

# ESBOZO DE UNA DISCREPANCIA PLATÓN Y LA POESÍA TRADICIONAL

LUCAS SOARES

*Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

*“La poesía pone al lenguaje en estado de emergencia”  
Bachelard<sup>1</sup>*

La relación de Platón con la poesía tradicional puede ser leída como la historia de una discrepancia. En principio, la de una “antigua discrepancia” entre la filosofía y la poesía, reconocida por el mismo Platón en un célebre pasaje del libro X de *República*<sup>2</sup>. En segundo lugar, la de una discrepancia entre los puntos de vista mediante los cuales él enfoca a lo largo de su obra la tradición poética griega y, fundamentalmente, el tema de su hegemonía e influencia educativa sobre las jóvenes generaciones. Se trata, en un nivel más profundo, de una discrepancia entre las dimensiones filosófica y poética que coexisten en Platón, cuya tensión origina en parte las lecturas contrapuestas sobre la poesía tradicional que se desprenden de su obra.

Es frecuente en el *corpus* platónico la discrepancia entre puntos de vista acerca de una misma cuestión. Ello se debe al carácter dinámico, asistemático y autocrítico que reviste su filosofía, cuyos tópicos centrales (como la teoría de las Ideas, del *éros* o de la *manía*, por citar sólo algunos) suelen ser sometidos por Platón a una continua revisión, principalmente en los diálogos maduros y tardíos. Lo mismo vale para el caso del rol que la poesía tradicional cumple en su filosofía. “Si recorremos”, como bien observa Heidegger,

*con la mirada la totalidad de la filosofía de Platón, en ninguna parte se encuentra un ‘sistema’ en el sentido de una construcción proyectada y desarrollada de modo unitario que*

<sup>1</sup> BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. p. 19.

<sup>2</sup> “Y he aquí cuál será, al volver a hablar de la poesía, nuestra justificación por haberla desterrado de nuestra ciudad, siendo como es: la razón [*lógos*] nos lo imponía. Digámosle a ella además, para que no nos acuse de dureza y rusticidad, que es ya antigua la discrepancia [*diaphorá*] entre la filosofía y la poesía.” PLATÓN. *República* X, 607b1-6.

*abarque equilibradamente todas las cuestiones y asuntos esenciales. Las más diversas cuestiones se plantean desde diferentes puntos de partida y a diferentes niveles, se las despliega con diferente amplitud y se las responde con diferente amplitud*<sup>3</sup>.

Bajo esta perspectiva, cabe preguntarse en qué sentido el problema de las lecturas contrapuestas que Platón arroja sobre la poesía tradicional se inscribe y cobra sentido de acuerdo con el propósito que orienta cada diálogo.

El vínculo que Platón establece con la tradición poética es un tanto más complejo que lo que supone el simple gesto de su exclusión de la *pólis* ideal. Si bien implica tal gesto, supone también – y esto es lo que generalmente suele pasar desapercibido o no es del todo resaltado – la configuración de un nuevo paradigma poético de tipo platónico, cuyo perfil se recorta con mayor nitidez en dos diálogos pertenecientes al mismo período de madurez de su obra: *República* y *Fedro*. Lejos de una concepción unívoca o fórmula sumaria acerca de la poesía tradicional (postura que impide una adecuada aproximación al problema en tanto no puede ver más allá del gesto de condenación que se desprende de una primera lectura de *República*<sup>4</sup>), un análisis de las actitudes que Platón asume frente a la poesía tradicional en diversos diálogos y según su respectivo registro contextual termina por revelar más bien dos concepciones acerca de la misma: una negativa, formulada de forma paradigmática en *República* (y retomada más tarde en algunos libros de *Leyes*), y otra concepción positiva, expresada en *Fedro* (aun cuando ya dejaba vislumbrarse en algunos diálogos de juventud, transición y madurez previos, como *Apología*, *Ion*, *Lisis*, *Menón* y *Banquete*). Examinar el rol que la poesía tradicional detenta en tales diálogos implica atender principalmente a las diversas justificaciones mediante las cuales Platón la censura y condena en *República*, así

<sup>3</sup> HEIDEGGER, M. *Nietzsche* I. Barcelona: Destino, 2000. p. 181-182.

<sup>4</sup> Uno de los intentos por encontrar este tipo de valoración unívoca respecto de la poesía (y del arte en general) puede verse, entre otros intérpretes, en MURDOCH, I. *El fuego y el sol*: Por qué Platón desterró a los artistas. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. Cf. p. 38, 63 y 156, quien precisamente por partir de esa premisa y prescindiendo de pasajes centrales formulados en *Banquete* y *Fedro* (por citar sólo dos casos), concluye sorprendentemente que “Platón quiere excluir el arte de la belleza, porque la belleza le parece un asunto demasiado serio como para ser requisado por el arte. [...] La belleza como agente espiritual, en Platón, excluye el arte [...] Platón nunca le hizo justicia a la capacidad única que tiene el arte de comunicar la verdad”. En el mismo intento cabe encuadrar la lectura de Zambrano: “La condenación [de la poesía] es taxativa, no admite escapatoria. Porque la poesía va contra la justicia; es el agente de la destrucción. [...] Ahora se comprende por qué renunció a la poesía, por qué se declaró su enemigo irreconciliable” (ZAMBRANO, M. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Cf. p. 39 y 58). En una línea contraria, y poniendo sobre todo el énfasis en la diversidad de juicios que suscita la cuestión de la poesía en Platón, VICAIRE, P. *Platon: Critique littéraire*. Paris: Klincksieck, 1960 (cf. p. 76, 261) y HEIDEGGER, 2000, p. 181 señalan acertadamente que la apreciación platónica sobre la poesía en general no puede volcarse en una fórmula sumaria.

como también las razones que lo llevan a rehabilitarla en *Fedro* tras asignarle allí un lugar de privilegio en tanto fuente de los mayores bienes para la humanidad.

Platón asume en *República* una postura negativa respecto de la poesía tradicional, cuyo eje pasa por una firme recusación de la base religiosa<sup>5</sup>, ético-política<sup>6</sup>, ontológico-epistemológica y psicológica<sup>7</sup> sobre la que descansaba la *paidéia* vigente de los niños y jóvenes. Havelock destaca como trasfondo latente del examen platónico que

*tanto el papel de enciclopedista de la sociedad que desempeña el poeta, como la función de vehículo de la tradición cultural que cumple su lenguaje formulario, siguen estando vigentes y teniendo importancia*<sup>8</sup>.

Precisamente por ejercer ese poderoso influjo normativo-educativo, tal tipo de poesía se revela a los ojos de Platón como uno de los principales obstáculos para el establecimiento de la *pólis* ideal que en ese contexto proyectaba como paradigma regulativo a seguir. De allí la razón de su ya célebre sentencia de exclusión de los poetas tradicionales (y no de la poesía *como tal*<sup>9</sup>) del cuadro filosófico-político trazado en *República*. Esta misma línea crítico-negativa abierta en *República* reaparece (con revisiones y complementos) en *Leyes*, en cuyos libros II, VII y IX Platón resignifica su paradigma poético a través de la incorporación de la figura y obra del poeta legislador.

Para Platón no se trata, como refleja la opinión predominante, de que en la *pólis* ideal de *República* (o lo mismo para la colonia esbozada en *Leyes*) no exista la poesía como tal. El tema no pasa por excluir de la *pólis* ideal cualquier tipo de poeta o de desterrar toda clase de *mimesis*. A pesar de la ambigüedad y de los múltiples usos que denota este término a lo largo de su obra, Platón deja siempre en pie la posibilidad de una buena *mimesis* como base de sustentación para un nuevo tipo de poesía<sup>10</sup>. Esta cara del problema es la que justamente queda opacada en las lecturas corrientes que encuadran la relación de Platón con la poesía tradicional bajo los términos simplistas de censura y exclusión, propios

<sup>5</sup> PLATÓN. *República* II, 375e9-383c7.

<sup>6</sup> PLATÓN. *República* III, 386a1-398b9.

<sup>7</sup> PLATÓN. *República* X, 595a1-608b10.

<sup>8</sup> HAVELOCK, E. A. *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor, 1994. p. 99.

<sup>9</sup> Véase nota 4.

