

Platón contra los poetas: crítica, censura y expulsión en nombre de la filosofía

Trabajo de Fin de Grado



Facultad de Filosofía y Letras
Grado de Literatura y Escritura Creativa
Curso 2021-2022

Autor: Francisco Javier Ormazabal Echeverría
Tutor: Aitor Blanco Pérez

Índice

Resumen y palabras clave.....	3
1) Introducción.....	4
2) La ignorancia de los poetas en el <i>Ion</i>	6
2.1) El método socrático y el diálogo platónico.....	7
2.2) Conocimiento racional e inspiración divina de los poetas.....	9
2.3) ¿Es realmente la poesía un arte?	11
2.4) Ironía y crítica a los poetas.....	13
3) Educación, justicia y poesía en la <i>República</i>	16
3.1) Oralidad, educación y papel de la poesía en la cultura griega.....	17
3.2) Educación y justicia en la ciudad ideal: la sofocracia.....	20
3.3) Poesía en los libros II y III de la <i>República</i>	25
3.4) La expulsión de los poetas en el libro X de la <i>República</i> : sentido e implicaciones.....	29
4) La poesía de la nueva ciudad en las <i>Leyes</i>	38
4.1) El imperio de la ley y la poesía como instrumento educativo.....	39
4.2) Las normas de la poesía.....	43
4.3) La filosofía introducida en la poesía y la educación.....	46
5) Conclusiones.....	51
6) Bibliografía.....	54

Resumen y palabras clave

Resumen

Las críticas de Platón a la poesía se despliegan en muchos de sus diálogos y, en ocasiones, se han interpretado como nimiedades reconciliables con la imagen de un Platón amante de la literatura. Sin embargo, la severidad de estas críticas alcanza la censura y la expulsión. En este trabajo, se intentará mostrar que los reproches de Platón contra la poesía, lejos de ser menores e intrascendentes, dan muestra de una fundamental tensión entre las ideas de Platón y las prácticas poéticas llevadas a cabo en el marco de la tradición oral griega. En un recorrido por la creciente radicalidad de la crítica a los poetas a través del *Ion*, la *República* y las *Leyes*, se apuntarán los rasgos temáticos, formales y psicológicos que hacen de la poesía griega un obstáculo sustancial frente a principios filosóficos de Platón tales como la virtud, el juicio y la justicia.

Palabras clave: Platón, poesía, crítica, educación, justicia, virtud, oralidad, Homero, filosofía.

Abstract

Plato's criticism of poetry is deployed in many of his dialogues and has sometimes been interpreted as trifles reconcilable with the image of a literature-loving Plato. However, the severity of this criticism reaches censure and expulsion. This paper will attempt to show that Plato's reproaches against poetry, far from being minor and inconsequential, demonstrate a fundamental tension between Plato's ideas and the poetic practices carried out within the Greek oral tradition. With an itinerary across the increasingly radical critique of the poets in the *Ion*, the *Republic* and the *Laws*, I discuss the thematic, formal and psychological features that make Greek poetry a substantial obstacle to Plato's philosophical principles, such as virtue, judgement and justice.

Keywords: Plato, poetry, criticism, education, justice, virtue, orality, Homer, philosophy.

1) Introducción

Hay una tradición antigua según la cual el joven Platón compuso tragedias. Esa misma tradición nos cuenta también que, una vez se hizo discípulo de Sócrates, quemó sus juveniles tentativas. Este aparente poeta frustrado llegaría a componer después bajo una peculiar forma llamada “diálogo”, y su obra acabaría entrañando una de las mayores críticas hechas al gremio de los poetas. Este curioso ángulo de la vida de Platón nos sugiere que algo decisivo tuvo que sucederle; algo o alguien tuvo que intervenir de modo muy radical para que el joven se viese obligado a un cambio tan radical de mentalidad.

“Comprender ese relato significa comprender la crítica de Platón a los poetas [...]. Si ese relato antiguo es verdadero [...], no radica entonces su verdad en que Platón hubiese reconocido que no habría podido ser un gran poeta, sino en que no quería serlo, pues con Sócrates se habría dado cuenta de que en vista de la aparición de la filosofía ya no valía la pena ser poeta” (Gadamer, 88).

La crítica de Platón a los poetas, que se despliega en varios de sus diálogos y, quizás, halle su manifestación más dura en la *República*, ha sido siempre un tema de atención. Es justo decir que sus reproches pueden resultar, a primera vista, inexplicablemente dramáticos y exagerados. Uno esperaría, seguramente, que estas actitudes fueran fruto de su pasión por la filosofía, para ensalzarla en detrimento arbitrario de otras disciplinas. O tal vez parezca que Platón se refiera a unos poetas particulares que no hacen ningún bien a quienes los escuchan. En verdad, si se es fiel a la severidad de sus argumentos, que llegan a derivar en una expulsión, hay que decir que Platón va más allá de todo esto.

Parte de la sorpresa que causa la censura de Platón surge de las connotaciones que rodean a lo que entendemos nosotros, aquí y ahora, por “literatura”. Tomado como algo propio de gente cultivada, como fuente de reflexión e intelectualidad, la actitud platónica parece contraproducente. No es de extrañar, pues, que esta polémica haya llegado a ser interpretada como un caso de incomprensión racionalista del mundo artístico. Tampoco extraña que muchos de sus defensores hayan tratado de evitar la literalidad de sus comentarios: ¿cómo podría Platón, cuya obra es “motor y manantial de toda la filosofía occidental” (Whitehead, 63), cometer un error así? “¿Por qué sorprendernos de que los intérpretes de Platón se hayan resistido a tomar sus palabras al pie de la letra? De hecho, resulta muy difícil vencer la tentación de no hacerlo [...]. Sus palabras tienen que proceder de la ironía o de algún arrebatado de vanidad. No es posible que hablase en serio. El ataque contra la poesía puede y debe explicarse, reduciéndolo a sus verdaderas proporciones, haciéndolo lo suficientemente inocuo como para que encaje en nuestro concepto de platonismo” (Havelock, 22).

El tema de la poesía en Platón, con todo, no es un problema menor que pueda ser tratado como un episodio de ironía, ni un desliz pasajero que pueda disculparse sin afectar al resto de su obra. Todo lo contrario; las críticas y los remedios que pone Platón a la poesía son un instrumento privilegiado para comprender dos cosas que en el fondo son absolutamente inseparables, ininteligibles la una sin la otra: en primer lugar, la ambición del nuevo y revolucionario proyecto filosófico platónico, que incluye tanto su curiosa forma de escribir en diálogos como la exigencia virtuosa y reflexiva que reclama para la

vida lograda. Junto con ello, el contexto de la transmisión oral y la mentalidad homérica que empapa la educación y toda la sociedad ática y ante la que tantos reparos tiene Platón. Para comprender la oposición y la revolución que el platonismo supone para su contexto, se hace necesario tanto desenredar el hilo de los argumentos platónicos y la altura de sus nuevos estándares de vida, como encontrar las circunstancias que hacían de la poesía antigua algo bastante diferente a nuestra literatura.

Para ello, en las siguientes páginas se intentará ofrecer una imagen completa y progresiva de la evolución que padecen las opiniones de Platón acerca de la poesía, contrastándolas también con los rasgos particulares de la educación musical griega de la que la poesía formaba parte fundamental. En el *Ion* se observará, primeramente, la impresión que Sócrates pudo haber causado en un joven Platón, que ya comienza a manifestar, mediante la representación de las conversaciones de su maestro, las reacciones contra los poetas a las que le obliga la elevada exigencia de la recién hallada filosofía. En segundo lugar, un Platón con voz más propia y crítica, mostrará en la *República* las categóricas implicaciones de fondo que se han de aceptar —política y personalmente— contra la poesía si se quieren seguir coherentemente los caminos de una vida examinada. Los ideales platónicos de la virtud y la justicia reclamarán un completo vuelco sobre el paradigma social y educativo de la ciudad griega, puesto que todo deberá girar en torno al nuevo criterio: “no pueden ser dichosos ni estado ni hombre alguno que no vivan su vida con sensatez y sometidos a la justicia, sea que estén en posesión de ella, sea que, bajo el mando de hombres píos, se les críe y eduque rectamente en la moral” (*Carta VII*, 335d-e). Finalmente, en las *Leyes*, los descubrimientos y condiciones intelectuales y morales a los que ha llevado el desarrollo de los argumentos darán con una oportunidad de aplicación práctica en la conformación de un marco legal completo y consistente. El papel de la poesía en esta evolución se nos revelará, en este último capítulo, como centro neurálgico del hilo argumental; no sólo como causa y motor de las reacciones y las reformas, sino como pilar fundamental de todo el proyecto filosófico de Platón.

2) La ignorancia de los poetas en el *Ion*

Sócrates, maestro filosófico de la Grecia Clásica por excelencia, se encuentra con un rapsoda que acaba de vencer en una competición de recitación de Homero, autor fundacional de la literatura griega. Podríamos esperar aquí una conversación agradable y fructífera entre dos sabios. Sin embargo, lo que encontramos es algo menos amistoso y más conflictivo. En la Antigüedad, los poetas gozaban de un gran prestigio social. Tanto ellos como los recitadores ambulantes acostumbraban a recibir elogios y a ser objeto de admiración general, y era impensable que otros ciudadanos pusieran su profesión en tela de juicio o los recriminasen como modelos nocivos para la juventud griega. Es por eso que la actitud crítica de Platón constituye un caso particular de pensamiento heterogéneo dentro de la *polis*, algo que lo convierte en un tema digno de examen. El *Ion* presenta muchas de las pistas que merecen ser analizadas si se quiere entender la ambigua opinión de Platón sobre el gremio poético, una desaprobación que irá agudizándose progresivamente a lo largo de su obra, pero cuyas semillas ya se hallan en este diálogo.

En esta obra de Platón, Sócrates, protagonista del diálogo, interroga al rapsoda Ion sobre el contenido de su arte. Los rapsodas (ῥαψωδός: “cosedor de canciones”) eran recitadores profesionales de poesía, especialmente de Homero. En los siglos V y IV, los rapsodas llevaban a cabo espectáculos familiares, especialmente en los festivales y juegos públicos, donde competían por premios. Declamaban desde un estrado y esperaban atraer a una multitud por su llamativo atuendo y su voz fuerte y melodiosa (West, 1311). Como veremos, en la conversación se despliega una importante contraposición entre el conocimiento racional o la inteligencia (*nous*) y el arrebato o el entusiasmo, efectos de la inspiración divina. También se discute si la poesía puede ser considerada una *techne*, es decir, un arte, o si es otro tipo de conocimiento. Ion irá respondiendo a las preguntas de Sócrates, maestro de Platón y personaje central de su obra, que lo irá sometiendo cada vez a trampas retóricas más complejas para ver si de su discusión puede surgir una defensa convincente de la poesía.

Este es un diálogo aporético, es decir, se trata de uno de tantos casos en el corpus platónico en que la discusión no lleva a una conclusión satisfactoria, sino más bien a un callejón sin salida y a la constatación de la ignorancia del interlocutor. Es también uno de los diálogos platónicos en los que más se habla de la poesía y de la función de los poetas. Sin embargo, si la postura de Platón frente a los poetas es tan ambigua y difícil de interpretar aquí, esto se debe al método socrático que permea la manera de escribir de Platón. Es este método de su maestro el que da su razón de ser al diálogo como género idóneo escogido por Platón, y, en el caso del *Ion*, es lo que explica el desarrollo embrollado del texto y los ataques de Sócrates al rapsoda.

2.1) El método socrático y el diálogo platónico

Sócrates no dejó por escrito nada de su “doctrina filosófica”. De hecho, a través de los diálogos platónicos se nos dice que ni siquiera se consideraba un maestro ni pretendía generar una escuela doctrinal. Lo que Sócrates hace, según vemos en los diálogos en los que figura, es llevar a cabo indagaciones filosóficas por medio de la conversación. Estas conversaciones son, más que debates, modos de encaminarse en los que Sócrates pregunta con la intención de estimular a sus interlocutores para que éstos lleguen a una conclusión convincente, ya que el propio Sócrates suele admitir su propia ignorancia en lo debatido. Sócrates entiende por “filosofía” la “interrogación, el examen y la refutación” (*Apología*, 29e). Para esta búsqueda, Sócrates rechaza los procedimientos del engaño retórico de Gorgias o de la oratoria impecable de Protágoras, sofistas a quienes el filósofo considera relativistas y manipuladores del lenguaje. En lugar de eso, lo que el maestro de Platón procura es poner a prueba a sus interlocutores, haciendo que éstos se cuestionen sus propias convicciones para someterlas al filtro de la racionalidad, la corrección lógica y la demostrabilidad dialéctica. Según leemos en la *Apología*, Sócrates pretende hacer un servicio al pueblo de Atenas, puesto que éste

“necesita ser agujoneado por una especie de tábano. Según creo, el dios me ha colocado junto a la ciudad para una función semejante, y como tal, despertándoos, persuadiándoos y reprochándoos uno a uno, no cesaré durante todo el día de posarme en todas partes” (30e).

Se trata de un procedimiento negativo por el que se encadenaban los argumentos con las refutaciones para dar lugar, si es posible, a alguna verdad; o, de lo contrario, para acabar en aporía. Sin embargo, esta forma de inquirir y someter a los atenienses a la prueba de la argumentación y la defensa racional, que acabó llevando a Sócrates al juicio en el que acabó resolviéndose su condena a muerte, no puede entenderse sin el fondo de la misión délfica. Sócrates afirma en muchos pasajes que lo que hace tiene que ver con un mandato divino y que, si molesta poniendo a prueba a sus interlocutores, no es sino porque su deber es obedecer a la misión que se le ha dado. Un amigo de Sócrates, Querefonte,

“una vez fue a Delfos y tuvo la audacia de preguntar al oráculo esto, preguntó si había alguien más sabio que yo. La Pitia le respondió que nadie era más sabio [...]. Debía yo, en efecto, encaminarme, indagando qué quería decir el oráculo, hacia todos los que parecieran saber algo [...]. Así pues, incluso ahora, voy de un lado a otro investigando y averiguando en el sentido del dios, si creo que alguno de los ciudadanos o de los forasteros es sabio. Y cuando me parece que no lo es, prestando mi auxilio al dios, le demuestro que no es sabio” (*Apología*, 21a-23c).

La Pitia era el nombre de la gran sacerdotisa del templo de Apolo en Delfos. Ejercía de profetisa y era conocida como el Oráculo de Delfos, es decir, la responsable de mediar entre la pregunta de un mortal y la respuesta de un dios. Generalmente las preguntas y respuestas tenían que ver con la adivinación del futuro, pero también había casos como este, donde la respuesta concierne al presente, con un mensaje de difícil interpretación. Así pues, Sócrates interroga a los atenienses para descifrar las palabras del Oráculo. Por eso Sócrates se granjea tantos enemigos de entre los ciudadanos de Atenas, porque en su rol de “tábano” no evitará incomodar y molestar a los personajes más admirados de la ciudad, e incluso los ridiculizará señalando su falta de sabiduría. En otros

lugares del mismo pasaje de la *Apología*, Sócrates cuenta que en su búsqueda de hombres sabios tuvo la oportunidad de hablar con artesanos, políticos, sofistas y poetas. La conclusión a la que llega Sócrates es que la sabiduría de la que el Oráculo habló debió ser una “sabiduría humana” que se encapsula en la famosa frase “sólo sé que no sé nada”. A lo que se refiere es al conocimiento de los límites del propio saber, es decir, la admisión de la ignorancia:

“Al retirarme de allí razonaba a solas que yo era más sabio que aquel hombre. Es probable que ni uno ni otro sepamos nada que tenga valor, pero este hombre cree saber algo y no lo sabe, en cambio yo, así como, en efecto, no sé, tampoco creo saber. Parece, pues, que al menos soy más sabio que él en esta misma pequeñez, en que lo que no sé tampoco creo saberlo” (21d).

Así cobra sentido que los diálogos inicien habitualmente con la declaración de ignorancia de Sócrates, que se desarrollen con el método socrático de las preguntas y refutaciones, y sobre todo que muchos diálogos de juventud acaben sin solución aparente, como ocurre en el caso del *Ion*. A pesar de ello, hay otros en los que sí se llega a conclusiones relativamente convincentes; de hecho, la intención de Sócrates no era sin más la de ridiculizar a un oponente. Su propósito era en general ver si, efectivamente, el interlocutor era capaz de, con su ayuda, alcanzar algún conocimiento, dar a luz. Sócrates, como hijo de partera, se consideraba a sí mismo otro partero, aunque en un sentido más elevado, y a esto responden los tres pasos de su método: la ironía socrática, la mayéutica o parto y el sacar a la luz el conocimiento. En el *Ion* no llegamos al parto del conocimiento precisamente porque lo que se nos está indicando es que el gremio de los poetas pertenece a ese grupo de supuestos sabios que en realidad son ignorantes. Además, la crítica mordaz refuerza eso mismo, la falta de conocimiento y dominio que tienen los poetas sobre su propia profesión. En cualquier caso, esta mayéutica, este modo de filosofar tan poco analítico, es el que lleva a Platón a desarrollar el género del diálogo como escritura filosófica “viva”.

Por estas razones, la filosofía de Platón no se encuentra redactada en la forma de tratados que puedan trasponerse fácilmente en esquemas sistemáticos. El corpus platónico tiene el rasgo característico y esencial de estar compuesto por diálogos, donde se da una imbricación entre literatura y filosofía y una mezcla de diferentes voces que dificulta la interpretación. Por eso, en Platón, no es tan frecuente hablar de doctrina intelectual, y se incurriría en un error si se intentase hacer de sus obras un sistema filosófico cerrado y organizado. En el *Fedro*, de hecho, encontramos una aproximación directa a la justificación del uso de este género para hacer filosofía:

“mucho más excelente es ocuparse con seriedad de esas cosas, cuando alguien, haciendo uso de la dialéctica y buscando un alma adecuada, planta y siembra palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las planta, y que no son estériles, sino portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre” (277a).

