

## EL TEATRO PLATÓNICO DEL PENSAMIENTO<sup>1</sup>

Bruno Cany<sup>2</sup>

Université de Paris VIII (Vincennes à Saint-Denis), París, Francia.

ORCID: 0000-0002-4491-7895

E-mail: cany.bruno@gmail.com

Recibido: 3 de junio de 2024. Aprobado: 5 de septiembre de 2024.

### I. La aporía platónica y el doble registro filosófico

Es preciso volver a iniciar con esta distancia espectacular que existe entre la escritura de Platón y la lectura que hacemos de ella. Una diferencia tanto más espectacular, dado que durante mucho tiempo se ha considerado insignificante, desde un punto de vista filosófico, la extraordinaria calidad literaria de su obra.

Ahora bien, no es en absoluto insignificante, para cada una de sus propias filosofías, que Platón sea un maestro del *dialogos* o que Parménides sea un versificador (probablemente no tan mediocre como se suele afirmar). El hexámetro dactílico en el eleata y el diálogo teatral en el ateniense no

---

<sup>1</sup> Traducción: François Gagín y María Camila Chacón.

<sup>2</sup> Poeta y filósofo francés. Profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad París VIII. Miembro del *Laboratoire d'études et de recherches sur les logiques contemporaines de la philosophie*. Enseña antropología de la filosofía griega y estética del filósofo-artista contemporáneo. Fue miembro del comité de redacción de la revista *Action poétique* (1998-2012) y dirige actualmente *Cahiers Critiques de Philosophie* para la prestigiosa editorial Hermann. Director de la colección "Philosophies-artistes" de la editorial parisina L'Harmattan. Fue director del Departamento de Filosofía de la Universidad París VIII entre 2019 y 2021. Es autor de varios libros, conferencias y artículos; algunas publicaciones recientes:

-*Renaissance du philosophe-artiste. Essai sur la révolution visuelle de la pensée, Hermann, 2014*. Traducción al español: Renacimiento del filósofo-artista. Ensayo sobre la revolución visual del pensamiento, Traductor; Jorge Bejarano, Cali, Programa editorial de la Universidad del Valle, 2019.

-Bajo la dirección de Bruno Cany y Jacques Poulain : *Recherches d'esthétique transculturelle 3. Anthropologie esthétique de l'art et de la culture, Paris, L'Harmattan, 2020*.

¿Cómo citar?: Cany, B. (2024). El teatro platónico del pensamiento. *Praxis Filosófica*, (59), e60114536. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i59.14536>

pueden ocultarse sin que nuestra comprensión de sus filosofías se vea mermada.

¡De esta amputación y de algunas otras resulta este arte del comentario erudito, que invita a cada nueva edición seria de un diálogo de Platón a ofrecernos la paráfrasis, es decir, la exposición lineal del razonamiento! (¡No se puede estar más en la reescritura de la historia!).

En defensa de la tradición filosófica, es cierto que esta diferencia es probablemente la aporía más fundamental y más problemática de la obra platónica. Filósofo-artista en su escritura, Platón es un filósofo-cientificista en su propósito.

Sin embargo, nunca plantea explícitamente esta contradicción, aunque no se puede pensar que no la haya identificado. ¡Sería tomarlo por un idiota! ¡Y, sin duda, uno mismo lo sería, puesto que eso equivaldría a pensar que Platón pudo haber prestado un cuidado extremo a su palabra sin que este formalismo tuviera el menor significado en su filosofía! Una lectura que no fuera capaz de otorgar al verso el significado que le corresponde en la concepción filosófica parmenídea no sería menos herética.

2

Conviene, de hecho, tener en cuenta esta aporía y cuestionarla.

No se trata únicamente de revisar esta mala interpretación, sino sobre todo de devolver a la filosofía platónica toda su amplitud. En efecto, lo que hace grande al pensamiento platónico es que no limita el acto filosófico solo al *logos*, sino que abre y engloba los espacios del *muthos*, es decir, de lo no-racional. A esta apertura del filosofar, más allá del *logos*, hacia el *muthos*, corresponde la necesidad de combinar la *dialektikē* lógica y el *muthos* retórico, ya que lo no-racional —salvo que se asuma la contradicción— no puede ser pensado consecuentemente sino fuera de lo racional.

¿Por qué Platón mantiene con tanta asiduidad una práctica artística de la filosofía? ¿Y por qué compromete su filosofar en un doble registro de verdad que distingue lo verdadero dialéctico y lo verosímil mítico, mientras los asocia conjuntamente? Porque no puede prescindir ni de lo mítico —cuyo objeto sabe incompleto— para describir el mundo metafísico, ni de lo dialéctico —cuya insuficiencia en cuanto al valor de verdad reconoce— para establecer el mundo de los hombres. Se trata, por lo tanto, de modalidades plurales del filosofar.

La otra especificidad de la filosofía naciente es que se elabora en el seno de una palabra pública, una palabra en diálogo, una palabra compartida; que a su vez se piensa como dialógica. Dicha filosofía ofrece, por lo tanto, un pensamiento a la altura de los hombres, de los ciudadanos —de ahí la importancia de pintar los caracteres de los contendientes y la necesidad de establecer el marco cívico—; y su naturaleza es el diálogo.

¡Filosofar es dialogar! Con la salvedad de que el diálogo filosófico tal como lo instituyó Platón no es reconocimiento del otro (la dialéctica no es el encuentro de dos o más alteridades), sino lucha para imponer sus ideas (o intentar imponerlas).

Varios investigadores, incluida Monique Dixsaut en sus *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, han considerado lo siguiente: Platón percibe las limitaciones del método eléctico; él está profundamente insatisfecho con él, aunque no logra superarlo definitivamente, a pesar de algunas modificaciones.

La pregunta sobre por qué Platón conserva el método eléctico sigue siendo algo por reflexionar. No se trata aquí de un cuestionamiento filológico, sino filosófico. He aquí la parte lógica de esta discusión, cuyo aspecto artístico es el estudio del diálogo teatral.

Es así como el objeto de nuestro estudio es el paradójico enfoque del pensamiento platónico en su condena del teatro (trágico) dentro de una escritura teatral (*dialogos*), dado que el filósofo concibe el pensamiento como un *diálogo* (un combate de ideas) teatral y ello implica un escenario del pensamiento.