<sup>10</sup> Entre los numerosos pasajes existentes al respecto, recordemos aquel de PLATÓN. *República* V, 459e5-460a2: “Será, pues, preciso instituir fiestas en las cuales unamos a las novias y novios y hacer sacrificios, y que nuestros poetas [*hēmetērnis poetáís*] compongan himnos adecuados a las bodas que se celebren”.

de una visión unilateral y reduccionista del asunto. Desterrar, por lo demás, toda clase de *mimesis* comprometería en última instancia la dimensión ontológica de su propia teoría de las Ideas desarrollada en los diálogos de madurez, en tanto que la misma se basa en el dualismo modelo (Ideas) - copia (imitaciones imperfectas)<sup>11</sup>. Se trata más bien, como en el caso de *República*, de plantear una estrategia argumentativa ante un paradigma poético tradicional que, a los ojos de Platón, se revela en ese contexto como un embrujo altamente perjudicial a la vez que *seductor*. (“Sería más acertado”, como apunta Levinas respecto de esta seducción propia de la imagen, “hablar de interés que de desinterés respecto a la imagen. La imagen es interesante, sin ningún ánimo de utilidad, en el sentido de ‘seductora’ ”<sup>12</sup>). Tal estrategia implica un doble objetivo en mutua correlación: al mismo tiempo que persigue el desplazamiento de la poesía tradicional del lugar hegemónico que detentaba en materia educativa, contribuye por contraposición a la emergencia de un nuevo paradigma poético con pautas propias. Lejos de la imagen cristalizada de un Platón hiperracionalista opuesto a toda forma de poesía, una de las claves de lectura de *República* pasa justamente por la operación de sustitución del paradigma poético tradicional por el de sello platónico.

¿Cuáles son los rasgos principales de los paradigmas poéticos contrapuestos en *República*? El paradigma poético tradicional implica básicamente para Platón una *mimesis* de caracteres y conductas malas tanto del orden humano como del divino. “Imágenes del vicio” (*kakías eikóns*) que terminan por sembrar en las almas de los niños y jóvenes disvalores como la cobardía, la intemperancia, la mezquindad, la blandura y avidez de riquezas. Además de detentar una presunta omnisciencia acerca de todos los oficios, el poeta tradicional busca reflejar en sus obras el lenguaje del hombre ordinario, apelando para ello a la dimensión *cosmética* del lenguaje<sup>13</sup>. Es decir: a un estilo pictórico, ornamentado y puramente imitativo (de allí las reiteradas analogías y desplazamientos entre la figura del pintor y la del

<sup>11</sup> Sobre la importancia fundamental que reviste para Platón la noción de *mimesis* a la hora de pretender explicar la naturaleza y función del plano visual y discursivo (propio, entre otros, de la poesía y de la filosofía), cf. entre muchos pasajes, PLATÓN. *Critias*, 107b5-c6: “Todo lo que decimos es, necesariamente, pienso, una imitación y representación. Consideremos la representación pictórica de cuerpos divinos y humanos desde la perspectiva de su facilidad o dificultad para dar a los espectadores la impresión de una imitación correcta y veremos que en el caso de la tierra, las montañas, los ríos, el bosque, todo el cielo y todo lo que se encuentra y se mueve en él, en primer lugar, nos agrada si alguien es capaz de imitar algo con un poco de exactitud”.

<sup>12</sup> LEVINAS, E. *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta, 2001. p. 48-49. (Debo a Ricardo Herrera el descubrimiento de este texto.)

<sup>13</sup> Ya desde el libro II de *República* se advierte una relación entre artes miméticas, lujo y cosmética. En el marco de su investigación sobre el origen de la *pólis* (369b5-374d7) y, más precisamente, en la

poeta tradicional o, en términos del *Sofista*, entre fabricantes de simulacros visuales y verbales), cuyo poder *bechizá* las almas de las jóvenes generaciones, amarrándolas al terreno de lo visible, sensitivo y emotivo, e impidiendo así su elevación al plano racional. Todo ello es lo que de alguna manera puede englobarse bajo el concepto de mala *mimesis*.

En contraste, el nuevo paradigma poético delineado por Platón en *República* apunta más bien a una *mimesis* del carácter y costumbres del hombre de bien, o de los tipos generales de *areté* que él encarna (en términos de *Leyes*, una *mimesis* de la vida bella y buena), a fin de fomentar en las almas de los niños y jóvenes valores como la prudencia, la justicia, la valentía y la piedad. Un paradigma poético cuyo objetivo es mantener en pie el ideal de la *kalokagathía* (“bello y bueno” o “bondad bella de ver”)<sup>14</sup>, reflejando el lenguaje del hombre noble mediante un estilo sencillo, austero y equilibrado, casi enteramente descriptivo (aun cuando pueda conservar un resto de imitación: estilo mixto). Una poesía austera, bella y saludable<sup>15</sup> cuya representación de un patrón positivo de hombre y de divinidad busca producir un mejoramiento en las almas de sus destinatarios, logrando infundir en éstos un tipo de vida ordenada y feliz. De todo ello da cuenta el concepto de buena *mimesis*<sup>16</sup>.

A la luz de las dimensiones (religiosa, ético-política, ontológico-epistemológica y psicológica) alrededor de las cuales gira la crítica al paradigma poético tradicional, se observan mejor los lineamientos principales que deberá respetar y plasmar en sus obras el nuevo tipo de poeta platónico configurado a lo largo de *República*. En términos *religiosos*, deberá imitar la divinidad<sup>17</sup> como esencialmente buena (sólo causa del bien), simple, inmutable y veraz en palabras y obras; alabar en sus composiciones el Hades; suprimir quejas, lamentos, risas exageradas y todo tipo de debilidades en boca de dioses, héroes y hombres de bien, y dejar de representar a los injustos como felices y a los justos como

---

contraposición que establece entre la ciudad sana y la del lujo (o enferma), donde se trascienden los deseos necesarios (ligados a la mera provisión de alimentos, vivienda y vestimenta), Platón introduce en esta última, entre otros oficios *no indispensables*, la figura de la multitud de imitadores (*i.e.* pintores, poetas, rapsodos, actores, danzantes y empresarios).

<sup>14</sup> Sobre el ideal de la *kalokagathía* propio de la antigua educación ateniense, véase especialmente MARROU, H.-I. *Historia de la educación en la Antigüedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. p. 76-79.

<sup>15</sup> PLATÓN. *República* III, 401c4-d3.

<sup>16</sup> Esta significación dual (buena y mala) de la *mimesis* platónica fue destacada principalmente por Tate en dos trabajos claves sobre la materia: TATE, J. Imitation in Plato's *Republic*. *Classical Quarterly*, Oxford, v. 22, p. 16-23, 1928; y Plato and Imitation. *Classical Quarterly*, Oxford, v. 26, p. 161-169, 1932.

<sup>17</sup> En *Teeteto* 176b1 Platón llega a definir la vida filosófica como una “imitación de la divinidad”.

desgraciados. En términos *ético-políticos*, imitar los modelos de carácter y conducta de los hombres de bien; componer un tipo de poesía austera que atienda, más que a su carácter agradable o seductor (valor o corrección estética), a lo útil o provechoso (valor o corrección ético-política) en función de un mejoramiento de los regímenes políticos y la vida humana (*pólis* exterior e interior). En términos *ontológico-epistemológicos*, realizar una imitación de una verdad (más que de una apariencia). Es decir: una *mimesis* con conocimiento de los caracteres virtuosos (buena *mimesis*) o, en todo caso, con una recta opinión que implique algún tipo de comunicación con el filósofo guardián, cuya *epistémé* de las Ideas garantiza la buena *utilización* de las obras poéticas con fines pedagógico-políticos<sup>18</sup>. En términos *psicológicos*, imitar el elemento calculador (*logistikón*) del alma para promover la regulación y moderación de los impulsos irracionales ligados al deseo y la ira, privilegiando un modelo de conocimiento que procura ir más allá del mero testimonio de los sentidos, dando lugar a la unidad y dominio de sí. Por último, en términos *formales* o *estilísticos*, expresarse a través de un estilo austero, menos agradable o seductor que el puramente imitativo (tragedia y comedia): el estilo narrativo mixto (simple e imitativo, es decir, en el que la imitación ocupe una pequeña parte con respecto a largos trozos de narración). Respetar, en una palabra, el marco establecido por el género de los himnos a los dioses y los encomios de los héroes. El modelo dialógico-filosófico (y ello aparece claramente explicitado en *Leyes*<sup>19</sup>) constituye el mejor ejemplo de *mimesis* de la vida más bella y mejor. Una “cierta poesía”<sup>20</sup> filosófica que Platón erige finalmente como *parádeigma* para las futuras generaciones de poetas y maestros de niños y jóvenes. El diálogo platónico, como creía Nietzsche, deviene así el prototipo de una nueva forma de arte:

*Si la tragedia había absorbido en sí todos los géneros artísticos precedentes, lo mismo cabe decir a su vez [...] del diálogo platónico, que, nacido de una mezcla de todos los estilos y formas existentes, oscila entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía*<sup>21</sup>.