Lo que en este pasaje se da a entender es el valor del diálogo oral como modo de ejercer la filosofía en vivo, en contraposición a una filosofía en forma de tratado, muerta e incapaz de dar respuestas a posibles preguntas espontáneas del lector o de explicarse a sí misma. El *feedback* con el que cuenta la conversación, la posibilidad de preguntas y

respuestas, y del avance paulatino de acuerdo con los interlocutores, son elementos de los que un tratado carecería. Aquí es donde se muestra su admiración y estima al modo de proceder de su maestro Sócrates. Como la mayéutica sólo es posible en la forma de la conversación, Platón encuentra que el único modo de llevar sus temas de interés a la escritura es mediante el género del diálogo, imitación o imagen del discurso oral. De este modo puede estimularse que el lector mismo despierte en sí mismo reflexiones y consideraciones a propósito de las cuestiones que van surgiendo en los diálogos y que interpelan a cualquiera que se acerque a ellos.

Además de que la obra de Platón tiene su propia evolución, con sus contradicciones internas, impidiendo la sistematización de una doctrina, tampoco es sencillo afirmar si las opiniones vertidas por Sócrates en los diálogos pertenecen realmente al Sócrates histórico o si sirven a Platón para hablar en boca de un personaje. Algunos especialistas llaman a los primeros diálogos “socráticos”, dando a entender que se limitan a exponer, con fidelidad histórica, las conversaciones y el pensamiento de Sócrates. Sin embargo, también esto ha sido puesto en duda, puesto que el desarrollo del corpus platónico, progresivamente más complejo y gradualmente más centrado en temas metafísicos como la doctrina de las Ideas, puede ser una prueba de que existe en Platón un plan literario que tiene como propósito iniciar al lector y prepararlo paulatinamente para la filosofía expuesta en los diálogos de madurez (Vallejo & Vigo, 169). Así se comprendería la obra de Platón como un todo, y los diálogos de juventud como explicables únicamente desde los diálogos de madurez.

También la fragmentariedad de la obra platónica supone una dificultad añadida para su interpretación puesto que, salvo algunas obras con un especial hilo conductor, la mayoría de ellas tratan diferentes temas y de modos diversos, con una plena independencia entre sí y permitiendo una lectura aislada y autónoma de cada diálogo. Más allá de suponer una dificultad interpretativa, estos rasgos de la obra de Platón muestran la necesidad de adoptar ambas estrategias hermenéuticas: analizar los elementos de unidad que se encuentren en diálogos, pero detenerse también en las discrepancias. Así podremos evitar interpretar el *Ion*, por ejemplo, como una mera exposición de un debate socrático sin rastros de intención filosófica por parte de Platón. De hecho, una de las lecturas que tendremos que adoptar aquí será que, precisamente porque el *Ion* es un diálogo temprano y porque los temas que aborda se relacionan estrechamente con los del diálogo de primera madurez de la *República*, no podemos esquivar la cuestión de que el *Ion* constituye una cierta anticipación de algunas conclusiones que se alcanzarán en la *República*.

2.2) Conocimiento racional e inspiración divina de los poetas

La contraposición entre racionalidad e inspiración divina es uno de los temas centrales del diálogo; una distancia irreconciliable entre ciencia y poesía que, como se verá más adelante, también constituye una oposición entre arte y poesía. De Homero, a quien Ion alaba con obsesión, dice Sócrates que es “el mejor y más divino de todos los buenos poetas” (530b12). En un primer momento parece que Sócrates siente gran admiración por los poetas y, por eso, pregunta a Ion sobre las ocupaciones de los rapsodas. Ion se considera a sí mismo el mayor conocedor e intérprete de Homero, aunque no puede

decir lo mismo sobre Hesíodo u otros poetas. Sin embargo, Sócrates y él concuerdan en que todos los poetas hablan sobre los mismos temas. Por esa razón, ambos creen que quien puede juzgar sobre Homero también debería poder juzgar sobre otros poetas. Es ésta una dificultad importante en el diálogo que, como se irá viendo, conducirá a un callejón sin salida. Lo que se arguye en un primer momento es que, si fuese en virtud de una técnica o ciencia, Ion podría hablar de cualquier poeta puesto que “la poética es un todo”. Por eso, como alternativa y solución al problema, Platón hace referencia a un don sobrehumano:

“Una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética. [...] 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” (533d-e).

Aquí se apunta a las Musas como las responsables de la inspiración artística. Hijas de Zeus y Mnemosine según la versión más común, cada una de las Musas se relaciona con las distintas ramas del arte y el conocimiento. Son las “diosas de las que los poetas —y más tarde otros artistas, filósofos e intelectuales en general— dependían para poder crear sus obras [...]]. Se las llama diosas desde las fuentes más antiguas, y su actitud hacia la humanidad es idéntica a la de los demás dioses: no dudan en destruir a un mortal que se atreva a usurpar su lugar, y desprecian divinamente a la humanidad” (Schachter, 1002). Con sus coros e himnos deleitan a Zeus y a los demás dioses en el Olimpo, su morada, bajo la dirección de Apolo. Aunque más antiguamente eran ninfas, tras los siglos VIII y VII a.C. comenzaron a ser adoradas individualmente, nombradas y numeradas: Calíope, Clío, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania. La palabra *μοῦσα* cuenta entre sus significados con el de “poema” o “canción”, de modo que las Musas se entienden también como personificaciones del verso. El origen del acto creador del poeta está, por lo tanto, envuelto en cierto misterio y es fácil de comprender que en la época se asociase a actividades mágico-religiosas. Sucede con los poetas algo muy similar a lo que ya dijimos del oráculo: se trata de un rol de *médium* entre mortales e inmortales, y en esta medida el rol debe despojar a la persona que lo ejerce de toda racionalidad, vaciarlo para convertirlo en un simple intermediario.

“*Éntheos* y *enthousiasmós*, palabras pertenecientes a un mismo campo semántico y a un origen etimológico común, remiten a una unificación entre el hombre y la divinidad; se trata de una unidad de efecto misterioso, que no es otra cosa que la inspiración (*epíphnoia*), caracterizada como una fuerza divina (*theía dýnamis*)” (Pájaro & Suárez, 9).

Se entiende, pues, que esta fuerza divina que se coloca sobre el poeta es exactamente proporcional al desposeimiento del *nous* o inteligencia del poeta. Así, como si de un rito se tratara, se da la posibilidad de que el poeta actúe de puente entre dioses y hombres. La Musa habita al poeta, dejando fuera de él la parte racional del alma. Como veremos más adelante, esto abre la cuestión de si entonces cabe mérito o talento alguno en la figura del poeta como “artista”. La poesía, igual que la profecía, se encontraría en la esfera de lo divino o lo mágico-religioso, de aquí se sigue que la inteligencia sea en este proceso poco más que un obstáculo para la intervención de fuerzas ajenas al hombre.

Podríamos entonces asociar lo poético con el delirio, algo que de hecho casaría bien con la concepción de la locura que existía entonces, puesto que ésta hunde “sus raíces

en la tradición místico-religiosa del hombre griego, de la cual las experiencias extáticas en el interior de las prácticas y ritos místéricos forman una parte fundamental” (Pájaro & Suárez, 10).

“Hay dos formas de locura: una, debida a enfermedades humanas, y otra que tiene lugar por un cambio que hace la divinidad en los usos establecidos” (*Fedro*, 265a).

Dentro de la locura de origen divino de la que se habla a continuación en el *Fedro*, pueden distinguirse cuatro clases: la locura profética, procedente de Apolo; la teléstica, concedida por Dioniso; la erótica, asociada a Afrodita y Eros; y la poética, que es la que nos interesa puesto que conecta con las Musas. Así pues, no era raro que los griegos vinculasen la enfermedad mental a orígenes sobrenaturales. En concreto, lo que las Musas harían a través de los poetas, en el momento en que éstos padecen el delirio de la creación, tiene que ver con las realidades a las que el hombre no tiene acceso regularmente: las Musas conceden el don de la palabra verdadera (Dodds, 86). Esto puede explicar el motivo de las invocaciones que figuran en las obras de tantos poetas clásicos. En la tradición épica, en la que todos los autores piden ayuda a las Musas, las preguntas que les hacen no suelen tener que ver tanto con la forma del relato como con el contenido mismo. En la *Ilíada*, por ejemplo, Homero pide información sobre batallas, nombres de jefes...

“Decidme ahora, Musas, dueñas de olímpicas moradas quién fue el primero que se enfrentó a Agamenón de los propios troyanos o de sus ilustres aliados” (11.218).

“Decidme ahora, Musas, que tenéis olímpicas moradas, quién fue el primero de los aqueos que ganó cruentos despojos cuando el ilustre agitador del suelo desequilibró la lucha” (14.508).

También en la *Odisea* encontramos invocaciones semejantes y afirmaciones que dan a entender la naturaleza inspiracional del gremio de los poetas. Como ejemplo podemos remitirnos a una cita de Femio, rival de Odiseo y poeta:

“Nunca tuve maestro y el cielo mis múltiples tonos en la mente me inspira” (22.347).

Así, la figura del poeta se asemeja a la del profeta en tanto que también el poeta, aun contando con su preparación profesional propia, necesita de una habilidad especial, negada a otros hombres y concedida por don divino, para ver pasado y futuro y llevar a cabo su profesión.

2.3) ¿Es realmente la poesía un arte?

En el diálogo del *Ion* se resalta la cuestión de la oposición entre el conocimiento racional y el arrebatado poético. Ya ha quedado claro que la poesía no puede considerarse una actividad de tipo científico, pero se ha de explicar también por qué no es tampoco un arte o técnica.

Aristóteles, en el libro VI de la *Ética a Nicómaco*, nos aproxima a la noción de *techne* que se podría manejar en este contexto:

“Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido. En efecto, no hay arte de cosas que son o llegan a ser

por necesidad, ni de cosas que se producen de acuerdo con su naturaleza, pues éstas tienen su principio en sí mismas. Dado que la producción y la acción son diferentes, necesariamente el arte tiene que referirse a la producción [...]. El arte, pues, como queda dicho, es un modo de ser productivo acompañado de razón verdadera” (1140.10-20).

La distinción efectuada entre producción y acción (*poiesis* y *praxis*) responde a una clásica distinción entre actos transeúntes y actos inmanentes. Mientras que los actos transeúntes tienen su fin fuera de sí mismos, los actos inmanentes se ejercen porque el bien o fin de la acción se encuentra en la acción misma. Para ilustrarlo se puede mencionar el clásico ejemplo aristotélico de la construcción de una casa: la construcción es un acto transeúnte porque el fin de la actividad (la casa terminada) está fuera de la actividad de construir y no se alcanza hasta que esta actividad cesa. El acto inmanente, entonces, podría asociarse, en cambio, a actividades lúdicas como el juego, o a actos llamados “perfectos”, como ver o conocer, en cuyos casos es la acción misma la que por su valor justifica y da sentido a la acción. Queda claro, entonces, que la poesía ha de pertenecer al campo de lo productivo, puesto que es el producto de la actividad, a saber, el poema, la que como fin externo da sentido a la acción. Además, en el pasaje se distingue también entre la producción natural (y la producción según necesidad) y la producción técnica o artística. Así se distingue porque, en primer lugar, la técnica ha de pertenecer a un orden de producciones que no sea necesario, puesto que la necesidad excluiría la actividad libre del poeta. En segundo lugar, también el poeta se mantendría al margen de la producción si el principio de lo producido estuviese en la naturaleza y no en él. Así pues, ha de concluirse que la técnica literaria tiene que ver con un tipo de producción contingente cuyo principio reside en los poetas.

En términos generales, podemos entender por “arte” una disposición racional con la que puede llevarse a cabo una actividad productiva según una cierta regla. Como algo así (un “saber hacer”) no puede pertenecer a quienes padecen “entusiasmos” o “posesiones”, la técnica ha de estar fuera del alcance de los poetas. Si el principio de lo producido ha de estar en el que produce y no en el producto, entonces el talento, la técnica, el arte, ha de estar del lado de las Musas más que del de los poetas. Si éstos son incapaces, como Ion, de dar razones de sus productos, o de exponer y explicar las reglas bajo las que se rige su trabajo, no hay prueba alguna de que el poeta posea *techne*, y esto conecta con el hecho de que Ion sólo sea capaz de hablar de Homero y no de otros poetas. Si tuviese bajo su control esa *techne*, sí que debería poder hablar de ellos y de la poesía en general en tanto que sometida a reglas racionales o criterios productivos.

Ion estaría demostrando, pues, que no comprende aquello sobre lo que versa su profesión, puesto que el conocimiento técnico debería poder dar cuenta de lo general en el proceso de producción, y en este caso Ion sólo demuestra conocimiento en lo particular. Esto revela una oposición frontal entre conocimiento técnico e inspiración poética.

2.4) Ironía y crítica a los poetas

La ironía, como comentamos, formaba parte esencial del método socrático. Este primer paso le servía a Sócrates para aproximarse al objeto de estudio; esta ironía socrática consiste en la afirmación de algo que es, en un sentido, verdadero, y en otro, falso. Es el caso de la sabiduría humana misma y de la declaración de ignorancia, puesto que Sócrates era sabio en un sentido (el sentido “humano”) e ignorante en otro (en sentido “especialista”). Así, Sócrates podía adoptar en ocasiones el papel de abogado del diablo para dejar que fuese el interlocutor el que fuese esquivando los obstáculos argumentales hasta llegar a una conclusión. El método en su conjunto supone la adopción del rol de ignorante por parte de Sócrates, por lo que no debe sorprendernos encontrar en sus diálogos una considerable presencia de ironía. Esta ironía es a veces un inofensivo tratamiento humorístico de lo debatido, y en ocasiones incluye también juegos lingüísticos con los que el propio Sócrates se ríe de sí mismo. Por ejemplo, en el *Hippias Mayor*, Sócrates, a pesar de saberse y ser conocido como un hombre feo, hace admitir a su interlocutor que su nariz es bella, partiendo del acuerdo de que lo bello es lo útil. De todos modos, en muchas otras ocasiones la ironía socrática esconde en realidad una intencionada burla, como se da en el *Ion*.

En el tono que mantiene Sócrates en sus preguntas y respuestas con Ion se descubre esta ironía con la que trata de poner de manifiesto la charlatanería propia de los poetas. Ya se detecta en una de las primeras respuestas de Sócrates a Ion: “Sois vosotros, más bien, los que sois sabios, los rapsodas y actores y aquellos cuyos poemas cantáis” (532d9-11). De este modo, lo que Platón hace en este diálogo, como en muchos otros, es declarar la ignorancia de Sócrates, a la que siempre sigue la ya mencionada interrogación mayéutica. De todas maneras, esta ignorancia es parcial, puesto que Sócrates demuestra que al menos es capaz de poner en evidencia a Ion en su propio terreno. Lo que aquí se observa es la sabiduría humana socrática, el conocimiento de los propios límites que tanto escasea en la *polis* y que constituye la respuesta al enigma délfico por el que Sócrates comenzó su misión de interrogador. Aquí Ion juega el papel de todos los poetas en la investigación socrática de la búsqueda del sabio; es decir, este es el lugar del corpus platónico donde Sócrates comprueba que la sabiduría tampoco reside en los poetas. Además, hay otros motivos por los que no debe sorprendernos esta intención de elaborar un retrato tan despectivo de todo un gremio: de entre los acusadores responsables de la condena de Sócrates, dos están íntimamente relacionados con el mundo poético. Uno de ellos es Meleto (quien propone la pena de muerte como castigo) y el otro es Anito que, además de representante de los artistas y políticos, era un poeta mediocre a cuyo hijo aconsejó Sócrates no seguir los pasos de su padre (Terrones Negrete, 4).

Platón introduce la ironía constantemente en las respuestas de Sócrates, sin que Ion lo advierta, lo cual revela una clara inclinación anti-poética o, al menos, la convicción de que la mayoría de poetas no saben de lo que hablan.

“Es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia” (534b5).

Esta referencia directa a la inteligencia de los poetas se repite varias veces a lo largo del texto:

“Cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige [...]. En las demás cosas cada uno de ellos es incompetente” (534c).

“Tú perteneces a éstos, oh Ion, que están poseídos por Homero; por eso cuando alguien canta a algún otro poeta, te duermes y no tienes nada que decir...” (536b).

Cuando Platón hace esa contraposición entre la inteligencia y el arrebató, introduce por un lado cuestiones como la inspiración o el conocimiento poético pero, por otro lado, se mofa de Ion por no poder siquiera señalar a lo propio de su saber, es decir, por ser un charlatán. El tono general del diálogo se inclina al desprecio por los poetas en general: es revelador que en el único ejemplo de la mencionada contraposición que ofrece Sócrates, no sólo se ridiculice de manera sarcástica el trabajo (en general poco brillante) de un poeta, sino que además se refiera a la calidad sobrenatural del poema aludiendo a las palabras del propio poeta y no directamente. Este es un mecanismo discursivo por el que se logra que sea el propio poeta el que se ponga en evidencia a sí mismo:

“La mejor prueba para esta afirmación la aporta Tínicó de Calcis, que jamás hizo un poema digno de recordarse con excepción de ese peán que todos cantan [...] y que según él mismo decía, era ‘un hallazgo de las musas’” (534d).

Tampoco sorprende entonces que la figura de Ion se presente tan caricaturescamente estupidizada, con respuestas irracionales, actitudes obtusas y orgullosas, y disparates ilógicos.

“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” (535a2-6).

Sócrates dirige a Ion por donde quiere, convenciéndolo y disuadiéndolo a su gusto, es decir, poniendo en evidencia su necedad. Todo este ataque tan frontal, aunque disfrazado irónicamente, conecta directamente con el relato de la *Apología*, específicamente con el pasaje en el que Sócrates habla de su experiencia interrogando a los poetas, supuestos sabios admirados por la *polis*. En realidad, lo que en el *Ion* se ve como caso concreto e individual es exactamente lo mismo que se explica en la *Apología* de modo general:

“Tras los políticos me encaminé hacia los poetas, los de tragedias, los de ditirambos y los demás, en la idea de que allí me encontraría manifiestamente más ignorante que aquéllos [...]. Por así decir, casi todos los presentes podían hablar mejor que ellos sobre los poemas que ellos habían compuesto. 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” (22b).

