

Fecha de recepción: 22 de marzo de 2004

Fecha de aceptación: 15 de junio de 2004

## REFLEXIÓN SOBRE EL DIÁLOGO ENTRE LOS GRIEGOS

Por: **Mauricio Vélez Upegui**  
Universidad Eafit

Pero... discutido ello (nombres, definiciones, vistas, sensaciones ...) con bien intencionadas discusiones y sirviéndose, sin malicia, de preguntas y respuestas, surgen, cual relámpago, sapiencia e inteligencia sobre cada cosa poniendo en máxima tensión la potencia humana.

Platón, *Carta séptima*, 344b.

**Resumen.** *Al amparo de una observación del fresco de Rafael Sanzio titulado la Stanza della Segnatura, se procura adelantar en el texto una reflexión sobre la práctica del diálogo entre los griegos de la antigüedad. Dicha reflexión pasa por un prurito de caracterización del género conocido con el nombre de "diálogo socrático". La conclusión a la que se llega no por ser conocida es irrelevante: un diálogo, en rigor, nunca termina. Al final se establece una serie de correspondencias entre la significación del acto de contemplación o el acto de recepción en aquel sujeto que, a distancia del tiempo y el espacio griegos, obra como observador o lector de una obra humana.*

**Palabras clave:** *Diálogo, diálogos socráticos, diégesis, mimesis, catarsis, coronación.*

**Summary.** *Through an observation of Rafael Sanzio's fresco entitled Stanza della Segnatura, this text attempts to carry out a reflection on the practice of dialogue among ancient Greeks. This reflection goes through an urge of characterization of the genre known as "Socratic dialogue". It arrives to a known, though not irrelevant conclusion: a dialogue, strictly speaking, never ends. At the end, a series of correspondences between the meaning of the act of contemplation or the act of reception in a subject that, far from Greek time and space, acts as an observer or reader of a human work.*

**Keywords.** *Dialogue, socratic dialogues, diegesis, mimesis, catharsis, culmination.*

### Un pretexto pictórico

De considerables proporciones (6,48 X 10,58 m.), el fresco, pintado por encargo del Papa Julio II, serviría para decorar una de las salas del Vaticano, la llamada *Stanza della Segnatura*. Su autor, Rafael Sanzio, oriundo de Urbina y quien llegara a Roma en el año de

1508 luego de permanecer casi un lustro en la ciudad de Florencia, capital artística de Italia, lo dio por terminado en 1511, fecha en la cual Miguel Ángel se ocupaba de los trabajos de la Capilla Sixtina. Desde entonces esta obra de Rafael, uno de los conjuntos más célebres del quehacer pictórico renacentista, se conoce con el nombre de *La Escuela de Atenas*.<sup>1</sup>

Detengamos la mirada en la pintura; demorémosla incluso. ¿Qué observamos? Sin duda, lo que el ojo traduce: en principio, difusas percepciones ópticas, apiladas entre sí y tal vez a la espera de un acto cognitivo de distinción que las libere, por así decir, de su compostura indiferenciada; después, la resolución de las mismas en imágenes concretas, algunas consistentes en cuanto a la forma que exhiben y al contenido que parecen sugerir, otras todavía en trance de identificación y, las más, o todas, ávidas de recibir alguna clase de reconocimiento referencial; por último, un marco de visión, si se quiere panorámico, dentro del cual las percepciones convertidas en imágenes alcanzan una especie de confirmación codificada: aquella que, presintiendo la exigente complejidad de los elementos que conforman la composición, la considera como obra transida de una inexplicable belleza.

Permítasenos emprender un inexhausto recorrido por sobre su superficie, con todo lo que de socorrido ejercicio escolar ello pueda tener, a fin de reparar, no en la totalidad de los motivos plasmados en ella —tarea para la cual carecemos de la competencia necesaria—, sino sólo en aquellos que, por ser ilustrativos del propósito que persigue este ensayo, nos invitan a aguzar la mirada y, por extensión, a multiplicar las razones de un gozo intelectual no exento de subjetiva afección: justamente los motivos que, respecto del conjunto de la obra, atraen la visión hacia el plano central donde, de pie, inclinadas, reclinadas, acuclilladas o sentadas, múltiples figuras humanas se alinean (en contraste con el impulso vertical que gravita en la arquitectura que sirve de telón de fondo) bajo el registro de una representación “al natural”. En consecuencia, repitamos la pregunta: ¿qué observamos?

---

1 “En 1508, Rafael se ve enfrentado al dilema de viajar a Francia o a Roma. Por recomendación de Bramante, arquitecto de la Basílica de San Pedro, se traslada a Roma. La empresa que le llamaba allí era colaborar en la decoración de las estancias que, para hacer de ellas su habitación, preparaba Julio II. Las estancias que hoy se llaman de Rafael son tres cámaras de forma aproximadamente cuadrada, con ventanas en dos de sus lados y puertas en las paredes medianeras, que no resultan muy simétricas. El techo está cubierto con una bóveda por arista algo baja; la iluminación es mala. En un principio estas cámaras fueron iniciadas por varios artistas; Julio II estaba en edad avanzada y deseaba ver concluida lo antes posible aquella decoración. En 1508 pintaban a la vez las tres estancias Lucas Signorelli, Bramantino, Pinturicchio, Perugino, Lorenzo Loto, junto con Sodoma y Rafael. Pero se cambió de plan y rasgáronse muchas de las pinturas para que Rafael decorara las tres estancias. La primera, llamada Cámara de la Signatura, tiene en sus dos plafones medianeros las dos grandes alegorías llamadas *La escuela de Atenas* y *La disputa del santísimo sacramento*, y en los lunetos de sobre las ventanas, la escena del Parnaso y el grupo de juristas de la *Jurisprudencia*. La idea era reunir en un mismo conjunto la filosofía natural y la teología revelada, la ciencia y las artes, todo bajo la suprema protección de la iglesia”. Cfr. ROSCI, Marco. *Pintura del siglo XVI en la Italia central. El manierismo*, en: *Historia del Arte*. Barcelona: Salvat Editores, 1976, p. 191-193.

Enmarcadas en el fondo por un arco final, se destacan, por estar completamente centradas, dos figuras humanas: la de Platón y la de Aristóteles. El primero, de porte adusto, exhibe un rostro envejecido, aun cuando no senil; el pelo y la barba, lacio y dorado aquél y semiencrepada y cana ésta, le conceden un halo de inquieta sabiduría; su cuerpo, sostenido por unos pies descalzos que sugieren un leve andar en proceso, aparece vestido con un traje talar de color lila apagado, sobre el cual, a la altura del pecho, un cinto negro envuelve el torso; el cuerpo, además, está recubierto con una capa roja que, anudada a la cintura, da la vuelta por detrás de uno de los hombros; mientras el brazo aparece doblado y el índice de la mano derecha orientado hacia arriba, el izquierdo yace distendido sosteniendo un libro en cuyo lomo se lee *Timeo*. Ahora bien, el segundo, de apostura aristocrática, luce un semblante maduro que todavía no insinúa los signos de la vejez; el pelo y la barba, abundantes y ondulados, y salpicados de una tonalidad trigueña, le confieren un aire de atemperada reflexión; su cuerpo, alzado sobre unos pies que calzan sandalias de varias ataduras, se deja ver con una indumentaria amplia y sin mangas, de color café mate, ribeteada de encajes dorados, y sobre la cual un mantillo de tinte azul pálido reboza los brazos, la espalda y parte de una de las piernas; mientras la mano derecha se abre con los dedos extendidos, la izquierda sostiene contra el muslo un volumen en el cual se lee *Ética*.

Platón y Aristóteles aparecen bajo la presencia simbólica de dos deidades griegas (Apolo y Palas Atenea), las cuales, en lo que atañe al pasado que les es propio, inducen a pensar, de una parte, en la averiguación racional de las causas naturales, tópico del cual se ocupa cabalmente el *Timeo*, y, por ende, relacionado con el motivo renacentista del *causarum cognitio* (en el que resuena el eco de la aspiración a la sabiduría personificada por Palas Atenea) y, de otra parte, en la reflexión política sobre la virtudes morales, tema del que trata extensamente la *Ética* y, por lo tanto, ligado con el asunto también renacentista de los *exempla* (en el que late, entre otras, la finalidad de la serenidad o templanza atribuida a Apolo). La alianza entre las parejas de imágenes, como se ve, no sería tanto de concordancia vertical cuanto de asociación transversal.

Además de ellas, el fresco representa las demás figuras humanas ocupando una amplia estancia. En total son cincuenta y cinco: veintiocho conforman el grupo que se instala en los espacios correspondientes a los planos regulados por la estampa de Platón, y veintisiete el que se coloca en el simétrico ángulo de visión que domina Aristóteles. En uno y otro conjunto los personajes, de todas las edades, son pintados, salvo algunas excepciones, de cuerpo entero, la mayoría descalzos, imberbes los jóvenes y barbados los viejos, terciados los rostros, y, en general, con las manos ocupadas ora en acentuar una inaudible palabra, ora en sostener o manipular algún útil de estudio que invita a la meditación.

Partícipes temáticos de la pintura, los personajes que coexisten en esta especie de santuario del saber, donde se dan cita el pasado y el presente, subrayan, con sus gestos enfáticos, la agitada participación en un reavivado encuentro. En un mismo espacio, cuya ilusión de amplitud se irriga por todas las naves (hasta diluirse en los confines del cielo), y en un mismo tiempo, cuyo espejismo de eternidad se refleja en la consistencia y monotonía

del mármol, los filósofos, sabios y artistas que acompañan a Platón y Aristóteles parecen celebrar, a despecho de su condición mortal, una “asamblea atemporal”.

Que la obra reproduce, de manera indirecta, el predominio de las siete artes liberales (artes invocadas durante los inicios del Renacimiento, y todavía después de su culminación, como núcleo de la formación humanista), lo confirma el hecho de que los extremos inferiores en los cuales se apuntalan las líneas imaginarias de la perspectiva contienen algunos elementos que remiten a los saberes propios del *Trivium* y el *Quadrivium*. La remisión, sin embargo, no traza una separación expedita. Si la mirada se detiene en el costado de la izquierda, es cierto que puede reconocer, merced al recurso de la alusión metonímica, los motivos que evocan la presencia de la Gramática, la Retórica y la Dialéctica, personificadas por figuras humanas que se consagran a leer y escribir; pero también es cierto que, como parte de este mismo conjunto, sobresale un joven que inclina contra el suelo una tablilla de fondo negro en la que está plasmada, a guisa de ejercicio, una suerte de herradura indicadora de un código de armonías y en consecuencia, de la Música, pese a ser ésta una materia que pertenece al *Quadrivium*.