3

## II. El “teatro de la verdad” platónico

Nuestra primera pregunta, previa a la cuestión teatral, se centra en la necesidad de elaborar una teoría política y en la razón de ser de su concreción. Esta teoría política en situación está ahí para expresar, en primer lugar, la organización ideal de la *Callipolis* – “la ciudad completamente exitosa” porque se desarrolla según “la Razón realizada” –, en la *República*; y, en segundo lugar, para esbozar la organización práctica de *La Nueva Magnesia* en *Las Leyes* (Châtelet, 1965, pp. 222-225).

En ese punto retomamos el análisis de Jacques Taminiaux (1995, pp. 7-33), quien ha desenterrado en Platón, con la meticulosidad de un arqueólogo, el concepto de “teatro de la verdad”, *alêtheias... philotheamonas*, es decir, “amar (o contemplar, o mirar) el espectáculo de la verdad” (*República* V, 475). Es sobre este descubrimiento que me gustaría volver para modificar su conceptualización.

J. Taminiaux (1995) señala que la teoría platónica de la *República* ofrece la primera filosofía política articulada con la primera filosofía del arte (p. 7); y ello, en un modo indefectible.

Él recuerda que esta teoría platónica [esta contemplación del *ontôs on*] tiene tres niveles: el del dios (que ve plenamente en su unicidad el ser tal como es por naturaleza), el de los artesanos humanos (que intentan ver lo que el dios ve plenamente y que fundamentan su saber hacer (*techknê*) en

su visión limitada), y el de los otros humanos (que solo se preocupan por lo que a primera vista se les aparece y cuya *techknê*, por lo tanto, no merece su nombre).

A estos tres niveles de la teoría corresponden tres rangos de *poiêsis* (de la “producción”): el del obrero divino de las Ideas; el del obrero humano de los análogos de estas; y el del artista, productor de simulacros de las apariencias de estos mismos análogos.

De ahí surge la diferencia entre el artesano (poseedor de un saber práctico basado en el conocimiento de una Forma) y el artista (poseedor de una *techknê* capaz de imitar todas las cosas (= análogos) sin conocer ninguna en particular). Así, el artista es negativo, porque es generalista, polivalente y absolutamente no sabio; mientras que el artesano es positivo, aunque su positividad esté limitada, porque está especializado en un conocimiento particular (es decir, se centra en la contemplación de un número limitado de Formas) (Taminiaux, 1995, p. 8; cf. p. 29). Al contrario, el filósofo, al llenar la brecha entre el conocimiento divino y los conocimientos artesanales, concibe la filosofía como la ciencia de las ciencias, es decir, como la proposición de una unificación, o como la reunión de lo disperso:

4

Esta comparación entre una escala de la *teoría* asegurando los niveles de *techknê*, y una escala de la *poiêsis* [como la imagen del carpintero en Homero], preside el debate entre los interlocutores del diálogo sobre la *politeia*, esto es el régimen que podría permitir que la *Polis* sea justa. (Taminiaux, 1995, p. 9)

Es preciso entender claramente que el debate no apunta tanto a los asuntos públicos, o incluso a los asuntos humanos, sino más bien al modo de vida filosófico. En otras palabras, la *República* no es un tratado de filosofía política; al contrario, es la culminación de la *Apología de Sócrates* (p.9): es la respuesta de la filosofía naciente a la ciudad democrática que condenó a muerte a Sócrates, el hombre más sabio (*Apología*).

La figura del filósofo, de la cual Sócrates es la encarnación y el arquetipo, permite encarnar un pensamiento ético-político y estético en una situación (de habla) y, de hecho, experimentarlo.

Pero la *figura del filósofo* no se conforma con estar inscrita en una situación pragmática, lo que no la distinguiría en nada de un personaje de novela o teatro; además, debe comportarse como un filósofo, convertirse en un *Personaje conceptual* y, para ese pensador teórico que es Platón, actuará de acuerdo con la ética racional. En suma, debe vivir como un filósofo y no separar la “vida” y la “filosofía”.

En otras palabras, la *República* no tiende a establecer los términos de una ciudad-estado concreta (aquella que Platón hubiera deseado que se le confiara), sino una ciudad-estado teórica, una *polis* de palabras (con todo lo que implica de idealismo y utopismo), que permiten experimentar en situación los postulados teóricos a la luz de la virtud del Personaje conceptual, esto es: la Figura socrática del filósofo.

De hecho, veremos en breve que la “Figura del filósofo” que es Sócrates no es solo un “Personaje conceptual” que vive como filósofo, sino también un “Protagonista” del pensamiento, lo que permite que este último sea presentado en el escenario y no solo representado. Pero no es tiempo todavía de anticiparnos.

Por un lado, la *politeia* ateniense es una forma de articular el estar-juntos, de “compartir los actos y las palabras” (Aristóteles); porque lo esencial para los atenienses es “participar”, es decir, ser parte del *Todo*. De este *Todo* concebido como “comunidad de iguales” (Taminiaux, 1995, pp. 17-18). Esta antigua idea aristocrática del *epos* se volvió democrática con la *polis*; y, más específicamente, desde la muerte de Sócrates, con esta democracia percibida como trágica. Ahora bien, la excelencia (*aretê*) que resulta de esto se basa en esta totalidad y rechaza cualquier principio de especialización, tanto civil como militar... (p.19).

Por otro lado, en la articulación y justificación de esta “Ciudad en palabras”, todo se opone punto por punto al régimen democrático ateniense. Este régimen, al haber condenado a muerte a Sócrates —el hombre más sabio— no puede ser un buen régimen. El “rechazo a la especialización” y la “demagogia” (que conducen al establecimiento del denominador común más bajo en la búsqueda de la verdad) son las dos principales críticas que Platón hace a la democracia ateniense. Ahora bien, si no hay *poiêsis*, señala Taminiaux, no puede haber *mimêsis* de los modelos (Taminiaux, 1995, p. 20).

A lo largo del diálogo sobre la *Politeia*, he aquí el descubrimiento principal: este régimen debe basarse en el principio artesanal de la producción (*poiêsis*) especializada, donde el saber hacer (*techknê*) estaría subordinado a la visión (*theoria*) de formas luminosas (Taminiaux, 1995, p. 20).

Por lo tanto, para Platón se trata de pensar un “estar juntos” distinto a la democracia<sup>3</sup>.