Sobre tal base se apoya, pues, el nuevo manifiesto poético esbozado por Platón en *República*.

<sup>18</sup> Dentro del marco de su análisis de la dimensión ontológica de la imagen y, sobre todo, de su ambigüedad, Levinas, retomando en parte supuestos platónicos, entiende la imagen como un oscurecimiento o una sombra del ser: “El valor de la imagen reside para la filosofía en su situación entre dos tiempos y en su ambigüedad”. La obra de arte es vista en este sentido por él como un “acaecer del oscurecimiento del ser” (LEVINAS, 2001, p. 51, 56, 59 y 65).

<sup>19</sup> PLATÓN. *Leyes* VII, 817a2-e3.

<sup>20</sup> PLATÓN. *Leyes* VII, 811c 9.

<sup>21</sup> NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1973. p. 120-121.

Teniendo en cuenta que fueron concebidas por Platón dentro del mismo período de madurez de su obra, ¿cómo resolver la tensión que se desata entre tales concepciones (negativa y positiva) acerca de la tradición poética? Dicho de otra manera: ¿cómo compatibilizar el firme gesto de condena y exclusión de los poetas tradicionales en *República* con la concepción de éstos como “padres y guías del saber”<sup>22</sup> cristalizada en *Fedro*? Para responder esta pregunta es preciso explicitar los puntos de vista contrapuestos a partir de los cuales Platón enfoca la poesía tradicional en dichos diálogos. En un sentido más general: recordar que todo problema en Platón se inscribe y cobra sentido siempre en función de un determinado contexto dramático-filosófico, es decir, según el diálogo en cuestión y el período de redacción del mismo. El caso de la poesía tradicional no es una excepción al respecto, pues lejos de una concepción unívoca, se observan en torno a ella distintas valoraciones cuyas particularidades cabe reunir en dos clases.

En principio, debemos indagar qué tipo de relación establece Platón entre la poesía tradicional y su proyecto de reforma filosófico-política de la *paideía* vigente. (Cuando hablamos de reforma filosófico-política hacemos referencia al hecho puntual de que en *República* la garantía de felicidad pública y privada de los ciudadanos depende de la aristocracia moral e intelectual de los filósofos, ya que nadie mejor que ellos puede determinar lo que es bueno para la *pólis*.) En una palabra, la relación entre poesía tradicional, filosofía y política. Cuando Platón concibe en *República* la poesía tradicional a la luz de tal proyecto de reforma, la concepción que resulta de la misma es marcadamente *negativa*, pues en la praxis dicho proyecto desemboca en la función de supervisión y de censura de las obras de los poetas tradicionales por parte del filósofo guardián de *República* (o del legislador de *Leyes*). “Se puede”, como señala Heidegger respecto de este punto de vista “teórico” o filosófico-político del arte en general,

*llamar política a la pregunta de Platón por el arte en la medida en que surge en conexión con la politeía, pero entonces, en primer lugar, hay que saber y, en segundo lugar, hay que decir qué significa “político”. [...] Esto resulta tanto más necesario cuanto que toda la construcción y el desarrollo del gran diálogo apunta a mostrar que el fundamento que sostiene y la esencia que determina todo ser político consiste en nada menos que en lo “teórico”, es decir en el saber esencial acerca de la díke y la dikaiosúne. [...] Pero díke es un concepto metafísico, y no originariamente moral [...]. El saber de la díke [...] es la filosofía. [...] Así pues, si se quiere decir que Platón pregunta aquí por el arte de modo político, esto sólo puede significar que evalúa el arte respecto de su puesto en el estado en referencia a la esencia y fundamento*

<sup>22</sup> PLATÓN. *Lisis*, 214a1-2.

*que sostiene a este último, es decir al saber de la “verdad”. Este preguntar por el arte es “teórico” en grado sumo. La distinción entre un preguntar político y un preguntar teórico pierde aquí todo sentido*<sup>23</sup>.

Partiendo así del hecho consumado de que la tradición poética ejercía la dirección pedagógica de las jóvenes generaciones, la pregunta que Platón se hace en *República* es quién, teniendo en cuenta los efectos religiosos, ético-políticos, ontológicos, epistemológicos y psicológicos, detenta las mejores condiciones para ocupar ese lugar privilegiado de guías del saber. Frente a las dos alternativas que arroja la respuesta (los poetas tradicionales o los filósofos guardianes), la solución de *República* es clara y contundente: o bien los poetas tradicionales terminan por aceptar y adaptarse sin reparos a las pautas de estilo y contenido fijadas por Platón en su nuevo paradigma poético, o bien ceden su lugar de guías del saber al guardián imitador, en cuya figura convergen las funciones censora y compositiva en materia educativa<sup>24</sup>.

El clima de tensión respecto de la poesía tradicional que recorre *República* le sirve a Platón para ir perfilando, por contraposición a ella, las primeras normas generales de su nuevo paradigma poético, cristalizado allí en la figura del guardián imitador. Deja entreabierto así la puerta de su *pólis* ideal para un paradigma que no se agota en tal guardián ni pretende reducirse a la figura de Platón (en tanto fundador *en palabras* de esa *pólis*), sino que apunta en el fondo a la conformación de una nueva tradición poética que, ajustándose a dichas normas generales, sea coherente y funcional a su proyecto filosófico-político. Si no hubiese sido, como confiesa en *República*, por el reconocimiento tardío de que el amor profesado en su juventud hacia la poesía tradicional era perjudicial<sup>25</sup>, Platón nunca hubiera podido llegar a delinear su propio paradigma poético, el antídoto más eficaz contra el *encantamiento* que ejerce la tradición poética sobre los niños y jóvenes. Un antídoto configurado al calor de la antigua discrepancia (*diaphorá*) entre la filosofía y la poesía, y cuya prescripción debe hacerse efectiva antes de que los mitos versionados por los poetas tradicionales lleguen a echar raíces en las almas de las jóvenes generaciones.

<sup>23</sup> HEIDEGGER, 2000, p. 161-162.

<sup>24</sup> “Pues bien, considera, Adimanto, lo siguiente: ¿Deben ser imitadores nuestros guardianes o no? [...] Pero, si han de imitar, que empiecen desde niños a practicar con modelos dignos de ellos, imitando caracteres valerosos, sensatos, piadosos, magnánimos y otros semejantes; pero las acciones innobles no deben ni cometerlas ni emplear su habilidad en remedarlas, como tampoco ninguna otra cosa vergonzosa, no sea que empiecen por imitar y terminen por serlo en realidad.” PLATÓN. *República* III, 394e1-2; 395c3-d1.

<sup>25</sup> PLATÓN. *República* X, 607e4-608a5.

Al ocuparse de los problemas planteados por la repercusión o resonancia de la imagen poética sobre las almas, Platón pone en práctica en *República X* una fenomenología de la imagen poética. Porque el poeta tradicional no apunta a imitar lo que es (*tò ón*) según se da, sino a imitar lo aparente tal como aparece. En una palabra, a producir una imitación de una apariencia (*phantásmatos mímesis*) y no de una verdad (*aletheías mímesis*)<sup>26</sup>. Tal *imitación de lo aparente* desde el punto de vista de lo aparente funda una engañosa “estética del punto de vista”<sup>27</sup>, cuyo resultado es una imagen escindida o *cortada* de su original (que a su vez es imagen de una Idea). Un producto ontológicamente degradado por estar alejado en tres grados o niveles de la verdadera realidad (la Idea)<sup>28</sup>. La imagen poética, apunta Bachelard, es un resaltar súbito del psiquismo,

*por el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa [...] En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser*<sup>29</sup>.

