



La inquisición poética: acerca de destierros, purificaciones y otros menesteres. Releyendo a Platón desde la «antigua discordia»

Fabio Vélez Bertomeu

UAM/UNED

1. Introducción

Tratar de discernir, siquiera tangencialmente, el fenómeno poético en la antigüedad en general y, en la obra de Platón en particular, exige un acercamiento hermenéutico que, aunque siempre abocado al fracaso, nos pueda permitir establecer un puente o un interlocutor con el que poder dialogar. Resulta evidente, en este sentido, que la concepción poética que Platón sostenía en sus escritos se encuentra a una considerable distancia histórica con respecto a la nuestra. Parte de la empresa que nos imponemos desarrollar aquí, partirá del intento comprensivo, aunque siempre defectuoso como hemos advertido, de situarnos en el contexto cultural y social en y desde el cual Platón forjó su ideario poético-filosófico.

Nos parece, por tanto, que puede resultar útil exponer primeramente aquello que entendemos por la «antigua discordia» entre la filosofía y la poesía para, de este modo, evitar posteriormente confusiones innecesarias. Empezaremos explicando, quizás más bien aclarando, qué se debe entender por el adjetivo que precede y complementa a la mentada discordia. Por «antiguo», debe interpretarse el hecho de que la discordia no se ciñe única y exclusivamente a los umbrales del pensamiento platónico, sino que los rebasa desprendiéndose de ellos¹. Lo hará efectivamente tanto hacia un lado como hacia el otro, pero la labor que nos ocupará a lo largo de esta meditación se ceñirá, no tanto a la discordia que se prolongará (y seguirá prolongándose) desde Platón en adelante (aunque a modo de pérdida irrecuperable), sino al origen de la misma y a la situación especial que parece darse en los textos del ateniense. Desde esta perspectiva, parece que la discordia se retrotrae a los orígenes del pensamiento presocrático, es decir, a los orígenes de la filosofía. Tal apreciación, además, enlaza y da sentido al hecho discordante entre la poesía y la filosofía.

El término poesía, como era de esperar tras la heurística adoptada, requerirá también de una delimitación conceptual. Así, pues, por poesía no cabe entender la visión moderna y contemporánea que nosotros manejamos en nuestro decir, a saber, aquella que aparece ligada a una esfera artística, y por ende, ejecutada y valorada desde unos criterios propiamente estéticos. El intento de trasladar este supuesto a la comprensión de la poesía en la antigüedad, quizás bajo la forma: literatura *versus* filosofía, quedaría abocado al mayor de los absurdos. Bajo la noción de poesía en la antigüedad, por el contrario, debemos entender el fenómeno cultural que permeaba toda la sociedad griega bajo la forma de la “oralidad poético-mimética” y que tenía como función la educación de la misma. Se presentaba así como el único vehículo de transmisión de conocimientos históricos, morales, políticos y técnicos, es decir, a modo de enciclopedia social.

¹ Gadamer: «Y sin embargo, esta cercanía y lejanía, esta fecunda tensión entre filosofía y poesía, no es un problema sólo de ayer: acompaña todo el camino del pensar occidental», - “Filosofía y poesía”, *Estética y hermenéutica*, Tecnos/ Alianza, Madrid, 2001, p. 173

Avanzaremos todavía ciertos aspectos que, aunque periféricos pero íntimamente relacionados, nos permitan distinguir con mayor exactitud el fenómeno poético. Como anteriormente hemos sugerido, la poesía no puede ligarse al dominio de lo artístico. Por el concepto de *techné*, que nosotros traducimos a través del catalizador latino por arte (*ars*), los griegos entendían un universo de rasgos bastante más omnicomprendivo que el nuestro. Identificaban bajo este término todo producto y todo saber de habilidad técnica, esto es, tanto la pintura y la arquitectura, como también por ejemplo, la carpintería o la zapatería. En este sentido, *techné* tiene un contenido que, mirado desde nuestro horizonte de comprensión histórica, comparte tanto los saberes y caracteres artesanales, como los que propiamente hoy entenderíamos por genuinamente artísticos. Sin embargo, con esta *techné* no se designaba a la poesía² (y con ello a la *mousiké*), pues éstas aparecían vinculadas a la inspiración (*mania*). Algo parecido puede esbozarse de un modo similar del término belleza (*kalon*). La belleza arcaica así entendida remitía al “brillo”, a la “apariciencia”, a la “presencia”, es decir, de alguna u otra manera a todo lo que era en su aparecer. Con el tiempo, y desde los presocráticos, este término irá adecuándose a los diferentes pensamientos³, llegando en el caso de Platón, a designar el brillo de la idea que tiene lugar en la presencia de la cosa. Bello era todo aquello que, participando de la idea, nos transportaba por encima de las cosas arrancándonos de su presencia inmediata, o de un modo más explícito, la belleza era el lazo de unión entre la presencia de las ideas y la presencia de las cosas. Por eso en Platón, como veremos más adelante, tendrá sentido hablar de un «amor a la belleza».

