



“conocer para crear”



**UNIVERSIDAD MICHUACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DR. SAMUEL RAMOS MAGAÑA

TESIS:

**CONSIDERACIONES A LOS TRES FUNDAMENTOS DE LA
CRÍTICA DE PLATÓN HACIA LA POESÍA: APARIENCIA,
INMORALIDAD E INSPIRACIÓN**

ABEL ARMAS IREPAN

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN FILOSOFÍA

ASESOR:

M. F. C. MARCOS EDGARDO DÍAZ BÉJAR

MORELIA, MICH. ABRIL DE 2022

Consideraciones a los tres fundamentos de la crítica de Platón hacia la poesía: apariencia, inmoralidad e inspiración.

Considerations to the three foundations of Plato's criticism of poetry:
appearance, immorality and inspiration.

Resumen

En el trabajo se hace una reflexión sobre la crítica que Platón dirige hacia la poesía. Se plantea la teoría de que esta crítica consta de tres principales fundamentos, todos y cada uno de ellos igualmente importantes, tanto para la construcción de su crítica, así como lo es también para la elaboración de su propia filosofía. Se sostiene que la tríada de conceptos críticos enfocados a señalar cada uno de los problemas subyacentes a la labor poética, se contrastan con las tres ideas centrales de la filosofía platónica. De esta forma nos encontramos con que, los aspectos de la apariencia, la inmoralidad y la inspiración son la contraparte de las ideas de la verdad, el bien y la belleza.

Se analizará en qué medida Platón considera que la labor poética ha resultado perjudicial en el desarrollo de esas tres ideas tan importantes a un nivel social y cultural; juzgará como desacertado el que los poetas se hayan hecho responsables de una tarea tan sumamente relevante como lo es la educación, lo que implica una manera errónea de percibir y enseñar lo que es el bien, la verdad y la belleza. No obstante lo anterior, también se resaltarán un aspecto útil y hasta necesario del arte poético, del cual pareciera que no es posible prescindir; el cual Platón reconoce y del que frecuentemente él mismo hará uso, a saber: su facultad para la elaboración y la transmisión de imágenes que faciliten la comprensión y la enseñanza de forma visual; una herramienta igualmente útil para el quehacer filosófico.

Abstract

The paper reflects on Plato's critique of poetry. It is theorized that this criticism consists of three main foundations, each and every one of them equally important, both for the construction of his critique, as well as for the elaboration of his own philosophy. It is argued that the triad of critical concepts focused on pointing out each of the problems underlying the poetic work are contrasted with the three central ideas of Platonic philosophy. Thus we find that the aspects of appearance, immorality and inspiration are the counterpart of the ideas of truth, goodness and beauty.

It will be analyzed to what extent Plato considers that poetic work has been detrimental to the development of those three ideas so important at a social and cultural level; he will judge as unwise the fact that poets have become responsible for such a highly relevant task as education, which implies an erroneous way of perceiving and teaching what is good, truth and beauty. Notwithstanding the above, we will also highlight a useful and even necessary aspect of the poetic art, which Plato recognizes and of which he himself will frequently make use, namely: its faculty for the elaboration and transmission of images that facilitate understanding and teaching in a visual way; an equally useful tool for the philosophical task.

Palabras Clave

Poética | Reflexiones | Grecia | Ideas | Filosofía |

DEDICATORIAS

A mis abuelos: Irene y Evaristo



A ustedes mis abuelos,
seres queridos y amados
les dedico esta obra mía,
que, aunque de llamarla mía

no solo es fruto del empeño
mío, sino también del cariño
y mucho afecto que me han dado;
de su apoyo que me han brindado.

Mis abuelos, han sido ustedes
más que mis abuelos mis padres,
han cumplido esa doble labor:
abuelos y padres, todo por amor.

Su dedicación nos han demostrado
con su tiempo que han invertido

en nuestro desarrollo y educación,
cuidado, bienestar y manutención.

Se han hecho más que responsables
de tres hermanos vulnerables,
acogiéndolos en su etapa
más temprana, insegura e indefensa.

Sé que nunca podré manifestar,
—sea como sea que lo quiera expresar—,
el gran amor y agradecimiento
que por ustedes dos siento;

sólo sé y puedo con seguridad decir
que esta obra no habría podido existir
de no haber contado yo
con toda su ayuda y apoyo.

A mi asesor: Marcos Edgardo Díaz Béjar

A usted, mi asesor
amigo y gran profesor,
quiero también agradecerle
su gran ayuda inestimable

que me ha logrado brindar
desde mucho antes de comenzar
este trabajo tan arduo elaborar;
antes, de siquiera forma tomar.

Sus consejos, ideas y recomendaciones
han sido tan certeros y perspicaces,
que de mucha utilidad me han sido
al haber este trabajo concluido

al igual que al haberlo iniciado
para finalmente dar con este resultado.
Así pues, agradezco haberme orientado
aun cuando me percibía algo extraviado.

Podría hacer una comparación, incluso,
haciendo de una ingeniosa analogía uso:
con la tarea de seguir con sigilo
Dante a su maestro Virgilio.

Le agradezco, amable profesor
haber desempeñado de mi asesor;
su tiempo al igual que sus charlas
siempre tan agradables y amenas.

A las Musas

Ya que el presente trabajo trata específicamente el tema de la poesía griega, considero preciso hacer un pequeño homenaje a las Musas, divinidades a quienes se les atribuye el don del canto y la poesía. Sin embargo, la tradición les atribuye también dicho don a criaturas mitológicas que están emparentadas con las Musas, tal es el caso de las Sirenas y las Ninfas. Éstas últimas —asunto central del siguiente poema—, según era creencia habitual entre los pastores y campesinos de la época, se aparecían en parajes remotos cerca de los manantiales o las corrientes de los ríos; aquellos que caían presa de su seducción, similar a lo que ocurría con el canto de las sirenas, eran muertos e incluso desaparecidos a manos de ellas.

Hace un par de meses
estaba al pie de unos cipreses,
columnas que se yerguen
sosteniendo la bóveda celeste.
me encontraba muy cerca de un manantial,
que alimenta ferviente un caudal
de aguas, que riegan en su andar
la fértil tierra lista para arar.
¿Cuál era el nombre de tan bello lugar?
Decirlo no podría, ni siquiera nombrar;
más, no por tan excelso secreto guardar,
sino por lo afligido de mi propio estar.
Acongojado estaba por la pérdida
de la que fue mi mujer amada;
en el tronco de un árbol, recargado,
es donde mi mal había desahogado.
Fue en ese hermoso atardecer
en que algo singular no tardó en suceder;
pues, llorando mis penas, como estaba,
una presencia se me acercaba,

ahora con aires de extrañeza
ahora con aires de dulzura.
No demoré mucho en advertir
que era una mujer por su forma de vestir.
Entonces no tardé en decir: —¡Ven aquí,
acércate, no tengas temor de mí!
Conforme fuese acercando
su cuerpo y rostro fui contemplando:
—Sin duda no se trata ser
de una simple y mortal mujer
se nota en su forma de andar
y en su tierno y cálido mirar;
es de divino e inmaculado hogar,
de stirpe divina viene su criar.
Tales cosas no dejaba de pensar
mientras próximo estaba su arribar.
Una vez que nos tuvimos delante
su nombre y origen le pregunté.
Tras largo rato de haberme mirado
respondióme con sutil voz de hado:

—Mi nombre por ahora no te lo diré,
mi casta, si estás dispuesto te mostraré
aunque para ello sí te pediré
no sólo respondas a una pregunta que te
haré,
sino un sacrificio que pocos pueden
hacer.

—Estoy dispuesto a lo que se deba hacer
ya no tengo, en realidad, nada que perder.

—Muy bien, te diré entonces mi proceder
y qué es lo que de ti deseo saber.

Yo soy una Ninfa, que desde el atardecer
canta y danza hasta llegar el amanecer.
La surgiente del manantial es mi hogar
desde donde escuché tu triste llorar
y tu hondo e inconsolable suspirar,
que en armonía con el suave marchar
del agua, se funde en un dulce cantar.

Dime la razón de tan penoso expiar
y qué te trajo aquí a lamentar.

—Son asuntos ¡Oh diosa! Que no
comprenderás
y por los que tú, afortunadamente, no
pasarás.

Si vuestra paz he llegado a perturbar,

Me disculpo y me iré, sin más de este
lugar.

—Que te vayas no es lo que de ti
demando
sino que a mi morada me acompañes
danzando
y mientras lo hacemos, tú, con tu canto,
vengas con ese don que nos gusta tanto;
si a ello dispuesto estás
inmortalidad es lo que tendrás.

—¡Diosa! Inmortalidad no es lo que deseo,
olvidar mis males es lo único que quiero;
más, si a vuestro deleite puedo estar
¿De qué mayor dicha puedo yo gozar?
Así, de su sonrisa y dulzura quedé
encantado
ella con sus pasos el camino me fue
indicando.

Al llegar a orillas del manantial
me tomó la mano con tranquilidad;
sin tan siquiera la mirada girar,
sin palabra alguna pronunciar,
me arrastró al fondo de la surgiente
donde pronto me encontrará la muerte.

INTRODUCCIÓN

Generalmente, cuando se trata de hablar sobre la crítica que Platón dirigió hacia la poesía, con bastante frecuencia, la primera idea que generalmente nos viene a la mente es pensar en el aspecto crítico que se refiere a la inspiración poética así como a su aparente falta de técnica. Quizás la principal razón para ello se deba a uno de los diálogos platónicos más tempranos y de mayor relevancia sobre este asunto; un diálogo que ha causado bastante controversia y que ha sido sometido a todo tipo de críticas y objeciones por parte de los comentaristas. Respecto al *Ion* es posible encontrarse con todo tipo de opiniones: desde aquellos quienes sostienen que Platón se equivoca a la hora de otorgar al poeta un papel únicamente pasivo, considerándolo el *receptor* de las Musas; pasando por otros que sostienen que la verdadera intención de este diálogo, es decir, el objeto de su ataque no son los poetas sino los rapsodas, de ahí que Platón haya decidido colocar como interlocutor de Sócrates no a un poeta sino a un rapsoda; incluso, críticas mucho más radicales y severas han llegado a sostener que el diálogo en cuestión ni siquiera puede ser considerado como filosofía.

Cualquiera haya sido la auténtica intención que Platón haya querido plasmar en dicho diálogo, lo que resulta indudable es la relevancia que esta cuestión adquiere a lo largo de su desarrollo. Sucede además que, otra de las razones del porqué el aspecto de la inspiración ha sido considerado uno de los más representativos y significativos del arte poético, se debe a que, desde sus inicios, el tema de la inspiración se ha encontrado presente en la creación poética y artística y ha sido uno de los conceptos de los que más se ha nutrido. Por tanto, no resulta extraño en lo absoluto que haya sido y continúe siendo la cuestión de la inspiración el primer aspecto al que nos remitimos cuando de hablar sobre poesía se trata. No obstante, la crítica formulada por Platón, contrario a la creencia comúnmente generalizada a este respecto, no se limita a tratar esta sola cuestión. En efecto, el tema de la inspiración dista mucho de ser el único aspecto crítico en el que se basa la refutación platónica hacia la poesía. Representa por el contrario solamente una tercera parte en la totalidad del problema que el mismo Platón nos presenta.

Éste será por lo tanto el núcleo del presente trabajo. Nos proponemos identificar los tres aspectos de que se conforma la crítica de Platón hacia la poesía, uno de los cuales es, como acabamos de mencionar, el aspecto referente a la inspiración poética; el segundo corresponde a la apariencia, del que a juzgar por Platón es lo único que la poesía logra mostrar; mientras que el tercer aspecto es el que se refiere a la inmoralidad que se encuentra plasmada en gran parte de la tradición mítico-poética. Es entorno a esta tríada de aspectos sobre los que Platón fundamentará su crítica, y serán en conjunto las que representarán, a su vez, los tres conceptos más importantes y significativos para la filosofía platónica.

No obstante, y, dicho sea de paso, el que hablemos acerca de la crítica hacia la poesía, bien sea por parte de Platón o alguno de sus antecesores, a lo largo del presente trabajo la acción de *criticar* no tiene que ser entendida de forma que involucre una exclusión de una parte hacia la otra. Aquí, el empleo de dicho término no debe comprenderse en sentido despectivo, por cuanto que ambas partes, tanto filosofía como poesía comparten ciertos rasgos en común aún frente a sus evidentes diferencias. El sentido y el propósito de la palabra *crítica*, va más allá de evidenciar, censurar e incluso demeritar; su objetivo, por el contrario, es y debería ser el de analizar y profundizar en los límites y alcances de aquello sobre lo que se está juzgando.

Es bajo este sentido en el que podremos dilucidar a lo largo del presente desarrollo, que la crítica platónica se orienta justamente a alcanzar dichos objetivos. Aun en aquellos momentos en que su crítica parece bastante radical, como es el caso del *Ion* tanto como en determinados pasajes de la *República*, se alcanza a percibir un respeto y un reconocimiento hacia la labor poética. Uno de los casos donde es posible apreciar esto con mucha mayor claridad es en la *República* (393c – 394b) donde, a pesar de sostener que la poesía debería desarrollarse de forma íntegramente narrativa, es decir, sin tener que recurrir a la imitación; mediante esta crítica no solo está admitiendo la poesía en su estado ideal —así sea ésta de carácter narrativo—, sino que inclusive, el solo hecho de que Platón se esfuerce por ejemplificar su postura parafraseando una escena significativa de un poema homérico, logra brindar testimonio más que suficiente de no pretender desechar la tradición poética, sino de readaptarla y acondicionarla para fines educativos y sociales.

El motivo de esto se debe principalmente al estrecho vínculo entre filosofía y poesía aun pese a su evidente desacuerdo. Sin embargo, no debemos perder de vista que, al momento de hacer alusión sobre los orígenes de la filosofía, resulta casi ineludible mencionar la función que desempeñó la tradición poética como parte de sus antecedentes. Así, la filosofía, llevada de la mano durante sus primeros pasos por la tradición poesía, la coexistencia entre ambas se mantuvo vigente durante largos años aun incluso después de la vida de Platón. De tal forma, en una época como ésta, donde la vida del hombre se debate y desenvuelve entre dos caminos igualmente posibles: la primera por resultar más familiar para la mentalidad de la época, es la tradición mítico-poética que tiene una índole de carácter religioso; en cambio, la segunda vía que se desarrolla paralelamente a la primera, por ser relativamente nueva, es el pensamiento lógico-filosófico, de carácter racional.

En cuanto a Platón, es plenamente consciente de la necesidad y esa doble disposición en la que se encuentra el alma humana, disposición que se conforma por la dualidad entre el *mythos* y el *logos*. Dicha dualidad al ser una cualidad especialmente significativa para la época, nos logra brindar un testimonio fidedigno del *status* en que se encontraba la tradición literaria, pues, más allá de ser considerada simple y llanamente como un pasatiempo, era la principal responsable de la importante labor pedagógica; constituía el vehículo para la transmisión de los conocimientos e ideas, las creencias religiosas, así como también de todo el bagaje de las tradiciones socioculturales. Es a causa de esta dualidad y necesidad por parte de ambas, el motivo central por el cual Platón a pesar de su crítica, no pretende desechar todo el bagaje de la tradición mítico-poética, en tanto que ésta aún puede cumplir su cometido a nivel educativo, siempre y cuando, claro está, se someta a una exhaustiva revisión y reconstrucción.

Resulta con ello que los límites y alcances de la tradición literaria en general, abarcaban aún más allá de contemplar el solo aspecto de la inspiración poética, pues, al desempeñar una labor esencialmente educativa, también se valoraba según otros dos aspectos igualmente importantes, mismos que, al momento en que Platón los identifica los señala como cualidades extrañas e impropias del arte. Estos dos aspectos corresponden a su vez a lo epistemológico y a lo ético, que, en conjunto con el rasgo distintivo de la inspiración

poética, es decir, lo estético, conforman la tríada de la que hablábamos antes en que se fundamenta la crítica platónica.

Nos encontramos así frente a la situación en que se ubica la crítica de Platón hacia la poesía; pues al estar ligada la labor poética con la nada insignificante tarea educativa, y al haber sido la responsable asimismo del empleo y el desarrollo de dos de los conceptos más importantes y significativos para la filosofía, son tales consideraciones las que Platón no puede pasar por alto en tanto que al resultar ajenos a la tradición poética, juzga inconveniente que tales conceptos sigan siendo desarrollados por este tipo de arte.

Siendo Platón un hombre profundamente preocupado por el bienestar social, cultural y todo lo que a ello involucra, debió parecerle ciertamente incongruente el que, aún a pesar de la valoración, la utilidad y en general la alta estima en que se tenía todo lo referente a la labor poética, aun así haya cometido graves y muy frecuentes errores a la hora de transmitir ciertos conocimientos e ideas que, lejos de ayudar y ser beneficiosos para la sociedad, ponían en inminente riesgo su estabilidad y desarrollo. Juzga, por lo tanto, que la poesía no es la indicada para hablar y tratar sobre temas de índole epistemológica ni ética en tanto que dichos campos del conocimiento le resultan ajenos; esta misma idea es posible vislumbrarla con relativa facilidad en un pasaje de la *Apología*, donde Sócrates sostiene lo siguiente:

Una inspiración semejante me pareció a mí que experimentaban también los poetas, y al mismo tiempo me di cuenta de que ellos, a causa de la poesía, creían también ser sabios respecto a las demás cosas sobre las que no lo eran ... Pero, atenienses, me pareció a mí que también los buenos artesanos incurrieran en el mismo error que los poetas: por el hecho de que realizaban adecuadamente su arte, cada uno de ellos estimaba que era muy sabio también respecto a las demás cosas, incluso las más importantes y elevadas, y ese error velaba su sabiduría.

Apología de Sócrates, 22c – d.

Así pues, para comprender mejor y más a profundidad la totalidad de la problemática presentada por Platón a través de su crítica, no debemos perder de vista ninguno de los tres fundamentos de que se conforma su tríada; de los cuales ya nos ocuparemos más detenidamente de cada uno de ellos en sus capítulos correspondientes. Sin embargo, antes de emprender esa ardua tarea, sería preciso en un primer momento, que volviéramos la mirada hacia los antecesores de Platón, su pensamiento y su filosofía. Hacer un repaso por el

pensamiento de algunos de estos filósofos presocráticos, aquellos que formularon y lograron identificar algún problema subyacente a la labor poética, nos puede ayudar a identificar o a rastrear, mejor dicho, los orígenes y el posterior desarrollo que los aspectos críticos en torno a la poesía tuvieron antes de llegar a manos de Platón.

El primer capítulo del presente trabajo lo dedicaremos a hacer un breve repaso por esta tradición presocrática, esto con el propósito de identificar e ir recogiendo los vestigios que posteriormente conformarán la tríada de aspectos críticos a los que Platón les terminará de dar forma y unidad. Resulta así que debemos concebir esa tríada de elementos no solamente como una elaboración única y exclusiva de Platón, sino como el resultado de toda la tradición que lo precedió, y que, en conjunto, logran conformar todo un sistema que Platón terminará por consolidar. Éste será, por lo tanto, el segundo de los objetivos que nos proponemos exponer: someter a un análisis la cuestión de en qué medida Platón termina de cristalizar y dar forma a los aspectos críticos que hasta entonces giraban en torno a la labor poética. Sin embargo, el que nos refiramos a Platón en calidad de recopilador, con ello no pretendemos decir que en toda su estructuración no sea posible encontrarse con elementos propios del mismo Platón. Muy por el contrario, al retomar las ideas y aspectos críticos más relevantes de sus antecesores, todas estas ideas las reestructura y las reconfigura precisamente con el objetivo de darles unidad y continuidad de una hacia la otra, a elementos que hasta entonces se encontraban dispersos y sin unidad.

De esta forma, el estudio nos indica que es este camino el que debemos seguir, pues, si queremos profundizar en la crítica hacia la poesía, se hace preciso adentrarnos también hacia las raíces de este problema. Sin embargo, no aspiramos a realizar una exhaustiva labor de revisión de toda la tradición presocrática, proponernos tal sería un objetivo sumamente ambicioso y demandante, además de irrelevante para nuestros propósitos; es por ello que sólo nos concentraremos en aquellos filósofos presocráticos que de forma directa hicieron aportaciones relevantes. A más de esto, resulta algo esclarecedor el hecho de que la mayoría de los filósofos de los que haremos mención —exceptuando quizás por Demócrito—, cual es el caso de Hesíodo, Jenófanes e incluso Parménides, todos ellos hayan optado por la forma de expresión poética, aun a pesar de su evidente contenido filosófico.

En el transcurso de esta revisión presocrática nos encontraremos primeramente con Hesíodo, que formando parte del gremio poético junto con Homero y Arquíloco, deja claro desde el primer momento en su *Teogonía* el querer manifestar algo único y diferente a lo que ha enseñado Homero; presenta de esta forma y por primera vez, la oposición entre la verosimilitud de Homero, y la verdad inherente en las palabras de las Musas. Posteriormente nos encontramos con Jenófanes, quien, viviendo y profesando la tradición poética, termina por darse cuenta de lo inapropiada e injustamente inmoral que resulta dicha tradición para lo que son las auténticas figuras divinas, quienes se merecen el máximo respeto, reconocimiento y adoración. Seguido de cerca, Parménides, quien no solamente retoma la línea de investigación epistémica ya brevemente esbozada por Hesíodo, sino que le otorgará una nueva y muy valiosa significación, que incluso y a partir de él será ésta la nueva vía de investigación filosófica por excelencia. Por último, pero no por ello menos importante, el cuarto filósofo del que nos ocuparemos y que también realizó una notable aportación fue Demócrito; es quien señala uno de los aspectos más significativos del arte poético, y que, a pesar de haberse encontrado ya de manera implícita en la tradición, el que se haya señalado de forma tan clara y contundente permite darnos una idea de lo indisolubles que resultaban los conceptos de la belleza y la inspiración con la creación poética.

Son estos cuatro filósofos de los que nos ocuparemos a lo largo del primer capítulo, haremos un breve repaso por sus aportaciones sobre la tradición y la creación poética. Ciertamente, la filosofía de todos estos pensadores abarca aún más allá de los límites aquí trazamos, ignorar el resto de sus demás valiosas aportaciones iría en gran desmérito de cada uno de ellos; sin embargo, nos concentraremos solamente en aquellos aspectos que aquí nos conciernen. Podemos, asimismo, ubicar con mucha mayor facilidad y claridad las tres raíces de que se compone la crítica platónica: lo epistemológico, lo ético, y la belleza, cada una de las cuales se corresponde a su vez con uno de los aspectos críticos, a saber, las oposiciones entre la verdad y la apariencia, lo ético frente a la inmoralidad, así como también la oposición entre la belleza y la inspiración.

Siguiendo por este camino, en el segundo capítulo nos dedicaremos a estudiar más en profundidad acerca del primer par de conceptos de que se conforma la tríada platónica, a saber: la verdad en oposición a la apariencia. Así pues, uno de los aspectos sobre los que

Platón más frecuentemente hace alusión —y uno de los que más parece disgustarle—, es que, a pesar de que los poetas sostienen y proclaman a viva voz manifestar plenamente la verdad aludiendo para ello su dependencia a las palabras transmitidas por las Musas, no es tal la ocasión como a ellos mismos parece resultarles. Desea evidenciar que, muy por el contrario a como ellos les parece, debido a la inspiración y a su evidente falta de técnica, los poetas en general suelen encontrarse en un tercer estadio de alejamiento respecto a la verdad; esto hace en última instancia, que el arte poético esté más orientado y próximo hacia lo aparential que hacia las vías en pro de la verdad y el conocimiento.

No obstante lo anterior, el mismo Platón no deja de reconocer la utilidad de que es capaz de disponer el arte poético, una utilidad que resulta sumamente valiosa y necesaria tanto en la vida diaria del hombre así como en toda labor intelectual. Pareciera ser, incluso, que dicha capacidad poética es objeto de envidia entre la actividad intelectual del filósofo en lo que se refiere a la tarea de ilustrar, ejemplificar y formular imágenes que ayuden a la comprensión de ciertos conceptos e ideas. De esta manera, frente al reconocimiento de las invaluable capacidades e instrumentos poéticos, él mismo llegará a hacer uso frecuente de todos estos recursos como lo son, por ejemplo: la alegoría, la metáfora e inclusive, la mismísima estructura dialogal. El reconocimiento que hace Platón hacia la utilidad poética en el ámbito educativo, se encontrará presente, asimismo, a lo largo y ancho de su crítica; a ello se debe que, como lo decíamos anteriormente, su crítica no se limita únicamente a señalar las cuestiones negativas en torno a la poesía, por el contrario, también toma en consideración, no pasando por alto sus aspectos positivos y útiles que hasta resultan necesarios.

Por otra parte, en lo que respecta al tercer capítulo, desarrollaremos el segundo de los elementos de que se conforma la tríada platónica, es decir, los aspectos éticos y morales. Acerca de este segundo y fundamental componente de su crítica, Platón señala lo que ya con anterioridad había sostenido Jenófanes, a saber, la evidente e inaceptable inmoralidad plasmada en gran parte de la tradición mítico-poética, y que ciertamente lejos de ayudar a fomentar la moralidad, la justicia y en última instancia la virtud, resultan por el contrario terriblemente perjudiciales para el ideario común. El hecho de que la tradición poética haya concebido a sus divinidades con las mismas cualidades y atributos que los humanos, se les concede por ello mismo todos los defectos y errores que somos susceptibles de cometer los

seres humanos. Por lo tanto y como consecuencia de lo anterior, los seres humanos en nada nos diferenciaríamos de las divinidades en la medida que todas las cualidades que distinguen y hacen a un Dios ser tal, se desvanecerían a causa del falso antropomorfismo atribuido a ellos.

Es a causa de esta inmoralidad subyacente en gran parte de la tradición poética el motivo central por el cual Platón desea censurar y prohibir cualquier tipo de narración en la que se exponga cualesquiera actos injustos o inmorales, bien sea que estos sean realizados por obra divina o humana; pero, sin lugar a dudas, para Platón resultará inaceptable la transmisión de este tipo de enseñanzas. Tal como ya era opinión de Jenófanes, se retoma su filosofía al sostener que los dioses, por su misma naturaleza, no pueden ser el origen del mal, la injusticia, o cualquier otro aspecto negativo presente en la vida del hombre. En efecto, resulta ilógico pensar, que siendo la figura de los dioses el sinónimo más representativo de lo que es puro, elevado y perfecto, sea posible concederles aun así y contra toda norma, atributos que les resultan ajenos y que desvirtúan sus características esenciales.

Por último, en el cuarto capítulo, pero no por ello menos significativo, se encontrarán los aspectos críticos de la inspiración y la belleza, los más inherentes a cualquier tipo de manifestación artística y, por ende, los más representativos de ella. En esta tercera instancia, la crítica platónica se basa en el supuesto de que toda labor poética carece de método a causa de que su núcleo o su móvil se encuentra fundamentalmente en el *endiosamiento* el cual solo es fruto de las Musas. Esto ocasiona, como es de esperarse, que el papel del poeta desempeñe una función secundaria *pasiva*, pues, al no ser más que los receptores de las palabras que transmiten las Musas, el poeta, por lo tanto, queda relegado a no ser otra cosa más que un instrumento sin palabra propia. A ello se debe que, en la mayoría de las ocasiones, cuando se les pregunta a los poetas por el sentido o el significado de sus composiciones, tal cual lo hace Sócrates en su Apología (22 *b - c*) no saben qué responder en la medida que no han sido más que los portavoces de las Musas. De esta forma, y expresándolo de una forma muy general y concisa; para Platón el hecho de que la inspiración se encuentre presente, resulta ser el motivo que lleva, a su vez, a la negación del método, de tal forma que una excluye a la otra.

Lo anterior adquiere aun mayor sentido e importancia si tomamos en consideración un par de conceptos bastante similares entre sí, y los cuales —casi con toda seguridad Platón

los tenía en mente a la hora de formular este tercer aspecto—, nos referimos a la oposición entre el *mythos* y el *logos*. Este segundo par de conceptos que ya desde Hesíodo se encuentran latentes a pesar de no distinguirse con claridad, ya con Platón nos encontramos frente a esta oposición que constituye una diferencia fundamental, clara y concisa. Resulta clave, por lo tanto, tener presente la oposición entre el *mythos* y el *logos* para comprender a su vez la mutua exclusión que Platón percibe entre la inspiración y el método.

Además de esto, al ser esta tercera cuestión la que sin lugar a dudas ha ocupado el lugar más representativo y nombrado de los tres elementos que hemos venido mencionando, resulta necesario que hagamos también un análisis crítico en torno a este tercer componente. Pues, contrario a lo que Platón sostiene, queremos analizar en qué medida es cierto que la poesía se compone esencialmente de ese famoso *influjo divino*, pues, resulta poco creíble que todo el bagaje cultural, social, e histórico que encontramos plasmado en las narraciones poéticas, no se hayan encontrado sustentadas por un método que les diera forma y estructura. En realidad, aquello que Platón conoce con los nombres de *inspiración divina*, *endiosamiento* o *arrebato divino*, y que para el resto de la posteridad pasaría a ser conocido como inspiración poética, no se refiere a otra cosa más que a la implementación de un recurso poético; recurso que al menos para el desarrollo y la fundamentación de la poesía en la época, presentaba una importancia y una complejidad bastante elaborada al formar parte del lenguaje formulario.

Todos estos son, pues, los aspectos que abordaremos en cada uno de los capítulos correspondientes que componen el presente trabajo. Ciertamente, no ignoramos la dificultad y la profundidad que entraña cada una de las tres aristas de este problema, las cuales podrían proporcionar cada una por sí misma y de forma independiente el desarrollo suficiente para la elaboración de un trabajo. Sin embargo, el propósito que aquí nos planteamos, no es el de ahondar en alguno de esos tres elementos de forma particular y aislada, sino el de hablar sobre la generalidad de la crítica platónica, la cual involucra a los tres aspectos por igual y los tres tienen la misma importancia para la totalidad de la crítica.

CAPÍTULO I

ANTECEDENTES DE LA CRÍTICA PLATÓNICA

Debemos comenzar nuestro estudio volviendo la mirada al pasado. Platón, si bien es cierto, es el mayor representante de la crítica a la poesía de la antigua Grecia, no es, sin embargo, quien dio origen a ella. Platón representa, para nuestros objetivos, la cristalización más pura y acabada de esta crítica, resulta ser, pues, heredero de una gran cantidad de filósofos que ya con anterioridad habían comenzado a esbozar ciertas inconformidades o incongruencias respecto a la labor de los poetas. Desde Hesíodo hasta Demócrito, se lograron configurar varios de estos elementos que hasta entonces se encontraban dispersos y que no es sino hasta con Platón con quien adquieren una mayor forma y estructura.

Sin embargo, y dicho sea de paso, todos ellos pese a que manifiestan cierto carácter de oposición, no necesariamente excluyen en su totalidad este tipo de actividad; ya sea porque saben de antemano la importante función que desempeña la poesía dentro de la polis, ya sea porque ellos mismos usan como forma de expresión el verso, vehículo principal de este arte; tal es el caso, como se verá durante el desarrollo de este capítulo de Hesíodo, Jenófanes y Parménides. Y aunque la mayoría e inclusive todos los presocráticos contribuyeron en algo a dicha tarea, hayan sido sus aportaciones directas o indirectas, en las siguientes páginas sólo nos concentraremos en cuatro de ellos: Hesíodo, Jenófanes, Parménides y Demócrito.

Se omitirá, por lo tanto, a una buena parte de la filosofía presocrática, esto se debe no a otra razón más que a enfocarnos a investigar cuáles fueron y cómo se desarrollaron las primeras formulaciones en contra de la labor de los poetas. Tal idea lleva implícita el desarrollo de las primeras desavenencias entre la filosofía y la poesía. La premisa será la siguiente: ¿cuáles son los pensadores y qué elementos retoma Platón de cada uno de ellos al momento de formular su crítica?

Así pues, a lo largo de este primer capítulo observaremos que Platón retoma tres fundamentos de los autores ya mencionados: en primer lugar, de Hesíodo y Parménides encontramos las raíces de su preocupación por manifestar la verdad, así como lo es el

evidenciar todas aquellas artes y oficios que no cumplen con este objetivo pero que se hacen pasar por tales; en un segundo momento encontramos, aproximándonos a la obra de Jenófanes, la absoluta desacreditación de la imagen, comúnmente difundida, de lo inmoral como atributo de la divinidad; por último pero no menos importante, es uno de los aspectos que a día de hoy sigue vigente al momento de que se habla sobre poesía, es decir, la cuestión sobre la inspiración, y pese a que Demócrito no haya sido el primero en señalar el *arrebato divino* a que se abandona el poeta, sí fue con todo, quien dejó explícita esta cuestión, de tal forma como si los actos de la invocación a las Musas y la posesión del poeta por parte de éstas formarían parte integral de un lenguaje formulario.

A) Hesíodo

Pese a que la tradición le otorga a Tales de Mileto el epíteto de ser uno de los primeros filósofos, tal vez, por irónico que parezca, sea a un poeta al que debemos otorgar esa distinción. Pues, por otra parte, la transición de pensamiento de una época a otra es un cambio gradual que suele abarcar un lapso de tiempo bastante amplio, dentro del cual, participan favoreciendo dicho cambio un buen número de mentes audaces. Es por ello que no debe sorprender que ya antes de Tales haya sido Hesíodo quien marcara cierta pauta para diferenciar entre el pensamiento mítico-religioso y el racional. Distinción que ya en Platón encontraremos claramente definida.

En la obra de Hesíodo nos encontramos una confrontación con Homero, pues, aunque la forma externa su obra sea de carácter homérico, tanto como su mundo imaginario, así como la estructura del verso; se encuentra un momento decisivo en el que Hesíodo decide tomar distancia de su maestro. A caso sea éste su primer rasgo filosófico. Mostrarse en contra de un parecer al que se considera verosímil; que no expresa la autenticidad de la realidad, o por mejor decir, la autenticidad del *ser* de los dioses. A este respecto quizás resulte errado aquel fragmento de Heráclito¹ en el que se opone explícitamente a la visión de Hesíodo y lo coloca

¹ Heráclito considera que la realidad se conforma de dos estados opuestos: *Fuego*, que, pese a atribuirle ciertas cualidades personales (mente, alma y divinidad justiciera), no es posible situarlo en parte material alguna del universo, sino que se haya oculto; y *Cosmos*, es el que constituye, propiamente, la pluralidad de cosas que observamos. Por muy predominante que sea el cosmos, su naturaleza más secreta radica en ser *Fuego*. Fuego y Cosmos se contraponen en la medida en que el Fuego se transmuta en la multiplicidad, esto lo expresa él

como maestro de la mayoría de hombres: “¡Maestro de los más Hesíodo! Crean que el que más sabe es él, que no conocía el día y la noche. Y es que son una sola cosa” (fr. 57).²

Este parecer resulta, cuanto menos desacertado, en la medida en que Hesíodo no pretende instruir al común de las gentes, es decir, ir por el camino de la verosimilitud, tal como hace Homero. Por el contrario, lo que se le ordena es manifestar la verdad en un mundo donde la verdad y el mito no se distinguen con claridad, esto es justamente lo que se expresa en el proemio de la *Teogonía*. Cuando las Musas encuentran a Hesíodo al pie del monte Helicón le dicen: “¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad.” (Hesíodo, *Teogonía*, vv. 27 - 29). Las musas saben decir dos cosas: lo falso bajo la apariencia de ser lo verdadero, es decir la verosimilitud, pero también saben decir lo verdadero tal cual, sin ningún tipo de velo y Hesíodo en los versos siguientes recibe el encargo de manifestar la verdad.

En este punto es posible observar, además, una distinción estética respecto a los poemas homéricos, y es que, mientras en los poemas de la *Ilíada* y la *Odisea* Homero es quien demanda a las Musas que canten la furia de Aquiles o las desventuras de Odiseo, solicitando le narren a él mismo y a sus oyentes cosas que sólo las Musas saben; en Hesíodo nos encontramos el caso opuesto. No es Hesíodo quien solicita a las Musas le hagan saber tal o cual suceso, sino éstas quienes se manifiestan ante él y le hacen entrega de un admirable cetro para que se disponga a celebrar himnos en honor a los dioses. Pero ¿será posible que un mortal esté capacitado, valiéndose sólo de su conocimiento, para expresar el nacimiento y los orígenes de los dioses? A este respecto Gigon Olof (1980, p. 16) sostiene que existen dos tipos de asistencia por parte de las Musas para ayudar al poeta en su narración: la primera es una asistencia muy general donde le ayudan al poeta a lo largo de su trabajo, desde el inicio hasta el término de su narración; la segunda es específica, a la cual se recurre cuando el poeta se enfrenta a rendir cuenta de una gran cantidad de cosas, de las cuales, debido a que el poeta

mismo de la siguiente forma: “Todas las cosas se cambian en fuego y el fuego se cambia en todas, como el oro por mercancías y las mercancías por oro” (fr. 90). Todo esto nos permite deducir que para Heráclito el estado de Fuego corresponde al día, mientras el estado de Cosmos era el equivalente a la noche, sin embargo, ambos estados corresponden a uno solo, de ahí su crítica hacia la concepción Hesíódica del día y la noche.

² Para esclarecer la visión de Hesíodo sobre la relación entre el día y la noche, puede consultarse la obra de Gigon Olof: *Los orígenes de la filosofía griega*. pp. 29 – 39.

no estuvo presente, no puede decir con certeza la cantidad o el nombre exacto de los que interactuaron.

Una muestra que logra esclarecer lo anterior es en un pasaje memorable de la *Ilíada*, donde el poeta se ve en la necesidad de enumerar la enorme cantidad de naves y héroes argivos que participaron en la guerra de Troya:

Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas, pues vosotras sois diosas, estáis presentes, y sabéis todo... quiénes eran los príncipes y los caudillos de los dánaos. El grueso de las tropas yo no podría enumerarlo ni nombrarlo, ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas voz inquebrantable y un broncíneo corazón en mi interior.

Ilíada II, vv. 484 - 490.

De esta forma, Hesíodo, al pretender decir la verdad sobre los orígenes de los dioses, necesita por ello mismo, aún más, de la asistencia de las Musas. Es decir, no se propone como Homero narrar tal o cual batalla o acontecimiento, sino los orígenes mismos. Porque para Hesíodo, al igual que para muchos de los pensadores subsecuentes, todo lo que ostenta el nombre de verdad debe provenir de nada menos que de la divinidad. De los tres rasgos filosóficos que Gigon Olof señala en la obra de Hesíodo, éste es el primero: la pretensión de enseñar la verdad y para ello contrastarlo frente a su contraparte, la verosimilitud. Los otros dos no los abordamos aquí por no ser tan relevantes para el asunto que ahora nos ocupa³.