En esta discusión sobre la “buena” *politeia* para Atenas, es evidente desde hace tiempo que Platón elaboró su filosofía en contra de la sofística

<sup>3</sup> Lo sabemos, el «rechazo de especialización» y la “demagogia” (asentar el más pequeño denominador común en la búsqueda de la verdad) son las dos principales críticas que Platón dirige en contra de la democracia ateniense. De hecho, si no hay *poiêsis* especializada, no puede haber una *mimêsis* a partir de los modelos (Taminiaux, 1995, p.20).

(siendo cuidadoso de no atribuirles, en el panorama de sus múltiples herencias, lo que les debe: su antropología y su concepción del *muthos*, a mi parecer). ¡Lo que se sabe menos —J. Taminiaux lo ha puesto de manifiesto— es que la filosofía platónica también se construye en contra de la tragedia!

Por ende, es necesario entender que la filosofía platónica se concibe como teatro del pensamiento y que este *teatro filosófico* se elabora en contra del *teatro trágico*, especialmente en contra del de Eurípides, el más dialógico y “cívico” de los tres grandes autores.

Ahora bien, del mismo modo que hemos preguntado qué le debe la filosofía a la sofística<sup>4</sup>, preguntemos qué le debe la filosofía a la tragedia.

Esta pregunta teatral se da con el reconocimiento de la forma literaria, tan significativa en el pensamiento platónico; además, permite entender definitivamente hasta qué punto la tradición racionalista amputa el pensamiento platónico al desprenderlo de su dimensión poético-teatral, así como lo amputa —pero es otra cuestión conexas— del pensamiento místico. De hecho, hay todo un aspecto del pensamiento platónico que se ha desarrollado en contacto con los Misterios de Eleusis (Pérellé, 2014). Esta es otra cuestión que la de la filosofía artística; la encontramos principalmente en el *Banquete*, que plantea que la iniciación filosófica se concibe siguiendo el modelo de la iniciación de tipo eleusino. Pero esta cuestión espiritual (o religiosa) se une a la del arte en la concepción filosófica de Platón, como pensamiento total y no solo como pensamiento del *logos*, y en la ocultación que la tradición racional hizo —y aún hace— de ella.

Cuando Platón compone la *República* (entre 387 y 370 a.C.: no se sabe exactamente cuándo, pero se cree que esta composición se extendió durante un período relativamente largo cf. Leroux, 2016, p. 24), hace veinte o veinticinco años (406 a.C.) que Eurípides había fallecido; y en ese momento, la tragedia se había convertido más en un arte tradicional que en un arte innovador.

En cambio, la fecha dramática de los diálogos platónicos corresponde a la época clásica de la tragedia. Así, la *República* se sitúa alrededor de 430/420 a.C., es decir, cuarenta a cincuenta años antes de su composición. En la época de la fecha dramática de la *República*, Esquilo ya había muerto hace 25 o 30 años (en 456 a.C.). En 449 a.C., se celebró el primer concurso de actores trágicos en las Grandes Dionisias. Eurípides era todavía un joven autor (su primera participación, con *Las Peliades*, data de 455 a.C.; y en 431 a.C., compone *Medea*); Sófocles compone y pone en escena *Edipo Rey* entre

---

<sup>4</sup> Cf. Cany (2019a).

430 y 427 a.C.; y es también en ese momento cuando Aristófanes entra en escena: su primera obra, *Los Banqueteros*, es de 427 a.C. ...

De hecho, es la tragedia clásica la que los diálogos toman como objetivo, y ello debido a su proximidad con el nacimiento de la democracia. Platón critica así, en un mismo movimiento, tanto la democracia como la tragedia ateniense.

La relación entre la primera filosofía política y la primera filosofía del arte es la de la coalescencia de la ciudad (*polis*) y la tragedia (*tragôdia*) en sus nacimientos conjuntos (p. 20). Este vínculo entre la democracia y la tragedia era plenamente asumido por los griegos de la época: basta con ver cómo este vínculo evoluciona al mismo tiempo que evoluciona el contexto institucional, desde Pisístrato hasta Pericles (pp. 25-26):

Recuerdo sucintamente los datos de la cuestión:

Pisístrato funda las Grandes Dionisias elevando los rituales arcaicos del culto dionisiaco.

El contexto institucional confirma que la tragedia clásica estaba íntimamente ligada al *bios politikos* de la *polis*. Este contexto propiamente cívico apoya la tragedia desde el régimen isonómico hasta la instauración de la democracia. La isonomía aparece durante el avance de Atenas hacia la democracia y es inseparable de ella. La historia de la tragedia, desde Esquilo hasta Eurípides, debe entonces leerse como concomitante a la del paso de la isonomía a la democracia.

La isonomía, la “regla de igualdad”, funda la igualdad cívica y política. Su cronología es la siguiente: 1) Solón establece la isonomía como igualdad ante la Ley (p. 12) – 2) Clístenes reconoce institucionalmente al *dêmos* un rol político y convierte la isonomía en un régimen (p. 13) – 3) Pericles asegura el paso de la isonomía a la democracia (p. 16).

Como igualdad ante la Ley, la isonomía implica (en una sociedad que desconoce la profesión de abogado) la *isegoría* (el derecho igual a la palabra).

Lo que hay que retener es que el paso de la isonomía a la democracia es el paso de una igualdad de derecho a una igualdad de deber. ¡He ahí una cuestión eminentemente ética!

Aquí aparece el punto fundamental de que todo, absolutamente todo, en Atenas, se basa en la centralidad de la palabra: No hay “Milagro griego” sin este reconocimiento de la centralidad de la palabra por parte de Grecia en la época clásica. ¡Tampoco hay invención de la filosofía, ni de la ciencia, la democracia, la historia o el teatro!

Por eso, si es relevante recordar, con Nietzsche, que la tragedia proviene del Coro y del ditirambo, también es igualmente esencial recordar, con J. Lacarrière y J. Taminiaux, que el nacimiento del teatro es indivisible de la dimensión política.

La articulación del teatro con toda la comunidad cívica no se reduce simplemente a la fusión de la política y el arte, de la *polis* y el teatro, sino que también abarca la dimensión religiosa. El teatro no está menos vinculado a las festividades religiosas que a la esfera política: el teatro nace dentro del ámbito religioso, en el santuario de Dionisio, y esta religión es una religión estatal.

Además, en esta época de “prehistoria”, es aún la narración mitológica la que fundamenta el presente socio-político. Y, aunque hayamos pasado del Ciclo Troyano al Ciclo Tebano, la memoria mitológica sigue siendo fundadora de este presente político-teológico-artístico.