¿Qué es lo que hay en juego en ese espacio de tensión abierto entre la poesía tradicional y la filosofía? “La existencia misma de una disputa entre la poesía y la filosofía constituye una prueba de que había un campo común que ambas partes reclamaban para sí”<sup>30</sup>. El desenamoramiento platónico respecto de tal poesía se produce en términos violentos y siempre bajo un criterio de legitimación de tipo racional (“la razón nos lo imponía”<sup>31</sup>) y utilitarista (vinculado al los efectos ético-políticos de la obra). Cuando Platón no busca esa clase de legitimación, el amor por esa tradición poética (“que nos ha hecho nacer dentro la educación de nuestras hermosas repúblicas”<sup>32</sup>) se conserva, como en el caso de *Fedro*, vivo e intacto, y por tanto no es concebido allí como un amor propio de niños y de la

<sup>26</sup> PLATÓN. *República X*, 598b1-4.

<sup>27</sup> RODRIGO, P. Platon et l'art austère de la distanciation. In: FATTAL, M. (Ed.). *La philosophie de Platon*. París: L'Harmattan, 2001. p. 139-165. p. 164-165.

<sup>28</sup> “Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es una imagen (*eidolon*). [...] Hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita; en que, por tanto, la imitación no es cosa seria, sino un juego de niños.”

<sup>29</sup> PLATÓN. *República X*, 598b6-8; 602b6-8.

<sup>30</sup> BACHELARD, 1965, p. 7-8.

<sup>31</sup> CORNFORD, F. M. *Principium sapientiae*: Los orígenes del pensamiento filosófico griego. Madrid: Visor, 1987. p. 176.

<sup>32</sup> PLATÓN. *República X*, 607b3.

<sup>33</sup> PLATÓN. *República X*, 607e7-608a1.

multitud, sino como un legado altamente positivo.

Contrariamente al enfoque de *República*, en *Fedro* encontramos la sistematización de una concepción positiva acerca de la poesía tradicional, cuya presencia ya dejaba vislumbrarse en algunos diálogos de juventud (como *Apología*, *Ion* y *Lisís*), de transición (*Menón*) y madurez (*Banquete*). Según esta concepción positiva, la poesía tradicional se revela como una fuente de obras bellas e inmortales que, además de expresar muchas verdades, traen aparejados los mayores bienes para la humanidad:

*Pero hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir*<sup>33</sup>.

Porque que en *Fedro* el punto de vista desde el cual Platón enfoca la tradición poética es distinto al aplicado en *República*. De allí el gesto de alabanza hacia ella, como la reivindicación de su valor positivo en términos pedagógicos. Cuando la poesía tradicional deja de pensarse en función de un proyecto global de reforma filosófico-política de la *paideía* tradicional, y pasa a ser reevaluada dentro del marco de la relación existente entre *manía* divina, belleza e inmortalidad, la concepción que se deriva de tal poesía es positiva. Platón deja claro en *Fedro* que sólo el poeta auténticamente poseído por tal *manía* puede llegar a crear obras perfectas, bellas e inmortales, y a educar mediante éstas a la posteridad. El poeta carente de esa locura sólo creará un tipo de poesía cuerda e imperfecta. La imagen, observa Bachelard refiriéndose a las dialécticas de la inspiración y del talento,

*en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven. El poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje. [...] la imagen es antes que el pensamiento [...] En los poemas se manifiestan fuerzas que no pasan por los circuitos de un saber. [...] En poesía, el no-saber es una condición primera; si hay oficio en el poeta es en la tarea subalterna de asociar imágenes. Pero la vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad*<sup>34</sup>.

La *manía* duramente criticada en los dos primeros discursos del *Fedro* (el de Lisias y el de Sócrates, así como también en algunos pasajes de *República* y

<sup>33</sup> PLATÓN. *Fedro*, 245a1-5.

<sup>34</sup> BACHELARD, 1965, p. 11-13, 26.

de otros diálogos previos) termina siendo concebida, desde la perspectiva de su faceta divina, como una condición imprescindible para la verdadera creación poética, por cuya razón pasa a ocupar un rol fundamental en el desarrollo pedagógico de las jóvenes generaciones. Platón vuelve en *Fedro* sobre un camino que ya había vislumbrado de forma tentativa en diálogos previos, a fin de repensar la poesía tradicional en función del impulso maniático-poético que moviliza al poeta inspirado. Mediante este rol positivo asignado a la poesía tradicional, Platón deja de poner el acento en el criterio de legitimación utilitarista para colocarlo de forma más preeminente en el estético. Bajo tales puntos de vista contrapuestos respecto de cómo pensar la poesía tradicional (ya sea desde un proyecto de reforma filosófico-política o desde la relación entre *manía* divina, belleza e inmortalidad), puede comprenderse mejor la razón de estas dos concepciones que Platón formula acerca de ella en *República* y *Fedro*.

La historia de Platón con la poesía se halla en el fondo signada por la relación entre los paradigmas poéticos (tradicional y platónico) en juego. Los planteos de *República* y *Fedro* no hacen sino desarrollar esa relación en direcciones contrapuestas: en el primer caso, una relación de incompatibilidad (cuyo corolario más obvio es el gesto de condenación y, en última instancia, de sustitución de un paradigma por otro); en el segundo, una relación de compatibilidad entre tales paradigmas. Ello explica por qué, al mismo tiempo que declara su profundo respeto por el legado de la tradición poética (en los términos de bellas e inmortales obras para la humanidad, además de otros atributos positivos), Platón puede postular en *Fedro* una forma de filosofía con tintes poéticos. Un nuevo paradigma filosófico que, en palabras de *Leyes*, viene a ser “una cierta poesía”<sup>35</sup>.

El *Fedro* constituye el mejor ejemplo de convivencia entre los paradigmas poéticos platónico y tradicional. En efecto: al igual que en *República*, en la palinodia o retractación socrática del *Fedro* hallamos también la posibilidad de un paradigma platónico de poesía filosófica que, al tener ahora un acceso privilegiado al ámbito inteligible, puede describir una región a cuyo seno jamás habrán de llegar los poetas tradicionales con su palabra. Fuera del marco del segundo discurso socrático, volvemos a encontrar expresado tal paradigma poético en el célebre mito de las cigarras, donde Platón, refiriéndose al don que éstas pueden conceder a los hombres, caracteriza al filósofo como un “amante de las Musas” (*philomouso*). Pero que nunca haya habido en el pasado ni llegue a haber en el futuro poetas

<sup>35</sup> PLATÓN. *Leyes* VII, 811c 9.

tradicionales que describan el ámbito inteligible no implica necesariamente en *Fedro* que sus obras sean concebidas en sentido negativo. A diferencia de *República*, el paradigma poético platónico postulado en *Fedro* no entra en tensión con el tradicional, tipificado aquí de forma positiva en tanto fuente de instrucción para la posteridad. La relación positiva entre tales paradigmas se apoya en dos pasajes puntuales: por un lado, en el relativo a la “ley de Adrastea”, donde Platón se ocupa del lugar que detenta el poeta maniático y el cuerdo en la escala jerárquica de los nueve modos de vida posibles para las almas; y por otro, en la anécdota del sueño del *Fedón*, en la que Sócrates reconoce haberse abocado a la composición de ambos tipos de música (filosófica y popular) con el fin de purificarse.