En cambio, esa pretensión que mueve a Hesíodo a distinguir el logos del mito, lo que posteriormente ayudó a Platón a formular su crítica hacia la poesía, y a percibir ambas alternativas como las dos posibilidades que tiene el lenguaje humano para su desarrollo. Inclusive, el mismo Platón recurre frecuentemente al mito para esclarecer con mucha mayor

³ Los otros dos principios filosóficos que se encuentran en Hesíodo son: la inquietud por saber qué fue lo primero que existió. Mientras la *Ilíada* y la *Odisea* desarrollan un tiempo pasado que no guarda relación directa con el momento presente, la pregunta por el principio, en cambio, se formula con la intención de percibir en qué medida esa realidad originaria sigue influyendo para el desarrollo de la vida; pero sucede que el principio, al ser lo más primitivo, es por ello mismo lo más elemental y lo más informe. El tercer principio se refiere a la totalidad. La *Teogonía* no es más que una amplia visión del mundo explicada mediante una extensa genealogía de los dioses; las figuras que se nombran se presentan no por el simple hecho de que sean dioses, sino porque representan ciertas zonas de una totalidad. Sin embargo, y por irónico que parezca, de esa totalidad queda excluido lo que está al alcance y por debajo del hombre. A este respecto véase la obra de Gigon Olof. *Los orígenes...* pp. 23 – 44

facilidad algunas de sus ideas filosóficas más complejas y elaboradas, como lo son por ejemplo: la alegoría de la caverna, la alegoría del divino auriga, el demiurgo, e incluso también se sirve de este recurso para crear la ilustración de un Eros filósofo.

B) Jenófanes de Colofón

Nos encontramos ahora ante un filósofo que resultó igualmente decisivo para el desarrollo de la crítica platónica. Su postura en contra de la tradicional inmoralidad de los dioses fue fundamental para la ulterior intención de Platón por censurar buena parte de la poesía. Sin embargo, es cuanto menos digno de resaltar que, pese a la fuerte crítica hecha por Jenófanes, haya sido desde muy joven rapsoda de profesión, llevando siempre consigo las obras de Homero y Hesíodo, declamando junto a ellos, ocasionalmente, poemas suyos de estilo elegíaco.

Jenófanes resulta ser uno de los primeros casos de profesionalización de la enseñanza filosófica. Se gana la vida recitando pasajes homéricos y hesiódicos al igual que mostrando cuestiones filosóficas a un público que le paga por hacerlo. Y si bien es cierto que Jenófanes aún se encuentra lejos de una profesión filosófica como tal — tal y como Platón propone que debería llevarse a cabo—, aún con todo, ya comienza a ejercer la filosofía de forma “sofística”, término empleado injustamente, pues tal como se nos presenta el caso de Jenófanes, no tuvieron la oportunidad como Sócrates, Aristóteles o incluso el mismo Platón, de llevar una vida aristócrata que les permitiera dedicarse plenamente a la filosofía. Por otra parte, el andar de aquí para allá dio como resultado que los problemas y cuestiones filosóficas tuvieran una mayor influencia y difusión, publicidad e importancia que hasta ese entonces no habían recibido.

Su pensamiento se enfoca hacia tres aspectos esenciales: la naturaleza, con interés no tanto en el medio circundante como en el caso de los milesios, sino con miras en el universo entero; su teología presentada en un conjunto de pequeños poemas llamados *Silloi* o *Siloi* que se enfoca en el Dios único y homogéneo, sin cualidad humana alguna; e igualmente desarrolla su crítica a la concepción tradicional de los dioses. Estos dos últimos puntos son los que mayormente llaman nuestra atención. Pues, al estar en desacuerdo con la imagen que nos presentan Homero y Hesíodo de las divinidades, Jenófanes se ve en la necesidad de presentar

una nueva imagen que sustituya lo que para él es la divinidad, no obstante, a este respecto no es lo suficientemente claro. Esto no se debe a que nos falten fragmentos significativos que hagan alusión a este tema, sino que él mismo no es lo suficientemente explícito. Incluso una de las referencias que tenemos de Aristóteles a este respecto, nos muestra que ya para ese entonces había mucha deficiencia de información sobre este aspecto de su doctrina.

De manera indirecta, la tradición nos da ciertos indicios para considerar en cómo se figuraba al Dios único Jenófanes. Se sabe por buenas fuentes, que ya en su madurez conoció la doctrina del pitagorismo, viéndose influenciado por ella primordialmente en cuanto a las ideas del Dios nuevo y el Alma. Debido a que este cambio tuvo lugar en la última etapa de su vida, se vio obligado, en cierta manera, a renegar de su profesión de rapsoda e incluso a cambiar de mentalidad respecto a sus obras anteriores. El pitagorismo consideraba que la forma perfecta, por la homogeneidad que presenta, es la esfera. De ello se obtiene que el Dios único de Jenófanes es representado bajo esta misma apariencia.

No obstante, esta forma de considerar a Dios lleva más consecuencias que la de ser simplemente influencia de la doctrina pitagórica. Como ya se ha dicho, Jenófanes era de profesión rapsoda por lo que sabía sobradamente lo suciamente inmoral que estaban impregnadas las imágenes de los dioses, él mismo nos dice lo siguiente en uno de sus fragmentos: “A los dioses achacaron Homero y Hesíodo todo aquello que entre los hombres es motivo de vergüenza y de reproche: robar, adulterar, engañarse unos a otros” (fr. 11). Los dioses al ser sinónimo de lo más elevado, eterno, perfecto e inmutable deben ser signo de reverencia, de pureza y justicia ¿cómo es posible alabarlos si adolecen de la misma condición que los mortales? Es algo de lo que se entera perfectamente Jenófanes al entrar en contacto con el pitagorismo, y pudo haber observado que ese Dios esfera, por el hecho de carecer de toda cualidad y atributo humano, podía, por ello mismo, quedar exento de cualquier defecto que se le pudiese atribuir.

Como muy bien hace notar Deichgräber (Olof, 1980, p. 213), no es casual que a esta figura tan particular de Dios haga falta otorgarle atributos positivos, ya que es una forma perfectamente homogénea, que está orientada, precisamente, hacia lo filosófico y metafísico y no, como era habitual en la tradición, hacia lo ético. Sin embargo, de todo esto, surgen un par de inquietudes, que logra señalar muy bien Gigon Olof:

Es rechazada de plano la imagen de los dioses de Homero y Hesíodo, pero ¿se rechaza también con ello el culto griego y la religión popular, vivos en los nombres de los dioses mitológicos? ¿Ha dirigido Jenófanes su oración a este Dios único, semejante a una esfera?

Olof, 1980, pp. 213 – 214.

A lo cual se aclara ahí mismo el hecho de que, para los griegos, la crítica contra la mitología no involucraba necesariamente el abjurar de la religión oficial. La crítica hecha por Jenófanes, no va más lejos que renegar en varios de los fragmentos que de él conservamos, el antropomorfismo atribuido a cada dios individual; antropomorfismo que se extiende incluso hasta considerar que los dioses han tenido un nacimiento: “más los mortales se creen que los dioses han nacido y que tienen la misma voz, porte y vestimenta que ellos” (fr. 14). La razón principal que lo lleva a no estar de acuerdo con este tipo de pensamiento es sencilla. Si el Dios único hubiese nacido tendríamos a un *Ser* que deviene del *no-ser*. Mientras en el pensamiento mitológico se presentan las dos categorías existenciales más importantes: el nacimiento, el más positivo acontecimiento de la vida y la muerte el más negativo de ella; los dioses por ello, son capaces de pasar por el primero pero no por el segundo. En cambio, para Jenófanes, lógicamente, todo llegar a *Ser* le corresponde de toda necesidad un perecer.

Es así pues como la valoración de la imagen homérico-hesíódica de los dioses, lo lleva a replantearse, toda la visión y la imagen que se tiene de la divinidad, así como de todo el conjunto de peligrosas consecuencias que conlleva el tener una concepción errónea de Dios. Uno de sus fragmentos donde mejor queda plasmada su crítica hacia el falso antropomorfismo de los dioses, es posible encontrarlo en el fragmento 15 en donde sostiene lo siguiente:

Pero es que si los bueyes, caballos y leones pudieran tener manos, pintar con esas manos y realizar obras de arte, como los hombres, los caballos, parejas a caballos, y los bueyes, a bueyes pintarían las figuras de sus dioses; y harían sus cuerpos a semejanza precisa del porte que tiene cada uno.

Jenófanes, fr.15.

Tal como lo hace notar de manera bastante irónica pero a la vez con certeza: si los bueyes, caballos y leones tuviesen manos y la suficiente habilidad para poder dibujar, cada uno de estos tipos de animales, representaría a su respectiva forma, a una divinidad que en

todo fuera semejante a la de ellos, tanto en naturaleza como en apariencia. De esta forma, la cuestión de atribuir a los dioses todas las cualidades y rasgos que los seres humanos, esto es sinónimo de otorgarles una naturaleza que les es impropia debido a que se les concede las mismas capacidades y posibilidades para cometer el mal, la injusticia o cualquier otro tipo de faltas de que somos susceptibles los humanos. Su crítica hacia el antropomorfismo divino se debe, por lo tanto, no sólo a razón de señalar la falsa apariencia atribuida a la divinidad, sino que encuentra su fundamentación también, a razones de índole ética y moral.

Semejante cambio en la forma de considerar la divinidad, nos lleva a preguntarnos si una postura crítica semejante hubiese tenido lugar en algún otro pensador, o si por el contrario, la condición tan dinámica ya desde temprana edad de Jenófanes, fue la que le permitió que tal crítica se gestara en su persona. No hay que olvidar tampoco, el hecho de que se haya decidido por la elegía como forma de expresión, pese a que unos pocos de sus fragmentos están escritos en hexámetro. Si se comparan ambos tipos de verso encontramos que la elegía es externamente breve, además de que internamente brotan de una determinada situación individual del poeta. Es decir, el contenido de cada elegía varía dependiendo de la situación particular de su autor. Es pues por ello mismo, que a lo largo de su obra no es posible encontrarse con una doctrina que sea unitaria y refleje un único pensamiento; por el contrario, observamos una transición en la forma de considerar especialmente la labor del poeta y el filósofo.

Así por ejemplo, en su segundo fragmento vitupera todos aquellos eventos públicos que no tienen otro objetivo que el ocio y ensalzar a los hombres más fuertes y valientes: “pues más valiosa que la fuerza de hombres y corceles es nuestra sabiduría. Y es que muy a la ligera se opina sobre eso, y no es justo que la fuerza se valore más que una buena sabiduría” (fr. 2: vv. 11 - 14). Y pese a que no se especifica a qué se refiere por *buena sabiduría*, es de entenderse que habla de toda labor intelectual, es decir, que involucra tanto a filósofos como a poetas. Además, no debemos olvidarnos que para la época, los lindes entre filosofía y poesía no estaban lo suficientemente claros por lo que ni siquiera se oponían entre sí. Sea como sea, bien pronto nos topamos con otros de sus fragmentos que demuestran una opinión bastante diferente de él, tal es el caso de los siguientes fragmentos: “y es que desde el principio todos

por Homero han aprendido...” (fr. 10), de la misma forma lo es su fragmento 11 del que ya hablamos anteriormente.

Todo lo anterior nos demuestra que Jenófanes fue un elemento primordial para la elaboración de una crítica, no tan centrada en la labor del poeta en sí misma —pues recordemos era de profesión rapsoda—, sino que su crítica se enfoca, mayoritariamente, a la forma tradicional de concebir las imágenes de los dioses. Y pese a que tenemos conocimiento de otros poetas que ya apuntaban a una problemática semejante, tal como es el caso de Arquíloco; sus consideraciones no fueron más allá de simplemente ilustrar una disconformidad respecto a la tradición.

Este desarrollo de Jenófanes posteriormente lo retomará Platón para elaborar una crítica considerablemente más severa en contra de la labor de los poetas y utilizaría, asimismo, para proponer un meticuloso sistema de censura de las obras poéticas. Esto último, también había sido propuesto por Píndaro, contemporáneo de Jenófanes. Éste, se escandalizó a tal punto por algunas de las narraciones poéticas, que en más de una ocasión cambia el sentido de dichas narraciones para no contar más que cosas buenas sobre los dioses.

C) Parménides de Elea

Ahora veamos a un filósofo cuya preocupación central es fundamentalmente la misma que movió a Hesíodo a distanciarse de Homero. Si la oposición que establece Hesíodo es entre el par de conceptos *mythos* y *logos*, la que hace Parménides es entre *Ser* y *no-ser*, ente y no-ente, verdad y falsedad. Además, nos encontramos con una diferencia sustancial en la forma de proceder de cada uno. En ambos casos hay un fuerte impulso por alejarse, tanto como sea posible de lo inverosímil, y acercarse a su vez, con la debida ayuda que brindan las Musas a la Verdad. De la misma manera, la forma externa de la obra de ambos es el verso. La diferencia entre uno y otro radica, por lo tanto, en el método.

Hesíodo, por su parte, hace la mención de la distinción entre el *mythos* y el *logos*, pero no dispone de otro recurso para justificar ese planteamiento más que el de ser una revelación hecha por las Musas. La obra de su maestro Homero no le brindó las herramientas suficientes para explicar cabalmente esta diferencia. Es justo por ello mismo, es decir, a razón

del ofuscamiento de entrambas, que Hesíodo toma la gran iniciativa de comenzar a ver y a tratar a cada una de esas posibilidades de forma separada.

Es con Parménides con quien primeramente nos encontramos un método de razonamiento perfectamente estructurado. Un método, que no solamente no se había logrado ver con anterioridad en ningún otro de los presocráticos, sino que resultó ser tan útil y eficaz que toda la filosofía posterior adoptaría como válida y propia de todo su quehacer. Resulta intrigante preguntarse por los orígenes de ese método argumentativo. Gigon Olof (1980, pp. 281 - 282) sostiene a este respecto, que una técnica demostrativa de este tipo pudo haberse formado con bastante facilidad en la argumentación política y jurídica en la que entonces se llamaba *retórica forense*, y que, en tiempos de Parménides Sicilia fue la cuna de dicha técnica. Sin embargo, pese que resulta muy tentador creer que han sido esos los orígenes del método argumentativo, observa el mismo Olof, que aún se carecen de fuentes documentales certeras que puedan enlazar históricamente dicha retórica forense con la investigación empleada por Parménides.

Sea como fuere, si hasta ese entonces, la filosofía había sido expresada en un método que le resultaba ajeno y hasta cierto punto extraño, era la hora en que debía tomar su distancia —tal como en su debido momento lo hizo Hesíodo respecto a la tradición poética heredada por Homero—. No debe parecer extraño el que para su obra haya elegido Parménides el verso como forma de manifestar la verdad. Tal hecho obedece en realidad a la lógica del propio argumento. En el proemio de su poema ontológico, se hace alusión a cómo las Musas guían al poeta de la morada de la Noche para dirigirlo hacia la mansión del Día. Tal suceso indica no sólo un desplazamiento de lo falso y aparential hacia los dominios de la verdad; más aún, representa un *abandonarse a sí mismo*, un tránsito hacia un estado de *divina inspiración*. El poeta aun a estas alturas, es plenamente consciente de la limitada capacidad de su propio entendimiento y comprensión, por lo cual, está dispuesto a abandonar la incertidumbre en que se encuentra, estando en posesión de su entendimiento y permite que la divinidad se apodere de sí mismo, de su conciencia y de su voz, para de esa forma manifestar plenamente la verdad. Un desplazamiento que va de la senda oscura hacia la morada de la luz.

No es por lo tanto incongruente el uso del verso en conjunto con su método racional y filosófico de proceder. La invocación a las Musas en el proemio, va más allá de un simple

uso formulario, tal como suele ser el caso habitual en los poemas homéricos. Parménides sabe de la limitación y el corto alcance del entendimiento humano. ¿De qué forma, entonces, puede demostrar ante sus contemporáneos, pero sin caer en contradicción, que su argumento es válido si él mismo, en cuanto ser mortal y su poco entendimiento no le permite demostrarlo cabalmente? La única alternativa viable ante dicha situación, no es otra que la de recurrir a una autoridad superior, la autoridad de las Musas. Todo aquello que ostenta el nombre de lo verdadero, tiene que venir de nada menos que de la divinidad. Ese es un aspecto sutil, pero a la vez de suma importancia que Parménides no ignora al igual que Sócrates en el momento de advertir en su defensa: “porque de ninguna manera miente, que por ley básica la divinidad no puede mentir” (Apología, 21b).

Las Musas son la autoridad sobre la cual el poeta puede hacer valer sus palabras ante los ojos del resto de los hombres; de que lo manifestado tiene alguna certeza y es posible fiarse de sus razones. Mientras tanto, siendo que estas divinidades disponen del don divino del canto, resulta evidente, por lo tanto, que de los arrebatos que ocasionan a los mortales se obtenga como resultado una obra en verso, y Parménides no es la excepción a esta regla.

Es por este conjunto de razones por las que considero, como decía antes, no ser en lo absoluto incongruente la combinación en el uso del método argumentativo y el empleo del verso. Resulta, muy por el contrario, justificable su uso; al ser las Musas y no Parménides quien está hablando, resulta imposible —al menos para la mentalidad de la época— no creer en lo que se expresa. Por lo tanto, es en última instancia el poder del verso en conjunto con la solidez del método argumentativo lo que consigue dar credibilidad a todo el poema. Si Parménides hubiese optado por escribir llanamente en prosa, como ya habían comenzado a hacerlo los milesios, no habría dispuesto para su obra de esa otra fundamental parte que le confiere credibilidad. En estos momentos no se está tratando de exaltar únicamente las ventajas que el verso presenta frente al discurso argumentativo, dado que es a este último al que con mayor frecuencia se le presta atención, y es la forma de expresión filosófica por excelencia; sino que se trata de dar a entender que es justo la combinación de entrambas partes: la versificación y lo argumentativo, lo que permite que el poema ontológico de Parménides sea de naturaleza tan excepcional.

Dejemos de lado la forma externa de la obra para concentrarnos ahora en lo que nos concierne, a saber, indagar acerca de la oposición que nos presenta Parménides; cuáles son las características de cada una de las dos vías que se nos presentan, y más importante aún, cuál fue la influencia que tal formulación ejerció sobre el pensamiento y la obra de Platón para su posterior crítica hacia la poesía.

Ya hemos analizado y ofrecido nuestra interpretación a una parte del proemio: es decir la que versa sobre el tránsito del poeta que va de un estado de oscuridad y ofuscamiento hacia uno de iluminación y claridad racional. Lo cual, como hemos visto, puede interpretarse como el cambio entre el estar consciente, ser dueño de uno mismo, y por el otro lado el abandonarse a la inspiración divina, dejando así de lado la escasa racionalidad propia para permitir que la verdad sea manifestada por la divinidad misma cuyo juicio es inapelable. Sin embargo, falta por considerar aún el último pasaje del proemio que resulta de un carácter sumamente relevante. Ahí se manifiesta lo siguiente:

Preciso, es, pues, ahora
que conozcas todas las cosas:
de la Verdad, tan bellamente circular, la incommovible entraña
tanto como opiniones de mortales
en quien fe verdadera no descansa.
Has de aprender, con todo, aun éstas,
porque el que todo debe investigar y de toda manera
preciso es que conozca aun la propia apariencia en pareceres.

Poema ontológico, proemio XI.

Resulta sumamente intrigante de este fragmento el hecho de que sea la divinidad quien le solicite al poeta, que si se dispone a conocer todas las cosas, debe conocer, por ende, no sólo el dominio de lo verdadero, sino también el mundo de lo aparential. Se reconoce con ello por lo tanto su necesidad, así como su participación en el ámbito del conocimiento. Si la sabiduría propia de la divinidad es la absoluta Verdad; el de los mortales, es, por su parte, un conocimiento adaptado a su realidad, es decir al devenir. La apariencia, pese a que no contenga en su seno lo verídico, sí tiene cierto grado de sentido, esto último como bien lo

señala Olof: “pero, por otra parte, la verdad es una especie de modelo remoto de la opinión. La opinión, en cuanto representación, brota como una especie de modificación de la verdad” (Olof, 1980, pp. 278 – 279).

Por otra parte, en lo concerniente a la cualidad perfectamente circular de la Verdad. Es homogénea en todas direcciones, en cuanto que la Verdad es cerrada en sí misma, pues es el resultado final de un método que también es cerrado en sí mismo. Tal representación de la homogeneidad en la Verdad y el *Ser* nos remite bajo cierto sentido a la concepción de Jenófanes sobre su Dios Único, el cual es idéntico a una esfera, completamente homogéneo y sin ningún tipo de atributo humano. Tal paralelismo entre uno y otro pensamiento es muy probable que se deba —guardando obviamente las debidas reservas ante tal propuesta—, al contacto que tuvieron Jenófanes y Parménides en más de una ocasión, y a su vez, el contacto que tuvieron ambos con la doctrina del pitagorismo.

Según se guardan registros, la vida ambulante de Jenófanes lo llevó en más de una ocasión a Elea, donde con toda seguridad pudo haberse reunido con Parménides. Incluso da la impresión, observando la obra de ambos, de que Jenófanes fue tanto maestro como discípulo de Parménides. Ahora bien, la diferencia entre una y otra concepción radica en que Jenófanes le otorga estas cualidades a la idea de su única divinidad, es decir, a una representación religiosa. En cambio, Parménides por su parte, en todo momento es sumamente cauteloso al atribuirle cualidades al Ente, de tal forma que procura siempre no darle ningún tipo de atributo ni humano ni divino. Muy a pesar de que el Ente esté recubierto de cualidades divinas como son: ingénito, imperecedero, homogéneo, imperturbable e inmóvil, con todo, en ningún momento se sostiene que el Ente sea un ser divino ni algún otro tipo de representación divina.

Pero ¿qué hay que decir respecto a la oposición entre *ser* y *no-ser*? El orden sistemático propone en un inicio dos posibilidades de investigación: la del *ser* que es la vía de lo practicable, el pensamiento y la verdad; y la del *no-ser*, que es, al contrario de la anterior, completamente impracticable, insegura e inefable. La fuerza y el desarrollo del argumento obligan a eliminar de toda necesidad esta segunda posibilidad, pues debido a que es impracticable y del todo inaccesible, resulta entonces imposible para el pensamiento —el

cual pertenece al dominio del *ser*— manifestar cualquier cosa del no-ente. Todo esto lo manifiesta perfectamente Parménides de la siguiente forma:

Nunca jamás en esto domarás al no-ente: a *ser*.

Fuerza más bien al pensamiento

a que por tal camino no investigue;

ni te fuerce a seguirlo

la costumbre hartas veces intentada

y a mover los ojos sin tino

y a tener en mil ecos resonantes

lengua y oídos.

Poema ontológico, 1.6.

Así pues, la apariencia, al ser una mezcla entre ambas posibilidades, posee, por lo tanto, un conocimiento también mixto. Es de suma importancia hacer notar que Parménides en ningún momento niega la posibilidad ni la existencia de esta tercera vía. Al encontrarse en un término medio entre la existencia y la ausencia, tiene cierto grado de realidad y de sentido, pero nada de veracidad. Es en el fragmento 1.5 donde se manifiesta que, ante todo, el poeta debe abstenerse de indagar por el camino de la opinión de los mortales; tal exhortación lleva implícita la idea de que tal camino existe, aunque su recorrido resulta retorcido y del todo inseguro:

Ante todo: al Pensamiento fuerza a que por tal camino [el del no-ser] no investigue; pero, después, le forzarás también a que se aleje, en su investigación, de aquel otro camino por donde los mortales de nada sabidores, bicéfalos, yerran perdidos... Mas éste es, entre todos los senderos, como ninguno retorcido y revertiente.

Poema ontológico, 1.5.

Ante tal postura nos encontramos frente a un dilema, pues, la tradición ha atribuido al pasaje citado una lectura diferente, interpretando que Parménides niega rotundamente la investigación de esta tercera vía, más no porque sea una posibilidad aún latente, sino por la inexistencia de ese término medio. Sin embargo, de ser así tal como se ha considerado, surge entonces una cuestión: ¿cuál consideraría Parménides ser la génesis del error y la falsedad?

Si consideramos únicamente la existencia del *ser* y el *no-ser*, la verdad y la no-verdad, lo pensable y lo impensable; se limita entonces el pensamiento entre una y otra vía, donde la falsedad y el error no tienen cabida plenamente en ninguna de las dos.

A este respecto, la tesis formulada por Antístenes esclarece de mejor modo, la contradicción a la que se corre riesgo ante la negación de la tercera vía. Se dice que si el error pertenece al dominio del no-ente, no puede, por lo tanto, existir el error ni la mentira en cuanto el no-ente resulta impensable. De esta forma, ante tal formulación de Antístenes se presentaron inmediatamente refutaciones:

La refutación radical parte del absurdo que supone el que todo lo pensable y pensado sean ente; por el contrario, es el ente lo que no es pensable y sólo es pensable el no-ente (Gorgias, Cratilo, Aristipo). La refutación conciliadora trata de distinguir entre no-ente absoluto y relativo; sólo aquel es impensable y no éste. Tal es la doctrina de Platón.

Olof, 1980, p. 285.

De esta forma, Platón al proponer una distinción entre no-ente absoluto y relativo, estando este último al alcance del pensamiento, es la propuesta que más se acerca a considerar viable la tercera opción —aunque ciertamente, ante los ojos de Parménides ésta no sea la mejor vía de indagación—. De hecho, otra de las características que Parménides otorga al *ser* es la de la inmovilidad. En el pensamiento de Parménides, el *ser* debe permanecer inmóvil en la medida en que todo movimiento supone la carencia de algo, es decir, el ente sólo podría moverse si fuera imperfecto. Platón, en cambio, está dispuesto a aceptar la idea del movimiento como una parte del *ser*, es decir el movimiento como parte constitutiva de la realidad. Asimismo, al considerar el no-ente relativo como lo que corresponde a la opinión y la apariencia se brinda, por lo tanto, una explicación de cuál es el origen del error y la falsedad, e incluso y en última instancia del origen del mal.

Quedan aún bastantes cuestiones sobre las que podemos discutir. Sin embargo, deben quedar en el tintero a razón de evitar extender tales cuestiones más de lo necesario. Además, se ha conseguido observar otra parte muy considerable del desarrollo que tuvo el par de conceptos: verdad y apariencia. Salió con ello a la luz una nueva preocupación: la interrogante por saber cuál es la causa de que se comentan acciones injustas, el origen de la falsedad y el error. Tal preocupación desempeñará en Platón un papel importante jugando

una doble funcionalidad: por un lado, al tener presentes dichas interrogantes, Platón será consiente de que no todo discurso se encuentra exento de equivocaciones; será doblemente precavido con ello al no poder disponer ya —tal como lo hizo Parménides—, de las Musas como un aliciente de la Verdad; mientras que por el otro lado, la falsedad y el error serán parte del núcleo por el que Platón critique y hasta censure el arte poético. Éste, al ser de los pocos recursos de que Grecia disponía para la educación, resulta por ello mismo en extremo perjudicial. Sus conocimientos impartidos, al no estar fundamentados en un método, los considerará como un saber sólo de imágenes.

Con todo, aún queda una última cuestión por incluir en el análisis, a saber, la parte final del poema fenomenológico. Este poema termina por desarrollar la idea ya previamente esbozada en el poema ontológico entre dos tipos de conocimiento: el superior, que se compara con la Luz y el Fuego y es de carácter sutil; y la opinión, comparada con la densa y oscura Noche. En el proemio se encuentra contenida la misma alusión a esta dualidad, comenzando Parménides su viaje en la morada de la Noche para terminar en la mansión del Día donde lo recibe la diosa que enseña la verdad. La Noche representa, para una buena parte del pensamiento antiguo, una absoluta indeterminación en la medida en que se vuelve imposible discernir con claridad cada cosa en particular.

Pues bien, el asunto del poema fenomenológico va más allá de considerar solamente la dualidad entre ambos tipos de conocimiento. Parménides advierte que ningún tipo de saber —ni siquiera el de la opinión—, es posible si no es mediante la única vía que nos ofrece el lenguaje: “Pues que todas las cosas Noche y Luz cual con nombre se apellidan, y ya que todo lo de todas ellas de ambas potencias se hace a la medida” (2.5). En efecto, es el don del lenguaje lo que eleva a los hombres muy por encima del resto de los seres vivientes, aproximándolos hacia lo divino y, por ende, hacia la verdad. El lenguaje no solo debe percibirse como se ha hecho comúnmente, como un medio de comunicación, sino como una forma de manifestar, comprender, interpretar y representar la realidad. De ahí que no resulte extraño el que las primeras manifestaciones del lenguaje sean de carácter poético. Las Musas son una prueba fidedigna de ello.

Sin embargo, el lenguaje en la medida en que permite elaborar discursos, éstos pueden ser verdaderos o falsos; pertenecer al dominio de la Noche o al Día. Platón se encargará de

hacer la precisión —como veremos en el siguiente capítulo—, de discernir qué elementos son los que diferencian entre uno y otro discurso; es decir, porqué el discurso del sofista es falso y el del filósofo verdadero. Mientras tanto, Parménides se encarga de hacer la observación de que todo conocimiento es imposible en ausencia del lenguaje; de ahí que los hombres se hayan visto en la necesidad de colocar nombres a todas las cosas: “empero a todas ellas, a cada una, nombre, como insignia impusieron los hombres” (2.12).

Haciendo una breve recapitulación de lo que hemos visto con Parménides, podemos decir que su teoría ontológica será retomada posteriormente por Platón como uno de los pilares fundamentales sobre los que descansa su formulación entre el discurso verdadero —o mejor dicho, racional, pues lo verdadero es sólo obra de lo divino—, elaborado por el filósofo; y por otra parte el discurso falso, que es el formulado principalmente por oficios: el poeta y el sofista; es a ellos a quienes a lo largo y ancho de su obra Platón presenta como charlatanes y fabricantes de simulacros. No sólo eso, el discurso falso también es presentado como propio de los poetas debido a que sus discursos no solamente son producto de un conocimiento de imágenes alejadas por mucho de lo verdadero, sino que también tales discursos poéticos están basados no en un conocimiento técnico, sino en un arrebató de inspiración divina.

D) Demócrito de Abdera

El último filósofo que abordaremos en este apartado será Demócrito, hombre, según testimonios, de gran longevidad, autor sumamente prolífico a quien se le atribuyen 8 libros de ética, 16 de física, 12 de matemáticas, 8 concernientes a la música, legua y literatura, 8 sobre temas técnicos y algunas obras más que no han logrado ser clasificadas. Sin embargo, pese a lo vasto de su obra, la mayor cantidad de fragmentos que de él conservamos versan sobre la ética; exhortaciones que hace a los hombres para llevar una vida recta y la forma correcta de comportarse ante la adversidad. Algunos otros de sus fragmentos —los cuales son los que en este momento especialmente nos interesan—, son los escasos restos de los libros sobre las artes. Y pese a que la escases de información a este respecto haga doblemente difícil la reconstrucción de su pensamiento, nos interesa abordarlo, esencialmente, por lo fuerte de su creencia en la inspiración poética o locura divina. En efecto, Demócrito es el

primero en manifestar la idea de que el poeta es alguien cuyo espíritu se encuentra enardecido por un soplo divino y que el producto de esta participación da como resultado algo hermoso.

A este respecto se puede objetar el que esta idea no sea en lo absoluto nueva en los tiempos de Demócrito, que ya se encontraba presente desde la épica homérica pasando por todos aquellos que recurrían a la frase formularia para la invocación de las Musas. En cambio, se tratará de mostrar que, pese a que la idea se encontraba de manera implícita en la mentalidad de la época, es con Demócrito no sólo que queda patente dicha idea, sino que quedan, a partir de entonces, inseparablemente enlazadas las ideas del poeta con el entusiasmo divino. Tal idea es lo que se expresa en los fragmentos 16, 17, 18 y 21.

En su fragmento 17 expresa que: “no puede haber un buen poeta sin un enardecimiento de su espíritu y sin un cierto soplo como de locura.” Con el planteamiento de esta idea, Demócrito no sólo reconoce la creación poética como algo bello y sublime, sino también como el resultado de una locura divina, locura que, aunque no lo dice de manera explícita en el fragmento, es de comprenderse que se refiere a la locura divina producto de la posesión de las Musas. Esto se deduce también de su siguiente fragmento, en donde sostiene que, “lo que escribe un poeta por inspiración divina y por un aliento sacro es sin duda hermoso” (fr. 18). De esta forma y tan solo en estos dos fragmentos, Demócrito logra señalar de manera bastante concisa una de las cuestiones clave para la creación poética, la cual es, el que su creación depende íntegramente del arrebató divino que puedan infundir o no las Musas a los poetas. De ahí se debe que Homero haya logrado configurar sus poemas gracias a que participaba de esta naturaleza divina, tal cual lo expresa en su fragmento 21.

Además de lo anterior, Demócrito hace una valiosa aportación con uno de sus fragmentos más breves, pero a la vez más significativos. Es en el fragmento número 16 donde sostiene con toda seguridad y sin ningún tipo de dudas o temor de caer en equivocaciones que: “el hexámetro dactílico fue inventado por Museo.” Dicha aportación resulta significativa en tanto que nos permite hacer una valoración sobre gran parte de la tradición poética, entre las cuales se pueden enumerar los poemas homéricos al igual que las obras de Hesíodo, las cuales fueron compuestas bajo este mismo tipo de versificación: el hexámetro dactílico. Este

tipo de verso, al haber sido inventado por Museo⁴, nos habla ya por sí solo de una técnica inherente a este tipo de poesía, es decir, a un conocimiento minucioso de la lengua poética en el género en que se compone.

Lo anterior, por lo tanto, nos ayuda a comprender que la poesía no carece de método en la medida en que es necesario un profundo conocimiento del lenguaje poético. Así pues, contrario a lo que Platón sostiene en algunos de sus diálogos como en el caso del *Ion*, veremos más adelante, que la creación poética va más allá de ser el simple resultado de un *enardecimiento* del alma a causa de las Musas. El *Ion* podría considerarse, de hecho, que fue inspirado en buena medida en estos postulados filosóficos de Demócrito; siempre y cuando observemos la comparación entre ambos filósofos, y aguardando además las debidas diligencias ante dicha formulación por parte nuestra. Sin embargo, sería la preocupación de Platón por erradicar de la mente colectiva la imagen tan corroída de los dioses, así como gran parte de la labor del poeta que resulta perjudicial, la que lo llevaría a ver el lado negativo de ese entusiasmo divino.

Es de resaltar que pese a la alta estima en que Demócrito coloca el arte poético, existe para él, un arte aún superior por su gran importancia para la vida del hombre, un arte en que todos deberíamos ser instruidos para soportar las peores calamidades, pero de las que resultan las más grandes hazañas de los hombres: “Es preciso aprender el arte de la política, que es la más importante, y arrostrar los esfuerzos de los que resultan las grandezas y los prestigios para los hombres” (fr. 157). La labor del hombre nos lleva a considerar que ante todo debe actuar rectamente y conforme a la justicia, en cambio, de no ser bueno, es preciso imitar al que lo sea (frs. 39, 79).

Es con Demócrito con quien ya se advierte algo de no poca relevancia: que para la educación se hace indiscutible el tener que recurrir a la imitación⁵. Aprender, consiste, de hecho en imitar, tal como Aristóteles lo hará notar más tarde. Según Aristóteles existe en el hombre una inclinación natural a la imitación, su causa intelectual se basa en que nuestros

⁴ Para la mitología griega, Museo fue un famoso aedo anterior a Homero; se cree que fue discípulo de Orfeo y se le considera uno de los fundadores de los Misterios de Eleusis.

⁵ La única y escasa referencia que tenemos sobre la relación entre educación y poesía se rastrea hasta Jenófanes en su fr. 10, donde expresa lo siguiente: “Y es que desde el principio todos por Homero han aprendido...”.

primeros conocimientos los adquirimos mediante la imitación. Así pues, el acto de aprender es algo que agrada mucho; al momento de contemplar ciertas imágenes o actos, cada quién tiene que deducir qué es cada cosa. Este hecho no queda desapercibido ante los ojos de Demócrito, pues sabe perfectamente que la imitación juega un papel esencial en cuanto a la formación del hombre se refiere, e incluso, es en ciertos casos en que los animales instruyen al hombre en aquello en lo que son mejores: “De los animales somos alumnos en lo más importante: de la araña, en el tejido y el zurcido; de la golondrina, en la albañilería; de los animales canoros —el cisne y el ruiseñor—, en el canto, por imitación” (fr. 154).

Por otra parte, en lo que concierne a su concepción de los dioses parece haber adquirido el mismo parecer que el de Jenófanes al negar la inmoralidad de los dioses y la maldad proveniente de ellos. Esto es justamente lo que se expresa en su fragmento 175:

Todo lo que los dioses dan a los hombres, antes y ahora, es bueno. En cambio, ninguna cosa mala, nociva ni dañina ni antes ni ahora se la han obsequiado los dioses a los hombres, sino que ellos mismos se las acarrearán por su ceguera y falta de juicio.

Demócrito, fr. 175.

Ningún mal es enviado por parte de los dioses, son los hombres mismos los que se acarrearán sus propios malestares. Esta última parte del fragmento, sin embargo, ya se puede localizar también en la obra de Empédocles. Éste exhorta al resto de los hombres *a no perpetrar prácticas funestas de rituales sangrientos*, prácticas que no demuestran otra cosa que desdichas; en los sacrificios originales no había dioses sanguinarios como son Zeus, Cronos o Poseidón, sino que originariamente reinaba Cipris, es decir, Amistad (Empédocles, frs. 118, 122 - 124).

A lo anterior también puede añadirse el fragmento 234 de Demócrito donde se nos dice que los hombres piden en sus oraciones por su propia salud, pero no se percatan que son ellos quienes tienen el control sobre ellos mismos. Para él, el correcto estado del cuerpo llevaba a una serenidad y felicidad espiritual, pues el alma también tenía su correspondiente parte material conformada por átomos y vacío.

Para finalizar, sobre otro tipo de arte, la música, considera que es el arte más joven: “La música es la más joven de las artes, porque no responde a una necesidad, sino que surge

de lo que era ya superfluo.” (fr. 144) la razón de ello, como nos lo transmite Filodemo, es que la música no fue producida por una necesidad, por el contrario, surgió como producto de la gran abundancia ya existente. A este respecto puede ser que Demócrito siguiera la creencia común en ese entonces de elogiar el efecto saludable de la música, tanto, que incluso saber tocar la flauta de forma habilidosa podía llegar a curar enfermedades patológicas (Guthrie, 1993, p. 481). Debemos recordar, además, que las recitaciones de los aedos eran acompañadas, por lo general, de música de lira⁶; por lo que la combinación entre el efecto sanador de la música y la deleitosa narración del aedo, daban como resultado una obra maravillosa. Demócrito expresa esta misma idea de la siguiente forma: “Los grandes placeres resultan de contemplar obras hermosas” (fr. 194).