Parecidamente, cuando la mirada se regodea en el costado de la derecha, es verdad que pronto alcanza a identificar, en el primer grupo humano (compuesto de cuatro jóvenes y un hombre de avanzada edad), una explícita referencia a la Geometría, al igual que, en el segundo grupo, contiguo al primero (y compuesto aquél por cuatro hombres maduros, uno de los cuales, de espaldas, ciñe una corona real), una palmaria indicación a la Astronomía; con todo, la Aritmética resulta menos fácil de señalar, por no decir que brilla por su ausencia.

Al margen de que el sentido del fresco sea el de fomentar, gracias a las pautas de decoración adoptadas por los creadores del momento, la idea de una continuidad histórica entre la antigüedad pagana, no obstante insuflada de un definitivo racionalismo, y un presente transido menos de secularización que de simulada tolerancia religiosa (sentido abiertamente discutible, tanto por razones epistemológicas como socioculturales); o al margen de que el sentido requiera ser reconstruido en conformidad con la costumbre pictórica de la época, según la cual a un comportamiento moral o a una aspiración humana ha de corresponder, en virtud de una sustitución icónica (que tanto puede ser leída en términos literales, anagógicos o alegóricos), un personaje extraído de la tradición, y en consecuencia, el más idóneo para sugerir, cuando no para nombrar sin falta, el comportamiento o la aspiración elegida; al margen de esto, decimos, el fresco demanda nuestra contemplación por otro motivo. ¿Cuál es, entonces, ese motivo?

Cabe exponerlo así: por una parte, los personajes, a pesar de sumar una abultada cantidad, se congregan en grupos reducidos, sin que la diferencia generacional llegue a ser un obstáculo para el festejo del encuentro en cuanto tal; y por otra, la instancia que los conjunta, en medio de un espacio donde todos tienen cabida es, a despecho de cualquier signo no verbal, esa alternancia humana de habla y escucha a la que llamamos diálogo (en términos griegos) o conversación (en términos latinos). Se diría que, conforme al triángulo virtual que subyace a la técnica inherente a la perspectiva, dos son los focos dialógicos

enfanzados por la pintura: el primero, correlativo al vértice superior, es celebrado por las figuras centrales de Platón y Aristóteles, y asistido, con un esmero que no quiere perder detalle, por la **en-frentada** asamblea de oidores que los flanquea; y el segundo, correspondiente a los vértices inferiores, es ejecutado, al abrigo de una relación contrastiva, por los grupos cuyos circunstantes aluden a las antedichas artes liberales: mientras el rasgo distintivo en aquél es el silencio (visto como expresión de un diálogo interior), en éste es la palabra (precisada de obligados enmudecimientos).

Expresión traslaticia de un conjunto pictórico cuyos motivos se nos antojan reveladores de una **composición trastocada**, el título, a pesar de su inexactitud, trae a la memoria un tiempo remoto, irrecuperable como vívida realidad aun cuando reconocible en los folios, documentos y libros que se han ocupado de él: el tiempo de la antigüedad griega y, en especial, el de la antigüedad ateniense. Por supuesto, la evocación no puede ser completa ni mucho menos unánime. Al reparar en el nombre, cada observador del fresco, como eventual conocedor o esforzado estudioso de aquel pasado, recrea una Atenas singular: la que sirvió de asiento a las distintas formas políticas de gobierno (desde la excluyente aristocracia, pasando por la equívoca tiranía, hasta llegar a la frágil democracia); la que institucionalizó las fiestas dionisiacas, de las cuales se desprendió esa especie de tribunal de justicia popular, que mucho tenía de culto religioso y poco de montaje escénico, entonces denominado con el grave sustantivo de tragedia; o la que, merced al impulso del movimiento cosmopolita gestado en las costas de la región jónica, vio nacer, al lado de la acción y reflexión políticas (fundadas en las nociones de *areté* y *diké*), y al lado también de la acción dramática (en que la ciudad, por vez primera, se contemplaba a sí misma, al abrigo de un polémico diálogo entre la palabra mítica entonada por el coro y la palabra racional recitada por los actores), ese *pathos* por la averiguación de la verdad, cuando no del ser de las cosas, al cual se designó con el afectuoso apelativo de filosofía.

Por nuestra parte, y sin abjurar de ninguna de estas plausibles evocaciones, la Atenas que escuchamos resonar, acicateados por la contemplación de la pintura, es la que quiso, o supo, o pudo, o debió sustentarse como *polis*, a costa de las necesidades de quienes no consiguieron obtener en vida la condición de plenos ciudadanos, en un imperativo ineludible: el de la **palabra en acción**. Palabra perorada, en el caso de la política; hablada, recitada —o semirrecitada— y cantada (al son de la flauta), en el de la tragedia; y expuesta y argumentada, en forma de monólogo o de diálogo (formas usadas igualmente por la tragedia), en el de la filosofía. Palabra, ante todo, abstraída del ámbito doméstico, donde la intimidad es garantía de cierta discreción, y ofrecida, sin resistencias protocolarias, al dominio público.

Esté cerca o lejos de ser el adecuado, el título enseña lo que la pintura es enérgica en representar: el cultivo de una palabra, oral en principio y después escrita, que, asistida por la razón y lentamente despojada de la adherencia mítica, no pudo menos de transformar el universo mental de la *polis* donde ella, poco a poco, encontró una individual y colectiva acogida. A dicha palabra, salpicada, unas veces, por el más descarnado irracionalismo,

otras, por el más impertérrito silencio, y en la mayoría de los casos, por el más fructífero discernimiento, los griegos solían invocarla con una expresión abundante en avenidas de sentido, pero así mismo, irreducible, a pesar de su compostura formal, a una presunta homogeneidad conceptual: la expresión *logos*.

Dígase lo que se diga de la pintura (y, parafraseando la manera seguida por Magritte para intitular algunos de sus lienzos, puede decirse que "*Esta Escuela de Atenas no es la Escuela de Atenas*", negándose así, por obvias razones, lo que se invita a contemplar), ella abunda en guiños artísticos relacionados con las diversas tipologías verbales que adopta, o puede adoptar, según las circunstancias sociales y los individuos comprometidos en las mismas, la proteica unidad del *logos*: ora el tipo de disertación en que aparecen embelesadas las figuras del extremo inferior izquierdo (y cuyo núcleo parece ser la elegancia de una demostración geométrica instrumentada por el compás que gira sobre una alisada tablilla de fondo oscuro), ora el tipo de reflexión entrañado por el personaje que, ante un sobrio cajón de madera que le sirve de pupitre, se consagra a poner por escrito el fruto de sus pensamientos; ya la clase de discusión que semeja sostener el grupo alineado hacia el costado derecho de Platón, ya la clase de diálogo que sugieren conducir los dos personajes que colman con su majestuosa presencia el centro mismo del fresco, y los cuales, como alumnos y maestros que fueron de otros maestros y alumnos, son escoltados por sendos bandos de auditores.

Inducidos por el reconocimiento de que, primero, a nuestro juicio, desde luego grávido de afectos subjetivos, es aquella proteica unidad del *logos* la que gravita en torno de los motivos pictóricos que componen el fresco de Rafael, y segundo, de que dicha unidad, a causa de su potente naturaleza, tiende a materializarse en variadas y dispares tipologías verbales, entre ellas la del diálogo (en tanto palabra en acción agenciada por los hombres de todas las épocas, aun cuando en atención a regímenes de interacción verbal diferentes), queremos, acto seguido, ensayar una reflexión cuya sustancia, agitada por las imágenes que acabamos de describir y comentar, aunque localizada ahora por fuera de su artística inmanencia, permita traer a colación un género, el **dialógico**, practicado por algunos filósofos del lejano pasado ateniense, y, en concreto, por Platón y Aristóteles (en rigor, por el joven Aristóteles, si es que puede hablarse en tales términos), género de naturaleza oral, aunque transpuesto a un código arbitrario de signos, a saber, el de la escritura que se resuelve, formalmente, en la composición dramática.

## 1. Un género literario

Afortunado o infortunado, el aserto según el cual un auténtico encuentro humano se materializa en el diálogo, es posible colegirlo en el pasado griego y, particularmente, en un género literario: el de los *Diálogos socráticos* (nombre dado a los escritos juveniles y de madurez de Platón y los cuales, excepto la *Apología*, si confiamos en el canon, revisten la forma dialogada).

Iniciado probablemente por dos poetas sicilianos, Sofronio y Epicarmo, autores de *Mimos* (forma artística de la que muy vagamente tenemos alguna noticia, y ello gracias a los *Mimiambos* de Horadas o Herondas de Cos),<sup>2</sup> practicado con regularidad por Alexámenes de Teos, Jenofonte, Cratón, Esquines de Sfeto, entre otros, el género florece y se perfecciona en Atenas, durante todo el siglo IV a.c. Sin ánimo de terciar en la polémica que aún discute sobre el carácter genuino o apócrifo de muchos de los diálogos atribuidos (por la crítica externa e interna) a Platón, y sobre la consistencia formal de muchos de ellos (por ejemplo, *Menéxeno*, *Timeo* o *Critias*), digamos de entrada, que el género, por lo que toca a Platón, “no tiene por finalidad inculcarnos una doctrina —que Sócrates, como todo el mundo sabe y él mismo nos dice una y otra vez, no ha tenido jamás—, sino presentarnos una imagen (la radiante imagen del filósofo asesinado), defender y perpetuar su memoria y, de este modo, traernos su mensaje”.<sup>3</sup> Si convenimos en aceptar la intuición mnemónica de la mayoría de los diálogos, se explica por qué, con una naturalidad verosímil, Sócrates aparece en los mismos en calidad de interlocutor principal (lo cual no significa por fuerza que actúe como *medium* para comunicar las ideas de Platón), fiel a su consigna de vida, ineludible a la hora de tener que morir: someter las certidumbres filosóficas (amén de las cotidianas) a un inquisitivo escrutinio lógico.

