un lugar mágico, una fosa cerrada en la que según la tradición Rómulo y sus compañeros echaron un montículo de tierra del país de donde provenían; esta fosa obtuvo su nombre de la bóveda celeste y se abre tres veces al año para dejar salir las almas de los primeros romanos y sus ancestros. En ese lugar de todos los intercambios, incluidos los de vivos y muertos, Roma se apropia en la cavidad de su tierra la curvatura del cielo como símbolo absoluto de su conciencia unificadora.²²⁹

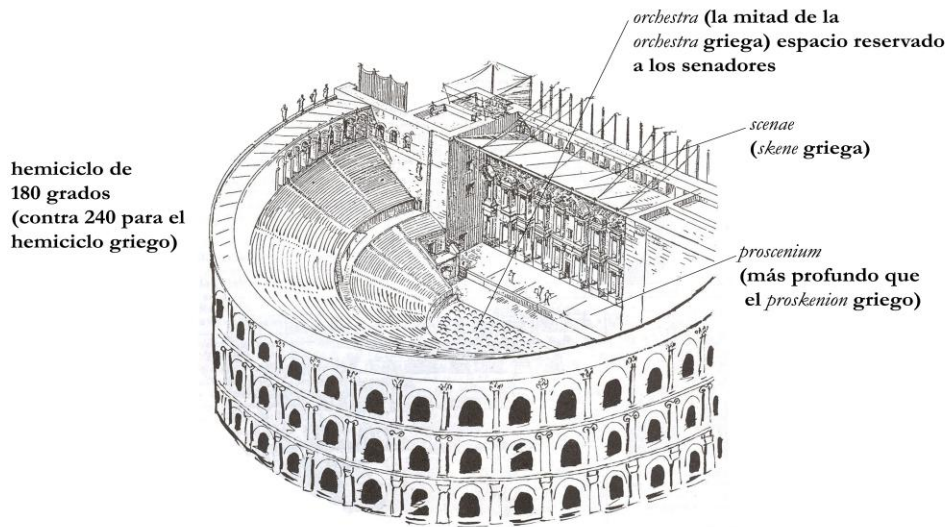
La circularidad es entonces el fundamento mismo de Roma y el Circo encarna esa fosa en la que la tierra y el cielo se encuentran, donde los vivos y los muertos se comunican, y de donde el *Urbs* obtiene su carácter mágico y sagrado.

b. El teatro

En un primer tiempo, los juegos escénicos tuvieron lugar en el Circo, sobre una tarima. Poco a poco el teatro adquiere su propio espacio. Al principio la estructura del teatro fue de madera, provisional, desmontable; los espectadores permanecían de pie y lo hicieron durante cuarenta y cinco años, hasta la instalación de gradas móviles: en un inicio los juegos escénicos no fueron concebidos para perdurar. Progresivamente, los *ludi scenae* se incorporan al Circo romano y la arquitectura evoluciona de una imitación del teatro griego a la invención de las especificidades propias del teatro romano.

²²⁹ Deprost, *idem*.

El primer teatro de madera, basado en el modelo griego, se construyó en -145; muy pronto fue enriquecido con un telón en -133 (cuya particularidad es la de sumirse en el escenario), luego añadió un decorado pintado en -99. El primer teatro romano de piedra es el de Pompea, en -55, con una capacidad para veinte mil espectadores²³⁰.



el hemicycle puede ser cubierto de un *velum* de tela colorida

Resulta interesante comparar las modificaciones arquitectónicas de los teatros griego y romano con el fin de comprender bien las diferencias entre ambos: aunque parecen obedecer a razones funcionales también tienen un sentido profundo. El hemicycle se reduce a un semicírculo (180°) mientras que el griego se abría por lo menos a 220°. Lo vimos anteriormente, al centro de la *orchestra* griega se encuentra el altar a Dionisos, corazón del *theatron*, así como el coro que

²³⁰ Ilustración extraída y adaptada de *l'Histoire du théâtre dessinée* d'André Degaine, *op.cit.* p72. Las leyendas del dibujo son mías.

conecta los personajes con los espectadores. Al contrario, la orquesta romana se integra a las gradas para acoger a los senadores, espectadores privilegiados. En Roma, el corazón del teatro es el entretenimiento. El público se encuentra por completo dentro del espectáculo, como proyectado en él, puesto que la distancia que establecían el coro y el dios en el teatro griego, está excluida de la dimensión teatral romana. No se trata de debatir o de cuestionar sino de divertir, de entregarse a las emociones, de olvidar los problemas cotidianos. El coro griego parecía distanciar al espectador mientras que en realidad, al invitarlo a la reflexión, lo relacionaba con la ficción. En el teatro romano, la ausencia de coro, la delimitación arquitectónica del espacio, establecen una distinción abismal entre la escena y la sala. El espacio de la ficción está compartimentalizado, delimitado por tres paredes, y en él casi necesariamente se eleva una cuarta pared invisible al frente de la escena.

Mientras que el teatro griego se alzaba sobre una colina, es decir que se abría y formaba parte del paisaje, dejando ver el templo en el horizonte, el teatro romano está cerrado sobre sí mismo, alejado de la naturaleza, incluso a menudo cubierto con un velo que protege a los espectadores de la luz del sol. La fosa está sostenida por arcadas escalonadas (tres pisos en la gráfica más arriba). Tanto para el arquitecto como para el político, el espectador y su placer son los elementos clave del teatro. Se toma muy en cuenta su comodidad y su salud: “Ahora bien es muy importante que ese lugar sea sano (...) ya que los espectadores que están sentados durante mucho tiempo en un mismo lugar con sus mujeres y sus hijos, verían afectada su salud si el aire vecino estuviera viciado por los vapores de los pantanos” y sigue, “Pero no es suficiente evitar los males que el vicio del aire puede propagar; es necesario cuidar que el Teatro no esté expuesto al mediodía; ya que los rayos del sol encerrados en la circularidad del teatro calientan

mucho el aire que se queda encerrado y este aire al no poder circular se vuelve tan ardiente y abrasador que quema, cuece y disminuye los humores del cuerpo”²³¹. De esta manera, no sólo el emplazamiento del teatro sino su orientación están determinados en función del bienestar de los espectadores.

La mirada del espectador romano se dirige directamente a la escena: no ve ni el paisaje, ni el lugar en el que los actores se vuelven personajes, ni el espacio sagrado que los griegos percibían. Es un teatro sin horizonte, teatro de entretenimiento, cerrado sobre sí mismo, apartado del mundo, volcado por completo hacia el espectador y la satisfacción de todos sus deseos. Vemos entonces que se pasa de un espectáculo cívico y sagrado a un entretenimiento dirigido a un público pasivo, ávido de distraerse de su aburrimiento cotidiano, y con el que se trata de ganar el beneplácito para el político de turno. La modificación, tanto de las prácticas teatrales como del sentido del género dramático, deja intuir una transformación de los fenómenos lingüísticos que los designan. La metáfora del *theatrum mundi*, a la par de la realidad del teatro, expresa ahora, en ruptura con la perspectiva platónica, una cosmovisión distinta.

²³¹ Vitruvio *Tratado de arquitectura*. Libro V.

<http://claude.philip.pagesperso-orange.fr/documents/pages/50%20dessin%20livre.htm> (consulta abril 2011)

CAPÍTULO VI

INTEGRACIÓN DEL *TOPOS THEATRUM MUNDI* EN LA FILOSOFÍA ESTOICA

La comparación del mundo con el teatro y de los hombres con los actores surgió formalmente en Grecia, al interior del discurso filosófico, mientras la tragedia estaba en pleno apogeo. Platón introdujo esta metáfora para desarrollar los temas del juego, del destino y de la libertad. En cambio, en Roma, cuando el teatro ya languidecía, los filósofos estoicos recurrieron ampliamente a esta metáfora. La filosofía estoica buscaba abundantes figuras retóricas para crear un discurso impactante que pudiera sellar una actitud ejemplar en la mente de sus lectores. La metáfora del teatro aparece como la figura didáctica por excelencia. En un movimiento inverso, el teatro vivo, el que habita el escenario, se transformaba en pantomima, mientras que los Juegos convocaban de manera masiva al público romano. A partir de Augusto, el teatro propiamente literario cayó en desuso, y solamente los patricios cultos asistían ya a las lecturas de las tragedias griegas en los odeones. Plinio el joven narra lo siguiente: “Durante todo el mes de abril, casi no pasa un día sin que alguien haga una lectura pública...”²³². Se retoma el repertorio clásico o se escriben, sólo con el fin de ser escuchadas, tragedias a la manera griega. Así, sobre las ruinas de un teatro moribundo, los filósofos estoicos establecen al hombre como el actor del teatro de la vida.