En este pasaje de la *Apología*, aunque Sócrates reconozca cierta predisposición natural o innata, ya se hace referencia a lo que en el *Ion* se desarrolla más detalladamente, a saber, que los poetas no pueden considerarse ni ser considerados como sabios si, igual que los adivinos, ignoran cuanto hacen y dicen, y si su arte es producto únicamente de fuerzas ajenas al propio esfuerzo y trabajo.

De este modo Platón nos sitúa, dentro de su corpus, frente a una postura muy clara: la ridiculización personal y concreta a Ion ha de entenderse como una censura general

contra la figura del poeta. De hecho, parece que su intención es la de colocarnos en una actitud reflexiva que pueda hacernos derrumbar el idolatrado mito del poeta perfecto e intocable y descubrir, detrás de su prestigio, defectos, sombras que no suelen advertirse a primera vista. Con esto se nos prepara críticamente para una reflexión más explícita sobre las amenazas que los poetas implican para la ciudad, una serie de advertencias que verán su punto culminante en la *República*. Por eso, esta actitud crítica e irónica que encontramos en el *Ion* no quedará suficientemente explicada a menos que se comprendan los reparos más profundos que guarda Platón contra la tradición y la función de los poetas y, sobre todo, si no se ve la relación que hay entre éstos y el ideal de excelencia política y educativa por los que abogaba Platón.

3) Educación, justicia y poesía en la *República*

La *República* es la obra más famosa y ambiciosa de Platón, puesto que, más allá de los planteamientos que le hacen valer el puesto de clásico de filosofía política, integra también buena parte de su metafísica y epistemología, además de fragmentos tan célebres como la alegoría de la caverna (514a-518a) y la analogía de la línea (509d-511e) que ilustran su teoría de las Ideas. Escrito en lo que suele llamarse su época de madurez, este diálogo recupera la reflexión crítica inicialmente desplegada en el *Ion* contra la poesía, aunque esta vez con un carácter más propedéutico que aporético y de modo más radical, como un elemento condenable desde el punto de vista político y educativo. La conversación se desarrolla en la casa de Polemarco en el Pireo, puerto de Atenas, donde se reúne un grupo de amigos que hablan sobre la naturaleza de la justicia y el sistema político más adecuado para alcanzarla. Como es habitual en Platón, el tema tratado da lugar a una serie de definiciones que se someten a examen sucesivamente (Torres Guerra, 175): en primer lugar, queda la justicia definida como “decir la verdad y devolver lo que se recibe” (*República*, 331c4), luego como “dar beneficios a los amigos y perjuicios al enemigo”. Ninguna de las definiciones que se van proponiendo parece del todo satisfactoria, pero ya en 338a Trasímaco introduce una postura que guiará la conversación de modo general: “lo justo no es otra cosa que lo que conviene al más fuerte”. A partir de aquí la conversación comenzará a tomar los carices políticos que darán lugar a la exposición socrática de la ciudad ideal, porque el mismo Trasímaco explica su posición añadiendo que el poderoso, el fuerte, ha de entenderse como aquel que ostenta la soberanía, el gobierno establecido. También es un momento importante porque, según la propuesta de Trasímaco, el hombre justo de Sócrates sería simplemente un ingenuo, y la injusticia sería precisamente lo más provechoso para el hombre: es justamente contra esta clase de opiniones contra la que Sócrates elabora su definición de justicia, según la cual vendría a ser la excelencia del alma para la función de vivir (353c); por tanto, el hombre justo sería el hombre feliz.

Siguiendo la distinción que establece Glaucón en 357c entre bienes placenteros por sí mismos, bienes que traen consigo algo placentero sin serlos ellos mismos, y bienes que son, a la vez, placenteros en sí y por las consecuencias que conllevan, la defensa de la justicia que lleva a cabo Sócrates pretende fundamentarse en este valor intrínsecamente beneficioso. Para ello, argumentos y fábulas ilustradoras como el mito de Gíges —en el que se presenta la posibilidad de recurrir a la invisibilidad— apuntan a la infelicidad de quien, aun pareciendo justo ante los demás, no lo es en sí mismo, y se encaminarán a echar por tierra la posición de Trasímaco según la cual todos los hombres, naturalmente injustos, construyen un código que enaltece la justicia para que los más débiles no queden a merced de los fuertes. Estas ideas, y otras relativas a una defensa instrumental de la justicia, están, a ojos de Sócrates y sus compañeros, muy arraigadas entre la gente, tal como lo explica Adimanto, hermano de Glaucón:

“Admirable amigo: entre todos cuantos recomendáis la justicia, comenzando por los héroes antiguos cuyos discursos se han conservado, hasta los de los hombres de hoy en

día, jamás alguno ha censurado la injusticia o alabado la justicia por otros motivos que la reputación, los honores y dádivas que de ellas derivan” (366e).

Es a estas alturas del libro II de la *República* cuando Sócrates propone expresamente una defensa de la justicia en sí, mirando menos a la justicia del individuo que a la del Estado, puesto que “éste es más grande y visible, y nos puede permitir ver las letras en tamaño más grande” (368d). Aquí comienza la argumentación en torno a la génesis del Estado y a su perfeccionamiento, y la exposición de toda la propuesta política platónica para alcanzar la justicia en la ciudad.

3.1) Oralidad, educación y papel de la poesía en la cultura griega

Como veremos, el modo de perfeccionamiento del Estado, según se describe en la *República*, es una cuestión que pertenece a los modelos de formación de los ciudadanos que más influencia habrán de tener sobre la *polis*. Dependiendo del tipo de educación que se popularice en el Estado, éste podrá aspirar o no a alcanzar la justicia. Sin embargo, si Platón propone una suerte de reforma educativa dentro de su propuesta, es porque la educación ática seguía en su tiempo unos patrones que en algún punto chocan con el platonismo. Es por eso muy importante atender a la educación griega y al papel que jugaba la poesía en ella, para así comprender las razones de ser de las críticas radicales que Platón lanza a los poetas según avanza el diálogo.

La tradición reconoció siempre un mérito educativo a la poesía. Si Platón ve una amenaza tan grande en los poetas como para arremeter contra ellos y atacar la promoción que reciben, es porque jugaban un rol esencial en la educación, rol que podía poner en riesgo la integridad moral de la juventud. En el *Protágoras*, el famoso sofista indica que “para un hombre, parte importantísima de su educación es ser entendido en poesía. Es decir, ser capaz de comprender lo que dicen los poetas, lo que está bien y lo que no, y saber distinguirlo y dar explicación cuando se le pregunta” (338e).

El niño en Atenas era cuidado por su madre hasta los siete años. Durante esta etapa, su rutina consistía en acompañar a su madre en los oficios de la casa, en observar la vida de sus mayores varones y en escuchar los relatos de sus hazañas. En su juventud, el griego aprendía generalmente a montar los caballos de su padre y bajo la guía de éste a ser hombre y guerrero. Especial importancia tiene que ya desde temprano era asimismo formado en “una educación literaria basada especialmente en la *Iliada* y en la *Odisea* de Homero, y en la *Teogonía* y en *Los Trabajos* y *Los Días* de Hesíodo; estas obras hacían parte de una tradición que la cultura oral había conservado y cuyo conocimiento le protegía de extraviarse [...]. El conocimiento literario era algo que el griego adquiría tras haberlo heredado, pero también algo que añoraba revivir en su vida; los modelos reales eran sus contemporáneos, en la medida en que podían cultivar y desarrollar la vida heroica propia de la leyenda homérica [...]. Su sabiduría y su carácter se formaban con la ayuda de sus mayores, pero siempre a partir de aquellos textos que contenían toda la *paideia* griega” (Aguilar, 124-5).

Esos textos eran los mitos, suelo común de todos los griegos y transmisores de modelos de heroísmo. Pero, además de encarnar ideales patrióticos y éticos, los textos de

autores como Homero y Hesíodo también eran tomados por fuente de instrucción en lo tocante a “los conocimientos administrativos, y eran, por consiguiente, auténticas instituciones en el seno de la sociedad griega. Condición que, por así decirlo, recibía respaldo del Estado, porque de los poetas se obtenía una formación con la que contaban los mecanismos sociales y políticos para su más eficaz funcionamiento” (Havelock, 42). La enorme importancia de la poesía como elemento formativo en la época de Platón responde al carácter eminentemente oral de la cultura griega. Igual que cualquier otro griego, “Platón trataba la poesía como si ésta fuese una especie de biblioteca referencial, o un enorme tratado de ética, política y estrategia militar, porque tenía en mente su función inmemorial en las culturas orales, dando así testimonio de que ésta seguía siendo la función de la poesía dentro de la sociedad griega de su tiempo. Por encima de cualquier otra cosa, la poesía es una herramienta didáctica que sirve para transmitir la tradición... Luego, en *La República*, Platón siempre se refiere a la poesía como si en la práctica ésta disfrutase del monopolio total en lo tocante a la formación de los ciudadanos; con lo cual no hace sino describir con toda fidelidad los mecanismos docentes de tal cultura” (Havelock, 54). El tratamiento que recibe la poesía por parte de los griegos antiguos nos hace pensar que dista mucho de nuestra literatura, ya que, como explica Havelock, “ni por un momento se tiene en cuenta la posibilidad de que la poesía sea un arte sometido a sus propias reglas, y no una fuente de información ni un sistema de adoctrinamiento”. Así, la poesía vendría a ser más parecida a un depósito de conocimientos útiles, a una enciclopedia de la ética, de la política, de la historia y de la tecnología, puesta a disposición del ciudadano, para que éste la incorporase al núcleo de su utillaje educativo.

Poco a poco, la complejización de la vida resultante del crecimiento y progresiva urbanización de las *poleis* hizo que la educación en Grecia adquiriera un carácter institucional, con escuelas y maestros, sin que la tradición poética perdiera su importancia. “Primero, estaba la palestra, el espacio para la actividad deportiva bajo la dirección de un maestro diestro y con gran experiencia en la materia: el *paidotriba*. Después de esta actividad, a los estudiantes les gustaba ir adonde el citarista, pues la música iba muy acorde con el manejo y destreza del cuerpo. Luego, la *didaskaleia* donde se aprendía a leer y escribir con la ayuda de un maestro, y, por último, el *gimnasio*, donde además de seguir practicando deportes se relacionaba a los estudiantes con la filología” (Aguilar, 128). Tras esta etapa de enseñanza básica, a los dieciocho años, la formación se concluía con el servicio militar obligatorio, de dos años en el caso de la *efebia* ateniense, y hasta los treinta años en el caso del entrenamiento espartano.

Todo el recorrido del joven griego está marcado por un modelo educativo que, como se ve, se sostiene sobre dos pilares fundamentales. Se trata de un medido equilibrio en la aplicación de dos disciplinas, de las que Platón también hablará en la *República*: la gimnasia, por un lado, y la música. Etimológicamente, “música” deriva del griego *mousike*, concepto que encierra una realidad cultural bastante diversa a la nuestra:

“La educación griega se basaba en la *mousiké*, es decir, en todas las artes que presidían las Musas: poesía, música, canto y danza. El inglés no tiene un equivalente para *mousiké*, pero *poesía* no sería una traducción demasiado engañosa, siempre que recordemos que para los griegos la poesía era inseparable de sus elementos musicales: no debemos pensar principalmente en un texto escrito, sino en una representación que combina palabras y

música. Era a través de la poesía en este sentido amplio como se formaba a un buen ciudadano” (Murray, 15).

La poesía no era estudiada por sus cualidades estéticas sino por su contenido ético y sapiencial, que abarcaba prácticamente todos los órdenes de la vida griega. También el canto coral y el baile jugaban un papel central, de modo que la formación en coros como el ditirámico se introducía como elemento del proceso educativo. En el coro se enseñaba a los jóvenes a cantar y bailar, pero también aprendían a ser miembros de la comunidad, ya que era aquí, a través de la poesía, donde se transmitían los valores de la sociedad. No obstante, sería un error pensar que, acabado el ciclo formativo del joven griego, la poesía dejaba de tener un rol protagonista. “La poesía seguía desempeñando un papel importante en la vida de los ciudadanos adultos a través de su participación (como intérpretes y como público) en los diversos festivales públicos en los que se representaba teatro, lírica y épica. En Atenas, los ciudadanos de a pie participaban como miembros del coro en las tragedias y comedias que se representaban anualmente en las Dionisias de la ciudad, y en los concursos ditirámicos participaban diez coros de cincuenta niños y el mismo número de hombres” (Murray, 17). La cultura griega estaba, así pues, alejada de la autonomía de la poesía. Ser miembro de un público griego no era, evidentemente, una experiencia pasiva. Aparte del mundo público de las fiestas, la poesía, la música y el canto eran también una característica central del entorno más privado del simposio, que siguió siendo un foco de vida social mucho después de que la cultura aristocrática en la que había surgido hubiera desaparecido. En él, “la poesía circulaba entre los invitados como el vino que bebían, y se esperaba que cada simposio tomara su turno, improvisando una canción propia o interpretando una del repertorio estándar de canciones para beber. Grecia fue una cultura de la canción hasta bien entrado el siglo V” (Murray, 17).

La trascendencia de la poesía en la cultura griega cubre así un terreno mucho mayor del que ocupa hoy en día. Nunca dejó de ser un medio de comunicación de enseñanzas éticas y de todo tipo; en la cultura oral de la Grecia primitiva fue siempre el principal medio de transmisión de ideas de cierta importancia. En cualquier caso, contrariamente a lo que se podría pensar, tampoco perdió importancia con la aparición de la escritura. Para empezar, “el hecho de contar con un descubrimiento como la escritura no implica que los griegos de aquel momento usaran tal novedad a la manera en que se emplea en las culturas actuales [...]. El empleo de la nueva técnica estaría limitado al principio a unos pocos especialistas que utilizaban la escritura para fines comerciales [...]. En ningún momento de la historia de Grecia se alcanza un grado de alfabetización general que permita desterrar definitivamente la oralidad” (Torres Guerra, 21). Platón pertenece a un contexto en el que la generalidad de la palabra escrita está en desarrollo; “al observar el creciente empleo de la escritura en la práctica ateniense, suponemos una fase — característica de los dos primeros tercios del siglo V, y que podemos considerar semialfabética— durante la cual se va extendiendo gradualmente entre la población, con enormes dificultades, la capacidad de leer y escribir; pero todo ello sin el correspondiente incremento en la fluidez de la lectura” (Havelock, 52). Por ejemplo, en *Las Nubes*, comedia de Aristófanes (424 c. C.), se describe una escena en la escuela en la que, a pesar de situarse en un contexto en la que ya hay cierta popularización de la escritura, la educación sigue centrada primariamente en la oralidad y el respeto a las Musas:

“Hablaré, entonces, de cómo era la educación antiguamente, cuando yo iba viento en popa proclamando la justicia y la cordura [...]. Ante todo, era necesario que no se oyera la voz de un solo niño hablando; tenían que ir andando por las calles, en ordenadas filas, hacia la casa del maestro de música, juntos todos los de la misma aldea y desnudos, aunque la nieve cayera tan tupida como harina. Lo primero que aquél les enseñaba era una canción —bien fuera la de *La terrible Palas destructora de ciudades* o la de *Canción que lejos nos lleva*— que cantaban con las piernas separadas, entonando la armonía que habían recibido en herencia de sus padres. Y si uno de ellos se ponía a hacer bromas o soltaba un gorgorito al estilo de las ridículas inflexiones de voz de hoy en día que puso de moda Frinis, recibía una buena tunda de golpes como culpable de atentar contra las Musas” (960-970).

La persistencia de una situación predominantemente oral a lo largo del siglo V implica la persistencia, asimismo, de la mentalidad oral. Con ella, la poesía sigue teniendo el monopolio de la educación y la transmisión en general, con su modo de funcionar tan diferente de lo que nosotros llamamos ‘poesía’ hoy. A diferencia de nuestra literatura, la forma de comunicación de la poesía en la antigüedad integraba elementos culturales, ritualísticos, sociológicos y biológicos que hoy resultarían difíciles de imaginar:

“El aedo recitaba la tradición, los oyentes la escuchaban, la repetían y, por el recuerdo, la asimilaban. Pero el aedo no recitaba con eficiencia si no re-presentaba los hechos y los dichos de los héroes, apropiándose los (o ‘pareciéndose los’, en interminable desfile, si preferimos describir el proceso a la inversa). El aedo ahogaba su personalidad en la recitación. Los oyentes, por su parte, no recordaban sino aquello en que había participado real y verdaderamente, por las palabras del aedo; lo cual los trocaba en servidores de éste, sometidos a su encantamiento”(Havelock, 155).

De esta manera, el sistema educativo griego servía totalmente a la tarea de la preservación oral, lo que exigía del alumnado el hábito de la identificación psicológica con la poesía que escuchaba. Sólo si se toma en cuenta el contexto tan particular de la cultura oral griega y esta diferencia central entre las implicaciones culturales de la poesía antigua y la literatura de nuestro tiempo, podrá entenderse más adelante el alcance de la crítica platónica.

3.2) Educación y justicia en la ciudad ideal: la sofocracia

El planteamiento político que ofrece Platón aparece como un examen completo de una ciudad hipotética, desde sus inicios hasta sus posibles formas de perfeccionamiento o incluso de autodestrucción. La exposición de Platón puede entenderse parcialmente como una suerte de ejercicio de teoría política que presenta el funcionamiento de cualquier ciudad en abstracto, puesto que en un inicio lo que predomina es la descripción de las condiciones materiales y formales de toda *polis*, pero no faltan tampoco elementos prescriptivos que hacen de este diálogo un texto crecientemente reivindicativo y crítico, sobre todo en lo relativo a la educación de los guardianes. De este modo, leída como una propuesta política o como una crítica a ciertos elementos de las constituciones griegas tal como funcionaban entonces, esta obra constituye el punto fundamental donde se justifica la reprobación de Platón al mundo de la poesía y a todos los elementos que lo sustentan: rapsodas, certámenes de teatro...