En consecuencia, se perfilan tres ejes de enfoque: *a)* la articulación de la institución política y el teatro trágico; *b)* la articulación de la institución religiosa y el teatro trágico; *c)* la memoria mitológica que, al pasar al Ciclo Troyano, descubre nuevas problemáticas, todas relacionadas con la evolución de la relación entre los dioses y los hombres: nuevos problemas legales (las alusiones más o menos latentes [transparentes] a un derecho que se está inventando desde Solón [*Las Euménides* de Esquilo]), aparición de problemáticas relacionadas con la libertad, entre otros.

Por lo tanto, debemos entender la tragedia, en sus dimensiones teológico-políticas, como un pensamiento que cuestiona, crítica, lo que representa un problema en Atenas, incluida la historia más reciente (como en *Los Persas* de Esquilo): el *questionamiento* de la representación mitológica homérica como representación de las líneas reales (Vernant) se encuentra así junto con el *distanciamiento* de lo que está cerca (p. 26).

Esta polaridad es asumida por la duplicidad del *coro* (expresión de la comunidad cívica) y del *personaje* (figura de héroe de otra época; ajeno a la condición de ciudadano) por Téspis durante las primeras Dionisias fundadas por Pisístrato en el 534. Esta duplicidad, a su vez, está respaldada por una dualidad de lenguaje: el lirismo coral / diálogo.

Se entiende, entonces, que la tragedia está vinculada a la dimensión política del problema debido a la fragilidad de la praxis democrática como condición misma de la pluralidad. En el *Laches*, la tragedia es consustancial a Atenas “como lo es el arte de la guerra a Esparta”. Es, a los ojos de los propios atenienses, el espejo de su praxis política y ello nos ofrece la imagen de los desafíos y fragilidades de lo que se desarrolla en el ámbito político.

Hemos llegado al umbral de la elaboración platónica del teatro del pensamiento, con la escena de la palabra, la discusión, la reflexión colectiva y la imitación de la vida con fines experimentales.

### III. Elementos para la teatralización del pensamiento narrativo

Observemos, antes de continuar, el cambio que se produce simultáneamente en la posición de la palabra filosófica: aunque el personaje de Sócrates sigue vinculado al espacio público, con Platón, el ámbito de la reflexión colectiva abandona el espacio público para adentrarse en el de las escuelas (fundación de la Academia (alrededor de 388-387 a.C.), y luego del Liceo (en el 335 a.C.)). Y es precisamente en esta retirada (dentro de la Academia) que la palabra filosófica piensa el espacio público *agorático*.

El pensamiento abandona su público global (el de la ciudad) para dirigirse únicamente a un público de especialistas (el de los filósofos y futuros filósofos). En este proceso, el pensamiento transita del teatro del pensamiento visual fisiológico (épica, tragedia), para quien pensar es ver, como un testigo ocular, lo divino antropomórfico, al teatro del pensamiento visual teórico (dialéctica), para quien pensar es ver, con el ojo del espíritu, las formas abstractas.

Y, así como la *República* es una ciudad de palabras, una ciudad en palabras, del mismo modo, el teatro que ella representa es un teatro exclusivamente construido con palabras.

Hemos afirmado la primacía de la narración para el pensamiento: todo pensamiento cuenta algo (Cany, 2019b) que puede ser más o menos abstracto; y tenemos tres tipos de herramientas para expresarlo: las palabras, los símbolos y las metáforas, los conceptos.

Las *palabras* aseguran la nominación, lo referencial: no se habla de nada, ni de cualquier cosa, sino siempre *de* algo, y precisamente de ese algo... porque una palabra siempre se refiere, por convención, a lo que nombra. Además, lo que nombra, para un griego, siempre es algo concreto.

Todo nombre puede ser una metáfora o un concepto.

Los *símbolos* y las *metáforas* facilitan el paso de lo concreto a lo abstracto, permiten comprender abstracciones a partir de imágenes concretas. Esto tiene como consecuencia que lo abstracto, para un griego, nunca se *descorporealiza*, o se *desubstancializa*.

Los *conceptos* se refieren a abstracciones sin referencialidad concreta, que solo existen para y en el pensamiento: esa es la ruptura fundacional de la filosofía. El objeto de la filosofía naciente no es otro que el paso de lo óntico (lo concreto captado en su abstracción: *la existencia*) a la ontología (la abstracción captada en sí misma: *el ser*).

El paso al ser es difícil para un griego debido a que todo objeto es concreto y el no-ser es una contradicción en términos (Parménides). Platón se enfrenta a esta dificultad y busca una salida; probablemente no es el caso para Sócrates.

La filosofía, tal como la entendemos desde su surgimiento en Atenas, nace en el momento en que el pensamiento busca liberarse de lo concreto y alcanzar las abstracciones “puras”: la Belleza en sí misma, y no solo como una cualidad; el Bien en sí mismo, entre otras.

Pero inicialmente la filosofía no lo logra del todo, ya que está atrapada en su vocabulario empédocleo de la visión con el que intenta pensar las esencias. Al tomar como modelo la visión fisiológica, la visión teórica no puede liberarse del perspectivismo y, por lo tanto, sigue siendo incapaz de pensar la aprehensión de un objeto en sí mismo.

10 En su nacimiento oficial, con Sócrates, Platón y Aristóteles, la filosofía es una narración de las primeras elaboraciones del pensamiento racional abstracto. Los escritos de Platón y Aristóteles nos relatan unas síntesis de las discusiones que permitieron la elaboración de ciertos conceptos, tesis o problemáticas... La narración de esas discusiones se presenta *in situ*, en su contexto socio-político, con sus *protagonistas*, al proceder a las lentas elaboraciones del pensamiento filosófico en su nacimiento.

Tal como lo mencionamos, esta etapa en la que el pensamiento desarrolla lo abstracto sin aún liberarse del diálogo verbal articula lo óntico-ontológico, por un lado, con la estética de las cuestiones narrativas, la visión de lo teórico, y por otro, con lo ético-político de la vida en común (por ende, del filosofar en común).

En su etapa socrática-platónica, este pensamiento experimenta, según su objeto, dos modos: el relato (*muthos*) y la discusión (*dialectikê*). Son dos modos del discurso, cada uno de ellos con la responsabilidad de un régimen de verdad: lo verdadero racional para la dialéctica, lo verosímil para el relato (Brisson).