²³² VII, 17,1-4 (traducción mía).

1. Séneca, lector de Platón

Parece que Séneca, como lector minucioso de Platón, retomó la metáfora del teatro del mundo como la imagen más pertinente para acercarnos a una reflexión sobre la esencia de nuestra condición mortal. Recupera así los temas evocados por Platón y desmenuza la metáfora, desarrollando los atributos del actor, particularmente el vínculo entre el actor y su personaje. Dramaturgo y filósofo al mismo tiempo, Séneca une en sus escritos el mundo de la escena al de la contemplación y no reduce el *topos* a un sentido único, sin que más bien, otorga a esta imagen una polifonía que impide al lector adoptar aquello que fácilmente podría convertirse en un manido lugar común. Veamos cómo Séneca, como lector de Platón, se apropia del *theatrum mundi*, para así conocer sus pormenores.

El capítulo II de *De la providencia* es particularmente interesante por dos razones: por un lado Séneca retoma ahí el tema platónico de una vida digna de la mirada de los dioses; por otro, sustituye la imagen del espectáculo por la del juego, misma que Platón utilizó al desarrollar esa idea:

Te sorprendes de que Dios, que tiene afecto a los hombres buenos, que quiere que sean aún mejores y lo más perfectos posibles, les imponga como ejercicio alguna calamidad. A mí no me sorprende que los amos de los cielos quieran admirar a los grandes hombres en lucha contra la adversidad. A menudo nos complacemos al contemplar a un joven intrépido recibir, armado de un chuzo, el impulso de una bestia feroz, que sostiene hasta el final el ataque de un león sin palidecer; el espectador está aún más encantado si este valiente es de sangre ilustre. Esto no puede llamar la atención divina, no estos pasatiempos de la frivolidad humana. He aquí un espectáculo digno de atraer las miradas del Dios que cuida de la obra de sus manos; he aquí un duelo digno del Dios: el hombre bueno en lucha con la mala suerte, sobre todo si él provocó la lucha. No veo nada más bello en la tierra en los ojos del amo del Olimpo, cuando se digna en bajarlos, que este Catón inmóvil después de la última caída de su partido, de pie todavía entre las ruinas de la república.²³³

²³³ *De la providencia*, 2. Traducción mía.

Antes que nada, Séneca critica severamente los juegos del circo romano, y por medio de esta crítica, en un registro completamente político, critica también a los emperadores que se hacen venerar como dioses y exigen de sus súbditos luchas sangrientas. Aunque el Circo es el entretenimiento del momento, el filósofo aprovecha la más mínima ocasión para condenarlo.²³⁴ Séneca advierte al lector que la época se equivoca, tanto en el tema de la verdadera valentía como en el de los verdaderos dioses. Los hombres pierden su tiempo en ocupaciones frívolas y envilecedoras, ya sea porque están demasiado ocupados con el dinero y el poder, ya sea porque holgazanean sin hacer nada, o pasando el tiempo en el Circo o en el estadio. Esta vida sumida en la actualidad y en la preocupación por entonar con lo que acontece no es la mejor de las vidas, no corresponde a la vida sabia. También, Séneca lo recuerda en su tratado sobre la brevedad de la vida: ciertamente, los hombres se quejan de que la vida es demasiado corta, pero dilapidan el tiempo que les ha sido otorgado.

a. El dios del teatro del mundo

El mundo está regido por un soplo divino: un Dios o unos dioses, Séneca emplea indistintamente una u otra expresión. El filósofo no precisa ninguna definición de lo divino y su teología parece ir de un politeísmo romano tradicionalmente aceptado, a un monoteísmo poco elucidado que tendería más hacia el dios de los filósofos que al de los cristianos²³⁵. Revisemos al respecto las palabras de Erasmo en el prefacio a la segunda edición de las obras de Séneca: “Si lees a Séneca como un autor pagano, escribió a la manera de un autor cristiano, si lo lees como

²³⁴ Véase también *Cartas a Lucilio*, VII.

²³⁵ Véase *La ciudad de Dios*, V y VI, 10,11.

un autor cristiano, escribió como un pagano". Si bien Agustín parece dialogar de manera natural con los escritos de Séneca, nada prueba que el estoico se haya convertido al cristianismo. La pregunta teológica no está en el centro de su reflexión, a pesar de que la presencia y la proximidad divinas están dadas desde el principio, sin cuestionamientos: preocuparse por aquello que uno no puede conocer, ya sea Dios o la muerte, es una actitud vana y una pérdida de tiempo.

Entretanto, Séneca parece admitir que existe algo más allá de lo humano, incluso si no lo define en términos de divinidad. La *Carta XLI a Lucilio* es, sin duda, entre sus escritos la que trata del tema de manera más profunda. El filósofo constata en ella que los hombres veneran la naturaleza y le rinden culto: la disposición del mundo da cuenta de un misterio que nos rebasa. El sentimiento místico que suscita la naturaleza nos hace presentir otra presencia que el filósofo no describe ni explica, pero que él llama Dios, sopro divino o dioses.

Del mismo modo, los hombres en presencia del hombre de bien sienten cierta admiración, experimentan lo desconocido, la rareza. Así como se experimenta la presencia del misterio en el corazón de la naturaleza, el hombre virtuoso parece poseer cualidades que los demás no poseen, se eleva por encima de la masa. Hay, en él, algo que no parece pertenecer al común de los mortales. Séneca actúa prudentemente acerca de la elucidación de la pregunta teológica. Nos atreveríamos incluso a afirmar que el filósofo utiliza el campo léxico ligado a lo divino en un sentido metafórico. En efecto, la diversidad de referencias divinas y las contradicciones que éstas conllevan (¿un Dios? ¿varios dioses? ¿una naturaleza divina?) confunden las pistas. Séneca no dice nada de Dios, sino que se sirve de lo divino para pensar en aquello que de tan elevado y raro en el hombre parece ajeno a su naturaleza.

La referencia a una presencia divina en el hombre nos ayuda a pensar en lo más humano que existe: la capacidad de perfeccionarse. Aquello que pensamos que nos es más ajeno, en cambio, constituye nuestra propia naturaleza: “Admiren en él [el hombre] eso que no puede dársele ni arrebatársele, eso que es propio del hombre; es decir su alma, y en su alma, la sabiduría”²³⁶. La “patria celeste” que evoca Séneca no es externa a la humanidad, sino que le es propia. Ahí se encuentra la idea platónica: aquello superior en nosotros, lo “divino”, no proviene de otro mundo, y el alma no busca escaparse de las bajas terrestres sino que habita el cuerpo, lo transfigura y se realiza concentrándose sobre sí misma, y no huyendo hacia un más allá mejor²³⁷.