Con respecto al término filosofía, la distancia histórica, sin embargo, no ha desfigurado sustancialmente su significado. Tal vez ello se deba, puede aventurarse, a que fue la filosofía quien salió victoriosa en la mentada «discordia». Esta se opondrá al carácter mimético de su naturaleza dialéctica y, así, enfrentará la nueva *episteme* a la vieja *doxa*. Resulta conveniente, a modo de cuña clarificadora, hacer saber que el término *doxa* (u opinión) era tomado en consideración hasta entonces no como lo aparente en el sentido de falaz, sino como la verdad en el sentido ordinario de esta palabra, dicho de otro modo, el que esto sea de este modo y no de otro y el de que aquello sea de aquel modo y no de aquel otro; lo cual tiene que ver ciertamente con la apariciencia como aparecer, pero no como falacia. Será Platón quien, en busca del

² Galí ha esbozado las líneas generales de la crítica platónica a la poesía mimética desde la analogía que en la *República* se lleva cabo de mano de la pintura. Así: «En todos los asaltos de Platón contra la poesía se interpone la figura del pintor, que cumple la función de réplica del poeta (...) La asimilación del poeta con el pintor constituye un argumento *ad hoc*, construido sin demasiado cuidado por su consistencia interna, que tiene el claro objetivo de demostrar la distancia que separa la poesía del Ser y la Verdad». Esto le conduce a Galí ha considerar que Platón: «es el primero en proponer una equiparación entre pintura y poesía (...) desde un punto de vista artístico (...) a partir de la obra de Platón el arte empieza a considerarse una disciplina separada, no sólo de la ciencia, sino de otras *tekhnai* de producción», *Poesía silenciosa, pintura que habla*, El Acanalado, Barcelona, 1999, p. 359 y ss. Coincidimos con la opinión presentada, excepto por la salvedad insalvable de que tendrán que pasar varios siglos (S. XVIII) para que esa autonomía de la consideración estética, que Galí postula, se comience a llevar a cabo.

³ W. Tatarkiewicz: «Hasta entonces, los filósofos habían sugerido tres medidas de la belleza. La medida sofista había sido la subjetiva experiencia estética, el grado de placer comprendido en ella. La medida de los pitagóricos había sido la forma objetiva, el grado de su regularidad y armonía. Para Sócrates, la medida de la belleza de las cosas residía en el fin que había de cumplir, y en el grado de adaptación a dicho fin. Ahora Platón proponía una cuarta medida, la Idea de la belleza perfecta que llevamos en la mente y con la cual medimos la belleza real (...) Tales aserciones filosóficas de Platón trajeron como consecuencia la espiritualización e idealización de la belleza, y llevaron a la estética a un cambio de perspectiva: de la experiencia a la construcción», *Historia de la Estética I*, Akal, Madrid, 2000, p. 125

porqué del ser de un esto o un aquello de un determinado modo introduzca, mediante el saber dialéctico-eidético, la bipolaridad entre la *doxa* y la *episteme*, y la minusvaloración de la primera en favor de la segunda. Por tanto, el poeta quedará prisionero del ser en apariencia, en continuo devenir y apresado por el saber *doxográfico*; el filósofo, en cambio, resultará ser el amante y el conocedor del verdadero ser y saber, constituyéndose así la antítesis exacta del poeta.

Por tanto, puede decirse con Havelock, que lo que en la «discordia» se «está juzgando es la tradición griega y su sistema educativo»⁴. Pero hay más, lo que subyace a la «antigua discordia» es la sustitución de la mentalidad mitológica de la poesía por la mentalidad del *logos* filosófico. Este dato revelador debe poder conducirnos de ahora en adelante a hilvanar el compuesto mitológico al término poesía. Con el fin de no olvidar este rasgo, eje estructural de nuestra investigación, nos serviremos del término “poesía” o “poesía mimética” como instrumento heurístico con el que basar dichos argumentos. Así, pues, repetimos: la «antigua discordia» debe ser enmarcada dentro de la crisis surgida entre dos concepciones educativas, la “poesía mítica” y la “filosofía”, o dicho de otro modo, entre la poesía-mimética y la poesía-filosófica.

2. Cartografía de la «antigua discordia»

Abordar el tema de la poesía en Platón resulta tan amplio y significativo como su filosofía misma. Si consideramos la obra platónica desde el horizonte temporal de la historia del pensamiento, Platón supone un hito ineludible a tener en cuenta por múltiples aspectos originales. Nosotros, en lo que sigue, recorreremos la geografía, cartografiada en el acontecer de esta lectura, del pensamiento occidental que, creemos, mejor ha sabido conciliar poesía y filosofía.

Pese a lo dicho, si atendemos a la rigurosidad del texto, reconoceremos que el primer escrito de Platón en el que se trae a discusión esta temática sea la *Apología*, como también que, no ha sido hasta el *Ion*, cuando Platón ha incidido desde sí mismo (distanciado ya de su maestro) en su carácter problemático. En este diálogo, Sócrates conducía a su interlocutor a negar por primera vez el saber enciclopédico de los poetas. Ello obedecía a su incapacidad para poder penetrar no sólo en las palabras, sino también al pensamiento contenido en ellas mismas. De ello se concluía que tanto el «poeta» como el «rapsoda» carecían en su haber de una técnica (*techné*) o ciencia (*episteme*). La intención de Platón en este texto, estribaba en postular una determinada jerarquización del saber: colocar a la filosofía en un rango más elevado que la poesía. Por eso, en esta obra, Platón cobra conciencia de que si la poesía fuese canalizada acertadamente, sería susceptible de convertirse en un magnífico instrumento de exposición filosófica. Hasta tal punto se deja seducir en este texto por la poesía que llega a dotarla de un origen y una conexión divinas. Así, a pesar de que los poetas carecían en sus creaciones de técnica o saber, eran movidos por una fuerza divina o Musa inspiradora⁵. Estaríamos, por tanto, pisando el terreno de la

⁴ Havelock, *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid, 2002.