Entre estos elementos, toma un protagonismo especial el papel que juega la poesía en la educación de los jóvenes griegos. La educación es el eje de la *República* porque de lo que se trata es de determinar cómo lograr un Estado justo, y eso sólo es posible si se cuenta con la protección y el gobierno de buenos guardianes. Es en la educación de éstos, entonces, donde se juega todo el futuro de la ciudad. La aparición de estos guardianes en el diálogo se da cuando Glaucón, descrita ya la génesis de toda ciudad –un Estado nace, se dice, cuando uno, por necesidad de muchas cosas, no puede autoabastecerse–, pide a Sócrates que amplíe la perspectiva de la simple autarquía a la ciudad grande y aspirante a lujos. Con la introducción del lujo en el Estado, surge la necesidad de la guerra (para acrecentar el Estado) y la demanda de nuevas profesiones (cazadores, cocineros, modistas, pedagogos...), entre las que también se encuentra el poeta (373b-c). La aparición del poeta y el pedagogo, junto con el *paidotriba* –responsable de entrenar a los niños de edad escolar en un gimnasio pequeño denominado palestra–, no es fortuita: con el crecimiento de la ciudad adviene una profesionalización y una sistematización de la educación, que en la Grecia antigua se dividía en música y gimnasia. Esta educación es para Sócrates un elemento de estricta necesidad para el caso de los guardianes, que como responsables de velar por la ciudad tienen que aspirar a la perfección. El guardián no ha de ser sólo fuerte y fogoso (de lo que se ocupa la gimnasia), sino también manso con sus congéneres, y para ello necesita la educación musical que forme su alma y la haga capaz de dominarse.

La excelencia del guardián es para Sócrates una cuestión de educación integral porque quienes cultivan sólo la gimnasia serán más rudos de lo debido, y más blandos los que cultiven sólo la música. Precisamente un buen ejemplo de este último tipo es Ion. Tal y como aparecía en el diálogo, Ion era un rapsoda absolutamente hechizado por la música, que se abandonaba íntegramente a ella. Esta clase de hombres, consecuencia de un desequilibrio en su formación, constituye para Sócrates un error a evitar mediante una buena implementación de la educación integral.

“En tal caso, cuando alguien se abandona a la música de modo tal que el sonido de la flauta hechice su alma y fluya a través de sus oídos como de un embudo, para oír armonías como las que hemos descrito, dulces, suaves y plañideras, y pasa toda su vida canturreando y disfrutando las canciones, lo primero que le ocurre es que, si cuenta con alguna fogosidad, ésta se vuelve dúctil como el hierro, y de rígida e inservible se hace útil. Pero si continúa sin resistir al hechizo, su fogosidad pronto se disuelve y se funde, hasta consumirse, como si cortaran los nervios del alma misma, y el hombre se convierte en un guerrero pusilánime” (411a).

Por el otro lado, quien sólo se preocupa del ejercicio físico, desarrollando un progresivo desinterés por todo lo relativo a la Musa (es decir, discusiones, indagaciones, aprendizajes, arte...) no sólo se hace más ignorante, sino que crece en orgullo y no es capaz más que de recurrir a la violencia para fundamentar sus posiciones y vivir en sociedad. Así pues, la armonía está en la combinación de la fogosidad y del ansia de saber:

“En tal caso, aquel que combina la gimnasia con la música más bellamente y la aplique al alma con mayor sentido de la proporción será el que digamos con justicia que es el músico más perfecto y más armonioso, con mucha más razón que el que combina entre sí las cuerdas [...]... ¿no necesitaremos en nuestro Estado un supervisor siempre atento a esto?” (412a).

El ideal del que habla Sócrates es el de un guardián razonable, moderado y sincero, que no tema a la muerte, que se baste a sí mismo para vivir bien y que soporte serenamente las pérdidas y las desgracias (387d). La gimnasia se ocupa de inculcar en él la fuerza y la fogosidad, mientras que la educación musical es esencial para enseñarle a amar lo bello y reprobado lo feo incluso antes de “alcanzar la razón de las cosas” (402a). Aquí se establece, en primer lugar, la necesidad de formar al guardián desde bien temprano y, en segundo lugar, se introduce el papel de los poetas como algo positivo: la educación musical, la poesía, como transmisora de buenos valores y figuras modélicas, se concibe como crucial para la posibilidad de adhesión al bien desde muy pronto.

Por otra parte, la educación de los guardianes, por ser algo en lo que se juega tanto, ha de estar a su vez vigilada por los mejores de entre los viejos guardianes. Sólo quienes más aman al Estado, quienes han demostrado ser difíciles de engañar y han probado su excelencia tanto en la música como en la gimnasia, pueden supervisar y modelar el proceso de formación de los nuevos guardianes, perpetuando así un sistema sin defectos. Para lograr que puedan surgir ciudadanos de esta excelencia que en algún punto puedan conformar el gobierno del Estado, el pueblo ha de mantener una firme unidad a través de la creencia en una noble mentira confeccionada por los gobernantes. El mito que se explica aquí es el de los hombres de oro (los mejores ciudadanos, los gobernantes), de plata (guardianes) y de hierro y bronce (labradores, artesanos...). Esta división sirve como instrumento para la cohesión social y para la justificación del deber de no mezclar gobernantes y guardianes con pueblo llano. Queda así enfatizada la importancia de los mitos en la educación: los poetas tienen el deber de configurar mediante sus fábulas el Estado ideal, que responda en todo momento a las exigencias de los sabios guardianes ancianos.

“Y así, al florecer el Estado en su conjunto y en armoniosa organización, cada una de las clases podrá participar de la felicidad que la naturaleza les ha asignado” (421b).

Para asegurarse de que el Estado conserve su unidad, sin convertirse en una amalgama de pobres y ricos, los guardianes vigilarán que no exista ni el libertinaje y pereza propia de la riqueza, ni el servilismo, la vileza y la carestía que trae la pobreza. La unidad y la armonía remiten precisamente a la analogía alma-Estado, que es explícitamente tratada inmediatamente después, en el libro IV:

“Pues no sería infundadamente que las juzgaríamos como dos cosas distintas entre sí. Aquella por la cual el alma razona la denominaremos ‘raciocinio’, mientras que aquella por la que el alma ama, tiene hambre y sed y es excitada por todos los demás apetitos es la irracional y apetitiva, amiga de algunas satisfacciones sensuales y de los placeres en general [...]. Por consiguiente, y aunque con dificultades, hemos cruzado a nado estas aguas, y hemos convenido adecuadamente que en el alma de cada individuo hay las mismas clases —e idénticas en cantidad— que en el Estado [...]. Por lo tanto, es necesario que, por la misma causa que el Estado es sabio, sea sabio el ciudadano particular y de la misma manera” (439e-441d).

Establecido este paralelismo alma-Estado, Sócrates aporta el sentido global que tiene su proyecto político: llevar lo propio del alma individual excelente, sabia (en tanto que delibera, mandando y prescribiendo con juicio), valiente (en tanto que preserva por su fogosidad lo prescrito por la razón) y moderada (en tanto que hay una concordia entre lo que manda y lo que es mandado), al plano político, alcanzando así la justicia, es decir, “hacer lo que corresponde a cada uno, del modo adecuado” (433b). Si el sistema

examinado es prudente y sabio, lo es en virtud de unos pocos sabios cuyo saber versa sobre el Estado en su conjunto (raciocinio, gobernantes) y en virtud de una parte de sí mismo que es capaz de “conservarse firme en la opinión correcta” (fogosidad, gobernantes). Así, el Estado logrará lo que el hombre justo tiene: un alma que tenga sus tres partes con moderación, valentía y sabiduría, haciendo cada una lo propio. Sócrates da su justificación completa a su proyecto educativo: el único modo de armonizar la razón y la fogosidad para mantener el apetito a raya es la combinación de música y gimnasia, fortalecedoras de las dos partes del alma. Es pues en la formación, como venimos diciendo, donde se juega el éxito o el fracaso de la constitución perfecta; de ésta depende que exista una armonía en cada guardián y en el conjunto del Estado en último término. Si existen elementos que introducen un desequilibrio en el guardián, todo el paradigma acabará viniéndose abajo en algún punto, de modo que cualquier disonancia en este sentido habrá de ser expulsada de la ciudad ideal. Esta suerte es la que correrá, como se explicará más adelante, la poesía, y eso a pesar del énfasis que hasta aquí se ha hecho sobre la educación musical o la poesía.

Para aproximarnos al desenlace de esta aparente contradicción, cabe por último centrar la atención en la exigencia filosófica en la que acaba Sócrates condensando su propuesta de reforma política. La necesidad de filosofía en el Estado no es sólo un elemento importante para el éxito de la ciudad ideal, sino el único y más importante cambio que se precisa:

“Con un solo cambio, creo, podría mostrarse que se produce la transformación, aunque no sea un cambio pequeño ni fácil, pero posible [...]. A menos que los filósofos reinen en los Estados, o los que ahora son llamados reyes y gobernantes filosofen de modo genuino y adecuado, y que coincidan en una misma persona el poder político y la filosofía, y que se prohíba rigurosamente que marchen separadamente por cada uno de estos dos caminos las múltiples naturalezas que actualmente hacen así, no habrá, querido Glaucón, fin de los males para los Estados ni tampoco, creo, para el género humano; tampoco antes de eso se producirá, en la medida de lo posible, ni verá la luz del sol, la organización política que ahora acabamos de describir verbalmente” (473c-e).

La sofocracia o gobierno de los sabios ya se había introducido antes cuando Sócrates indicaba el papel de los guardianes ancianos, pero ahora toma toda una serie de implicaciones filosóficas. Si los gobernantes han de ser filósofos, en esa disciplina han de formarse entonces los guardianes, y esta exigencia de educación filosófica será la que, más adelante –por una incompatibilidad que Sócrates se esforzará en explicitar– releve a la educación musical de la que se ha hablado hasta ahora. Los filósofos, en tanto que se han de centrar en el estudio de lo permanente, lo que excluye la generación y corrupción, se alejan de la mera opinión, lo que los distinguirá de los poetas. “En la medida en que sus deseos apuntan al conocimiento, alguien así abandonará los placeres corporales, será moderado y no amará las riquezas, ni será mezquino, ni temerá la muerte; será justo y de buena memoria” (486b). Es necesario para el gobierno contar con quien sabe adónde dirigir el Estado, conocer el bien y la justicia en sí mismas –un punto de discordia más entre poesía y filosofía–. “Yo me quejo de que ninguna de las constituciones políticas de hoy en día sea digna de la naturaleza filosófica” (497b), se lamenta Sócrates. Según él, el Estado debería abordar la práctica de la filosofía de una manera opuesta a la actual, porque ahora sólo se aproximan a ella los adolescentes hasta que les llega el momento de los negocios, y sólo vuelven a ella cuando escuchan a otros, conformándose con practicarla de modo accesorio. Lo que convencería a Sócrates sería que se les administrase una filosofía propia a su edad y madurez en cada etapa, aumentando la intensidad y dificultad

progresivamente. En cualquier caso, todo indica a la filosofía como solución de todos los desequilibrios que pueden llevar al fracaso al proyecto político expuesto.

Esta educación filosófica socrática encuentra una buena ilustración en la alegoría de la caverna de 514a. Sócrates propone que los guardianes serán pocos, puesto que habrán de reunir toda una serie de cualidades para hacerlos filósofos, a través de pruebas con fatigas, temores y placeres, y sobre todo con el estudio de la Idea del Bien. Así entra la comparación entre la educación filosófica de los guardianes y la salida de la caverna:

“en el alma de cada uno hay el poder de aprender y el órgano para ello; y así como el ojo no puede volverse hacia la luz y dejar las tinieblas si no gira todo el cuerpo, del mismo modo hay que volverse desde lo que tiene génesis con toda el alma, hasta que llegue a ser capaz de soportar la contemplación de lo que es, que es lo que llamamos el Bien [...]. La educación sería el arte de volver este órgano del alma del modo más fácil y eficaz en que pueda ser vuelto, mas no como si le infundiera la vista, puesto que ya lo posee, sino, en caso de que se lo haya girado incorrectamente y no mire adonde debe, posibilitando la corrección [...]. No obstante, si desde la infancia se trabajara podando en tal naturaleza lo que, con su peso plomífero y su afinidad con lo que tiene génesis y adherido por medio de la glotonería, lujuria y placeres de esa índole, inclina hacia abajo la vista del alma; entonces, desembarazada ésta de ese peso, se volvería hacia lo verdadero, y con este mismo poder en los mismos hombres vería del modo penetrante con que ve las cosas a las cuales está ahora vuelta” (518c-519b).

Para convertir la educación en una verdadera salida de la caverna, el guardián tiene que ser entrenado en la filosofía. Poco a poco, Sócrates va reformulando su paradigma educativo mostrando que lo importante no es tanto el desarrollo de la habilidad musical y la destreza corporal sino la consecución de una armonía interior en el alma, una armonía entre lo severo y lo indulgente, entre la fortaleza de voluntad y de lo filosófico. Por ello el guardián “tiene que cultivar en sí la naturaleza filosófica y, al mismo tiempo, reconciliarla con los impulsos violentos de la autoconservación y de la voluntad de poder. Esa unificación, que no deja al hombre llegar a ser manso animal gregario (esclavo), tampoco lobo rapaz (tirano), es la tarea de la *Paideia*” (Gadamer, 96-8). Estos últimos pasos en la exposición política y educativa de Sócrates nos muestran una creciente convicción de que las reformas y medidas puntuales sólo traen mejorías efímeras, mientras que el auténtico poder de cambio reside en las raíces mismas del sistema y de la actitud colectiva. Sólo la filosofía puede garantizar la consecución de un Estado justo, tal como se dice en la *Carta VII*, sobre la que más consenso hay en su atribución a la autoría de Platón:

“Al final comprendí que, en lo que se refiere a todas las ciudades actuales, todas en conjunto tienen malos regímenes políticos, pues su sistema legislativo es prácticamente incorregible, si no es gracias a unas medidas espectaculares unidas a algún azar. Y me vi obligado a decir, en alabanza de la recta filosofía, que de ella procede la comprensión de todo lo que es justo en el ámbito político y privado; tuve, así pues, que reconocer que el género humano no pondrá fin a sus males hasta que el colectivo de los que filosofan recta y verdaderamente no alcance el poder político o la clase de los que gobiernan las ciudades no filosofe realmente merced a una cierta disposición divina” (326a-b).

3.3) Poesía en los libros II y III de la *República*

Expuesto ya el tipo de Estado que Sócrates propone, se podrá entender ahora qué lugar ocupa el poeta en el sistema. La primera mención importante al rol de los poetas aparece al comienzo del libro II, a propósito de la posibilidad de defender la justicia en sí misma al margen de sus recompensas. Adimanto, asumiendo la responsabilidad de exponer los distintos discursos que existen a favor de la justicia, remite a los poetas. Según él, los poetas narran que la injusticia es lo más agradable y fácil, aunque vergonzosa para la opinión, mientras que la justicia es bella a ojos del resto, aunque difícil y penosa. El discurso de los poetas estaría, entonces, del lado de la defensa instrumental de la justicia, sólo en tanto que conlleva un prestigio social. Incluso, de fondo, lo que habría en esta defensa es un ataque a la justicia en sí: los justos, dice Adimanto, aunque sean vistos como mejores, son despreciados por ser débiles y pobres. Los poetas explican que los dioses han acordado en colmar de infortunios a los buenos y de dar lo contrario a los malos. Sacerdotes y adivinos se presentan ante los ricos y poderosos anunciándose como hombres provistos por los dioses del poder de reparar (mediante sacrificios y encantamientos) cualquier delito cometido por sus pagadores o por los ancestros de éstos; del mismo modo, también pueden dañar a sus adversarios por un bajo precio (364c). Homero, explica Adimanto, también es testigo de esta persuasión de algunos hombres sobre los dioses. Referidos todos estos elementos propios de los discursos de los poetas, nos aproximamos a la cuestión central:

“Si se cuentan todas estas cosas, de tal índole y tanta cantidad, acerca de la excelencia y del malogro, así como del modo en que hombres y dioses las estiman, mi querido Sócrates —añadió Adimanto—, ¿cómo pensaremos que, una vez escuchadas, afectarán las almas de jóvenes bien dotados y capaces de revolotear, por así decirlo, de una a otra sobre todas estas leyendas, y de inferir de ellas de qué modo se ha de ser y por dónde hay que encaminar la vida para pasarla lo mejor posible?” (365b).

Al fin y al cabo, según lo referido por Adimanto, los poetas estarían sosteniendo la postura a la que Sócrates trata de enfrentarse, la de que más vale una injusticia con apariencia de justicia que una justicia sin apariencia. Siguiendo el hilo argumental, el deber del hombre particular, si quiere ser feliz, habría de ser, según Adimanto, trazar una cuidada fachada exterior con ilusión de virtud y, para pasar inadvertido, unirse a ligas secretas y hermandades, aprendiendo el arte de la persuasión con maestros. Y si los dioses existieran y fuesen testigos de esta conducta, bastaría con hacer caso a lo que cuentan los poetas, según quienes los dioses son de tal índole que se les puede hacer cambiar de opinión convenciéndoles con sacrificios y ofrendas (365e). Si se hace, pues, caso a los poetas, habría que obrar injustamente y hacer sacrificios por los crímenes cometidos.

Resulta sospechoso y especialmente significativo para la crítica platónica lo que encontramos de un modo implícito en 366b, a saber, que los poetas son hijos de dioses e intérpretes de los dichos divinos. Lo que en esta creencia está contenido es una completa justificación del prestigio indubitable de los poetas; se trata de un modo de legitimar cualquier proceder del poeta y de hacerlo acreedor de toda credibilidad. Esto nos hace pensar directamente en el *Ion*, y en que las burlas y críticas de Sócrates al rapsoda seguramente estuviesen directamente ligadas a una intención de desprestigio o

desmitificación: puesto que este gremio está también lleno de comportamientos y discursos reprobables, muchos de ellos incluso ridículos e irracionales a ojos de Sócrates, sería necesario acabar con el aura de superioridad que convierte a estos personajes en intocables. Adimanto también menciona este punto en otro lugar, y también allí responde a la idea de que los poetas son élite (366c); de modo inhabitual y seguramente —como podríamos decir hoy día— políticamente incorrecto, las reflexiones de este diálogo también tratan de dar cuenta de si este estatus social es merecido o inmerecido. Como vemos, todo apunta a que es inmerecido, puesto el foco de atención en la defensa de la justicia o, en otras palabras, en la utilidad del poeta para la salud social.