En suma, pese a que Demócrito coloca el arte poético como una de las artes de mayor estima, no es, con todo, la más importante; quizás por considerar que se trata de un arte que no tiene otra finalidad más que puramente estética. En cambio la política, un arte con un objetivo más utilitario y ético para la vida diaria del hombre, resulta por ello mismo más indispensable. No obstante, tampoco debemos sorprendernos de que esto lo haya considerado así, pues muchos filósofos antecesores y sucesores —entre ellos Platón—, desempeñaron un papel importante en la política. Sin embargo, no podemos dar una conclusión definitiva de cuáles fueron las verdaderas razones que llevaron a Demócrito a considerar esta jerarquía, pues al final la considerable falta de información nos lo impide. Tan considerable fue la pérdida de sus obras que la tradición suele otorgarle un método sumamente exhaustivo, tanto, que incluso podía haber rivalizado con Aristóteles.

⁶ Existe una discrepancia acerca del instrumento que acompañaba la narración del aedo. Aristóteles sostiene que la aulética (es decir arte de tocar la flauta), es el mejor acompañamiento para el canto. Mientras Platón sostiene que lo es la citarística (el arte de tañir la cítara, o bien, la lira). Por su parte Aristóteles considera que el mejor acompañamiento es la flauta en tanto que ambos —canto y sonido de flauta— tienen el mismo origen, a saber, el viento; de esa forma tanto el uno como el otro se complementan entre sí. La sonoridad de la flauta, por su semejanza que guarda con la voz, logra cubrir los fallos que cometen los cantores; en cambio, la sonoridad de la lira, cuyos sonidos son más sueltos, no logra producir una combinación tan armoniosa, de hecho consigue el efecto contrario, que los errores del cantor sean mayormente percibidos. Se cree que la flauta se usaba para acompañar el canto coral; mientras la cítara solían usarla los aedos en las narraciones homéricas. Platón, pese a que considera muy útiles el uso de la lira y la cítara, tanto en la ciudad como en los campos; considera, muy por el contrario, desterrar de la República a todos los flautistas y sus fabricantes. El motivo que tenía para ello es que lira y cítara son instrumentos de Apolo, mientras que la flauta fue el instrumento usado por el sátiro Marsias para competir contra el dios.

Lo que definitivamente sí podemos contemplar y atribuir a su pensamiento es la importancia que le otorga a la inspiración divina y a la imitación. Como hemos visto, Demócrito considera que es mediante la inspiración y la imitación que nos hacemos partícipes de placeres estéticos sublimes que son producto de la divinidad misma, como lo manifiesta en su fragmento 112. Sin embargo, no cualquier hombre puede ser partícipe de un enardecimiento de espíritu semejante; sólo los poetas son los que tienen esta capacidad de transmitir las palabras de las Musas. Será, por lo tanto, este interés por la inspiración poética, lo que posteriormente llevará a Platón a cuestionarse sobre dos aspectos de la labor poética: la veracidad de lo que manifiestan los poetas en sus composiciones; y enlazado íntimamente, se encuentra la cuestión de si en el discurrir poético existe realmente un método, y de ser así, cuál es. Pero estas son consideraciones en las que nos enfocaremos más adelante.

CAPÍTULO II

LA POLÉMICA ENTRE VERDAD Y APARIENCIA EN EL ARTE POÉTICO

Como ya se ha visto en el capítulo anterior, las raíces de la primera vertiente de la crítica platónica —es decir, la que se refiere a la apariencia—, se encuentran en dos filósofos: Hesíodo, con su distanciamiento de la obra homérica, deja patente su intención de querer alejarse de lo verosímil para acercarse a lo verídico, estableciendo así la primera y más primitiva oposición entre *mythos* y *logos*; y por otra parte se encuentra Parménides, quien, heredero de la concepción hesiódica, no sólo desarrolla más a profundidad dicha oposición, sino que lo hace a la vez que da a luz a un nuevo par de conceptos de suma relevancia para la filosofía, los cuales son el *Ser* y el *no-ser*, que se corresponden con la dualidad verdad y opinión e inclusive realidad y apariencia.

Es con Platón con quien esta dualidad encuentra su mayor y más acabado desarrollo, además, se establece en base a otro par de conceptos que han sido tan representativos a la postre no menos que conflictivos. Si se observa con detenimiento, dicha oposición ya se encontraba, de hecho, aunque de forma implícita en la obra y pensamiento de Hesíodo. Es en lo que se refiere a dos tipos de labores opuestas: la filosofía y la poesía. La primera se caracteriza por ser racional, metódica, rigurosa, reflexiva y útil a un nivel no sólo práctico para la vida del hombre sino también en lo que concierne a un nivel espiritual. La segunda mientras tanto, carece de método, no es —excepto en determinados casos— realmente útil para la vida del hombre, al contrario, puede llegar a pervertir incluso al mejor de los hombres, ya sea inmorlizándolo o haciéndolo creer en imágenes aparentemente verdaderas. Y pese a que Platón reconoce el divino origen de la inspiración poética, resulta, sin embargo, ser más una fuente de ilusión que de conocimiento verdadero.

Es de esta cuestión de la que nos ocuparemos en el presente apartado. Debemos indagar en cuáles fueron las razones que llevaron a Platón a considerar de semejante forma el arte poético, aunque en realidad su crítica se extiende a todo el arte en general. Esto puede

deberse a razón de que en tiempos de la antigua Grecia la música y la poesía eran consideradas una sola arte en tanto que las narraciones poéticas se hacían con acompañamiento musical, ya fuese de lira, flauta o siringa. No obstante, debemos considerar, que tanto las recitaciones poéticas, así como las representaciones dramáticas correspondían a un mismo tipo de manifestación artística, y por ello mismo, la crítica de Platón se refiere por antonomasia a todas ellas. A esto habría que añadir que aún en tiempos de Platón, el acceso a los libros de texto era sumamente complicado y de difícil acceso, tanto que solamente aquellos que gozaban de una buena y reputada situación económica y social podían permitirse el lujo de gozar de estos recursos.

De esta manera es como debe comprenderse la poesía, si lo que deseamos es emprender un análisis para observar qué es lo que Platón observa de perjudicial en este tipo de arte. Hay dos relevantes cuestiones que se desprenden de lo anterior y a las que también les prestaremos su debida atención: lo que se refiere al discurso y su proximidad respecto a la verdad, es decir, qué tanto el discurso poético, y en cuál de sus manifestaciones, nos permite acercarnos a un conocimiento verdadero de la realidad; la segunda cuestión se refiere, como decíamos antes, a la manifiesta y cada vez más fuerte oposición entre el *mythos* y el *logos*. Sin embargo, cabe hacerse la pregunta ¿considera Platón que poesía y mitología sean lo mismo? Y en caso de que la respuesta sea negativa ¿en qué considera que se diferencian una de la otra? ¿Su crítica se enfoca hacia ambas simultáneamente? Ciertamente en la actualidad ni la una ni la otra son lo mismo, tanto poesía como mitología cada una posee sus propias características que hacen que se diferencien entre sí, sin embargo, ésta es una distinción con la que aún no contaba Platón; para él la mitología no era más que una simple construcción fantasiosa elaborada por mentes supersticiosas, era pues un tipo de construcción que en poco o nada se diferenciaba de la labor que llevaban a cabo los poetas. A éstos, además, en numerosos pasajes de su obra los presenta como *constructores* o *fabricantes* de mitos.

Tales son cuestiones que se tratarán conforme vayamos avanzando en nuestro estudio. Mientras tanto debemos enfocarnos en hacer un repaso a dos de las alegorías más representativas elaboradas por el propio Platón que, si bien no dejan de ser construcciones poéticas, consiguen ilustrar mucho de su pensamiento. Esto es interesante en la medida en

que, al criticar y hasta censurar una parte más que considerable de toda la imaginaria poética, Platón haya recurrido a sabiendas de tales recursos para una mayor presentación e ilustración de sus ideas. Se pretende hacer observar que, aún pese a su feroz crítica, aún está dispuesto a aceptar y reconocer la gran utilidad y eficacia del arte poético para fines educativos tanto en el campo de la ética así como de la política. Esta misma utilidad reconocida por Platón sobre la gran cantidad de recursos poéticos de que dispone este arte, se evidencia asimismo, a través de la implementación de tales recursos en su misma obra.

II. I. REALIDAD Y APARIENCIA. LA SITUACIÓN DE LOS POETAS EN LAS ALEGORÍAS DEL AURIGA Y LA CAVERNA

Platón nos ofrece dos magníficas alegorías, bastante similares entre sí, en que nos pone de manifiesto cuál es la situación de los poetas en el devenir humano. Resulta relevante, no sólo en la medida en que se nos presenta el pensamiento de Platón mediante imágenes; aspecto irónico, si contemplamos que es justo eso lo que trata de criticarse y ponerse en evidencia dentro de su pensamiento. También se expone en estos casos, su teoría del conocimiento, dentro de la cual el conocimiento menos certero, verosímil y menos estable es aquel que nos proporciona la sensación. Mientras tanto, debemos comenzar echando un vistazo a esas dos construcciones poéticas para observar, cuál es exactamente la condición en la que Platón considera que se encuentran todos aquellos que se dedican a la labor poética.

A) Alegoría del auriga, *Fedro* 246a y ss.

Platón reconocía por influencia de la doctrina pitagórica, la doble naturaleza humana, que era a su vez corporal y espiritual, siendo esta segunda prisionera dentro de la primera. Tal pensamiento lo manifiesta Platón en varios momentos a lo largo de su obra. Uno de los más memorables es la alegoría del auriga, que se presenta en el *Fedro*. En tal pasaje se hace la comparación del alma con un auriga que conduce a dos corceles. En dicha alegoría se sostiene que, mientras en las almas de los dioses tanto el conductor como los corceles a los que conduce son en todos los aspectos divinos y excelsos, en las almas de los hombres, por

el contrario, las naturalezas de ambos corceles son completamente opuestas y en todo diferentes, de ahí que resulte tan penoso y difícil el conducir a ambos de manera simultánea.

Explica que la diferencia entre los seres inmortales y los mortales radica en que las almas de los primeros es alada y que por ello dominan y recorren las alturas; en tanto que los mortales, como han perdido sus alas, sus almas van arrastradas hasta que se fijan en algo sólido, es decir, el cuerpo. Las alas que pierde el alma es lo que resulta interesante de este símil, pues estar en posesión de ellas es encontrarse más próximo a la naturaleza divina, en tanto que carecer de ellas, es seguir aferrado al cuerpo como el objeto al que el alma se adhirió en su arrastre. Platón sostiene en esta misma alegoría que acercarse a las cualidades divinas como lo son por ejemplo la belleza, la sabiduría, la justicia, y en general la práctica de todo tipo de virtud fortalece las alas, y la consecuencia, el dejar de practicar todas estas cualidades y virtudes da como resultado no otra cosa más que la degradación del alma.

Ciertamente, la condición de alma alada es un estado en que ninguno de los mortales se encuentra, sin embargo, se aspira a ello según sea la condición de vida que se lleve y según las actividades a las que se consagre el alma. Pero en este punto debemos hacer una pausa y detenernos a considerar, cuáles son concretamente, los tipos de actividades que favorecen y desfavorecen ese sublime estado. Además de repudiar la evidente avaricia, búsqueda de fama y honores, asuntos estos que no buscan otra cosa más que la satisfacción y el bienestar perenne; hay otro tipo de actividades, que, aunque no lo parece a primera vista, están ligadas de forma indirecta con ese tipo de búsquedas. A este propósito el caso más evidente que Platón tiene en mente es el de los sofistas, quienes se lucran a costa de los ciudadanos, de una educación errónea y sin fundamentos, además de conseguir con ello una renombrada fama y honores. En la *Apología de Sócrates* esta es de las más agudas observaciones que se hace respecto a muchos educadores, entre los cuales se menciona a Gorgias de Leontini, Pródico de Ceos, Hipias de Elis y Eveno de Paros, éste último a quien Callías, un famoso político, había encargado la educación de sus dos hijos (19d – 20b).

Los siguientes a quienes Platón tiene en la mira, desempeñan una labor esencialmente similar a la de los sofistas, tanto por el tema de la educación así como lo es por su conocimiento, que es un saber basado sólo en imágenes. Es pues, la labor que desempeñan los poetas. Lo mismo se expresa en varios momentos de sus diálogos. En la *Apología*, por

ejemplo, cuando Sócrates va en búsqueda de hombres más sabios que él y se dirige a investigar las mejores composiciones de los poetas, se da cuenta al momento de interrogarlos sobre ellas, que no saben nada de lo que dicen y no pueden rendir cuenta alguna acerca de lo que han querido decir (22a). Lo cual se encuentra íntimamente ligado a la cuestión de la inspiración poética y al éxtasis divino del que son presa los poetas durante la composición de sus poemas.

A este propósito, Sócrates, siendo un hombre profundamente preocupado y minucioso a la hora de dialogar con sus congéneres, es cuanto menos curioso que haya sido víctima de dicho estado de inspiración divina, abandonando por un momento su racionalidad. Es en el mismo diálogo del *Fedro* donde esto se sostiene. Según se narra en dicho pasaje, encontrándose ante un hermoso paisaje a orillas del Iliso y bajo la sombra de un alto plátano, Sócrates hace una invocación a las Musas para pronunciar un bello discurso a solicitud de su compañero. Pero, tras haberlo hecho, se percata de que no ha hablado certeramente, motivo por el cual le dice: “Sé que he incurrido en alguna falta. En el alma humana, mi querido amigo, hay un poder adivinatorio. Al hablarte sentía desde hace unos instantes una gran turbación y un vago espanto”, a lo que añade posteriormente un reclamo a su mismo acompañante por haber sido la causa de este alejamiento de la verdad: “Tú eres doblemente culpable, mi querido Fedro, por el discurso que has leído y por el que me has obligado a pronunciar... tanto el uno como el otro no pasan de ser necedades e impiedad, si se quiere” (*Fedro*, 242b).

Son este tipo de ocupaciones, cual la del sofista o el poeta las que, desde la perspectiva de Platón, alejan el alma de las cualidades más divinas y elevadas como la verdad, la belleza, el bien y la justicia; para Platón el hecho de consagrarse a actividades tales como la del sofista o el poeta, o bien sea incluso a la contemplación de algunas de las imágenes que nos ofrece la poesía, es lo que ocasiona que el alma pierda sus alas, siguiendo en este momento la alegoría del auriga.

En lo siguiente que se menciona en esta alegoría, se nos presenta una jerarquía según la calidad del alma haya logrado contemplar las Ideas. En dicha jerarquía el primer puesto lo ocupan los hombres que se dedican a la sabiduría, la belleza, las Musas y al amor; es de comprenderse que son estas Ideas las que persigue el filósofo con todo su ahínco. De ahí

saltamos hasta el sexto lugar, que es donde se ubican los *hacedores* de poemas y todos aquellos que se dedican a la imitación, es decir, los que se dedican a la creación poética y labores afines, se encuentran, por lo tanto, en un estado considerablemente más distante de la realidad, la verdad y la belleza. A esta lejana condición solamente le siguen de cerca los artesanos, los sofistas y los tiranos (*Fedro*, 248d).

Se observa, por lo tanto, una abismal distancia entre los filósofos que se dedican a la contemplación de lo más elevado y los poetas, quienes se dedican a la contemplación y fabricación de imágenes y, como se verá más adelante, dicha imaginería se encuentra en un tercer grado de alejamiento de la verdad. Con todo, la situación en que se ubica el poeta no resulta para Platón tan perjudicial ni dañina como sí considera que lo es la labor ejercida por los sofistas. Éstos, en efecto, no solo trabajan con imágenes —las cuales aún pueden tener cierto grado de realidad y de verdad—, sino que trabajan y elaboran falsedades, para lo cual suelen recurrir a la negación de la existencia del error.

B) Alegoría de la caverna, *República* 514a y ss.

Vayamos ahora a considerar la alegoría de la caverna, que ha resultado ser de las imágenes alegóricas más trascendentales que ha elaborado Platón; donde se nos presenta para nuestros propósitos actuales, una idea radicalmente similar respecto a la tarea poética de lo que se manifiesta también en la alegoría del auriga. Aunque quizás esta última esté presentada con tintes bastante más sutiles e ingeniosos. Y aunque abundan las interpretaciones a dicha alegoría, trataremos —al menos en la medida de lo posible—, darle una nueva significación, ayudándonos para ello de la imagen del auriga que acabamos de analizar.

¿Qué es exactamente lo que representa la caverna? Al ser un lugar sumamente oscuro, donde ni siquiera la potente luz del Sol puede iluminar, es un sitio cerrado al que no es posible entrar ni salir más que a través de un único conducto. Esta caverna bien puede representar el cuerpo humano, es decir, ese objeto en que, según la alegoría anterior, el alma en ausencia de sus alas, se adhiere a algo sólido lo que en última instancia termina por conformar su prisión. Lo siguiente que tenemos que considerar, es la situación de los que se encuentran encadenados en el fondo de la caverna, condenados a contemplar de por vida nada más que sombras, y por consiguiente, debido a que no conocen ni han visto nada excepto sombras, se

piensan que lo que observan es lo auténticamente real. De esta forma nos encontramos con que, si la caverna es la imagen alegórica del cuerpo, la penosa situación en que se encuentran los prisioneros, por tanto, puede equipararse —salvo quizás algunas excepciones— con el alma.

No debemos perder de vista el que Platón haya considerado que el alma es prisionera dentro del cuerpo, siendo éste el que impide que el alma alcance los más altos grados de sabiduría y contemplación. Poniéndolo en términos de la Caverna: que el esclavo se libere y pueda por fin observar, con todo lujo de detalle las cosas tales como son en el exterior de la caverna, es decir, contemplar las Ideas bajo la luz del Bien. Es en el *Fedón* (62d y ss.) donde se pone de manifiesto que el objetivo final que los filósofos se proponen alcanzar es el de procurarse el mayor distanciamiento posible del cuerpo:

mientras tengamos el cuerpo, mientras el alma nuestra esté asociada con este mal [refiriéndose al cuerpo], no podremos alcanzar suficientemente el objeto de nuestros anhelos, es a saber, la verdad; porque el cuerpo nos proporciona innumerables distracciones a causa de la necesidad de sus cuidados; además, si nos sobrevienen las enfermedades, dificultan la investigación de las esencias de los seres; y nos llena de deseos, pasiones, temores y toda clase de quimeras, y de mil imaginaciones, de suerte que es muy justo decir que el cuerpo no nos permite llegar a la sabiduría.

Fedro, 66b.

De esta forma ¿de qué otra alternativa disponemos para liberarnos de la prisión que representa el cuerpo, la caverna, si no es mediante la única posibilidad que nos ofrece la muerte? Es así como el filósofo desea liberar su alma de dicha prisión, siendo que la caverna en la que se encuentra únicamente tiene una salida, esta salida no es otra más que la muerte. Sin embargo, hay otro aspecto en esta alegoría que debemos considerar, un aspecto que es el que diferencia cualitativamente el estado del filósofo al del poeta y que no debemos en lo absoluto pasar por alto.

Es, pues, aquello que produce la ilusión para los encadenados. El Fuego, la hoguera que hay dentro de la caverna y la que hace que sea capaz la proyección de las figuras en sombras; constituye a su vez, una representación de lo que es en realidad el fuego y la luz del Sol. Pero mientras en el exterior todas las Ideas son visibles gracias a la iluminación del Bien; en el interior, por el contrario, la hoguera sería símbolo de algo más, no solo del Bien. Para

los objetos de nuestra interpretación, diremos que el Fuego dentro de la Caverna simboliza a la vez lo moral y lo racional. Lo moral en la medida en que la luz que produce orienta las costumbres, los valores y las normas para obrar correctamente, es decir, constituye una guía para actuar dentro de la sociedad, sin embargo y como es de hacerse notar, dichas normas de conducta no son el Bien en sí mismo, pero representan una normativa para actuar y obrar correctamente.

Simultáneamente representa lo racional, en tanto que la hoguera es la causa de que los objetos proyecten sus sombras sobre la pared; es también una de las razones del primer deslumbramiento de aquel primer esclavo que se libera de su encadenamiento. Y pese a que siga estando dentro de la Caverna, sus ojos aún no están adaptados para apreciar ni siquiera la luz que produce ese fuego. Es decir, el esclavo, no es capaz de ver directamente a la razón, símbolo de ese Fuego.

Pese a que Platón no lo diga de manera explícita, es de suponerse que ese esclavo que aún no es capaz de ver directamente el fuego, es la situación en que se encuentra el filósofo. Debido a que el filósofo desea desprenderse del cuerpo y por lo tanto de las apariencias, su condición ya no está sujeta al encadenamiento que sufren el resto de los hombres, por el contrario, él es capaz de apreciar tanto las siluetas que se plasman sobre el muro, así como las figuras que proyectan dichas sombras. Sin embargo, la visión de este esclavo-filósofo, pese a que ya no esté encadenado, aun con todo permanece dentro de la caverna, por lo que su mirada aún no está preparada para apreciar de manera directa ese fuego que ocasiona la proyección de las siluetas, por lo cual, al no estar preparada aun su mirada se obligará a volverla eventualmente a las sombras, para readaptar su visión que aún no está del todo preparada para contemplar de forma directa ni siquiera lo racional.

La razón que me mueve a considerar de esta manera tan peculiar la alegoría de la Caverna, son en esencia dos: tanto la alegoría del Auriga que examinamos primero, así como la Caverna, comparten el mismo objetivo, a saber, sostener la idea de que el alma y el cuerpo son de dos naturalezas completamente distintas, la primera de naturaleza espiritual, inmortal y casi divina; la segunda de carácter mortal, fácilmente influenciable y sujeta al devenir. Y pese a que Platón le preste bastante más relevancia a la primera que es de naturaleza inmutable, aun con todo, está dispuesto a reconocer la segunda hasta cierto punto como útil.

El cuerpo, al encontrarse sujeto ante todo tipo de necesidades, sufrimientos y placeres, debemos por ello mismo, mantenerlo en un nivel a su justa medida, como si fuese una prueba que únicamente los más fuertes y valientes pueden superar y llegar a los más altos estadios de la condición humana.

La segunda de las razones estriba en que reflexionar sobre la caverna de la manera en cómo lo hemos hecho, nos brinda la posibilidad de hacer notar el estado tan diferente en que se encuentran el filósofo y el poeta. Al presentarnos la alegoría una Caverna en cuyo fondo hay seres encadenados condenados de por vida a ver sombras y considerarlas como reales, no precisamente quiere decir, ante los ojos de Platón, que toda la humanidad esté en tal condición.

Es, muy por el contrario, el estar dentro de la Caverna —es decir, el cuerpo— lo que nos hace estar en una situación de encadenamiento perpetuo, lo cual no quiere decir, que todos nos encontremos en lo más profundo de la cueva. Hay por lo tanto en nuestra interpretación, la reflexión de que la caverna consta de una jerarquía de estados: los más elevados, obviamente, corresponden a los mismos que se enuncian en el Auriga; mientras que los más bajos corresponden a aquellos individuos que no cuestionan su estado de encadenamiento, que viven atados a las ilusiones que perciben, tales son los artistas, los poetas y los sofistas entre los más bajos.

Lo anterior se complementa perfectamente con el desarrollo que se hace en el libro X de la *República*. Es en este último libro donde se encuentra contenida la crítica más radical hecha por Platón hacia la poesía. Se ponen de manifiesto dos cuestiones esenciales. En un primer momento se reconoce la debida, e incluso hasta necesaria censura de la poesía, debido primordialmente, a su alejamiento respecto a la verdad y a la muy inminente posibilidad de corrupción de quienes la escuchen. Platón por voz de Sócrates, pone en evidencia que el arte poético se ubica en un tercer estadio de lejanía respecto a la verdad. En el primero de dichos estadios se encuentra Dios, es él quien crea en la naturaleza verdadera las Ideas de todas las cosas, siendo cada una de ellas, única, perfecta, pura e inmutable; en el segundo estadio se encuentran los artesanos, quienes al igual que los poetas también son imitadores, la diferencia entre uno y otro radica en que para ejercer su imitación, los artesanos toman como modelo la *Idea natural* y primigenia creada por Dios; mientras que por otro lado, la imitación ejercida

por los poetas se basa en representar los objetos que producen los artesanos, no las Ideas mismas. Los poetas pertenecen, por lo tanto, a un tercer orden.

En lo concerniente a la segunda cuestión, debido a que la poesía y en general todo el arte mimético que abarca también la pintura e incluso la escultura, están considerablemente alejados de la verdad, es justo por este motivo que el arte en general está relacionado y se dedica a satisfacer la parte más baja del alma, es decir, aquella que se encarga de la conservación del cuerpo a un nivel animal; se orienta al descanso, el hambre, el apetito sexual, la búsqueda de placeres y demás instintos básicos: “por consiguiente, el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior” (*República*, 603b).

¿En qué razones estriba que en este último libro esté plasmada tan feroz crítica? Como ya lo ha hecho notar Zazo Jiménez, esto podría deberse a que mientras en los libros II y III de la *República* su postura respecto a este tema es considerablemente más flexible, puesto que se refiere y desarrolla la educación de los guardianes; en el décimo libro, sin embargo, se está hablando y desarrollando todo lo referente a la educación propia de los filósofos la que es mucho más estricta, racional, metódica, crítica y selectiva a la hora de adquirir conocimientos. Dice Zazo Jiménez:

Quizá esta diferente regulación de la educación en función del estrato social —guardianes y filósofos— permita justificar la posición más laxa de Platón con respecto a la poesía en los libros II y III —pues se trata de la educación de los guardianes— y la más estricta en el libro X —pues se trata de la educación de los filósofos—. Sin embargo, esta explicación contradice el proceso general de formación expuesto a lo largo del libro. Lo que diferencia a los guardianes de los filósofos, en cuanto a la educación, es que estos últimos reciben con posterioridad una educación superior, pero en los estadios inferiores la educación es común.

Zazo Jiménez, 2012, p. 84.

Hasta el momento hemos visto lo suficientemente acerca de cuál es la visión y la postura que Platón adquiere frente al arte poético. Sin embargo, el presente análisis estaría incompleto y de poco o nada serviría, si no tomásemos en consideración o hiciéramos caso omiso a los aspectos que nuestro filósofo considera realmente útiles de la poesía. En efecto, no todo lo que Platón percibe de este arte es absolutamente negativo ni perjudicial. Sería

entonces sorprendente, como acertadamente hace la observación Iris Murdoch (1977, p. 12), que, teniendo Platón frente a sí una considerable parte del mejor arte creado nunca, haya visto en su desarrollo nada más que aspectos y cualidades negativas que lo llevarán a desprestigiarlo. Afortunadamente y no sin razón Platón está dispuesto a salvar, aunque bajo sus propios términos de uso, una parte considerable de la poesía.

Continuando con nuestra atención puesta aún sobre el libro X de la *República*, Sócrates admite como favorable los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos y justos (607a – d). A lo que se añade que si la poesía imitativa destinada al placer, desea con todo permanecer en el estado perfectamente gobernado, podría ser admitida, única y exclusivamente, a sabiendas de que existe un gran riesgo de ser hechizados por ella alejándose de la senda del conocimiento verdadero. El error radicaría, por consiguiente, en otorgar al arte mimético más poder o campo de acción del que debería y del que puede ejercer, más bien, se le debe dar la oportunidad de permanecer como un disfrute muy escaso y únicamente a aquellos que posean el “antídoto” para no dejarse embaucar tan fácilmente por cualquier tipo de estas narraciones.

Lo que se acaba de enunciar es justamente uno de los errores capitales del arte mimético, a saber, su pretensión de estimarse tan en alto valor como si fuese uno de los saberes más elevados y superiores, cuando en realidad no lo es. En 596e del mismo libro X se encuentra una imagen bastante irónica acerca de la actitud que adquiere el poeta respecto a sus propias obras. En dicho pasaje se ilustra con bastante gracia, la admiración que el poeta siente frente a su misma obra. Se dice que, es como si haciendo uso de un simple espejo, se refleja —o mejor dicho representa— cualquiera sea el objeto que se desee, desde el más simple, pasando por el Sol e incluso se puede crear a uno mismo. Así de simple como suena, pero el poeta se siente orgulloso de su creación. La misma idea se manifiesta en la *Apología*. Tras haber examinado Sócrates las mejores elaboraciones poéticas, y tras haber interrogado a sus creadores acerca de qué es lo que deseaban manifestar, se encuentra con que:

me pareció que los buenos artesanos [que también son imitadores según hemos dicho] caían en el mismo defecto que los poetas: por practicar bien su arte se creía cada uno ser sapientísimo aun en lo más subido, y este defecto eclipsaba su sabiduría técnica.

Apología de Sócrates, 22d.

El error radica, por lo tanto, en entremezclar la poca sabiduría —o lo que es lo mismo, el conocimiento técnico— con la ignorancia, pues, como ya se ha visto con anterioridad en el presente desarrollo sobre Parménides (pp. 30 – 32), criticaba fuertemente ésta misma relación que establece el común de la gente. A lo cual habría que añadir reflexiones acerca de cuáles y cómo son los nexos que mantiene el lenguaje, en sus diferentes vertientes, respecto a la Verdad. Sin embargo, pese a que son cuestiones de bastante relevancia, no nos enfocaremos en ello por ser un asunto que nos desviaría demasiado de la cuestión principal. Lo que sí se desarrollará en las páginas siguientes será lo relativo al discurso, pues, como hemos venido diciendo, tanto el *mythos* como el *logos*, ambos se consideran dos tipos de discurso diferentes, antagonistas, pero que a la vez han sido necesarios para el desarrollo y la vida del hombre.

Mientras tanto, haciendo una reflexión general de todo lo que se ha dicho, es posible observar, ya desde ahora, que la primera de las tres razones que Platón encuentra para restringir los usos y alcances de la poesía, es a causa de su alejamiento respecto a la verdad. Utilicé la palabra *restringir* en lugar de prohibir por dos motivos: primera porque, aunque permanece latente la causa corruptora de la poesía, aun con eso se llega a admitir muy determinados tipos de obras poéticas; segunda, Platón, siendo plenamente consciente de la labor tan relevante que desempeña la poesía para la preservación de la cultura, sabe que resulta indispensable para la educación, es decir, en lo que se refiere al uso correcto de imágenes, pues todo aquello que mejor llegamos a aprender y comprender es nada menos que gracias a las imágenes pues ofrecen el conocimiento de una manera más visual.

Es por ello que encontramos el motivo del porqué Platón haya elaborado imágenes tan ingeniosas, poéticas, al fin y al cabo. Quizás uno de los motivos que lo haya impulsado a hacer esto, además de la presentación de los conocimientos mediante imágenes, sea también y en última instancia, el mostrar ejemplos de cómo debería ser el buen arte; es decir, cómo debería estar construido, plasmado y expresado. Su intención tal vez no era otra más que esta: mostrar que el buen arte también puede agradar y ser placentero sin la necesidad de caer en lo perjudicial. El objetivo del arte para Platón, no es pues el placer, sino que debe procurar alcanzar la verdad que es la expresión última de la realidad.

Por último, y para continuar con lo que sigue, sea lícito agregar una última reflexión a este respecto. Hasta donde tenemos registros, no ha llegado hasta nosotros ningún testimonio de que ninguna de las dos alegorías que hemos examinado, haya sido representada en público en calidad de obra teatral. Resulta incluso tentador imaginar el entusiasmo que sentiría Platón, de contemplar en escena estas imágenes suyas puestas en acción, tal como se hace por ejemplo en nuestros tiempos; al enseñar estas alegorías a jóvenes que se inician en el estudio del pensamiento y las obras de Platón, se hace muy a menudo recurriendo a medios que favorezcan su comprensión y estudio.

II. II. LA VERDAD Y LA UTILIDAD DE LOS *MYTHOS*

Resulta algo sumamente revelador, el que, como hemos visto, siendo Platón un hombre de conceptos, de Ideas y preocupado en todo momento por alcanzar la verdad, se haya atrevido no sólo a vislumbrar en el arte poético un elemento que resulta de suma utilidad y eficacia en el campo del aprendizaje y la enseñanza, sino que se haya tomado el tiempo de formular y readaptar algunas de sus ideas de mayor relevancia hacia formas visuales. Es consciente de que la filosofía adolece en buena medida de ese carácter tan dinámico de que dispone la poesía, es por ello que reconoce que aún la filosofía tiene que recurrir a este arte cuando de mostrar o ejemplificar algo se trata. La metáfora, recurso muy frecuentemente usado en filosofía, es de hecho, una de las herramientas más poderosas de la poesía; la alegoría, e incluso la estructura dialogal también son recursos que pertenecen al género poético.

Cabe señalar que el vocablo *mythos* tiene en Platón a lo largo y ancho de su obra múltiples usos y derivados, de los cuales se sirve para señalar o indicar varios tipos de discurso, los cuales designan, de hecho, otros vocablos. Cuando Platón hace uso de tales derivados, atañen comúnmente a los discursos que tienen que ver con la retórica o la filosofía. En efecto, Platón no solamente utiliza el vocablo *mythos* para referirse a las elaboraciones fantasiosas que han sido obra de los poetas, también lo utiliza en determinados casos para referirse a aquellas doctrinas filosóficas a las que ataca, como son la doctrina de Protágoras en el *Teeteto* (164d) y en general todas aquellas doctrinas referentes al *Ser* expuestas en el

Sofista (242c). Inclusive es posible encontrar once ocasiones en concreto a lo largo y ancho de todo el *corpus* platónico, donde se hace uso de este mismo vocablo para calificar Platón su propio discurso.⁷

Se debe tener esto presente en la medida en que el vocablo *mythos* hace referencia por lo tanto, a una amplia variedad de discursos que van desde los completamente imaginarios y fantasiosos, hasta los que se jactan de ser racionales y metódicos en su forma de proceder. Es así como este vocablo denota a todos aquellos discursos que son inverificables, es decir, que no pueden ser declarados ni verdaderos ni falsos. Que un discurso sea considerado verificable quiere decir entonces que puede ser corroborado mediante los hechos de la realidad. En este sentido, un discurso es considerado verificable por tanto tiempo como los hechos mismos lo corroboren como tal (Brisson, 2005, p. 125). De ahí que existan ciertos discursos filosóficos, o más concretamente, doctrinas filosóficas que para Platón sean considerados *mythos*, es decir, inverificables, puesto que no pueden ser corroborados mediante los hechos. En este sentido, el propio Platón califica su propio discurso como *mythos* cuando él mismo considera que el discurso que se está pronunciando no puede ser verificable.

Por lo tanto, la poesía es clasificada también dentro de estos mismos parámetros en la medida en que, los discursos fabricados por los poetas, pese a ser asumido generalmente como falso o inverificable, aun así puede dejar entrever cierto grado de realidad. Esto es justo lo que se sostiene en el siguiente pasaje del libro II de la *República*:

SÓCRATES: Pero, ¿no comenzaremos esta educación por la música antes que por la gimnástica?

ADIMANTO: Cómo no.

SÓCRATES: Ahora bien, ¿en la música incluyes discursos o no?

ADIMANTO: Por mi parte sí.

SÓCRATES: Pero ¿hay dos clases de discurso, uno verdadero y otro falso?

ADIMANTO: sí.

⁷ Para un estudio más a profundidad acerca de tales derivados que Platón hace del vocablo *mythos* puede consultarse la obra de Luc Brisson: *Platón, las palabras y los mitos*, 2005, pp. 173 – 180. E inclusive los anexos I y II de esta misma obra, pp. 190 – 210.

SÓCRATES: Ahora bien, ¿no hay que educarlos por medio de ambas clases, y en primer lugar por medo de los discursos falsos?

ADIMANTO: No entiendo qué quieres decir.

SÓCRATES: No entiendes, pregunté, que primeramente contamos a los niños mitos. Ahora bien, supongo que éstos son en general falsos aunque haya también dentro de ellos algo de verdadero. Pero con los niños haremos uso de los mitos antes que de los ejercicios del gimnasio.

ADIMANTO: Es como dices.

República II, 376e – 377a.

Es así pues, que junto con la utilidad que se reconoce de los *mythos* se admite también un cierto grado de participación de ellos en el dominio de la verdad. Ya se reconoció anteriormente que dicha utilidad radica en su capacidad de presentar y representar el conocimiento de una manera más esquemática y visual de lo que suele hacerlo la filosofía. Esto resulta especialmente eficaz cuando de la educación de la juventud se trata, de ahí que la primera enseñanza impartida no sea otra que la narración de los mitos.

Por otra parte, se sostiene que primeramente se debe educar mediante los discursos de índole falsa, lo cual se debe a que, en el campo de la educación, aunque ambos extremos del conocimiento son importantes, tanto la verdad así como también la falsedad en su justa medida, ciertamente, el conocimiento verdadero es con mucho el más importante aún más que el segundo. Parménides mostró claramente que para poder conocer plenamente la verdad se hace preciso tener siquiera una aproximación a la falsedad, para de esa forma poder valorar adecuadamente los conocimientos adquiridos.

En el campo de la educación la relación entre utilidad y verdad de los mitos está claramente determinada en función de su capacidad de mostrar o revelar algo. La educación, si algo tiene que enseñar, esto es nada menos que la verdad. Sin embargo, pese a que la utilidad de la poesía se extiende aún más allá de la educación, dicha relación entre utilidad y verdad va quedando diluida tanto en los dominios de la ética así como de la política, lo cual es algo en lo que nos concentraremos más adelante. Por ahora, debemos primeramente tener en claro de qué manera se manifiesta la verdad en los mitos.

La pregunta fundamental que mueve el análisis en lo restante del capítulo es: ¿qué grado de verdad considera Platón que existe dentro de los mitos? Ciertamente no niega que

los mitos participen de la verdad, el haberlo hecho hubiese supuesto una contradicción, en cuanto que el poeta, al ser alguien inspirado por la divinidad, es partícipe durante tal estado de lo que las Musas comunican. Lo relevante de la cuestión es que, tal como se expresa en la *Apología* (21b): “a la divinidad no le es lícito la mentira, por ley básica la divinidad no puede mentir”. ¿Será entonces posible que el poeta, encontrándose en un estado de divina inspiración, no sea poseedor aunque sea momentáneamente de la verdad, misma que le comunican las Musas? ¿O será más bien que el poeta, al tratar de expresar lo comunicado por las Musas, se pierda a través de este intermediario la verdad?

Una de las tres vertientes de la crítica de Platón está enfocada, como lo iremos observando en el desarrollo del cuarto capítulo, a la inspiración; sin embargo, y en opinión del mismo Platón, el que la poesía sea inspiración no exime a los poetas de que hagan uso de un método. De hecho, Platón en el *Fedro* (265b) reconoce concretamente cuatro tipos de inspiración, dentro de una de las cuales se reconoce como partícipe la filosofía; ésta es causada por Venus y Eros, mismo tipo de inspiración en que se encuentran los amantes. Así pues, aunque se admite que la filosofía es también un tipo de inspiración al igual que la poesía, aunque sin embargo, ambas sean causadas por dos tipos de inspiración completamente diferentes; aun así ésta —la filosofía— se sirve de un método analítico para alcanzar la verdad.