⁵ P. Murray: «[Platón] He differs most significantly from his predecessors in maintaining that inspiration is incompatible with *techné*», *Plato on Poetry*, Cambridge University Press, 1996, pág. 9. En este rasgo, Freddy Sosa ha advertido que: «Con *Ion* comienza la inveterada confusión entre soberanía y autonomía del quehacer estético (...) la autonomía que sin duda se propone en *Ion*, lejos de dignificar al poeta, pronto se devuelve contra la poesía misma, acabando por servir como argumento para demostrar la necesidad de su amputación social, algo que de hecho ocurrirá en la República», -“Platón, el Arte y la Locura”, *A Parte Rei. Revista*

locura divina del poeta-filósofo y abriendo los senderos para la labor de una filosofía futura: unificar y armonizar de la forma más cabal posible, la captación de la verdad con el brillo arrebatador de las metáforas, es decir, de efectuar la síntesis entre *logos* y *manía*. El conmovedor “mito de las cigarras” es un claro ejemplo de que la poesía y la filosofía se enriquecen entre sí, pudiendo llegar a ser finalmente una sola. En suma, de que al verdadero arte sólo le estaría permitido una sensibilidad que pudiese ofrecer imágenes del universo ideal. Pasemos, pues, a ver la evolución de esta “discordia o disputa” en el pensamiento maduro de Platón y, más concretamente, en el diálogo de la *República*.

3. ¿Un destierro poético?

La *Polis* platónica contemplaba como tarea fundamental, además de aclarar los claroscuros de la «antigua discordia» y la consecuente expulsión de los poetas, la posibilidad de organizar una sociedad “sana”, es decir, una sociedad en la que las disposiciones naturales más viles pudiesen ser reconducidas hacia las virtudes más elevadas⁶. De ahí que el gozne arquimediano de la misma resida en la misma educación (*paideia*). Platón partirá entonces, para su estudio, de la educación coetánea del ciudadano ateniense. Ésta estaba centrada en el embellecimiento del cuerpo y del alma por medio de la gimnasia y de la música, respectivamente. En la *Polis* ideal, además, la formación del alma primaba sobre la del cuerpo. Así, la cultura musical era esencialmente un contrapeso de la gimnástica, y estaba diseñada para infundar moderación en las costumbres⁷.

En griego, la palabra «música» (*mousiké*) iba correlacionada no exclusivamente con lo que hoy en día entenderíamos como un arte musical basado en el sonido, sino con el arte de las Musas. La poesía, a su vez, aparecía como uno de sus compuestos y se integraba conformando una parte dentro de la amplia esfera musical (“texto literario”, “música” y “danza”)⁸. Cuando se trataba de la poesía mimética, se utilizaban una serie de narraciones y mitos que remitían a hechos y gestas de dioses y héroes. Para Platón, algunas de estas historias que la religión popular griega inculcaba a los menores, representaban lo opuesto de lo que deberían tomar como modelo en su futuro tener que habérselas con la vida real. Pero, es más, el peligro era doble, pues la infancia se presentaba como la etapa más propicia para la asimilación e impresión de valores, es decir, para la docilidad desde una determinada ejemplaridad. Por este motivo, Platón creía oportuno la exigencia de realizar una depuración mitológica que hiciese de suyo proliferar un efecto bueno y bello sobre el carácter del ciudadano.

de *Filosofía*, 12. En esta misma línea, véase: Marc Jimenez, *¿Qué es la estética?*, Idea Universitaria, 1999, Barcelona, p. 150 y ss.

Para ver el movimiento quiasmático del poeta al verse sometido, de un lado, por la fuerza de una tensión soportada y, de otro, por la fuerza de una tensión divina, remito al excelente artículo de Félix Duque, “Belleza y terror en Platón”, *Δαιμων* 4, 1992, pp. 41-54.

⁶ Murray: «P.’s purpose is none other than to reform society by expelling the cause of its corruption: Homer and his fellow poets», *op. cit.*, p. 21.

⁷ W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, F.C.E., México, 1945, I, pp. 253 y ss; y también, II, pp. 15 y ss.

⁸ P. Murray: «Greek education was based on *mousike*, poetry, music, song and dance. English has no equivalent for the Greek *mousike*, but “poetry” will not be too misleading a translation, provided we remember that for the Greeks poetry was inseparable for the musical elements: we should not think primarily of a written text, but rather, of a performance combining words and music», *op. cit.*, p. 15.

Como podemos empezar a columbrar, la advertencia platónica centraba su interés en torno a la veracidad de los relatos, desechando cualquier formación espiritual basada en la falsedad y la mentira. La palabra «mentira» o «falsedad» (*pseudós*), lejos de guardar un sentido peyorativo, implicaba esencialmente una fabulación poética que, tomada desde el rigor histórico-hermenéutico, lindaría con eso que nosotros podríamos tomar por la certeza de la apariencia. A un lector moderno, la falla excluyente abierta entre la poesía-mito y la filosofía, puede dificultarle la tarea comprensiva del mundo griego antiguo, hasta el punto de no concebir una mera y angosta vinculación entre ambas dimensiones. Pues bien, Platón va a emprender la ingente empresa de fusionar el mito y la filosofía, haciendo pasar aquel como vehículo de ésta, con el objetivo de constituir ya no algo verdadero, sino verosímil.