La fuerza de Platón radica en haber convertido la filosofía en la ciencia de lo racional y, a la vez, de lo no racional. Sin embargo, su epistemología no impide que los jerarquice: primero lo verdadero, que satisface la adecuación y el formalismo (el único acceso a la verdad indudable de la ciencia); luego lo verosímil, que es incompleto ya que no puede satisfacer la adecuación, pero que es necesario para expresar las realidades del mundo onto-teológico. Pero no está claro si, al reintroducir en nuestra lectura de Platón la dimensión mística, tan esencial para su metafísica, esta sabia jerarquía se mantendría.

La verdadera dificultad, ya mencionada al iniciar esta exposición, proviene de la discrepancia entre el *fin* (la búsqueda de la Verdad) y los

*medios* que esta primera forma de pensamiento se da a sí misma, entendida esta como una narración que abarca discusiones y relatos.

Así según lo visto, Platón no hace lo que dice, ya que afirma buscar una verdad científica, mientras que se da medios literarios (poético-teatrales), medios de filósofo-artista para lograrlo.

La Narración primitiva —“Narración” entendida con mayúscula— afirmada en la *Apología de Sócrates*, nos enseña que la vida filosófica de Sócrates es una investigación que busca responder a la pregunta: “¿Por qué el dios lo declaró el hombre más sabio?” Toda la producción de Platón, desde los primeros diálogos hasta la *República*, debe entenderse como surgida de esta narración primordial. Sin embargo, si la narración es primordial, su dispositivo sigue siendo dialógico, ya que es una palabra que siempre se dirige a alguien.

Es sabido que cada diálogo es una recomposición del desarrollo del pensamiento en torno a una aporía; es una síntesis de las diferentes discusiones que Sócrates pudo haber tenido sobre esta cuestión. Por lo tanto, en la obra socrático-platónica, desde los primeros diálogos hasta la *República* inclusive, se afirma y se reclama una unidad histórico-política primitiva.

No se trata, para nosotros, de negar el objetivo de Platón, el de discernir una verdad objetiva y universal. Simplemente se trata de reconocer la discrepancia entre el objetivo declarado (y solo retomado por la tradición filosófica) y los medios utilizados, para sacar conclusiones al respecto: la filosofía platónica se ha propuesto discernir (en el sentido de *distinguir* en lugar de *separar*) lo racional de lo no racional, lo abstracto de lo concreto, en una amplia narrativa que se presenta como una serie de “cuadros” o escenas dialogadas, cada una con su objeto de discusión y reflexión en común.

La segunda fortaleza del pensamiento platónico consiste en haber asumido que no hay pensamiento sin pensador, ni tampoco pensador sin palabra. Por ende, no hay filosofía sin filosofía del lenguaje (Châtelet)<sup>5</sup>. Ahora bien, la filosofía del lenguaje platónica es una filosofía artista, es decir, una filosofía que no limita el lenguaje a su función comunicativa, sino que trabaja su dimensión creativa, al elaborar ese teatro que se nos presenta.

Leer a Platón se resume a menudo en ocuparse de la dialéctica, incluyendo sus fluctuaciones; de hecho, a menudo se pasa por alto la dimensión retórico-sofística de los diálogos, como si esta dimensión no existiera o contara poco en el pensamiento de Platón.

Es esta dimensión la que el teatro del pensamiento tiene en cuenta y desea reintegrar al análisis y la comprensión del gesto filosófico de Platón

---

<sup>5</sup> Véase Cany (2022).

(sin abordar, aquí, el conflicto con los sofistas, lo que nos llevaría demasiado lejos de nuestro tema). En ese caso, la perspectiva es poético-estética.

Tres son los “territorios” específicos donde la filosofía platónica se convierte en arte: la contextualización, el *muthos* y la retórica.

La contextualización, arraigada en la vida colectiva de los hombres, despliega el pensamiento (en torno a la aporía). Es ella la que determina cuál será el tema de la obra filosófica y quiénes serán los protagonistas. Esto es lo que merecería ser estudiado desde un enfoque teatral y ético — especialmente: *Protágoras* 309a-314e, *La República* I y *El Filebo*—.

12 El *muthos* permite que el pensamiento filosófico acceda al mundo metafísico onto-teológico. Sin el *muthos* no hay pensamiento platónico de la emancipación filosófica y no hay mito de la reminiscencia (*Ménon*, *Fedro*); no hay alegoría de la caverna (*La República* VII); no hay método de la erótica con su *muthos* iniciático (*El Banquete*), ni pensamiento platónico de la escatología, este increíble pensamiento-descripción del destino de las almas y, por ende, no hay mito del juicio final (*Gorgias*), que nos muestra, como en *Las Euménides* de Esquilo, el paso de una justicia elemental a una justicia más medida. Tampoco hay mito de la *distribución de las sanciones* (*Fedón*), que nos muestra, como en Eurípides (por ejemplo, el *exodos de Electra*), una nueva concepción personalizada de la justicia distributiva y reparadora. Por último, no hay mito de Er el Panfilio (*La República* X), que nos muestra cómo se lleva a cabo, una vez dictada la sentencia y cumplida la pena, el regreso a la vida de las almas sometidas a la reencarnación (Droz, 1992, p. 140). Según el *Fedro*, algunas de estas almas tuvieron el privilegio, antes de su encarnación, de contemplar las esencias. De hecho, sin el *muthos*, se abole la principal contribución platónica a la antropología socrática: la inmortalidad del alma.

Desde el punto de vista de la ficción teatral, es esta alma inmortal la que nos libera de los estrechos límites del cuerpo para permitirnos la contemplación de las esencias. Aún si Platón está atrapado en el modelo de la visión fisiológica, el mito sigue siendo lo que le permite pensar por primera vez la existencia y la percepción de objetos liberados de la existencia.

¡La retórica, por último, aporta su dominio de los operadores y efectos retórico-sofísticos que permiten compartir las “visiones” y, por supuesto, ganar en la discusión! Es el lado oscuro de la Fuerza<sup>6</sup>.

Estas tres discusiones, sobre la contextualización del diálogo, la visión mítica y el dominio de los efectos retóricos, confirman que la filosofía

<sup>6</sup> En *Gorgias* (502 b-c), los poetas trágicos, como también los rétores halagan a los espectadores sin buscar mejóralos; he aquí la ausencia de la dimensión ética esencial al anclaje del pensamiento en la vida común.

platónica no solo es una filosofía del lenguaje perfectamente asumida, sino que esta filosofía del lenguaje es una filosofía-artista, dado que no hay nada pretendidamente científico en su concepción poético-teatral.