Ridiculizado por Aristófanes, quien en la comedia *Las nubes*, representada en el año 423 a.c. con ocasión de las Grandes Dionisiacas, dio a conocer al pueblo ateniense su caricatura despiadada de Sócrates al presentarlo como un hombre sucio, desgredado, harapiento, morador de un lugar infestado de alimañas —“el cavilopensadero”— y dedicado a resolver asuntos, terrestres y celestes, de la más irónica y descabellada trascendencia (por ejemplo, averiguar el número de veces que una pulga puede saltar el equivalente de la longitud de sus pies, o entablar trato con las nuevas divinidades —la nubes—); incomprendido por muchos conciudadanos, tal vez por aquellos doscientos ochenta que, de un total de quinientos, votaron en primera vuelta (la expresión es contemporánea), dada su calidad de miembros del jurado asentados en los estrados del ágora donde se levantaba el Tribunal de los Heliastas, en contra de Sócrates, una vez formulada la acusación por parte del poeta Meleto, el político Ánito y el orador Licón, y escuchada la corta defensa que adelantó el sindicado mismo; evocado por Platón, que describió a Sócrates en sus andanzas por las calles de Atenas, a la caza de algún transeúnte nativo o extranjero, joven o viejo,

---

2 Trece *Mimiambos* han sobrevivido; ocho íntegros y cinco fragmentarios. La forma breve y condensada, es dialógica. No más de tres personajes cruzan palabras entre sí. Los temas, de cuño doméstico, comportan un sabor coloquial, cuando no altisonante y alusivo. Más que por una explícita acción dramática (en el sentido que el quehacer teatral concede a esta expresión), las piezas —¿escénicas?— están reguladas por una intención caracterológica: describir tipos humanos de la más rampante condición social. Cfr. HERODAS. *Mimiambos. Fragmentos mímicos*; PARTENIO DE NICEA. *Sufrimientos de amor*. Introducciones, traducciones y notas de José Luis Navarro González y Antonio Melero. Madrid: Gredos, 1981, p. 9-88.

3 KOYRÉ, Alexandre. *Introducción a la lectura de Platón*. Madrid: Alianza Editorial, 1966, p. 25.

presumido o sencillo, para entablar con él una conversación abigarrada de preguntas y respuestas, sin otro deseo que el de conducir a su interlocutor al reconocimiento de la endeble naturaleza de las certidumbres en que los seres humanos fundamos nuestras vidas; y ante todo, desconocido por quienes no tenemos más opción que hacernos a una vaga idea de su imagen, Sócrates, sin embargo, se nos revela allí donde no puede estar pero donde insiste en seguir siendo: en el entramado verbal de los diálogos. Dicho lo cual, hagamos a un lado el prurito que nos movería a fatigar la reconstrucción de su semblanza, y concentrémonos en una tentativa de caracterización de los diálogos en los que se sustenta el género. Tres son los rasgos que nos invitan a una reflexión:

1. En cuanto forma literaria en que se simula una disputa o controversia entre dos o más personajes, los diálogos, pese a que se regodean con frecuencia en juegos verbales y en sutiles alusiones difíciles de comprender, se enfilan menos hacia un propósito retórico que hacia uno filosófico: tratar un tópico específico, que cumple la función de eje conversacional, en conformidad con un método invariable: la formulación, el desmonte y la reformulación de las definiciones que son invocadas, a partir del sentido común, para “apresar” el tópico que da unidad a la misma discusión. Forma parte de los artificios creativos el hecho de que los tópicos son convenidos ya por el albur de las circunstancias, ya por el deseo manifiesto de alguno de los participantes o de los circunstantes que intervienen en la asamblea. Sean cuales sean los temas debatidos (el amor, la piedad, la virtud, la **manía** poética, el valor, etc.), éstos se enmarcan en un dispositivo formal unitario, otrora desarrollado por la técnica teatral: la composición que adopta la forma dramática; forma que, a semejanza de lo que ocurre en los dramas satíricos, tragedias y comedias, no excluye ni prohíbe la inserción de relatos míticos, referencias poéticas o narraciones fantasiosas escuchadas y contadas por interpuestas personas. Al revés, estos ingredientes, parafraseando a Aristóteles, contribuyen a sazonar el vívido colorido de los diálogos y a matizar el diseño de los caracteres humanos que tercián, con porfía o tímida cautela, en la exposición de sus propios pareceres y sentencias. Ligada a aquella forma, tres son los modos discursivos básicos usados por los dialogantes: el autoral, el figural y el mixto (y cuya síntesis, extensiva a todos los diálogos, aparece en el **Libro III** de la *República*).

El primer modo, llamado autoral, yace contenido en la *diégesis*. Se manifiesta cuando el personaje que dialoga, Sócrates o alguien más, cuenta “hablando en su nombre propio, sin tratar de hacernos creer que es otro quien habla”.<sup>4</sup> Aunque en el contexto de la *República* el término narración no sea el más adecuado para comprender la significación de la palabra *diégesis*,<sup>5</sup> es preciso admitir que al dar consistencia a una porción continua de lenguaje,

4 PLATÓN. *República. Libro III*. Madrid: Gredos, 1992, 392 d., p. 113.

5 “La traducción tradicional cae en un concepto muy poco feliz de drama como esa forma de narración en que la representación mimética reemplaza a la narración. Y ello debido a que la primera aparición documentada del verbo correspondiente (*diegeomai*) debería traducirse como **presentar con detalles, describir**, y a que la *Retórica* de Aristóteles emplea el propio nombre *diégesis* en el sentido de

aquél se formaliza en el relato. La presentación directa, dominada (diríamos hoy) por una especie de narrador no representado, se formaliza en el relato, no porque se le endilgue caprichosamente la responsabilidad de acogerlo, sino porque, apuntalado en una expresión oral o escrita se adecúa a alguien que está en trance de contar las cosas que son objeto de su atención, interés o deseo, sin necesidad de señalar la instancia verbal donde se sitúa el personaje. Como quiera que el estilo indirecto regula este primer modo de intervención, ciertos relatos que son incorporados en los diálogos bien podrían ser distinguidos como narraciones al servicio de un vertiginoso tono escénico. De hecho, la textura lingüística de las palabras que las conforman, implican recónditas resonancias rítmicas, al tiempo que la armonía y regularidad de sus construcciones léxicas y sintácticas reclaman del lector una intelección teatral, la misma que, guardadas las proporciones, correspondería a los efectos de una puesta en escena (huelga advertir que un relato mítico como “El mito de la caverna” se adecúa a lo dicho).

El segundo modo, denominado figural, aparece contenido en la mimesis.<sup>6</sup> Gracias a ella el autor real hace hablar al personaje o simula haberse vuelto el personaje mismo, no sin esforzarse en dar la impresión de que no es él quien habla sino el personaje. A pesar de que Platón, por un lado “negaba al relato la cualidad de imitación y, por otro, tenía en cuenta aspectos de la presentación directa que puede presentar un poema no dramático como los de Homero”,<sup>7</sup> es preciso admitir que la representación personificada se exterioriza en la imitación propiamente dicha. Reducto (diríamos hoy) de una suerte de narrador representado, el modo figural del discurso se hace patente en la imitación, no porque su existencia sea el producto de un juicio determinante (que subordina lo particular a lo universal), sino porque, orientada hacia la producción artificial de la forma dramática, permite al personaje fingir las

---

exposición del caso. De ahí que debería ser presumible sugerir que *diégesis* quería decir para Platón algo así como **presentación: el aspecto autoral de la poesía**”. HERNADI, Paul. *Teoría de los géneros*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978, p. 145-146.

6 Ya en la *Poética*, Aristóteles proclama la teoría de la mimesis como causa primera de la obra de arte, o, mejor, como esencia de la poesía entendida como un arte especial, como un arte que produce conocimiento, si no al modo propio de la filosofía, sí al modo propio de la técnica. Con todo, en lo que respecta al punto específico, cabe retener estas palabras: “Porque se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el carácter —como lo hace Homero—, o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo”. Cfr. ARISTÓTELES. *Poética*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 134.

7 No en vano Genette matiza sutilmente las diferencias existentes entre las concepciones platónica y aristotélica sobre la teoría de la imitación: “La clasificación de Aristóteles es a primera vista completamente diferente puesto que reduce toda poesía a la imitación, distinguiendo sólo dos modos imitativos: el directo, que Platón llama propiamente imitación, y el narrativo, que él llama, como Platón, *diégesis* (...). Esta reducción puede responder al hecho de que Aristóteles define más estrictamente que Platón el modo imitativo por las condiciones escénicas de la representación dramática”. Cfr. GENETTE, Gerard. *Fronteras de relato*, en: BARTHES, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. México: Premia, 1988, p. 195.

cosas que son objeto de su reproducción imitativa (en el caso de los diálogos, las trampas del razonamiento), sin el imperativo de referir el lugar verbal donde se ubica al autor real. Quizá por esto, y por lo que atañe a una de las condiciones de la puesta en escena, los monólogos y diálogos que son “recitados” durante el tiempo que demora la “ejecución” del diálogo mismo hallan en el estilo directo una forma elocutiva de materialización (que admite el uso del relato como evento sustitutivo del comentario oblicuo). Y esto ocurre cuando se torna necesario insertar motivos vinculados con acontecimientos acaecidos por fuera de la asamblea dialógica, o cuando la presencia de “órdenes” en el espacio “escénico” es justificada por los parlamentos que ellos han de proferir.