Para Séneca, lo divino está en el hombre, es la virtud, la ley, la voluntad en acción. Así, Dios no es otra cosa que el hombre que quiere eso que vive²³⁸ :

En la virtud se encuentra la verdadera felicidad. ¿qué te aconsejará? De no considerar como un bien, o como un mal, nada de lo que no resultará ni de virtud, ni de maldad; luego, de ser firme, incluso frente a un mal que proviene del bien; finalmente, de representar a Dios. Y para tal empresa, ¿qué ventajas les son prometidas? Son grandes, igualan a las de la Divinidad. No serán forzados a nada, no faltaran de nada; estarán libres, seguros, protegidos de cualquier desgracia; no intentarán nada en vano, lograrán todo conforma a su pensamiento; no les pasará nada que sea una desgracia, nada que esté en contra de su opinión y de su voluntad. ¿qué significa esto? ¿qué la virtud basta para ser feliz? Perfecta y divina, ¿por qué no bastaría? Es más de lo que uno

²³⁶ *Carta XLI a Lucilio.*

²³⁷ *Fedón*, 79d: “Cuando al contrario, es el alma misma, y solo ella por sí misma, que conduce su examen, ella se lanza hacia lo que es puro y que es siempre, es inmortal y siempre parecido a sí (...) Este estado del alma, es lo que llamamos pensamiento.” Lo que es inmortal, puro, inmutable y eterno, lo divino no es ajeno al alma, es el alma misma. Igualmente *Fedro*, 247e: “Ya que, cuando ella ha contemplado los otros seres reales y se ha alimentado de ellos, se sume de nuevo en el interior del cielo, y entra en su morada.” Esta morada, es el cuerpo. La parte superior del hombre no pertenece a otro mundo, ella posee el cuerpo para entregarse por completo a su naturaleza. Citemos asimismo el *Timeo*, 31^a: “En consecuencia, [el dios] puso la inteligencia en el alma y el alma en el cuerpo, y construyó el universo para hacer una obra que fuera naturalmente la más bella posible y la mejor.” Así el alma de ninguna manera está presa en el cuerpo, sino que para ella es la mejor de las moradas.

²³⁸ *Carta XVI a Lucilio.* traducción mía .

necesita. ¿qué puede hacerle falta al hombre que está fuera del deseo de las cosas? ¿qué necesita buscar a fuera el que reunió en él todo lo que le es propio?

No hay un Dios fuera de nosotros mismos, o en todo caso si lo hubiera no podemos saberlo. Pero la mejor parte de nosotros, aquella que suscita la admiración, esto es la virtud, es aquello que podemos llamar divinidad, puesto que es tan rara y tan superior que parece venir de otro lugar.

b. Del espectador a la obra

Convocar a la divinidad en el seno de la metáfora del mundo como un teatro no es para Séneca la ocasión de introducir al lector a una teología estoica. Retomemos el pasaje precedente de *De la Providencia*, 2. El dios del *theatrum mundi* asume el papel de un espectador: contempla su propia criatura en acción. La libertad del hombre de ser dueño de su destino permanece entonces intacta: el dios sólo contempla. Al igual que el espectador romano fascinado por los combates del circo, el espectador divino juzga al que observa sin poder dirigirlo.

El hombre enfrentado a la virtud, la voluntad, las riendas de su vida, es el único espectáculo que puede atraer a un dios. Por lo tanto es el único que vale la pena emprender. La superioridad del espectador nos revela aquí la calidad de la obra. Si retomamos esta idea de que recurrir a dios es una metáfora que nos regresa a aquello más elevado en nosotros, ese espectador divino no es sino esa parte de nosotros mismos que espera, que observa, que ya sabe, que sin duda anhela el desarrollo y el desenlace de nuestros combates interiores. Esta parte superior del alma que sabe lo que debe hacerse, lo que es justo, no parece estar en otra posición más que la de observar sin poder influir en la acción. ¿Qué hace el espectador de

teatro? Reprueba o aprueba al personaje, juzga sus actos, se conmueve ante sus desventuras, critica el desempeño del actor.

Los dioses nos someten a pruebas no con el fin de gozar el espectáculo de un combate cruel, como lo hacen los hombres en los juegos del circo, sino para que nos hagamos sabios, para que nos acerquemos a ellos. La metáfora del *theatrum mundi* se pone al servicio de la moralidad: es a través de las pruebas que atraviesa a lo largo de su vida como el hombre muestra realmente la calidad de su alma. Si estas pruebas nos parecen una calamidad, es porque somos supersticiosos y débiles, esto es, alejados de la sabiduría. El hombre sabio no le teme a la muerte, puesto que no sabe nada de ella, ni a la enfermedad, ni a los reveses de la fortuna que le son imposibles evitar; se esfuerza por estar listo frente a las dificultades de la vida²³⁹.

Séneca señala de esa manera, el camino de la sabiduría: consagrar nuestra breve vida a pensar y a vivir según los principios que escapan a las costumbres de la época²⁴⁰ :

Sólo gozan de quietud aquellos que se dedican al estudio de la sabiduría, sólo ellos viven; porque no sólo aprovechan su existencia, sino que le añaden la de todas las generaciones, haciendo suyos todos los años que han pasado. (...) Ningún siglo nos es prohibido, a todos somos admitidos; y si la amplitud de la mente nos permite salir de los estrechos límites de la debilidad humana, podremos recorrer un gran espacio de tiempo. (...) Los insensatos que andan pasando de un oficio a otro, inquietando a sí y a los demás, cuando hayan llegado a lo último de su locura, y cuando hayan visitado cada día los umbrales de todos los ministros, y cuando hayan entrado por todas las puertas que hallaron abiertas, cuando hayan ido por diferentes casas, haciendo sus interesadas visitas, a cuantos podrán ver en tan inmensa ciudad, divertida en varios deseos (...) Sólo aquellos, podemos decir, están detenidos en verdaderas ocupaciones, que se precian de tener continuamente por amigos a Zenón, a Pitágoras, a Demócrito, a Aristóteles y Teofrasto y los demás varones

²³⁹ Véase: *Cartas a Lucilio*, en particular la II: "Procura cada día con qué enfrentar la pobreza, con qué enfrentar la muerte, sin olvidar los otros males."

²⁴⁰ *De la brevedad de la vida*, XIV. Traducción mía.

eminentes en las buenas ciencias.

El sabio debe consagrar su tiempo a la vida verdadera que es la del ocio y no la de los negocios. Los negocios, *neg-otium*, la negación del ocio, nos alejan de la verdadera vida, nos alejan de la búsqueda de la sabiduría. El auténtico ocio de ninguna manera es el tiempo perdido en los juegos, ni en el descanso o la desocupación, sino el tiempo fuera de nuestro tiempo, que transcurre en la contemplación, en la lectura de los filósofos de los siglos anteriores. El valor de un hombre no reside en su habilidad con las armas, su pasión por la guerra o su talento para lo mundano, sino en el combate interior que establece, solo, contra sus propias debilidades. Séneca privilegia de manera radical la vida filosófica por encima de la social. Así, el espectáculo del hombre en vías de su perfeccionamiento es el único digno de la mirada de los dioses.

c. El sabio: actor y personaje

No se trata de vivir, ni de vivir a cualquier precio sino de saber vivir bien. La *Carta LXXVII a Lucilio* retoma de manera más explícita la metáfora que nos interesa: “la vida es una obra de teatro: lo que cuenta no es si dura mucho tiempo, sino que esté bien actuada. El lugar donde te detengas, importa poco. Detente donde quieras con tal de que te reserves una buena salida.” El actor es en consecuencia la figura simbólica que hace posible representar al sabio. Antes de avanzar aún más en esta idea, señalemos otro matiz dado al tema del actor y su papel. Se trata, en el siguiente pasaje, de decir la falsedad de una existencia dedicada a la representación, a la hipocresía, a la mundanería:

La hilaridad de estos que se llaman felices es ficticia, o pesada, o que supura tristeza, tanto más pesada, en verdad, porque a veces no pueden ser desgraciados abiertamente, sino que es necesario representar felicidad aunque

consuman su propio corazón entre sus penas. Bastante a menudo he de echar mano de este ejemplo, pues con ninguno se expresa con más eficacia esta comedia de la vida humana, que nos asigna las partes que representamos tan mal. Como aquel siervo que recibe cinco medidas de trigo y cinco denarios y que entra en escena presuntuoso y dice con la cabeza baja esto: “He aquí que gobierno a Argos: Penélope me ha dejado el reino, por el que se limita el Istmo desde el Helesponto hasta el mar Jónico.” Aquel que orgulloso déspota e hinchado de confianza en sus fuerzas dice: “Porque si no estás quieto Menelao, morirás de esta diestra”, recibe su ración diaria de esclavo y duerme en andrajos. Lo mismo puedes decir de esos delicados a los que se les lleva en litera por encima de las cabezas de los hombres y por encima de la muchedumbre: la felicidad de todos éstos es una máscara: los despreciarás si los despojas de ella.²⁴¹

El acento está puesto aquí en el lazo que existe entre el actor y el escenario. Algunos hombres desempeñan un papel en la sociedad, pretenden ser lo que no son. Se diría que portan una máscara, como los actores, esto es, llevan una doble vida. La máscara que en el teatro reafirma la identidad del personaje, aquí oculta la verdadera personalidad. Es importante ver que en ese texto la metáfora teatral está concebida no desde el punto de vista del teatro, es decir de la ficción, sino desde el punto de vista de los bastidores, del dispositivo escénico. El actor no es Menelao, aunque el espectador acepte el juego del engaño. No nos dejemos engañar por las apariencias, sepamos desenmascarar a los impostores, los hipócritas, los que pretenden ser lo que no son.