La crítica dirigida contra los mitos de Homero y Hesíodo entre otros, se debe a la escasa predisposición de los menores (e incapacitados mentales) hacia la virtud (*areté*), al ser corrompidos fácilmente con «las más grandes mentiras y sobre los seres más venerables»⁹. Ejemplos de este tipo los encontramos cuando, por ejemplo, Cronos mutila a su padre Urano, quien mantenía a su vez encarcelados a sus hijos. También cuando se narran las venganzas de Zeus o los maltratos que padeció Hera, o cuando por voz de los poetas se narran las gigantomaquias y teomaquias. El verdadero problema no era tanto la antropomorfización divina, como las incongruentes conductas que éstas representaban y, cabe decir, que mostraban a los poetas en la ignorancia de su quehacer. Platón, por el contrario, no era un poeta, sino un filósofo, y el fundador de un especial Estado: el “mejor de los posibles”. Ello le conducía a limitar y prescribir la composición poética según dos patrones de esencia divina, a saber, los dioses son “dioses” si y sólo si son buenos y nunca alteran su forma siempre perfecta (Rep. 376e-398b), fórmula que acaso no implique más que decir que el patrón es válido si y sólo si se adecua a las Formas. Estos esquemas conducían a que Platón ofreciese la imagen más excelente y piadosa de la divinidad realizada en su tiempo, y no hiciese sino llevar a su consumación la depuración teológica que había sido emprendida por los presocráticos.

A pesar de lo expuesto, en Platón también había cabida para la admiración y la exaltación poética. Así, las objeciones que Platón realizaba a la poesía (en especial a Homero), pues en ningún momento aquél les negaba su intrínseca calidad, no tomaban un cariz de raigambre estética. Su censura se adecuaba más bien a principios morales y teológicos, sin olvidar los de corte ontológico, epistemológico e, incluso, psicológico. Principios estos que, por otra parte, también hay que advertirlo, no cabe deslindarlos completamente de la creación poética. De este modo, la poesía en la antigüedad griega elegía un fragmento de la realidad para transmitir un ideal determinado, el cual quedaba incrustado emocionalmente en el alma humana. Homero, en especial, fue formador de Grecia por haber movido a sus hombres hacia los anhelos espirituales que su época reclamaba. En un contexto como éste, la poesía en sus diversas manifestaciones cumplía el papel de la *psicagogia*, es decir, el poder de transformar y conducir el alma hacia los valores de un pueblo, ya fuesen políticos, éticos o religiosos. La facultad de la poesía para penetrar sentimentalmente en las dimensiones más profundas del carácter (*nous*), le imponía a Platón una cautela contra su influencia negativa; de ahí que hiciese pasar al contenido de las obras de los grandes poetas por la criba de la justicia y la verdad y, por ende, de la belleza (recuérdese la célebre trinidad platónica). Por eso no le quedaba más que tomar una actitud refractaria ante una abundancia de escritos que significaban el reverso del tipo de hombre justo y verdadero que Platón anhelaba, es decir, del filósofo. Los poemas

⁹ República, 377c. Seguiré en adelante, en lo que respecta a las citas de Platón, las traducciones encontradas en la edición de Gredos. En caso contrario, su referencia se hará explícita en una nota e pie de pág.

que debían mutilarse eran los que fomentaban, por ejemplo, el temor a la muerte, el menosprecio de la valentía o la avaricia entre muchos otros. De este modo, Platón realizaba una extirpación de la epopeya, el drama y la lírica, para recrearlos según sus nuevos postulados sobre la virtud. Hay que tener en cuenta que, por aquél entonces, la poesía aún era una cosa viva que se cantaba oralmente y en donde numerosas generaciones de poetas refundían mitos bajo nuevos sentidos. Platón, en muchos pasajes de su obra, seguía la misma tradición de reacuñar la poesía, al rectificar en ocasiones los versos de sus antecesores (Ley. 660e y ss). Su compromiso con la filosofía le hacía entender que ésta era la auténtica fuente de recreación poética al ser concomitante con la verdad, al disponer de modelos absolutos que permitiesen orientar realmente las acciones humanas.

Platón encuadraba globalmente el análisis sobre los aspectos formales de la poesía dentro de implicaciones ético-ontológicas. De ahí la célebre hostilidad mostrada por el uso de la imitación (*mimesis*). A ello cabía sumarle, además, el hecho de que para él, imitador y espectador terminaban por identificarse con lo simulado, ya que toda imitación suponía un cambio del alma, una adaptación interior a otro ser¹⁰. Este hecho, ayuda a entender la preferencia platónica por el relato mixto (*epopeya*), síntesis a su vez del relato simple (*ditirambo*) y del imitativo (*tragedia y comedia*), en donde se hilvanaban el yo del poeta con la imitación dramática. Por tanto, la única imitación digna de los «guardianes» sería la de representar el ideal de la belleza (*kalokagathía*) encarnado en la correcta adecuación a la Forma.

En la mente de Platón se fraguó la certidumbre de que aún cuando existiese un gran poeta, si éste se encontraba exento de orientación filosófica, nunca sería la figura idónea para educar a los hombres. Lo que no dejaba de sorprender era la necesidad platónica de corregir su propia debilidad ante el maravilloso placer que prodigaba el poeta imitativo. A un poeta mimético, según Platón, no se le negaría su encanto sino, más bien, se atendería con reverencia a sus admirables, sagradas y seductoras capacidades, pero, explicándole que en un estado justo no estarían permitidos hombres como él; acto seguido, se le acompañaría hasta las fronteras para despedirlo no sin antes haberlo «ungido con mirra y coronado». Esa ciudad, en cambio, abriría sus puertas a los poetas austeros que, a pesar de ser menos agradables, imitasen las formas verdaderas de los hombres de bien (Rep. 386a-398b).