El tercero, el modo mixto, constitutivamente compuesto, tanto más cuanto que su carácter heterónimo lo diferencia de los modos anteriores (caracterizados además por una relativa autonomía), apenas si entraña una compostura estética heredada. Su condición alterna, apta para fortalecer un enfoque binario de composición, convalida la compleja función que desempeña el diálogo (o drama no representado) y la narración (o relato simple), toda vez que en la obra platónica ambos se asocian entre sí. Y tal acontece a pesar de que los relatos aparecen usualmente enmarcados por los diálogos, en pasajes dramáticos que constituyen la trama de su discurso. No es exagerado afirmar que, en razón de este modo, la superficie de los diálogos se ve ocupada no sólo por el espesor de los signos que la pueblan, sino también por la polifonía de los participantes que la atraviesan. Alguien habla, autor real o personaje ficticio; pero su elocución heteróclita, plena de motivos que tienden a suscitar impresiones y representaciones intelectuales, deja filtrar asentimientos, mudanzas de opinión, preguntas ingenuas, todos los cuales, al resonar como en caracola, urden un tejido de ecos y sonidos etéreos que se asemeja a un prolongado acorde ecolálico (en medio del cual campea cierta interdicción verbal).

2. Una figura espiritual, de raigambre crítica, vertebró la textura de los diálogos: la del cotejo dialéctico. En virtud de la discusión a la cual conduce dicho cotejo, los participantes fijan la atención menos en la formulación de las preguntas que en las respuestas concedidas, ya que es sobre la base de ellas que se acopian los ejemplos y contraejemplos que sirven para impugnar o aprobar, de manera provisional, las sentencias o proposiciones proferidas. Dos son los procedimientos dialécticos que prevalecen: la *síncrisis* o “confrontación de diversos puntos de vista sobre un objeto determinado”, y la *anácrisis* o “provocación del discurso de interlocutor”.<sup>8</sup> El primero, plenamente ejercitado y convertido en materia de enseñanza por los sofistas, logra hacer que la obra dialógica se convierta en un escenario donde se lleva a cabo la representación de las danzas y contradanzas del pensamiento; el segundo procura evitar que el monólogo se tome la escena o que los circunstantes,

---

8 BAJTÍN, Mijaíl. *El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski*, en: *Problemas de la poética de Dostoievski*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 156. Allí se encuentra la conceptualización de otros rasgos del género y la evolución de éste en el contexto de los géneros “cómico-serios”.

protegiéndose tras el velo de un silencio temeroso, obren sólo como figurantes o en condición de discretos **testigos auriculares**.

Los dos procedimientos, aparte de surtir un efecto suplementario, el del enmascaramiento discursivo (pues del sujeto real poco se registra salvo el articulado de su voz), suscitan en los hablantes un festivo furor conversacional, más arrojadizo al comienzo, cuando la seguridad de la creencia se da por examinada y fuera de toda duda, y menos contundente al final, cuando, como producto de los mudanzas propositivas, los individuos dialogantes, incluyendo al mismo Sócrates, “terminan” por reconocer que el tema tratado ha llegado hasta un callejón sin salida, inaceptable para la razón.

Una vez el interlocutor da a conocer su punto de vista sobre la cuestión tratada, Sócrates procede a iniciar el cotejo dialéctico, convencido como está de que los seres humanos absorbemos las “significaciones dominantes” (entre ellas, la que nos hace creer que la sensatez es sinónimo de aquello que es aceptado por la opinión mayoritaria, y viceversa), sin preocuparnos por sopesar la coherencia lógica de las mismas. Actualizado el recurso de la *anácrisis*, que se produce luego de un protocolo escueto (pues lo que interesa no son las buenas maneras sino el espinoso problema de la averiguación de la verdad), Sócrates pasa a reconvertir la afirmación escuchada en una serie de interrogantes que se desdobl原因 analíticamente, habida cuenta de que la partición en subtemas hace eco al procedimiento de la *síncrisis*. Pronto el cotejo dialéctico avanza conforme a una lógica argumentativa que parece seguir un modelo arbóreo de pensamiento: “se llevan a cabo dos itinerarios solidarios entre sí: por una parte, un movimiento de reunión, de ascenso hacia un término incondicional (...); por otra parte, un movimiento de descenso, una división de la unidad según sus articulaciones naturales, según sus especies hasta llegar a la especie indivisible. Este ‘descenso’ se realiza como en una escalera: en cada etapa, en cada escalón se sitúan dos términos; hay que elegir el uno o el otro para reiniciar el descenso y acceder a un nuevo escalón, desde el que se partirá nuevamente”.<sup>9</sup> Mientras el interlocutor es llevado por Sócrates de un nivel a otro, las preguntas son, por lo general, cortas y cerradas, de suerte que incitan a ser contestadas con un sí o un no. El escalonamiento descendente de esta lógica no olvida los rellanos (la metáfora es inevitable): como su nombre lo indica, son tramos que interrumpen la pendiente de la seguidilla analítica y cumplen una función especial: recoger, en forma de síntesis, las proposiciones que resisten el embate de las refutaciones y las cuales sirven de pivote, por así decir, para reanudar una nueva tirada de preguntas y respuestas.

Independientemente de las técnicas de refutación usadas, los diálogos son pródigos en mostrarnos a un Sócrates amante de la **esgrima verbal**. No en vano, aparte de ser un consumado ejecutor del denominado argumento **entréptico** (esto es, del argumento que

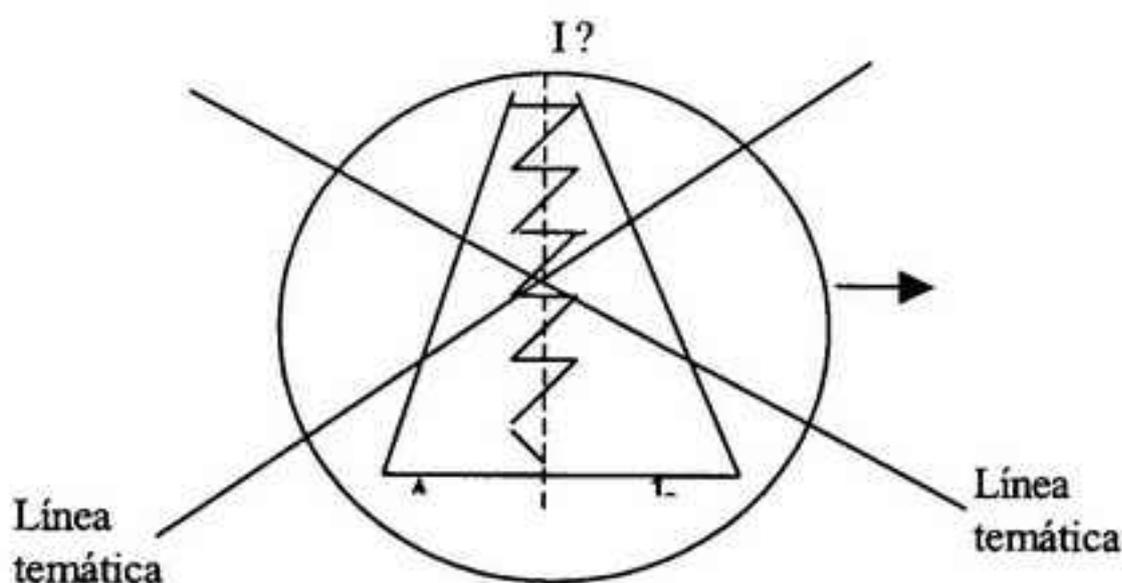
---

<sup>9</sup> BARTHES, Roland. *La retórica antigua*, en: *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990, p. 92.

razona partiendo de las premisas del interlocutor para extraer las falacias de la conclusión), se yergue como un maestro excepcional de la ironía. Ironía justificable, ya que Sócrates, impaciente ante la actitud de los interlocutores que se niegan a pensar los supuestos, las opiniones o categorías con que **dicen estar pensando**, no ahorra esfuerzos por provocar en ellos la eclosión de una conciencia crítica dispuesta a recabar en los elementos mismos que escoltan el pensamiento y, por qué no, sobre las implicaciones morales y políticas de las conclusiones a las que se llega por obra de semejantes negligencias lógicas (ironía, a la sazón, puesto que para Sócrates existe una evidencia teórica que amerita ser comunicada: la evidencia de lo enfermizo —*nosodés*— de las preconcepciones corrientes, y lo saludable —*igienós*— de la puesta en práctica de la paradoja).

En suma, si los diálogos están atravesados de principio a fin por el arte dialéctico (arte por lo demás del que procede su vigor dramático y su “vívido idealismo”), es porque ellos arrastran la intención de desmontar cualquier asomo de discurso dogmático, o, como afirma Bajtín, porque “el método dialógico de la búsqueda de la verdad se opone a un monologismo oficial que pretende poseer una verdad ya hecha, se opone también a la ingenua seguridad de los hombres que creen saber algo, es decir, que creen poseer algunas verdades. La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina entre los hombres que la buscan, en el proceso de su comunicación dialógica”.<sup>10</sup>

3. El siguiente diagrama nos permite exponer el último rasgo del que deseamos ocuparnos:



Como puede observarse, inserto dentro de un círculo que pretende representar el universo de referencia intelectual en que se desarrollan los diálogos, aparece un triángulo en cuya base se asientan dos letras, una en mayúscula y la otra en minúscula. La primera

10 BAJTÍN, Mijail. *Op. cit.*, p. 155.

quiere indicar que hay siempre un personaje histórico o anónimo responsable de la conducción del diálogo y que, al mismo tiempo, dicho personaje, avezado en el empleo de los recursos de razonamiento en los que se apuntala el arte dialéctico, da la inobjetable impresión de poseer un talante intelectual muy superior al de su interlocutor; la segunda, al revés, señala que hay siempre un contrincante dialógico, aunque de capacidades intelectuales inferiores (y el cual o no cuenta con la “buena disposición” para comprender la ardua solución que reclama el tópico tratado —Calicles, en el *Gorgias*, sería el mejor ejemplo—, o si cuenta con ella no puede menos de claudicar ante los invencibles raciocinios de su opositor —el *Parménides* de la segunda parte constituiría la más fina ilustración—).<sup>11</sup> Demos por descontado, además, que la base del triángulo sirve para sugerir el hecho de que los diálogos comportan unas condiciones de realización específicas: se celebran en un espacio localizable (en los intramuros o extramuros de Atenas) y en conformidad con una situación temporal naturista (corrida la mañana de los días o a la caída de la tarde, cuando el ocaso anuncia su llegada).