La metáfora del teatro como el lugar de la falsedad, del engaño, de la ilusión sirve aquí no para expresar la complejidad de la condición humana, sino para poner el dedo en la hipocresía de algunos hombres, y también, por otro lado, en la poca lucidez de otros. Los temas de la máscara, del actor y de la representación, adquieren aquí una connotación negativa que será retomada en la época barroca, al introducir la idea de la distancia entre ser y parecer. Para

²⁴¹ *Carta LXXX a Lucilio.*

Séneca se trata de no ceder ante las apariencias: que el actor no se tome por su personaje, ni el espectador olvide la diferencia entre la ilusión del teatro y la vida verdadera.

La importancia de la utilización de esta metáfora por parte de Séneca reside particularmente en el desarrollo de la imagen bajo diversos puntos de vista: el del espectador (dios), el de la ilusión del teatro (ser/parecer), y el del actor, no frente a la ficción, sino ante lo que debe hacer (condición humana/sabiduría). Retomemos la idea del sabio comparado a un actor, de la Carta LXXVII. El actor, en el escenario, sabe que tiene un papel que actuar, sabe que no es ese personaje que todos admiran, sabe que no se trata sino de un instante, durante el cual presta su cuerpo, su voz, su tiempo a una obra de la que no decide el rumbo. A él sólo le corresponde desempeñar ese papel lo mejor posible, le corresponde abandonar el escenario en el momento en que el texto lo señala, con el fin de mantener la coherencia del conjunto. Quizás a él le gustaría quedarse un poco más delante del público, pero la obra perdería su sentido.

A la manera de un actor, el sabio acepta un papel, que no es aquí un papel mundano, no se trata de tal o cual ocupación sino de su condición humana, del sentido de su existencia. El sabio entonces, acepta que su permanencia en la tierra posee una duración en el tiempo en tanto actor, pero su personaje, su papel de ser humano, perdura más allá de su propia vida. Siempre habrá otro actor para actuar ese papel único.

La metáfora del sabio como un actor nos pone ante la presencia de un punto fundamental del estoicismo de Séneca: el sabio, el pensamiento, la contemplación, escapan al tiempo²⁴². La vida del sabio contiene todo el tiempo de la filosofía: “Puedo discutir con Sócrates, dudar con Carneades, gozar del descanso con Epicuro; con los estoicos, vencer a la naturaleza humana;

²⁴² Véase, *De brevitae vitae* XIV.

con los cínicos, superarla; finalmente, caminar al mismo paso que la naturaleza misma, ser contemporáneo de todos los siglos. ¿Por qué, de este intervalo tan corto, tan incierto, no podría alcanzar estos espacios inmensos, eternos, que me permitirían estar en comunidad con los mejores hombres?”. Así aunque exista una gran cantidad de actores en el escenario del teatro del mundo, el papel que actúan sin embargo siempre es el mismo:

Se dice muchas veces que no está en nuestro poder elegir a nuestros padres; que la suerte nos los dio. Sin embargo cierto nacimiento depende de nosotros. Existen varias familias de ilustres genios; escojan la que quieran, los adoptaran, no solamente podrán tomar el nombre sino también los bienes, y no tendrán que conservarlos como un hombre avaro y sórdido; aumentarán a medida que los compartan. Estos grandes hombres les abrirán el camino de la eternidad, y los elevarán a una altura en la que nadie los podrá hacer caer. Tal es la única manera de extender la vida mortal e incluso de cambiarla en inmortalidad. Los honores, los monumentos, todo lo que la ambición obtiene por decretos, todos los trofeos que puede elevar, se derrumban rápidamente: el tiempo lo arruina todo, y derrumba en un momento lo que había consagrado. Pero la sabiduría está fuera de su alcance. Ningún siglo la podrá destruir o alterar. La generación siguiente y las que le sucederán, añadirán más a la admiración que provoca.. La vida del sabio es muy larga, no se encierra en los límites del resto de los mortales. Es liberado de las leyes del género humano: todos los siglos le obedecen como a Dios (...) se compone una larga vida en la reunión de todos los tiempos en uno solo.²⁴³

Lo que debemos comprender de esta metáfora es que el hombre sabio es quien entiende que sólo tenemos ese tiempo para vivir, que más allá del escenario no hay otra vida.

Aquí no hay distancia entre el actor y su personaje, el actor no puede separarse de su personaje: no existimos fuera del escenario del mundo. Séneca utiliza la metáfora del teatro del mundo para hacernos pensar en nuestra propia condición; ya que ese teatro es completamente único y el actor vive sólo el tiempo de un acto y es inseparable de su personaje. El actor representa la conciencia que tenemos de nuestra condición mortal y la aceptación de ésta;

²⁴³ *De brevitate vitae*, XV.

incluso en la voluntad de vivir lo mejor posible. Es decir, se trata de no permanecer reducidos a nuestra temporalidad, sino aspirar a igualarnos con lo divino.

El sabio está sumido en una relación de intensidad con respecto al tiempo: se relaciona con el futuro de otro modo que los hombres minados por el miedo o la esperanza²⁴⁴.

El sabio que consagra su vida al estudio de los antiguos sabios, con el fin de conducir su vida de la mejor manera posible, se asemeja a dios: se libera del tiempo del mundo para concentrar en su conciencia todos los tiempos del pasado. La aceptación de su humanidad es lo opuesto a una actitud pasiva: es la condición de su libertad, de la aceptación de su existencia terrestre. La carta LXX a Lucilio nos lo confirma: “De hecho, usted lo sabe, no estamos obligados a preservarla (la vida): ya que lo importante no es vivir, sino vivir bien. Así, también el sabio vive lo que debe vivir y no solamente lo que puede: hará un examen de dónde, con quien, cómo y por qué debe vivir; lo que lo ocupa, es cuál será su vida no cuánto durará.” No se trata en ningún caso de padecer la vida, sino de decidir aquello que podemos decidir. Le pertenece al hombre sabio decidir cuando es tiempo de morir.

Así, aunque no dependa de nosotros la determinación de nuestra condición de mortales, no por ello somos víctimas de un destino implacable. Liberándose de sus preocupaciones mundanas, el sabio cambia su relación con el tiempo y trasciende su mortalidad para igualarse a los dioses, en un permanente diálogo con los espíritus de los siglos pasados²⁴⁵. El cumplimiento de nuestro papel consiste entonces en permitir ya no la exaltación de la

²⁴⁴ El tema de nuestra relación errónea con el tiempo es retomado por Montaigne, *Ensayos*, I,3; y por Pascal, *Pensamientos*, Br. 172.

²⁴⁵ Sugerimos al lector regresar a *De la brevedad de la vida* XIV y XV. Notemos que Séneca no se conforma únicamente con la escuela estoica sino que revisita todas las escuelas filosóficas de la antigüedad.

individualidad efímera, sino la realizar de la humanidad toda²⁴⁶.

La lectura de la metáfora del *theatrum mundi* a la que nos compromete Séneca nos deja arrinconados. No tenemos otra elección, si aceptamos comprender nuestra condición: el único camino posible de vivir nuestra vida tal y como lo exige nuestra esencia, es consagrándonos a la contemplación, hacernos sabios. Nos permitimos, en este momento de nuestra reflexión, responder al siguiente pasaje del artículo "El teatro del mundo: de la actuación del actor a los lugares del cosmos"²⁴⁷. Su autor afirma que "los estoicos tardíos usan con incidencia la metáfora del Teatro del Mundo. Ciertamente ese no es el centro vital de esta doctrina: pero si es cierto, como escribe Séneca mismo en las *Cartas a Lucilio*, que el estoicismo es "uno", y que uno puede abordar la filosofía por cualquiera de sus costados, entonces el Teatro del Mundo es ciertamente uno de los más pedagógicos de sus costados."