El solo hecho de que el discurso poético carezca de un método pero se haga pasar por verdadero, constituye ya de por sí una de las razones del porqué Platón adquiere esa actitud frente a la poesía. La otra de las razones se debe a que, como se decía al inicio, el arte poético o más ampliamente el *mythos*, es un discurso que se considera inverificable, es decir, al no poder ser comprobado no puede juzgarse ni verdadero ni falso. Los mitos, al tratar sobre tiempos remotos, no tienen, por lo tanto, forma de ser corroborados en cuanto que se sitúan en una realidad lejana e inaccesible no tanto al intelecto como sí lo es para los sentidos. De hecho, la poesía misma generalmente se concibe como un conjunto de relatos fantasiosos, misma razón por la que no pueden ser corroborados mediste hechos de la realidad. Aunque, ciertamente, puedan existir ciertos relatos que sí tengan una base en la realidad.

De esta manera lo único que realmente diferencia al *mythos* del *logos* es su carácter de verificabilidad. Tanto el uno como el otro son a su vez discursos, Platón define en el

Sofista un discurso como un entrelazamiento de nombre(s) y verbo(s), por lo que, para que haya discurso, es preciso que éste sea discurso sobre algo, de otra manera sería imposible (Brisson, 2005, pp. 126 – 128). Esto último nos recuerda nuevamente a la teoría de Parménides sobre el *ser*, donde el pensamiento se identifica como equivalente a éste en cuanto que todo lo pensable corresponde de toda necesidad al *ser*. Con Platón también se reconoce que tanto el discurso, así como el pensamiento, ambos pertenecen a este mismo dominio. Es lo que se expresa en el siguiente pasaje del *Sofista*: “pues bien, pensamiento y discurso son, sin duda, la misma cosa, pero ¿no es el diálogo interior y silencioso del alma consigo misma lo que hemos denominado así: pensamiento?” (*Sofista*, 263e).

Por consiguiente, la verdad resulta ser indisociable dentro de una buena parte de los discursos sean estos orales, escritos, o diálogo interior con uno mismo. Se dice que la verdad es hasta cierto punto indisociable de los discursos en la medida que, éstos constituyen el único vehículo para aproximarnos a la verdad. Pero, claro está, no en todos los discursos se encuentra contenido el mismo grado de verdad; en algunos se haya contenido más verdad que en otros y, como es de esperarse, Platón considera que hay mayor grado de verdad en un discurso filosófico de lo que la hay en uno poético o inclusive en un discurso fabricado por un sofista; esto ciertamente sin omitir que aun el discurso filosófico no se encuentra del todo exento de caer en equivocaciones. De ahí que Platón califique en determinadas ocasiones su propio discurso como *mythos*, así como también el de todas aquellas doctrinas filosóficas a las que ataca ferozmente.

Es en el *Teeteto* donde se pone de manifiesto que aun un razonamiento —por muy bien construido que pueda estar y por más verdadero que pueda parecer— aun así puede llegar a ser falso. En dicho diálogo se presentan tres posibilidades, mismas que se someten a examen, acerca de lo que se considera ha de versar el conocimiento verdadero. La primera de las posibilidades que se presenta es el conocimiento sensible, el cual queda inmediatamente descartado debido a que la verdad se expresa sólo mediante el juicio, no mediante la sensación; de hecho se llega a admitir que este conocimiento es relativo existiendo formas aún más elevadas del conocer. La segunda de las alternativas que se presenta es la que se refiere al «juicio verdadero» la cual tampoco se puede identificar con el conocimiento verdadero debido a que podría formularse un juicio que «pareciera» ser

verdadero, pero que, sin embargo, hubiese tomado como punto de partida datos o información falsa, lo que obviamente daría como resultado una conclusión también falsa. Por último, la tercera tentativa que se presenta es un «juicio verdadero» agregando a éste una razón; sin embargo, se plantea la pregunta: ¿qué es posible añadir a dicho juicio que no contenga ya de por sí él mismo y que pueda convertirlo así en un conocimiento verdadero? (Naranjo, 2014).

Así pues, pese a que se tiene al conocimiento sensible como el más inseguro y el menos fiable, aun así se admite —como a su vez lo hizo Parménides frente a la opinión—, que este conocimiento aún sigue teniendo no solamente cierto grado de verdad sino también de utilidad. Resultaría además del todo ilógico sostener que el conocimiento sensible resulta del todo falso e inservible para la vida del hombre, debido a que sin éste, ciertamente, el hombre no podría subsistir. En cambio, y siguiendo en esto la teoría de Parménides, el verdadero conocimiento ha de tratar sobre el *ser*, no sobre el *devenir*, pues es un conocimiento propio de la razón que se dirige hacia una parte distinta del objeto que se presenta a la sensibilidad. Esto mismo se deja entrever, de hecho, en la parte final del *Menón* (96d y ss.) donde se manifiesta que una «opinión verdadera» tiene la misma capacidad de formar al hombre tanto como suele hacerlo la ciencia, la única diferencia entre una y otra es su encadenamiento; la ciencia es un encadenamiento de opiniones verdaderas enlazadas entre sí mediante razonamientos de causalidad. En cambio, las opiniones verdaderas, como son conjeturas efímeras, es a causa de esta misma razón por la que se estiman tan en poco valor.

Ante lo dicho es razonable conjeturar que Platón clasifica al discurso poético dentro del primer tipo de conocimiento, es decir, el sensible. Pues, al ser el conocimiento sensible el más inferior e inseguro que se basa solo en datos que proporcionan los sentidos, resulta por lo tanto, encajar a la perfección con la descripción de lo que se ha dicho es el discurso poético. En efecto, según se mencionó en el apartado anterior, Platón sostiene que el saber poético no es más que un *conocimiento de imágenes*, un saber que se ubica en un tercer grado de alejamiento respecto a la verdad. Es, por ello mismo, un tipo de conocimiento que se relaciona con lo visual, es decir con lo sensible.

Inclusive, sería posible extrapolar la idea del conocimiento sensible que ofrece el arte poético, no solamente con lo visual, sino relacionarlo también, con lo auditivo, en la medida

en que forma parte integral del conocimiento sensitivo. Al estar la poesía en estrecha relación con el conocimiento sensible, se relacionaría por ende tanto con lo visual, así como con lo auditivo. El hecho de que haya sido la poesía un arte que en la antigua Grecia haya encontrado su forma de expresión más depurada en la oralidad, un saber transmitido de generación en generación, hace que aparezcan de relieve un par de cuestiones de no poca relevancia. Ya ha quedado asentado, sin duda, la utilidad de la poesía en el campo de lo visual; en cambio, en el dominio de lo narrativo nos encontramos de frente a un elemento del que no hemos hablado aún y que parece ser, en última instancia, la que permite comunicar la verdad contenida en la poesía.

Tal como suena, lo visual, por mucho que logre presentar tal o cual cosa de una manera más clara y comprensible, no consigue terminar de manifestar cabalmente la verdad, es decir, no va más allá de ser una simple ayuda para la comprensión. El aspecto visual, además, no puede prescindir de lo narrativo, al menos en la oralidad llevada a cabo en la antigua Grecia. Lo narrativo, por el sólo hecho de pertenecer al dominio del discurso, se encuentra por esta misma razón, más próxima a que pueda manifestar la verdad.

A este respecto se hace necesario aclarar que ambas cosas: tanto lo visual así como lo auditivo no son aspectos que se opongan entre sí, pues al ser ambos elementos de que se conformaba y se llevaba a cabo la poesía, constituyen por lo tanto, dos caras de una misma moneda. Por mucho que se haga referencia o se hable de la imaginería poética ésta no se refiere sino a las imágenes que se producen en el interior del sujeto gracias a la narración. Ya con anterioridad en su invaluable ensayo sobre la narración, Walter Benjamin explica sobre cómo este arte es absolutamente indisoluble de la memoria y de su capacidad imaginativa. Nos explica Benjamin en dicho ensayo que mientras el que narra los acontecimientos se le vuelven a presentar toda la sucesión de imágenes que se dispone a transmitir; al oyente, por su parte, entre más absorbo esté en lo que escucha, tanto más profundamente se imprimirán y representarán en él dichas imágenes (Benjamin, 2008, p. 71).

Así pues, la narración en tanto que es perteneciente al dominio del discurso, es capaz de manifestar el *ser*, sin embargo, ¿de qué manera es como finalmente lo hace? Benjamin nos presenta una respuesta muy clara ante dicha interrogante y es que, la narración, si algo nos muestra de valor esto es sin lugar a dudas la experiencia. Muy como sucede con la verdad,

la experiencia tiene el mismo carácter que aquella de ser inmutable, pues su valor así como su utilidad no decrece con el tiempo, sino que mantiene su fuerza acumulada aun después de largo tiempo de haber sido transmitida. Es en el siguiente pasaje de su obra donde Benjamin lo expresa de una forma mucho más clara y contundente:

Todo esto apunta a lo que está en juego en toda verdadera narración. Trae consigo. Abierta u velada, su utilidad. Una vez podrá consistir esta utilidad en una moraleja, otra vez en una indicación práctica, una tercera en un proverbio o en una regla de vida: en todos los casos, el narrador es un hombre que tiene consejo para dar al oyente. Y aunque hoy el «tener consejo que dar» nos suene pasado de moda, ello se debe a la circunstancia de que *la comunicabilidad de la experiencia decrece*. A consecuencia de esto, carecemos de consejo tanto para nosotros mismos como para los demás. El consejo es menos la respuesta a una pregunta como una propuesta concerniente a la continuación de una historia.

Benjamin, 2008, p. 64.

Que la *comunicabilidad de la experiencia decrezca* no significa que se desgaste o deje de ser útil por un exceso de comunicación de ésta, ni tampoco por contarse fuera del contexto que lo originó; según Benjamin, su comunicabilidad decrece no por una pérdida de valor de sí misma, sino por su cada vez más frecuente sustitución por la información. Son las noticias las que vienen de todas partes a las que se les presta preferencia antes que a la experiencia, por el hecho de encontrar en ellas una verificabilidad de lo que está aconteciendo justo en el momento. La información en oposición a la narración, tiene su recompensa de manera inmediata, sólo en el momento en que es contada, en que los hechos la demuestran como verdadera; en cambio la recompensa de la narración, es decir, la experiencia, no necesariamente se encuentra de manera inmediata, puede llegar a ser útil aún después de mucho tiempo de que se dio el consejo a través de la narración (Benjamin, 2008, pp. 67 - 70).

No es fruto de la casualidad, según ante todo lo dicho, que Platón haya sostenido en la *República* sin ninguna clase de duda, que la primera educación impartida a la juventud deba ser nada menos que la narración de los mitos, aun antes incluso que la formación gimnástica, tal como esto se mostró páginas anteriores en una de las citas iniciales del presente capítulo; cita que corresponde al libro segundo de dicho diálogo: (*República* II, 376e – 377a). A más de esto habría que añadir que Platón, aunque asigne esta primera formación en general al sexo femenino, ciertamente por su proximidad en las primeras etapas de la

juventud, no son sin embargo las únicas capaces de efectuar dicha labor. En realidad, según el estudio realizado por Luc Brisson, sostiene que pueden identificarse dos clases de contadores de mitos: los profesionales y los no-profesionales. En el primer grupo se identifican los *fabricantes* o *hacedores* de mitos, es decir, los poetas e inclusive sus subordinados: los rapsodas. En cambio, en el segundo grupo se logran identificar no sólo las madres y las nodrizas, quienes con relativa frecuencia solían contar relatos a los niños más pequeños, sino que también se encontraban en este segundo grupo a todos aquellos que de manera eventual contaban ciertos mitos e historias a los más jóvenes, los cuales eran en general personas de una edad avanzada (Brisson, 2005, pp. 75 – 78).

Para Platón la narración constituye, según lo dicho, una de las principales bases para la educación más temprana; al ser la época en la que le tocó vivir una cultura cimentada en la oralidad, cabe esperarse que le haya asignado a la narración cierta funcionalidad dentro de su Estado Ideal. El solo hecho de que Platón admita y perciba en lo narrativo cierto grado de verdad, obedece no únicamente a la lógica de la época, sino en mayor medida a la atribución por parte de él mismo a la naturaleza discursiva de la verdad.

Platón escribió con cierto recelo pues sabía muy bien que la verdad debe vivir en la conciencia del aquí y el ahora. La verdad no puede habitar en ningún otro momento más que en el presente. Las conversaciones son el mejor y más apto vehículo para la verdad, no en las palabras inertes plasmadas en un escrito, quizás sea éste uno de los motivos capitales que haya movido a Platón a preferir la forma de diálogo más que cualquiera otra forma. Platón considera, en efecto, que la verdad solamente puede habitar en el momento presente pero en ningún otro lugar; esto se debe a que lo escrito muy fácilmente puede llegar a convertirse en falsedad e incluso ser objeto de un sin número de mal interpretaciones (Murdoch, 2015, p. 38). Los celos que Platón guarda hacia la escritura los pone de manifiesto en dos momentos de su obra: en la Carta VII y también en el pasaje que comprende 247d - 275a del *Fedro*; en el caso de esta última se narra en forma de mito la invención de la escritura por parte del dios Teuth. Se cuenta, en dicho pasaje, que el Dios Teuth va en busca del rey Thamus para presentarle su invento de la escritura, invento que logrará acrecentar el conocimiento de los hombres. Así, encontrándose frente a este nuevo invento, el rey Thamus le replica al dios diciéndole que en realidad será todo lo contrario lo que sucederá: que la escritura no tendrá

otra finalidad más que la de provocar en las almas la falta de memoria. Al pretender favorecer la enseñanza y la facilidad de retención de los conocimientos, los hombres en realidad se fiarán más de esos caracteres materiales que de su propia memoria, volviéndose por lo tanto olvidadizos en lo concerniente a los verdaderos conocimientos.

Por otra parte y en lo que respecta a la carta VII, ahí se pone de manifiesto, además de su postura ante la escritura, que el conocimiento más depurado sólo se alcanza a través de un largo y continuo acercamiento con tales problemas, sólo así es como surge la verdad:

Desde luego, no hay ni habrá nunca una obra mía que trate de estos temas [refiriéndose a las cuestiones más elevadas de la filosofía]; no se pueden, en efecto, precisar cómo se hace con otras ciencias, sino que después de una larga convivencia con el problema y después de haber intimado con él, de repente, como la luz que salta de la chispa, surge la verdad en el alma y crece ya espontáneamente. Sin duda, tengo la seguridad de que, tanto por escrito como de viva voz, nadie podría exponer estas materias mejor que yo [hablando de sus propias enseñanzas]; pero sé también que, si estuviera mal expuesto, nadie se disgustaría tanto como yo. Si yo hubiera creído que podían expresarse satisfactoriamente con destino al vulgo por escrito y oralmente, ¿qué otra tarea más hermosa habría podido llevar a cabo en mi vida que manifestar por escrito lo que es un supremo servicio a la humanidad y sacar a la luz en beneficio de todos la naturaleza de las cosas?

Carta VII, 341c – e.

Que Platón haya usado la forma de diálogo como su forma predilecta de expresión, se debe pues no solo al carácter esencialmente narrativo de la época, sino a razón de que es en la oralidad, en lo discursivo y en el diálogo vivo donde se descubre un conocimiento y una verdad auténticos. Sin bien, es cierto que Platón guardaba ciertos recelos hacia la escritura, lo hacía sin embargo, siendo en todo momento cauteloso con esta cuestión; escribía como si estuviese hablando frente a frente con alguno de sus congéneres, o bien recreando algunas de sus conversaciones, fuera con alguno de sus discípulos o con su gran maestro Sócrates. Es en realidad, de éste último de quien recibió dicha herencia dialogal. La mayéutica, al ser un método que desea alcanzar el conocimiento despertando las reminiscencias ya inmanentes de experiencias pasadas en el alma humana, da a entender, ya de por sí que el verdadero conocimiento, sólo se logra en las conversaciones *viva voce*.

Así pues, los trabajos de Platón, aunque no sean conversaciones vivas entre individuos reales, —no ponemos aquí en tela de juicio que realmente lo hayan sido— imitan, representan e incluso aspiran a ser tomados como tales. De ahí radica la importancia discursiva que Platón le concede a la verdad.

Haciendo una recopilación de lo que se ha venido diciendo a lo largo del presente capítulo, podemos concluir que tanto el discurso filosófico así como también lo es el discurso poético, ambos mantienen cierta cercanía respecto a la verdad en tanto que ambos pertenecen al dominio del discurso. El primero por disponer de un método que le permite alcanzar, o al menos, estar más próximo al conocimiento y la verdad; mientras el segundo a su vez, por ser la narración el elemento por el que se transmiten experiencias y conocimientos propios de una época y de una mentalidad. Si Platón está dispuesto no solo a mantener ciertos mitos como parte de la educación más temprana, sino incluso los propone como tales, es sin duda porque reconoce su importante función socio-cultural.

La naturaleza discursiva de la verdad que corresponde sólo al momento presente, permite que ésta se manifieste tanto en los diálogos vivos así como también en las narraciones poéticas. Aun cuando estas últimas sean de un carácter imaginario tienen la propiedad de transmitir un mensaje, un consejo, una experiencia e incluso una forma de percibir el entorno. Lo cual es en última instancia a lo que se consigue llegar en un diálogo. Para Platón, los verdaderos hijos de un hombre son aquellas semillas que logran germinar —o despertar si queremos seguir la lógica de la reminiscencia— en las almas de aquellos en quienes se las cultivó.

Ciertamente, el hecho de que tanto el diálogo filosófico al igual que la narración poética estén cada una y a su particular forma relacionadas con la verdad, esto no quiere decir, no obstante que ambas sean simétricas o equivalentes entre sí. El postular algo semejante sería nada menos que una falacia. A lo que aquí se apunta es que la narración poética, tanto como el discurso filosófico, tienen como objetivo el despertar los conocimientos y las ideas en el hombre y cada una, a su vez, pretende hacerlo a su respectivo modo, haciendo uso también de sus propios recursos sean éstos lógicos, reflexivos, imaginativos, metafóricos o incluso alegóricos.

Hacemos particular énfasis a este respecto, debido a que se desea suprimir en la medida de lo posible, el prejuicio de que Platón condena el arte poético por no ser otra cosa más que una potencial herramienta para corromper a todo aquel que se acerque a ella. Lo cual es solamente una verdad pero a medias. Pues como hemos venido observando, Platón acepta, reconoce e incluso él mismo utiliza dichas herramientas en beneficio de la verdad y el conocimiento. Es así pues, como la crítica hecha por Platón hacia la poesía va más allá de contemplar únicamente los aspectos negativos de ésta.

En definitiva, lo que podemos extraer como conclusión del presente capítulo, es que si bien existe una manifiesta oposición entre el conocimiento poético y el filosófico, dicha oposición sin embargo no concierne tanto en cuanto a los objetivos que cada cual desea alcanzar, pues como hemos visto ambas desean a su modo el conocimiento y la verdad, sino que más bien dicha tensión radica en el modo de proceder de cada una. Es pues justo en este punto donde se ubica el primer aspecto de la crítica platónica hacia la poesía. No obstante pues, Platón no deja de perder de vista en ningún momento todas aquellas características que hacen de la poesía algo perjudicial ya no sólo para el correcto desarrollo y funcionamiento del hipotético Estado Ideal, sino también para la sociedad en general, la cual en la práctica, es la que resulta más afectada.

Por ende, la relación que comúnmente se concibe entre poesía y filosofía, no resulta del todo indisociable como a primera vista pudiera parecer. En ese caso, Platón llega a presentar en algún momento de toda su obra una labor del todo incompatible con la filosofía, esta sería en cualquier caso, la labor del sofista. Mientras el poeta se enfoca en la creación de imágenes fantasiosas, el sofista por su parte, niega rotundamente la existencia de la falsedad para salir indemne ante cualquier tipo de juicio o crítica que se le pueda aplicar a su propia labor.

Así pues, en estos dos casos podemos observar que aun las elaboraciones fantasiosas del poeta pueden llegar a ser útiles tanto en la enseñanza de la juventud así como también pueden servir al filósofo en el momento en que necesite ilustrar alguna idea o concepto que resulte de difícil comprensión. Sin embargo, dicha utilidad encuentra una de sus varias fronteras, como lo veremos en el siguiente capítulo, en la inmoralidad que muchas de las veces se pone de manifiesto en este tipo de composiciones.

CAPÍTULO III

LA INMORALIDAD EN LA POESÍA: PRINCIPALES ASPECTOS Y RAZONES PARA SU CENSURA

Ya que hemos examinado suficientemente lo que concierne a la primera parte de la crítica platónica, es decir, aquella que se refiere a la tensión que hay entre la filosofía y la poesía a causa de la expresión de la verdad y el conocimiento; cabe ahora ocuparnos del segundo fundamento de dicha crítica. Éste se refiere a la inmoralidad que en muy frecuentes pasajes se pone de manifiesto en la poesía. Vamos a ocuparnos ahora en estudiar las razones que llevan a Platón a considerar la poesía como algo extremadamente perjudicial, no solo a los individuos particulares que escuchan o forman parte de una manera u otra de las narraciones poéticas, sino que resulta en extremo dañino para el correcto funcionamiento y desarrollo del Estado que Platón propone implementar. Analizaremos asimismo su propuesta acerca de las modificaciones que sugiere aplicar a este tipo de narraciones, qué es lo que debe permitirse, qué cosas deben rotundamente prohibirse y en general todas las características positivas que debe tener la poesía para ser admitida en el Estado ideal.

Cuando se habla de inmoralidad es de toda necesidad hablar de censura. Es justamente por esto mismo que cuando trata de establecer los límites de aquello que está permitido respecto de aquello que no, se hable de prohibir, de censurar tal o cual pasaje, por no ser otra cosa más que perjudicial. La censura es, de hecho, un tipo de condena que está en estrecha relación con lo moral; pese a que Platón le disgusta la idea de que a través de la poesía —siendo ésta, como es, una herramienta tan poderosa para la educación— no constituya un medio, no obstante, tan preciso y eficaz para comunicar la verdad. Platón en efecto, puede por un lado reconocer la utilidad de la poesía y la importante función sociocultural que desempeña, sin embargo, repudia de ella —según se ha dicho a lo largo del capítulo anterior—, no sólo su distanciamiento respecto a la verdad, sino también su carencia de

método, uno que le permita justificar cabalmente no solo su propia labor sino también y en última instancia justificar sus conocimientos.

Así pues, y como es de hacerse notar, cuando Platón habla acerca de la carencia de verdad en el arte poético, no suele mencionar nada relativo a la censura, sino que se limita a sostener su postura de que este arte carece de método y de su alejamiento de la verdad, advirtiendo claro está, acerca de las consecuencias que puede traer si se le presta más atención de la que es debida. En cambio, cuando se trata de la inmoralidad es cuando comienzan a salir a flote todos los aspectos negativos que deben ser irrevocablemente sustraídos de toda esa tradición oral.

A) Aspecto e inmoralidad de los dioses

Pasemos entonces a considerar cuáles son esos aspectos que deben ser censurados. Se debe mencionar, además, que una buena parte de esos aspectos a censurar, se ponen en evidencia en los libros II y III de la *República*. Una de las primeras cosas que deben prohibirse en general, es que los poetas digan cualquier cosa contraria a la naturaleza perfecta e inmutable que corresponde a los dioses. De hecho, ésta es justamente la primera de las leyes y pautas que se establecen, en lo que concierne a los discursos acerca de los dioses, como una normativa en el Estado Ideal.

Debe censurarse lo que Sócrates denomina como *mentiras innobles*, es decir, todas aquellas narraciones en que los dioses son partícipes de actos viles tales como la venganza, la conspiración, el ultraje o cualquier otro tipo de actos deplorables. A este respecto, ya todos conocemos la innumerable cantidad que existe en dicha tradición acerca de este tipo de declaraciones, por lo cual no es necesario enunciarlos aquí. Ciertamente, las principales de todas estas narraciones, son las compuestas por Homero y Hesíodo, composiciones de las cuales, una gran parte de ellas deberían ser censuradas, es por lo mismo que se sostiene en el libro III de este diálogo:

Por ello solicitaremos a Homero y a los demás poetas que no se encolericen si tachamos los versos que hemos citado y todos los que sean de esa índole, no porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, por el contrario, porque cuanto más poéticos tanto menos conveniente

es que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte.

República III, 387b.

Así pues, la primera y la más importante de las cosas sobre las que debe vigilarse a los poetas en su quehacer, es en lo relacionado a las imágenes de los dioses que deben ser transmitidas. Es en este momento del análisis, donde podemos observar con mayor claridad y detalle, lo relevante que resultó la crítica de Jenófanes acerca de la manifiesta inmoralidad de los dioses para lo que ahora es la continuación de la crítica platónica. Como ya se observó en el primer capítulo de este trabajo, en el acercamiento al pensamiento de Jenófanes (pp. 22 – 24), se dijo que éste fue uno de los primeros filósofos en someter a una dura crítica la imagen que hasta entonces se había forjado acerca de los dioses. Jenófanes, pese a ser desde muy joven de profesión rapsoda, no está de acuerdo, sin embargo, en que la tradición haya otorgado a las divinidades el ser partícipes y causantes de todo aquello que entre los hombres es motivo de oprobio.

Quizás, una de las principales razones que llevaron a Jenófanes a contemplar como la causante de esta falsa naturaleza divina, sea en última instancia, el antropomorfismo que desde siempre se les ha concedido. El solo hecho de atribuir a los dioses cualidades y rasgos propios de los humanos, es sinónimo de otorgarles una naturaleza que les es impropia, pues al poseer atributos humanos, se les concede, por eso mismo, que sean capaces de cometer las mismas faltas que cometen los seres humanos. Esto último lo sostiene en su fragmento 15 donde, de manera irónica menciona que si los bueyes, los leones o los caballos tuviesen manos cada cual representaría una divinidad semejante en naturaleza y apariencia a la de ellos mismos.

Como consecuencia de lo anterior, Jenófanes se ve forzado por el argumento e influenciado por el pitagorismo a reconocer que la forma perfecta de la divinidad, no es pues, la imagen de un ser humano, sino la forma más perfecta y homogénea que puede concebirse por excelencia, es decir, la esfera. A una consecuencia radicalmente similar conduce el argumento de Sócrates, cuando, sometiendo a examen lo que debe prohibirse de la poesía, se llega a la conclusión de que; si los dioses son lo más puro, elevado y perfecto, resulta entonces incoherente lo que se ha dicho durante tanto tiempo acerca de ellos: que se transforman

adquiriendo múltiples y muy variadas formas, unas veces haciéndose pasar por algún otro, algunas otras manifestándose de diferentes formas.

Sócrates dice lo siguiente ya hacia el final del segundo libro de la República:

—Has hablado correctamente. Y si es así, Adimanto, ¿te parece que alguno de los dioses o de los hombres se volvería, voluntariamente, peor en algún sentido?

—Es imposible.

—En tal caso, es imposible que un dios esté dispuesto a alterarse; creo, por el contrario, que cada uno de los dioses, por ser el más bello y mejor posible, ha de permanecer siempre simplemente, en su propia forma.

República II, 381b – d.

Se sostiene que, si ha de admitirse que los dioses son lo más perfecto de todo, entonces ha de admitirse en consecuencia que no podrían ni mucho menos quisieran por voluntad propia, convertirse en algo inferior. Sin embargo, a este respecto, la argumentación de Platón a diferencia de la que nos presenta Jenófanes, no nos ofrece una idea acerca de qué aspecto debe atribuirse a la divinidad; sólo se limita a plantear lo ilógico que resulta el considerar, que siendo dios lo más perfecto adquiriera por voluntad propia cualquier otro tipo de apariencia que le resulte inferior.

Una de las consecuencias de no permitir que se diga o se narre cualquier tipo de cosa contraria a la naturaleza de los dioses, es que tampoco ha de permitirse que las madres ni las nodrizas, que son en principio las más allegadas a los jóvenes; cuenten a sus hijos ningún tipo de narraciones que contengan algo de lo que se ha prohibido. Tampoco los de más avanzada edad, quienes suelen desempeñar narraciones de mitos no profesionales⁸ deben ser persuadidos a que tampoco cuenten nada relacionado a lo anterior.

A más de esto, los poetas no solo deben detenerse en contar nada relacionado a lo que se ha venido diciendo, sino que, además, sigue siendo parte de su labor el reconstruir gran

⁸ Luc Brisson señala que para Platón parecen existir dos clases de narradores de mitos: los profesionales y los no-profesionales. Entre los profesionales se encuentran no solo los poetas, que son quienes crean o *fabrican* los mitos, sino que también encontramos junto con ellos a los rapsodas, actores y coreutas. Mientras que, entre los no-profesionales se encuentran aquellos que suelen presentar alguna de las siguientes dos características: personas de edad avanzada y ser del sexo femenino, pp. 67 – 82.

parte de estos mitos e incluso construir nuevos que sean aptos para la escucha de todos, no solo para los jóvenes. En efecto, no sólo éstos necesitan que múltiples mitos sean modificados para su escucha, sino que también los adultos necesitarían que mitos fuesen compuestos para ellos. Esto se debe primordialmente a que, como se verá más adelante, la poesía también ejerce un papel sumamente importante en una gran parte del pensamiento de los adultos, pues influencia en buena medida la forma en cómo se percibe la justicia y la injusticia, el bien y el mal, el conocimiento y la ignorancia, además de otras cuestiones importantes que estaremos desarrollando en las páginas siguientes de este capítulo, aspectos todos que no deben ser subestimados en lo absoluto.

Es importante resaltar que, si se pretende suprimir todo lo anteriormente dicho, no es porque se estime en poco valor, sino porque no resulta adecuado que los de más temprana edad, escuchen ni vean tan pronto acerca de ninguno de estos temas. Sucede que, a quienes generalmente se narran estos mitos suelen ser —como se ha venido diciendo—, los más jóvenes, pero siendo esta etapa la más importante de entre todas, lo que suele aprenderse durante esta etapa es lo que resulta más difícil de cambiar y de olvidar. Además de esto, los niños son completamente irreflexivos ante todo lo que escuchan, por lo que, ya sea que estas composiciones hayan sido creadas independientemente con sentido alegórico o sin él, los niños sin embargo, no tienen la suficiente capacidad de discernimiento para poder distinguir lo que es alegórico de lo que no lo es. Esto es justo lo que se pone de manifiesto en el siguiente pasaje de la República:

Así como cuantas batallas entre dioses ha compuesto Homero, no lo permitiremos en nuestro Estado, hayan sido compuestos con sentido alegórico o sin él. El niño, en efecto, no es capaz de discernir lo que es alegórico de lo que no lo es, y las imprecisiones que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas.

República II, 378e.

A este respecto Platón hace una aclaración diciendo que, aun en caso de que tales narraciones fuesen ciertas, aun así, no resulta adecuado en lo absoluto que se continúe contando nada relacionado a tales temas, ni a los jóvenes ni aun siquiera a los adultos, pues

son estos en última instancia, quienes disponen de la capacidad de seguir transmitiendo dichos conocimientos (*República II, 378a*).

Todo lo anteriormente dicho, y como es de esperarse, una de las principales consecuencias que esto trae hacia la poesía, es la grandísima reformulación de toda la tradición poética que se pretende hacer; tradición que contaba ya con varios siglos de haber sido plasmada en el imaginario colectivo. A estas alturas uno puede inclinarse a pensar con relativa facilidad, no en una reformulación de toda esa tradición que claramente y a todas luces está contaminada de pies a cabeza, con pequeños y grandes resquicios que Platón desea suprimir; sino en lugar de querer «tachar y parchar» esta abundante y vasta tradición, se siente la inevitable tentación de preguntarse, si no sería mucho más fácil y factible, crear una mitología especialmente diseñada para el Estado que Platón pretende implementar. Una mitología que tuviese el tipo de dioses que Platón necesita; el tipo adecuado de narraciones que sus ciudadanos precisan tener, así como lo es también la música adecuada y para tales propósitos.

En efecto, toda la fuerza del argumento parece indicar que resulta más adecuado y propicio la estructuración de toda una nueva mitología, que sea apta para la mentalidad y el correcto funcionamiento del Estado ideal. A este propósito, ya desde que se está de acuerdo con Jenófanes y el pitagorismo en considerar erróneo el antropomorfismo de los dioses, se fuerza por lo tanto a concebir de una manera completamente distinta a la divinidad, más orientada a lo filosófico y metafísico que hacia lo ético; pasando por todos aquellos aspectos que deben ser censurados, resulta entonces una tarea casi titánica que dicha tradición poética pueda sustentarse sobre sí misma.

A más de esto, y otro de los motivos por los cuales se juzga aquí como algo muy complicado, casi imposible, la reestructuración de la tradición poética tal como la propone Platón, se debe a que una de las terribles consecuencias que esto trae, y acerca de lo cual no menciona en lo absoluto Platón, tiene que ver no solo con los dioses sino también con los semidioses. En efecto, al no permitirse que se diga ni se manifieste bajo ningún medio, cualquier cosa relacionada a actos que no van acorde con la naturaleza de los dioses; una consecuencia de esto resulta ser pues, que todos los personajes mitológicos generalmente concebidos a causa de relaciones sexuales entre dioses y hombres, es decir, los semidioses

no deberían existir. Si se admite que los dioses no pueden ni deben tener ningún tipo de relación para con los hombres, ni aun siquiera manifestarse ante ellos, ni tampoco como se había dicho anteriormente, pueden transformarse en múltiples y muy variadas formas para brindar ayuda o consejos a los mortales; si se niega lo anterior debe prohibirse, por consiguiente, la idea de que existen personajes que comparten esta doble naturaleza: tanto divina como humana.

En este aspecto, si seguimos la lógica del argumento, podríamos decir que el término de «semidioses» o inclusive el de «héroes» debería ser absolutamente erradicado tanto de la tradición, así como del ideario colectivo. Si ya de por sí Platón considera como narraciones sacrílegas todas aquellas que abordan temas sobre relaciones entre dioses y hombres, con mayor razón las considerará respecto a aquellas que hablan de relaciones de índole sexual. Ahora bien, debido a que Platón no menciona este aspecto, es de suponerse que para evitar suprimir todos los nombres de personajes que ostentan el título de «semidioses» o «héroes», la alternativa más adecuada que debería proponerse, sería la de decir que tales personajes, en lugar de ser hijos de relaciones entre dioses y hombres, fueron hombres que en tiempos pasados desempeñaron una virtud excepcional; demostraron, fortaleza, valentía, sabiduría o cualquier otro tipo de dote o habilidad excepcional como ningún otro. Todo esto obviamente, si lo que se deseará que tales nombres de personajes sean tomados como ejemplos dignos de seguir y de admiración, es decir, que se mantengan como un ideal sin la necesidad de que sean simple y llanamente suprimidos.

Es justamente por este motivo que Platón continuamente hace tanto énfasis en que los poetas deben abstenerse de contar cualquier narración contraria a lo dicho. Incluso se declara en la *República* 380a que, si en algún momento dado, sea por accidente o intencionadamente el poeta llegase a cantar algo relacionado con lo que se ha prohibido, el poeta mismo se encontrará en la obligación de brindar alguna ingeniosa explicación al respecto para que, lo que sea que haya dicho contrario a la divinidad no sea tomado como verdad. Además, el poeta encontrándose ante una situación semejante, no tendría dificultad alguna en brindar una explicación de este tipo, en tanto que dispone de una facultad que le facilita en buena medida la creación y la composición de explicaciones ingeniosas.

B) Tópicos relacionados a la muerte y al Hades

Otro de los aspectos importantes sobre los que debe vigilarse celosamente la labor de los poetas, es en lo que concierne a temas relacionados a la muerte y al Hades. En el libro III de la *República*, que trata exclusivamente sobre la educación de los guardianes, en la primera parte de dicho libro se sostiene que si se desea que los guardianes posean la virtud de la valentía; virtud por la que sobre todo deberían sobresalir, resulta entonces más que justificado el que se prohíba se digan cosas tales que hagan temer a la muerte.

No sería propio de un guardián, en efecto, mostrar una postura temerosa cuando de combate o de resguardar el Estado y a sus ciudadanos se trate. Muy por el contrario, es justamente en estos momentos cuando debería salir a luz y demostrar su valentía, su coraje y su fortaleza ante las adversidades. Esta misma aptitud de los guardianes ante la muerte debe ser común también, entre todos los ciudadanos que conformen el Estado.

A este respecto, en varios momentos en todo el *corpus* platónico, se sostiene la idea de ser injustificado el temor a la muerte. Por una parte, Sócrates en su *Apología*, sostiene lo siguiente en su defensa contra aquellos que rehúyen la muerte como si fuera el peor de todos los males:

En efecto, atenienses, temer la muerte no es otra cosa que creer ser sabio sin serlo, pues es creer que uno sabe lo que no sabe. Pues nadie conoce la muerte, ni siquiera si es, precisamente, el mayor de todos los bienes para el hombre pero la temen como si supieran con certeza que es el mayor de los males.

Apología de Sócrates, 29a.

Podemos también retomar en estos momentos, uno de los diálogos de mayor relevancia: el *Fedón*, diálogo enfocado a tratar las cuestiones concernientes al alma, la muerte y principalmente la relación que hay entre ambas, es decir, la inmortalidad del alma. En dicho diálogo, cuando tanto Cebes como Simmias interrogan a Sócrates, acerca del por qué los filósofos, a diferencia de todos los demás, buscan con tanta insistencia la muerte —o mejor dicho— se preparan para ella, la respuesta de Sócrates es la siguiente:

Si no creyera que voy a presentarme, en primer lugar, ante otros dioses sabios y buenos, y, luego, ante personas ya fallecidas mejores que las de acá, cometería una injusticia no irritándome de mi muerte. Pero sabed bien

ahora que espero llegar junto a hombres buenos, y eso no lo aseguraría del todo; pero que llegaré junto a los dioses, amos muy excelentes, sabed bien que yo lo afirmaré por encima de cualquier otra cosa. De modo que por eso no me irrito en tal manera sino que estoy bien esperanzado de que hay algo para los muertos y que es, como se dice desde antiguo, mucho mejor para los buenos que para los malos.

Fedón, 63c.

Es así pues, como esa misma esperanza que demuestra tener Sócrates ante la muerte debería ser común entre todos, no solo entre los guardianes y los filósofos, sino entre todos los habitantes del Estado, hasta llegar al punto, casi, de ser un instinto natural. Podríamos incluso hacer una equiparación entre el guardián y el filósofo, en tanto que la vida de ambos es una constante preparación hacia la muerte. Los guardianes por su lado, se preparan para enfrentar la muerte de manera directa en combates, protegiendo así el Estado ante las amenazas externas. Mientras tanto, los filósofos también se preparan para recibir la muerte a su debido momento cuando esta llegue. La preparación tanto de estos como de aquellos es tanto física como mentalmente. La preparación física de los guardianes ha de consistir en mantener una vida constante de ejercicios gimnásticos, para que, por medio de ellos, tengan la capacidad de hacer frente a los enemigos; mientras que la preparación física de los filósofos ha de consistir, como se señala en el *Fedón* 64a – 65b, en mantener una vida lo más distanciada posible de todos los placeres referentes al cuerpo, así como lo son también de sus cuidados.