Para poder comprender los postulados platónicos acerca de los poetas, hay que ubicarse en el tiempo y en el espacio, y considerar que la poesía, como ya hemos advertido, no era eso que hoy podríamos entendemos por literatura. Su función era omniabarcante y permeaba ámbitos tan diversos y generales como el político, el social y el cultural. Ésta, además de ser una creación subjetiva, era la promoción principal de

¹⁰ Además de aventurar, de este modo, la catarsis aristotélica (aunque en un sentido peyorativo), hay que tener en cuenta la dimensión propiamente social de este aspecto. Murray: «Choral singing and dancing played a major part in Greek life, and training young people to participate in choral performances such as the dithyrambic choruses at Athens was a part of the educational process in its broadest sense. In the chorus the young were taught how to sing and dance, but they also learned how to become members of the community, since it was also learned how to become members of the community (...) In the city he envisage there, the entire community, men, women and children, will be involved in choral performances, which will reinforce the values of the polis and promote social cohesion amongs its members: *choreia* is *paideia*», *op. cit.*, p. 16. De ahí, el temor de Platón: Platón denunciaba el disfrute estético de las imágenes, porque se había dado cuenta de que la contemplación desapasionada era imposible, incluso para el sabio: el arte mimético, al igual que un espejo, atrapaba a quien le hacía frente y se le encaraba», Pedro Azara, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, Siruela, 1995, Madrid, p. 227. Por tanto, cabe concluir con Galí que: «No hace falta por tanto dedicarse profesionalmente a la mimesis, tenerla por oficio, para violar el principio de especialización», *op. cit.*, p. 335.

las polis griegas para imprimir a sus ciudadanos sus ideales de vida. En este sentido puede decirse que Homero fue un poeta enciclopedista que brindaba la posibilidad al hombre helénico de emular y glorificar las obras de los héroes. Constituyó, pues, la fuente principal de la *paideia*, al proporcionar una guía religiosa y moral, como cuenta el mismo Platón en el Político (Pol. 598e-606e). Todo ello contribuyó a que la mentalidad griega erigiese al poeta como uno de los personajes más beneficiosos y beneméritos para su comunidad, siendo comparable incluso con la figura del legislador. Resulta de sumo interés no olvidar que el propio término *poietés*, tiene el doble significado de poeta y legislador. Por eso a la par de nombres como Homero y Hesíodo, lucían los Licurgo y Solón. Sin embargo, los poetas fueron más antiguos que la ley escrita (*nomos*), y fueron los responsables de fundar las bases a futuros legisladores. Aspecto que podemos advertir en el hecho de que, ya en los tiempos de consolidación de las principales constituciones helénicas, los grandes poetas todavía eran citados como fuente de autoridad ante una ley no escrita.

Esta figura magnificente del poeta hizo que en principio se le otorgara el calificativo de sabio (*sophistés*). Calificativo que remitía a un poeta hábil y sabio en su arte. Así, Homero era tenido como el sofista por antonomasia. En el siglo V, los sofistas emplearon la misma palabra para designarse, al considerar que eran herederos de la tradición educadora de los poetas, llegando a prestarle incluso una especial atención a la interpretación poética¹¹. Así, en el *Protágoras* se nos dice, al hilo de lo expuesto, que la sofística fue practicada en el pasado por poetas como Homero, Hesíodo y Simónides, al haber sido persuasores de los hombres más notables (Prot. 316c-d). No cabe duda de que los embates de Platón hacia los poetas y sofistas se debían a un punto en común: la capacidad de ser maestros de apariencia.

Un rasgo de mutua afinidad entre poetas y sofistas, era su predilección por lo que para Platón constituía el reverso del filósofo, a saber: el tirano. Aribio, Ibico, Anacreonte, Simónides, Píndaro, Baquílides y Eurípides, alabaron personalmente o por medio de sus poemas, a muchos tiranos de la época que, curiosamente, acostumbraron a rodearse de una corte de poetas. Por algo Platón decía en el *Político* que los demagogos eran ensalzadores de ídolos y, por su gran arte de imitar y embaucar como magos, eran también, además de los poetas, los sofistas por excelencia. En consecuencia, no debería llamarnos la atención el pasaje del *Fedro* referido al triunvirato entre el poeta, el sofista y el tirano¹².

¹¹ Los conceptos *sophós* y *sophía*, usualmente traducidos por sabio y sabiduría, eran de uso frecuente entre los griegos y en los primeros tiempos denotaban cualidades físicas e intelectuales susceptibles de realizar ocupaciones particulares. En Homero, un carpintero, un escultor o un adivin, eran *sophoi*, cada uno hábil en su ocupación (Iliada, XV, 411). A partir del verbo *sophistedthai*, practicar la *sophía*, evolucionó al término *sophistés*, "sofista", que llegó a significar engañador o persona sumamente sutil. También el término *sophistés* fue sinónimo de poeta, quien tenía la función de maestro educador. A los ojos de los griegos, la instrucción práctica y el consejo moral constituían la principal labor del poeta (Píndaro, Ístmicas, V, 28). Por otra parte, el vocablo también se aplicó a los Siete Sabios, cuya sabiduría consistía, principalmente, en el arte práctico de gobernar. La palabra "sofista", por tanto, no tenía el sentido peyorativo que luego aparece con los maestros asalariados, los Sofistas del S. V a. C. Para un acercamiento más pormenorizado, remito a Guthrie, *Historia de la filosofía griega*, III, Gredos, Madrid, 1988, pp. 38 y ss.