Acabamos de constatar en la lectura de Séneca, que la utilización de este *topos* no es de ninguna manera una incidencia, sino un punto central del estoicismo: la recurrencia a los sabios del pasado (aquí, Platón), con el fin de formar una comunidad de espíritus irreductible a nuestra mortalidad. No se trata de ninguna manera de introducir al lector a una doctrina esotérica por medio de recursos "pedagógicos" que le facilitarían la tarea, sino de retomar una metáfora fundadora del pensamiento acerca de la complejidad de la esencia de la vida humana.

²⁴⁶ Fue a partir de la concepción estoica de una lectura propiamente filosófica de los textos antiguos, una lectura que nos permite realizar nuestra humanidad, como surgió en el Renacimiento el concepto de las *humanitas*, el hombre sabio y culto dedicado al estudio de los textos de la antigüedad.

²⁴⁷ *L'information littéraire*, marzo 1994.

2. De Epicteto a Marco Aurelio: el establecimiento de la metáfora del *theatrum mundi* en la tradición estoica

Como hemos visto, para Séneca, el estoicismo y la vida sabia consisten en la lectura de los filósofos del pasado, en la constitución de una comunidad de pensamiento que se suma a la tradición que nos precede. Así, los límites temporales de nuestra condición son abolidos puesto que adquirimos la inmortalidad a través de un pensamiento que perdura, vivificado en el diálogo continuo de la comunidad de los espíritus. El hombre-actor de su época es el accidente que permite al ser humano existir. El sabio no se toma en serio su individualidad ni las circunstancias particulares de su vida, se esfuerza en trabajar en el destino de toda la humanidad. La imagen de ese extraño actor indisociable de su personaje y del escenario en el que evoluciona, nos permite discernir entre aquello que merece nuestro interés, de lo que es fútil en el transcurso de nuestra vida.

No se trata de ninguna manera de desgastarse trabajando ni de perderse en los honores con el objeto de hacer de su propia vida un fin en sí mismo: se trata de llevar su existencia en función del destino del hombre. Puesto que las circunstancias de nuestra propia vida están condenadas al olvido, la condición humana, personaje imperecedero, nos sobrevive. Así la propia vida, si está consagrada a la sabiduría, trasciende los límites de nuestra condición; el sabio tiene el sentido de la responsabilidad del destino de la humanidad y se esfuerza por alcanzar su elevación.

Es importante asomarnos ahora a la recuperación de la metáfora del *theatrum mundi* en el seno mismo de la tradición estoica. Efectivamente, es a partir de los textos de Epicteto que el

topos es retomado en Europa en los siglos XVI y XVII. Su impacto en la literatura fue enorme: la traducción parafraseada de Quevedo permite la lectura vernácula de las *Diatribas*, y la metáfora encuentra de esta manera un lugar privilegiado en el seno del teatro, particularmente en Inglaterra y en España²⁴⁸. Jacquot estudia minuciosamente la filiación entre Epicteto y diversos dramaturgos que marcaron la historia del teatro: George Chapman (Inglaterra, siglo XVII) con la tragedia *The Revenge of Bussy d'Ambois*, parafrasea metódicamente los *Entremeses* IV, 7-12 y Calderón hace lo mismo en *El gran teatro del mundo*; luego Shakespeare, particularmente en el monólogo de Jacques en *As you like it*. Fue el siguiente pasaje proveniente del texto de Quevedo, *Epicteto y Fociledes en español con consonantes* (Madrid, 1635) el que dio a esos dramaturgos el acceso al pensamiento del antiguo esclavo estoico:

No olvides que es comedia nuestra vida
Y teatro de farsa el mundo todo
Que muda el aparato por instantes
Y que todos en él somos farsantes
Acuérdate que Dios da esta comedia
De argumento tan grande y tan difuso
Es autor que la hizo y la compuso.
Al que dió papel breve
Sólo el hacerlo bien dejó a su cargo;
Si te mandó que hicieses
La persona de un pobre , o de un esclavo,
De un rey o de un tullido,
Haz el papel que Dios te ha repartido
Pues sólo está a tu cuento
Hacer con perfección tu personaje
En obras, en acciones, en lenguaje;
Que el repartir dichos y papeles,

²⁴⁸ Recomendamos al lector en especial el artículo de Jean Jacquot: "Le théâtre du monde, de Shakespeare à Calderón" en *Revue de Littérature Comparée*, 1957, vol. XXXI.

H. U. von Balthasar recuerda asimismo la integración de la paráfrasis de la metáfora del *theatrum mundi* extraída de Epicteto, en los mismos autores, muchos ejemplos, en los *Prolegómenos*, p. 154-157, tomo 1 de la *Teodramática*.

La representación, o mucha o poca,
Sólo al autor de la comedia toca.

Sin duda es a partir de la lectura de Séneca que Epicteto y Marco Aurelio se hicieron herederos de la metáfora del *theatrum mundi*, pero es interesante constatar así mismo que cada uno retoma los temas platónicos que desarrollamos anteriormente y que están íntimamente ligados a la imagería teatral. Epicteto es introducido al estoicismo en Roma, pero vivió la segunda mitad de su vida en Grecia y evidentemente fue un gran lector de Platón, como lo indica la recuperación que hace de estos temas fundamentales. En cuanto a Marco Aurelio, recibió una educación profundamente helenista y recordemos que sus obras fueron escritas en griego.

Séneca se apropió de la metáfora del mundo como un teatro descubierta por Platón y la renovó ampliamente con el fin de expresar su propia concepción de la vida. Epicteto y Marco Aurelio no tuvieron esta audacia: su revisión de los temas platónicos y propiamente estoicos es más bien la de lectores atentos y minuciosos que retoman la metáfora sin infundirle nueva vida.

a. El juego del teatro

Epicteto retoma el tema platónico del juego de manera particularmente notable puesto que lo asocia directamente con la idea de la representación. Recordemos al lector que Epicteto no dejó escritos. *Las Diatribas* son una compilación organizada por uno de sus discípulos, Arriano de Nicomedia y el *Manual*, una suerte de resumen de las *Diatribas*. Citemos este breve pasaje: « « -¿Por cuánto tiempo te conviene observar estos preceptos y no interrumpir el juego? -Todo el tiempo que se juega bien. En los Saturnales, sortean un rey, porque se ha decidido jugar a este juego. El ordena: « Tú, toma; tú, mezcla este vino; tú, canta; tú, vete; tú, ven ». Obedezco, para

que no se interrumpa el juego por mi culpa. (...) Debemos actuar en la vida como lo hacemos con las hipótesis. »²⁴⁹. Citemos la nota 3 de la página 180 del libro de Victor Goldschmidt, *Le système stoïcien et l'idée de temps*, acerca del término *ὑπόθεσις* (hipótesis): “Sabemos, desde la filología alejandrina que *ὑπόθεσις* se refiere a la “nota” que encabeza cada obra y que contiene, entre otras cosas, “el argumento”(fin de la cita).

La hipótesis no corresponde a una conjetura sino al argumento central de la obra de teatro. El término utilizado para *juego* es *παιδία* y, al igual que en Platón, la actividad lúdica representa el modelo de vida a seguir. A la manera del juego serio, se trata aquí de jugar bien, es decir de aceptar las reglas, los papeles distribuidos, las circunstancias. La lección estoica es la misma de Séneca: no podemos hacer nada en contra de las circunstancias, aceptémoslas tal y como son, para no perder nuestro tiempo en luchas innecesarias. Dedicuémonos más bien a hacer lo que podemos, ejecutar un juego de bella calidad, vivir bien, vivir sabiamente. Notemos aquí que podemos volvernos los amos del juego: no nos incumbe inventar las reglas pero podemos retirarnos del juego si juzgamos que ya no estamos en posición de jugar bien.

En otros términos, una vez más, el estoicismo pone énfasis en el valor de la vida y no en su duración: más vale quitarse la vida, salirse del juego, que volverse un pobre jugador, un hombre mediocre, esclavo de las circunstancias: « Y Sócrates no salva su vida al precio de la deshonra. (...) Este hombre no se pudo salvar al precio de la deshonra, pero es la muerte la que lo salvó, no la fuga. Efectivamente, el buen actor se salva cuando se detiene a tiempo, en vez de seguir actuando de manera intempestiva.²⁵⁰» El suicidio es la condición de la libertad e incluso de la dignidad del hombre: es el sentido de la muerte de Sócrates. Si no debemos temer la

²⁴⁹ *Diatribas*, I, 27, 7-13.