Llegado un punto del *Fedro*, el Sócrates platónico se erige como un tipo de filósofo que va *más allá* o que puede adentrarse en el ámbito inteligible que hay por encima del cielo, terreno al que nunca pudieron (ni podrán) arribar los poetas tradicionales con su palabra:

*En cuanto a ese lugar que hay por encima del cielo, jamás hubo poeta de los de aquí que lo celebrara de una manera digna, ni tampoco lo habrá. Pero, puesto que nos hemos de atrever a decir la verdad, especialmente cuando hablamos de la verdad, he aquí su condición<sup>36</sup>.*

Leemos aquí un nuevo esbozo de paradigma poético platónico. En efecto: al hacer referencia a la posibilidad de un poeta no tradicional que describa en su obra el ámbito propio de las Ideas, o de un filósofo que se exprese en términos poéticos sobre temáticas de corte filosófico, Platón procura establecer en *Fedro* una estrecha vinculación (ya insinuada en el argumento ontológico de las camas de *República X*) entre la poesía y el ámbito inteligible propio del saber filosófico (o al que accede el filósofo mediante captación sinóptico-dialéctica). Tal tipo de poesía filosófica aparece ilustrada a la perfección en la propia palinodia socrática, la cual erige a Sócrates (y en última instancia a Platón) como paradigma de filósofo poeta: “Aquí tienes, oh querido Eros, la más bella y mejor palinodia que hemos podido ofrecerte en desagravio, y que entre otras cosas ha sido obligada a pronunciarse con ciertos términos poéticos a causa de Fedro”<sup>37</sup>. Partiendo así de la palinodia socrática como modelo, Platón se propone abordar el tema del *éros* con discursos filosóficos que se nutran de términos poéticos, cuyo ejemplo más claro no es otro que el *Fedro* en su conjunto o, estrictamente hablando, el

<sup>36</sup> PLATÓN. *Fedro*, 247c3-6.

<sup>37</sup> PLATÓN. *Fedro*, 257a3-6.

género dialógico platónico en tanto implica tal interacción de elementos filosóficos y poéticos<sup>38</sup>. A través de este género Platón pudo hacer, como reza aquella frase autobiográfica de Wilde, “del arte una filosofía y de la filosofía un arte”<sup>39</sup>.

Fuera del marco del segundo discurso socrático del *Fedro*, volvemos a encontrar expresado el paradigma poético platónico en el célebre mito de las cigarras, pasaje en el que refiriéndose al don que éstas pueden conceder a los hombres, el filósofo aparece presentado como un “amante de las Musas”. ¿Pero en qué sentido cabe caracterizar así al filósofo cuando la filosofía como área del pensamiento no tenía asignada entre los griegos una Musa determinada? Justamente en ese mito se advierte la operación platónica de atribuir al dominio filosófico una Musa respectiva o “Musa filosófica”<sup>40</sup>. Ahora el filósofo, al igual que los demás artistas tradicionales que cultivan su respectiva Musa (poetas épicos, líricos, trágicos y cómicos, músicos, bailarines, etc.), también podrá ser caracterizado como “un varón amante de las Musas”<sup>41</sup>. Platón no quiere expresar con ello que el filósofo sea un amante de *todas* las Musas que presiden el pensamiento en todas sus formas<sup>42</sup>. Sino que, en tanto abocado al cultivo de la filosofía, sería más bien un amante de la Musa filosófica, cuya mención aparece circunscripta a las áreas de competencia de dos Musas (Calíope y Urania). Según este mito platónico, la raza de las cigarras surgió de los hombres que hubo antes de que nacieran las Musas, los que, al nacer éstas y aparecer el canto, quedaron tan transportados de placer que cantando se descuidaron de comer y de beber, muriendo finalmente sin advertirlo. Dicha raza recibió así como don de las Musas el de no necesitar alimento, el de cantar desde el momento en que nacen hasta que mueren sin comer ni beber, y el de ir tras su muerte a notificarles cuál de los hombres de este mundo les rinde culto, y a cuál de todas ellas<sup>43</sup>. De las nueve Musas existentes<sup>44</sup>, Platón sólo menciona en este mito cuatro y, sobre todo (con vistas a asignarle una

<sup>38</sup> “Y si anteriormente dijimos Fedro y yo en nuestras palabras algo duro para ti, echando la culpa de ello a Lisias, el padre de la discusión, apártale de discursos semejantes, y dirígele, como se ha dirigido su hermano Polemarco, a la filosofía, a fin de que también este su amante no nade más, como ahora, entre dos aguas, y dedique de una vez su vida a ocuparse del Eros con discursos filosóficos.” PLATÓN. *Fedro*, 257b1-6.

<sup>39</sup> WILDE, O. *De Profundis*. Buenos Aires: Losada, 2005. p. 65.

<sup>40</sup> Para la asignación de una Musa específica a la filosofía (o “Musa filosófica”), cf. especialmente PLATÓN. *Filebo*, 67b6-7: “los discursos emitidos en cada caso en el oráculo de la Musa filosófica”.

<sup>41</sup> PLATÓN. *Fedro*, 259b5.

<sup>42</sup> GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1981. p. 367.

<sup>43</sup> PLATÓN. *Fedro*, 259c6-d7.

<sup>44</sup> Para el número de nueve asignado a las Musas, véase, entre otros, HOMERO. *Odisea* XXIV, 60-62; HESÍODO. *Teogonía*, 75-79; 915-917; EURÍPIDES. *Medea*, 830-832. Respecto de la posterior atribución de funciones para las Musas, cf. GRIMAL, op. cit., p. 368.

región de las Musas a la filosofía) a Calíope, cuyo dominio abarca la poesía épica y la elocuencia, y Urania, vinculada a la astronomía<sup>45</sup>. Además de precisar mejor en qué sentido la filosofía era vista en *Fedón* como la música más excelsa, este mito de las cigarras da cuenta de con cuál (o cuáles) de las nueve Musas existentes hay que vincular concretamente al filósofo. Éste aparece caracterizado en *Fedro* como un amante de *dos* Musas específicas, en cuyos discursos filosóficos pone en juego una interacción entre los dominios de la astronomía<sup>46</sup> y la elocuencia (o entre los discursos divinos y humanos). Nussbaum lee en el *Fedro* la primera materialización de la poesía filosófica que Platón tiene en mente:

*Ningún autor había servido antes a las dos Musas simultáneamente y adecuadamente, combinando el rigor de la argumentación especulativa con la sensibilidad a los particulares de la experiencia humana. [...] Platón dice que no podemos rechazar las imágenes y el drama como si de pura ornamentación se tratase, ni extraer los argumentos de su contexto "literario" para diseccionarlos fuera de él. [...] En conjunto, el Fedro es un discurso "músico" que demanda la plena participación de todas las partes de nuestra alma*<sup>47</sup>.

Abierta en *Fedro* la posibilidad del paradigma poético platónico (o de filósofo poeta), la pregunta que surge naturalmente es cómo se relaciona éste con el de tipo tradicional. Dijimos que Platón pone en juego allí una relación armónica entre tales paradigmas, cuya compatibilidad aparece reflejada en el pasaje sobre los nueve modos de vida posibles para las almas y en la anécdota del sueño de Sócrates del *Fedón*. Veamos el primer pasaje. Más allá del ropaje mítico-religioso que envuelve todo este tramo del segundo discurso de Sócrates dedicado al destino de las almas y a sus distintas generaciones y reencarnaciones, concentrémonos puntualmente en la denominada "ley de Adrastea"<sup>48</sup> que Platón introduce a fin de prescribir una escala jerárquica de nueve modos de vida según su grado de excelencia. Se trata de precisar en ella qué lugar corresponde al poeta tradicional inspirado (o maniático) y al no inspirado (o cuerdo), distinción que

<sup>45</sup> Derrida observa que el mito de las cigarras y el de la escritura del *Fedro* aparecen en la apertura de una pregunta sobre la cosa escrita: "Los dos mitos siguen a la misma pregunta y no están separados más que por un corto período, justo el tiempo de un rodeo. El primero no responde ciertamente a la pregunta, la suspende por el contrario, señala la pausa y tenemos que esperar a la vuelta que conducirá al segundo". DERRIDA, J. La farmacia de Platón. In: \_\_\_\_\_. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1975. p. 91-261. p. 98-101.

<sup>46</sup> En *República* VII, 530d-532b, Platón afirma que el estudio simultáneo de la astronomía (Urania) y la armonía conduce al conocimiento de la Idea del Bien.

<sup>47</sup> NUSSBAUM, M. C. *La fragilidad del bien: Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: Visor, 1995. p. 302.

<sup>48</sup> PLATÓN. *Fedro*, 248c2.