¹² Platón inserta dentro de los nueve tipos a estos tres en los puestos más infravalorados: el poeta ocupa el sexto, el sofista el octavo y el tirano el noveno y último (Fed. 248d-e).

4. República: La inquisición poética

La importancia del II y III Libro de la República estriba en la rectitud cultural de la poesía, en lo que atañe sobretodo a su contenido moral, político y teológico. Los poetas eran aceptados en la medida en que imitaran actitudes acertada ante la vida, y rechazados tanto en cuanto inducían el vicio. Aquí la crítica a la poesía se enfocaba a partir de un nuevo modelo educativo que, atendiendo a una idea superior de la divinidad, buscaba cimentar las bases de los hombres verdaderamente justos. En el Libro X y último de la República, se volvía a efectuar una disquisición sobre la poesía en un tono más crítico. Esto no debería tomarse como un retroceso inesperado, pues Platón siempre asumió la filosofía desde una perspectiva de la totalidad en donde no cabía el análisis de partes aisladas. Así, su concepción metafísica de las Formas y su teoría antropológica de las “partes” del alma, sería la nueva atalaya desde donde se podría percibir a la poesía y a los poetas¹³. Desde esta nueva perspectiva global, Platón llevaría a cabo una triple censura de la poesía mimética:

La “crítica ontológica”. El razonamiento se sustentaba en la degradación desmesurada de la carga ontológica que los objetos poéticos portaban consigo. Comienza así un análisis acerca de la naturaleza de la *mimesis*. Para ello se sirvió de la célebre disquisición en torno a una multitud de camas y mesas (596b). La tesis platónica era que tras la multitud de objetos y representaciones yacía, no múltiples, sino una única idea. No había lugar, pues, a que a cada cama, por seguir con el ejemplo, le correspondiese una idea diferente. Pero, además, a la hora de imitar esa idea, y aquí reside la parte esencial de la crítica, el poeta se encontraba a un triple distancia de la misma. Veamos, el porqué. Para Platón, el artista no copiaba directamente de la Idea, pero es más, tampoco tan siquiera de los objetos (obra del artesano). El poeta quedaba limitado, en una triple distancia respecto de la Idea, a «imitar lo aparente según se aparece», y no según la idea. En este sentido las imágenes poéticas carecían de auténtica realidad. La crítica se dirigía al carácter residual, de miseria, que ineludiblemente conformaban las imágenes en cuanto a la naturaleza carencial de su participación, en cuanto a su alejamiento de la verdad¹⁴. De ahí las palabras de Sócrates: «Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo» (598b). Ello enlaza, de forma sugerente, con el tema de la universalidad de la obra artística. Reflexionando sobre el vínculo entre la poesía y la filosofía, éste logró vislumbrar que sólo la poesía que estaba adscrita a la verdad, encerraba una belleza auténtica e imperecedera. En cambio, un poeta mimético construiría una obra efímera, pues no siendo un hombre de conocimiento filosófico, ni tampoco de “opinión recta”, a modo de un plagiario de la vida tal como a la multitud le pareciese hermosa.

La “crítica epistemológica”. El punto de partida de Platón era la censura a la supuesta pretensión de omnisciencia de los poetas¹⁵ (crítica también dirigida a los sofistas¹⁶), es decir, al hecho de que los poetas no poseyesen conocimiento alguno de

¹³ Gadamer: «Nicht umsonst steht die Dichterkritik an zwei betonten Stellen (...) dem dichterischen Fundament der attischen Erziehung entfaltet sich der erzieherische Sinn des platonischen Philosophierens als ein Neues und Anderes gegenüber dem Ganzen Tradition», - “Plato und die Dichter”, G. W. 5, *Griechische Philosophie*, Tübingen, Mohr, 1985-91, p. 193.

¹⁴ J. A. Elias: «The argument against imitation that follows is of the greatest importance (...) it is not imitation itself that is condemned, but the imitation of the bad example», *Plato's defence of Poetry*, MacMillan Press, London, 1984, p. 9.

¹⁵ Nótese que la *mimesis* así expuesta se opone a la división y a la especialización de tareas que se impone a una ciudad justa.

¹⁶ E. Asmis: «Plato's quarrel with poetry takes its start in the fact that Greek poets had a crucial role in the creation and transmittion of social values (...) Plato's view of the quarrel between

aquello que representaban. Es más, este rasgo se demostraba por el hecho de que si se encontrasen en tal posesión, nos dice Platón, no se dedicarían a la fabricación de imágenes, sino a la manufacturación de dichos objetos (599a-b). Desde esta perspectiva alcanzada por el razonamiento platónico, Platón se encontraba en disposición de afirmar no sólo que la “poesía mimética” era un engaño, sino también que el poeta («hacedor de todo») también resultaba ser un ignorante de los modelos que reproducía. De esta manera, se explicaba el que la “poesía mimética” pretendiese enseñarlo todo¹⁷. Así: «decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es un buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad» (598b-c). Este argumento en contra de la poesía, volvía a repetir lo expuesto en el *Ion*, en donde se ponía en duda el saber enciclopédico del poeta. De modo que el único saber que se podía afirmar del poeta era su conocimiento de las apariencias.