²⁵⁰ *Diatribas*, IV,1, 164-165.

muerte, no significa por ello que sea un momento de menor importancia: es tan crucial como la salida del actor del escenario, es justo el elemento clave que determina el valor del hombre.

La utilización de la metáfora del *theatrum mundi* es abundante y diseminada en toda la obra de Epicteto, aunque sin muchos matices. En la referencia más notable de las *Diatribas*²⁵¹, Epicteto resalta la importancia para el hombre-actor de actuar lo mejor posible ya que es además un testigo (*μαρτύρησόν*) llamado al escenario de la vida por Dios. Epicteto encuentra ahí la mejor manera de darnos a entender que tenemos que aceptar las circunstancias de la vida tal y como son y de reconocer el lugar de Dios. Al contrario de Séneca, Epicteto hace de Dios el eje central de sus reflexiones²⁵². Su obra está impregnada de referencias constantes a un ser divino a quien debemos alabar, agradecer y obedecer. Esta vertiente del pensamiento de Epicteto le concede una profunda originalidad dentro de la filosofía estoica.

b. Marco Aurelio: el escenario como lugar de la distancia

Marco Aurelio tiene la particularidad de haber escrito sus *Pensamientos* en griego, reivindicando así una profunda filiación con la cultura helénica. El retomar la metáfora del *theatrum mundi* es continuar a la vez la tradición estoica comenzada por Séneca y afirmarse como lector de Platón.

Reconocemos particularmente la lectura de Platón en la notable evocación de la imagen de la marioneta, a la que acude en varias ocasiones²⁵³. Marco Aurelio, al igual que Séneca, había retomado la imagen del teatro; encuentra además en el símil de la marioneta una fuente

²⁵¹ I, 29-39

²⁵² Véase particularmente las *Diatribas*, I, 12; I,13,1; IV 1, 98-111. Epicteto define ahí el lugar de la divinidad en términos bastante cercanos a los de la teología cristiana.

²⁵³ *Pensamientos*, XII,2; VI, 16; VI, 28; X, 38 y XII,9.

abundante de significado. Así, enriquece y matiza la metáfora: los hilos de la marioneta no son de oro sino de carne, son “la fuerza que hace que nos expresemos, que vivamos y que seamos hombres”²⁵⁴, a veces estos hilos son movidos por nuestros impulsos, otras veces por nuestro juicio, pero siempre y solamente por nosotros. La marioneta sintetiza la complejidad del ser humano y recuerda, mejor quizá que la imagen del actor, que fuera del escenario, fuera de la vida, el hombre es inanimado, pero que es también libre de actuar según lo decida.

Epicteto había relacionado la idea de juego con la representación, aquí Marco Aurelio insiste en que el hombre-actor es una marioneta. La imagen de la marioneta hace más presente la idea de la distancia entre ser y aparentar. El juego de la marioneta parte de una fuerza interna: su movimiento no es social, sino que tiene que ver con el trabajo interno necesario para poder moverla. La metáfora es más nítida que la del actor que Marco Aurelio no integra en sus escritos, a pesar de mencionar la representación. Esta distancia entre la meditación del sabio necesaria a la conducta de la vida y los asuntos terrestres, introducen también la distancia entre Dios, en contacto íntimo con el alma y las circunstancias sociales de cada hombre. Dios sólo contempla el ser de las cosas, y lo demás es “obra externa y teatro”²⁵⁵.

El teatro puede ser imagen de la condición humana en su sentido más ejemplar (la interioridad del ser, su relación con Dios) así como en su aspecto más superficial y erróneo, un lugar de apariencias y falsedades.

²⁵⁴ *Pensamientos*, X, 38. Traducción mía.

²⁵⁵ XII, 2.

c. El agotamiento de la metáfora

Epicteto y Marco Aurelio, lectores minuciosos de la obra platónica, pasan sin embargo de lado la lección de Platón al momento de escribir filosóficamente: en la perspectiva platónica, la filosofía sólo existe en un diálogo vivo, es decir, en un juego activo que involucre al lector. Si la escritura platónica era esencialmente lúdica, con el fin de equilibrar una deficiencia interna, tanto la obra de Epicteto como la de Marco Aurelio se encuentran despojadas de juego filosófico. Todo ahí se encuentra dicho en una manera de comentario extenso de la obra platónica.

La repetición de la imagen del teatro e incluso su explicación dentro del mismo texto tienden a quitarle vivacidad y distraen el lector de sus profundos pormenores. Al proporcionar todas las herramientas de comprensión, se empobrece el mismo cuestionamiento, se sustrae de la reflexión la dimensión de investigación y de sorpresa que obliga al lector a posicionarse como partícipe del desciframiento de la problemática. Si Séneca logra revivir el símil es sin duda por la forma misma de su escritura: es un escritor, un dramaturgo, un filósofo dedicado a las Letras antes que un maestro, como Epicteto, (recordémoslo, lo que conservamos de Epicteto es un resumen de sus enseñanzas por la pluma de uno de sus discípulos) o un contemplativo como Marco Aurelio.

Es interesante notar que la pérdida de fuerza de la metáfora del mundo como un teatro no tiene que ver con un significado que se hubiera agotado, sino con el valor que toma la escritura y el sentido de la intrusión de un elemento poético dentro del lenguaje filosófico. La simple

repetición del *topos*, por tradición, le hace perder su estatuto de elemento modificador del discurso filosófico. En cambio, una construcción poético-filosófica lúdica alrededor de la metáfora, le devuelve su sentido.

Séneca reinventa, a su manera, el género del diálogo filosófico, en una correspondencia con Lucilio, amigo y discípulo. ¿Podríamos incluso afirmar que lleva más lejos el género? En todo caso lo renueva. Lucilio, testigo silencioso, cuyas preguntas son anticipadas y adivinadas por Séneca, se deja poseer por cada uno de nosotros. La comunidad de los espíritus, la continuidad de un diálogo a través de los tiempos, pilar del estoicismo, es condición *sine qua non* de la lectura de las *Cartas a Lucilio*. El uso de un personaje, sin voz, mas presente por su nombre y las preguntas formuladas por Séneca, obliga el lector al trabajo reflexivo sin otro preámbulo. La metáfora forma parte del discurso filosófico como un elemento vivo y la ficción permite la participación del lector en la obra.

Si la metáfora del mundo como un teatro desaparece del discurso filosófico, no es por su pérdida de sentido, sino por su utilización en un contexto empobrecido literariamente. Después de Séneca, el corpus filosófico es constituido por tratados en los que el uso de metáforas se asemeja a un recurso decorativo o didáctico, y no como elemento fundador de la reflexión filosófica. La secularización del teatro y la decadencia de la tragedia parecen acompañar la debilitación de una metáfora cuyos referentes ya no corresponden a una práctica capaz de operar cambios significativos.

Si bien Plotino, lector metódico de Platón, vuelve a resaltar la importancia de comparar el mundo y la vida al escenario del teatro, no será hasta Shakespeare y Calderón que el *topos* se

renovará radicalmente, sino en su sentido, al menos en su forma. Ambos dramaturgos aplicarán la construcción en abismo de la comparación del mundo al teatro en el escenario mismo. Comparan la vida representada por el juego teatral, a un teatro; los actores acumulan papeles y la ambigüedad de las historias cruzadas obligan de nuevo al espectador a activar su mirada. La metáfora pasa de la filosofía a la literatura para mantenerse, hasta ahora, en la tradición teatral. El recurso al “teatro dentro del teatro”, a la metáfora tomada al pie de la letra, nos muestra que la vida es, en realidad, un teatro en el que el hombre busca continuamente su papel.

CONCLUSIONES

Partí de lo que pensaba era una *simple* metáfora, la del mundo como un teatro, lugar común de la literatura occidental, *topos* del lenguaje cotidiano. Empecé con la intuición de que la presencia de esta metáfora dentro de obras fundadoras de una tradición filosófica, literaria, teatral, como las de Platón y de la filosofía estoica, iba mucho más allá que una imagen agradable.