La idea de la filosofía-artista es que la ciencia de la narración se constituye dentro de la narración misma, que no hay exterioridad a la narración y que es necesario sumergirse en ella para comprender “los elementos lógicos operativos en el discurso” (Faye, 1990, p. 15).

Para la filosofía-artista, pensar que un pensamiento, elaborado dentro de una narración y concebido como teatro, pueda ser extraído de su marco narrativo para ser pensado “lógicamente” es una absurdidad y una violencia, ya que eso significaría sustituir una lógica por otra y privarlo de su inscripción en la realidad ético-teológico-política.

La *Iliada* nos confirma, si es necesario, que la lógica de la narración es la lógica causal, y que es uno de los modos más antiguos utilizados por la racionalidad. Leer a Platón implica que desentrañemos este primer plano narrativo del pensamiento: dado que es primordialmente una narración, la filosofía platónica de los diálogos socráticos debe ser comprendida como un arte (más que como una ciencia), y aún más específicamente, como un arte del lenguaje, debe ser un arte de la Narración.

La importancia de devolverle su lugar a la narración filosófica radica en que, al no separarla de su inserción en la realidad ateniense, permite tener en cuenta sin dificultades los numerosos efectos retórico-sofísticos (tan perturbadores desde una sola perspectiva dialéctica), al mismo tiempo que ofrece una articulación coherente al relato de la iniciación mística, presentado como un relato de formación (*paideia*), y que de otra manera sería difícil de aprehender.

Así, la Narración de los distintos niveles de la investigación filosófica (narración-diálogo-relato) —al explicar por qué Sócrates es el hombre más sabio— escenifica las diferentes escenas (o cuadros) donde se desarrolla el surgimiento de este Nacimiento de la filosofía europea: primero con el dúo Sócrates-Platón y, luego, con Aristóteles.

Este pensamiento narrativo filosófico se piensa a sí mismo como pensamiento. Por primera vez, el pensamiento reflexiona sobre sí mismo. Hasta entonces no había sido el caso: el pensamiento homérico, por ejemplo, se consideraba una inspiración, una visión que veía y hacía ver lo divino. Por lo tanto, la filosofía emancipa desde el principio el pensamiento de lo divino al convertirlo en una facultad humana para, luego, buscar salir del perspectivismo en el que lo constriñe su modelo visual.

Pero, si el pensamiento intenta pensarse a sí mismo por primera vez, no logra aprehenderse reflexivamente de inmediato. Permanece, por un

tiempo (en Platón), dependiente del vocabulario empedocleano de la visión; de hecho, se percibe como una imagen del *pensamiento contextualizado*, es decir, como una escena de diálogo, donde el diálogo (resultado de la narración) presenta un pensamiento abstracto, no captado en sí mismo, sino a partir de las discusiones dialécticas que suscitó.

Ahora bien, lo que necesitamos entender ahora es que el teatro (o la teatralidad) del pensamiento es el operador que permite pensar la articulación de la narración y el diálogo, una articulación que le permite a Platón distinguir mejor lo racional, propio de la dialéctica, de lo no racional, propio de la narración, y elaborar su separación. Lo anterior permite integrar las lógicas y los efectos retórico-pragmáticos propios de la construcción de la intersubjetividad ateniense.

#### **IV. El teatro del pensamiento**

Retomemos: el pensamiento tomándose como objeto, en su primera época filosófica, narra el modo cómo se concibe como teatro.

14 Este primer estadio no es el de la reflexividad de la conciencia, sino el de la proyección imaginada, un tipo de prosopopeya visual donde el teatro que ofrece a la mente una imagen animada que se despliega en escenas, no es otra cosa que la imagen que la mente efectúa sobre el modo de un diálogo del alma consigo misma.

Así, regresamos a partir de la idea previamente aceptada: el pensamiento de Platón se piensa como teatro; luego volveremos sobre la comprensión clásica de esta imagen como metáfora; finalmente, reuniendo los hilos de nuestra lectura socio-teológico-política, formularemos la hipótesis de una comprensión tautegórica de una teatralidad efectiva, aunque virtual, que reabre el pensamiento platónico a su ambición de obra total.

Con nuestra reflexión sobre el pensamiento pensándose a sí mismo hemos recordado que no hay pensamiento sin una imagen de sí mismo. A pesar de todos sus esfuerzos, la filosofía es incapaz de prescindir de cualquiera de las imágenes que se hace de sí misma.

La filosofía tiene dos imágenes de sí misma: en su modo mayor, se piensa a sí misma como la “ciencia de las ciencias”, mientras que, en su modo menor, se piensa a sí misma como el arte mismo, como la música misma.

Esta metáfora alterna de la filosofía como música la encontramos en los filósofos-artistas, desde Platón hasta Nietzsche; ella participa de la emancipación del pensamiento y la hace suya.

Esta metáfora del pensamiento musical pretende ser la imagen no visual que el pensamiento abstracto opone a la imagen del pensamiento visual de la era prefilosófica. Es la imagen de sí misma más abstracta que el pensamiento

filosófico ha logrado formular. De ahí su perdurabilidad y la fascinación que ejerce a lo largo de los siglos, incluso en los filósofos más recientes.

En el nacimiento de la filosofía, el pensamiento filosófico busca su identidad en la emancipación de la “visión” mitológica. En la era heroica, el pensamiento se concibe como una fábrica de “imágenes” del mundo teológico de los dioses y los héroes; en la época clásica de la filosofía, el pensamiento se piensa como “música” del mundo metafísico, morada de las Formas visitadas por las almas. El pensamiento filosófico busca pensarse a sí mismo como “pensamiento”; pero el pensamiento teórico socrático-platónico muestra que esta emancipación no está del todo completa. Se piensa como “visión” al atribuir simplemente al ojo del espíritu la facultad de ver lo que el ojo fisiológico no puede ver. No difiere mucho en su modalidad del pensamiento homérico. El poder de ver más allá de lo visible no cambia del poeta al filósofo. Lo que difiere es lo que este ojo no fisiológico puede ver. Es decir, en el caso del filósofo ateniense, se trata de una representación del mundo metafísico menos antropomórfica y, en última instancia, más racional que en los poetas heroicos.