La “crítica psicológica”. El problema de la “poesía mimética” residía en su perjudicial efecto sobre el alma, al apelar ésta a la parte irracional de los sujetos. Dimensión esta que, por otra parte, constituía para Platón el aspecto más despreciable del alma humana. Era esta desviación de lo racional la que constituía el núcleo de su crítica: «en general todo arte imitativo hace sus obras a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón y ello sin ningún fin sano y verdadero» (603a-b). Para éste, el poder de la poesía se instauraba en su capacidad para alejarnos de la medida de nuestras capacidades reflexivas. Esto se conseguía en la “poesía mítica” al mostrar acciones y sentimientos contradictorios y, con ello, al confundir al alma entre tanto desacuerdo contradictorio. «Se divide en sus actos a la manera que se dividía en la visión y tenía opiniones contrarias y simultáneas sobre los mismos objetos» (603c-d). El poeta, dejando de lado lo racional, buscaba complacer el elemento irracional anímico desviando, de ese modo, el alma de la buena dirección. Era justamente la identificación simpatética, que la “poesía” alumbraba y hacía persistir en el individuo más allá de la duración de la representación, lo que más temía Platón. Pues, como muy bien advirtió, la poesía podía «introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí» (401d) contribuyendo con ello a la inexorable, como previsible, degeneración del Estado.

De todo lo expuesto, podemos concluir que: a) la mayor parte de la poesía que existe no tendría cabida en el Estado platónico¹⁸, b) la expulsión de los poetas de la

poetry and philosophy involves a third group, the sophists», *The Cambridge Companion to Plato*, “Plato on poetic creativity”, pp. 39 y ss.

¹⁷ La contraréplica a esta argumentación parece bastante contundente: ¿se valora en el arte el conocimiento que el artista posea acerca del oficio de sus modelos o, más bien, la competencia técnico-estética de su ejecución? El argumento que Platón aplica al arte no es estético, sino cognoscitivo. Por ello, el argumento de la ignorancia del artista parece poco consistente.

¹⁸ Guthrie: «La mayor parte de la poesía que existe, pues, no estaría permitida en el Estado platónico (...) Pero exactamente igual que hay un arte política y una retórica verdaderas, así también hay una poesía verdaderas y el criterio que las define es el mismo: tienen que originarse del conocimiento de la esencia de su objeto, de la verdad sobre su tema. Entonces la mimesis, contrariamente a la que es normal en Grecia, reflejará la realidad directamente, como la refleja la mimesis filosófica (500e), no a doble distancia. Se puede hablar de un mimesis con o sin conocimiento. Sofista (267b-d). Platón inventa un nombre, “doxonímico”, para designar al imitador ignorante. De manera que el poeta verdadero se convierte en filósofo», *op. cit.*, pp. 522 y ss.

Galí, no obstante, siguiendo la línea investigadora de filósofos como Keuls, comparte: «la opinión de aquellos críticos que consideran que la expulsión de los poetas de la Ciudad ideal no tiene paliativos (...) la *mimesis* se extiende a toda la poesía», *op. cit.*, p. 355. En esta línea, también, G. F. Else: «A direct poetic imitation of the Forms that stand behind the good life and

polis se hace flexible con un cierto tipo de poesía: la poesía filosófica, y c) el debate centrado en torno a la «antigua discordia» sobrepasa la dimensión y el enjuiciamiento estético, y, en última instancia, se ciñe a la polémica mito-logos¹⁹.

5. La hoguera. Purificación y renacimiento poético.

En lo que hasta aquí hemos analizado, se nos aparece un Platón ávido en generar espacios filosóficos en el interior de otras disciplinas constituidas. En los diálogos de madurez, nos hemos encontrado admitiendo la existencia de exponentes que conformarían lo que hemos denominado una poesía-filosófica. Así, puede inferirse que la filosofía, en lo que a su modo discursivo se refiere, se piensa en términos aún más o menos vagos y no se la diferencia con nitidez de las demás formas o géneros. Simplemente se limita a abrir la brecha para mostrar otra clase de poesía que no es la mimética. Nuestra hipótesis parte, por tanto, de la consideración de que si bien Platón consideraba que la filosofía que él practicaba no tenía antecedentes, sin embargo, no concibió para ella un nuevo tipo discursivo, sino que intentó insertarla dentro del género poético. Habrá que esperar hasta Aristóteles para encontrar plasmado en hechos el discurso apofántico, un género discursivo propio del decir filosófico. Sin embargo, en ese camino de progresiva depuración, el diálogo y el mito platónico jugarán un papel decisivo²⁰.

Con respecto a los diálogos y a la prosa poética, lo sorprendente es que, de acuerdo con la definición de mimesis dada en la República, el diálogo mismo es mimesis y lo es incluso más estrictamente que cualquier otra forma, pues justamente en él no hay ni una sola palabra que no sea mimesis. Incluso, podemos decir, que para dar indicaciones escénicas se recurre a poner una narración o descripción en boca de un personaje. El autor jamás dice ni indica nada; la mimesis es llevada hasta sus últimas consecuencia y ejercida con exclusión de toda otra actitud²¹. Parece como

the good city could bear no resemblance to the Iliad or the Oedipus Tyrannos. The requirement is, in effect, impossible. It will end by destroying tragedy and its congenitor and ancestor, the epic; and that is precisely Plato's intention», *Plato and Aristotle on Poetry*, The University of North Carolina Press, 1986, p. 46

¹⁹ Gadamer: «All das nun scheint mehr eine Kritik des Mythos, wie ihn Homer gibt, als eine Kritik des Dichtertums als solchen, p. 190 Platons Kritik ist überhaupt nicht mehr dichtende Kritik des Mythos oder wirkliche Bewahrung der durch Kritik gereinigten alten Dichtung», *op. cit.*, p. 192.