El objetivo de mi investigación ha sido mostrar, a partir de la postura de Bumentberg, que ciertas metáfora son más que un fenómeno lingüístico, y que es tarea de la filosofía integrar a la reflexión los campos transversales del pensamiento. La metáfora del mundo como teatro posee la calidad de un elemento propiamente filosófico: suscita un trabajo intelectual y elabora una serie de respuestas a las interrogaciones fundamentales acerca de nuestra condición humana. Decidí apelar a todo lo que implica su referente, el teatro: un contexto social, una práctica artística, un espacio arquitectónico. El discurso evolutivo de este *topos* abre la reflexión a otros territorios del pensamiento. Recurrir a un elemento poético no representa un peligro de imprecisión para la filosofía, sino que formula una problemática específica e integral para la reflexión.

¿Por qué esta metáfora en particular expande tan intensamente el cuestionamiento filosófico? Los temas del hombre como actor, la pregunta acerca de un posible dios como autor de la comedia o tragedia humana, el papel del espectador, el de la máscara, el de la marioneta viva, nos ponen frente a reflexiones fundamentales sobre nuestra condición. Si no logramos abarcar conceptualmente y de un golpe las respuestas a la pregunta “¿Qué es la existencia

humana?”, podemos acercarnos a ciertas interpretaciones posibles, bajo la forma de la imagen del teatro. El gesto teatral, en tanto actividad original, fundadora y espontánea del ser humano, formula ampliamente las posibilidades de discusión acerca de nuestra condición.

En esta perspectiva, examiné el contexto de surgimiento de la metáfora del mundo como teatro, su historia y sus transformaciones, en un cuestionamiento que explora nuestra relación con la realidad. Siguiendo el camino trazado por Blumenberg, tomé en cuenta la evolución lingüística de la metáfora, sus usos y variaciones para un mismo autor. Sin embargo, la perspectiva de Blumenberg no abarca todas las posibilidades de exploración posible del “mundo de la vida”. Quise, en esta investigación, aventurarme en otros campos que los lingüísticos y textuales, integrando un análisis del contexto del teatro, tomando en cuenta el terreno que inspira la pertinencia de esta figura: ¿En qué momento de su historia se encuentra el fenómeno teatral cuando se recurre a una metáfora que lo concierne? ¿Existe alguna teoría del teatro? ¿Cómo surge el gesto teatral? ¿El metafórico? ¿Qué relación mantiene la práctica teatral con la política, los cultos, la filosofía?

Mi lectura, tanto de Platón como de Aristóteles, pretende revivir la letra de los textos, entretejerlos con la materia de lo real: quise inducir una dialéctica entre la materia textual y el llamado mundo de la vida. En un primer tiempo, en la obra platónica, la metáfora del *theatrum mundi* nace al contacto de una forma teatral en su apogeo. El hombre es el juguete vivo y libre de los dioses, es actor y director de su propia vida: cumula funciones en un mismo papel en el que actor y personaje se fusionan. Platón, compara el sentido de nuestra existencia al papel del personaje dentro de la tragedia, no solamente porque la imagen es poderosa, sino porque filosóficamente, nos da a pensar. Al adentrarnos al contexto tanto arquitectónico como

performático de la tragedia griega, surge el sentido de un diálogo del teatro clásico con la filosofía platónica: en el recinto dedicado a Dionisos, se replica la vida misma expuesta a los ojos de los dioses.

La comprensión de la noción de *catarsis* en Aristóteles se hace mediante un estudio cuidadoso de la práctica teatral contemporánea y la elaboración de su teoría del teatro. No podemos entender las pocas menciones a la *catarsis*, sin un conocimiento de lo que, concretamente podía experimentar el espectador sentado frente al *proskenión*. La filosofía se entiende más completamente en un vaivén con la materia del mundo de la vida. La elucidación de la metáfora del *theatrum mundi* en los textos estoicos tiene sentido solamente si se integra una investigación acerca del contexto teatral contemporáneo al uso de esta imagen. Es únicamente porque recorrimos el camino de los orígenes del teatro romano y la creación del Circo como espacio arquitectónico que podemos medir todo el alcance de la metáfora: además de ser la imagen de nuestra condición, el universo teatral evocado en los textos estoicos formula una crítica hacia los espectáculos romanos. Si nuestra vida es un teatro, no es el espectáculo decadente y populista del Imperio; la imagen del teatro sirve para establecer un puente con la filosofía platónica por una parte, y criticar las costumbres sociales por otra.

A través de momentos diferentes, contextos específicos, hemos visto cómo la imagen responde distintamente a las preguntas implícitas: “¿Qué es el mundo? ¿En qué consiste nuestra condición humana? ¿Para qué estamos aquí?” El mundo es sucesivamente espectáculo, juego, teatro, tragedia, comedia; su sustancia se modifica discretamente, siempre como terreno de acción contemplado por dioses. Lo que se modifica en cada mirada filosófica fundamental, la de Platón, la de Séneca, la de Epicteto y Marco- Aurelio, es la manera de definir la condición

humana. No hay, en la filosofía platónica, un destino escrito por otro: la metáfora del mundo como teatro se anula bajo la perspectiva del hombre como un jugador que se juega la vida sin saberlo, un personaje que es plenamente actor de su papel. No se trazan distancias entre mundos ideales y terrenales: existe solamente *un* mundo y la vida intensamente vivida no aspira a otra dimensión. En este sentido, el estudio cuidadoso de la metáfora nos da una llave de comprensión para la obra platónica, capaz de apagar las controversias tradicionales acerca del mundo de las ideas separado del de los objetos, o del rechazo a un cuerpo, cárcel del espíritu.

El hecho de recurrir a la misma imagen que Platón en un gesto profundamente estoico (el de formar una comunidad de espíritus que contiene todo el tiempo de la filosofía), y de proporcionar a la metáfora varias interpretaciones, según que el referente sea un teatro ideal o el teatro romano, nos muestra el terreno filosófico como un espacio abierto y de superposición. Si Séneca retoma la visión platónica, insiste en la dimensión de papel: el hombre tiene que ser como un actor y cumplir de la mejor manera posible con lo que le ha tocado vivir. El estoicismo no es un fatalismo sino una elección plena y de cada instante, hasta el momento escogido de la muerte, punto culminante de las elecciones libres.

La dificultad de nuestra mirada fue mantenerse en una perspectiva filosófica; no se trató de tomar un camino histórico sino de considerar una genealogía de la metáfora como un proceso vivificante del pensamiento e inherente a una meditación integral. Propuse una lectura filosófica de los textos antiguos que integre aspectos transversales a la reflexión poniendo en marcha, a la par de la reflexión, una suerte de dinámica de la memoria.

Una metáfora viva, persistente, produce sentido y pertenece plenamente a la reflexión. Las variaciones de esta metáfora aportan materia para elaborar el discurso filosófico , sus modificaciones impulsan una reformulación de la realidad y generan sentido por medio de un trabajo sobre sus nuevos aspectos, un trabajo sobre la imagen. El observar y estudiar las modificaciones de sentido de esta metáfora particular me permitió volver a ponerme en una presencia activa, en una mirada interrogante, con una metáfora de la filosofía clásica que es una clave de lectura fundamental para las obras estudiadas aquí, así como para la tradición literaria y teatral que se nutre de ella todavía hoy en día.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS CLÁSICOS

Les écoles présocratiques, editado por Jean-Paul Dumont. París : Gallimard, 1991.

L'épopée de Gilgamesh, Traducción de J.R.Pio. París-Beirut: Edifra, 1989.

Antiguo Testamento, México: Porrúa, 1998.

La Bible, Ancien et Nouveau Testament, avec les Livres Deutérocanoniques, Traduite de l'hébreu et du grec en français courant, Alliance biblique universelle, codiffuseurs pour la France: Le Cerf/Société biblique française, 1993.

Aristóteles, *Retórica*, Traducción de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Metafísica, Traducción del griego de Jules Barthélemy-Saint-Hilaire. París: Presse Pocket, 1994.

Poética, Traducción de Ángel J. Capelletti . Caracas: Monte Ávila, 1994.