Platón ya había establecido en *Fedro* (y antes en el *Ion*) al vincular la poesía con una de las cuatro clases de *manía* divina. Según dicha ley, toda alma que, tras haber entrado en el séquito de la divinidad, haya llegado a vislumbrar “alguna de las verdades”<sup>49</sup>, quedará siempre libre de sufrimiento. Cuando no las haya podido ver por haber sido incapaz de seguir el cortejo o a causa de haber padecido cualquier desgracia, perderá sus alas entorpecida por su carga de olvido y maldad, y caerá finalmente a tierra. La ley de Adrastea prescribe en ese caso que tal alma sea, en la primera generación, plantada en diversos modos de vida, según haya visto *más* o *menos* alguna de aquellas verdades. Recordemos sobre todo el primer y sexto lugar dispuestos por dicha ley:

[...] *aquella que haya visto más lo será en el feto de un varón que haya de ser amante de la sabiduría, o de la belleza, un cultivador de las Musas, o del éros* [...]. *A la sexta le irá bien la vida de un poeta, o la de cualquier otro dedicado al arte de la imitación*<sup>50</sup>.

Cada uno de los niveles establecidos en la ley de Adrastea abre distintos e ineludibles modelos de vida, articulados por una disyunción de tipo inclusiva. El alma que más haya vislumbrado alguna de las verdades en el séquito de lo divino deberá encarnar primeramente en los géneros de vida de un filósofo, de un amante de la belleza, de las Musas, o bien en un amante de los mancebos con filosofía<sup>51</sup>. El problema que suscita este pasaje es si Platón hace referencia aquí a una o a diversas personas en cada uno de esos géneros de vida, y principalmente en los relativos al primer y sexto lugar. Pueden abrirse al respecto dos líneas interpretativas. Según la primera, Platón establece en el primer nivel una clara *demarcación* entre los dominios expresados en cada uno de esos géneros de vida, o sea el filosófico, el relativo a la belleza, a las Musas y al erótico. En el caso del amante o servidor de las Musas deberíamos pensar así en todo aquel consagrado al cultivo de alguna de las nueve Musas que ejercen el patronazgo de las diversas áreas del pensamiento (la poesía épica, lírica, trágica y cómica, la historia, la astronomía, la elocuencia, la pantomima, la música y la danza). En tanto que *mousiké* era el término genérico con el que Platón designaba en *República* II y III la educación poético-musical recibida por las jóvenes generaciones (donde *mousiké* era a la formación del alma lo que *gymnastiké* a la del cuerpo), el *mousikós* estaría aludiendo aquí a un poeta o compositor, ya que por lo general ambas ocupaciones

<sup>49</sup> PLATÓN. *Fedro*, 248c3-4.

<sup>50</sup> PLATÓN. *Fedro*, 248d2-4; e1-2.

<sup>51</sup> PLATÓN. *Fedro*, 249a2.

iban unidas. Tendríamos según esta línea diversos géneros de vida comprometidos en el primer nivel de la escala. Para una segunda línea interpretativa, reflejo de la opinión predominante, Platón estaría haciendo referencia en este primer nivel a un solo varón que encarnase a la vez tales dominios, de forma tal que el amante de la sabiduría (*philosophos*) fuera al mismo tiempo un amante de lo bello (*philókalos*), de las Musas (*mousikós* o *philómousos*)<sup>52</sup> y del amor (*erotikós*). La palinodia socrática (o en última instancia este mismo diálogo compuesto por Platón) vendría a corroborar así tal posibilidad de síntesis entre dichas dimensiones. En este primer nivel se nos estaría hablando de una y la misma persona: el filósofo.

Pero si Platón hubiese querido destacar esta síntesis, habría puesto en cada uno de los niveles una partícula conjuntiva (en vez de una disyuntiva), cuya aparición habría aclarado sin más la relación entre los diferentes candidatos presentados en cada uno de los niveles de la caída. Por otra parte, si se tratara de tal síntesis, la misma debería justificarse también en los niveles subsiguientes y no pareciera ser necesario que, por ejemplo, un buen rey fuera al mismo tiempo un guerrero, como tampoco un político fuera a la vez un buen negociante, o un gimnasta un médico, sino más bien que el alma pudiese encarnar en uno u otro. Si optamos por leer los géneros de vida presentados en el primer nivel en sentido demarcativo (y no en el de un alma que englobe a la vez dichos dominios), cabe suponer que Platón incluye allí no sólo las obras de los buenos filósofos, sino también la de los maniáticamente enamorados, así como la de los amantes de todo lo relativo al arte de las Musas en general y, entre ellos, a los grandes nombres de la poesía tradicional como Homero, Hesíodo y Píndaro (amantes de las Musas ligadas a la poesía épica y lírica, respectivamente), y otros muchos poetas divinamente inspirados. Como en algunos diálogos previos (*Ion*, *Menón* y *Banquete*) y ahora en *Fedro*, sus obras, además de ser caracterizadas por Platón como buenas y bellas, expresan muchas verdades<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Para la relación entre música y belleza, cf. PLATÓN. *República* III, 403c6-7: “pues es preciso que la música encuentre su fin en el amor de la belleza”.

<sup>53</sup> Respecto de la caracterización de los poetas tradicionales como “buenos”, recordemos algunos pasajes claves del *Ion*, 533e3-534a4; 534b7-c5: “la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. [...] así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, [...] sino por un don divino, según el cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige; uno compone ditirambos, otro loas, otro danzas, otro epopeyas, otro yambos [...]”; *Protágoras*, 325e5, 326a6-7: “los poemas de los buenos poetas”; *Menón*, 81a8-b2: “Algo verdadero, me parece, y también bello [dicen] Píndaro y muchos otros de los poetas, cuantos son divinos”; *Banquete*, 209c7-e4: “si dirige su mirada a Homero, a Hesíodo o a los demás buenos poetas y contempla con envidia qué

Queda pendiente el sexto lugar. Tras las otras encarnaciones degenerativas<sup>54</sup>, las almas revestirán en el sexto lugar el género de vida propio de un poeta o algún otro relacionado con la imitación. ¿Está englobando aquí Platón, como suscriben algunos intérpretes, a *toda* clase de poetas? Tal lugar no hace referencia al poeta tradicional sin más, sino a un tipo determinado de poeta que ya había sido mencionado en *Fedro*<sup>55</sup> (y antes en *Ion*<sup>56</sup>): el no inspirado por la divinidad. El poeta cuerdo que, mediante los recursos proporcionados por la *téchne poietiké*, cree poder traspasar las puertas de la gran poesía. Este poeta aparece caracterizado por un saber práctico cuya definición contrasta con la *manía* enviada por los dioses. Su pensamiento técnico estriba en la eficacia de sus fórmulas positivas, en las reglas del oficio obtenidas mediante aprendizaje, y no por don divino como en el caso del poeta inspirado. Bajo esta óptica, Platón suscribiría punto por punto lo que Freud dirá mucho más tarde sobre la diferencia entre el poeta inspirado y técnico:

*Los profanos sentimos desde siempre vivísima curiosidad por saber de dónde el poeta, personalidad singularísima, extrae sus temas -en el sentido de la pregunta que aquel cardenal dirigió a Ariosto- y cómo logra conmovernos con ellos tan intensamente y despertar en nosotros emociones de las que ni siquiera nos juzgábamos acaso capaces. Tal curiosidad se exagera aún ante el hecho de que el poeta mismo, cuando le interrogamos, no sepa respondernos, o sólo muy insatisfactoriamente, sin que tampoco le preocupe nuestra convicción de que el máximo conocimiento de las condiciones de la elección del tema poético y de la esencia del arte poético no habría de contribuir en lo más mínimo a hacernos poetas*<sup>57</sup>.

Si bien es cierto que Platón no explicita a qué tipo de poeta alude en este sexto nivel, cabe suponer, siguiendo la distinción del *Ion* y del *Fedro* entre dos clases de poetas (eminentes o en estado de *manía* divina e imperfectos o en estado de cordura), que se trata más bien de estos últimos, en cuyo caso el primer lugar de la escala quedaría reservado para el poeta inspirado (sea el filósofo poeta platónico o el de tipo tradicional), poeta clave en *Fedro* en tanto se vincula con una de las cuatro formas de *manía* divina (la poética). Puede parecer que Platón, observa Tatarikiewicz

descendencia han dejado de sí mismos, que les procura inmortal fama y recuerdo por ser ella también famosa e inmortal; [...] por haber mostrado muchas y bellas obras y haber engendrado toda clase de virtud?"; y *Fedro*, 245a1-8.

<sup>54</sup> PLATÓN. *Fedro*, 248d4-e1.