De esta manera tenemos que, mientras la labor de los guardianes se concentra en proteger de los potenciales peligros externos, los filósofos tienen la tarea de proteger a su vez, de una amenaza potencialmente igual de peligrosa que todos los peligros externos, es decir, de proteger de la ignorancia, o lo que es lo mismo, de caer víctima de engaños por parte de los sofistas. Es así como se evidencia nuevamente, los diversos tipos de labor que cada cual tiene la responsabilidad de desempeñar, dependiendo ciertamente del lugar que ocupen dentro de la jerarquía del Estado y que es, de hecho, el mismo orden que se pone de manifiesto a lo largo de la *República*. Mientras en el libro II se trata lo relativo a la educación de la población en general, en el libro tercero, en cambio, se trata de la educación específica que deben recibir los guardianes, en tanto que el libro décimo trata exclusivamente de la

educación de los filósofos, la que representa la educación más elevada y avanzada de entre todas.

Si se desea aspirar entonces a que los guardianes sean constantes en su preparación para recibir la muerte defendiendo al Estado; para evitar que sean presas del temor en el momento más inoportuno, deben suprimirse por consiguiente, todos aquellos relatos que representan la muerte y el Hades como algo negativo, desdichado y en general ilustrado como si fuera algo terrorífico. Debería evitarse también, como consecuencia de lo anterior, que las madres y las nodrizas cuenten a sus hijos narraciones acerca de dioses o seres de apariencia terrorífica con el fin de causarles temor⁹, pues, como se ha dicho, suelen ser este tipo de impresiones las que con mayor dificultad pueden ser borradas. Asimismo, deberían ser censurados todos aquellos nombres de lugares tenebrosos, que ya de por sí ostentan nombres que inducen al pavor, como por ejemplo lo son: el río del Hades llamado *Kokytyos* o «cocito» que traducido quiere decir «los que se lamentan»; o como es el caso también del nombre que recibe el río *Estigia*, traducido como «las aborrecidas», etc. Sin embargo, la tarea de los poetas no sólo se limita a privarse de narrar nada de lo antes dicho, sino que incluso sigue formando parte de su labor elogiar la muerte, así como todos los aspectos que giran en torno a ésta.

El objetivo primordial, entonces, de mantener bajo estricta vigilancia todas las narraciones sean estas realizadas por poetas, ancianos o bien por madres y nodrizas, es que en última instancia se suprima el miedo comúnmente generalizado que se tiene por la muerte. No hay, como excelentemente lo demuestra Sócrates en multitud de pasajes, razón alguna para temer a la muerte. Así por ejemplo, en la *Apología*, una vez hecha la votación dando un resultado mayoritario por la muerte de Sócrates; explicando éste sus razones por las cuales

⁹ Luc Brisson en su obra *Las palabras y los mitos* nos esclarece acerca de este punto. Nos dice que generalmente las madres solían contar a sus hijos relatos de terror para que éstos obedecieran, muy a como se sigue haciendo hoy día con el personaje del *coco*. En la antigua Grecia existían varios personajes de apariencia tenebrosa para tales propósitos como eran por ejemplo: Empusa, un espectro del entorno de Hécate, perteneciente al mundo infernal y que tiene la capacidad de adquirir múltiples formas, se aparecía generalmente a las mujeres y los niños; Gelo, el alma errante de una chica joven de Lesbos que rapta a los niños; Lamia, un monstruo femenino que busca robar y devorar niños; Mormo, otro monstruo femenino que a veces se identifica como Gelo o Lamia y a quien se culpa de morder a los niños y volverlos cojos; y por último Mormolicea, es decir, la *Loba-Mormo*, otro monstruo femenino que aterroriza a los niños y que se identifica como la nodriza del barquero Aqueronte, estando así pues, en relación directa con el mundo de los muertos. p. 85.

no considera digno ni virtuoso el tener que recurrir a lamentos, suplicas o hacer comparecer a familiares y amigos frente a los jueces para por medio de ellos hacerse acreedor a sus indultos, Sócrates dice lo siguiente:

Sería, pues, vergonzoso que se portasen de semejante manera los que entre vosotros pasan por distinguidos en sabiduría, en valor o en otra virtud cualquiera; que muchas veces, durante los juicios, he visto yo a algunos de los que eran tenidos en algo hacer cosas desconcertantes, cual si creyesen que les va a acontecer algo espantoso si mueren.

Apología de Sócrates, 35a.

De igual manera, en este mismo diálogo, cuando Sócrates explica sus motivos por los que actuó de forma contraria a como ordenaban los Once, ordenando éstos juzgar a los diez capitanes que prescindían en el Prytaneo; Sócrates por su parte, votó en contra de dicho juicio para no hacer nada que fuera en contra de las leyes y la justicia, no temiendo en lo absoluto sufrir las consecuencias y nos dice a continuación: “En esta ocasión puse una vez más de manifiesto, no con palabras sino con obras, que no me preocupó lo más mínimo de la muerte; por el contrario, toda mi preocupación fue no hacer nada ni injusto ni impío” (*Apología, 32d*).

Pero, sin lugar a dudas, el mejor y más excepcional ejemplo que nos proporciona Sócrates de no tener miedo alguno ante la muerte, es en el *Fedón*. En este diálogo hace una magnífica exhortación ante sus amigos, del por qué no es digno rehuir la muerte una vez que se presentan las circunstancias para ello. Sócrates justifica a los presentes diciendo que, siendo los seres humanos una posesión de los dioses, resulta por consiguiente indigno, buscar por todos los medios posibles escaparse de la muerte cuando los dioses ordenan que sea así. Lo mismo sucede en cuanto a los que se dedican a la filosofía; debido a que su labor se enfoca en una constante separación entre el alma y el cuerpo, resultaría por lo tanto igual de absurdo e incongruente que una vez llegado este momento se mostraran temerosos ante la muerte (*Fedón, 62b – 64e*).

Así pues, a pesar de que con la estricta vigilancia de la poesía respecto a temas que conciernen a la muerte y en general a cosas terroríficas, se pretenda mantener muy a su justa medida el temor que a causa de esto se origina; aun con todo, se puede dejar entrever en el mismo argumento de Platón, que no todos —aun por mucho esfuerzo que se invierta—, estarían en tal disposición de entregarse ante la muerte. Esto se debe principalmente, de que

entre todos los hombres hay dos categorías que sobresalen y que no encajan con dicho modelo. El primero es, precisamente, aquel de quien trata el presente capítulo, es decir, el poeta inspirado, pues al encontrarse en tal estado y hablando de cosas sobre las que no comprende ni puede dar explicación, se sigue que él mismo cae presa del temor de la muerte que irónicamente originan sus propios relatos, esto debido a que él mismo cree en sus propias narraciones. Mientras tanto, el segundo tipo de hombre que irremediablemente es presa del temor a la muerte, se trata de los hombres injustos. Éstos en efecto caerán en la incertidumbre de no saber lo que les espera una vez hayan muerto, en cambio, los hombres buenos y justos tendrán una esperanza bien fundamentada de un destino que les sea grato y favorable.

Por lo tanto, y según todo lo que se ha venido diciendo, son dos las razones principales que llevan a temer la muerte: las narraciones poéticas, así como también sus portavoces, los rapsodas que ilustran de forma negativa temas concernientes al Hades y la muerte; y por el otro lado, la injusticia —asunto del que nos enfocaremos en las páginas siguientes—.

Como se verá en lo siguiente, tanto los hombres justos como los injustos, buscan obtener determinadas recompensas, la diferencia entre uno y otro se encuentra en la clase de recompensas que cada cual desea alcanzar. Mientras que el hombre injusto desea obtener, a través de la injusticia, premios, méritos y recompensas de manera inmediata; el hombre justo, por su parte, anhela una recompensa que no se manifiesta de forma inmediata, sino que incluso se logra alcanzar una vez traspasado el umbral de la muerte.

Tal es, pues, la recompensa o destino de que espera ser partícipe el hombre bueno y justo después de su muerte. No es así, en cambio, para los hombres injustos quienes sabiéndose no merecedores de las mejores recompensas después de su muerte, abrigarán siempre la incertidumbre y el temor de ésta. No obstante, y como es de hacerse notar, estos dos factores de los que hablamos y que llevan implícitos el temor a la muerte: es decir, tanto la injusticia, así como una parte muy específica de la poesía; ambos elementos se perciben como externos a la República o el Estado Ideal de Platón.

Por ahora podemos decir, que el motivo principal que lleva a Platón a mantener bajo vigilancia la poesía en lo concerniente a estos temas, es que en última instancia se abandone el temor a la muerte. Sin embargo, es preciso aclarar que dicha ausencia a este temor no precisamente quiere decir que cada cual pueda y quiera darse muerte a sí mismo en cualquier

momento que a uno le plazca; muy por el contrario, se refiere más bien a aceptar y reconocer la muerte en el momento preciso en que ésta aparezca, tal como Sócrates lo señala en el *Fedón* 62c.

Por último, y para terminar con las reflexiones que a este punto conciernen, una magnífica muestra de todo lo que se ha venido diciendo, y que demuestra cómo la ausencia del temor a la muerte influye, no únicamente en el desarrollo de la vida de uno mismo, sino incluso refleja un gran impacto en la vida de los demás. Esto lo encontramos en el invaluable comentario que hace Fedón a Equécrates refiriéndose a la muerte de Sócrates:

Pues bien, yo tuve una asombrosa experiencia al encontrarme allí. Pues no me inundaba un sentimiento de compasión como a quien asiste a la muerte de un amigo íntimo, ya que se le veía un hombre feliz, Equécrates, tanto por su comportamiento como por sus palabras, con tanta serenidad y tanta nobleza murió. De manera que me pareció que, al marchar al Hades, no se iba sin un destino divino, y que, además, al llegar allí gozaría de dicha como nunca ningún otro.

Fedón, 58e – 59a.

C) Tópico relacionado a la injusticia y la intervención de la política

*¿Por cuál de las dos vías ascenderé a la alta ciudadela,
por la justicia o por las trapacerías tortuosas?*

Píndaro, Fr. 213.

Uno de los motivos que acabamos de mencionar por estar en íntima relación con el temor a la muerte, y que precisamente ahora nos concierne es la injusticia. Según se dijo, los hombres que con mayor frecuencia suelen ser invadidos por el pánico cuando de la muerte se trata son los hombres injustos, éstos, en efecto, al saber de antemano que no han obrado de forma correcta ni virtuosa durante su vida, son presa de la incertidumbre acerca de lo que pasará con ellos una vez que hayan muerto. Sucede así que la injusticia, de la que vamos a hablar en las páginas que siguen, así como el temor a la muerte, tema del que acabamos de

hablar; ambos por lo que se deja entrever mantienen un punto en común en donde la poesía interviene ya sea en mayor o menor grado.

Ciertamente no estamos dando por hecho que la poesía sea el único motivo por el cual existan el temor a la muerte y la injusticia. Hay como es de esperarse, otras muchas razones por las cuales se originan muy independientemente de cualquier tipo de manifestación artística o poética. De hecho, en la filosofía platónica se considera que la justicia tanto como su contraparte, la injusticia, ambas son posibilidades dentro del alma humana, siendo la primera sobre la que debe instruirse para evitar cometer, en la medida de lo posible, la segunda. No obstante, estamos enfocando dicho problema en lo que atañe específicamente a la poesía, así como las razones y los aspectos de ella que deben censurarse, o bien, mantenerse bajo vigilancia; motivo por el cual, debemos seguir sobre la misma línea argumentativa y considerar tal problema presentándolo desde esta misma perspectiva.

Volviendo la mirada nuevamente hacia el diálogo de la *República*, la oposición entre justicia e injusticia se presenta como uno de los primeros tópicos de la conversación, acerca de lo cual se trata con mayor grado de exhaustividad en el libro II de este mismo diálogo. Una vez hecha la disertación sobre la injusticia por parte de Glaucón y tomando la palabra su hermano, Adimanto, se deja entrever lo que quizás sea el único y principal motivo por el que la poesía presente la injusticia como algo más provechoso que la justicia.

Se trata pues, de una observación bastante certera y aguda y que nos revela un momento crucial cuando de hacer una defensa de la justicia se habla. Para Platón, en efecto, hacer una justificación de la justicia resulta algo más que de suma importancia, ya que a partir de esta idea se fundamenta una buena parte del funcionamiento del Estado, la política, así como la idea del Bien, que es en última instancia, una de las ideas por excelencia en toda la filosofía platónica y en torno de la cual orbitan todos los demás conceptos e ideas.

La idea presentada por Adimanto (*República*, 362d – 367e) y como una consecuencia de lo dicho anteriormente por Glaucón, es que según algunos pasajes poéticos «los dioses son accesibles a los ruegos y las suplicas». Si dicha premisa fuera cierta, y los dioses en efecto, fueran de opinión voluble capaces de perdonar incluso los actos más viles cometidos por los hombres injustos, nos encontraríamos entonces frente a la mayor injusticia y desigualdad de la que serían causantes los dioses mismos.

La premisa anterior, según Adimanto, ha sido sostenida por multitud de hombres, así como por poetas, entre los cuales se encuentra un famoso pasaje de Homero, donde Fénix hace la siguiente exhortación a Aquiles:

Los dioses mismos son accesibles a los ruegos,
por medio de sacrificios y tiernas plegarias,
con libaciones y aroma de sacrificios los conmueven los hombres
que imploran, cuando se ha cometido alguna transgresión o alguna falta.

Ilíada, vv. 497 – 501¹⁰.

Tal observación es bastante acertada ya que, si hacemos un repaso de al menos la *Ilíada* y la *Odisea*, nos daremos cuenta que estas dos obras, que recogen gran parte de la tradición poética griega, se encuentran en ellas una cantidad considerable de alusiones referentes a lo volubles que son las opiniones de los dioses, y la facilidad que tienen para cambiar de opinión. Unas veces los encontramos siendo a ellos mismos partícipes en las contiendas dejándose ver ante los ojos de algunos cuantos mortales y siendo imperceptibles para otros; algunas otras veces los encontramos favoreciendo a alguien en concreto, ya que es con ese «alguien» con quien mantienen algún tipo de relación, sea esta filial o de simple amistad; otras veces los encontraremos urdiendo algún tipo de estratagema entre ellos mismos para cambiar el transcurso de los sucesos.

Si proseguimos indagando por este rumbo, nos encontraremos que de la misma forma sucede cuando se trata de ofrecer plegarias, sacrificios y ofrendas a los dioses, tal como lo señala Adimanto sobre el pasaje antes citado. Es pues, relativamente común encontrarse con pasajes que hablan acerca de sacrificios hechos por los héroes para que, por medio de ellos, los dioses escuchen sus plegarias. Tan habituales y recurrentes son todo este tipo de escenas que incluso, la *Ilíada* nos ofrece ya de entrada una de ellas. En dicho pasaje, el sacerdote Crises quien es favorecido por Apolo, al ser humillado por Agamenón tras haberle hecho una

¹⁰ Pasaje citado directamente desde el diálogo de la *República* 364e, ya que pareciera ser que Platón lo cita de memoria pues mantiene ciertas diferencias respecto al auténtico pasaje de la *Ilíada*, aunque, indudablemente se refiere al mismo.

súplica para que le devolviese a su hija, levanta entonces una plegaria al dios Apolo apelando a los favores de que es merecedor diciéndole lo siguiente:

¡Óyeme, oh tú, el de argénteo arco, que proteges Crisa
y la muy divina Cila, y sobre Ténedos imperas con fuerza,
oh Esminteo! Si alguna vez he techado tu amable templo
o si alguna vez he quemado en tu honor pingües muslos
de toros y de cabras, cúmpleme ahora este deseo:
que paguen los dánaos mis lágrimas con tus dardos.

Ilíada I, vv. 37 — 42.

Sucede así que, tal como lo señala Adimanto, si en efecto los dioses son de opinión tan voluble y cambian de parecer según los sacrificios y las plegarias que se les rinde, la justicia se encontraría entonces frente a un grandísimo dilema. No tendría, pues, mucho sentido esforzarse en mantener una vida conforme a las leyes de la justicia, el bien y la virtud siendo que, en última instancia, los hombres que hayan perpetrado crímenes o cualquier otro tipo de injusticias; nada de todo importaría ni tendría mayor repercusión en tanto que sólo bastaría ofrecer sacrificios y plegarias hacia los dioses para quedar plenamente absueltos de todos sus crímenes cometidos. De ser así, en última instancia, tendría razón Trasímaco en su argumento al defender la injusticia como más provechosa y fructífera que la propia justicia (*República* I, 348c y ss.).

Como es posible ver, la cuestión de que los dioses sean de opinión voluble no es algo que vaya de acuerdo con su naturaleza. Recordemos, por ejemplo, lo que se dijo en el primer apartado del presente capítulo, donde se trató acerca de la naturaleza y la apariencia de los dioses; al ser éstos perfectos, lo más puro y elevado resulta incoherente pensar que quieran convertirse por voluntad propia en algo inferior, en tanto que cualquier otra forma ajena a ellos sería transformarse en algo peor. Este mismo argumento se aplica a todo lo relacionado a sus decisiones, pues, así como su naturaleza radica en la inmutabilidad esto mismo debería suceder en lo que respecta a su opinión.

Así pues, el hecho de que según la poesía los dioses cambien de opinión una vez realizados los debidos sacrificios, las plegarias o, aunque sea siquiera por favorecer a algún

hombre en concreto, tal postura está en estrecha relación con el falso antropomorfismo atribuido a los dioses. Del cual, ya se habló con anterioridad. Tal como los hombres cambian de opinión de forma constante, al atribuírsele a los dioses las mismas características y rasgos humanos, se les otorga por ello mismo, cualidades idénticas, tanto sus virtudes como sus defectos. Cosa que no sucedería, en cambio, si la divinidad se identificara o se concibiera como un ente homogéneo tal como lo consideraba Jenófanes.

No obstante, se hace preciso aclarar que no todo lo que se menciona en la poesía relativo a la justicia y la injusticia son aspectos negativos. Se mencionan asimismo a lo largo del libro II de la *República*, varios pasajes poéticos que hacen referencia a las incontables gratitudes de que son merecedores los hombres que durante toda su vida practican la justicia, gratitudes hechas tanto por hombres como por dioses.

Así pues, como acabamos de ver, la poesía, tal como la concibe Platón y para que pueda ser admitida en el Estado Ideal, debe someterse a múltiples modificaciones sobre muchos de sus aspectos, no sólo en lo que se refiere a los aspectos pedagógicos de ésta; sino que también y no menos importante, es la preservación de temas que ante los oídos de un público adulto no afecten o alteren ni la práctica ni la idea de la justicia, la virtud, el bien o la búsqueda de conocimiento. Para Platón la escucha de una poesía mal elaborada es igualmente perjudicial tanto para jóvenes como para adultos. Mientras que los jóvenes adquieren durante esa edad conocimientos que les serán útiles y preservarán a lo largo de su vida; los adultos por su parte, pueden verse afectados también si escuchan cosas contrarias a la forma en como deberían actuar. Esto mismo se aplica, por lo tanto, y con mayor grado de fuerza a los niños, acerca de los cuales se sostiene lo siguiente:

Incluso si fueran ciertas tales cosas [refiriéndose a las horribles acciones de Cronos contra Urano], no me parece que deban contarse con tanta ligereza a los niños aún irreflexivos. Sería preferible guardar silencio; pero si fuera necesario contarlos, que unos pocos los oyesen secretamente, tras haber sacrificado no un cerdo sino una víctima más importante y difícil de conseguir, de manera que tuvieran acceso a su audición la menor cantidad posible de niños.

República II, 378a.

Únicamente aquellos que estén bien capacitados en su espíritu, son los que podrán tener acceso a todas las narraciones y mitos que hayan sido censurados para todo el resto de los habitantes del Estado por considerarse inapropiados y perjudiciales. En efecto, sólo un espíritu que esté bien preparado sabrá distinguir cuales son los elementos de una narrativa que están mal contruidos, que están compuestos con un sentido alegórico o sin él, o bien, sabrá identificar las ideas o los pasajes que le pueden llegar a ser perjudiciales, pues, al estar previamente consciente de dichos aspectos no los tomará como algo verdadero. A este respecto, Platón considera que existen solamente dos tipos de profesiones que pueden tener libre acceso a todas las narraciones poéticas, aún a aquellas que resultan las más terribles y perjudiciales; tales profesiones que Platón tiene en mente, a pesar de que no lo dice de manera explícita en momento alguno, pero lo da claramente a entender son: aquellos que se dedican a la filosofía, y por otra parte también tendría libre acceso a todo el bagaje poético el gobernante del Estado.

Por ahora, y para no extendernos más en la cuestión, abordaremos únicamente el caso del gobernante. Para Platón, a éste le corresponde tener cierto dominio y conocimientos en lo que respecta al arte poético. Se sostiene en el diálogo de la *República* II, 379a que parte del oficio del gobernante consiste en poseer ciertos conocimientos en el campo de la composición de los mitos, sin embargo, no para componerlos ni mucho menos para recitar dichas narraciones. Por el contrario, al estar bajo su responsabilidad el cuidado y la preservación del Estado, se vuelve, por lo tanto, parte de su obligación delimitar los temas y las narraciones aptas para ser transmitidas. La finalidad de esto estriba en que el gobernante sepa distinguir aquello que es admisible de lo que no lo es, se acepte y se permita lo que es correcto y provechoso para los habitantes del Estado, de aquello que no lo es y resulta perjudicial.

Además de la facultad de poder conocer el procedimiento para la composición de los mitos, Platón también le concede al gobernante la facilidad de poder decir mentiras (*República* II, 382d), sin embargo, no cualquier tipo de mentiras ni tampoco con cualesquiera propósitos, sino solamente aquellas mentiras mediante las cuales se pueda favorecer al Estado, así como a sus ciudadanos. La finalidad de esto radica en que por medio de ciertas mentiras sea posible evitar —en la medida de lo posible—, confrontaciones, o bien, proteger

a los ciudadanos de potenciales amenazas tanto externas como internas al propio Estado. De manera similar, la mentira también resulta de utilidad en la composición de los mitos, puesto que, haciendo uso de éstas, según nuestro desconocimiento de los hechos de la antigüedad se hace posible asimilarlos a la verdad.

Sin embargo, para comprender más a profundidad la cuestión sobre los tipos y utilidades de la mentira que ahora nos ocupa, se hace preciso tener bien en claro cuáles son los tipos de mentira que Platón identifica, cual es el origen o la causa de cada una de ellas; así como también se vuelve indispensable saber identificar cuál de ellas y bajo qué circunstancias resulta de utilidad y cual otra, por el contrario, resulta perjudicial.

D) Tipos de mentira, causas de cada una y su utilidad

Ya con anterioridad, en el capítulo II del presente trabajo (pp. 51 – 62), así como también en el apartado dedicado a Parménides en el capítulo I (pp. 25 – 33) se sostuvo que la mentira y en general la falsedad no son del todo incompatibles con la idea del conocimiento, pues, aún pese a saber que tales ideas son falsas, mantienen, por el contrario, un aspecto de utilidad, siempre y cuando se le sepa otorgar dicha utilidad. Un ejemplo de esto, es contrastar la falsedad frente al conocimiento, es decir, no se puede tener un conocimiento, ni saberse poseedor de un conocimiento si éste no es contrastado frente a algo más, es decir con su contraparte que es la falsedad. ¿Cómo se podría saber que se tiene un conocimiento sobre algo si se desconoce lo que es falso? Otro ejemplo de la utilidad que tiene la mentira, es, como acabamos de ver, un recurso que pueda favorecer y ser provechoso para el correcto funcionamiento del Estado.

Así pues, no resulta del todo correcto sostener que la mentira y la falsedad son del todo negativas. La falsedad por su parte, tiene la extraña peculiaridad de funcionar como una *verificadora* de la verdad, pese a que no sea, ciertamente, la única y exclusiva vía para su verificación. En el último pasaje del proemio en el poema ontológico de Parménides, por ejemplo, la Musa le advierte al poeta que si ha de adentrarse al conocimiento de todas las cosas será preciso abarcar cada rincón: desde *la verdad la incommovible entraña*, hasta la simple opinión de los mortales *en quien fe verdadera no descansa*, haciendo, de hecho, especial hincapié en esta última. Inclusive, esta misma idea también se ve plasmada en el

canto II de la *Ilíada*. Poco antes de que se realice todo el catálogo de las naves, el poeta hace la siguiente invocación a las Musas:

Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas,
Pues vosotras sois diosas, estáis presentes y sabéis todo,
Mientras que nosotros sólo oímos la fama y no sabemos nada

Ilíada II, vv. 484 – 486.

No obstante, como se decía, la falsedad no es la única vía ni mucho menos la mejor para la confrontación de la verdad, para Platón, el autentificador más valioso y certero que existe no es otro que el momento presente. La verdad para Platón, no existe ni puede existir en ningún otro lugar más que en el aquí y el ahora; tal es lo que se deja en evidencia a lo largo de su carta VII, pues considera que la auténtica verdad solo puede habitar en los discursos *viva voce* y en ningún otro lugar. La verificación, se entiende, es una comprobación mediante los hechos, por lo que un discurso será verificable y verdadero durante tanto tiempo como los hechos lo demuestren así. Es por este motivo que, cuando se trata de los mitos, tales discursos Platón los considera generalmente como falsos, en la medida que no pueden ser comprobados ni demostrados mediante los hechos presentes.

No obstante, pese a que se le concede a la mentira ciertas y muy determinadas funcionalidades positivas, como las que se acaban de mencionar; la mentira resulta, como cabe esperarse, extremadamente perjudicial y dañina cuando se posee sin saberlo y se desconoce lo que es verdadero, es decir, cuando se toma dicha falsedad como si fuese algo verdadero. Platón sostiene que el peor estado del alma es la ignorancia, pues el hecho de albergar e incluso defender mentiras con el desconocimiento de que se poseen, implica por lo tanto tomar como verdadero aquello que no lo es. Dicho estado de alma es el que corresponde, en última instancia, a la situación de encadenamiento perpetuo en que se encuentran los hombres en el estadio más profundo en la alegoría de la caverna, condenados a contemplar de por vida sombras que no son más que una simple ilusión.

De esta manera, Platón hace una distinción entre dos tipos de mentira: por una parte se encuentran las mentiras verdaderas o puras, las cuales son la peor afección del alma y el peor estado en que se puede encontrar ésta. Dichas mentiras son despreciadas por todos, tanto

por los hombres como por los dioses, en tanto que nadie aceptaría voluntariamente albergar en su alma una falsedad considerándola como algo verdadero. Acerca de este tipo de mentiras dice Sócrates ya hacia el final del libro II de la *República*:

Pero lo que yo quiero decir es que lo que menos admitiría cualquier hombre es ser engañado y estar engañado en el alma con respecto a la realidad y, sin darse cuenta, aloja allí la mentira y la retine; y que esto es lo que es más detestado.

República II, 382b

Mientras que el segundo tipo de mentira es aquella a la que se le conceden ciertas funciones útiles y aptas para el desarrollo del Estado, son las que se denominan como «mentiras de palabra». Este tipo de mentiras son las que, como se había dicho, se le concede al gobernante el derecho para pronunciarlas, siempre y cuando sea para la preservación y el correcto funcionamiento del Estado. La diferencia fundamental que hay entre ambos tipos de mentira radica en que, mientras las mentiras verdaderas se ignora poseerlas, las de palabra, en cambio, quien las pronuncia sabe y conoce la verdad. En la *República* (382c – d) se hace mención a tres casos particulares en los que la mentira de palabra resulta de utilidad: a) como un remedio contra los enemigos, es decir, para disuadirlos de que causen algún tipo perjuicio al bienestar del Estado; b) también como un remedio contra aquellos que se hacen llamar amigos y salvarlos en caso de que lleguen a tener un arranque de locura o insensatez; c) en la composición de los mitos, en este último caso, aclara el diálogo, se aplica cuando “por desconocer hasta qué punto son ciertos los hechos de la antigüedad, la asimilamos lo más posible a la verdad” (*República II, 382d*).

De esta forma, así como al gobernante del Estado se le concede tanto la facultad de conocer el proceso para la *fabricación* o composición de los mitos, así como también la habilidad de proferir mentiras de palabra, ambas con la finalidad siempre de mantener en buen estado el gobierno bajo su mando. Algo muy parecido sucede con los tipos de mentira que acabamos de mencionar. Mientras que la mentira verdadera o mejor dicho, la ignorancia, es odiada por todos, tanto por hombres como por dioses, la mentira de palabra, en cambio, es solo despreciada por los dioses y admitida por los hombres en tanto que sirve como medida de prevención. Platón es sumamente cuidadoso a la hora de hacer la distinción entre mentira consciente e inconsciente y es, precisamente, frente a esta última con la que es mucho más

severo y más crítico. Rechaza rotundamente la mentira verdadera, mientras que con la mentira de palabra la acepta únicamente como medida profiláctica.

A más de esto, también se encuentran presentes algunas de las cuestiones de suma importancia que plantea Von Der Walde Giselle en su libro titulado *Poesía y mentira*. Una de las cuales es, por ejemplo, el que Platón generalmente da por hecho que los poetas son inconscientes de que la poesía puede decir falsedades, cuando, muy por el contrario, hay multitud de pasajes tanto en Homero como en Hesíodo, que nos demuestran de que los poetas sí son conscientes de las falsedades que es capaz de proferir la poesía. En efecto, Platón les atribuye a los poetas un papel pasivo, considerándolos única y exclusivamente como intérpretes o receptores de las Musas, elaborando sus composiciones en un estado de *divina inspiración*, es por tal motivo que resultan incapaces de dar explicación alguna de sus propias obras y, por lo tanto, no saben distinguir lo verdadero de lo falso.

La obra de Giselle señala certeramente, que el problema no se encuentra en que los poetas no sepan distinguir lo verdadero de lo falso, porque sí son conscientes de la falsedad como una de las posibilidades de la poesía¹¹, en cambio, el problema se encuentra más bien en que las pretensiones que tienen Homero y Hesíodo para con la verdad no es la misma pretensión a la que aspira Platón. Dice Giselle ya hacia el final de su capítulo IV:

Desde las condiciones éticas que Platón demanda a la poesía, gran parte de las narraciones de Homero y de los demás poetas son censurables; pero desde un punto de vista del desconocimiento de la distinción entre mentiras verdaderas y mentiras de palabra, las acusaciones platónicas a estos poetas son más difíciles de sostener. En el caso de Homero, él no tiene una única visión de lo que es la labor del poeta. A veces, como en el relato de las

¹¹ A este propósito, Giselle nos ofrece una buena cantidad de ejemplos en los que, tanto en la poética de Homero como en la de Hesíodo, se presentan casos en los que se demuestra que los poetas mismos son conscientes de que la mentira y la falsedad, son posibilidades entreabiertas para la poesía, es decir, no ignoran que la poesía puede proclamar falsedades. Entre los casos más dignos a tenerse en cuenta se encuentran la situación de Odiseo en su calidad de poeta, el cual durante una gran cantidad de narraciones no siempre dice la verdad, sino que, con mucha frecuencia también miente y de una manera tal, que hace creer a sus oyentes que es la verdad. El otro caso lo encontramos con el canto de las sirenas, acerca del cual es bien sabido, que aquellos que escuchan su canto y quedan atrapados por sus voces, no solo son engañados, sino que incluso, el engaño los lleva a la muerte (Giselle, 2010, pp. 55 – 61). Podemos añadir también las interesantes observaciones que menciona Walter Otto referentes al canto de las Ninfas, criaturas sumamente parecidas tanto en naturaleza como en apariencia a las Musas, de las cuales, se dice, solían engañar y atrapar a todo aquel que las escuchara a un punto tal, que al igual que con las sirenas, el destino final era la muerte. (Otto, 1981, pp. 39 – 45).

sirenas (*Od.* 12), hay conciencia de que se puede usar el canto poético para engañar y sembrar ignorancia; otras veces, como en la equiparación que se hace entre Odiseo y el poeta, tiene clara la posibilidad de que la poesía pueda decir mentiras semejantes a verdades o, en términos platónicos, de palabra (*Od.* 19.203). En el caso de Hesíodo no hay un compromiso del poeta con la verdad, sino con el alivio del dolor. Las Musas le dan autoridad para cantar y para hacer olvidar los males, pero en ningún momento le garantizan la verdad de sus palabras respecto a los hechos del pasado.

Giselle, 2010, p. 81.

Todo lo anterior resulta relevante en la medida que, siguiendo la lógica y el argumento platónico, los dioses y las Musas no podrían engañarnos ni producir en nuestra alma apariencias falsas, en tanto que ellas son únicamente causa de todo lo bueno, justo, provechoso y verdadero. Los poetas en cambio, no solo desean manifestar la verdad, como pretende Platón, sino que se proponen alcanzar otros objetivos fuera de ésta, tal como es, por ejemplo, deleitar y agradar a su público, aunque para ello tenga que recurrirse, no obstante, a las mentiras de palabra. Homero muy frecuentemente cuando se refiere a Odiseo en su calidad de poeta o aedo, lo hace recurriendo a uno de sus epítetos más conocidos: Odiseo, *el de múltiples ardides*, haciendo de esta forma alusión a su magnífica habilidad para entremezclar mentiras con verdades de tal forma que todo parezca auténtico y verdadero.

En resumen, podemos decir que no solo importa el decir mentiras de palabra, sino pronunciarlas de manera tan hábil que incluso parezcan verdades, lo cual es, precisamente, el objetivo de este tipo de mentira y la única razón por la cual Platón está dispuesto a aceptarlas, es decir, en tanto que tienen la facultad de poder prevenir y disuadir de los enemigos.

Sin embargo, lo que Platón critica y acusa fervientemente a los poetas es de ser *malos mentirosos*, e incluso peor aún, de mentir acerca de los asuntos más importantes y más elevados, como son: la justicia, el bien y presentar una imagen completamente errónea de los dioses. Sin embargo, y para concluir con el presente capítulo, nos toca ahora discernir sobre una de las terribles consecuencias de la mentira verdadera, así como también el papel que desempeña en ello la labor de los poetas.

E) La ignorancia como causa del mal

La ignorancia es considerada por Platón como la peor y la más peligrosa afección del alma debido a que es capaz de esparcirse con bastante facilidad, pues, el hecho de comunicar falsas ideas con el pleno desconocimiento de quienes las pronuncian, así como de aquellos que las reciben, se corre el inminente riesgo en la continuación de dicha propagación.

Ciertamente, los oficios que tienen una relación directa con la educación, son los que primeramente deben y tienen que ofrecer un conocimiento verdadero, certero, útil para los ciudadanos y conforme a las leyes de la justicia y el Bien. Son pues, aquellos oficios que tienen bajo su responsabilidad la educación, los que ante todo tienen que responder por cualquier tipo de falla o error cometido en el proceso de aprendizaje. Sin embargo, lo relevante de la cuestión se encuentra en que Platón percibe en dichos oficios: la poética y la sofística, ya desde un comienzo un problema muy grave; pues aun a pesar de estar en manos de tales profesiones algo tan importante como la educación, aun con todo percibe una gran falta de responsabilidad e interés por parte de los educadores respecto a los conocimientos e ideas que se comunican y se imparten.

Las profesiones que Platón tiene en mente y que hasta entonces eran las que desempeñaban esta función eran: los sofistas y los poetas. Por una parte, es más que sabido la muy severa crítica que Platón hace a los sofistas. Éstos son unos de los principales autores de que se transmitan conocimientos e ideas falsas, pues, todo lo que dicen y enseñan lo hacen sin fundamento alguno, en ausencia de un método que corrobore lo que dicen y, no obstante, aun con todo presentan sus aseveraciones como algo verdadero. Además de eso, para evitar ser juzgados suelen recurrir a la ingeniosa artimaña de negar la existencia de la falsedad, para que, a través de este recurso, quedar eximidos ante cualquier culpa o acusación en su contra.

Mientras tanto y por la otra parte, se encuentran los poetas de cuya labor ya nos hemos ido ocupando a lo largo del presente capítulo, desarrollando cada aspecto de su labor de los que Platón considera no se llevan a cabo adecuadamente y que resultan, de una forma u otra, perjudiciales para el bienestar del Estado. Sin embargo, como es posible vislumbrarse, ambos oficios tanto el sofista como el poeta comparten ante los ojos de Platón un aspecto en común, a saber, la ausencia de método; la fundamentación de la educación en base a un método

claramente establecido y estructurado resulta ser para Platón uno de los elementos más fundamentales para la enseñanza y la construcción de cualquier tipo de sistema.

Sin embargo, antes de proseguir es más que necesario hacer una aclaración. La ignorancia, al ser algo inconsciente, no precisa por lo tanto de un método en la medida que sus conocimientos e ideas no están justificados ante nada, cual es, evidentemente, el caso del sofista. En cambio, en el caso del poeta acontece de manera distinta; y es que, si bien es cierto la acusación de Platón se concentra en hacer notar la ausencia de un método en la composición de los mitos y las narraciones poéticas, no se atreve a tacharlos en ningún momento de ser ignorantes o de propagar dicha afección. Esto se debe a que, aun pese a su «falta de método», dichas composiciones siempre terminan apelando a la autoridad de las musas y al *endiosamiento* que éstas provocan sobre el alma de los poetas. Es por este motivo que Platón no clasifica al poeta al mismo nivel que el sofista, aun cuando claramente considera que ambas labores comparten ese aspecto en común: la ausencia de método. Además de esto, ya que al poeta no se le atribuye un estado de ignorancia como tal, se le concede por esto mismo, el lugar de las mentiras de palabra como ya lo habíamos dicho anteriormente. Sin embargo, como se ha venido mencionando, Platón acusa a los poetas de ser *malos mentirosos* y de mentir sobre los temas más importantes y más elevados, lo que resulta en una de sus grandes desventajas y uno de los motivos centrales para su censura.

Algunos de dichos temas sobre lo que los poetas han sostenido cosas contrarias a las que deberían, y que precisamente ahora nos ocupan, han sido, por ejemplo: presentar una falsa e inmoral imagen de lo que es la divinidad, así como también lo ha sido, enaltecer con frecuencia las acciones de los hombres injustos aun por sobre las acciones de los justos. Estos dos aspectos, de los cuales ya hemos hablado y desarrollado a lo largo del presente capítulo, juegan un papel decisivo también en lo que se refiere a considerar el origen y las causas del mal. En efecto, como veremos a continuación, algunas de las afirmaciones que suelen hacer los poetas, tienen algo en relación, a la hora de buscar, delimitar el origen y las consecuencias de la maldad. Además de esto, es bien sabido la constante preocupación por parte de Platón en el procurar ante todo el bienestar del ser humano. De ahí su interés por indagar las raíces de este fatal problema.

Como ya se ha mencionado en los apartados A y B de este capítulo (pp. 64 – 69 y 70 – 75 respectivamente), uno de los aspectos que más se le critica a los poetas y sobre el cual debería vigilárselos celosamente, es de cuidar que no manifiesten nada contrario a la naturaleza de la divinidad. Según esta postura, al haber atribuido falsamente cualidades a los dioses que claramente no les pertenecen, se contribuye de esta manera a propagar la idea de que, entre los dioses al igual que entre los hombres, también hay injusticia. Además de lo anterior, Platón hace mención de otra idea que también es sostenida por los poetas y la que resulta igualmente perjudicial, tanto o más que la primera; de hecho, ambas ideas, tanto la primera como esta segunda de la que estamos por hablar se encuentran en estrecha relación.