²⁰ D. Romero de Solís: «Si bien Platón repite y continúa la tradición presocrática –en lo que respecta a esta aproximación entre lo poético y lo filosófico-, con el realismo poético, el lenguaje filosófico sufrirá una importante transformación que bajo el imperativo de la cientificidad y la precisión conceptual, al amparo de esta justificación, despoetizará el lenguaje filosófico», *Poiesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica*, Taurus, Madrid, 1981, p. 128.

²¹ Reale: «los diálogos platónicos son, precisamente, la comedia y la tragedia áticas transformadas en diálogos dialécticos, cuyos toques poéticos de lo cómico y lo trágico están puestos al servicio de la búsqueda de la verdad», *Platón*, Herder, Barcelona, 2002, p. 152.

Gadamer: «In ihrem letzten Wesen sind sie anderes "philosophisches Drama", und Sokrates ist nicht der Held dieser Dichtung. Auch die Darstellung seiner Gestalt wird vielmehr ein Antrieb des Philosophierens. In bloßer Wiedergabe von Rede und Antwort liegt Absicht und Erfüllung dieser Gespräche so ewig wie in der Menschendarstellung. Nicht zufällig liebt es Plato, die Gespräche selbst nur im wiederholenden Bericht darzustellen, und er scheut sich nicht, selbst das zehn Bücher füllende Gespräch vom Staat am nächsten Tage von Sokrates wiedererzählen zu lassen. Nicht auf die Kraft dieser Gespräche, die Bewegung des Philosophierens, die in jeder neuen Wiederholung neu entspringt. Gerade aus dem Ernst dieser Absicht erhält die platonische Mimesis die Leichtigkeit bloßen Spiels und Scherzes. Indem seine Dialoge das

que marginada, la mimesis da la vuelta: produce un “entre” distanciando. Puede ser útil decir, entonces, que se está apuntando a una mimesis que precisamente sería la distancia²²; pero lo que aquí más importa es que la diferencia de esa mimesis comparece en el decir, pero ella misma no es dicha. Y, ¿no es sino esa diferencia la propia *dialéctica* en su acontecer dialógico? ¿No es acaso ese comparecer en el no decir de lo dicho la *episteme* misma? ¿No es este vuelco en el decir, a saber, el paso de la antigua *sophia* a la *philo-sophia*, lo que de manera implícita pero mimética está emergiendo en los diálogos platónicos? Pero, además, el rechazo del saber mimético en Platón no queda confinado a esta distancia que hemos advertido en el diálogo, sino que dentro del diálogo se hace mención a un tipo de mimesis que sería positiva y, por tanto, distinta a la que es descartada. Estoy haciendo referencia al mito platónico. De esta manera, Platón se propone dentro de la narración del diálogo (primer distanciamiento), insertar mitos “propios”²³, para diferenciarse no sólo de la propia mimesis del diálogo, sino del mito entendido desde su significación tradicional (segundo distanciamiento).

Ya sólo cabe terminar acompañado de las certeras (a mi entender) palabras de Gadamer:

«Platón habla de la antigua discordia entre poesía y filosofía, expulsa a la poesía de su reino de las ideas y del bien y la acoge a la vez en sí mismo, narrador de mitos que sabe mezclar con sabiduría inimitable la solemnidad y la ironía, la lejanía del decir y la claridad del pensar»

Philosophieren darstellen, um zum Philosophieren zu zwingen, verbergen sie sich selbst mit allem, was sie sagen, wieder in das ungreifbare Zwielficht der Ironie», *op. cit.*, p. 210.

²² Martínez Marzoa ha advertido cómo esta distancia dialógica se comienza a fraguar en la comedia: «La distancia que se efectúa en la comedia con respecto a la propia presencia griega, esto es, es el decir de los géneros lo que allí es presentado y, por lo tanto, distanciando; en cambio, en el diálogo la distancia lo es generando su propio distanciando (...)El proyecto “diálogo” como el distanciamiento del saber mimético antiguo desde una presentación mimética. Se trata de mostrar la no-validez de la mimesis no desde su ser (eidos) sino desde el diálogo como mimesis. Es una crítica interna. Por eso los diálogos de Platón suponen un distanciamiento de la mimesis (pese a, como hemos advertido ser ellos mismos miméticos). Este proceso habría comenzado ya con la comedia», *El saber de la comedia*, Visor, La balsa de la Medusa, 2005, Madrid, p. 96 y ss. Para un estudio promenorizado de la evolución de los géneros y estilos griegos hasta el S. VI a. C., remito al excelente estudio: H. Fränkel, *Poesía y Filosofía de la Grecia arcaica*, Visor, La balsa de la Medusa, Madrid, 1993.

²³ Sobre este tema que, sobrepasa las intenciones de este trabajo, hay numerosa bibliografía: Véase el trabajo de autores como K. Morgan, Droz, L. Brisson, Hirsch o Vallejo Campos. La editorial Siruela incluso se ha tomado la molestia de editar un poemario en español: *Mitos. Platón*, Siruela, 2000.