<sup>55</sup> PLATÓN. *Fedro*, 245a5-8.

<sup>56</sup> PLATÓN. *Ion*, 534b3-7.

<sup>57</sup> FREUD, S. El poeta y los sueños diurnos. In: \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972. t. 4, p. 1343-1348. p. 1343.

sobre esta distinción entre dos tipos de poesía (“inspirada” y “artesanal”),

*no se ponía de acuerdo consigo mismo fácilmente, que no tenía ideas firmes sobre la poesía y las relaciones que mantenía con el arte. Pero ésta es una impresión errónea que se produce por descuidar una consideración que es fundamental: existe poesía y poesía. Existe una poesía inspirada, y otra poesía artesanal*<sup>58</sup>.

Es interesante contrastar esta creencia en la inspiración artística desarrollada por Platón en *Fedro*, y, más concretamente, su predilección por el poeta inspirado, con la que brinda Nietzsche, quien desconfiando de “la conocida ilusión” o gracia de la inspiración inmediata en cuya defensa están interesados todos los artistas, se inclina por el poeta ejercitado, serio y laborioso:

*Los artistas tienen interés en que se crea en los estros súbitos, las llamadas inspiraciones; como si la idea de la obra de arte, de la poesía, del pensamiento fundamental de una filosofía, irradiase del cielo cual resplandor de la gracia. En verdad la fantasía del buen artista o pensador produce constantemente cosas buenas, mediocres y malas, pero su juicio, sumamente aguzado y ejercitado, desecha, elige, compila [...]; pero la improvisación artística está en un nivel muy bajo en comparación con el pensamiento artístico serio y arduamente elaborado. Todos los grandes han sido grandes trabajadores, infatigables no sólo en el inventar, sino también en el desechar, tamizar, modificar, ordenar*<sup>59</sup>.

Por otra parte, si al ubicar la poesía mimética en el sexto lugar Platón estuviera haciendo, como suele creer gran parte de la crítica especializada, una referencia negativa sobre *todo* el conjunto de los poetas tradicionales, no se entiende por qué se empeña a toda costa en *Fedro* por resaltar la relevancia propia de la *manía* poética. Recordemos al respecto aquel pasaje en el que Platón trazaba una distinción central entre dos clases de poetas:

*Pues aquel que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, estando cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos*<sup>60</sup>.

En el *Fedro* la poesía, tal como establece Stevens en su credo poético-

<sup>58</sup> TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1986. p. 129.

<sup>59</sup> NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal, 1996. v. 1. p. 122-123.

<sup>60</sup> PLATÓN. *Fedro*, 245a5-8.

filosófico, “debe ser irracional” y “resistir la inteligencia casi victoriosamente”<sup>61</sup>.

Tendríamos en el primer nivel de la ley de Adrastea al poeta inspirado (ya sea el de tipo platónico o tradicional), y en el sexto al no inspirado o cuerdo. Tras el sexto lugar, en el séptimo seguiría en el orden de la caída de las almas el modo de vida propio de un artesano o labrador; en el octavo el de un sofista o demagogo, y en el noveno y último el de un tirano<sup>62</sup>. Digamos, por lo demás, que el tema de la ubicación jerárquica de los géneros de vida comprometidos en esta ley de Adrastea no constituye para Platón el punto central, puesto que desde un principio deja en claro que la cuestión pasa más bien por el tipo de comportamiento (justo o injusto) que las almas detenten en cada una de sus encarnaciones<sup>63</sup>.

En la anécdota del sueño del *Fedón* encontramos un segundo ejemplo que anticipa de alguna manera esta idea de compatibilidad entre los paradigmas poéticos tradicional y platónico que leemos en *Fedro*. En dicha anécdota Sócrates confiesa ante Simmias y Cebes haber compuesto algunos poemas desde su encierro en la cárcel. Siguiendo la inquietud del poeta y sofista Eveno de Paros acerca del motivo que impulsó esos poemas, Cebes retoma la cuestión para más tarde poder ofrecerle a éste una respuesta firme cuando nuevamente lo interroga sobre el asunto. Sócrates aclara que no compuso tales poemas para rivalizar con los de Eveno, sino a fin de descifrar el significado de ciertos sueños que se le aparecían con frecuencia en el transcurso de su vida, y sobre todo para confirmar si era ésa realmente la música que el mensaje onírico le ordenaba componer. Mediante la composición de esa clase de música popular lograría purificarse, pues estaría cumpliendo con una obligación religiosa. En la explicación<sup>64</sup> que brinda acerca de aquella célebre exhortación onírica (“compone música y practícala”), Sócrates reconoce haber concebido puntualmente dos poemas: uno en honor a Apolo, dios a quien correspondía la fiesta que se estaba celebrando y, tras haber caído más tarde en la cuenta de que el poeta debe tratar en sus poemas mitos y no razonamientos y que él mismo no era mitólogo, otro basado en una

<sup>61</sup> STEVENS, W. *Adagia*. Barcelona: Península, 1987. p. 24 y 34.

<sup>62</sup> PLATÓN. *Fedro*, 248e2-3.

<sup>63</sup> PLATÓN. *Fedro*, 248e3-5.

<sup>64</sup> “Yo entendí que me exhortaba y animaba a hacer precisamente lo que venía haciendo [...], es decir, de hacer música, porque tenía yo la idea de que la filosofía, que era de lo que me ocupaba, era la música más excelsa. Pero ahora, después de que se celebró el juicio y la fiesta del dios me impidió morir, estimé que, por si acaso era esta música popular la que me ordenaba el sueño hacer, no debía desobedecerle, sino, al contrario, hacer poesía; pues era para mí más seguro no marcharme de esta vida antes de haber cumplido con este deber religioso, componiendo poemas y obedeciendo al ensueño.” PLATÓN. *Fedón*, 60e7-61b1.

versificación de los mitos de Esopo que en ese momento recordaba<sup>65</sup>.

Sócrates siempre entendió el mandato onírico en un solo sentido: como un estímulo divino para seguir purificándose mediante el ejercicio de la filosofía. Como una instancia a seguir cultivando la música filosófica, que era lo que justamente venía haciendo hasta entonces. Pero al recordar ese sueño en sus últimos momentos, descubre un nuevo sentido, como si aquel mandato le ordenara literalmente abocarse a la composición de música popular. Por su carácter alegórico, dramático y su intención moral, las fábulas esópicas eran las que mejor se prestaban para una puesta en verso. Más allá de su veracidad histórica, esta anécdota del sueño de Sócrates brinda otro ejemplo en el *corpus* platónico de compatibilidad entre los dos paradigmas poéticos en juego (el platónico y el tradicional-popular). La anécdota revela cómo Sócrates puede, sin que ello implique tensión o rivalidad, dedicarse tanto a la práctica de esa “música más excelsa” que es la filosofía (o al cultivo de la Musa filosófica como dirá más tarde en el mito de las cigarras del *Fedro*), como a la versificación de mitos poéticos tradicionales (fábulas esópicas), tipificados allí de forma positiva. Es más: Sócrates resalta a lo largo del *Fedón*<sup>66</sup> el valor purificador que detenta tal clase de música (ya sea la filosófica o la popular), cuya práctica pone orden y concordia en el alma que, como dirá en el *Timeo*<sup>67</sup>, se sirva de ella con inteligencia. Podemos asimismo vincular esta purificación del *Fedón* con la palinodia del segundo discurso socrático del *Fedro*. En ambos casos se trata de una purificación en la medida en que se estaría dando cumplimiento a un precepto religioso: en el caso del *Fedón* a través del cultivo de la música filosófica o de la composición de música popular; en el del *Fedro* mediante la composición de una palinodia cuyo fin era la expiación de la calumnia perpetrada contra el Eros en el primer discurso socrático. Nietzsche encuentra en esta famosa aparición onírica (“¡Sócrates, cultiva la música!”) o experiencia vital de Sócrates elementos para sostener que, a pesar de su tendencia antitrágica, éste tenía a veces frente a la música popular (que frecuentemente despreciaba) el sentimiento de una laguna, perplejidad o de un deber acaso desatendido:

*Nosotros sabemos cuál fue el único género del arte poético que fue comprendido por él [Sócrates], la fábula esópica [...]. Y aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía una descomposición de la tragedia dionisiaca,*

<sup>65</sup> PLATÓN. *Fedón*, 61b2-7.