Una línea serpeante irriga, de principio a “fin”, el área interior del triángulo. Su trazo undívago insinúa la dirección de los movimientos seguidos por la razón una vez ésta se concentra en el cotejo verbal que da cuerpo a los diálogos mismos; a la vez, quiere informar de la multiforme variedad de filones retóricos, lógicos, argumentativos y dialécticos que otorgan vivacidad intelectual a la sustancia conversacional (hablamos de expoliciones, falacias, argumentos de autoridad, anfibologías, reflexiones referenciales, etc.). Se diría que es una doble zona de convergencia y divergencia: hacia ella confluye la poderosa y versátil masa discursiva de la cual se valen los interlocutores (y, por supuesto, las corrientes de pensamiento que inundan de cosmopolitismo intelectual la atmósfera doméstica de Atenas), y a partir de ella se desperdigán los sujetos que participan en el coloquio, tocados o no por la gracia de una palabra inquisitiva. Dos transversales cruzan, en sentido contrario, la superficie total del diagrama. ¿Qué significan? Nada distinto que la misma noción de pensamiento acuñada por Platón (en el *Teeteto* 189e y en el *Sofista* 263e): “Esa palabra que el alma va diciéndose para sí misma acerca de lo que considera”. Y más: las transversales, en tanto rectas que autentican la imagen dialógica del pensamiento, refieren al contexto de la obra platónica en cuyo seno las ideas parciales que se desovillan en una sola de las piezas

---

11 “Curiosamente, la falta de un diálogo entre interlocutores del mismo rango ha sido raramente señalada y más raramente todavía se sintió como un problema. Pero nosotros no pasaremos de largo ante esta cuestión: está muy estrechamente relacionada con la cuestión de por qué se idealiza al director del coloquio o sólo se le caracteriza de una manera vaga, y ambas cuestiones apuntan a la concepción platónica de la comunicación del saber filosófico. Con opositores del mismo poder dialéctico, Platón habría podido dejar definitivamente sin solución cuestiones de carácter fundamental; ya se sabe que en Platón no se da una tal aporética de principio (la aporética de los diálogos tempranos no es por el contrario nunca el resultado de la contraposición de posiciones de igual capacidad de argumentación y en la *República* esa aporética queda, por otro lado, superada). Nuestra obligación es preguntarnos qué idea de filosofía presupone la concepción de personajes que se sirven de interlocutores diferentes”. SZLEZÁK, Thomas A. *Leer a Platón*. Madrid: Alianza Universidad, 1997, p. 41-42.

encuentran, si no su más acabado redondeo, su más necesario complemento (así, por ejemplo, el resquemor que Platón siente por la escritura, y el cual se comunica en la *Carta séptima* (341b-4e), encuentra un punto de empalme en el *Fedro* (274b-278a).<sup>12</sup>

Por último, una raya discontinua recorre el interior del triángulo y se dirige hacia el vértice superior de éste, que aparece abierto. El significado de ambos elementos, aunque conocido, no es caprichoso: los diálogos socráticos tienden a ser zanjados de manera inconclusa (de ahí la letra *I* que aparece junto a un signo de interrogación). En efecto, los debates que en ellos se orquestan, al compás de una dinámica conversacional pletórica de vaivenes sentenciosos que incorporan asentimientos inobjetables y vacilaciones rechazadas por el espíritu racional de quienes participan, son **resueltos** con una pública “confesión de ignorancia” o, si se prefiere, con una proclama de insatisfacción crítica. Aun en aquellos diálogos en los que el valor aporético es substituido por uno más positivo y doctrinario (caso del *Ión* o del *Fedro*), la conclusión, sin llegar a ser enigmática (como ocurre con la segunda parte del *Teeteto* y algunos pasajes iniciales del *Parménides*), está lejos de haber agotado las implicaciones argumentativas. Y en otros, pocos en verdad (*Lisis* es el mejor exponente), el desconcierto que produce la armazón intestina de la confrontación (hilvanada a base de juegos retóricos) ha de sumarse a un cierre afectado de inconsútil intención.

Así pues, tanto los interlocutores que disputan con Sócrates, o con los conductores protagónicos de los coloquios, cuanto los lectores anónimos que desempeñan el rol de terceros expectantes (representados en el diagrama por la línea discreta), a menudo experimentan una incómoda sensación, atribuible sin duda al deseo de ver consumado lo que mostraba tener un comienzo similar al de cualquier ciclo natural y que luego se clausura omitiendo el proceso verosímil esperado en tales casos. Dicho con otras palabras, experimentan la sensación de que todo el empeño puesto por los sujetos en la liza dialéctica, de la que toda la cautela asumida para conjurar el asedio de la contradicción y de que toda la esperanza depositada en hallar al final una verdad tranquilizadora, no han servido más que para revelar, respectivamente, la fragilidad constitutiva de los argumentos humanos, el carácter paradójico de la mar de las afirmaciones emitidas y la desesperanza vital que supone la aceptación de la inexistencia de certezas absolutas.<sup>13</sup>

---

12 Si antes anotábamos que el modelo arbóreo de pensamiento es el que regula la dinámica del cotejo dialéctico, al extremo de que cada tópico se subdivide en componentes binarios (semejantes a ramales que se prolongan a partir del tronco), se nos podría preguntar, con justa razón, por qué dicho modelo no aparece incorporado en el esquema que proponemos y, de ser así, si él no obligaría a substituir el triángulo por una figura de forma icónica, habida cuenta del escalonamiento descendente y analítico que toma el desarrollo de la argumentación dialógica. Con ser atinada la pregunta (en la que, para colmo se cuele una objeción), responderíamos que sostenemos la dirección ascendente sólo por una circunstancia especial: el vértice superior del triángulo (del cual acto seguido trataremos) quiere ser señalativo del núcleo filosófico del trabajo platónico, a saber: el alma que, luego de atravesar varios grados, alcanzaría la trascendencia, o, si se prefiere, la Idea (o el Bien), según lo contenido en el *Fedro* (238d y s).

13 KOYRÉ, Alexandre. *Op. cit.*, p. 25.

La frase “no han servido más (...)”, antes que denotar un juicio sancionador de una ilusión fallida o promotor de un reproche velado, quiere ser expresión de un reconocimiento necesario: nada hay de mayor valía en los *Diálogos socráticos* que su radical, obstinada, desafiante y fecunda apertura, la cual, a pesar de la ambigüedad interpretativa que engendra, admite ser tratada de dos modos: **inmanente y trascendente**.

Respecto del primero, es Szlezák quien llama la atención (de entre los incontables estudiosos de la obra platónica) sobre el hecho de que la constitutiva irresolución que caracteriza el cierre de los *Diálogos socráticos*, lejos de ser una propiedad atribuible a un presunto descuido compositivo —opinión a todas luces temeraria—, es un rasgo que responde a una intención sobreentendida y, más aún, que resulta coherente con el ideario platónico según el cual el acceso al saber debe reservarse sólo a unos cuantos, de suerte que no se convierta en objeto de manipulación mercantil (como lo hacen la prédica y ejercitación de los sofistas). Según esta perspectiva, la interrupción de muchos de los coloquios justo en el punto en que los debates se hallan en su más vívida confrontación, o en trance de acuñar alguna tesis que ayude a desentrabar el nudo creado por las marchas y contramarchas dialécticas de los participantes, obedece a un efecto de **postergación cognitiva** (o de “ocultación del saber”), necesario para mantener a raya la indeseada posibilidad de que el saber mismo se contamine o sea acogido por los individuos menos preparados intelectualmente y, por ende, los que mayor daño podrían causar a los demás y al Estado: “la larga y trabajosa permanencia en las disciplinas propedéuticas y el tránsito planificado hacia la fase inmediatamente superior sólo es pensable si los que disponen de las formas más altas del saber lo utilizan con responsabilidad, lo que significa que sólo lo hagan accesible a aquellos que están suficientemente capacitados para ello”.<sup>14</sup>

La apertura de los diálogos, así conceptuado, está condicionada a una clase de contrato mimético que da cuenta, no de la verdad o falsedad de los contenidos cuya sustancia filosófica es sometida a discusión, sino de la coincidencia o falta de coincidencia entre el ser y el parecer de los interlocutores. De la unión entre existencia y apariencia depende en gran medida la percepción de verosimilitud de los *dramatis personae*, en tanto sujetos discursivos que alientan, además de postulados ideológicos (en sentido amplio), líneas de razonamiento que impactan la vida en su más rutinario discurrir. En cambio, allí donde uno de los participantes exhibe, en su actuación verbal, un cierto desequilibrio entre lo que es y lo que parece el orden de lo esotérico se instala de inmediato en aquel que lo contempla o que apenas consigue hacerse a una representación indirecta de él (tal es el caso de quienes obramos en calidad de lectores).

Sócrates, por lo general, se yergue ante los interlocutores como un ser que declara abiertamente su no-saber; sin embargo, es un no-saber que parece henchido de un conocimiento esencial. No sólo está capacitado para revertir argumentos que de entrada

---

14 SZLEZÁK, Thomas A. *Op. cit.*, p. 30.

pasan por contar con un consentimiento unánime, sino que además es perito en el difícil arte de interrogar y, más, en el arte de cazar, por medio de sucesivas preguntas, las contradicciones que campean agazapadas en el discurso del otro. Antes que ser un partero de verdades, Sócrates se regodea en alumbrar fallos de raciocinio (intolerables desde un punto de vista lógico). Con todo, nunca dice cómo lo hace (no de manera explícita). Se reserva enigmáticamente para sí el método que pone en práctica, bien porque da por sentado que no conviene comunicarlo, bien porque espera que su opositor lo aprenda en el acto de un ejercicio continuado. Dice ignorar los cimientos filosóficos de las cuestiones en torno de las cuales se obsesiona por entablar una conversación con diversos transeúntes atenienses o extranjeros; pero no ignora el fundamento crítico que es inherente a la averiguación de la verdad. ¿Cuál es ese fundamento? Someter a criba racional los prejuicios que se anidan en el fondo de las palabras y los conceptos con base en los cuales los hombres ejecutan a diario sus intercambios dialógicos.<sup>15</sup> La semblanza de su imagen literaria (¿cómo determinar si también la de su realidad histórica?) es la de un hombre, entonces, que parece saber más de aquello que insiste en ser, así lo disimule tras el antifaz irónico de una candidez inverosímil. Y es esta falta de concordancia entre su existencia y su apariencia la que insufla de feroz apertura el “**contrato de veridicción**” que propone Platón a propósito de uno de sus principales personajes.