“Entre todos cuantos recomendáis la justicia, comenzando por los héroes cuyos discursos se han conservado, hasta los de los hombres de hoy en día, jamás alguno ha censurado la injusticia o alabado la justicia por otros motivos que la reputación, los honores y dádivas que de ellos derivan [...]. Nadie jamás ha demostrado —ni en poesía ni en prosa— que la injusticia es el más grande de los males... Si desde un comienzo hubierais hablado de este modo y desde niños hubiésemos sido persuadidos por todos vosotros (los sabios y poetas), no tendríamos que vigilarnos los unos a los otros para no cometer injusticias, sino que cada uno de nosotros sería el propio vigilante de sí mismo” (366e).

La importancia de este fragmento es tal que marca dos vías diferentes pero relacionadas en la argumentación. En primer lugar, Sócrates toma la palabra para tratar de llevar a cabo eso que parece no haber sido logrado nunca: una defensa de la justicia en sí misma. En segundo lugar, y dado que la discusión va a adoptar ya un carácter expresamente político, esa última afirmación de Adimanto acaba desarrollándose hasta el punto de derivar en todo un sistema educacional, como vimos en el subcapítulo anterior. La alusión de Adimanto viene a centrar la atención en la importancia de que los niños reciban una educación libre de leyendas nocivas y, sobre todo, una formación integral que garantice la fidelidad a la justicia desde temprano como algo casi natural, preconsciente, prerracional.

El rol del poeta volverá a aparecer a propósito de la introducción del lujo en la ciudad, y tomará máxima importancia cuando Sócrates habla de la educación en música y gimnástica. Una vez se ha convenido en la necesidad de la música para el alma, lo que trata Sócrates en detalle es la exigencia de vigilar a los forjadores de mitos, y admitirlos sólo cuando estén bien hechos, puesto que, como se acaba de decir, la infancia es la etapa más importante por ser la que más marca a los jóvenes, y son los mitos (verdaderos y falsos) los discursos con que crecen los más pequeños. Aquí comienza ya la mayor parte de la crítica de Sócrates a los poetas:

“Respecto a los que se cuenta ahora, habrá que rechazar la mayoría (de los mitos mayores, Hesíodo y Homero) [...]. Lo que en primer lugar hay que censurar es sobre todo el caso de las mentiras innobles” (377c-d).

Estas “mentiras innobles” son las que, según Sócrates, representan mal con el lenguaje a los dioses y héroes, y a propósito de esto encontramos una buena cantidad de ejemplos en las páginas siguientes.

“Aquel que dijo la mentira más grande respecto de las cosas más importantes es el que forjó la innoble mentira de que Urano obró del modo que Hesíodo le atribuye y de cómo Cronos se vengó de él. En cuanto a las acciones de Cronos y los padecimientos que sufrió

a manos de su hijo, incluso si fueran ciertas, no me parece que deban contarse con tanta ligereza a los niños aún irreflexivos (378a)”.

Sócrates se está refiriendo, respectivamente, a *Teogonía* 154-182 y 453-500, donde Hesíodo cuenta cómo Cronos confabula con su madre Gea para castrar a Urano, quien no deja que sus hijos (los que luego recibirán el nombre de Titanes) salgan del vientre de Gea y cómo más adelante, Cronos, además de devorar a sus primeros hijos — puesto que “sabía por Gea y el estrellado Urano que era su destino sucumbir a manos de su propio hijo, por poderoso que fuera” (465)— fue engañado por Zeus, que le envenenó para que vomitase a sus hijos. La crítica socrática se centra aquí en la bajeza moral de quienes debieran ser modelos a seguir por los mortales; la “mentira innoble”, pues, sería la mayor de las mentiras, por caricaturizar a los dioses de tal modo que muchos resulten incluso más injustos que los hombres. Cabe destacar que, como se deja ver en la cita anterior, parte de la intención de Sócrates, y siguiendo el hilo argumental de su proyecto educativo integral, el niño es especialmente vulnerable a estos mitos por no poder discernir entre lo alegórico y lo literal. Por eso, a su juicio, las gigantomaquias, peleas entre dioses o héroes, merecen la misma censura.

“Debe representarse siempre al dios como es realmente, ya sea en versos épicos o líricos o en tragedia. Es decir, bueno en sí [...]. Pero entonces no debemos admitir, ni por parte de Homero ni por parte de ningún otro poeta, errores tales acerca de los dioses como los que cometen tontamente al decir que ‘dos toneles yacen en el suelo frente a Zeus’ llenos de suertes: propicias en el primero, desdichadas en el otro, y que aquel a quien Zeus ha otorgado una mezcla de ambas ‘encuentra a veces el bien, a veces el mal’, pero que a aquel a quien Zeus no le otorga la mezcla sino los males inmezclados, ‘una desdichada miseria lo hace emigrar por sobre la tierra divina’” (379a-d).

Se llega así al poeta griego por antonomasia, Homero, pilar fundamental de la educación y juzgado a su vez como indecente por Sócrates. Aunque también se extiende el reproche a líricos y trágicos, las alusiones a *Ilíada* XXIV 527-532 inciden en la cuestión de la “mala representación mediante el lenguaje” de los dioses y héroes, es decir, en la inmoralidad de mostrar a éstos como portadores de males, como envidiosos, orgullosos, viciosos... Son muchas las referencias en esta sección del diálogo a Homero y a su versión de la conducta de los dioses, como la que se hace a *Ilíada* XX 1-74:

“En cuanto a la violación de los juramentos y pactos en que ha incurrido Pándaro, si alguien afirma que se ha producido por causa de Palas Atenea y de Zeus, no lo aprobaremos, como tampoco que haya tenido lugar una discordia y un juicio de los dioses por obra de Temis y de Zeus” (379e).

El principio a seguir sería, para Sócrates, que los dioses no son causa de todas las cosas, como refieren los poetas, sino sólo de las buenas; sólo si así lo mostraran resultarían útiles y favorables como gremio para la ciudad. El rol del poeta sería una función realmente valiosa socialmente si, tal y como propone Sócrates, procediese del siguiente modo:

“Si dijera, por el contrario, que los malos son infortunados porque necesitaban de un castigo, y que se han beneficiado por obra del dios al expiar sus delitos, eso sí se lo permitiremos. En cuanto a que Dios, que es bueno, se ha convertido en causante de males para alguien, debemos oponernos por todos los medios a que sea dicho” (380b).

En cuanto a los engaños y al carácter camaleónico de los dioses, opina Sócrates que no deberían mudar de formas, porque como perfectos que son, deberían ser inmutables, no pudiendo ser cambiados ni por otros ni por sí mismos —puesto que si cambiasen sólo podrían adoptar formas peores—. Así quedaría censurada la *Odisea* XVII 485-486, donde se nos dice que “dioses, semejantes a extranjeros de todas las partes, tomando toda clase de apariencias, visitan las ciudades” (381d), y del mismo modo trágicos como Esquilo, que presenta a “Hera transformándose en una sacerdotisa mendigando ‘para los hijos -dadores de vida- de Ínaco, el rey de Argos’¹” (381d). Para Sócrates, los dioses no deberían ser representados como mentirosos; es más, no hay motivo para que engañen, pues no son compatibles con la mentira (382e). De modo que, aunque Sócrates tenga un gran respeto —como evidencian sus múltiples referencias al poeta, incluso cuando no trata de hacer crítica— la elaboración de su sistema obliga, coherentemente con sus requisitos, a reformar el terreno de la poesía:

“Por consiguiente, aun cuando alabemos muchas cosas en Homero, no elogiaremos el pasaje en que se refiere el mensaje que, mientras duerme Agamenón, le envía Zeus (*Ilíada*, II 1-34)... Tampoco permitiremos que su obra sea utilizada para la educación de los jóvenes; al menos si nos proponemos que los guardianes respeten a los dioses y se aproximen a lo divino, en la medida en que eso es posible para un hombre” (383a-c).

Tras este cierre del libro II de la *República*, Platón inicia el tercer libro con la sugerencia de prohibición de este tipo de mitos. A propósito de la inconveniencia de los mitos horribles sobre el Hades —los cuales podrían crear soldados cobardes— Sócrates, por ejemplo, hace toda una relación de lugares inapropiados en la obra de Homero: *Odisea* X 495, XI 489-491, XXIV 6-9, e *Ilíada* XX 64-65, 100-104, 856-857:

“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, al contrario, porque cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte” (387b).

No se ha de hacer pensar que la muerte sea algo terrible porque no es propio de un hombre razonable temer a la muerte, como tampoco lo es lamentarse ante las pérdidas y las desgracias o depender de los demás para vivir bien. Acorde con la imagen del hombre razonable que aparece en el diálogo, los mitos deberían poner los lamentos en boca de “hombres viles y mujeres no valiosas”, y no en boca de dioses y héroes, como hace la *Ilíada*². Esta imagen del hombre razonable sería, por tanto, la del guardián ideal expuesto en la discusión política, el hombre racional, valiente y moderado, es decir, templado. Este carácter modélico no sólo excluye la tendencia al lamento sino toda clase de reacción violenta e incontinencia, como la risa fácil (se alude a los dioses carcajeantes de *Ilíada* I 599-600), la gula y la borrachería (*Odisea* IX 8-10; *Ilíada* I 225), la lujuria (*Ilíada* XIV 396; *Odisea* 266-328), la avaricia (*Ilíada* IX 515-518; *Medea* 964-965), la desobediencia a los dioses (*Ilíada* XXII 15-20, XXI 314-322). Por estas razones, los poetas habrán de imitar sólo acciones nobles porque, si no, su imitación iría instalando la vileza en las costumbres, o la locura, o la bajeza; y por lo mismo habría que narrar más e

¹ Cf. Nauck fr. 168.

² Sócrates menciona los fragmentos XVI 433-434, XVIII 54, XXII 168-169, XXII 414-415, XXIII 23-24 y XXIV 10-12.

imitar menos (397a), puesto que el que imita mucho todo lo ve digno de imitación, rebajándose más de la cuenta. Así se convencerá a los jóvenes de que los dioses son buenos, y de que los héroes son para los hombres ejemplos de conducta. Todo este discurso que ha ido elaborando Sócrates partiendo de su ideal político y educativo (su noción de justicia, en último extremo) y de la poesía presente en su contexto, deriva en lo que podría considerarse un primer intento velado de expulsión:

“De ese modo, si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos prosternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana. En cuanto a nosotros, emplearemos un poeta y narrador de mitos más austero y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas partes que hemos prescrito desde el comienzo, cuando nos dispusimos a educar a los militares” (398a-b).

Este caso era exactamente el de Ion en el diálogo platónico. Un extranjero, efesio, arriba a la ciudad como rapsoda exitoso y campeón. En tanto que prestigioso y valorado, la llegada de Ion podría haber sido entendida como una gran oportunidad para hablar con un hombre tan versado en poesía y para disfrutar de su recitación. Desde la perspectiva de Sócrates, en cambio, Ion es visto como una amenaza de corrupción a la ciudad. Además, su condición de rapsoda lo hace aún más condenable que si fuese, al menos, creador. Sus habilidades están reducidas a la imitación, que es lo más bajo si se considera su distancia triple de lo realmente real. Como se ve, el terreno ha sido preparado para lo que podemos llamar una expulsión definitiva de los poetas, con base en los argumentos desarrollados. Como el objetivo de fondo de Sócrates es alcanzar la justicia de la ciudad y, para ello, al guardián armónico, templado, valiente y sabio, la justificación de estas censuras se halla en la necesidad de infundir el amor al bien desde una edad temprana, lograr una adhesión a lo bello incluso antes de que el niño desarrolle su raciocinio, de modo que luego pueda reconocer el bien y el mal y discernirlos claramente al presenciarlo.

3.4) La expulsión de los poetas en el libro X de la *República*: sentido e implicaciones

Te lo diré, aunque un cierto amor y respeto que tengo desde niño por Homero se opone a que hable. Parece, en efecto, que éste se ha convertido en el primer maestro y guía de todos estos nobles poetas trágicos. Pero como no se debe honrar a un hombre más que a la verdad, entonces pienso decírtelo” (595b).

La excelencia en la fundación del Estado ideal contrasta con las enseñanzas de los poetas clásicos y Sócrates advierte que incluso la poesía en la que se ha formado él mismo y que tanto admira resulta en última instancia nociva para la cohesión del sistema político y para el fin determinante de alcanzar la justicia. Por ser la poesía tan popular, los poetas tan prestigiosos y todos los mitos en general tan integrados en el *humus* intelectual y en el imaginario de todo un pueblo, es muy complicado para el hombre común desarrollar

una conciencia crítica capaz de discernir lo bueno de lo malo en las historias que han consolidado incluso las bases del modo de pensar griego.

Lo que Sócrates se prepara a decir es que su postura ha aumentado en firmeza y contundencia; ya no sólo condena a los poetas y su prestigio, sino que, examinada el alma y sus partes, considera que prácticamente todo tipo de poesía mimética es perjudicial. Y es que toda mimesis o imitación supone un rebajamiento del objeto imitado, de modo que va alejándose gradualmente de lo real y de la verdad: “Sin hacer diferencias entre poeta y pintor, Platón pretende demostrar que el artista genera una versión de la experiencia dos veces apartada de la realidad; que su obra es frívola, cuando no peligrosa, tanto para la ciencia como para la moral; que los grandes poetas griegos, empezando por Homero y terminando por Eurípides, han de ser excluidos del sistema educativo de Grecia” (Havelock, 19). Cuando se habla de *poiesis* o creación, dice Sócrates, se está hablando de modo análogo: el verdadero productor de naturalezas es Dios, pero los hombres pueden ser también creadores en dos sentidos, como artesanos y como poetas. “En la antigua Grecia, el término *poiesis* definía al hacer productivo del ser humano. Tiene su raíz en la palabra *poiein* que significa hacer, fabricar” (Marcelo Zambrano, 42). *Poiesis* se distingue de *praxis* (otro término que puede entenderse como acción) en que *poiesis* tiene su fin en el producto que se propone confeccionar, como acto transeúnte e imperfecto, mientras que *praxis* se entiende como acto inmanente y perfecto cuyo fin está en sí mismo (por ejemplo, las actividades lúdicas, el conocimiento, etc.). Pero, además, en el contexto ático *poiesis* guarda una fuerte connotación poetizante: ποιεῖν es también ‘hacer versos’. Por eso, en el *Fedón*, cuando Cebes habla de cómo Sócrates ha puesto en verso una fábula de Esopo, utiliza este verbo:

“νή τὸν Δία, ὃ Σώκρατες, ἔφη, εἶ γ’ ἐποίησας ἀναμνήσας με. περὶ γάρ τοι τῶν ποιημάτων ὧν πεποίηκας ἐντείνας τοὺς τοῦ Αἰσώπου λόγους καὶ τὸ εἰς τὸν Απόλλω προοίμιον καὶ ἄλλοι τινές με ἤδη ἤροντο, ἀτὰρ καὶ Εὐήνος πρόην, ὅτι ποτὲ διανοηθεῖς, ἐπειδὴ δεῦρο ἦλθες, ἐποίησας αὐτά, πρότερον οὐδὲν πώποτε ποιήσας / ¡Por Zeus, Sócrates, hiciste bien recordándomelo! Que acerca de los poemas que has **hecho** versificando las fábulas de Esopo y el proemio dedicado a Apolo ya me han preguntado otros, como también lo hizo anteayer Eveno, que con qué intención los **hiciste**, después de venir aquí, cuando antes no lo habías **hecho** nunca” (60d).

Esto sirve para mostrar el uso general de la palabra *poiesis* en su doble contexto, que significaba fabricar y componer. Por eso también puede señalarse la relación directa entre producción e imitación o *mimesis*, que es para Platón una marca clara de la bajeza de la poesía respecto de la realidad. Atendiendo a lo más o menos real, producir sería, en el sentido estrictamente creativo, cosa de Dios, mientras que en los poetas sólo podría aceptarse en un sentido mimético. De hecho, los artesanos, como explica Sócrates, llevarían a cabo una imitación supeditada a la creación de Dios, mientras que el objeto del imitador sería la realidad del artesano. Sócrates está partiendo aquí de la doctrina de las Ideas: el artesano fabrica la silla con la mirada puesta sobre la Idea de silla, y el pintor, por ejemplo, también crea la silla, pero sólo en apariencia. En definitiva, mientras que Dios es el creador supremo y el Demiurgo el artesano supremo (que materializa las Ideas imperfectamente), el poeta sólo puede llevar a cabo “sombras de sombras”. Se dice que los poetas “conocen todas las artes, todos los asuntos humanos en relación con la excelencia y el malogro e incluso los asuntos divinos” (598e), porque es necesario que un poeta, si va a componer debidamente, ha de hacerlo desde el conocimiento; de otro modo

no podrá alcanzar ni la más mínima realidad. Pero, en realidad, las obras de los poetas están todas, como muestra Sócrates, alejadas doblemente de lo real. El desligamiento de la realidad es lo que convierte a los poetas, según Sócrates, en ignorantes, tal y como hizo ver en su conversación con Ion, versado en Homero pero carente de toda idea sobre otros poetas y, fundamentalmente, sobre la propia verdad de los poemas homéricos. Para los griegos de la época, Homero era una figura indudablemente excelente y sabia, con bastos conocimientos sobre guerra y estrategia, pero lo cierto es que, como poeta (imitador) que es, Homero no merece ningún crédito por ningún buen Estado existente, por ninguna victoria bélica, ni inventos, ni buena educación... (600a). A un lector actual podría parecerle irrelevante si Homero es realmente conocedor de las cosas que introduce en su poesía con tal de que la imitación sea verosímil o portadora de otros valores; pero, como hemos comentado, la poesía homérica funcionaba enciclopédicamente, como transmisora de conocimientos acerca de todo tipo de cosas, y, como tal, se tomaba por infalible.

“Dejemos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad [...]. El poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo sólo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan sólo en base a palabras les parezca que se expresa muy bien... si se desnudan las obras de los poetas del colorido musical y se las reduce a lo que dicen en sí mismas, creo que sabes qué hacen, pues ya lo habrás observado” (601a).