Dicha idea hace referencia a que, en la medida que la divinidad es buena, perfecta e inmutable, debe prohibirse por todos los medios posibles de que los poetas sostengan que los dioses, son el motivo y la causa tanto de los bienes como de los males que hay entre los hombres. Muy por el contrario, únicamente debería mantenerse y difundirse la idea, de que los dioses solamente son dispensadores de los bienes entre los hombres. A este propósito argumenta Sócrates en el libro II de la *República*:

— Y lo que no produce mal alguno ¿podría ser causa de un mal?

— No veo cómo.

— Pues bien ¿es benéfico lo bueno?

— Sí.

— ¿Es entonces, causa de un bienestar?

— Sí.

— En ese caso, lo bueno no es causa de todas las cosas; es causa de las cosas que están bien, no de las malas.

— Absolutamente de acuerdo —expresó Adimanto.

— Por consiguiente —proseguí—, dado que Dios es bueno, no podría ser causa de todo, como dice la mayoría de la gente; sería sólo causante de unas pocas cosas que acontecen a los hombres, pero inocente de la mayor parte de ellas. En efecto, las cosas buenas que nos suceden son muchas menos que las malas, y si de las buenas no debe haber otra causa que el dios, de las malas debe buscarse otra causa.

República II, 379b – c.

Sucede así, entonces, que de la poca cantidad de acontecimientos positivos que suceden a lo largo de la vida del hombre provienen de la divinidad, mientras en lo que respecta a los acontecimientos negativos que resultan ser una gran mayoría, se encuentra para éstos una causa diferente a la divinidad. Platón no pasa por inadvertida la cuestión de que, en el mismo seno del alma humana radican dos grandes potencialidades, ambas igualmente posibles, éstas son: la capacidad para el bien, y la capacidad para el mal. Uno de los mejores ejemplos que acerca de esto nos ofrece Platón, y que ahora es necesario volver a mencionar, es la ya conocida alegoría del auriga que se expone en el diálogo del *Fedro* 246a y ss., alegoría de la cual ya hablamos con anterioridad en el apartado A) del segundo capítulo (pp. 41 – 44). En esta comparación, para manifestar la doble naturaleza de que se conforma el alma humana, hace el símil de compararlo con uno de los típicos carros griegos que es movido por dos caballos y guiados por un auriga. Según se sostiene en dicho pasaje, mientras en el caso de los dioses la naturaleza de ambos caballos es idéntica, siendo de naturaleza noble, dóciles, buenos y hermosos; en el caso de los hombres, por el contrario, la naturaleza de ambos caballos es radicalmente distinta, uno es noble y dócil mientras el otro es de un temperamento hostil, torpe y malvado tal que es preciso continuamente infringirle daño para corregirlo constantemente.

Cómo es posible observarse esta alegoría, el caballo noble y dócil es la representación del potencial humano para hacer el bien; mientras que, por el otro lado el segundo caballo es la ilustración de ese mismo potencial humano pero para provocar el mal. Así pues, bajo este panorama, Platón es consciente de que las narraciones poéticas no son las únicas culpables de que exista la maldad y la injusticia. El hecho de comunicar ideas en contra de la justicia el bien y la divinidad, los responsabiliza más bien, de que los acontecimientos negativos en la vida del hombre se continúen suscitando, no los culpa, sin embargo, de ser la causa y el origen del mal en la medida que Platón sabe que el mal es una de las potencialidades del alma humana, una potencialidad que se encuentra siempre latente, pero la cual puede ser disminuida drásticamente gracias a una buena y correcta educación. A este propósito dice muy acertadamente Iris Murdoch: “Así, imágenes de maldad y exceso pueden conducir incluso a que personas buenas se dejen arrastrar en secreto, mediante el arte, a emociones que en la vida real se sentirían avergonzadas de abrigar.” (Murdoch, p. 18, 2015). Es justamente por este motivo por el que Platón le otorga tanta importancia y valor a la

educación y por lo cual, también, se preocupa de que la educación siendo un tema tan delicado e importante, quede en manos de cualquiera, inclusive ya sea que éstos sean poetas y aedos. Incluso algo peor aún, sería que la educación quedara sin ningún tipo de supervisión del gobernante del Estado ya que éste es quien debe vigilar minuciosamente las narraciones poéticas bien sea para su aprobación o bien sea para su prohibición.

De esta forma sucede que, la labor de los poetas en general tienen la responsabilidad en sus narraciones de no sostener nada relacionado al antropomorfismo de los dioses, ya que ello lleva inevitablemente a la idea de que son los dioses el origen y la causa del mal así como de la injusticia entre los hombres. Asimismo, se vuelve responsabilidad del poeta el evitar en la mayor medida de lo posible, las narraciones en las que se pongan de manifiesto cualesquiera actos de maldad e injusticia, esto con el objetivo de evitar la transmisión de este tipo de imágenes que puedan alterar y perjudicar el ideario común. Sin embargo, a este respecto Platón sostiene que, si resulta inevitable la transmisión de esta clase de narraciones, se volverá indispensable que se expongan dentro de la misma narración, las graves consecuencias a las que se someterá el personaje que no haya obrado adecuadamente, con el objetivo de hacer comprender al espectador que ningún tipo de acto injusto queda impune ni ante los ojos de los hombres ni de los dioses.

Resulta así pues, que en el Estado que Platón desea implementar, ningún tipo de injusticia será perdonada, lo que se debe a que la existencia del mal no tiene otra causa más que la de ser un error humano, de ahí, nuevamente, la importancia de una buena y correcta educación, ya que es bien sabido que mediante ésta, el hombre tendrá una mayor capacidad de discernimiento para conocer lo que esté bien de aquello que no lo está. Acerca de este último punto, Sócrates en su defensa contra las acusaciones de Meleto, reconociendo que no ha causado ninguna clase de perjuicio en contra de los jóvenes, hace mención de una ley a la que merece que le prestemos debida atención:

Esto no te lo creo yo, Meleto, y pienso que ningún otro hombre. En efecto, o no los corrompo, o si los corrompo, lo hago involuntariamente, de manera que tú en uno y otro caso mientes. Y si los corrompo involuntariamente, por esta clase de faltas la ley no ordena hacer comparecer a uno aquí, sino tomarle privadamente y enseñarle y reprenderle. Pues es evidente que, si aprendo, cesaré de hacer lo que hago involuntariamente. Tú has evitado y no has querido tratar conmigo ni

enseñarme; en cambio, me traes aquí, donde es ley traer a los que necesitan castigo y no enseñanza.

Apología de Sócrates, 25e – 26a.

De esta forma, si lo que se desea es disminuir la perpetración de actos injustos, el método más útil, efectivo y viable no es otro que el de recurrir a la educación. Ésta, en efecto, incrementa la capacidad de discernimiento, lo que hace que finalmente resulte más fácil el poder distinguir entre aquello que es bueno y malo; justo e injusto; correcto e incorrecto. Por lo tanto, ya que la educación nos ofrece esa capacidad de discernimiento; su contraparte, la ignorancia, no hace otra cosa más que dificultar el juicio sobre cada uno de los dos extremos. A esto se debe que Platón critique tan fuertemente, la ignorancia y la clasifique como una de las peores afecciones del alma, pues sabe que dicho estado es el que favorece ya no solamente la falta de juicio, sino que también representa un obstáculo para que el alma pueda acercarse y contemplar el conocimiento y la verdad.

Mientras, en lo tocante a la poesía en su calidad de labor educativa resulta más que evidente que para poder llevar a cabo correctamente con dicha función, la poesía debería realizar una gran cantidad de cambios en su propia labor y estructura para que, de esta forma, pueda resultar apta para la educación. Todos estos cambios involucran los aspectos que hemos venido tratando y desarrollando a lo largo del presente capítulo: desde modificar completa y radicalmente su idea sobre los dioses, pasando por la supresión de los prejuicios que rodean la idea de la muerte como algo negativo, hasta llegar incluso, a eliminar gran parte de los pasajes poéticos en que se ponen de manifiesto cualquier tipo de actos injustos.

Así pues, nos encontramos con que la censura de todos estos aspectos que rodean la poesía, van ligados a la idea de resultar inapropiados y terriblemente perjudiciales para el ideario común, así como lo es también para la correcta y adecuada construcción y funcionamiento del Estado. Además de esto y tal como se mencionó en páginas anteriores, la prohibición de todos estos caracteres poéticos, no se debe a que se estimen en tan poco valor o a que sean considerados «poco poéticos», sino que el motivo de su censura se debe precisamente a las consecuencias que lleva su escucha. A este propósito se sostiene lo siguiente al inicio del libro X de la *República*: “Da la impresión de que todas las obras de esa índole [es decir refiriéndose tanto a las obras poéticas como a las artísticas en general] son la

perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son.” (*República X*, 595b).

Además, sin embargo, el gran dilema que trae consigo la preservación de la tradición poética como recurso educativo, es, como cabe esperarse, la amplia y prácticamente inacabable reformulación a la que se encontraría sometida toda esa tradición. De esta forma, la reformulación tal como Platón propone que se lleve a cabo daría como resultado que la tradición poética griega tal como la conocemos, sería prácticamente irreconocible y en cualquier aspecto extraña a sí misma. Tanto es así, que el mismo Platón, siendo consciente de la innumerable cantidad de aspectos que deberían corregírsele, sostiene a este respecto, que las únicas obras poéticas que deberían conservarse por resultar las más adecuadas y propicias para su escucha, serían solamente aquellas que versen sobre dos temas en concreto: los himnos a los dioses, así como también las alabanzas a los hombres justos y virtuosos (*República X*, 607a).

No obstante, todos estos aspectos que acabamos de enumerar a lo largo de este tercer capítulo, aún nos resta por considerar una última y central cuestión, que resulta de la más importantes y de las más nombradas, ya sea por su relación con el aspecto formal del arte poético, o bien, ya sea por su manifiesta incongruencia respecto a la base de que se nutre y sustenta este arte, nos referimos a la cuestión sobre la inspiración poética. Acerca de lo cual Platón, a lo largo de sus diálogos, también enumera una cierta cantidad de aspectos que él considera deben ser, si no censurados, más bien modificados y corregidos para una mayor adecuación del estilo poético hacia fines formales, estéticos tanto como educativos.

CAPÍTULO IV

LA INSPIRACIÓN POÉTICA ¿DON DIVINO O RECURSO FORMULARIO?

Ya que hemos profundizado suficientemente en los dos fundamentos anteriores, que en conjunto conforman la crítica de Platón hacia la poesía; elementos que, como hemos ido viendo a lo largo del trabajo, corresponden a su vez a la apariencia y a la inmoralidad. Por ahora únicamente resta considerar el tercer y último elemento que también forma parte integral de esa tríada, el cual corresponde a la inspiración. Y que, curiosamente, de entre los tres fundamentos que hasta ahora hemos considerado, éste ha sido al que con frecuencia se le ha prestado mayor importancia; o incluso simplemente, es el primero al que se suele remitir cuando se habla de la crítica de Platón hacia la poesía. Todo esto quizás se debe, sin mucho temor a caer en equivocaciones, al simple hecho de que Platón dedico uno de sus primeros diálogos a tratar única y exclusivamente esta cuestión.

Es pues significativo el que Platón se haya decidido tan tempranamente a tratar cuestiones de este tipo. Tal vez haya sido su antigua profesión como poeta lo que lo impulsó a escribir sobre la inspiración poética, mientras que su profesión como filósofo lo impulsaría a escribir sobre esta misma cuestión, en la medida que constituye parte de su fundamentación tanto estética como epistémica. El diálogo del *Ion*, que ya desde un inicio ostenta el nombre de un rapsoda, aborda la problemática de si los poetas crean sus composiciones con conocimiento de un método y una técnica, o si más bien, por el contrario, sus composiciones son fruto de nada más que de una inspiración divina.

Es en este diálogo donde por primera vez se pone de manifiesto la oposición entre la inteligencia, el conocimiento racional y la técnica; frente a lo que es el arrebató divino, el entusiasmo y la inspiración. No obstante, pese a que dicha confrontación resulta algo relativamente nuevo, no lo es, sin embargo, el concepto de la inspiración en tanto que creación. Como se ha visto ya con anterioridad en este trabajo (pp. 33 – 38), Demócrito había sostenido la idea en su fragmento 18 que lo que escriben los poetas en un estado de divina

inspiración resulta poderosamente hermoso. Podría objetarse a este respecto, que dicha idea es tomada en realidad de las obras de los mismos poetas, quienes, haciendo invocaciones a las Musas les solicitan que canten tales o cuales acontecimientos. Sin embargo, lo que ofrece de nuevo el fragmento citado de Demócrito, es el haber dejado plasmada la idea de que es a través de la inspiración poética que nos hacemos partícipes de placeres estéticos sublimes; además, con esta misma idea también quedan fuertemente enlazados los conceptos tanto del poeta como de la inspiración.

Por otra parte, en lo que respecta a Platón, pese a que nos presente la oposición entre el conocimiento técnico y la inspiración, dejando situado evidentemente al primero por sobre el segundo, por las razones que ya veremos en las páginas siguientes; aun con todo una parte de él está dispuesto a reconocer la inspiración y el *endiosamiento* como uno de los estados más elevados y que sin duda son causa de las cosas más bellas. Sin embargo, ante los ojos de Platón, el hecho de que sea bello permanecer en dicho estado, eso no quiere decir precisamente que las composiciones realizadas bajo este estado tengan necesariamente relación con la verdad y el conocimiento; tema sobre el cual ya tratamos en el capítulo correspondiente. Así pues, para expresarse sobre la inspiración, Platón cita en el diálogo del *Fedro* y por voz de Sócrates un discurso de Estesícoro el cual dice lo siguiente:

No, nada hay de cierto en ese discurso [refiriéndose a su discurso anterior que acaba de pronunciar el mismo Sócrates en 238e – 241d]; no, no hay que desdeñar a un amante apasionado y abandonarse al hombre sin amor, por la razón de que uno de ellos delira y el otro está en su sano juicio. Bien estaría eso si fuera evidente que el delirio es un mal; pero, por el contrario, al delirio inspirado por los dioses es a lo que debemos nuestros más grandes bienes. En el delirio fue cuando la profetiza de Delfos y las sacerdotisas de Dodona prestaron señalados servicios a la Grecia y a los particulares; mientras que cuando conservaron su sano juicio hicieron poco o nada.

Fedro, 244a – b.

En las páginas siguientes de éste mismo diálogo se continúa pronunciando el discurso de Estesícoro, haciendo incluso un desglose etimológico entre los diferentes tipos de términos que conciernen al delirio, como lo son, por ejemplo: *maniké* o *mantiké*, términos referentes al delirio o la manía y la *Oionohistiké*, que se refiere a la adivinación hecha a base del razonamiento. Platón considera que existen dos grandes tipos de delirio: el primero que es

una enfermedad del alma, es decir, el delirio que está asociado a la locura en tanto que es un padecimiento; mientras que el segundo es un delirio asociado con el amor. Dentro de esta última categoría se ubican diversas clases inspiración, cada uno asociado a la divinidad que lo inspira: la primera es la inspiración profética la cual es influenciada por Apolo; la segunda es la de los iniciados, la que es causada por el dios Baco; la tercera es justamente la inspiración de los poetas, la que es causada por las Musas; mientras que por último esta la inspiración de los amantes, la que resulta ser fruto de Venus y Amor (*Fedro*, 265b).



Se reconoce así, por lo tanto, que la inspiración de los poetas no es el único tipo de delirio que pueden influir los dioses sobre los hombres. No obstante, es preciso hacerse notar que en ningún momento se sostiene que el delirio o la inspiración, sea cual sea del dios que provenga, nunca se considera como un estado negativo ni tampoco un padecimiento que se tenga que sufrir por obra divina —exceptuando por el primer tipo de delirio cuya causa, no es ninguna divinidad, sino un padecimiento de la propia alma—. Recordemos, a este propósito, la idea ya anteriormente esbozada acerca de la naturaleza y el Ser de la divinidad; según la cual, Dios en la medida que es perfecto e inmutable, resulta imposible, por lo tanto, que sea la causa del mal o de cualquier otro acontecimiento o padecimiento negativo entre los hombres.

A estas alturas aun cabe hacerse la pregunta, todavía válida, de en qué momento ese aliento divino, que no deja de ser un don, un obsequio al fin y al cabo de los dioses para los hombres, de qué momento a otro se torna de algo positivo, bello y hasta auténtico, en algo

perjudicial, inapropiado y que es motivo de una severa censura, así como también de una estricta, meticulosa y continua vigilancia. Ciertamente Platón tenía sus razones para tomar lo suficientemente en consideración el arte, y aun con mayor grado de precaución todo lo referente a la música, dentro de la cual se consideraba también la poesía. Sin embargo, para Platón no puede pasar inadvertida la cuestión de que la poesía, siendo una herramienta tan poderosa y eficaz para la educación, la fabricación de imágenes y la preservación de la tradición oral; aun con tales aspectos a su favor, no haya sido debidamente empleada para transmitir una idea verdadera y acorde a la naturaleza de los dioses, ni acorde tampoco a las leyes de la justicia, el bien y la verdad.

Para Platón, entonces, el problema no radica en la inspiración misma, pues ésta viene de los dioses y de ellos no proviene nada que sea malo ni perjudicial para el hombre; por el contrario, la verdadera raíz del problema se encuentra en que los poetas hacen una mala interpretación de las Musas, pues tergiversan todo lo que éstas pronuncian. Acerca de estas dos ideas: tanto la que se refiere a la inspiración como algo bello, así como aquella otra que responsabiliza a los poetas de sus composiciones potencialmente perjudiciales, por el sólo hecho de carecer de un método; ambas ideas es posible encontrarlas en múltiples pasajes a lo largo del *Corpus Platónico*. Algunas veces se trata el tema de manera explícita como es en el caso del *Fedro* del que hace poco hablamos y como lo veremos también en lo siguiente con el caso del *Ion*; otras veces, por el contrario, se encuentran estas mismas ideas, pero plasmadas de manera implícita. Por citar algunos de estos ejemplos, están la *Apología* en donde Sócrates dice lo siguiente:

Y tuve que reconocer muy presto que los poetas no hacen por sabiduría lo que hacen, sino que se les viene como nacido y por endiosamiento, cual el de los inspirados y adivinos, que también los tales dicen muchas cosas y bellas, pero no saben de qué hablan, y vi claramente que cosa parecida les sucede a los poetas.

Apología de Sócrates, 22c.

Incluso, ya desde este momento, se dejan entrever en este pasaje dos cuestiones muy importantes y que se irán desarrollando posteriormente en algunos de sus diálogos. Tales ideas son: reconocer que el poeta se encuentra en un estado de divina inspiración, estado en el que se pueden decir muchas cosas bellas, pese a no saber de lo que habla; y la identificación

de varios tipos de inspiración, no solamente la que concierne a los poetas. Otras de las muchísimas menciones que hace Platón acerca de la carencia de método poético, y que es apropiado citar aquí por cuanto se refiere a la fabricación de discursos, y éstos a su vez, abarcan el dominio de la poesía, es el pasaje del *Fedro* 258d, en donde Sócrates hace notar que: “lo vergonzoso comienza cuando no se habla ni se escribe bellamente, sino todo lo contrario.” Aquí parece que Sócrates asocia el hecho de *hablar y escribir bellamente* con el decir cosas apropiadas y conforme a las normas de la Verdad, el Bien y la Justicia. Es decir, y dicho en pocas palabras, hablar sin saber lo que se dice y sin un método para justificarlo, no es para Platón sinónimo de belleza.

Así pues, podemos encontrar una sutil diferencia en cuanto a la opinión que Platón tiene respecto a la inspiración y a la falta de método poético. Por una parte, reconoce como decíamos antes, que la inspiración es uno de los estados más elevados a los que es posible abandonarse, pues es un estado que es influido por una divinidad; sin embargo, lo anterior no quiere decir que los poetas queden eximidos de toda responsabilidad ante cualquier cosa que digan. Por el contrario, es su deber y su responsabilidad el saber interpretar adecuadamente las palabras de las Musas. Quizás sea esta, en última instancia, el objetivo de la crítica de Platón: el demostrar que la ausencia de técnica por parte de los poetas, no se refiere a una falta de técnica en lo que concierne a la composición y fabricación, sino a una falta de técnica en cuanto a la interpretación de las palabras de las Musas.

Las razones que llevan a considerarlo de esta forma, son principalmente dos: la ya mencionada diferencia entre la bella inspiración poética, y a la vez, su perjudicial ausencia de técnica; mientras que por el otro lado se encuentra el que Platón haya concedido a los poetas, en su diálogo del *Ion*, el papel de ser los *intérpretes de las Musas*. Éstas son las palabras que Sócrates dice a este propósito:

Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine.

Ion, 534e.

Siguiendo esta idea, si nos planteamos la misma interrogante que Sócrates le hace a Ion, acerca de cuál es la técnica propia del poeta, ya que, ciertamente, su técnica no radica en saber cosas concernientes a las de un auriga, las de un médico, ni de un general militar — todos estos temas sobre los que trata Homero y los demás poetas—, ¿cuál es, entonces, la técnica particular del poeta y de la que le concierne hablar única y exclusivamente a él? Ante esta cuestión, Ion se siente tentado a afirmar que su técnica lo capacita para hablar correctamente sobre todos y cualquier asunto que se trate, sin embargo, ante las constantes increpaciones por parte de Sócrates, Ion se ve forzado a cambiar cada vez de opinión, dejando así en plena evidencia su ignorancia. Acerca de esto, Iris Murdoch ha sostenido que, ante la pregunta formulada por Sócrates, Ion pudo haber contestado perfectamente y con plena tranquilidad que su técnica propia consiste en hablar sobre las cuestiones generales de la vida humana. No obstante, esa respuesta que nos propone Iris Murdoch, tampoco dejaría tan bien situado a Ion como debería parecer, pues sucede que la filosofía, tiene precisamente por cometido indagar sobre las cuestiones elementales de la vida del hombre; así pues, al proponer tal respuesta, Ion quedaría igualmente frente a un dilema, ya que estaría proponiendo rivalizar directamente con la filosofía.

No pretendemos hacer aquí un análisis riguroso y exhaustivo sobre cuáles hubieran sido las respuestas más apropiadas y certeras para el interlocutor de Sócrates; sin embargo, sí resulta importante resaltar esta cuestión en la medida que involucra, precisamente, la técnica poética. Podemos decir, entonces, ya que a Ion se le interroga sobre su técnica en cuanto rapsodo, y debido a que no le es fácil tampoco dar como respuesta que el tema sobre el que los poetas están más capacitados para hablar es acerca de las cuestiones humanas en general; sostendremos por lo tanto que la respuesta más certera por parte de Ion hubiese sido, como ya lo mencionamos en páginas anteriores, la interpretación de las Musas.

No obstante, en este punto se vuelve más que necesario hacer una aclaración. Y es que, si bien la labor y la técnica del poeta radica justamente en eso: saber interpretar adecuadamente las palabras de las Musas; la técnica del rapsoda, por su parte, cual es el caso de Ion, consiste no en la interpretación directa de las Musas, sino, en la interpretación de los poetas. Esto mismo es lo que le señala Sócrates a su interlocutor cuando le dice que la labor de los rapsodas consiste en ser los intérpretes de los intérpretes:

Ion — Sí, ¡por Zeus! Claro que sí: me has llegado al alma, no sé de qué manera, con tus palabras, oh Sócrates, y me parece que los buenos poetas por una especie de predisposición divina expresan todo aquello que los dioses les comunican.

Sócrates — ¿No sois vosotros los rapsodos, a su vez, los que interpretáis las obras de los poetas?

Ion — También es verdad.

Sócrates — ¿Os habéis convertido, pues, en intérpretes de intérpretes?

Ion — Enteramente.

Ion, 535a.

El hecho de que se reconozca a los rapsodas y los aedos como los intérpretes de los poetas y éstos a su vez sean los intérpretes de las Musas; le proporciona a Platón material suficiente para dar a luz otra de sus grandes y más conocidas imágenes para ilustrar esta situación. Nos referimos a la imagen de la *piedra heráclea* y que fue llamada por Eurípides como *piedra magnética* (*Ion*, 533d – 534c). Se nos presenta en este pasaje el ya entonces conocido y estudiado fenómeno del magnetismo, Platón lo utiliza aquí para ejemplificar que la inspiración divina, posee una fuerza tal que es capaz de extender sus propiedades magnéticas —inspirativas en este caso—, aún más allá del primer objeto con el que se encuentra en contacto, logrando así atraer a más de un objeto o anillo formando una especie de encadenamiento.

Así como esta piedra tiene la propiedad de atraer hacia sí a otras, que éstas a su vez, adquieren las mismas propiedades magnéticas que la primera, aunque en menor grado, produciéndose de esta forma un encadenamiento. De la misma forma sucede con los inspirados que crean las Musas. La fuerza divina que proviene de ellas es tal que no solo alcanza a afectar al poeta, que es el primer eslabón de que se compone dicho encadenamiento, sino que logra influir también en el rapsoda quien es el intérprete de poetas, segundo eslabón de que se compone dicho encadenamiento divino; por último, concluye esta fuerza en la multitud de anillos que constituyen el público, la audiencia tanto de los poetas como de los rapsodas. Acerca de esto último Ion nos proporciona su testimonio sobre los sentimientos que ha logrado infundir en el público que lo ha escuchado:

Ion — Y mucho lo sé, pues los veo siempre desde mi tribuna, llorando, con mirada sombría, atónitos ante lo que se está diciendo [...].

Sócrates — ¿No sabes que tal espectador es el último de esos anillos, a los que yo me refería que por medio de la piedra de Heraclea toman la fuerza unos de otros, y que tú, rapsodo y aedo, eres el anillo intermedio y que el poeta es el primero?

Ion, 535e – 536a.

Nuevamente, a estas instancias, Platón vuelve a echar mano de un importante recurso poético que lo ayude a ilustrar —por irónico que pueda parecer—, la idea del encadenamiento por inspiración poética. No obstante, resulta cuanto menos llamativa la cuestión, de que, para otros tipos de inspiración como son la profética inspirada por Apolo, la inspiración Báquica, o incluso la que es obra de Venus y Amor, Platón no les haya concedido a estos otros tipos de inspiración, un tipo de encadenamiento semejante al que sucede con la inspiración poética. Acerca de esto último tenemos únicamente, un par de menciones referentes a la locura de los amantes que se plantean en el *Fedro*, 237c y ss., en donde se indaga acerca de qué es más apropiado: si entregarse a la pasión y locura del que está enamorado, o de aquél que no lo está. No obstante, dicha cuestión no se presenta de manera análoga a la inspiración poética, en la medida que el ser amado, ósea el objeto del amor, no se considera como tal ser parte del encadenamiento tal como sucede en el caso de la poesía.

Pensando en términos que nos lleven a considerar las posibles razones de que Platón le haya concedido más importancia, o simple y llanamente, prestado mayor atención a la inspiración poética y sus potenciales consecuencias, más que a cualquier otro tipo de inspiración; se puede razonar, por ejemplo, en que una de las principales cualidades de la inspiración poética, radica en su pretensión para con la verdad. Siendo el concepto de la Verdad una de las ideas centrales en toda la filosofía platónica, es de esperarse que Platón no estuviera conforme con el concepto de la verdad según nos lo proporciona la poesía, más aún, encontrándose dicha idea sobre arenas movedizas, un terreno tan poco bien fundamentado como lo es la falta de técnica poética. No obstante, aún surge la cuestión del porqué a otros tipos de inspiración —que mantienen las mismas pretensiones de verdad que la poesía—, como es el caso de la inspiración profética, no se la haya considerado igualmente perjudicial.

Se puede tomar en consideración también, la diferencia entre las funciones socioculturales de cada una de ellas. Por su parte, la poesía desempeñaba la importante labor de la educación y la preservación de la tradición oral; mientras que, por su parte, los profetas desempeñaban igualmente su función cultural respecto a la adivinación y los oráculos. No obstante, es posible discernir que hay, entre ambas labores basadas en la inspiración, una diferencia considerable en lo que respecta a sus funciones culturales y sociales. Si bien es cierto, tanto la poesía, así como la labor de los profetas resultaba indispensable para la cultura griega; es posible percibir que, la función llevada a cabo por la poesía resulta ser de más peso en la medida que involucra la educación, un aspecto primordial a lo largo y ancho en la vida del hombre. En cambio, el aspecto profético, no tenía relevancia más que dentro de un lapso de tiempo determinado, es decir, abarcando un acontecimiento futuro sobre un hecho en concreto, fuera del cual, perdía su sentido y su significado.

Éstas pueden ser algunas de las razones por las que Platón le concede mayor importancia a la inspiración poética, por sobre cualquiera de los otros tres tipos; de la misma forma, hace un desarrollo y una crítica considerablemente más extensa y exhaustiva, hacia la técnica y la inspiración poética que hacía cualquiera de las otras tres inspiraciones restantes. Pareciera ser, incluso, que en ningún momento se plantea la pregunta, sobre cuál es la técnica particular en el caso de los que se dedican a la profecía. Todo esto se debe, sin lugar a dudas, a que Platón reconoce y es plenamente consciente de los extensos límites y alcances que puede llegar a tener la poesía, tema que en lo absoluto debe pasarse por alto, más aún, tratándose de una tradición que transmita valores, ideas e incluso conocimientos contrarios a los que debería regirse una sociedad saludable y en buen estado.

A más de esto, se hace preciso hacer mención también acerca de una de las perspicaces y agudas observaciones, que durante mucho tiempo ha dado de qué hablar a los críticos sobre el diálogo del *Ion*. Algunos han hecho notar la peculiar situación de que para este diálogo —que aborda un tema tan relevante como es la inspiración poética—, Platón haya decidido tomar por interlocutor de Sócrates, no a un poeta como tal, quien resulta ser el primero de los anillos del encadenamiento por inspiración divina y que es, por lo tanto, el más indicado para dar razón sobre dicho estado; sino que, por el contrario, se opta por desarrollar el diálogo mediante uno de los *subordinados* del poeta, es decir el rapsoda, uno

de los inspirados por el poeta y que se encuentra en el segundo estadio de ese encadenamiento.

Resulta entonces llamativa la cuestión, de que Platón haya decidido desarrollar su diálogo, que aborda cuestiones poéticas, sin la ayuda de un poeta, sino con la ayuda de un rapsoda, quien desempeña una labor secundaria respecto a los poetas. A este propósito, ya de entrada, algunos críticos han sostenido que el auténtico objetivo de la crítica en este diálogo no son los poetas como tal, sino que son los rapsodas; idea que resulta contraproducente desde la perspectiva que hemos ido postulando a lo largo del presente trabajo. En efecto, el que Platón haya hecho recurrentes menciones referentes al trabajo de los poetas, casi siempre con el objetivo ya sea de criticar o de censurar algún aspecto o cualidad de ésta, da fundamento para pensar que el principal objetivo de la crítica expuesta en el *Ion* no son los rapsodas. Aun con todo, no negamos rotundamente la posibilidad de que haya sido la intención de Platón desde el primer momento en que concibió este diálogo, atacar a los rapsodas; pues, aun a pesar de que desempeñan un papel poético secundario, siguen formando parte del encadenamiento divino, e inclusive más importante aún, se encuentran dentro de la misma esfera pedagógica en que se encuentran los poetas, por lo que Platón haya visto como algo necesario hacer una crítica hacia su labor.

Es en el excelente trabajo de Mario Mejía, titulado *El teatro filosófico y la rapsodia* en donde se exponen los argumentos de algunos de los críticos y comentaristas más importantes entorno al diálogo del *Ion*. Desde la teoría tal como la de Gomperz, quien sostiene que, el joven Platón decidió colocar a los rapsodas en el primer plano del diálogo debido a que no se atrevió a burlarse abiertamente de los poetas; mientras que Collingwood, por su parte, simpatiza con esta misma idea afirmando que el *Ion* es una crítica hacia los rapsodas, no hacia los poetas. Trupp opina que la ironía del diálogo no afecta ni a los poetas ni a los rapsodas sino únicamente a Ion, quien deja en plena evidencia su anhelo de ser llamado «divino»; mientras que, Wilamowitz en concordancia con Goethe son considerablemente más severos con este diálogo platónico, pues sostienen que dicho diálogo ni siquiera puede ser considerado filosófico sino simple y llanamente una sátira, en tanto que se vale de toscos sofismas para ridiculizar a Ion (Mejía, 2003. pp. 3 – 16).

Además de los argumentos ya citados, se abordan asimismo las opiniones y los argumentos de otros muchos críticos y comentaristas respecto a este mismo diálogo; uno de entre los cuales se encuentra Moreau, de quien nos interesa mencionar su parecer en la medida que deja entreabierto la posibilidad de una técnica poética. Según Moreau, la cuestión de que la función del rapsoda sea la interpretación del poeta, esto significa que desempeña simultáneamente el papel de un comediante y de un exégeta, sin embargo, en ninguno de estos dos casos le es posible reivindicar su autoridad técnica: en tanto que comediante puede encontrarse en un estado de inspiración, pero, en tanto que exégeta Ion resulta incompetente al no poder dar razón de ningún otro poeta más que de Homero (Mejía, pp. 7 – 8). No obstante, Moreau sigue la línea de pensamiento de la mayoría de los críticos que acabamos de mencionar, es decir, sostiene que los poetas no son el objeto de ataque en dicho diálogo, pues incluso, plantea la posibilidad de una técnica poética cuyo carácter de totalidad permita crear obras superiores a las que emanan de la supuesta inspiración momentánea.

Las intenciones de Moreau eran las de prefigurar una técnica poética que le permitiese dejar bien fundamentada la poesía como un arte técnico, que no solamente permanece sujeta al incesante vaivén de la inspiración divina. Sin embargo, en la segunda mitad del presente capítulo, trataremos de demostrar precisamente esta idea, de que la poesía, ya desde Homero y Hesíodo —e incluso desde mucho antes, con Orfeo y Museo— no permanecía carente de técnica, sino que, muy por el contrario, sus elementos tanto estructurales como estéticos estaban claramente definidos, cada uno de los cuales desempeñaba su debida función y utilidad. De hecho, ya desde la sola invocación a las Musas al inicio de cada obra, pareciera adquirir tintes formularios, es decir, de aspecto técnico más que de una simple solicitud del poeta que le permita entrar al estado divino de la inspiración.

IV. I. LA TÉCNICA POÉTICA. CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA ÉPICA

Ahora que nos proponemos indagar sobre las características de la poesía, y cuáles son las razones para considerar, contrario a la opinión de Platón, que este arte no carecía de técnica, se hace necesario tomar como ejemplo un tipo de poesía en particular. Ya desde Grecia, en efecto, había una caracterización entre diferentes formas de poesía, clasificación

que dependía de cada tipo de verso; cada uno de los cuales implicaba a su vez, una estructuración propia, un objetivo estético y una intención propias de cada tipo de verso en particular.

Entre los diferentes tipos de poesía se encontraban por ejemplo, aquella que tenía mayor grado de influencia en Grecia, que era la epopeya o también conocida como poesía épica, cuyos principales representantes fueron Homero y Hesíodo; se encuentran por otra parte los ditirambos¹² que eran antiguamente un himno coral que iba acompañado de una danza que se realizaba en honor a Dionisio, algunos de los poetas que escribieron ditirambos fueron Pindaro, Baquilides y Simónides éste último quien también escribió con frecuencia elegías y yambos; éstas eran precisamente, las otras dos formas de poetizar que había en Grecia, las cuales se caracterizaban por ser propias para dirigir insultos o para burlarse de algo; entre los compositores de este tipo de género en particular, el yambo, se encuentran: Arquíloco, Semónides, Mimnermo de Colofón, Hiponacte, Solón de Atenas, entre otros¹³.

Ciertamente, había una gran diferencia entre cada una de estas formas de hacer poesía. No es lo mismo, en efecto, un ditirambo que un yambo, ni una epopeya lo mismo que un yambo; cada estilo mantenía sus propias características, así como sus propias intenciones. Por ejemplo, la intención propia de la poesía épica, era la educación a través del relato de las grandes hazañas llevadas a cabo por los personajes más representativos de esta cultura, otra de sus intenciones era la preservación de su tradición oral; mientras tanto, el objetivo que se proponían alcanzar los ditirambos resultaba más que evidente: alabar, rendir tributo y celebrar a los dioses; mientras que, por otra parte y en lo que concierne a los yambos y las elegías su intención no era otra que la de manifestar el desacuerdo, el descontento o incluso el enojo por parte del poeta.

Así pues, el que haya existido en Grecia ya desde entonces una caracterización entre diferentes tipos de poesía, eso nos permite vislumbrar ya de entrada, la existencia de una técnica y una estructura inmanente de cada una. Por lo tanto, para adentrarnos al estudio de

¹² Aristóteles en su *poética* 1449a, sostiene que el ditirambo dio pie a que surgiera posteriormente la tragedia en la medida que, la estructura del ditirambo era tripartita al igual que la de la tragedia, pues se componía de una estrofa, antistrofa y un epodo.

¹³ Para un mayor acercamiento a los diferentes tipos de poesía lírica griega, así como de algunos de sus mayores representantes, remitimos a la obra de Carlos García Gual, *Antología de la poesía lírica griega*.

las diversas características de este arte, se hace preciso tomar como ejemplo algún tipo de poesía en particular. Para los objetivos que aquí nos conciernen, consideramos más oportuno indagar en las características que dieron forma a la epopeya, pues fue este género el que resultó de mayor relevancia, el más influyente y al que Platón se refiere con más frecuencia a lo largo y ancho de su crítica, en la medida que, como se ha dicho, uno de los objetivos primarios de la épica era la educación, cuestión que resultaba sumamente relevante para este filósofo.

Según lo dicho, se vuelve necesario asimismo volver la mirada hacia el contexto social y cultural que la originó y al cual le debe su esencia. Por lo tanto, la razón de que la épica sea un género literario tan plenamente homogéneo, se debe a las raíces del contexto que le dio forma. Se suele decir, que cada género literario adquiere la forma, el contenido y las características del contexto histórico, social y cultural del cual nació; es decir, como si el surgimiento de cada nuevo género literario representara un vivo reflejo del estado actual en el que se encuentra la sociedad que le dio forma a cada uno de esos géneros literarios¹⁴.

Por homogeneidad¹⁵ nos referimos a que los elementos que conforman este tipo de género literario pertenecen a una misma naturaleza, de tal manera que todos los elementos que la estructuran se complementan mutuamente, dando lugar a que la obra desarrolle plenamente su contenido, lo cual viene en beneficio no solo de éste, sino más importante aún, de la complementación y participación de la tradición y el contexto del que forma parte el autor.