Al revés, muchos de los interlocutores socráticos (Cármides, Protágoras, Ión, Cratilo, etc.) parecen portar una sabiduría que amerita ser exhibida y enseñada en público (siempre y cuando haya un corro de circunstantes convencidos de que su deseo es aprender, sin importar el precio que deba ser pagado por ello), pero pronto se revelan como seres en quienes la ignorancia se oculta tras el velo de una huera charlatanería. Su falsa ciencia, enarbolada de sofismas sutiles que ofuscan la comprensión de las mentes ingenuas y fáciles de persuadir, o de trucos de refutación con los cuales dotan a las palabras empleadas de bifurcaciones de sentido cuyo seguimiento desemboca en callejones sin salida, e incluso de sentencias especiosas (abstraídas a veces del quehacer lírico tradicional) a las cuales se manipula para que destilen el zumo propio de los argumentos de autoridad (por no hablar de las “zancadillas” lógicas, las bromas dialécticas que reducen al absurdo las proposiciones mayoritariamente convenidas, las disyunciones inquisitivas que prometen un horizonte de contradicciones seguro, etc.), su falsa ciencia, decimos, deslumbra por su apariencia convincente lo mismo que por su juguetona explosión de artificios verbales, a cuál más suspicaz, vergonzante y jactancioso. Quienes la profesan no dudan en proclamarla en términos instrumentales, pues una vez aprendida contribuiría a terciar exitosamente en

---

15 “Sócrates nos enseña el uso y el valor de las definiciones precisas de los conceptos empleados en los debates, y la imposibilidad de llegar a conseguirlas si no se procede antes a una revisión crítica de las nociones tradicionales, de las concepciones ‘vulgares’ admitidas e incorporadas en el lenguaje. Con lo que el resultado del debate, aparentemente negativo, posee el máximo valor: en efecto, importa mucho saber que no se sabe, que el sentido común y la lengua común, por más que formen el punto de partida de la reflexión filosófica, no constituyen sino su punto de partida, y que el debate dialéctico tiene justamente por meta sobrepasarlos”. KOYRÉ, Alexandre. *Op. cit.*, p. 25.

cualquier apuro cotidiano que se presente, llámese embrollo legal, contienda política, reclamo afectivo. Con todo, dada su dificultad hechiza, pues atrae en proporción directa al carácter retorcido del cual es depositario, semejante saber, pese a ser materia de comercio (y, por extensión, de lucrativo negocio), encierra un halo de discreción sospechoso: su enseñanza obliga a ser impartida en forma fragmentaria —o a saltones—, no en razón de una presunta necesidad de pasar por grados de aprendizaje, sino porque de ese modo se enmascara una rareza superficial.

Paradigmático, al respecto, es el *Eutidemo*. La evocación que hace Sócrates a Critón acerca del encuentro sostenido, en la galería del gimnasio, con Eutidemo y Dionisodoro, hermanos procedentes de Turio y sofistas de oficio, pone al desnudo el carácter pernicioso de una enseñanza prolija en trampas de razonamiento y en atajos dialécticos inconducentes. Caracterizados como omniluchadores (ora del cuerpo, ora de la palabra, ora de los juzgados), los dos extranjeros se proponen mostrar sus dotes de sabihondos ante una asamblea de admiradores y advenedizos. Entre los participantes se encuentra Clinias, joven aristócrata y sobrino de Alcibiades. El reparto de las funciones a poco queda establecido: mientras aquellos obrarán de maestros, éste lo hará de aprendiz; el resto se limitará a escuchar (Sócrates atento). El primer tópico (dedicado al aprendizaje y planteado al tenor de una pregunta disyuntiva —“Oh, Clinias, de entre los hombres, ¿quiénes son los aprendices: los sabios o los ignorantes?”— 275d) pronto revela el poco interés que los sofistas manifiestan por resolver la disyunción, y el mucho que ponen, por turnos, en obligar a Clinias a incurrir en contradicción, pues sea cual sea su respuesta ellos parecen demostrarle que la alternativa contraria es la verdadera (a sabiendas de su naturaleza falaz). Una vez se ensañan con el joven, no sin suscitar en la concurrencia risas y alborotos, Sócrates, ya a punto de impacientarse dado que ha intuido la maravillosa sabiduría de la cual son tributarios Eutidemo y Dionisodoro, no puede menos que intervenir. Y lo hace, primero, para dismantelar la celada nominal que le han tendido a Clinias (un simple juego relativo a la “justedad de los nombres” que cualquiera aprende cuando es iniciado en la escuela), y, segundo, para exhortarlos a que cumplan lo que han prometido, esto es, tratar con seriedad, y no con bromas y zancadillas infantiles, un tema inherente a la verdadera sabiduría: por qué es menester practicar la virtud (277d-282e).

Acto seguido, Sócrates ilustra el modo como espera que dicho tópico sea discutido con seriedad. No obstante, pese a sus esfuerzos, nada consigue de los dos sofistas, salvo el verse implicado (en la segunda y tercera parte del diálogo) en una contienda que, si al comienzo (283) insinuaba tomar un rumbo atractivo (pues no en vano Dionisodoro afirma que va a ocuparse de la dimensión ontológica de “eso de hacer que uno que **no** es sabio se haga sabio”), después desemboca en una serie de sofismas relacionados con el habla, la “cientificidad” del saber, las connotaciones semánticas que arrostran ciertos complementos sintácticos cuando se agregan a la palabra saber (saber algo, saber algo mediante, saber algo precisamente, saber siempre, saber todo), una extensa distinción a propósito de lo concreto y lo abstracto (las célebres falacias del Padre y los perros), y una igualmente larga reflexión sobre la belleza y la fealdad. Como advierte Szlezák, el porfiado intento de Sócrates,

“a través de todo el diálogo, de hacer aparecer con halagos los ‘serios’ puntos de vista de los interlocutores muestra, sin embargo, con creciente claridad que, en realidad, ellos no disponen de nada fuera de los ridículos trucos con que engañan a los jóvenes. Sócrates adivina todo esto desde el principio, su insistencia en una ‘seriedad’ conscientemente ocultada detrás del ‘juego’ no es sino pura ironía”.<sup>16</sup> En suma, los dos sofistas se erigen como representantes de una pseudociencia de la que no cabe aguardar más que patrañas escénicas, confusiones mentales y argucias lingüísticas. A pesar de la gracia contenida en la caricatura que de ellos construye Platón (y la cual es enfática en patentizar el desequilibrio entre existencia y apariencia), el diálogo reivindica la urgencia de conservar el auténtico saber a resguardo de un público no preparado aun cuando ávido de su rápida consecución y tenencia. Dicho resguardo (que otros llamarían esoterismo), aparte de ser la condición primera y última de la más genuina sabiduría (*Cfr. República 540a*), es el rasgo privativo del ideal filosófico platónico.

Si, en conformidad con una perspectiva inmanente, es esta reserva del saber la que ayuda a entender la naturaleza inacabada de los *Diálogos socráticos*, ¿qué razones conviene aportar una vez elegimos el segundo modo, el modo trascendente? Vayan, pues, las siguientes.

Decíamos antes que los *Diálogos socráticos*, en cuanto género ligado a un quehacer artístico, se adecuan a la forma característica del drama; pero no significa que en ellos deba observarse el cumplimiento cabal de todos y cada uno de los elementos que contribuyen a estructurar dicha forma. Es sabido que la tragedia y la comedia, como especies dramáticas, obedecen a una ley morfológica incontestable: aquella según la cual los acontecimientos que conforman el nudo de la obra han de orientarse hacia el desenlace o momento definitivo en que se resuelven negativa o positivamente los intereses en conflicto (y no sin que se hayan producido, de una manera necesaria o verosímil, la peripecia de las acciones y el reconocimiento entre los personajes destinados al infortunio o la fortuna existencial).

Pues bien, los diálogos, no obstante ser piezas de vocación teatral, escasamente responden a las determinaciones de la ley enunciada. Lo que en ellos se da, más que un desenlace, es una doble suspensión dramática: la del juicio que domina el conjunto de la investigación filosófica (y cuyo discurrir mental por atajos y caminos rectos de raciocinio podría ser homologado, al extremo, con el trazado de los avatares que la obra teatral comporta), y la del habla que escenifica, además del intercambio verbal, los escrutinios parciales a los cuales llegan los interlocutores luego de intervenir en la disputa dialéctica. Ciertamente que esa doble suspensión frustra la expectativa de un cierre deseado (el que habría de compendiar las ideas debatidas), pero no lo es menos que, al desviarse del orden canónico, ella invita a reparar en una economía dialógica diferente: la que intenta reproducir una gesta de pensamiento cuya densa dinámica finge ser ejecutada en el transcurso contingente de un encuentro interpersonal.

---

16 SZLEZÁK, Thomas A. *Op. cit.*, p. 31.

La radical, pertinaz, desafiante y ubérrima apertura que distingue, paradójicamente, el cierre de los *Diálogos socráticos* acaso pueda ser explicado en relación con el fin último de un drama griego antiguo (y, en especial, de una tragedia). Que el efecto propio de una obra trágica es la *catarsis*,<sup>17</sup> según el juicio de Aristóteles, lo atestigua el doble sentido de ésta: bien la producción, en los “espectadores” que asisten al teatro, de un efecto de descarga o aligeramiento emocional de las pasiones extremas que gobiernan la condición humana, a saber, el temor ante lo tremebundo (*fobos*) y la conmiseración ante lo miserable (*eleos*) —pasiones encarnadas artificialmente por los actores que ocupan la escena y cuyas acciones muestran el fardo de una tendencia en una u otra dirección—; bien un efecto de purga del lastre que supone contemplar la separación inherente a una violencia cultural, puesta en escena para recordarle a los hombres su existencia finita y, de ese modo, hacerlos partícipes de un placer comunitario: aquel que dimana de un acontecimiento creado para extender las virtudes de la *paideia*:<sup>18</sup> si la tragedia es menos un calco de caracteres humanos que una mimesis de las realidades extremas que se manifiestan en las acciones de los hombres, ella consigue ser expresión plena del espíritu, no cuando únicamente está bien construida (es decir, al compás de un ciclo ternario de composición representado por un principio, un nudo y un desenlace), sino cuando, dándose por descontada su armonía formal, genera en los espectadores una satisfacción trascendente similar a la descrita antes. En esa medida, más allá de la fábula llevada al proscenio, el drama griego antiguo prolonga la sombra de su realidad artística, de suerte que los destellos originados por ella, lejos de estar sometidos al rigor de una norma cerrada, se derraman en plurales e inacabadas experiencias.