La imagen del poeta que dibuja Sócrates es, también aquí como en el *Ion*, la del charlatán. Lo único digno de admiración sería su retórica, el “colorido” que logra, aunque no tenga ni conocimiento ni opinión recta sobre las cosas que imita en cuanto a su bondad o maldad. El poeta quedaría así confinado en el reino de la opinión o *doxa*, que Sócrates opone en 477b al conocimiento científico y que en el *Teeteto* también aparece como inferior al conocimiento cierto. El mundo de la poesía y de la opinión quedan así íntimamente relacionados y se oponen al conocimiento filosófico:

“Así pues, la opinión corresponde a una cosa y el conocimiento científico a otra [...]. Y al corresponder por naturaleza el conocimiento científico a lo que es, ¿no conoce cómo es el ente? [...] ¿Y cómo un hombre en su sano juicio admitiría que es lo mismo lo falible y lo infalible? [...] Puesto que son filósofos los que pueden alcanzar lo que se comporta siempre e idénticamente del mismo modo, mientras no son filósofos los incapaces de eso, que, en cambio, deambulan en la multiplicidad abigarrada, ¿quiénes de ellos deben ser jefes de Estado?” (477b-484b).

La respuesta a la pregunta es, evidentemente, los filósofos. La poesía queda ligada a la opinión y la opinión a lo que deviene, perece, es múltiple y visible. “La experiencia poetizada refleja como un espejo contenido consistente en una pluralidad de cosas visibles no organizadas, de las cuales no cabe afirmar que sean. La experiencia poética es función de una facultad contrapuesta a la ciencia: es un estado de opinión por el que se toleran constantes vacilaciones y contradicciones en la reseña de las cosas físicas; algo ajeno al número y al cálculo [...]. Para poner en claro la diferencia entre ambos tipos de hombre (filósofos y poetas), Platón nos brinda una definición de aquello que el filósofo piensa y conoce: concretamente, los objetos abstractos, objetos ‘per se’, únicos y no múltiples” (Havelock, 223-4). Los poetas, en cambio, serían los *philodoxoi* o amantes de la opinión (480a). Tanto en el análisis de la opinión que se efectúa en el libro V como en el examen

de la poesía del libro X, se habla de un estado mental concreto y confuso que se contrapone a otro abstracto y exacto, propio del filósofo:

“la parte que confía en la medición y en el cálculo ha de ser la mejor del alma [...]. Por lo tanto, lo que se le opone es algo correspondiente a nuestras partes inferiores [...]. Pues queriendo llegar a un acuerdo sobre esto, dije que la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero” (603a-b).

Comparten opinión y poesía una versión plural, visual y cambiante de la realidad. Si Platón muestra una misma actitud en su tratamiento de la opinión y de la poesía, ello indica que su crítica se extiende al alcance de la mentalidad homérica en su totalidad. Como representantes del medio público, los poetas son el único elemento de reunión y expresión de la mentalidad general, el mayor proveedor de las normas culturales en torno a las cuales se formaba la opinión pública. Es así como Platón arremete contra un rasgo general de toda la cultura griega, perpetuado y retroalimentado por los poetas y compartido por todos los miembros de la sociedad en general. De ahí que Sócrates también hable mal de los asistentes al teatro (que en aquel contexto no eran un grupo reducido de hombres refinados sino un público amplísimo), dirigiendo a ellos también el apelativo de *philodoxoi*:

“¿O no nos acordamos de que decíamos que tales hombres (los aficionados a los espectáculos y a las artes) aman y contemplan bellos sonidos, colores, etc. pero no toleran que se considere como existente lo Bello en sí? [...] ¿Y cometeremos una ofensa si los denominamos ‘amantes de la opinión’ más bien que ‘filósofos?’” (480a).

También ‘quienes gustan de las audiciones’ quedan al mismo nivel que los aficionados al teatro:

“Y aún más insólitos son los que aman las audiciones, al menos para ubicarlos entre los filósofos, ya que no estarían dispuestos a participar voluntariamente de una discusión o de un estudio serio; antes bien, como si hubiesen arrendado sus oídos, recorren las fiestas dionisiacas para oír todos los coros, sin perderse uno, sea en las ciudades, sea en las aldeas” (475d).

En la *Carta VII* se habla de esta actitud que ignora la filosofía, pero también de aquella que sólo se acerca a ella con un interés cómodo y fácil, sin llegar al punto en que se haga trabajosa o molesta, puesto que la filosofía —lo dice el propio Platón— es difícil, y, por eso, es tan alta la exigencia de reforma socrática:

“Los que no son realmente filósofos, sino que están superficialmente barnizados de opiniones, igual que los que tienen los cuerpos tostados por el sol, al ver cuánto hay que aprender, qué inmenso es el esfuerzo y qué obligado para la empresa es este mesurado régimen de vida, consideran que es duro e inviable para ellos y son incapaces de poner manos a la obra, si bien algunos se persuaden de que han oído en conjunto suficiente y ya no necesitan más complicaciones” (340d-341a).

La diferencia esencial entre filósofos y amantes de la poesía y la opinión es que unos “abrazan y aman aquello de que tienen conocimiento”, mientras que los otros se dejan llevar por “las múltiples creencias de la multitud acerca de lo bello y de las demás cosas” (476c, 479d). Esta referencia a la multitud muestra que el enemigo de Platón (el

poeta) lo es porque sostiene la mentalidad homérica, lo que Havelock llama la “enciclopedia tribal” (“La poesía no era ‘literatura’, sino necesidad política y social. No era una forma de arte, ni provenía de la imaginación personal; era una enciclopedia, sostenida en esfuerzo común por los ‘mejores ciudadanos griegos’”, Havelock 125), fuente y origen de todas las convenciones sociales de la Hélade. “Resulta ahora, si no nos equivocamos, que el plan de conjunto de la *República* reclama una progresiva definición de la nueva educación científica preconizada por Platón; la cual tropieza, en todos y cada uno de sus niveles de desenvolvimiento, con la mentalidad general entonces predominante en Grecia” (Havelock, 227), una mentalidad dependiente de un hábito y un lenguaje adquiridos por el acondicionamiento de la memoria oral y la preservación de la experiencia del grupo.

Havelock y Gadamer, entre otros, compartieron una misma interpretación de la crítica platónica a la poesía como, en última instancia, una reivindicación de la filosofía y su superioridad sobre aquella y, en consecuencia, un abandono de la tradición griega en su conjunto. La “crítica al arte poético significa la ruptura con toda la tradición de la educación que representara en los arquetipos heroicos del mundo homérico la auténtica verdad ética de cada caso” (Gadamer, 101). Hay, incluso, otros intérpretes que van más lejos y consideran la *República* como una ruptura teológica que trata de desplazar “las figuras de poder que representan los dioses olímpicos y el antiguo panteón, para así poder invertir ese espacio trascendente en que viven los inmortales, ocupándolo con una divinidad racionalizada que permita dominar más ‘cósmicamente’ el deseo humano” (Marieta Hernández, 12).

Este destronar de lo humano a lo divino conduce hacia una nueva conciencia, filosófica, que, por científica, lleva consigo un racionalismo opuesto (ya desde el *Ion*) a la mentalidad inspirada, arrebatada o dominada por diversas fuerzas sobrenaturales, y confía, en su lugar, en un dios estable. “La reciente filosofía ataca a los poetas y a sus creaciones en nombre de una unidad trascendente o inmanente que es capaz de anular la pluralidad, en sus formas de *poli-teísmo* o *poli-mantismo* respectivamente, y marco simbólico del imaginario poético arcaico [...]. Esta comprensión de la poesía está condicionada por una teología que decide del contenido de los poemas, pues canta precisamente la vida y acciones de quienes la inspiran, los dioses. La nueva espiritualidad filosófica tendrá que intervenir políticamente si quiere que sus presupuestos de universalidad, sin los cuales deja de ser filosofía, triunfen sobre una divinidad aún demasiado contingente, por sometida al impulso de sus divinos caprichos” (Marieta Hernández, 17-23). Esta interpretación, por más radical que sea respecto de las otras, comparte el punto fundamental de la crítica platónica y expresa las últimas consecuencias del conflicto del que se habla: el ataque a la poesía surge con la aparición de la filosofía —entendida por ella misma como tal; con autoconciencia, podríamos decir— porque ésta requiere un cambio radical de mentalidad, una transformación cultural que abandone los mecanismos propios de la oralidad griega, una completa revolución. Así pues, podría entenderse que la crítica platónica a la poesía en el libro X de la *República* constituye la primera encarnación del enfrentamiento entre filosofía y poesía (Jaeger, 605). Hubo antes de Platón otras críticas a la poesía por parte de Jenófanes, Heráclito, etc., pero nunca habían hecho más que censurar la indecorosidad de las representaciones, que es a lo que se había limitado hasta ahora Platón en *República* II y III. “Así, la filosofía desde su nacimiento tuvo que vérselas con toda una tradición a la que pretendía superar en relación

al valor de la verdad contenida en sus discursos mediante una transformación del modo en que el hombre accede al conocimiento” (Marieta Hernández, 21). También Jaeger concuerda en este punto: Platón “no se limita a censurar ocasionalmente (como si sucedía en críticas anteriores) la influencia negativa de la poesía sobre el pensamiento del pueblo, sino que asume en su *República* el papel de un renovador de todo el sistema de la *Paideia* griega. La poesía y la música habían sido consideradas siempre como las bases de la formación del espíritu y englobaban también la educación religiosa y moral” (Jaeger, 606).

Como la poesía se aleja de la verdad y de la realidad —y por ello se opone a la filosofía—, concluye Sócrates, se relaciona con la parte irracional del alma, la que hace que los hombres se comporten de manera semejante a los animales. La poesía imitativa despierta pasiones violentas (e imita acciones propias de caracteres violentos). En efecto, “si quiere ser popular entre el gentío”, el poeta no imitará las acciones del hombre templado y moderado, tanto porque no resulta llamativo como porque es más complicado de imitar: la poesía se fija en temperamentos impetuosos, aquellos que más se escapan del dominio de la razón y de la armonía propia del justo. Tanto en comedia como en tragedia, son las pasiones más bajas del alma las que son imitadas por el poeta; servilismo, mezquindad y prontitud para la risa en un caso; orgullo, envidia y tendencia al lamento en el otro. Siendo así, ya que la poesía no se interesa lo más mínimo por las acciones del hombre comedido y sabio, sino que se fija en lo histriónico y en lo espantoso, no puede haber lugar para la imitación en un Estado que busca precisamente la prudencia, la valentía y la mesura:

“Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma [...]. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad” (606b).

Con todo, Sócrates dice no haber mencionado aún el mayor conflicto que hay entre la poesía y el ideal del Estado perfecto. El mayor perjuicio de la poesía lo ve el filósofo en su carácter casi hipnótico, capaz de invertir el orden normal de los valores:

“Cuando los mejores de nosotros oímos a Homero o a alguno de los poetas trágicos que imitan a algún héroe en medio de una aflicción, extendiéndose durante largas frases en lamentos, cantando y golpeándose el pecho, bien sabes que nos regocijamos y, abandonándonos nosotros mismos, los seguimos con simpatía y elogiamos calurosamente como buen poeta al que hasta tal punto nos pone en esa disposición [...]. Pero cuando se suscita un pesar en nosotros mismos, date cuenta de que nos enorgullecemos de lo contrario, a saber, de poder guardar calma y aguantarnos, en el pensamiento de que esto es lo que corresponde a un varón, y a que lo que antes alabábamos corresponde a una mujer [...]. La parte del alma que entonces reprimíamos por la fuerza en las desgracias personales, la que estaba hambrienta de lágrimas y de quejidos y buscaba satisfacerse adecuadamente, ésa es la parte que los poetas satisfacen y deleitan” (605d-606a).

En efecto, componer y disfrutar de la poesía tiene como requisito previo un cambio de actitud y tiene una serie de efectos psicológicos. La imitación implica una escisión de sí mismo o autoextrañamiento. El actor hace más que representar unos gestos

ajenos; se compenetra con su papel, y lo mismo el espectador que por simpatía se olvida de sí mismo (Gadamer, 103).

Los mecanismos psicológicos de la imitación están completamente ligados a la condición oral de la cultura griega. Havelock explica que uno de los factores clave para comprender la crítica platónica está precisamente en estos mecanismos psicológicos a los que empujaba la oralidad de la transmisión y la educación. La escucha garantizaba la continuidad cultural si la poesía podía reproducirse sin alteraciones y, para ello, era importante que los griegos, y los rapsodas y aedos especialmente, se identificasen con los personajes cuyas líneas citaban o escuchaban, para así almacenarlos en la memoria. Lo que nosotros ahora convertimos en objeto de nuestra memoria procede casi siempre de una primera lectura que llevamos a cabo, y no de palabras escuchadas a alguien que nos las lee. Es decir, en nuestro primer acercamiento nos enfrentamos a unos signos escritos que, como tales, carecen de todo poder sobre nosotros, son mudos e inanimados. En cambio, la memorización oral implica la imitación directa de unos sonidos que, tal como eran expresados por el poeta, poseían ya su propia vida y sus efectos sobre el oyente (Havelock, 144).

Todos estos elementos conformadores de la condición oral de la cultura griega son los que convertían la mentalidad griega en una mentalidad profundamente poética, principal obstáculo al racionalismo científico platónico, al empleo del análisis, a la clasificación de la experiencia, a su reorganización en secuencias de causa y efecto... La propuesta de Platón iba en contra de las convenciones, en contra del hábito de memorizar la experiencia a través de palabras rítmicas. “El encanto de la poesía homérica es mimético, según Platón, porque empuja al auditorio a la reproducción y a la asimilación de sus contenidos. Según el pensamiento racional de Platón, ello implica un peligro, por conducir a la identificación acrítica del receptor con la ‘enciclopedia tribal’ de su cuerpo humano, con los conceptos transmitidos por la poesía tradicional” (Torres Guerra, 22). Platón pedía que se mirase y examinase lo recibido, que se pensara en lo que se decía, no que simplemente se dijera, y que uno se distanciara de ello, sin sentirse obligado a recurrir al mecanismo de la identificación: “el hombre ha de alzarse en sujeto aparte del objeto, reconsiderando, analizando y evaluando éste, en lugar de limitarse a imitarlo” (Havelock, 57). Para posibilitar el cambio de mentalidad en pos de una cultura más filosófica y menos poética, Platón buscaba que se fortaleciese el sujeto y el objeto y se debilitase la conciencia grupal. En contra de la fundición del yo en la tradición oral, Platón buscaba la afirmación de un sujeto autónomo y pensante y un objeto o área de conocimiento enteramente abstracta (Havelock, 190-219).

El mundo de la excelencia en el que Platón elabora su nuevo proyecto se construye a partir de la premisa de la autodeterminación moral del propio yo sobre la base del conocimiento del bien. Esto es incompatible con un mundo en el que reina la *Moirá*, que es, en oposición al mundo filosófico de las fuerzas ordenadoras y normativas del alma, un mundo “de sensación vivida y de imitación” que la filosofía trata de someter a los preceptos del *logos*; desde una perspectiva actual, “este postulado es difícil de comprender y parece un mandato tiránico, una usurpación de derechos ajenos. Pero a la luz de la concepción griega de la poesía como la representación principal de toda *paideia*, el debate entre filosofía y poesía tiene necesariamente que agudizarse en el momento en que la filosofía cobra conciencia de sí misma como *paideia* y reivindica para sí, a su vez,

la primacía de la educación” (Jaeger, 765). Por eso también, a medida que Sócrates se acercaba a estos momentos finales de su propuesta de reforma, la necesidad de la educación musical se iba descartando cada vez con mayor vehemencia y sustituyendo por disciplinas más abstractas como la geometría, ya que para lograr que la educación sea como una salida de la caverna, ningún arte es digna (522b):

“tanto los cálculos como la geometría y todos los estudios preliminares que deben enseñarse antes que la dialéctica hay que proponérselos desde niños” (536d).

Platón apuesta por el establecimiento de un nuevo lenguaje abstracto indicado para el conocimiento científico, reemplazando el lenguaje concreto de la memoria oral del mundo de la poesía, porque el tipo de conocimiento elaborado dentro de la memoria tribal por el proceso poético oral se halla sujeto precisamente a las tres limitaciones que Platón considera características de la ‘opinión’ (*doxa*). Es un conocimiento de los ‘sucesos’ que se experimentan intensamente por unidades separadas y, así, resultan ‘pluralizados’ en lugar de integrarse en sistemas de causa y efecto. Y tales unidades de experiencia son visualmente concretas: son ‘visibles’ (Havelock, 173). Los objetos propios de la poesía tienen que ver con la corruptibilidad y contingencia, la pluralidad y la visibilidad, y frente a esto Platón inaugura una nueva mentalidad, filosófica, que aspira también a expresarse de otro modo para evitar alejarse de la realidad de las Ideas. La naturaleza acústica propia de la poesía es insuficiente para el nuevo modo cognitivo introducido por Platón, que se dirige a ideas, a la contemplación eidética, teórica³ (Marieta Hernández, 29).

La posición crítica de Platón frente a los poetas va aumentando y pasando de lo relativo al contenido (a lo decente o indecente, moral o inmoral) a lo formal y constitutivo de la propia práctica poética, porque el ideal filosófico es incompatible con la condición poética que tenía la cultura oral del momento. Así como en los primeros reproches de Sócrates se criticaba (en el plano del contenido) la representación de personajes tendentes al lamento o a otros arrebatos, en un plano mucho más amplio hay que decir ahora que el ideal platónico del hombre se opone a los excesos sentimentales que satisfacía el poeta griego (Jaeger, 770).

Pueden así considerarse con más juicio las propias críticas que lanzaba Sócrates al rapsoda en el *Ion* y a la realidad misma de la inspiración poética o el arrebato. Ion no es dueño de sí mismo, sino que se abandona en último término a la enciclopedia tribal griega. En el fondo, la crítica platónica a la poesía que se ha ido desgranando aquí es la constatación de que el producto de la cultura oral griega es la ignorancia del ciudadano y la consecuente imposibilidad de alcanzar sabiduría, justicia y armonía en la ciudad. Platón aspira a convertir a los *philodoxoi* en *philosophoi*, y lo hace porque sabe que con el modelo educativo presente se hace imposible el florecimiento de la virtud en los jóvenes. Los sujetos de educación, jóvenes aún carentes de criterio, son especialmente vulnerables a la inmoralidad y falsedad de los mitos, pero también a los desenfrenos sentimentales de las comedias y tragedias, que los hará cada vez menos moderados. Cuanto más imaginativa sea la poesía, más alejará a los oyentes y espectadores de la realidad, haciéndolos así más amantes de la opinión y menos filósofos. Si la imitación fuera de caracteres propios de hombres nobles, valientes y virtuosos, sí habría aquí algo de

³ *Theorein*: contemplar

provecho para la educación, pero Platón es consciente de la falta de interés que hay en la representación de caracteres templados, y de que la mayoría de los ciudadanos son atraídos precisamente por los argumentos espectaculares y los caracteres extremos. Para arrancar de raíz esta entrega a la ignorancia y la agitación, la educación musical y toda la forma general de transmisión ha de ser reformada y sustituida por una nueva formación filosófica.