Si la *Iliada* y la *Odisea* se perciben como obras auténticamente épicas, es sin duda porque Homero, siendo partícipe de una extensa y larga tradición oral, consiguió recoger magistralmente gran cantidad de escenas típicas formuladas por y para la misma tradición,

¹⁴ Georg Lukács en su libro *Teoría de la novela* sostiene que cada género literario tiende a adquirir las mismas características, rasgos, conceptos, ideas y en general aspectos socioculturales, del contexto histórico del que éste nace; lo que hace, que cada género literario sea propio de cada época y cultura. A esto se debe, por lo tanto, que géneros literarios tales como la epopeya, o los relatos míticos, hayan sido tan significativos y determinantes para las épocas en que se desarrollaron.

¹⁵ Georg Lukács, en el libro antes mencionado presenta la oposición de términos *homogeneidad* y *heterogeneidad*. El primero se refiere a la correlación que existe entre los diferentes elementos de que se compone una obra literaria; el segundo por su parte hace referencia al distanciamiento que se percibe entre esos mismos elementos de que se conforma dicha obra.

escenas que sirvieron como forma de comunicación de la historia y cultura de Grecia. El lenguaje que utiliza Homero, pese a ser literario, es un lenguaje congelado, según nos menciona Carla Bochetti (2006, Cap. 2), pues al ser un lenguaje basado en la repetición tiene características artificiales, construcciones poéticas propias del contexto. Tales construcciones artificiales no corresponden en términos concretos a ningún lugar de Grecia ni a ninguna de sus épocas históricas, sino que se refieren a una realidad muy general de ésta; resulta ser pues, una historia compartida y formulada en conjunto.

Las características estéticas recogidas por Homero representan el fruto de largos años de elaboración, formulación e intercomunicación entre varias regiones de Grecia para poseer en común una historia y una mitología que formara parte del desarrollo de su propia cultura. Es ese resultado el que caracteriza y hace que las obras de Homero sean consideradas auténticamente épicas, pues muchos de los elementos que le dan forma difícilmente pueden encontrarse en otras obras del mismo género, o si se encuentran, mantienen sin embargo un desarrollo y un significado completamente distinto, pues las características que subyacen en la *Ilíada* y la *Odisea* son producto del contexto histórico y social, por lo que encontrar esas mismas características fuera de ese contexto equivale a reformular y dar un uso distinto al que se usó en otro tiempo y lugar y con distintas finalidades.

Aunque algunas de las características que se mencionarán a continuación es posible advertirlas a primera vista en el trascurso de la lectura misma de la *Ilíada* y la *Odisea*, — ambas obras en las que nos enfocaremos principalmente en lo siguiente para notar con mayor claridad algunas de las características de que se conforma la poesía épica—. No obstante, la estructura o simplemente el uso de algunos de estos recursos poéticos pueden resultar de un carácter tal que para los lectores modernos resulte hasta cierto punto confuso, extraño e incluso ajeno, pero que sin ellos esa épica no sería posible en la medida que, es gracias a dichas características a que obras de este tipo desarrollen plenamente su majestuosidad.

Vayamos enumerando entonces, dichas características para ver con más discernimiento en qué consiste cada una de ellas, así como también las funciones que desempeñaron no sólo dentro de la esfera de la obra misma, sino incluso la función que cumplieron también a un nivel social y cultural.

A) El carácter nemotécnico o lenguaje formulario

Una de esas primeras características tiene que ver con el carácter nemotécnico, es decir, la repetición, la cual es plasmada de dos maneras diferentes siendo que ambas poseen un mismo fundamento. Por una parte, se encuentra en el uso recurrente de las *escenas típicas*, las cuales se pueden definir como aquellos pasajes que poseen muchos aspectos en común, tanto es así, que parecieran estar basadas en un modelo en común ya previamente determinado y configurado para ciertos propósitos. Los mejores ejemplos que consiguen demostrarlo, serían las escenas relativas a los sacrificios de los bueyes antes de llevarse a cabo alguna comida, el escanciamiento del vino en las cráteras, el baño de los héroes que resalta su belleza y corpulencia que resulta comparable *solo con la de los dioses*, etc.

Otra de las formas en que también es posible apreciar el uso de las escenas típicas es en el momento en que se relatan los viajes en la Odisea, pues continuamente se narran cuántos días viajaron con sus respectivas noches, *agitando el espumoso ponto abundante en peces*. Cuando se narra asimismo el momento en que Odiseo y sus acompañantes arriban a una isla, Odiseo, para conocer a los habitantes envía siempre a dos de sus compañeros en compañía de un tercero como heraldo. Así pues, aunque todos esos pasajes tienen ciertos aspectos propios que los diferencian del resto, presentan, sin embargo, elementos en común como si todos ellos estuvieran basados en una escena ya determinada y previamente configurada.

El segundo tipo de función perteneciente al carácter nemotécnico está relacionado con el frecuente uso de los epítetos. Un epíteto se refiere a un adjetivo cuya función es la de caracterizar al sustantivo que acompaña; a este respecto Carla Bochetti sostiene que hay una diferencia entre dos tipos de epítetos: los que no denotan cualidades particulares del sustantivo y aquellos que sí denotan cualidades particulares del sustantivo. Ejemplos del primer caso son los epítetos que se refieren a las *cóncavas naves* o incluso el que se usa para referirse a las *palabras aladas*. En cambio, los que suelen ser más frecuentemente usados son el segundo tipo, los que sí denotan cualidades particulares del sustantivo. Algunos de los ejemplos más representativos de este tipo de epítetos son: Zeus *crónida*, *que lleva la égida*; Atenea *la de los ojos claros*; Aquiles *el de los pies ligeros*; Héctor *el de casco tremolante*; Odiseo *fecundo en ardides, ingenioso, de ánimo paciente*, etc. (Bochetti, 2006, cap. 1).

Se ha sostenido que el uso de tales epítetos se hacía con la finalidad de expresar y dar a entender algún aspecto sobresaliente de cada personaje en particular, ya fuera por alguna habilidad propia de él como sucede con Odiseo por su ingenio, o con Atenea por lo agudo y penetrante de su observar; fuera también por alguno de los componentes de su armadura que lo distinguiera del resto, como sucedía con Héctor por su casco, o con Zeus por llevar la égida; fuera asimismo, para denotar cualidades o aspectos propios de alguna región o población de Grecia, como sucedía con los Aqueos por su melena o por llevar *hermosas grebas*, o bien los Troyanos por ser *domadores de caballos* o también por ostentar *broncíneas túnicas*.

Ahora bien, ¿qué función cumple ese carácter nemotécnico en la poesía épica griega? Resulta cuanto menos curioso mencionar que, cuando el lector moderno lee las obras de Homero y nota la gran frecuencia en el uso de los epítetos y en menor medida de las escenas típicas, al principio el lector suele otorgarle un determinado sentido a cada uno de ellos, pero conforme se avanza en la lectura se da muy pronto cuenta de ese frecuente y casi insistente uso, por lo que decide omitir su lectura y la importancia de ellos, de esta manera “el lector adquiere una insensibilidad sobre cualquier significado particular del epíteto, y ésta se vuelve una parte integral del entendimiento del estilo homérico” (Bochetti, 2006, cap. 2). Por lo cual, el lector no alcanza a percibir la relevancia que tiene el lenguaje formulario para la creación de la poesía épica, ni mucho menos lo significativo que ésta representa para continuar con la preservación y la construcción histórica, cultural y mitológica que representó para la época.

El lenguaje formulario del que nos habla Carla Bochetti, se compone justamente de esos dos elementos nemotécnicos de los que acabamos de hablar: los epítetos y el uso de las escenas típicas, aunque, es posible rastrear un tercer elemento que cumple las mismas características formularias pese a que no sea tan recurrente como los dos anteriores. Dicho rasgo del que estamos hablando se refiere a las frases formularias que son las más conocidas y representativas de este género poético, debido a las cuales se han hecho una cantidad innumerable de críticas y comentarios de todo tipo; nos referimos a la invocación de las Musas por parte de los poetas.

En la *Iliada*, por ejemplo, Homero comienza su poema haciendo la siguiente exhortación a las Musas: *La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles*; mientras que, en la

Odisea, encontramos la implementación de esta misma exhortación, aunque ciertamente con un propósito diferente: *Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío...* Lo sorprendente resulta que dicha formulación no solo se encuentra en las obras homéricas, sino que su empleo se extiende aún más allá de este poeta, tal es el caso de Hesíodo e inclusive de Parménides, dos poetas de los cuales ya hablamos con anterioridad en el primer capítulo; lo cual nos deja una clara evidencia de la importancia de este tipo de frases en lo que respecta tanto a la composición, así como a su influencia en el aspecto cultural y social.

Así pues, el carácter nemotécnico, o, mejor dicho, el lenguaje formulario, se conforma de tres elementos, los cuales son: el uso de los epítetos, las escenas típicas y el empleo de las frases formularias. Este rasgo del lenguaje formulario que resulta tan característico de la poesía épica griega, cumplía una doble funcionalidad, tanto poética, como cultural y social. Carla Bochetti lo menciona de la siguiente forma:

A diferencia de la audiencia moderna que se deleita en lo original, la audiencia antigua tenía un gusto particular por la repetición, porque era además la forma como se realizaba el aprendizaje y la educación de la sociedad. La teoría de la composición oral explicada por Parry y Lord señala que la repetición es un recurso de ayuda nemotécnica que posee el poeta mientras canta, el cual le facilita narrar largas extensiones haciendo uso de un método. La repetición era la forma de creación del mundo épico y el aedo componía a partir de su conocimiento de la tradición oral.

Bochetti, 2006, cap. 2.

De esa forma el poeta griego tiene a su disposición todo un repertorio de imágenes ya prefiguradas por el largo bagaje de la herencia oral que lo precedió y de la que él mismo está formando parte, sin embargo, ninguna de esas imágenes constituye por sí misma una historia fija, determinada completamente en su totalidad. El poeta se encuentra, así pues, libre de disponer plenamente de tales imágenes, acomodarlas e incluso modificar su disposición. Tales imágenes las constituyen las historias de los dioses y los héroes en particular, los lugares, así como los relatos de cada una de las poblaciones. Haciendo en estos momentos una analogía, la labor del poeta no sería muy diferente a la tarea de armar un rompecabezas, donde el poeta se encuentra frente a muchas piezas desordenadas y es su tarea construir y elaborar con ellas un paisaje, un marco, o si se desea, una determinada situación; sin embargo, pese a que son innumerables la cantidad de piezas que tiene frente a sí, el poeta no se ve en

la forzosa necesidad de tener que recurrir a emplear todas esas piezas que se han sido formuladas por la tradición oral, cada una de las cuales cuenta una parte de la historia. De esta forma, el poeta no considera necesario colocar todas las piezas en su lugar, debido a que la sociedad —que es la creadora y a la vez la consumidora de susodichas imágenes—, sabe ya de antemano el contenido, la forma y la historia que cuenta cada uno de esos fragmentos. Por lo tanto, el poeta no se encuentra frente al dilema de aclarar algo de su propia obra puesto que la sociedad ya tiene previo conocimiento de ello. Es por tal motivo que una sola historia se vuelve posible contarla desde múltiples y muy variadas formas, pues cada poeta usa diferentes piezas y las dispone de manera diferente, de tal forma que terminan formando parte de un mismo panorama, pero contado de diferentes maneras, o mejor aún, visto desde diferentes perspectivas.

B) Complementación entre narración y descripción

Otra de las características que es posible advertir a primera vista en el transcurso de la lectura de la *Ilíada* y la *Odisea*, es la clara distinción que se presenta entre la narración y la descripción, aspectos que, aunque dependen mutuamente entre sí para el desarrollo de cualquier tipo de obra literaria, cada una posee una función específica y necesaria. Por su parte, la narración se distingue por hacer avanzar los sucesos y las acciones en el transcurso de la línea temporal en que se desarrolla la historia o la narración. En este punto habría que hacer una aclaración, y es que el acto de narrar hace referencia con mayor grado de fuerza hacia el acto discursivo, al acto oral de encontrarse frente a otra persona o grupo de personas con la disposición de escuchar el relato; por otra parte, la narración también puede referirse al relato plasmado en una obra escrita, tal es el caso de la poesía épica griega. No es la intención hacer aquí un juicio de valor hacia ambos tipos de narraciones, sino decir que pese a encontrarse la narración de manera escrita en la épica de Homero esto no impide que el lector pueda realizar una transfiguración entre una y otra en la medida que es en la tradición oral donde la épica tiene engarzado su principal fundamento, de la cual adquirió su esencia, su forma y su estructura. En cambio, resulta una tarea bastante más complicada hacer una transfiguración de ese tipo en cualquier otra clase de obras de carácter más actual.

Así pues, en la narración el trascurso de los sucesos es llevado a cabo por quien vivenció la experiencia de un viaje o se encontró en determinada situación y cuyo relato considera digno de hacer mención, pero esos acontecimientos no están solos porque si el narrador desea comunicar a otros sus experiencias, es sin duda, porque conllevan algún aprendizaje, alguna enseñanza, algún consejo, porque, tal como lo sostiene Walter Benjamin: “la orientación al interés práctico es rasgo característico de muchos narradores natos” (2008, p. 63).

En este punto se podría plantear la siguiente pregunta: ¿cómo es posible que Homero narrase historias y con ellas sus respectivas experiencias siendo que él mismo no vivenció en persona aquello que está narrando y que por lo tanto tampoco lo experimentó? A este respecto, al ser el lenguaje que utiliza Homero un *lenguaje artificial y congelado* como lo habíamos dicho anteriormente; al ser historias que no corresponden a ninguna época histórica de Grecia, ningún poeta tuvo un acercamiento tan próximo a lo relatado sobre tales acontecimientos. Tal afirmación no pretende decir que todas esas narraciones pierdan su fuerza y su relevancia, ni mitológica ni experiencial que conllevan, pues el narrador tiene la posibilidad tanto de referir lo experimentado por él mismo, así como también puede referir las experiencias ajenas, o hablando con más propiedad, las narraciones contadas por algún otro.

Éste último resulta ser el caso en que se encuentran las narraciones Homéricas; en tanto que es perteneciente a una extensa tradición, lo que nos relata no es la experiencia de haberse encontrado en la guerra de Troya o haber acompañado a Odiseo en su largo trayecto de regreso a Ítaca; nos encontramos, por el contrario, con la transmisión de la experiencia del haber sido partícipe de una extensa y vasta tradición oral de su época. De tal manera, las obras homéricas mantienen implícitamente dos tipos de experiencia: la de Homero que transmite la experiencia de pertenecer a la tradición oral; mientras que, por otra parte, es posible toparse con la experiencia de los héroes, quienes, por haber tenido que pasar por tal o cual situación tienen a su disposición gran cantidad de consejos que dar a quien escucha las narraciones, o bien, —como es el caso moderno—, de quien las lee.

Una característica peculiar de la narración que menciona Walter Benjamin en contraste con la información es que ésta última es efímera, sólo resulta de importancia en el

momento en que es conocimiento de ella el receptor, de esta forma, la información no conlleva en sí misma ningún tipo de experiencia o enseñanza para quien la escucha; en cambio, la narración “ella no se desgasta, mantiene su fuerza acumulada, y es capaz de desplegarse aún después de largo tiempo” (2008, p. 69). Esa potencia interna que mueve a la narración es tanto mayor cuando lo narrado se encuentra libre de explicaciones psicológicas sobre el acontecimiento, de manera que el escucha esté en plena libertad de explicarse a su propia forma y comprender el asunto según su propia capacidad imaginativa, lo cual es justamente lo que sucede cuando el lector se acerca a la poesía épica. El hecho de que lo narrado no se encuentre sujeto a ningún tipo de explicación psicológica es lo que permite que la narración trascienda tiempo y espacio, de no ser así, la narración se encontraría íntimamente vinculada con ciertas concepciones propias de la época o de la región, lo que no permitiría a la narración ser comprendida ni mucho menos imaginada fuera de ese contexto ni fuera de esa época.

En algunas ocasiones observamos que la narración de la historia en la épica va dirigida en manos de los mismos héroes o personajes de la obra, siendo ellos mismos los que relatan los sucesos suprimiendo de por medio el relato de Homero; no es Homero quien nos narra lo sucedido, son los héroes quienes narran sus propias experiencias, sus tribulaciones. Son, por lo tanto, acontecimientos que ya han tenido lugar en la vida de los héroes, por lo que el tiempo verdadero de la epopeya transcurre lo que dura la narración del personaje, no lo que duran los hechos por ellos relatados. El ejemplo más claro que puede aducirse sobre ello se nos presenta en la *Odisea*, donde una gran parte de la narración es relatada por el mismo Odiseo. Esto sucede cuando el héroe es recibido en el palacio de Alcínoo, éste le suplica que le relate todo aquello por lo cual ha pasado, a lo que Odiseo le responde:

Mas tu alma te incita a pedirme que cuente mis lutos
y congojas, a fin de que llore con más desconsuelo;
¿y por dónde empezar mi relato, por donde acabarlo,
cuando tantos pesares me han dado los dioses celestes?

Odisea, IX, vv. 12 – 15.

Es en el canto IX cuando Odiseo comienza con su relato y lo culmina en el canto XII. Es aquí donde Homero suprime su propia narración para otorgar la palabra al héroe;

simultáneamente a esto, la función del tiempo cambia, pues el tiempo transcurre solamente lo que dura el relato de Odiseo. Sin embargo, las cuestiones sobre la función del tiempo, su desarrollo así como la diferencia en el transcurso de los sucesos, a pesar de que resulte un tema bastante interesante, lo apropiado sería desarrollar dicho tema en otro momento, para no desviarnos demasiado, en lo referente a la relación entre la narración y la descripción, tema del presente apartado.

No obstante, a este propósito aún nos queda por mencionar la opinión que Platón tiene respecto al tema que acabamos de mencionar. Resulta relevante hacer una aclaración de lo siguiente en la medida que Platón hace una crítica precisamente al tipo de narración del que recién acabamos de hablar. Es en su diálogo de la *República* (392d – 393d), donde pone de manifiesto su disconformidad con el tipo de narración que suelen hacer la gran mayoría de los poetas, entre los cuales evidentemente se encuentra Homero. Sucede que, para nuestro filósofo, el que los poetas narren sucesos o acontecimientos como si el personaje del que están hablando fuera quien tomara la palabra, y por lo tanto, sea el personaje quien nos habla directamente y no el poeta; esto representa para Platón un aspecto al que debe prestársele no poca importancia.

Se juzga que el problema se encuentra, por tanto, no en la narración misma, sino en el tipo de narración que suelen hacer los poetas, pues entremezclan la narración de los sucesos con la *imitación* de las palabras y los actos de los personajes involucrados en la historia. El principal problema que resalta Platón sobre este tipo de narración es la naturaleza tan ambigua, inestable e impredecible que tienden a adquirir este tipo de composiciones con este tipo de narración. Además de que, y más importante aún, la imitación resulta para Platón un tema sumamente delicado, en la medida que, la educación, es decir, la forma en la que adquirimos todos nuestros conocimientos es a través de la imitación. Aristóteles es partidario de esta misma idea, ya que en su *Poética* (1974, vv. 5 – 28) sostiene que la imitación tiene causas tanto naturales como intelectuales ya que todos disfrutamos en alguna medida con el acto de aprender nuevas cosas, o bien simplemente de contemplar nuevas imágenes.

Así pues, el que los poetas narren sus composiciones en parte narrando y en parte imitando la voz y los actos de los personajes, resulta perjudicial no solo a los ciudadanos, sino también a los guardianes del Estado. A éstos últimos, la imitación poética les afecta en

tanto que deben imitar única y exclusivamente el comportamiento y el carácter propios de un buen guardián, es decir, de un hombre justo, templado y valiente. Mientras tanto, en lo que se refiere a los ciudadanos, debemos recordar que, en el Estado ideal de Platón, cada ciudadano debe cumplir una función única y específica, para que cada uno, a su vez, desempeñe su labor lo mejor que sea posible. De esta forma y siguiendo con esta lógica, si los ciudadanos observan continuamente a los poetas imitar a muchos tipos de hombres, entre ellos a hombres virtuosos, malvados, justos y crueles, ello afectaría inevitablemente al desempeño y al comportamiento que cada uno debería tener respecto a su propia labor.

Además de lo anterior, Platón también sostiene, que un mismo hombre, aun por muy hábil que sea en el imitar, no puede ejercer múltiples oficios de manera simultánea, algo parecido a lo que sucede con la comedia y la tragedia, pues aun a pesar de ser géneros poéticos tan cercanos, un mismo poeta no puede ejecutar bien los dos de manera simultánea. Platón se toma tan seriamente el asunto de la narración imitativa, que incluso, se dedica a hacer una paráfrasis de uno de los primeros pasajes de la *Ilíada* I, 9 – 42, el que se refiere al rescate que hace Crises para liberar a su hija y la posterior invocación que éste hace a Apolo; esto con la finalidad de ejemplificar cómo debería quedar finalmente una poesía íntegramente narrativa, sin tener que recurrir en lo absoluto a la imitación (*República*, 393e – 394a).

Así pues, a parte de la narración, la otra herramienta estructural de que se nutre la poesía épica es la descripción, ambas conforman, tanto la narración como la descripción, un mismo sistema y se complementan mutuamente. Si la función de la narración consiste en hacer avanzar los sucesos, la descripción se caracteriza por retardar la sucesión de los acontecimientos, para ello se concentra en prestar particular atención a los detalles de las cosas como son las armaduras, los carruajes, o bien, la ornamentación de oro y plata de que constaban los palacios de los héroes, etc.

Con la introducción de las descripciones se consigue desviar la atención del lector o del escucha —según sea el caso—, hacia cualquier otro aspecto fuera de los acontecimientos. Sin embargo, es preciso aclarar que la función desempeñada por la descripción en la poesía épica iba más allá de solamente retardar la sucesión del relato, sería absolutamente inapropiado e injusto considerarlo de ese único modo. La descripción cumplía también con la función de resaltar la belleza y los detalles de algún artefacto, objeto, o lugar específico.

La crítica hecha por Page (Bochetti, 2006, cap. 1.2) sostiene que en las obras homéricas se encuentran muy frecuentemente inesperados giros argumentativos a causa del frecuente intercambio entre narración y descripción; en ciertos casos el transcurso natural de los sucesos es interrumpido para introducir descripciones, algunas de las cuales son sumamente extensas.

Ejemplos sobre la implementación de este tipo de descripciones pueden ser en la *Ilíada*, la extensa descripción sobre el escudo de Aquiles forjado por el herrero Hefesto; en dicho pasaje se introduce una descripción que cuenta con una extensión total de ciento veinte versos. También, otro de los casos de los que habría que hacer mención, es en el caso de la *Odisea* cuando se habla sobre la herida de Odiseo en una de sus piernas, herida causada por un jabalí durante una de sus cacerías cuando era joven (*Odisea* XIX, 386 – 466); esta descripción que tiene una extensión aproximada de ochenta versos es introducida justo en el momento de la narración cuando el ama Euriclea sostiene el pie de Odiseo para lavárselo, siendo que el hecho en concreto no abarca más que unos cuantos versos.

Observamos en tales casos que la descripción es introducida a mitad de la narración, no solamente con intenciones de desviar la atención hacia otra cosa, sino de magnificar la importancia de determinados detalles que conllevan necesariamente la explicación de cómo es que se encuentran allí, es decir, una justificación que lleven al espectador a comprender la importancia de ese tipo de detalles que, a primera vista a pesar de parecer minúsculos, mantienen un alto grado de significación. Acerca de esto mismo, sobre el escudo de Aquiles se exalta la belleza y la ornamentación con que está construido; mientras que, sobre la herida de Odiseo se pone de manifiesto la importancia de esa señal dejada por el jabalí ya que constituye el símbolo de una parte importante en la vida del héroe.

A más de esto, en el trascurso de muchas de las descripciones, y como si fuera un elemento constitutivo de éstas, encontramos también un frecuente uso de las analogías. Éstas, cumplen el objetivo de comparar dos situaciones semejantes, ya sea porque representen el mismo sentimiento de coraje, en cuyo caso la comparación se establece con la furia de los animales, o por el contrario, un mismo sentimiento de lastima, de pesar o de sufrimiento. En este último caso, refiriéndonos a la descripción de la herida de Odiseo, durante uno de los diálogos de Penélope, se emplea la siguiente analogía:

Cual la hija del viejo Pandáreo, la verde cantora,
 al llegar el buen tiempo prodiga su canto armonioso
 y entre el denso follaje del bosque, posada en la rama,
 va cambiando sus tonos y vierte en los ecos sus quejas
 y gemidos por Ítalo, el hijo que diera al rey Zeto
 y después con el bronce inconsciente mató, de ese modo
 se levanta y divide mi ánimo a un lado y a otro...

Odisea XIX, 518 – 524.

En este caso en particular, Penélope compara la situación en la que se encuentra ella misma con el caso de Aedón, la hija de Pandáreo, quien continuamente mudaba su canto a causa de dos estados de ánimo, ya se tratara de alegría o de tristeza; comparable entonces, con la situación de Penélope por encontrarse frente al dilema de sus pretendientes y de su esposo Odiseo.

Así pues, las descripciones en compañía de las analogías pueden constituir asimismo una manera diferente, pero con la misma función que el carácter nemotécnico, ya no valiéndose de escenas típicas ni de epítetos, siendo que las comparaciones ayudan a crear un vínculo más fuerte entre los sentimientos expresados por los personajes y la forma en que el lector puede apreciar y contemplar dichos estados. La descripción en Homero está pues íntimamente ligada al concepto de *paratacsis*, es decir, es introducida cada vez que Homero desea resaltar algún momento importante, haciendo que la trama de los sucesos disminuya de forma considerable; resulta, dicho con otras palabras, una manera de agregar suspenso a la narración, por lo que narración y descripción terminan por ser factores de un sistema circular que favorece el crecimiento y desarrollo de la obra. Otras teorías sobre la *paratacsis* sostienen que la *Ilíada* y la *Odisea* al ser obras basadas en la poesía oral de la época y no sobre un texto fijo, no tienen por lo tanto una línea argumental claramente predefinida, que es en última instancia lo que causa y hasta incentiva los giros argumentativos tan inesperados producto del intercambio entre narración y descripción, tal es lo que llegan a sostener Page y Auerbach (Bochetti, 2006, cap. 1.2).

C) El verso épico y su estructura: el hexámetro

La última de las características estéticas sobre la que nos falta considerar, pero no por ello menos importante es lo referente a la construcción misma en la que están compuestas las obras épicas, y es gracias a lo cual permite que se las denomine propiamente como *poesía épica*, es decir, debido a que se encuentran compuestas en verso. Al considerar estas obras dentro del género poético, el nombre ilustra ya desde un inicio que tales obras se encuentran compuestas bajo normas poéticas y líricas, es decir, están concebidas en verso y no en prosa.

La estructura de la épica griega se encuentra entablada bajo la normativa del hexámetro el cual tiene una peculiaridad única e irrepetible que lo distingue de todo el resto de versificaciones, tal como lo habíamos dicho anteriormente: que no resulta ser lo mismo un yambo, que un ditirambo, una elegía, o en este caso, el hexámetro o verso épico; Carla Bochetti expresa muy bien la función del hexámetro y la importancia que éste tiene para la narración y la descripción de la historia:

En algunos hexámetros la idea se agota en el verso, pero no es siempre el caso que un verso exprese una idea completa en el hexámetro griego. Es muy común que la idea expresada en un verso continúe al verso siguiente: el hexámetro griego es lo suficientemente largo como para permitir la expresión de una idea completa dentro de sus límites, y hasta, en ocasiones, resulta largo en demasía, en ese caso se comienza una nueva idea antes de que acabe la línea, pero, dado que ya no queda espacio suficiente antes del final, para completarla es preciso continuarla en la siguiente.

El hecho de que las ideas pasen al hexámetro siguiente es lo que permite contar una historia. De este modo el lector pronto olvida que el hexámetro es un verso y, en consecuencia, un tipo de narrativa distinto de la prosa, y su atención se concentra en seguir el hilo de los acontecimientos de la historia, como si estuviera leyendo una novela.

Bochetti, 2006, cap. 1.1.

De esta manera, el hexámetro es una forma poética pero que tiene tendencias hacia la prosa y más importante aún hacia la narrativa, es esta peculiar característica lo que permite la narración de toda una historia. Es posible decir, incluso, que el hexámetro es una forma poética homogénea en tanto que comparte de cierta forma lo lírico y lo prosaico. Se considera que en el caso de la prosa y de las obras narrativas modernas, no se suele presentar a penas el conflicto entre la narración y el discurso frente al contenido que se desea transmitir, lo cual

se debe principalmente a que la sintaxis gramatical corresponde a la sintaxis lógica. Éste no es sin embargo el caso de la poesía épica. Esto se debe a que dicho género suele mantener una tendencia a elaborar más la forma que el contenido, muy semejante a lo que sucede con el género lírico en general, de ahí que este emparentado con él.

El verso épico, o también conocido como *hexámetro dactílico cataléctico*, recibe su nombre por la forma en la que está compuesto. El hexámetro se le llama así porque es un *hexápodo*, es decir, que está compuesto de seis pies; dactílico, porque cada uno de esos seis pies es un dáctilo, ósea, una combinación rígida de una sílaba larga seguida de dos sílabas breves, aunque, en ocasiones el dáctilo es reemplazado por un espondeo que se compone de dos sílabas largas; por último, cataléctico debido a que el último dáctilo tiene una sílaba breve de menos, pero debido a que en la estructura esta última sílaba posee una cantidad indistinta, bien puede ser reemplazado por un espondeo o un troqueo.

Por lo tanto, la estructura del hexámetro, que, como hemos dicho, se compone de seis dáctilos, el último de los cuales o bien puede ser un troqueo o un espondeo, es la siguiente:

— √ √ / — √ √ / — √ √ / — √ √ / — √ √ / — √

En cuyo caso el último pie es un troqueo

O bien

— √ √ / — √ √ / — √ √ / — √ √ / — √ √ / — —

En cuyo caso el último pie es un espondeo

Para ilustrar de una mejor forma más clara y esquemática los diferentes tipos de pies, los cuales se clasifican en cuatro grupos según la cantidad de sílabas de que se componen, agregaremos la siguiente tabla:

Cantidad de sílabas	Composición	Nombre del pie
2 Sílabas	√ √	Pírrico / Dibraquio
	√ —	Yambo
	— √	Troqueo
	— —	Espondeo

3 Sílabas	∨ ∨ ∨	Tibraquio
	— ∨ ∨	Dáctilo
	∨ — ∨	Anfibraco
	∨ ∨ —	Anapesto
	∨ — —	Baquio
	— — ∨	Antibaquio
	— ∨ —	Crético
	— — —	Moloso
4 Sílabas	— — ∨ ∨	Jónico mayor
	∨ ∨ — —	Jónico menor
	— ∨ — ∨	Ditroqueo
	∨ — ∨ —	Diyambo

De esta forma, podemos observar que la estructura de la poesía épica, al menos la que se refiere a la *Ilíada* y la *Odisea*, no es aleatoria ni mucho menos depende del azar; en la medida que posee un esquema y un contenido que se adaptan a la estructura del mismo. Así pues, a diferencia de las composiciones narrativas modernas, donde la línea narrativa y argumental se adapta continuamente en pro de mantener y desarrollar su contenido; con la poesía épica no sucede así, pues al estar construida toda la narración según las normativas que permite el hexámetro, esto ocasiona —como ya se decía anteriormente—, que se desarrolle la forma y su estructura, más que su contenido. Esto no quiere decir, sin embargo, que la épica no le preste atención a su contenido por el simple hecho de desarrollar su forma, sino que, el contenido de ésta se desarrolla según el esquema normativo que permite el hexámetro.

Por último, y para finalizar con el presente capítulo, si hacemos una recapitulación de todos los elementos que conforman y logran estructurar, ya no solamente la poesía épica, sino todo el género poético y lírico en general; si comparamos entonces, todos esos elementos estructurales frente a la interesante cuestión Platónica de que el arte y la poesía como parte integral de ésta, carecen de técnica, ciertamente, sale a relucir una notable y hasta considerable contradicción entre ambas ideas.

¿Cuáles habrán sido entonces las razones que hayan llevado a Platón a sostener que la poesía carece de técnica, que los poetas y todos sus allegados, a pesar de que digan cosas hermosas, no saben nada de lo que dicen en tanto que no pueden rendir cuenta de nada? Es preciso aclarar que, cuando nos referimos a la crítica formulada por Platón de que la poesía no tiene método ni técnica, no sólo nos estamos refiriendo a la crítica que se desarrolla en el *Ion*, diálogo que, como hemos visto, aborda precisamente esa problemática; sino que, al hablar sobre dicha cuestión estamos haciendo referencia a la idea que Platón tiene sobre la poesía y es la que da a entender a lo largo y ancho de su obra, desde la *Apología* hasta la *República*.

Podemos conjeturar a este respecto, las intenciones de Platón por querer demostrar una superioridad intelectual y racional de la labor filosófica por sobre la labor poética; podemos también aducir razones de carácter más íntimo para Platón, a saber, el abandono de su primera profesión como poeta para dedicarse plenamente al estudio de la filosofía. Este acontecimiento, si bien pudo haber desempeñado un papel muy importante en el desarrollo de su crítica, pareciera haber, sin embargo, otras razones de mayor peso y considerablemente más significativas que dicha cuestión de carácter personal. No debemos pasar por alto tampoco, las ideas formuladas por los filósofos antecesores a Platón, que lo ayudaron a estructurar su crítica hacia la poesía, en especial en lo que se refiere al carácter de la inspiración y lo estético.

Demócrito, filósofo del cual ya hablamos en su momento durante el transcurso del primer capítulo, fue —según se dijo—, uno de los primeros en reconocer que el estado de la inspiración poética es uno de los vehículos a través de los cuales se dicen muchas cosas bellas, tal es lo que se deja en evidencia en sus fragmentos 17, 18 y 21. Asimismo, es justamente en su fragmento 16 donde nos revela que el hexámetro fue inventado por Museo. Resulta, así pues, el que Demócrito haya explicitado la idea de la inspiración poética no solo como un estado divino sino como un medio para hablar bellamente, aunado a la típica frase formularia, recurrente en muchos de los poetas, donde se hace la invocación a las Musas. Dicha combinación de factores parece haber conformado otra de las razones por las que Platón juzgara que el arte poético carece de un método y de justificación propia.

En efecto, el que se hable bellamente sobre un asunto cualquiera, eso no garantiza en ningún momento que se hable con veracidad acerca del asunto del que se está tratando, el mejor ejemplo que puede aducirse a este respecto es el caso de los sofistas; éstos aderezan de tal forma sus propios discursos, que hacen parecer que saben muy bien de lo que están hablando y que lo hacen con la verdad, cuando en realidad, todo lo que dicen lo hacen sin ningún tipo de fundamento. Platón considera, por lo tanto, que algo parecido sucede con el caso de los poetas, éstos pueden hablar tan bellamente que son capaces de endulzar los oídos de sus oyentes pero, sin embargo, no saben nada de lo que dicen, en tanto que siempre apelan sus palabras y su veracidad a ser fruto divino de las Musas. Es el hecho de que no se hable con la verdad, lo que para Platón resulta una de las características más perjudiciales, corrosivas y que en última instancia sea merecedora de una severa crítica y censura.

CONCLUSIÓN

Después de haber analizado lo suficientemente cada uno de los tres fundamentos que conforman la crítica de Platón hacia la poesía, al menos lo suficiente como para alcanzar a formarnos una idea de la relevancia y la función que desempeña cada elemento, a su vez, en dicha estructura. Toca ahora, por lo tanto, reflexionar sobre cómo se relacionan entre sí esta triada de fundamentos para lograr formar una totalidad. En efecto, como hemos ido observando, ya con anterioridad a Platón algunos filósofos habían comenzado a hacer ciertas aportaciones orientadas a criticar algún aspecto en concreto de la labor poética, sin embargo, no es sino hasta con Platón, que esos tres fundamentos se conjugan para dar forma a una crítica mucho más estable, sólida y con mayor fuerza.

Así pues, según se pudo observar durante el transcurso del primer capítulo que ya desde Hesíodo se comenzaba a vislumbrar el surgimiento de un nuevo tipo de pensamiento orientado hacia la búsqueda de otro tipo de conocimiento diferente al poético y mítico. Tanto fue así, que esa intrigante búsqueda comenzó a adquirir cada vez más fuerza posteriormente con Jenófanes, Parménides, Demócrito y en general con todos los filósofos presocráticos, todos los cuales aportaron algo en mayor o menor medida a ese distanciamiento, aun pese a que sus aportaciones poco o nada tuvieran relación frente al arte poético.

No obstante, aun a pesar de que hayamos logrado identificar a los tres filósofos más relevantes en lo tocante a tratar alguna idea referente a la poesía, y, después de haber analizado los conceptos aportados por cada uno de ellos; aún con todo, sigue permaneciendo latente la cuestión sobre cómo fue que Platón logró reunir dichos fundamentos para terminar de solidificar o consolidar la crítica hacia la poesía, que, hasta ese entonces, había permanecido tan distante y fragmentaria.

Por una parte, en lo que se refiere a la aportación hecha por Jenófanes, él se muestra inconforme con la terriblemente errónea concepción que la tradición poética atribuyó a los dioses. Le causa disconformidad que, si la esencia de los dioses consista en ser lo más puro, elevado, perfecto e inmutable, se les tengan que atribuir cualidades y rasgos que

corresponden a los humanos, contradiciendo de esa forma, su esencia divina. Es por tal motivo que se ve en la forzosa necesidad de proponer un nuevo tipo de divinidad, que no pueda entrar en conflicto con la naturaleza propia que a ésta corresponde; es decir, una divinidad que pueda reunir y cumplir todos los rasgos y atributos que a un ser divino le deben corresponder. Incluso puede hasta deducirse con ayuda de algunos de sus fragmentos, su desacuerdo frente al politeísmo al momento de concebir un *Dios Uno*, o también su Dios cuyos atributos son los de una esfera.

Estas ideas formuladas por Jenófanes resultaron de suma importancia para Platón, en la medida que le ayudaron a construir tanto su crítica hacia la poesía, así como también a fundamentar gran parte de su propia filosofía. Como ya se sostuvo en varias ocasiones en el transcurso de nuestro estudio, el tema de la educación representa para Platón uno de los aspectos más relevantes e influyentes en lo que respecta al hombre y a su desarrollo, en tanto que ésta determina una gran cantidad de factores a lo largo de su vida, y determina, asimismo, el rumbo que adquirirá la vida de los hombres al igual que la del Estado en general.

Sin embargo, a Platón no deja de preocuparle el que la poesía se encargue de un asunto tan delicado e importante como lo es la educación, menos aun siendo que este arte ha generado gran desconfianza por cuanto ha llegado a sostener no sólo acerca de la naturaleza divina, sino también respecto a otros temas igualmente importantes. Tal es el caso, por ejemplo, de sostener ideas contrarias y perjudiciales sobre la muerte y el Hades, ideas que llevan a los hombres a temer y rehuir dichos temas; además y otro de los temas sobre los que no hablan correctamente los poetas es acerca de la justicia y el Bien. En muchas de las ocasiones, los poetas han representado a los hombres justos y buenos como los más desdichados, mientras que, a los hombres injustos pocas veces se les representa siendo castigados por sus malas acciones.