<sup>66</sup> Entre otros muchos pasajes, véase PLATÓN. *Fedón*, 114c2-6.

<sup>67</sup> PLATÓN. *Timeo*, 47c7-d7.

*sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe necesariamente tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un “Sócrates artístico” es en absoluto algo contradictorio en sí mismo. [...] Aquella frase dicha por la aparición onírica socrática es el único signo de una perplejidad acerca de los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso ocurre –así tenía él que preguntarse– que lo incomprensible para mí no es ya también lo ininteligible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia<sup>68</sup>?*

A diferencia del planteo de *República*, la postulación en *Fedro* de un paradigma de poesía filosófica no entra en tensión con la caracterización positiva que Platón hace allí acerca de las obras de los grandes poetas tradicionales, cuyo valor exalta como fuente de instrucción para la posteridad. De aquí que pueda hablarse en *Fedro* de una compatibilidad entre ambos paradigmas, como se observa en el caso de la ley de Adrastea (en la que Platón ubica en el primer nivel de la jerarquía al poeta inspirado – sea el de tipo platónico o tradicional, en tanto ambos componen bajo el poderoso influjo de la *manía* divina – y en el sexto lugar al cuerdo y laborioso) y, de forma embrionaria, en la anécdota del sueño del *Fedón* (en la que Sócrates reconoce haberse abocado a la composición de ambos tipos de música – filosófica y popular – con el fin de purificarse). Tal ausencia de rivalidad entre dichos paradigmas poéticos se explica en tanto que la poesía tradicional no está pensada en *Fedro* desde la perspectiva de un proyecto de reforma filosófico-política como en *República*, sino más bien a partir de la relación positiva que Platón establece allí entre *manía* divina, poesía, belleza e inmortalidad.

Independientemente de la discusión acerca del lugar que debe ocupar el poeta inspirado, en *Fedro* no aparece formulada (en los términos de la *Apología*, *Ion* y *Menón*) la crítica epistémica al poeta como alguien carente de conocimiento o de comprensión de sus propias actividades, ni *República*, por otro lado, se halla signada por el tópico de la inspiración. Es más: si tuviéramos que trazar un paralelo entre ambos diálogos (inscritos en coordenadas problemáticas diferentes) en lo que toca a la elección del poeta más apropiado para la *pólis* ideal de *República*, cabe suponer, a la luz de la distinción ofrecida en *Fedro*, que Platón optaría por el poeta cuerdo. Porque así como en *República* ponderaba el placer proveniente del amor “sensato” y “moderado” por oposición al “enloquecido” o “incontinente”<sup>69</sup>, lo mismo vale para el caso del tipo de poeta ideal proyectado, el cual bajo

<sup>68</sup> NIETZSCHE, 1973, p. 119-124.

<sup>69</sup> “¿Y no es el verdadero amor un amor sensato y concertado de lo moderado y hermoso? Efectivamente.

la óptica de este diálogo no sería otro que el cuerdo.

No es exagerado afirmar que el tópico del hechizo o embrujo que ejerce la tradición poética sobre las almas de las jóvenes generaciones constituye para Platón una obsesión sobre la que regresa una y otra vez a lo largo de su obra (desde la *Apología* hasta *Leyes*). Visto a la luz de *República*, un embrujo altamente negativo, cuyo antídoto más eficaz es su nuevo paradigma poético. Pues las almas de las futuras generaciones no podrán beneficiarse del alimento (*trophè*) proveniente de tal paradigma hasta no haber expulsado de sí aquella educación poética tradicional que las indisponía. Desde la perspectiva del *Fedro*, un embrujo claramente positivo, de cuyo seno cabe esperar obras bellas e inmortales, fuente de los mayores bienes para la humanidad. Los diversos tratamientos que Platón adopta para resistir el encantamiento de la poesía tradicional no sólo varían según el diálogo, sino que dan cuenta asimismo de la disconformidad que suele asaltarlos respecto de sus propias soluciones. Aun con sus apreciaciones en gran medida hostiles hacia la tradición poética, Platón nunca deja de manifestar un elevado respeto por ella. Sólo partiendo de tal respeto puede explicarse la enorme entidad y el considerable espacio (tres libros de la *República* y otros tantos de las *Leyes*, así como destacados tramos del *Fedro* y de algunos diálogos tempranos y de transición) que le concede en su obra al análisis del valor (negativo o positivo) de la poesía tradicional.

Si, parafraseando lo que Platón afirmaba en el *Fedro* respecto del *éros*, la poesía es justamente una de las cosas que se prestan a discusión<sup>70</sup>; o si, como reconocía al término de *República*, entre ella y la filosofía existe desde siempre un campo de tensión<sup>71</sup>, debemos encuadrar su actitud en un punto de intersección entre los dos paradigmas poéticos en juego (tradicional y platónico). La tensión que entre ellos se desata no es sino el reflejo de su evidente conflicto interno (en tanto persona educada y cautivada alguna vez por la tradición poética<sup>72</sup>), cuya resolución cobra en *República* un cariz negativo (o de abierta hostilidad hacia esa tradición), mientras que en *Fedro* uno positivo, en tanto confeso admirador de la misma (alabanza, por lo demás, compatible con la dimensión poético-filosófica

[...] ¿Entonces no hay que mezclar con el verdadero amor nada relacionado con la locura o incontinencia? No hay que mezclarlo.” PLATÓN. *República* III, 403a7-11.

<sup>70</sup> PLATÓN. *Fedro*, 263c7-12.

<sup>71</sup> PLATÓN. *República* X, 607b1-6.

<sup>72</sup> “Habrá que decirlo; aunque un cierto cariño y reverencia que desde niño siento por Homero me embaraza en lo que voy a decir, porque, a no dudarlo, él ha sido el primer maestro y guía de todos esos gloriosos poetas trágicos.” PLATÓN. *República* X, 595b9-c2.

que exhibe su propio paradigma cristalizado allí en la palinodia socrática). Platón ha sido uno de los filósofos que, paradójicamente, más ha contribuido a fomentar el descrédito de la poesía tradicional (en tanto factor de desestabilización religioso, ético-político y psicológico de las almas de las jóvenes generaciones), al mismo tiempo que la ponderación de su legado. Exclusión y alabanza. Gestos en tensión, cuya coexistencia se ilumina a partir de las dos concepciones contrapuestas que se desprenden de su obra.

#### RESUMO

O vínculo que Platão estabelece com a tradição poética grega supõe algo mais que sua mera expulsão da *pólis* ideal. Implica, sobretudo, a postulação de um paradigma poético alternativo, cujo perfil se vislumbra claramente em *República* e *Fedro*. Distante de uma concepção unívoca, uma análise das atitudes que Platão assume frente à poesia tradicional em diversos diálogos revela, de fato, duas concepções acerca da mesma: uma negativa, formulada de maneira paradigmática em *República*, e outra concepção positiva, expressa em *Fedro*. Este artigo examina o papel que a poesia tradicional desempenha em tais diálogos, atendo-se principalmente às diversas justificações mediante as quais Platão a censura em *República*, assim como às razões que o levam a reabilitá-la em *Fedro*, depois de designar-lhe ali um lugar central como a fonte dos maiores bens para a humanidade. Palavras-chave: Poesia. Filosofia. Discrepância. Paradigmas. Exclusão. Elogio.

#### ABSTRACT

The relation that Plato establishes with Greek poetic tradition implies more than its mere expulsion from the ideal *polis*. It implies especially the postulation of an alternative poetic paradigm, whose profile can clearly be seen in *Republic* and *Phaedrus*. Far from a single conception of traditional poetry, an analysis of the attitudes that Plato assumes in several dialogues regarding this reveals in fact two conceptions of this tradition: one negative conception, formulated paradigmatically in *Republic*, and a positive conception, in *Phaedrus*. The purpose of this article is to examine the role that traditional poetry plays in these dialogues, focusing especially on the different justifications with which Plato censures this tradition in *Republic*, as well as the reasons that lead him to reconsider it in *Phaedrus*, where he assigns it a central place as the source of the greater good for humanity. Key-words: Poetry. Philosophy. Discrepancy. Paradigms. Exclusion. Praise.