De l'âme, Traducción de Tricot. París: Vrin, 1990

Leçons de physique, Traducción Barthélemy-Saint-Hilaire. París: Presses Pocket, 1990.

Ethique à Nicomaque, Traducción de Tricot. París: Vrin, 1990

La Politique, Traducción de Tricot. París: Vrin, 1989.

Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Traducción Grenaille. París: GF-Flammarion, 1965.

Eschyle, *Tragédies*, Gallimard: París, 1982.

Homero, *La Iliada*, Traducción de Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM, 1997.

Juvénal, *Satires*, Traducción Clouard. <http://ugo.bratelli.free.fr/Juvenal/Sat10.htm>
(consulta abril 2011)

Lucien, *Anacharsis*, Traducción de Talbot. París: Hachette, 1856.

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/anacharsis.htm#09>

(consulta abril 2011)

Platón, *República*, Traducción de Gómez Robledo. México: UNAM, 2000.

Le Banquet, Traducción Luc Brisson. París: Flammarion, 2008.

Timée, Traduction de Luc Brisson. París: Flammarion, 2008.

Les Lois, Traducción de L. Brisson y J-F. Pradeau. París: Flammarion, 2008

Parménide, Traducción de Luc Brisson. París: Flammarion, 2008.

Phèdre, Traducción Mario Meunier. París: Presses Pocket, 1992.

Philèbe, Traducción Jean-François Pradeau. París: Flammarion, 2008.

Phédon, Traducción. Monique Dixaut. París: Flammarion, 2008.

Oeuvres Complètes, Traducción Auguste Diès. París: Belles Lettres, 1976.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Traducción de É. Littré. París: Dubochet, 1850.

<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/plineancien/livre35.htm> (consulta abril 2011)

Plutarque, *Vie de Lycurgue*, Traducción Ricard. París: Lefevre, 1844.

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Plutarque/viedixorat.htm> (consulta abril 2011)

Tite-Live, *Histoire romaine*, Traducción Nisard. Paris: 1864.

<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/liv/I.html#I-35> (consulta abril 2011)

Vitruvio, *Tratado de arquitectura*, Libro V. [http://claude.philip.pagesperso-](http://claude.philip.pagesperso-orange.fr/documents/pages/50%20dessin%20livre.htm)

[orange.fr/documents/pages/50%20dessin%20livre.htm](http://claude.philip.pagesperso-orange.fr/documents/pages/50%20dessin%20livre.htm) (consulta abril 2011)

Xénophonte, *Le Banquet*, Traducción de Talbot. París: Hachette, 1859. IV, 55.

<http://remacle.org/bloodwolf/historiens/xenophon/banquet.htm#34a> (consulta abril 2011)

COMENTARISTAS DE TEXTOS CLÁSICOS

Düring, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, Traducción de Bernabé Navarro. México: UNAM, 1987.

Victor Brochard, « La théorie platonicienne de la participation d'après le *Parménide* et le *Sophiste*. » in *Études de philosophie ancienne et de philosophie moderne*. París : Félix Alcan, 1912.

Victor Goldschmidt, *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Vrin 1982.

Laborderie, *Le dialogue platonicien de la maturité*. Les Belles Lettres: París, 1978.

Pierre Somville, *Essai sur La Poétique d'Aristote*, Vrin, 1975

Maël Renouard, «*Platon, théâtre à venir*», colloque « Le dialogue ou les voies du dissensus : philosophie et théâtre contemporains », ENS Ulm, 28-29 abril 2007. Actas por publicarse en Presses Universitaires de Vincennes.

TEXTOS FILOSÓFICOS

Alain, *Eléments de philosophie*. París: Gallimard, 1941

Hans Urs von Balthasar, *Teodramática*, Traducción Eloy Bueno de la Fuente / Jesús Camarero. Madrid: Encuentro, 1990

Derrida, *Y a-t-il une langue philosophique?* Publicado en **Autrement Revue**, nº 102 : «À quoi pensent les philosophes?», dirigido por J. Message, J. Roman et E. Tassin, noviembre 1988. <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/langue_philosophique.htm> (consulta abril 2011)

Derrida, *La pharmacie de Platon*. París: Seuil, 1973.

Fink, *Le jeu comme symbole du Monde*. París : Les Editions de Minuit, 1966.

Gadamer, *L'Art de comprendre*. París: Aubier, 1991

Verdad y Método II. Madrid: Sígueme, 2000.

Huizinga, *Homo ludens*. París: Gallimard, 1951.

Kant, *Crítica del juicio*. Madrid: Barni, 1876. <http://www.librosgratisweb.com/html/kant_inmanuel/critica-del-juicio/index.htm> (consulta octubre 2010)

Critique de la faculté de juger. París: Vrin, 1993.

Merleau-Ponty, « Le fantôme d'un langage pur » in *La prose du monde*, textos compilados por Claude Lefort. París: Gallimard, 1969.

Les Aventures de la dialectique. París: Gallimard, 1955

Montaigne, *Essais*. París: Lefevre, 1834.

Nietzsche, *La philosophie tragique à l'époque des grecs*, Traducción Backes, Haar y de Launay. París : Gallimard, 1975.

Pascal, *Pensées*. París: Flammarion, 1976

Patočka, *Le monde naturel et le mouvement de l'existence humaine*. Dordrecht : Kluwers Academic Publishers, 1988.

C. Ruby, "Hans-Georg Gadamer. L'herméneutique : description, fondation et éthique.", *EspacesTemps.net*, Textuel, 16.10.2002. <http://espacestemp.net/document355.html> (consulta abril 2011)

SOBRE EL TEATRO

Histoire des spectacles, Volumen publicado bajo la dirección de Guy Dumur. París: Gallimard, 1965.

Artaud, *Le Théâtre et son double*. París: Gallimard, 1985

- Raymond Bloch, *Art*. Greenwich, New York Graphic Society, 1959
- Nunly Mc Carthy, *Masks. Faces of culture*. New-York: Abrams, 1999.
- Degaine, *Histoire du théâtre*. Nizet: París, 1992.
- A. Deproost. *Les paradoxes de la frontière romaine*. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/fe/07/frontieres.htm>
- G. Gérard, R. Ouellet y C. Rigault. *L'univers du théâtre*. París: P.U.F., 1978.
- Maja Sprenger et Gilda Bartoloni, *The Etruscans*. New York: Abrams, 1983.
- J.-R. Enriquez, "De la *mimesis* a la *catarsis*, los extremos del ritual dionisiaco" en *Documenta*, revista del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información teatral "Rodolfo Usigli". México: noviembre 2000.
- Gouhier. *L'essence du théâtre*. París: Vrin, 2002.
- Jean-René Jannot, *A la rencontre des Etrusques*. Rennes: Ouest-France, 1987.
- Kott, *Manger les dieux : essais sur la tragédie grecque et la modernité*, Payot 1975.
- F. Porras, *Titelles: Teatro popular*. Editora Nacional: Madrid, 1981
- Robinson, *A History of Greece*. Routledge: Londres, 1990, novena edición.
- A. Surgers, *Scénographies du théâtre occidental*. París: Nathan Université, 2000.
- J.-P. Thuillier, *Le sport dans l'Antiquité*. París: Picard, 2003
- Touchard, *Dionysos. Apologie pour le théâtre*. París: Seuil, 1942.
- D. Wiles, *The masks of Menander: sign and meaning in Greek and Roman performances*. Cambridge: University Press, 1991.

SOBRE LA METÁFORA

- Remo Bodei, "Navigatio Vitae, Métaphore et concept dans l'oeuvre de Hans Blumenberg" en *Archives de Philosophie*, verano 2004, tomo 67, p211-225.
- Blumenberg, *La legibilidad del mundo*. Barcelona: Paídos, 2000.
- Paradigmes pour une métaphorologie*. París: Vrin, 2006
- Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Trotta, 2003.
- Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidos, 2003.
- Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paídos, 1999
- Ricoeur, *La métaphore vive*. París: Seuil, 1975.

DICCIONARIOS

Diccionario crítico etimológico e hispánico, Joan Corominas. Madrid: Gredos, 1991.

F. Martin, *Les mots grecs*. París: Hachette, 1990.