4) La poesía de la nueva ciudad en las *Leyes*

Las *Leyes* constituyen el último diálogo de Platón, y el más extenso. Como obra de madurez, no presenta las aporías típicas de sus primeros diálogos, y ni siquiera coloca a Sócrates como interlocutor principal. En este caso, los hablantes son un ateniense (llamado simplemente por su gentilicio), un espartano (Megilo) y un cretense (Clinias). La conversación tiene lugar en Creta, de camino a la gruta de Zeus. Según algunos autores, el “ateniense” es una encarnación del propio Platón. En cualquier caso, lo que representa es “el conocimiento filosófico absoluto que trae la buena nueva de una nueva forma de comprender la política. La legislación que ofrece es la filosofía y el programa, el de la Academia” (Lisi, 28). El diálogo comienza mencionando a los dioses y hablando de un conocimiento tradicional, y termina con el filósofo y el conocimiento filosófico como fundamento de la legislación. Clinias ha recibido el encargo de su ciudad de fundar una colonia en Magnesia, y a propósito de esto se comienza a proponer un programa completo de leyes para la nueva colonia. Por esto, las *Leyes*, además de enmarcarse en el género del diálogo, también pertenece a la tradición de proyectos políticos que se remonta a pensadores anteriores. Mientras que la *República* se centraba en la formación de los filósofos gobernantes, en las *Leyes* la educación es una de las preocupaciones centrales del estado y se extiende a lo largo de toda la vida (*Leyes* 806d-807d). La educación se convierte así en obligatoria y general tanto para los niños como para los adultos (804d), entendiendo la vida entera como inmersa en un continuo proceso educativo. Podría decirse que las *Leyes* lleva a cabo la elaboración de todo un programa político-filosófico que ya había sido planteado por Platón en obras como la *República*. No obstante, hay algunas diferencias importantes en las propuestas de las *Leyes* y la *República*. La mayoría de ellas tienen que ver con la estructura social y familiar y, en principio, convierten al sistema de la *República* en el mejor posible:

“Pues bien, la primera ciudad, el mejor sistema político y las mejores leyes se dan donde en toda la ciudad llega a realizarse en el mayor grado posible el antiguo dicho. Se dice, en efecto, que las cosas de los amigos son realmente comunes, sea que esto se dé ahora en algún lugar o se vaya a dar alguna vez —que sean comunes las mujeres, comunes los hijos, comunes todas las cosas— y que por todos los medios se extirpe completamente de todos los ámbitos de la vida lo llamado particular y se forje un plan para que en lo posible también las cosas que son propias por naturaleza se hagan de alguna manera comunes” (*Leyes* 739c-d).

El pasaje nos recuerda al sistema propuesto en la *República* en el que la máxima unidad de la ciudad, la amistad entre ciudadanos y el fomento del interés común por encima del privado, conforman un paradigma idóneo según Platón. En cambio, lo que se propone en las *Leyes* justo después del citado pasaje es la propiedad privada de la tierra como fundamento del estado y la familia como célula básica de la organización social. Se dice que esta es la segunda mejor imitación del gobierno divino, mientras que las constituciones habituales, basadas en la experiencia y la mera opinión, se encuentran ordenadas según imiten mejor o peor la constitución en la que los filósofos ejercen directamente el poder (Lisi, 56). Es aquí donde reside la principal diferencia que explica

la diversidad de propuestas entre la *República* y las *Leyes*: mientras que en la *República* se hablaba de un sistema regido por filósofos, aquí se trata de la constitución que el filósofo da por escrito cuando él mismo no ejerce el gobierno. El imperio de las leyes ha de mantenerse mientras él no esté presente o, más bien, esta ley regirá durante el tiempo en que los filósofos no hayan sido educados y no puedan ejercer el poder. Una vez que la junta nocturna haya sido organizada y que el orden que le corresponde para poder ejercer como órgano supremo del estado haya sido alcanzado, podrán sus miembros completar las leyes y cambiar aquellas que sea necesario cambiar. No obstante, también en las *Leyes*, como en la *República*, se propone la figura del guardián como custodio del cumplimiento de las leyes y asegurador de un estado justo:

“El que promulgó las leyes instituirá guardianes sobre todos ellos, unos que se guían por la sabiduría, otros por la opinión verdadera, para que el intelecto, uniendo todas estas cosas, las haga obedientes a la temperancia y la justicia, no a la riqueza y la vanidad” (632d).

4.1) El imperio de la ley y la poesía como instrumento educativo

Igual que en la *República*, en las *Leyes* hay una serie de pasajes que se centran en exponer el tipo de educación que debería haber en la ciudad. La educación básica en escuelas y gimnasios (794c-d) comienza a partir de los seis años e incluye, tal como se exponía también en la *República*, la música y la gimnasia, es decir, la formación del alma y del cuerpo. Mientras que la gimnasia se dirigiría a preparar a los ciudadanos para la guerra, la música comprendería la lectura, la escritura, las matemáticas, la astronomía y la poesía. Todas estas disciplinas hacen que se ejercite el pensamiento lógico y que se conozcan los principios según los que se rige la naturaleza, pero también son requisitos para la formación filosófica en la que está pensando Platón para el florecimiento de la virtud:

“Es imposible que un hombre mortal llegue a ser alguna vez firmemente piadoso si no comprende esos dos principios mencionados hace un momento: que el alma es lo más antiguo de todo lo que participa de la generación, que es inmortal y, por cierto, gobierna a todos los cuerpos, pero, además, lo que ahora repetíamos a menudo, si no capta el intelecto universal que hemos dicho que se encuentra en los astros y las disciplinas necesarias anteriores a éstas y, tras contemplar la unión filosófica de éstos, la aplica adecuadamente a los hábitos del carácter y las leyes o es capaz de dar la definición de todo aquello que la tiene. Me atrevería a decir que el que no es capaz de poseer esto junto con las virtudes populares no podría llegar a ser jamás un gobernante capaz de toda la ciudad, sino que debería convertirse en ayudante de otros gobernantes” (967d-968a).

Avanzar en esta clase de conocimiento es una tarea de la que no todos los ciudadanos serán capaces y, además, el modo de llevarla a cabo es tan dependiente de las circunstancias del alumno y de su relación con el maestro que no es susceptible de ser puesto por escrito programáticamente. Más bien, se trata de una meta a la que hay que aspirar y a la que llegarán unos pocos, los ciudadanos más virtuosos y capaces que puedan por ello asumir el papel de guardianes, tal como se decía también en la *República*:

“Primero, quizá podría hacerse una selección de los que fueran adecuados para la guardia por edad, capacidad de aprendizaje y sus caracteres y costumbres. Después, no es fácil

descubrir lo que hay que aprender ni convertirse en alumno de otro que lo haya descubierto. Pero, además, es inútil prescribir por medio de leyes escritas el tiempo que se necesita para transmitir cada conocimiento y el momento en que hay que hacerlo. En efecto, ni siquiera a los mismos que aprenden se les haría evidente qué se aprende en el momento oportuno, antes de que en el interior del alma de cada uno se haya engendrado el conocimiento del objeto. Así es que no sería correcto decir que todos estos conocimientos no se pueden decir, sino que habría que decir que no se pueden decir antes de tiempo, porque evidencian que no se puede decir antes de tiempo nada de lo que se procura decir” (968d-e).

En cualquier caso, el culmen del proceso educativo es, como ya se decía en la *República*, la dialéctica. Todo esto se plantea desde el punto de vista del florecimiento de la virtud. Si bien es verdad que la poesía siempre sirvió como instrumento de la educación ática, hay que notar que lo que Platón entiende por educación es muy diferente; tal y como Platón entiende la educación, es cierto que la poesía griega no contribuía a su realización. El ateniense del diálogo insiste en numerosas ocasiones en que la educación “es el más importante bien que los hombres mejores pueden adquirir” (766a-b), y hace notar que cuando se habla de educación, no se refiere a especialización, sino a “la educación desde niños para la virtud, la que lo hace deseoso y amante de convertirse en un ciudadano perfecto, que sabe gobernar y ser gobernado con justicia” (643e). “Hay un abismo insalvable entre la *Paideia* platónica y todo lo que antes era educación, a través de las costumbres de los padres, la sabiduría de los poetas, la enseñanza de los sofistas. Para Platón *Paideia* no es la formación tradicional del niño con miras a la habilidad musical y a la destreza corporal, tampoco la elevación entusiástica del ánimo juvenil según los arquetipos heroicos del mito y de la poesía, o la educación en tal ‘espejo de la vida humana’ para la prudencia política y de la vida, sino la formación del hombre para una armonía ‘interior’ de su alma, una armonía de lo ‘severo’ y de lo ‘indulgente’, de la fortaleza de voluntad y de lo filosófico” (Gadamer, 96). La definición exacta que da el ateniense de la educación es “la crianza correcta que conducirá en mayor medida el alma del que juega al amor de aquello en lo que, una vez hecho hombre, él mismo deberá ser perfecto en la especificidad de la cosa” (643d). El punto clave y en el que se abundará en las *Leyes* es que esta educación en virtud no puede alcanzarse si el espíritu filosófico no predomina sobre el poético y se convierte en criterio al que la poesía se supedita. De ahí que la dialéctica y no algún género poético sea el elemento culminante de la educación del ciudadano; sin filosofía, no hay justicia que pueda surgir en la ciudad:

“El primer bien divino y que gobierna a los restantes es la inteligencia; el segundo, el estado prudente del alma acompañado de razón. La justicia que surge de la mezcla de éstos con la valentía sería el tercero” (631c).

Más adelante, el ateniense relaciona esta educación en virtud con las percepciones del placer y el dolor. Lo que desearía es que se pudieran implantar en los niños las respuestas emotivas correctas ante los bienes y/o males, amar lo que se ha de amar y odiar lo que se ha de odiar.

“Si en las almas de los que aún no pueden comprender por la razón se generan correctamente placer, amistad, dolor y odio y si, cuando pueden captar la razón, coinciden con ella en que han sido acostumbrados correctamente por las costumbres adecuadas, esta concordancia plena es la virtud” (653b).

Así vista, la educación vendría a ser un proceso en el que el alma se entrena mediante emociones correctas, de modo que la repetición de las reacciones adecuadas vaya conformando una serie de hábitos que terminan por inclinar al joven a las tendencias indicadas según si se encuentra con bienes o males. Es aquí donde la poesía puede aportar su contribución como primera instancia de educación en virtud, responsable, así pues, de entrenar a los niños en las emociones convenientes. “¿Suponemos que la primera educación se produce a través de las Musas y de Apolo, o cómo hacemos? [...]. Suponemos que se hace así” (654a). Según este criterio, entonces, el ordenamiento de la educación poética queda marcado por una clara dirección: la virtud.

“Para que no nos extendamos demasiado en esto, sean bellas simplemente todas las posturas y melodías que se atienen a la virtud del alma o del cuerpo, sea de ella misma o de una imagen, y las que dependen del vicio, todo lo contrario” (655b).

Consecuentemente, es necesario, por ejemplo, que los que representan bailes corales —y dado que éstas son imitaciones de toda clase de conductas y caracteres— dejen claro cuáles de ellos son reprochables y cuáles son loables. Asimismo, la censura se hace necesaria para evitar que los poetas enseñen a los niños y jóvenes cuanto quieran sobre la virtud y el vicio. Aquí se propone imitar la legislación egipcia, la cual prohíbe las composiciones y representaciones que no sigan una serie de formas ya marcadas:

“Una vez, hace mucho tiempo, así parece, decidieron aplicar esta regla que ahora damos nosotros, a saber, que los jóvenes del estado deben ejercitar habitualmente bellas posturas y bellas melodías para formar sus hábitos. Una vez que las ordenaron, hicieron público en los templos cuáles son y de qué manera son las que son y ni a los pintores ni a los otros que realizan también figuras de cualquier tipo que sea les era posible innovar en contra de estas formas, y ni siquiera concebir cualesquiera otras que no fueran las tradicionales” (656b-e).

De este modo, determinando la corrección de las melodías y posturas y haciendo de ellas ley y prescripción, se garantiza que la música cumpla la función de ejercitar a los jóvenes en la virtud, y que la búsqueda de nuevas formas de hacer aparecer el dolor y el placer en la poesía no afecten ni sustituyan a las tradicionales por “anticuadas”. De hecho, esta medida vendría a instalar en la ciudad una firme conciencia de que la corrección y belleza de las composiciones no se cifra según la novedad, sino que lo bello es tal independientemente de la situación, y que las respuestas correctas ante el mal y el bien son siempre —o deben ser siempre— las mismas. Así, en lugar de hacer que la música se valore por el placer arbitrario y ajeno a la virtud, queda claro que “la Musa más hermosa es aquella que deleita a los mejores y suficientemente educados, y, en especial, la que proporciona placer a aquel único que se distingue por su excelencia y su educación” (659a). Mientras la poesía cumpla estos principios, servirá a la causa de la educación en virtud, y para ello no sólo deberá hacer saber claramente si los caracteres que imita son buenos o malos, sino sobre todo imitar más caracteres buenos que malos, para así normalizar y popularizar la admiración y el modelaje de personas ejemplares:

“Igualmente, con la ayuda de bellas palabras y halagos, el verdadero legislador convencerá —y lo obligará si no obedece— al poeta de que componga poesía correctamente, plasmando en tiempos de danza las posturas y en tonos musicales las melodías de los hombres prudentes, valientes y absolutamente buenos” (660a).

Platón recupera aquí, como se ve, muchas de las propuestas que hacía en la *República* sobre la censura y el modo de representación a seguir por los poetas. También recupera el tema del conflicto entre justicia con apariencia de injusticia e injusticia con apariencia de justicia. Para erradicar de una vez por todas la difundida opinión de que el injusto es feliz por verse libre de todas las limitaciones que el justo se autoimpone, el ateniense propone obligar a los poetas a decir que el hombre bueno, “por ser prudente y justo es bienaventurado y feliz, ya sea grande y fuerte o pequeño y débil, tenga o no riquezas. Pero que, aunque sea más rico que Círculo y Midas, si es injusto, es infeliz y vive miserablemente” (660e). Si este mandato no se cumple, se impondría “casi el castigo máximo si alguien en el país dijera que hay algunos hombres que, aunque malos, viven con placer o que lo que es útil y provechoso es una cosa y lo justo otra” (662b-c). Hacer que la poesía responda a lo que es justo, a la realidad de la que es mimesis, y a la función de educar en la virtud, constituye en cierta medida una preparación filosófica. Toda la composición y la representación gravita sobre los principios de un proyecto filosófico, y en esa justa medida se procura que la poesía se aleje de la habitual referencia a los principios del placer y la opinión que suelen hacer —también según la *República*— de los poetas unos *philodoxoi* sin nada valioso que decir:

“¿Acaso no sostendríamos que, a partir de lo que acabamos de decir, lo menos conveniente es juzgar por medio del placer y de la opinión no verdadera cualquier imitación [...] sino sobre todo por lo verdadero y por ninguna otra cosa en absoluto? [...] ¿No afirmaremos pues que al menos la música en su totalidad es un arte de copia e imitación? [...] En absoluto, por tanto, cuando alguien sostiene que la música se juzga con el criterio del placer, hay que aceptar esa afirmación y en absoluto hay que buscar esa música como si fuera seria, incluso si existiera alguna en algún lugar, sino aquella que tiene la semejanza con la copia de lo bello [...]. Y las que buscan el canto y la música más bellos deben buscar, así parece, no la que es placentera, sino la que es correcta. Pues la corrección de la imitación se daba, así decíamos, si se reproducía lo imitado en cuanto tal cual era posible” (668a-b).

Si la mayor ignorancia es, según el ateniense, “la que se da cuando alguien no ama sino que odia lo que le parece ser bueno o bello en algún sentido, mientras ama y se alegra con lo que cree que es malo e injusto”, queda justificado que a quienes sean así no pueda confiárseles nada relacionado con el gobierno, e incluso que haya que censurarlos, por muy hábiles que sean en disciplinas como la poesía. Efectivamente, la poesía dejaría de tener ningún valor en la constitución de la ciudad si, aunque fuese escrita por autores llenos de talento, se dedicara a entrenar a los jóvenes en las respuestas incorrectas, haciéndoles amar lo que se debe odiar y viceversa: “el destino de los hombres malvados e injustos, en privado y en público, a los que, aunque en realidad no son felices, la creencia popular alaba como muy felices —pero de manera incorrecta— te impulsa a la impiedad, cuando, sin razón, se los ensalza en cantos y variados discursos” (899e-900a). Tampoco sirve la poesía a la virtud de la ciudad si no ofrece más criterio que el placer, haciendo así a los jóvenes injustos e ignorantes. Queda aquí afirmada con rotundidad la superioridad de la ley sobre la poesía, y la necesidad de que ésta responda a la ley sin aspirar a convertirse ella misma en la reguladora de las costumbres.

4.2) Las normas de la poesía

En un momento dado, el ateniense habla de una época en la que el imperio de la música llevó a un progreso excesivo de la forma de vida libre y a un paradigma inmoral. En el libro III, se nos cuenta que, en la época de las antiguas leyes, la música se encontraba dividida en géneros y estilos claramente delimitados: himnos, trenos, peanes, alabanzas, ditirambos...