No porque el signo evidente de sus cierres sea la ausencia de conclusión, los *Diálogos socráticos* carecen de una finalidad propia. Antes de formularla, por supuesto a título de conjetura, permítasenos adelantar una breve reflexión: aquel que participa en el certamen

---

17 “Tratemos ahora acerca de la tragedia, dando de su esencia la definición que de lo dicho se sigue: es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado, **e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza**”. (la negrilla es nuestra). ARISTÓTELES. *Op. cit.*, p. 138-139.

18 Para Sánchez el teatro griego antiguo comporta una dimensión educativa que se sobrepone a la representativa o meramente técnica. De no tener en cuenta dicha dimensión, correríamos el riesgo de creer que los espectadores de aquella época asumían el drama como una simple y mera distracción, similar a la que hoy nos mueve, en muchas ocasiones, cuando decidimos concurrir a la puesta en escena de una obra sólo para “matar el tiempo libre”: “El asistente al teatro es uno de ellos (a los que la violencia cobija). Si no fuera así, nada podría producir el teatro ni de temor ni de piedad. Pero porque es así, porque el asistente se puede reconocer en la orquesta como el que actúa, porque está aún allí en medio del coro como el que opina, él puede sentir en tal situación el temor y la piedad”. SÁNCHEZ, Saúl. *Acercas de la tragedia*, en: *Revista de extensión cultural* (sede Medellín). Medellín: Universidad Nacional de Colombia, No 9/10, 1981, p. 68. (En el mismo sentido, ya se había pronunciado NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 200-201).

dialéctico, ya en calidad de interlocutor personificado, ya como lector silencioso y expectante, difícilmente logra permanecer impasible e indiferente. De una u otra manera, por acción u omisión verbal, es concitado a tomar partido, a rehuir cualquier forma de neutralidad crítica. Su palabra afirmativa, opositora, demandante o incierta es parte de la configuración de la escena, y parte, también, de un rol protagónico o secundario que se termina por encarnar. Sin importar con cuanta osadía, templanza o candidez personifique la función dialógica a la cual lo conduce la situación comunicativa, él se expone, se abre ante el otro a quien enfrenta y deja al desnudo parte de su ser. En ese momento la desnudez se torna reveladora del carácter del hablante (y, en menor proporción, del lector, dispuesto en una taciturna actitud). Y lo que menos se desocultan son síntomas: por una parte, síntomas de un cuerpo afectado por la acción de una palabra que, al ser proferida o escuchada, enseña inconsistencias, violenta certidumbres enquistadas y diluye creencias inanes; y, por otra parte, síntomas de una mente en ebullición que, al ser enardecida por el vigor lógico de un conductor de almas potente, se esfuerza por estar a la altura de una confrontación en la que el único interés radica en pergeñar el alumbramiento de una idea incontestable y resistente a los embates del más implacable racionalismo. En resumidas cuentas, se participa en un diálogo socrático, no porque se trate de un espectáculo relajante ni porque se actualice la promesa de encontrar una reproducción fidedigna de los cotilleos de feria y las comadrerías de una Atenas doméstica, sino porque la atmósfera que él entraña, provista de credibilidad, así como los asuntos que lo motivan, plenos de vida (y, al cabo, de doctrina), asientan la esperanza de consentir un ensanchamiento del ser, cuando no de la verdad tras de la cual éste empeña parte de su existencia, instigado por la remembranza de las palabras que cada uno de los interlocutores (o lectores) intercambian durante el evento comunicativo mismo.

Aunque el encuentro se dé por terminado y los circunstantes se separen, el diálogo prosigue, sólo que bajo una apariencia distinta: la que adoptan las sentencias, las proposiciones, las citas, los argumentos, las réplicas y contrarréplicas, etc., que insisten en resonar, con una intermitencia ecológica, en la mente de aquellos. Un **enjambre de decires** se amontonan a las puertas del recuerdo una vez la conversación concluye; pero el rumor de las voces idas y de los contenidos puestos a circular no se acalla rápidamente, a no ser que el olvido pronto realice una criba especializada. Lo que queda, fruto de esta inevitable e imperativa selección, es aquello que se yergue como huella mnemónica de impresión duradera y lo que, con el paso del tiempo, se afinca en términos de reserva de saber; reserva que, aunque no sea activada de inmediato, en respuesta a una situación contingente que haga las veces de operador detonante, está presta a brotar cuando las circunstancias así lo requieran, o cuando, sin ser instigada por necesidad alguna, se hace patente de una manera espontánea y, por añadidura, dando la impresión equívoca de que, a despecho de su compostura adquirida (pues es el resultado de un insondable proceso de transformación cognitiva), ella es ejemplo palmario de una gracia innata o, lo que es igual, de un don carente de intervención artificial.

A contrapelo de la intención dramática (o, mejor, del efecto purificador de la tragedia), el fin último de la obra platónica, si es que no constituye un exabrupto hablar en estos

términos, consiste en redoblar el peso de la meditación inconclusa, de la disputa inconsútil, conforme a una vasta gama de recursos expresivos, sin excepción cimentados en una versátil batería lógica, en espera de que sea el otro —llámese interlocutor ficticio o anónimo lector— quien se aventure a ensayar forzadas o concernidas conclusiones. Al conjurar de ese modo el *daimon* de una figuración exenta de compromiso, los *Diálogos socráticos*, al tiempo que operan como especies de edictos emplazatorios, surten en la concurrencia —sea ésta conocida, sea desconocida— un impacto memorable, ya que las palabras que son empleadas para fundar las ideas versan sobre asuntos cuya sustancia se tiñe de una radical implicación filosófica y, sobre todo, política. Nada se trae a colación en los diálogos que escape a las preocupaciones esenciales de la vida humana individual y colectiva, o que no toque las fibras más íntimas del ser en su existencia solitaria o compartida. Y por ser estas preocupaciones irreductibles a leyes eternas, es por lo que exigen ser debatidas una y otra vez, al abrigo de pequeñas asambleas amistosas, según una mecánica de alternativos acuerdos y disensos, siempre provisionales e incompletos. De ahí la verosímil necesidad de trasladar la vivacidad dialéctica que salpica los encuentros, cuando estos se suspenden, a otro tiempo y a otro espacio en los que, eventualmente, se pueda producir una nueva instancia de decantación atinada. Ese efecto de continuidad intangible, pero sin duda alguno gravoso, constituye el aval no sólo de una auténtica reserva de saber (según lo que antes anotábamos), sino además una explícita muestra de educación autocontenida; saber y educación que, después, han de servir de base para otro eslabón de una cadena conversacional distendida en una inmensidad inabarcable.<sup>19</sup>

## 2. La coronación remarca el final de la obra

De generar algún grado de aceptación la hipótesis expresada, diríamos, para complementarla, que el carácter inacabado de los diálogos aviva en los asistentes (máxime si éstos son lectores) el deseo de realizar un acto cognitivo similar al que demanda la contemplación de un lienzo. En efecto, así como no basta con posar la mirada sobre los diversos motivos que intervienen en la composición de una pintura, sino que es necesario **dejarse ocupar** por el campo visual creado por ella (campo cuyos destellos sólo se manifiestan a condición de **pasar revista** a la superficie cromática que sirve de asiento al diseño de la obra), tampoco es suficiente con participar en una conversación (salvo, por supuesto, si el interés es fingido), sino que es menester **dejarse tramar** por el tejido verbal anudado por él, y el cual únicamente puede volver a enlazar a los interlocutores cuando sus mentes funcionan a guisa de caracolas donde resuenan las voces del encuentro celebrado. En consecuencia,

---

19 “La capacidad de dicción avanza incansablemente con la universalidad de la razón. Por eso el diálogo posee siempre una infinitud interna y no acaba nunca. El diálogo se interrumpe, bien sea porque los interlocutores han dicho bastante o porque no hay nada más que decir. Pero esa interrupción guarda una referencia interna a la reanudación del diálogo”. GADAMER, Hans-Georg. *Hombre y lenguaje*, en: *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme, 1994, p. 151.

revisar un lienzo que se ofrece a la mirada y repasar el trazado dialéctico de un evento conversacional que se presta al recuerdo, antes que ser actividades de primer orden, son acciones de índole recursiva: en uno y otro caso el ojo o el oído desandan los trayectos sensoriales hollados, se detienen en lugares apenas entrevistos o aludidos y, al empuje de un propósito descubridor, llevan a cabo, luego de su respectivo repaso, una configuración de segundo orden, mucho más aplicada que la primera. La ejecución de tales acciones implica, además de una responsabilidad intelectual, una tarea de acompañamiento crítico, si por éste se entiende un movimiento del gusto y la razón en virtud del cual la obra que es objeto de reflexión yace a la espera menos de una impresión superficial que de una exégesis esforzada.

Tanto la mirada que se demora en los detalles de una pintura (o de un fresco como *La escuela de Atenas*), cuanto la "audición" que se detiene en las frases de un diálogo autentican serias operaciones cognitivas de explícita intención cocreadora. Parafraseando a Péguy, son actos humanos que buscan, a despecho de un deleite ocioso y en aras de una asistencia juiciosa, coronar el espíritu "inconcluso" de una obra artística o filosófica.<sup>20</sup> Dado que la naturaleza de ésta es, antes que imperfecta, retadora (en el sentido de diferir todo horizonte de significación), exige, no la pasiva soltura de la que a veces se vale un espectador indiferente o un lector disoluto, sino el tenso estremecimiento que caracteriza a un estudioso aplicado. De ser otra la actitud asumida (pensamos, por ejemplo, en la que simplemente colma de júbilo el apetito diletante de un observador o un lector), es improbable que la obra alcance siquiera a ser apreciada en su singular valor, y más improbable aún que propicie el arduo estado de coronación. Tal estado, entonces, presupone dos condiciones: una, relacionada con la constitutiva apertura de la obra, y otra, atinente a la indisculpable colaboración crítica del receptor. Si no fuera porque ambos requisitos connotan un rigor originario (para colmo, infrecuente de encontrar), agregaríamos un tercero, tan o más relevante que el entrañado por aquéllos: una larga convivencia, provista de resistencias desapacibles e incluso exasperantes, entre la obra y el sujeto que se ocupa de ella.