Uno de los objetivos del pensamiento racional, a partir de Aristóteles, será finalmente lograr esta emancipación total. Para ello, el pensamiento filosófico se liberará de la contextualización, abandonará el arte del diálogo y su lógica eléctica; de hecho, este será más racional que la narración, pero aún no lo suficiente en comparación con la lógica silogística. Sin embargo, se sabe que nunca lo logrará completamente. La “escena del pensamiento” permanecerá; no sin *paradoja*, para retomar aquí el uso de uno de sus términos preferidos.

Por otro lado, hemos admitido que todo pensamiento cuenta algo y, en consecuencia, afirmamos que la narración es la forma primordial de todo pensamiento.

Vimos que la filosofía nace cuando el pensamiento intenta liberarse de lo concreto para alcanzar lo abstracto. Y, en el momento de su nacimiento oficial, la filosofía es la narración de las primeras elaboraciones del pensamiento racional abstracto. Narra la epopeya de los primeros conceptos que, refiriéndose a abstracciones sin referencialidad concreta, permitirán el paso de lo óntico (lo concreto capturado en su abstracción, esto es el ser de Parménides) a la ontología (la abstracción capturada en sí misma, en los últimos diálogos platónicos), cada vez que se haya abandonado esa otra metáfora que es el ojo de la mente.

Ahora bien, este pensamiento narrativo filosófico, que piensa lo abstracto conceptual sin estar completamente libre del concreto metafórico, es precisamente el que se piensa a sí mismo como teatro. Y, este teatro de

la mente es el teatro filosófico, el teatro del pensamiento consciente de sí mismo; incluso, es la representación que la mente se otorga a sí misma.

El pensamiento narrativo que ha alcanzado su etapa abstracta (es decir, el pensamiento narrativo que cuenta la historia de las conceptualizaciones) es un *pensamiento* que se piensa a sí mismo; mas, al no ser todavía formalmente lógico, se piensa como *teatro*: una narración puesta en escena, es decir, puesta en acción dentro del *diálogo* que relata las acciones del pensamiento.

Teatral, este pensamiento de la primera filosofía lo es *como* la poesía trágica, su modelo opuesto. Y es a través de esta metáfora que el *lógos* filosófico le va a disputar, en un primer momento, la verdad al *muthos* poético y, al mismo tiempo, establecer una ética del ciudadano no democrático.

Ahora, debemos entender este pensamiento que se piensa teatral para poder superarlo mejor mediante el rechazo de la lectura semiológica.

Entre las “visiones” narrativas ofrecidas por la palabra de verdad poética y las “abstracciones” conceptuales ofrecidas por el pensamiento lógico, aparece el mundo intermedio en la conceptualización; es el mundo teórico tal como se presenta a la mente contemplativa, es decir, al ojo del espíritu.

16

De otro modo, entre el pensamiento concreto (visión) homérico, que piensa unas presencias (los dioses, los héroes), y el pensamiento abstracto (intelección) aristotélico, que piensa unas abstracciones (conceptos), encontramos el pensamiento teórico socrático-platónico que contempla las abstracciones (Formas, Ideas) de manera concreta. El ojo de la mente aquí es el análogo, en el plano abstracto, al ojo fisiológico en el plano concreto.

Dicho de otra manera, la contemplación que nos permite acceder al teatro filosófico es un pensamiento doblemente metafórico; en efecto, ese pensamiento articula la visión (teórica) con el teatro (de la verdad).

Necesitamos reconocer la realidad metafórica de esta teatralidad que nos ofrece un escenario para el pensamiento, o más bien un lugar donde el pensamiento pueda representarse. Ella proporciona un marco visual (una visualización) para las narraciones de las elaboraciones conceptuales capturadas en la dinámica de la acción propia del pensamiento dialógico.

Esta metáfora teatral confirma que el pensamiento sigue siendo visual y concreto en su comprensión de sí mismo. Para poder ser pensado, debe ser relacionado con los teatros de la memoria, esos otros *teatros virtuales* cuyo uso perduró hasta la Edad Media (lo que nos ofrece una considerable documentación de primera mano), y que se concebían como espacios visuales donde las imágenes y las palabras se identificaban.

Así, el “teatro de la verdad”, al igual que el “teatro de la memoria”, son teatros que ofrecen al pensamiento unos territorios donde se despliega

experimentalmente en pro de asegurar unas nuevas relaciones o de poner a prueba unos conceptos, por ejemplo.

Sin embargo, antes de seguir adelante, debemos discutir el hecho de que el teatro también sería el lugar (metafórico) de la excelencia semiológica, donde el signo representa algo, mientras ese algo esté ausente.

El teatro filosófico da muestra de unas discusiones (en su ausencia). Pero debido a que no se refiere a una realidad empírica, sino que por sí mismo es simbólico, la *mimésis* filosófica es simbólica: esta se refiere a una discusión ideal, es decir, a sí misma como síntesis (perfecta) de todas las discusiones socráticas sobre un tema dado. Por lo tanto, la escena del pensamiento no se refiere a un lugar ausente (el *ágora*) y no es una *representación* (teatral).

Es posible escenificar los diálogos de Platón; de hecho, esto se hace cada año. Sin embargo, esta puesta en escena no aporta nada a los diálogos. En verdad, les priva de algo fundamental, ya que la escena del pensamiento es una escena abstracta. Las ideas ciertamente deben encarnarse; pero no deben permitir que los cuerpos cobren demasiada importancia y oculten la evanescencia de la escena necesaria para los pensamientos. No todas las obras están destinadas a ser representadas. Así, en la literatura moderna, obras como *El sueño de d'Alembert* de Diderot, o *Chorro de sangre* de Artaud, están diseñadas para ser leídas exclusivamente, aunque, por supuesto, dada su naturaleza dialogada, podrían ser representadas en el escenario.

Desde siempre, el teatro del pensamiento, según parece, se ha concebido como una metáfora del pensamiento narrativo, y no es la forma más adecuada para capturar el ideal, que tiende hacia la perfección dentro del espacio metafísico y trascendental.

Sin embargo, una comprensión más atenta del teatro griego nos permite distanciarnos de esta comprensión. Es así como el teatro trágico no trata tanto de hacer presente algo en su ausencia como de hacer visible algo invisible. Es una epifanía (una manifestación, una llegada a la luz) más que un *signo*.

Por lo tanto, lo que está en juego es menos una re-presentación (desplazamiento) que una presentación (iluminación). Es una puesta en relieve del mundo detrás, que no es trascendental (porque eso plantearía el problema del desplazamiento), sino empírico; es decir, que está allí pero no es perceptible para el ojo fisiológico, como un mundo paralelo, hecho posible gracias al profundo panteísmo del politeísmo griego.