No obstante, frente a tal panorama es de esperarse que ambas ideas, la del Bien y la de la justicia se vean terriblemente comprometidas, dos de los conceptos que resultan los más indudablemente necesarios para la vida del hombre. Es en este momento donde Platón retoma las aportaciones hechas por Jenófanes, pues, el hecho de que se le atribuya a las divinidades las mismas cualidades, atributos y rasgos que las de los hombres, eso no favorece ni al concepto del Bien ni al de la justicia, en tanto que, bajo esa misma idea los dioses serían

partícipes de una naturaleza indistinta a la de los hombres, por lo que se les puede atribuir ser los causantes tanto del bien como del mal, de la justicia tanto como de la injusticia.

Ante semejante dilema, la solución que encuentra Jenófanes es la de negar e intentar suprimir de algún modo, la imagen que la tradición prefiguró sobre los dioses y sustituir dicha imagen por una entidad más homogénea, una entidad que esté orientada mayormente hacia fines éticos que hacia fines religiosos. Mientras tanto, Platón por su parte concuerda con la crítica de Jenófanes, pero además se dispone a subir un peldaño más, sacando a la luz un problema que Jenófanes no alcanza a reconocer, o que al menos, los pocos fragmentos que conservamos de él no nos permiten dilucidar.

El solo hecho de reconocer el gran problema al que nos enfrentamos si admitimos la tradicional imagen de los dioses, ya representa un gran avance de pensamiento en cuanto que se reconoce que los dioses no son causa de la maldad ni la injusticia entre los hombres. No obstante, pese a que se haya logrado un gran avance al hacer dicho reconocimiento, queda aún entreabierto la cuestión de que, si los dioses únicamente son responsables de los acontecimientos positivos entre los hombres y no se les puede adjudicar ser los causantes de ningún tipo de mal o injusticia ¿cuál es, entonces, el motivo de que exista este problema que ha estado presente a lo largo de la vida del hombre y cuál es, por lo tanto, la solución más factible para prevenirlo?

La respuesta, así como la solución que a este respecto nos proporciona Platón, es que la causa del mal no es otra más que los hombres mismos, pues, así como son ellos los que sufren por las injusticias, lo hacen, sin embargo, porque son ellos mismos la consecuencia de su propio perjuicio. A ello se debe que sea tan importante el asunto de la educación, pues, mediante una adecuada instrucción se tendría un mejor conocimiento sobre lo bueno y lo malo; lo correcto y lo incorrecto, y por ello mismo, sería aún más difícil que el hombre cometiera injusticias con el conocimiento de lo que está llevando a cabo. Que Platón considere al hombre ser portador de una doble naturaleza, tal como lo pone de manifiesto en su alegoría del auriga, es lo que permite dar una explicación racional de la existencia del mal, y se cumple además con la principal premisa de ya no tener que involucrar a los dioses en estos temas en tanto que no les conciernen. Tal es, por consiguiente, la reformulación que logra hacer Platón a la crítica ya anteriormente expuesta por Jenófanes.

Por lo tanto, la crítica hacia la concepción tradicional de la divinidad cumple una importante función pedagógica en el campo de lo ético y lo moral. Con la depuración de la imagen sobre la divinidad, viene con ello una imperante necesidad de encontrar y dar con una posible solución al problema del mal, al cual Platón no le da otra explicación más que la de ser el hombre su causante y su propio afectante. No obstante, la mejor herramienta de que dispone el ser humano para prevenir esta afección, no es otra más que la educación, pues la ignorancia resulta ser, en última instancia, la que produce un terrible ofuscamiento no sólo en lo que concierne a ideas referentes a lo ético y lo moral, tal como son el bien y el mal, lo correcto y lo incorrecto; sino que también afecta a lo referente entre lo verdadero y lo falso.

Una buena educación implica para Platón, al igual que para muchos filósofos antecesores a él, una reformulación en el ámbito educativo, lo cual implica a su vez una fuerte crítica y censura hacia muchas de las ideas, imágenes, conceptos, así como relatos poéticos que afecten de algún modo u otro una buena educación, o que incluso, manifiesten cierto desacuerdo frente a ideas de suma relevancia tales como el bien, la verdad o la belleza.

Así pues, es posible observar que paralelamente al desarrollo y la fundamentación que Platón hace en torno a la idea del Bien, se desarrolla simultáneamente, aunque de manera análoga una parte de la crítica hacia la poesía, en la medida que ésta ha desempeñado un papel esencial en aspectos de la moralidad. Por lo tanto, para seguir distanciándose de esa misma tradición poética, la alternativa más viable de que dispone Platón, es la de fundamentar lo mejor posible aquellas ideas de carácter tan relevante mediante un método filosófico; conceptos que por su carácter de esencialidad no pueden y no deben permanecer sujetos en la esfera de la opinión, de la *doxa*. Mientras tanto, a su vez, sigue formando parte de la labor filosófica de Platón el hacer una continua crítica de la tradición poética, para de esta forma evidenciar los múltiples aspectos en los que ésta incurre en error.

Esta misma forma de proceder es el método que utilizará Platón para sustentar cada una de las tres ideas centrales de su filosofía, las cuales, como hemos notado a lo largo del presente trabajo, tales ideas son la Verdad, el Bien y la Belleza; cada una de las cuales se corresponde a su vez, con una idea o un aspecto crítico orientado hacia la poesía y son de los que nos hemos ocupado específicamente en cada uno de los capítulos correspondientes de este trabajo. En efecto, en su incansable esfuerzo por seguir demarcando con mayor grado de

nitidez la diferencia que el pensamiento filosófico tiene respecto al pensamiento poético-mítico, resulta indispensable señalar dicha diferencia, en cuanto a los conceptos más fundamentales para la vida del hombre, conceptos que, así como ha desarrollado el arte poético desarrollará de la misma forma el quehacer filosófico.

De las tres ideas más fundamentales para la filosofía platónica, la que resulta considerablemente más significativa, es, sin lugar a dudas la idea del Bien. No es de extrañarse por tanto que, en su alegoría de la caverna —una de sus imágenes más conocidas y representativas—, Platón haya optado por representar la idea del Bien mediante la imagen del Sol, a la luz del cual se hace posible observar todos los objetos que ésta ilumina, pero que, sin embargo, a quien intenta contemplar directamente el Sol queda inmediatamente cegado por su resplandor. De esta misma forma, en nuestra interpretación hacia la alegoría de la caverna (pp. 44 – 51), así como la idea del Bien es representada mediante el Sol; el fuego dentro de la caverna representaría, asimismo, la moralidad, a la luz de la cual se proyectan las siluetas sobre el muro.

Por otra parte, otro de los conceptos que resultan sumamente significativos para toda la filosofía platónica es la idea de la Verdad. Su relevancia se debe primordialmente, según hemos visto a lo largo del desarrollo, a la oposición que se nos presenta entre las dos posibilidades de las que dispone el lenguaje humano: el *mithos* y el *logos*. Dicha oposición se pone de manifiesto por vez primera en el pensamiento de Hesíodo, quien desea demarcar cierta distancia respecto al tipo de discurso elaborado por su maestro. A diferencia del discurso de Homero, Hesíodo no pretende ir por el camino de la verosimilitud, es decir, elaborar un discurso que *parezca* verdadero, sino elaborar un discurso que *sea* verdadero. Es así que comienza a dejar evidencia de la distinción entre un *mithos* y un *logos*.

Fue posteriormente con Parménides con quien dicha oposición se agudizó y cobró mayor grado de relevancia. No obstante, pese a que la oposición que nos presenta Parménides no es fundamentalmente la misma que en Hesíodo, aun con todo logra denotar ciertos tintes de estar orientada hacia los mismos fines. Además, los conceptos de Parménides tuvieron una relevancia tal que aún hasta nuestros días siguen siendo importantes. Parménides utiliza el término del *ser* o *ente* para referirse a todo aquello que es cognoscible, y el *no-ser* o *no-ente* en oposición al primero, para referirse a todo aquello que resulta incognoscible. En

cuanto al lenguaje éste pertenece al dominio del *Ser*, en tanto que es el único medio de que disponemos para el conocimiento y para acercarnos a la Verdad. Sin embargo, pese a que el lenguaje pertenezca al dominio del *Ser* no se encuentra del todo exento de falsedad ni de incurrir en errores, esto se debe a la posibilidad del lenguaje de tender o bien hacia el *logos*, o bien de inclinarse hacia el *mithos*; respecto a este último, aunque Platón generalmente lo asume como algo falso también reconoce su grado de importancia, de utilidad así como de verdad. Es decir, tanto el *logos*, así como el *mythos*, ambos pertenecen a la esfera del *Ser*, a lo que es cognoscible, lo cual se debe a que ambas son posibilidades del lenguaje humano y pertenecen por lo tanto al dominio del discurso.

Así como Platón percibe el alto grado de verosimilitud que se encuentra contenido en el arte poético, y en general en los *mythos*, pero a la vez reconoce en éstos su utilidad tanto como su necesidad; de esta misma forma al encontrarse frente a la falsedad Parménides descubre que no es posible suprimirla completamente del análisis, en la medida en que ésta cumple una parte hacia cierto punto útil y necesaria. En efecto, tal como las Musas ya desde un principio le revelan a Parménides: que todo aquel que desee conocer la naturaleza de todas las cosas, desde la inmutable verdad hasta la *opinión de los mortales en quien fe verdadera no descansa*, debe ante todo y primeramente adentrarse al estudio de esta segunda. De la misma forma, ya en su debido momento, en el capítulo II del presente trabajo (pp. 51 – 62), analizamos más en profundidad la cuestión sobre la verdad y la utilidad de los mitos; al igual que en el apartado D del tercer capítulo (pp. 81 – 85) también nos detuvimos a considerar mas en detenimiento el aspecto de utilidad que tienen los diferentes tipos de mentira y de falsedad.

Todo lo anterior nos lleva nuevamente a la cuestión de la educación, y es que, si bien es cierto que la mentira y la falsedad tienen un aspecto de utilidad, no obstante, no dejan de ser terriblemente perjudiciales más aun ante la ausencia de una adecuada y buena educación. Frente a la ausencia de ésta, la mentira se convierte con suma facilidad en ignorancia, y la ignorancia resulta ser para Platón una de las principales razones de la existencia y la propagación del mal y la injusticia. Si la educación debe enseñar o mostrar algo, esto debe ser no otra cosa más que la verdad, así como también conocimientos que resulten de utilidad, mientras que la falsedad debe ser utilizada como un recurso que sirva única y exclusivamente

para contrastar la verdad. No se puede, en efecto, saber que se tiene un conocimiento verdadero acerca de algo, si dicho conocimiento no se contrasta ni se pone a prueba frente a su contraparte.

El lenguaje, por lo tanto, posee esta doble funcionalidad y capacidad: la de expresar conocimientos verdaderos, así como también posee la misma capacidad de manifestar falsedades. Puede tomar el camino de la razón, el *logos*, u optar por la vía de la incertidumbre, el *mythos*; sin embargo, ambas constituyen dos alternativas igualmente posibles. Llegados a este punto, si Platón, Parménides e incluso Hesíodo, deciden orientarse principalmente por el camino de la razón, se debe a que consideran que el hombre para poder conocer y comprender su entorno, su realidad, deben para ello orientarse con la ayuda de un método que les permita alcanzar dicho objetivo.

Para Platón la Verdad debe corresponderse de toda necesidad con la realidad, de ahí que considere que ésta solo puede habitar en el momento presente y en ningún otro lugar, lo mismo que sucede con los discursos, donde la verdad solo puede existir en los discursos *viva voce*. A este propósito es posible distinguir un aspecto diferenciador entre Parménides y Platón, ya que mientras Platón está dispuesto a aceptar la idea del movimiento como una parte constitutiva y fundamental de la realidad y por lo tanto de la verdad, Parménides por su lado, sostiene la idea de que uno de los atributos propios del *Ser* es la inmovilidad debido a que todo movimiento supone la ausencia de algo, lo cual estaría en contradicción con la esencia inmutable del *Ser* y por lo tanto, de la verdad también. Sin embargo, más allá de que Platón se disponga a reconocer el movimiento como una parte constitutiva de la realidad; resulta interesante hacer la siguiente observación: y es que, al momento de tratarse ya no tanto de la realidad, sino del trasfondo de ésta, es decir, las Ideas, sean a éstas en última instancia a las que Platón les atribuye todas aquellas cualidades positivas con las que Parménides califica al *Ser*. En efecto, tal como Parménides califica al *ser* con los atributos de la inmutabilidad, la inmovilidad, y la homogeneidad, son estos mismos atributos los que Platón le otorga a las Ideas.

De esta manera, aun cuando Platón reconoce, en oposición a Parménides, la idea del movimiento como un elemento constitutivo de la realidad, aun con todo, se dispone a concederle los mismos atributos parmenídeos del *ser* pero a las Ideas, de las cuales las de

carácter más relevante son, como ya se ha dicho, la Verdad, el Bien y la Belleza. No obstante, no deja de resultar llamativo el tránsito que realizaron el conjunto de estos tres atributos positivos conformado por la inmutabilidad, la homogeneidad y la inmovilidad; cualidades que aparecieron por primera vez con el pitagorismo y que fueron retomadas tanto por Jenófanes, Parménides, así como por Platón e incluso Aristóteles.

En el caso de Jenófanes, al darse cuenta de lo corrompidas que se encontraban las figuras de las divinidades, a tal punto que pareciera ser imposible compensar ni restaurar sus atributos en tanto que seres divinos; decide por ello mismo, optar por una divinidad alternativa a todas las de la tradición, una entidad que se encontrase plenamente exenta de cualquier tipo de rasgo humano y que logre cumplir, de esta forma, con el conjunto de los tres atributos antes nombrados. Es así como Jenófanes termina por llegar a la conclusión de que un Dios, para que cumpla con los atributos de la homogeneidad y la inmutabilidad, debe concebirse como una esfera, en la medida que esta forma es idéntica y simétrica desde todos sus ángulos.

Como es posible observarse, Jenófanes atribuye el conjunto de estas tres cualidades a una entidad de carácter divino orientada principalmente hacia fines éticos y filosóficos. Sin embargo, este no es el caso de Parménides quien decide optar por otorgar dicho conjunto de atributos, no hacia una entidad divina, sino a una entidad de carácter mucho más abstracto: el *Ser*, el ente. De hecho, Parménides es sumamente cauteloso en todo momento para no dar a entender que el *ser* es algo divino, aun pese a que cumple con todas las cualidades de uno.

Mientras que, en lo que respecta a Platón, se queda en un punto intermedio entre la concepción del Dios Uno de Jenófanes y el *Ser* de Parménides. Al considerar Platón que el conjunto de los tres atributos inmutables no debe pertenecer ni a una entidad de carácter divino, ni tampoco a un ente abstracto como es la naturaleza del *ser*, considera por ello mismo que deben ser las Ideas las que posean el conjunto de estas tres cualidades: la homogeneidad, la inmovilidad y la inmutabilidad.

A este propósito, sobradamente conocida es la refutación hecha hacia la teoría de las ideas de Platón, según la cual, si todas las ideas son perfectas ¿qué sucede entonces con las ideas acerca de las cosas más vanas y triviales como pueden ser el caso de las uñas, el cabello, la suciedad o incluso el mal olor? ¿Puede decirse acaso que existen ideas perfectas e

inmutables para cada una de ellas? Aunque resulte atrevido dar cualquier tipo de respuesta hacia dichas interrogantes, sí se puede decir al menos, y con toda seguridad, que Platón no tenía en mente cualquier idea trivial al momento de formular y fundamentar su teoría, sino que, muy por el contrario, su principal objetivo y las ideas que él tenía en mente, eran, sin lugar a dudas, las tres ideas fundamentales sobre las que se sustenta toda su filosofía: el Bien, la Verdad y la Belleza. Ya hemos hablado suficientemente respecto de las dos primeras, ahora solo resta por considerar la tercera y última de ellas, es decir, la que se refiere a la Belleza.

La cuestión de la Belleza resulta ser, de entre los tres conceptos que hemos venido desarrollando, uno de los más controvertidos. Esto se debe a que, a lo largo y ancho de su crítica hacia la poesía, Platón acusa a este arte en cada momento de no estar correctamente orientado hacia fines éticos, morales, epistémicos ni estéticos. Y aunque la aparición de los dos primeros aspectos de dicha crítica estén hasta cierto punto bien justificados, es decir, aquellos referentes a la ética, el Bien, la epistemología y la Verdad; resulta cuanto menos llamativo que el aspecto referente a la estética, la Belleza, se encuentre como uno de los elementos constitutivos de esta crítica. Esto se debe a que, si la poesía de alguno de los siguientes tres elementos es característica: el bien, la verdad o la belleza; éste sería, sin lugar a dudas el concepto de la belleza, del cual le es imposible prescindir.

¿Cómo es posible entonces que un concepto que es propio de toda manifestación artística, sea utilizado a su vez, como una justificación para su propia crítica? La respuesta a esta cuestión radica, como bien lo señala Iris Murdoch (2006, p. 13), en que Platón define el concepto de la Belleza de forma tal que deja excluido de él a cualquier tipo de manifestación artística. Esto se debe a que Platón considera que la belleza es un concepto intrínseco al método, es decir, que la belleza solo puede expresarse y manifestarse a través de un método, por lo que allá donde no exista un método es imposible que exista algo bello. Así pues, la íntima relación que establece Platón entre método y belleza entra en conflicto, ya desde un primer momento, con la esencia creativa propia del quehacer artístico, el cual según la tradición radica en la inspiración, en el *arrebato divino*. A este respecto, una de las citas que sin lugar a dudas mejor logra ejemplificar esta opinión de Platón, la encontramos en la *Apología*:

Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan los oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen. Una inspiración semejante me pareció a mí que experimentaban también los poetas, y al mismo tiempo me di cuenta de que ellos, a causa de la poesía, creían también ser sabios respecto a las demás cosas sobre las que no lo eran.

Apología de Sócrates, 22b – c.

Así pues, el solo hecho de decir cosas bellas no justifica la ausencia de un método, por el contrario, éste debería constituir la vía a través de la cual se presenten las cosas bellas. Sucede por lo tanto que, así como la Verdad tiene la cualidad de ser esférica y homogénea en cualquiera de sus direcciones, en tanto que es el resultado de un proceso cerrado en sí mismo; Platón considera que algo similar debe suceder con el concepto de la Belleza, pues al igual que la Verdad, la Belleza también es y debería ser el resultado de un proceso claramente definido y cerrado en sí mismo. No obstante, dicha cuestión mantiene varios matices de cuya mención no se puede prescindir. Y es que, si bien es cierto que Platón considera la Belleza como el resultado de un método, le resulta asimismo innegable el hecho de que la inspiración, —ya no solo la inspiración poética, sino la inspiración en general (pp. 93 – 96 del presente trabajo)—, por ser un don divino que infunden los dioses a los hombres, no se puede considerar que la inspiración sea algo perjudicial, en tanto que los dioses no son la causa de ningún aspecto negativo entre la vida de los hombres.

La alternativa que se encuentra ante dicha cuestión es la de considerar que el dilema estriba no en la inspiración misma, pues éste es un don que viene de los dioses, sino en la falta de método por parte de los poetas que les permita interpretar de manera adecuada, clara y concisa las palabras de las Musas. En efecto, por un lado, Platón reconoce que el estado de la inspiración, el *arrebato divino* o el *endiosamiento*, es uno de los estados más elevados y sublimes a los que es posible abandonarse; mientras que, por otra parte, su ausencia de técnica constituye a su vez una de las tres razones para su crítica. No obstante, de cara a dicho tercer aspecto crítico, se encuentra latente la duda acerca de qué tanto pudo haberse referido Platón directamente a los poetas, o si, por el contrario, el objetivo de esta crítica no son los poetas

como tal sino los rapsodas; e incluso más específicamente aún el rapsoda Ion, principal interlocutor de Sócrates en el diálogo que lleva su nombre.

Aunque resulta tentadora la idea de pensar que Platón, ante la formulación de semejante crítica se refería principalmente no tanto a los poetas como a sus subordinados, los rapsodas; no podemos dejar pasar por alto, sin embargo, que ante los dos fundamentos anteriores de su crítica acusa directamente algún aspecto de la poesía, o bien, acusa directamente también la labor desempeñada por el poeta. ¿Qué tendría entonces de particular el tercer aspecto de la cuestión para que Platón haya decidido desviar su objetivo, en último momento, hacia los rapsodas? Sea como fuere, resulta innegable que el aspecto central de la cuestión gira entorno a la falta de recursos técnicos y metodológicos por parte del arte poético, lo cual, ante los ojos de Platón, pone en juego también la idea de la Belleza, uno de los tres conceptos más fundamentales en su sistema filosófico.

El transcurso de nuestro estudio nos llevó a considerar, si en verdad la poesía y todo lo que a ésta se refiere, depende tanto de un estado de divina inspiración como lo sostiene Platón, o si, por el contrario, en este arte se encuentra subyacente una técnica aun pese a que los poetas mismos proclamen estar posesos por las Musas. Algunos de los recursos técnicos de los que hicimos mención, empleados tanto por poetas como por aedos y rapsodas son: el carácter nemotécnico o lenguaje formulario, conformado por las escenas típicas y el uso de los epítetos; la complementación entre las características de la narración y la descripción; y, por último, el empleo de diversos tipos de verso, cada uno con diferentes propósitos e intenciones, desde el hexámetro, pasando por el ditirambo, hasta el yambo. El conjunto de todos estos recursos poéticos parece apuntar, contrario a lo que sostiene Platón, hacia un método claramente definido y estructurado. Todo esto apunta, además, a que las típicas frases empleadas por los poetas haciendo invocaciones a las Musas, no constituyen en realidad muestra alguna de que los poetas desempeñen un papel secundario frente a las palabras de las Musas; por el contrario, las invocaciones a las Musas por parte de los poetas, no son otra cosa más que frases formularias que nos logran brindar un testimonio fidedigno de la importancia en la implementación del lenguaje formulario para el arte poético y su realización.

Uno de los aspectos que parece, en definitiva, eclipsar la sabiduría técnica de los poetas y los rapsodas a su vez, es su pretensión de ser poseedores de un conocimiento que les permita juzgar sobre todas las cosas, aún sobre aquellas en las que no están capacitados para hacerlo; tal pretensión es la que precisamente deja en evidencia el rapsoda Ion en el diálogo que lleva su nombre. De la misma forma, en el diálogo de la *Apología*, Sócrates sostiene lo siguiente respecto a dicha pretensión de conocimiento:

Pero, atenienses, me pareció a mí que también los buenos artesanos incurrieran en el mismo defecto que los poetas: por el hecho de que realizaban adecuadamente su arte, cada uno de ellos estimaba que era muy sabio también respecto a las demás cosas, incluso las más importantes, y ese error velaba su sabiduría.

Apología de Sócrates, 22d – e.

Así pues, todas estas cuestiones que giran en torno a la poesía, así como a aquellos que la ejercen, son problemas que involucran conceptos, ideas o temas que no deben ser tomados a la ligera ni mucho menos dejarse en manos de cualquiera, por cuanto que se estaría comprometiendo el adecuado desarrollo del Estado. Dichas cuestiones adquieren un mayor grado de relevancia al momento de tomar en consideración —tal como lo hacía Platón—, de que la poesía constituía el principal instrumento a través del cual se llevaba a cabo la educación de la juventud, la primera educación y por ende la más importante. Sucede, de esta forma, que la tríada de conceptos que hemos venido desarrollando se vea terriblemente comprometida por cuanto el tema de la educación se encuentra en manos de los poetas.

Ciertamente, tampoco debemos pasar por alto, y no menos importante que todo lo anteriormente dicho, que aún a pesar de la crítica tan severa hecha por Platón hacia la poesía, con todo, también se sigue reconociendo su gran capacidad creativa e imaginativa para formular y transmitir imágenes que faciliten la comprensión y la adquisición de nuevos conocimientos. De esta forma, nos encontramos de cara a una dicotomía platónica respecto a la manera de considerar el arte poético: por una parte, sus aspectos perjudiciales y negativos; y por la otra, sus aspectos de utilidad que favorecen la educación y de los que la filosofía, ya sea en mayor o en menor medida, no puede prescindir. Por lo tanto, la poesía como herramienta pedagógica, logra ofrecer una amplísima variedad de imágenes y recursos educativos de los que la filosofía también puede hacer uso; en cambio, la poesía considerada

en su calidad de labor educativa pone en inminente riesgo la tríada de conceptos conformada por la Verdad, el Bien y la Belleza.

Tales son los motivos por los que, a la hora de hablar de la crítica de Platón hacia la poesía, no se puede pasar por inadvertido ninguno de estos tres fundamentos de que se conforma, en cuanto lo que cada uno de ellos representa e involucra, a su vez, tanto para la filosofía platónica, así como para la crítica poética. Todo lo anterior adquiere aún más sentido y significación si tomamos en consideración la disconformidad latente entre poesía, filosofía e incluso la cada vez más emergente inquietud científica; una disconformidad que —como hemos dicho y sostenido a lo largo del presente trabajo—, no necesariamente involucra una disputa encarnizada entre ellas. Esto se debe a que ambas: filosofía y poesía, se saben que no pueden prescindir completamente una de la otra, en la medida que ambas desean alcanzar un mismo objetivo, a saber, dar una explicación del mundo que nos rodea. Por una parte, en cuanto a la explicación mítica-poética, se basa en supuestos religiosos y teológicos, según los cuales, cada uno de los fenómenos naturales e incluso sociales tiene una explicación y un motivo de origen divino; en cambio, las explicaciones filosóficas-científicas, desean distanciarse cada vez más de aquellos supuestos míticos y religiosos buscando, por el contrario, una explicación lógica, racional y natural para cada uno de los fenómenos particulares.

El hecho de que la filosofía haya emanado del seno de la poesía para posteriormente buscarse un camino propio y finalmente independizarse de aquella, logra dar testimonio de la curiosidad del espíritu griego para indagar y satisfacer su apetito por conocer el origen de las cosas. Pareciera ser, de hecho, que la filosofía comenzó a surgir en el momento clave en que la tradición mítica no bastaba para dar explicación suficiente a la innumerable cantidad de fenómenos y acontecimientos que se mostraban. Así pues, la filosofía como disciplina que busca dar explicaciones lógicas sobre el mundo y los fenómenos, no se mostraba como antagonista frente al evidente predominio de la tradición mítico-poética, sino que es precisamente en ese distanciamiento que pretende establecer el conocimiento filosófico donde comienza a surgir cierta disconformidad.

Por último y para dar conclusión a nuestra presente exposición, es preciso hacer algunas consideraciones finales acerca de las consecuencias que la crítica hacia la poesía en

general ha traído para la modernidad. A este respecto resulta más que evidente la notable diferencia entre los diversos tipos de funciones que ha ido desempeñando la labor poética a lo largo del tiempo: desde la fundamental labor sociocultural que tuvo originariamente: es decir, de ser la responsable de la educación y en general la transmisión de conocimientos y tradiciones; a pasar a desempeñar posteriormente un segundo o inclusive un tercer papel. No obstante, la crítica hecha ya no sólo por parte de Platón, sino por todos los filósofos que lo antecedieron y lo precedieron, aun se continúa percibiendo su evidente predominio, reconocimiento e incluso su necesidad.

En el caso de Platón en particular, esto se deja entrever en el hecho de que, aun pese a su crítica, constantemente busca alternativas que sean viables para desarrollar la poética, es decir, posibilidades de llevar a cabo la poesía sin que por ello se tengan que ver necesariamente comprometidos ninguno de los tres conceptos fundamentales de que se conforma y se sustenta su propia filosofía. Esto último se puede evidenciar, por ejemplo, en aquel pasaje de la *República* en el libro tercero que comprende del 393b – 394b, donde se sostiene que la poesía debe ser íntegramente narrativa sin tener que recurrir en lo absoluto a la imitación lo cual se debe a la gran cantidad de afecciones que puede inducir la imitación sobre los espectadores u oyentes; no obstante a esta refutación, nos encontramos con un esfuerzo por parte de Platón para evidenciar cómo sería y cómo debería ser desarrollada adecuadamente la poesía íntegramente narrativa, lo cual, por lo tanto, pone en evidencia ese esfuerzo por querer seguir manteniendo la poesía como un instrumento pedagógico pero sin aquellas características que conllevan a cualquier tipo de afecciones mayores.

Así pues, queda clara la función y el *status* en que se tenía tanto la poesía, así como todo el arte en general en la antigua Grecia, sin embargo, ¿qué tipo de función sigue desempeñando en la actualidad la labor artística y poética? ¿Qué conclusión es posible extraer de todos los aspectos que hemos aquí desarrollado? Sin lugar a dudas, resulta evidente el continuo desplazamiento en cuanto a la importancia que se le ha ido otorgando a la labor artística a lo largo del tiempo, principalmente en lo que respecta al campo del conocimiento. Sin embargo, así como puede afirmarse lo anterior, no resulta menos cierto que, así como las ciencias y cualquier otro tipo de disciplina, busca alcanzar cada cual la verdad a su particular modo, las artes no quedan excluidas de emprender su propia búsqueda. La *Teogonía*, por

ejemplo, es una clara muestra de ello. Se percibe notablemente en dicho poema que no era la intención de Hesíodo el hacer simple y llanamente una extensa y meticulosa genealogía de los dioses, sino que, en última instancia, su objetivo es el explicar el alto grado de divinización e incluso jerarquización de que se conformaba la realidad y de la que estaba sujeta la vida humana. Y pese a que la explicación hesiódica esté basada en recursos divinos, sean éstos creados por la tradición que lo precedió, resultaría ilegítimo no concederle ese carácter filosófico-científico por querer desentrañar esa verdad y conocimiento detrás de la realidad al que finalmente desea llegar y comunicar.

Por lo tanto, la diferencia cualitativa entre cada clase de estudio, disciplina o arte, radica no en otro factor más que en el tipo de conocimiento que cada cual pretende alcanzar y ofrecer. Mientras que algunas van en búsqueda de un conocimiento objetivo, racional, lógico y técnico; otras, por el contrario, van tras la búsqueda de un conocimiento propio, subjetivo y a veces incluso hasta irracional—aunque, ciertamente, no siempre sea éste el caso—. Fue en el segundo capítulo de este trabajo donde hemos hablado acerca de este punto. Recordemos, según se dijo, que el conocimiento ofrecido por la narración se haya contenido en la experiencia que ésta transmite, así como también se ha hecho un énfasis en el carácter propiamente discursivo que Platón le concede a la Verdad (pp. 57 – 60).

Resulta ante lo dicho que la búsqueda del conocimiento ha mantenido desde sus orígenes una doble disposición en tanto que asimismo se presenta la naturaleza humana. Sin embargo, así como cada una de éstas presenta sus propias características a veces fuertemente antagonistas, ambas resultan, igualmente útiles, necesarias e indispensables para la vida del hombre, lo cual evidentemente en la actualidad no es la excepción, aun cuando a veces nos invade la abrumadora idea del evidente predominio que tienen las ciencias y las tecnologías sobre el campo del conocimiento y el desarrollo. No obstante, no resulta menos cierto tampoco, la inalcanzable y hasta urgente necesidad que tiene el hombre por la belleza, su conocimiento y su contemplación, algo de naturaleza tan sublime que en la mayoría de los casos no encuentra explicación, pero que sin lugar a dudas, es capaz de dejar al hombre en pleno estado de éxtasis.

A este respecto, Platón no se equivocó en lo absoluto al sostener en el *Banquete* (206b y ss.) que el deseo del hombre por alcanzar la belleza, no es con el único objetivo de deleitarse

y contemplar aquello que se considera bello, sino que, en última instancia, el anhelo por la belleza no es otra cosa más que la aspiración por *engendrar en lo bello*, es decir, querer alcanzar la inmortalidad, trascender a través de la procreación en la belleza. Así pues, al reconocer que somos seres finitos, mortales, poseemos una fuerte aspiración hacia la inmortalidad, algo que nos permita perdurar a lo largo del transcurso del tiempo, es ante dicho dilema donde la belleza se nos presenta como uno de los pocos —si no es que el único medio— que nos permite alcanzar dicho propósito. De esta forma, las artes y la poesía como parte integral de éstas siguen desempeñando aun en la actualidad una función primordial en la vida del hombre, en la medida que satisface el anhelo del hombre por alcanzar y deleitarse en lo que es considerado bello. De esta forma, y aun a pesar de que su labor social haya quedado supeditada a causa del inminente crecimiento del conocimiento científico y tecnológico, su labor cultural y social aún permanece vigente en la medida en que logra abarcar el ámbito de la creación y la *re-creación*, rasgo característico y puramente humano.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas directamente

- Benjamin, W. (2008). *El narrador*. (Trad. Pablo Oyarzun R.). Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Bernabé, A. (2008). *Fragmentos presocráticos: de Tales a Demócrito*. (3^{ra} Ed.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bochetti, C. (2006). *El espejo de las Musas: El arte de la descripción en la Ilíada y la Odisea*. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile. Libro consultado a través de: <https://chs.harvard.edu/read/bocchetti-carla-el-espejo-de-las-musas-el-arte-de-la-descripcion-en-la-iliada-y-odisea/>
- Brisson, L. (2005). *Platón, las palabras y los mitos*. (Trad. J. M. Zamora Calvo). Madrid, España: Abada Editoriales. (Original en francés, 1982).
- García-Bacca, J. D. (2007). *Los presocráticos*. (10^{ma} Ed.) México D. F., México.
- Giselle, V. D. W. (2010). *Poesía y mentira*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Hesíodo (1978). *Teogonía*. (Trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez). Madrid, España: Gredos.
- Homero (1991). *Ilíada*. (Trad. E. Crespo Güemes). Madrid, España: Gredos.
- (1982). *Odisea*. (Trad. J. Manuel Pabón). Madrid, España: Gredos.
- Mejía, M. J. (2003). *El teatro filosófico y la rapsodia: Otra interpretación del Ion platónico*. Colombia, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Murdoch, I. (2015). *El fuego y el sol*. (Trad. J. J. Herrera de la Muela). Madrid, España: Siruela. (Original en inglés, 1977).

- Naranjo, E. J. (2014, 2 de noviembre). *La crítica de Platón a la poesía*. Revista Cultural Mito. Artículo consultado a través de: <http://revistamito.com/la-critica-de-platon-la-poesia/> [Actualmente fuera de funcionamiento].
- Olof, G. (1980). *Los orígenes de la filosofía griega: de Hesíodo a Parménides*. (Trad. M. Carrión Gútiez). Madrid, España: Gredos. (Original en alemán, 1968).
- Platón (1985). *Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias Menor, Hippias Mayor, Laques, Protágoras*. (Diálogos, vol. I). Madrid, España: Gredos.
- (1988). *Cartas*. (Diálogos, vol. VII). (Trad. J. Zaragoza y P. Gómez Cardó). Madrid, España: Gredos.
- (1988). *Fedón, Banquete, Fedro*. (Diálogos, vol. III). Madrid, España: Gredos.
- (1988). *República*. (Diálogos, vol. IV). Madrid, España: Gredos.
- Zazo, J. E. (2012). *La crítica platónica de la poesía como crítica de la tradición oral*. Universidad Autónoma de Madrid. Consultado en: https://revistatales.files.wordpress.com/2012/05/75_nro4nro-4.pdf

Obras consultadas

- Aristóteles (1974). *Poética*. (Trad. V. García Yebra). Madrid, España: Gredos.
- Borges, J. L. (2001). *Arte poética*. (Trad. J. Navarro). Barcelona, España: Editorial Crítica.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. (Trad. Luis Gil). Barcelona, España: Editorial Labor S. A. (Original en francés, 1963).
- Gadamer, H. G. (1997). *Mito y razón*. (Trad. J. F. Zúñiga García). Barcelona, España: Paidós. (Original en alemán, 1993).
- Godofredo, N. T. C. (2004, junio). *Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos*. Gazeta de antropología. Universidad Peruana Los Andes. Consultado en: <http://hdl.handle.net/10481/7267>

- Gual, G. C. (1998). *Antología de la poesía lírica griega. Siglos VII – IV A.C.* (6^{ta} Ed.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Kelsen, H. (1956). *El derecho: norma o hecho el “ser” y el “deber ser”*. Artículo consultado a través de: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1956/5.pdf>
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. (1^{ra} Ed). (Trad. Micaela Ortelli). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot. (Original en alemán, 1920).
- May, R. (1992). *La necesidad del mito*. Barcelona, España: Paidós. (Original en inglés, 1991).
- Otto, W. F. (1981) *Las musas. El origen divino del canto y del mito*. (Trad. H. F. Bauza). Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires. (Original en alemán, 1971).
- Platón (1972). *Apología, Critón, Eutifrón, Fedón, Fedro, Banquete, Menón*. (Diálogos Socráticos). New York, U. S. A.: W. M. Jackson, Inc.
- Strauss, C. L. (1977). *Mito y significado*. Madrid, España: Alianza Editorial.

ÍNDICE GENERAL

Resumen	2
Abstract	3
DEDICATORIAS	4
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	17
ANTECEDENTES DE LA CRÍTICA PLATÓNICA	17
A) Hesíodo.....	18
B) Jenófanes de Colofón	21
C) Parménides de Elea.....	25
D) Demócrito de Abdera.....	33
CAPÍTULO II	39
LA POLÉMICA ENTRE VERDAD Y APARIENCIA EN EL ARTE POÉTICO ..	39
II. I. REALIDAD Y APARIENCIA. LA SITUACIÓN DE LOS POETAS EN LAS ALEGORÍAS DEL AURIGA Y LA CAVERNA	41
A) Alegoría del auriga, <i>Fedro</i> 246a y ss.	41
B) Alegoría de la caverna, <i>República</i> 514a y ss.	44
II. II. LA VERDAD Y LA UTILIDAD DE LOS MYTHOS	51
CAPÍTULO III	63
LA INMORALIDAD EN LA POESÍA: PRINCIPALES ASPECTOS Y RAZONES PARA SU CENSURA	63
A) Aspecto e inmoralidad de los dioses	64
B) Tópicos relacionados a la muerte y al Hades	70

C) Tópico relacionado a la injusticia y la intervención de la política.....	75
D) Tipos de mentira, causas de cada una y su utilidad.....	81
E) La ignorancia como causa del mal	86
CAPÍTULO IV	93
LA INSPIRACIÓN POÉTICA ¿DON DIVINO O RECURSO FORMULARIO? ..	93
IV. I. LA TÉCNICA POÉTICA. CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA	
ÉPICA	103
A) El carácter nemotécnico o lenguaje formulario	107
B) Complementación entre narración y descripción	110
C) El verso épico y su estructura: el hexámetro	117
CONCLUSIÓN	122
BIBLIOGRAFÍA	138
ÍNDICE GENERAL.....	141