Aunque pueda parecer dominante, el requisito de una larga convivencia es, desde luego, potestativo de cada individuo. Con todo, si al espectador de una pintura o al circunstante de un diálogo los mueve el auténtico deseo de hacer justicia a la labor creativa o reflexiva de una obra determinada, lo menos que se espera de ellos es que enseñen una

---

20 Suscribimos plenamente el sentido colaborativo que Charles Péguy exige al destinatario de una obra escrita y que nosotros, no sin atrevimiento, extenderíamos al destinatario de cualquier obra artística: "Una lectura bien hecha no es otra cosa que la cierta, la verdadera y sobre todo la cabal realización del texto, la cabal realización de la obra; como una coronación (...). Así, es literalmente una cooperación, una colaboración íntima, interior (...). Y también una elevada, una suprema y singular, una desconcertante responsabilidad. Es un destino maravilloso y casi aterrador que tantas grandes obras, tantas obras de grandes hombres y de hombres tan grandes, aún puedan recibir una culminación, un acabamiento, una coronación por parte nuestra (...) de nuestra lectura (...)". Citado por STEINER, George. *El lector infrecuente*, en: *Pasión intacta*. Santafé de Bogotá: Norma, 1997, p. 46.

disposición refractaria a cualquier afán o fútil urgencia. El acoso, a la par que obnubila la visión, antepone el impulso al paciente intelecto. Al contrario, el ánimo sosegado, minucioso y perseverante faculta la consolidación de un genuino proceso de interlocución artística o filosófica; proceso que, a partir de una fase inicial de contacto emotivo con la obra (o de simple reconocimiento impresionista), puede dar lugar a una instancia de transitorio o duradero forcejeo racional, y, al cabo, promover, en lo que atañe a las imágenes o ideas distinguidas, una etapa última —aunque no definitiva— de versátiles exégesis. Sólo de este modo el espíritu pasivo de un espectador que se deja ocupar por el campo visual de una pintura, o el de un circunstante que se deja tramar por el tejido verbal de un diálogo (según lo que escribíamos líneas atrás), queda un trance de producir juicios apuntalados en graves discernimientos; juicios que, una vez se comunican a alguien, reciben una acogida inmediata o, al revés, causan extemporáneas polémicas atizadas en nombre de la inexactitud, impropiedad o ausencia de adecuación de la que aquéllos adolecen. Pero, causen o no en el otro (que obra como representante de un auditorio particular o universal) un gesto de atención plausible, los juicios constituyen el punto más activo de una faena cognitiva de intelección y, al extremo, la exigencia menos prescindible de un acto de coronación pictórica o dialógica. Reservarse la emisión de los mismos so pretexto de que todavía rebullen en un estado de incierto caos e inmadura consistencia, cuando en verdad prometen una fecunda comprensión y explicación de la obra, equivale a privar a ésta de su plena naturaleza: la de ser una entidad artificialmente irresoluta cuya “resolución” depende, sin atenuantes de ninguna índole, del concurso impresionista, exegético y juicioso del sujeto que funge en calidad de espectador o participante.

Coronar una obra artística o filosófica que se presenta transida de una originaria apertura, no significa, en este orden de ideas, llegar a la meta de un presunto camino: aquel en cuya estancia se daría término a lo que aparece sin acabar (o sin exhibir una perfección formal y sustantiva inimitable). De ser éste el sentido, por lo demás banal dada su inherente altivez, se restablecería la creencia en dos aviesas ilusiones: la de que el camino puede ser fijado de antemano, según una cartografía exenta de equívocos y provista de una exclusiva singladura; y la de que la sospecha del final conculca el azar de andanzas imprevistas o desvíos laberínticos. Sobra recordar que, en lo que respecta a las producciones del espíritu, el camino —de haberlo— es siempre el resultado de la correría, así como el final —de existir— a menudo gatilla nuevos comienzos. Coronar, antes bien, implica acercarse a un umbral de especioso e intenso discernimiento (o de *acmé*, conforme a un vocablo griego cuya significación médica entraña una clara referencia a afecciones corporales y mentales), más allá del cual las impresiones del primer contacto, el forcejeo racional intermedio y las epifanías que anteceden la gesta interpretativa, concentradas todas en una densa unidad, no pueden menos de desembocar en una palabra dadora de sentido o, para expresarlo con mayor precisión, en un habla humana que brota como resultado de la adopción previa de un silencio aprehensivo y que luego, mediante diversos señalamientos, procura decir de la obra lo que ella dice, y lo que no dice, pero que puede ser enunciado, incluso con palabras transliteradas.

Una de las tantas posibles, dicha clase de habla, sin embargo, no acolita el propósito de instaurar una suerte de tiranía de la razón, como tampoco el de inducir la falaz y desabrida idea de que el acto cognitivo de coronación, en tanto proceder intelectual signado por una estricta responsabilidad, constituye la apoteosis del entendimiento. Los juicios de los cuales ella es vehículo de comunicación, a pesar de que puedan afincarse a cabalidad en un complejo y duradero proceso de análisis y síntesis, o de que sean la expedita consecuencia de una faena de concernida inteligencia, no son, de buenas a primeras, ni inmediatamente verdaderos e incontrovertibles, ni dogmáticamente significativos. Ciertamente que, al ser generados por la actividad racional del espectador o del participante dialógico, ellos despuntan en el horizonte de esa labor crítica que una obra transida de apertura a fin de cuentas demanda para conseguir su más plena realización artística o filosófica; pero también lo es que, al mediar en una situación verbal, se ven expuestos al eventual disenso de un destinatario cuyo conocimiento es tan o más incisivo que el de aquel que los formula. Si la razón interviene, como en efecto lo hace con ocasión del acto cognitivo mencionado, no es para ejercer un intolerable despotismo teórico (que cerraría las puertas a la significación plural de la obra y zanjaría de una vez por todas el erizado problema de su inacabada naturaleza), sino para probar, primero, que ella ha de habérselas con la necesidad de construir una zona de intelección fecunda, donde la simpatía o antipatía despertada por la obra no riña obligatoriamente con el espíritu comprensivo que subyace a la conformación lógica de los juicios, y, segundo, para remozar, mediante proposiciones inéditas (que no descollantes), o gracias a argumentos puntuales (que no absolutos), el ambiente de aletargamiento que se cierne sobre la obra cuando ésta deja de provocar, por razones difíciles de ponderar, la mirada o la palabra humana.

Aun si, eclipsada por prudentes cavilaciones, la razón tardara en expresarse bajo la forma de un habla urgida de solícitos argumentos, nada que no constituyera un motivo de fuerza contingente impediría que ella continuara alentando la dinámica de un diálogo íntimo. El hecho mismo de postular la existencia de una razón que se resguarda tras la equívoca mampara del silencio sólo para dirimir la pugna de diversos juicios en estado de incierto alumbramiento y, después, de explícita potencia, aunque no de irrestricta plausibilidad, hace pensar en un sujeto que, a costa de avaros cumplidos, parece reconocer el imperativo crítico de cualquier empresa de coronación artística o filosófica. Al mantener una conversación mental consigo misma y, luego, con los demás (según el dictamen platónico arriba indicado), ella, insinuando ocultarse, en verdad se abre a las potencias inéditas del entendimiento. Sin duda lo que comunica, a resultas de un proceso cognitivo compuesto de tres fases (a saber, recepción impresionista, profundización intelectual y juicio apremiante), dista, como la obra, de estar terminado; pero es una acción verbal cuyos contenidos sobrepasan, con mucho, el gregario imán de la opinión o el encorsetado armazón del estereotipo. Lo que sigue, una vez la razón se perfila a través del habla (o una vez el habla es precedida por la razón), es el comienzo de un coloquio inmune a la *doxa* y vulnerable a la *paradoxa*: la paradoja de que el juicio con el cual se pretende coronar la obra ha de volver, conforme a un movimiento inverso, tal como si se tratara de una letra omega al revés, a las preguntas de partida: en el caso de la pintura de Rafael, ¿qué observamos?, y en el de los diálogos socráticos, ¿qué

escuchamos? En este punto, un sutil eco procedente del pasado repercute con insistencia en nuestra memoria; el eco vivo de las palabras de Séneca en trance de inmolarse: “todo lo que parece concluir no hace más que cambiar”.

## **Bibliografía**

- ARISTÓTELES. *Poética*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986.
- BAJTIN, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1990.
- GENETTE, Gerard. **Fronteras del relato**, en: BARTHES, Roland et al. *Análisis estructural del relato*. México: Premia, 1988.
- HERODAS. *Mimiambos. Fragmentos mímicos*; PARTENIO DE NICEA. *Sufrimientos de amor*. Madrid: Gredos, 1981. (Introducciones, traducciones y notas de José Luis Navarro G. y Antonio Melero).
- HERNADI, Paul. *Teoría de los géneros*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.
- KOYRÉ, Alexander. *Introducción a la lectura de Platón*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- PLATÓN. *República*. Madrid: Gredos, 1992.
- ROSEI, Marco. **Pintura del siglo XVI en la Italia Central. El manierismo**, en: *Historia del arte*. Barcelona: Salvat, 1976.
- SÁNCHEZ, SAÚL. **Acercas de la tragedia**, en: *Revista de extensión cultural* (Sede Medellín). Medellín: Universidad Nacional de Colombia, No 9/10, 1981.
- STEINER, George. **El lector infrecuente**, en: *Pasión intacta*. Santafé de Bogotá: Norma, 1997.
- SZLEZÁK, Thomas A. *Leer a Platón*. Madrid: Alianza Universidad, 1997.