Así, la escena del pensamiento comprendida teatralmente, no lo será desde una perspectiva semiológica.

Ahora, conviene prestar atención a lo que denominamos “metáfora”. Decimos que la filosofía, en su primer gesto, se piensa en “contraposición a la tragedia”, una metáfora negativa, se entiende.

Pero cuando observamos cómo piensa esta teatralidad que le es propia, reconocemos que lo hace como alegoría. Un ejemplo de ese tema mítico, al proponer la escenografía más elaborada de la obra platónica, es *La alegoría de la caverna*.

Así, la escena del pensamiento filosófico es menos una metáfora que una alegoría. De nuevo, la forma no es nueva y remonta, al menos, a Parménides y su *Prólogo*.

La alegoría filosófica no busca tanto establecer una comparación privada de su comparativo. Porque, incluso privada de su comparativo, una metáfora sigue siendo una comparación. Si el pensamiento se piensa como metáfora, es decir, como un “como”, esto significa que no logra —y nunca logrará— aprehenderse en su esencia. ¡En consecuencia, él no puede ser filosófico! Mientras que la alegoría, que consiste en pensar de forma imaginada los diferentes aspectos de una idea, es filosófica: la alegoría de la caverna.

18

Sin embargo, y aunque Parménides haya pensado alegóricamente el pensamiento, esto no es lo que hace Platón en su teatro socrático. La alegoría parmenídea es un pensamiento simbólico (lo que rara vez se menciona). Su objetivo es racionalizar esa visión abstracta, dado que la visión del espíritu no es la visión del ojo, y elaborar su teoría (la contemplación del mundo trasero). Platón la utiliza, pero con fines pedagógicos.

Así, el teatro teórico aparece como la tercera etapa del pensamiento visual (después de la *tautogoría* homérica y la *alegoría* parmenídea) en la construcción de la abstracción del espacio trascendental.

Por lo tanto, podemos esbozar lo que son las *Tres Edades del Pensamiento Visual*: 1) El *tautegórico*, que es la edad de la comparación y de lo literal/concreto; 2) El *alegórico*, que es la edad de la hermenéutica y del paso de lo concreto a lo abstracto; 3) El *teórico*, que es la edad de la analogía y de lo abstracto.

Así, el pensamiento socrático-platónico se concibe como “teatro de la verdad” o “teatro del pensamiento” en tanto que producción de la narración primera. Una tipología de estas narraciones mostraría que la narración, presente y abriendo (a veces incluso redoblando) al diálogo, desaparece a medida que el pensamiento platónico se afirma.

Pensamiento narrativo, la primera filosofía se concibe a sí misma como diálogo filosófico; pero, para poder ser diálogo, necesita que la discusión sea narrada. La narración, entonces, lleva consigo el *principio de discusión*, ya presente en los Físicos, y es este el que la narración platónica introduce en lo filosófico. De ahí el extremo cuidado puesto en la contextualización inicial (que indica el estado inicial de la reflexión), que distingue la ciencia de la filosofía: mientras que la primera es un conocimiento producido por

una discusión previa que se desvanece en el momento en que el discurso la establece; la segunda, en tanto pensamiento vivo, está integrada en la discusión que le es consustancial.

El estudio del estatus filosófico de esta imagen revela que el “teatro del pensamiento” no puede ser comprendido ni como metáfora, ni como alegoría, ni tampoco como representación.

No es una *metáfora*, aunque Platón sabe utilizarla cuando quiere. A la pregunta: ¿Por qué esta imagen del teatro de la verdad? Platón responde: “Porque los hombres son marionetas fabricadas por los dioses” (*Leyes*, I). La metaforización no puede ser una propiedad del pensamiento filosófico que se aprehende a sí mismo, dado que solo accede a una cosa en el espejo de otra.

Tampoco es una *alegoría*, porque el teatro de la verdad no pertenece al orden de lo simbólico; no nos da acceso al mundo metafísico, sino que sitúa el pensamiento en el marco de la *polis* en sus debates para determinar cuál es la mejor forma de gobierno.

Finalmente, tampoco es una *representación*, ya que el teatro filosófico no trata de hacer presente una cosa (el pensamiento) en su ausencia, sino más bien de hacerla surgir a través de la discusión argumentada entre ciudadanos educados.

Para pensar en este teatro tan particular, que no se asemeja a nada de lo que llamamos teatro, debemos dirigirnos hacia los *teatros de la memoria* de la Antigüedad y la Edad Media. Un objeto que está perfectamente documentado (Yates) y que es similar en su constitución virtual.

Así, Platón es el pensador que construyó el teatro filosófico en contraposición al teatro trágico y en relación con el teatro de la memoria.

Se desprende de lo anterior que la filosofía de Platón es indiscutiblemente un pensamiento artístico; pero él mismo no es un filósofo-artista debido a que su filosofía se construye sobre la búsqueda y construcción de una misma verdad ÚNICA, mientras que los filósofos-artistas asumen que la verdad es plural y relativa. La diferencia observada entre los medios y el fin impide clasificar a Platón entre los filósofos-artistas, aunque paradójicamente sea el mayor de los artistas que la filosofía haya conocido.

### Referencias bibliográficas

- Cany, B. (2019a). Naissance de l'anthropologie philosophique : le moment sophistique. *Praxis Filosófica*, (49), 11-38. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i49.7951>
- Cany, B. (2019b). *Renacimiento del filósofo-artista. Ensayo sobre la revolución visual del pensamiento* (J. B. Useche, Trad.). Programa Editorial Universidad del Valle.

- Cany, B. (2022). Notes pour une philosophie-artiste de la narration : Le *Platon* de François Châtelet. En F. Jedrzejewski y N. Périn (Dir.), *François Châtelet, un philosophe au présent* (pp. 113-125). L'Harmattan.
- Châtelet, F. (1965). *Platon*. Gallimard.
- Droz, G. (1992). *Les mythes platoniciens*. Points.
- Faye, J.-P. (1990). *La raison narrative*. Balland
- Leroux, G. (Ed.). (2016). *Platon La République*. Flammarion.
- Périllé, J.-L. (2014). *Mystères socratiques et traditions orales de l'eudémonisme dans les Dialogues de Platon*. Vrin.
- Taminiaux, J. (1995). *Le théâtre des philosophes*. Million.