“Como éstas y también algunas otras clases se encontraban así ordenadas y distinguidas, no era posible utilizar mal un tipo de melodía para un género que no fuera el suyo. La autoridad suprema en estos asuntos era entendida y con su conocimiento juzgaba y también castigaba al que no obedecía. No había siringa ni gritos incultos de la masa, como ahora, ni aplausos para dar el apoyo, sino que estaba establecido que los que habían completado su educación escucharan en silencio hasta el final, mientras que los niños, sus ayos y la mayoría de la plebe tenían la admonición del bastón que imponía orden. La multitud de los ciudadanos quería que se la gobernara en estos asuntos con ese orden y no osaba juzgar por medio del tumulto. Más tarde, cuando pasó el tiempo, los poetas, aunque naturalmente dotados para la poesía, se convirtieron en los iniciadores de la ilegalidad contra el arte. Ignorantes de la justicia y la legalidad de la Musa, en éxtasis y presas del placer más de lo debido, mezclaron trenos con himnos [...], uniendo todo con todo, porque sin querer, por necedad musical, pretendieron falsamente que la música no tiene ningún tipo de corrección, sino que la forma más correcta de juzgar es el placer del que la goza, sea éste alguien mejor o peor. Al hacer composiciones de ese jaez y proclamar al mismo tiempo teorías por el estilo, instauraron en la plebe la ilegalidad respecto de la música y la osadía de creerse capaces de juzgar. De donde los teatros de silenciosos se volvieron clamorosos, como si conocieran lo bello y lo que no lo es en las artes y una teatrocracia malvada suplantó en la música a la aristocracia” (700c-701a).

Resulta muy llamativo, y esclarecedor para comprender el caso de Platón contra la poesía, ver que el filósofo de las *Leyes* afirma que “el que todos se creyeran expertos en todo y la ilegalidad comenzaron en realidad a partir de la música y siguió la libertad, pues perdieron el temor, como si supieran, y la carencia de temor engendró la desvergüenza” (701b). El control de la ley se hace muy importante para el caso de la poesía porque ésta apela a la parte sentimental del hombre, frecuentemente sin pasar siquiera por el filtro de la razón, de modo que las opiniones erradas y las inmoralidades en los mitos y representaciones pueden instalarse inadvertidamente en las mentes de la ciudad. Si la poesía no está supeditada y reprimida por la ley, el criterio regulador acabará siendo el mero placer y, de ahí, a la libertad desatada y osada no habría más que un paso.

“A continuación de esta libertad surgiría la de no querer servir a los magistrados y, siguiendo a ésta, la de evitar el servicio y la amonestación del padre, la madre y los mayores, y cuando están cerca del final, la de intentar no ser obedientes a las leyes. Ya en el final mismo, la de no preocuparse ni de los juramentos y garantías ni en absoluto de los dioses, cuando muestran e imitan la llamada antigua índole titánica. Una vez que retornan a ese estado, llevan una vida dura y jamás cesan sus males” (701c).

El peligro de la poesía reside en que se inclina fácilmente al caos social si sus límites no están bien marcados y controlados por una ley que mira a la virtud de la ciudad. El capricho y la arbitrariedad del criterio del placer que comienza a coger fuerza en el

campo del arte termina por extenderse a otras esferas de la vida pública y amenaza con destruir la unidad, la justicia y la armonía de la ciudad. Como la poesía es de suyo un área inestable y ajena muchas veces a la razón, debe estar sometida a alguna instancia ordenadora, racional. No puede dejársela sola y sin vigilancia, porque entonces escaparía de todo control y orden, haciéndose espontánea y sujeta a inspiración. Es lo que encontrábamos con Ion, un tipo de poeta que por estar desacostumbrado a hacer uso de la razón y por no comprender siquiera los temas de los que la poesía homérica habla, se dice arrebatado por la inspiración, siervo de la Musa. El paradigma de una poesía que no responde a ley alguna y de una mentalidad poética, es encarnado por Ion, puesto que, ignorante en cuanto a las verdades y falsedades de las que habla, se muestra a sí mismo como un simple *philodoxos*, muy lejos por tanto de ser filósofo.

“Existe [...] una antigua leyenda que nosotros mismos siempre repetimos y que también todos los otros creen, que sostiene que un poeta, cuando se sienta en el trípode de la musa, no es dueño de sí, sino que, como una fuente, de buena gana deja fluir lo que le cae y, dado que su arte es imitación, se ve obligado a contradecirse muchas veces, porque crea en la ficción hombres que están dispuestos contrariamente a otros, pero no sabe si de lo que dice es verdadero esto o lo otro. El legislador no puede hacer eso en la ley —realizar dos afirmaciones sobre un asunto—, sino que su discurso siempre debe decir una única cosa acerca de un tema” (719c-d).

Cuando el ateniense dice esto, no sólo se refiere a la obligación del legislador de, al contrario que el poeta, dar determinaciones precisas en su obra, sino que indica elementos a evitar por todo hombre en general que aspire a ser filósofo. No sólo es que el legislador deba “decir directamente lo que hay que hacer o no” (720a), sino que en general se ha de tener claro lo que hay que hacer o no, se ha de aspirar a saber si lo que se dice es verdadero o no, se ha de ser dueño de sí mismo: se ha de evitar ser como Ion. Vista esta intrínseca tendencia de la poesía dejada a su propio arbitrio, el único modo de volverla a favor de la ciudad es someterla a la legislación filosófica que Platón esboza y asegurarse de que está dentro de ella en todo momento⁴, haciendo que ya no sea presa de la inspiración sino ordenada según la razón. Es así como el ateniense formula un conjunto de leyes bien marcadas (800e-802c) a las que debe someterse la poesía si ésta quiere servir a los principios filosóficos y al florecimiento de la virtud en la ciudad.

La primera ley promulga que el primer modelo de las canciones ha de tener por rasgo central un lenguaje que concite el favor de los dioses, y evitar todo lo que tenga que ver con los caracteres extremos, las lamentaciones, los arrebatos... En segundo lugar, se manda que los cantos sean plegarias para los dioses a los que se realicen los sacrificios de la ciudad. La tercera ley matiza esta última, estableciendo que los poetas deberían cuidarse de no pedir inadvertidamente males como si fueran bienes. Para ello se hace necesaria una buena educación, puesto que hace falta que los ciudadanos discernan claramente entre el bien y el mal. Y, más que eso, también se hace necesario vigilar —y censurar si es preciso— a los poetas que compongan con errores en cuanto a este criterio. Si la poesía se rige por la ley y se supedita a un paradigma filosófico que trata de hacer del ciudadano un hombre virtuoso, las composiciones y representaciones estarán, en

⁴ “Nadie cante ni baile contraviniendo más la música pública sagrada y toda la danza coral de los jóvenes que lo que infringiría las otras leyes. El que se comportare así, que quede libre de condena, pero al que no obedeciere, como se acaba de decir, deben castigarlo los guardianes de la ley, las sacerdotisas y los sacerdotes” (800a-b).

principio, en armonía con los valores de la ciudad y favorecerá la buena educación de todos los ciudadanos. A pesar de ello, como vimos, dado que la poesía es de suyo inestable por dirigirse a la parte irracional del alma y responder tendencialmente a los arrebatos de placer e inspiración, necesita vigilancia:

“La raza de los poetas no es del todo capaz de conocer bien lo que es bueno y lo que no lo es... Cuando, en el texto o en la música, un poeta se equivoca en eso y compone plegarias erradas, hará quizás que, en los asuntos más importantes, los ciudadanos puedan totalmente lo contrario a lo que nosotros ordenamos” (801c).

Para evitar esta posible influencia nociva de los errores en la poesía, el ateniense propone una cuarta ley, garantía de que el poeta no pueda apartarse de lo justo, lo bello y lo bueno a los ojos de la ciudad: que los poetas no puedan mostrar lo que han hecho “a ningún particular, antes de haberlo presentado a los jueces designados para eso y a los guardianes de la ley y contar con su aprobación” (801d). El ateniense hace que la poesía tenga que pasar por el mismo filtro por el que pasa la educación en general, una serie de legisladores y guardianes que conocen más profundamente los valores de justicia y virtud a los que debe tender la ciudad. Esta medida da a la ciudad una unidad especialmente firme, imposibilitando así la falta de armonía, y asegurando que todos los campos y gremios de la ciudad sigan una misma línea.

La quinta y última ley es, según dice el ateniense, la más generosa: “sería conveniente que todos los ciudadanos que hubieran llegado al fin de su vida, tras realizar obras bellas y esforzadas en el ámbito físico o intelectual y habiendo sido obedientes a la ley tuvieran sus canciones laudatorias [...]. A nuestro parecer, todas las honras deben ser tanto para los hombres como para las mujeres que han llegado a ser claramente buenos” (801e-802a). Con esta ley se hace concreta la propuesta de motivar la mimesis de buenos caracteres por encima de otros. Así se popularizaría más fácilmente el rechazo a los malos caracteres, puesto que la ley cuenta con un doble efecto: no sólo presentar como modelos a seguir a grandes hombres y mujeres sino, además, señalar y ensalzar las virtudes de hombres que la ciudad ya conocía —corrigiendo aquellas actitudes que no fuesen modélicas— y que, por lo tanto, los hace más cercanos y fáciles de amar.

“Una vez elegidos los censores, no más jóvenes de cincuenta años, deben hacer la selección y han de admitir la composición de la época anterior que les pareciere adecuada. Cuando una les parezca deficiente o totalmente impropia, en este último caso rechácela de plano y, en el primero, tras reconsiderarla y enmendarla, deben tomar poetas y músicos y utilizar su capacidad para la poesía, pero sin dejarla al arbitrio de sus placeres o deseos, excepto en el caso de unos pocos placeres y deseos en los que sí pueden determinar” (802b-c).

Si la poesía es capaz, siguiendo estas leyes, de implantar por medio de esos placeres el gusto por el bien y la virtud, junto con el rechazo al mal y al vicio, resultaría un instrumento privilegiado en la educación de la ciudad. De este modo queda clara la intención del ateniense cuando colocaba la poesía como primera forma de educación: el poder conmovedor y arrebatador que la hace peligrosa es asimismo lo que puede usarse, positivamente, para que los jóvenes, antes incluso de poder hacer uso de su razón, aprendan a discernir entre lo moral y lo inmoral:

“Decíamos, creo, que los cantores sexagenarios de Dioniso debían tener una muy buena percepción de los tiempos de las danzas y de la estructura de las combinaciones tonales, para que, cuando el alma sea afectada por la buena y la mala imitación, el integrante del coro sea capaz de distinguir las réplicas del alma buena de las de la contraria, rechace las unas y, haciendo públicas las otras, cante y encante las almas de los jóvenes, urgiendo a cada uno a seguirlo en el camino hacia la virtud y a acompañarlo a través de las imitaciones” (812b-c).

4.3) La filosofía introducida en la poesía y la educación

Queda manifiesto el tipo de contenido y el efecto que debería tener la poesía como regla general. No obstante, los interlocutores de las *Leyes* también se aproximan a la forma más adecuada de esa educación musical de la que los jóvenes griegos deben aprender. En el libro VII, el ateniense hace una propuesta sorprendente pero absolutamente coherente con la legislación según se ha ido exponiendo hasta ahora. Hay múltiples opciones que se pueden usar como modelos de educación musical: muchos dicen que los jóvenes deberían aprender de memoria los mitos. Otros, “eligiendo muestras de todos y reuniendo algunos parlamentos enteros en un centón, dicen que deben aprenderlos de memoria, si alguien ha de llegar a ser bueno y sabio de mucha experiencia y conocimiento” (811a-811b). Ninguna de las respuestas parece satisfactoria del todo; la educación de los jóvenes clama por una nueva clase de poesía:

“¡Oh buen Clinias!, parece que, en un sentido, al menos, tengo suerte [...]. En no carecer en absoluto de modelo. En efecto, al considerar ahora los argumentos que hemos expuesto desde el alba hasta aquí [...] me pareció que se han expuesto de una manera semejante a una cierta poesía. Y me sucedió algo que quizás no es para nada sorprendente, que nuestros propios argumentos me alegraron mucho cuando los observé en conjunto. En efecto, de la mayoría de las obras expuestas en poemas o en prosa que tengo aprendidas y escuchadas, de todos me parecieron ser los más satisfactorios y aquellos que más conviene que escuchen los jóvenes. No podría dar al guardián de la ley y educador, así creo, un ejemplo mejor que éste, es decir que no sólo debe mandar a los maestros que enseñen a los niños esta conversación, sino que las obras relacionadas y semejantes a ésta, si acaso tropieza con ellos en algún lugar cuando lee poemas de autores o escritos en prosa e incluso cuando escucha sólo conversaciones, que no estén escritas, pero con alguna relación con la presente discusión, no debe dejarlas pasar de ninguna manera, sino escribirlas” (811c-e).

El ateniense coloca el propio diálogo platónico como modelo idóneo, como una nueva especie de poesía realmente filosófica y adecuada para la educación de los jóvenes. Se trataría de una nueva forma poética que, por más cercana a la dialéctica, funciona mejor como sustentadora de otra condición mental, menos poética y más racional. Este es el lugar donde se sitúa el diálogo en el mundo espiritual de Platón: como modo de representación y alabanza poéticas de la verdadera justicia. Las representaciones platónicas son también de hombres, pero la esencia de esas creaciones no está tanto en la calidad mimética o en la concentración dramática, sino en la fuerza mayéutica de las discusiones, en el filosofar como proceso. Así evita Platón el obstáculo de toda obra escrita —su silencio— y logra una poesía realmente filosófica por el hecho de que señala a ideas que están fuera de sí misma. Lo que el diálogo platónico hace es sugerir, de modo que resulta especialmente significativo para quienes se embarcan en el ejercicio filosófico

al que invita el texto (Gadamer, 20-21). Platón propone así la solución de un importante escollo: la poesía que deben escuchar los jóvenes debe acercarse mucho más a la filosofía de lo que lo hace la poesía tradicional griega, para así estimular el dominio de la razón por encima de los sentimientos.

En general, lo que Platón reivindica con mayor fuerza en las *Leyes* es la superioridad de la razón y la ley sobre la condición mental poética. Por eso no sólo supedita la poesía a una legislación de naturaleza filosófica sino que, además, intenta proponer modos de hacer que esa poesía sea más racional. Ante la fuerza de las pasiones, el hombre moralmente superior logra, mediante la razón, refrenarlas; la ley apoya a esta parte pensante del alma en su resistencia contra los instintos (Jaeger, 769). Igual que había hecho Sócrates tanto en el *Ion* como en la *República*, aquí el ateniense acentúa la importancia que tiene el imperio de la razón filosófica y el servicio de la poesía a esos principios, que hacen prácticamente irrelevante o al menos accesorio el talento y la calidad técnica de las obras:

“Si en alguna ocasión llegara a suceder que vinieran a nosotros algunos de nuestros autores serios —eso dicen— los trágicos [...], ¿qué sería correcto contestar a esos grandes varones, pues? A mí me parece que lo siguiente: ‘Excelsos extranjeros, diremos, también nosotros somos poetas de la tragedia más bella y mejor que sea posible. Todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la vida más bella y mejor, lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente la tragedia más verdadera. Poetas, ciertamente, sois vosotros, pero también nosotros somos poetas de las mismas cosas, autores y actores que rivalizan con vosotros en el drama más bello, del que por naturaleza sólo la ley verdadera puede ofrecer una representación, tal como es nuestra esperanza. No creáis, por cierto, que nosotros os dejaremos alguna vez levantar tan fácilmente escenarios en la plaza [...], diciendo de las mismas costumbres e instituciones cosas que no son las mismas que las que decimos nosotros, sino, por lo general, contrarias en su mayor parte. Pero es que estaríamos completamente locos, no sólo nosotros sino también cualquier ciudad que os permitiera hacer lo que estamos diciendo ahora, antes de que su magistratura juzgara si lo que habéis compuesto se puede decir y es apto para ser dicho en público o si no’” (817a-d).

Independientemente del talento del extranjero, que podría incluso ser un reciente campeón, como Ion, de un certamen poético, la ley decide si las composiciones son dignas o no de representación. Además, dada la proximidad del fragmento a la reivindicación del diálogo platónico como género ideal, la defensa de la poesía de la propia ciudad y la indicación de una magistratura severa significan que los poetas y rapsodas extranjeros, si quieren introducir sus obras en la ciudad, deben mantenerse fieles a la exigencia filosófica de la nueva música, además de a los criterios morales señalados.

En cualquier caso, Platón es consciente de la necesidad de hacer uso de los elementos sentimentales de la poesía. La forma filosófica —mayéutica— de la poesía forma parte de un nivel al que aspiran los jóvenes que ya cuentan con un uso de razón suficiente. Hasta entonces, la falta de criterio racional y moral de los niños puede ser suplida por la capacidad educadora de los mitos, siempre que cumplan los estándares de moralidad designados por la ley. También estos mitos, junto con las comedias y tragedias, pueden formar parte de la educación vitalicia de todos los ciudadanos, si sirven al florecimiento de la virtud, pero hacerlos más armonizables con los principios racionales

de la legislación y popularizar los géneros más cercanos a la filosofía son objetivos patentes del proyecto platónico.

A esta intención de “filosofizar” la poesía respondía ya en la *República* la preferencia de Platón por la épica por encima de la tragedia y la comedia, siguiendo el criterio de que, cuanto menor imitación haya en la poesía, más cercana a la filosofía podrá ser (*República* 393d-395c). A esa misma intención también responderán las medidas legales a las que se somete la comedia. Platón prefiere, puestos a servirse de los elementos sentimentales de la poesía en la *mímesis* de caracteres, que se imiten sólo los caracteres nobles y virtuosos (y que se expliciten y reprueben los malos cuando se los representa). Consecuentemente, el género de la comedia, por contar con personajes ridículos y llenos de pasiones bajas, necesitará una especial atención y cuidado en su reglamentación. En primer lugar, los actores de comedia han de ser esclavos y extranjeros —nunca hombres que ya cuenten con respeto y admiración o afinidad— y en su representación no debe haber nada serio mezclado con lo ridículo, para que así el pueblo aprenda a identificar claramente el mal y evitarlo. Además, se han de representar nuevas comedias continuamente (*Leyes* 816d); de este modo, cada una de las malas conductas aparece sólo una vez como objeto de burla, y nunca como elemento cuya permanencia podría instalarse en la mente de los espectadores y tentarles a imitar lo innoble.

La ley hace que la poesía gravite sobre lo racional y lo moral, sin poder apartarse de ello. Platón aquí no tiene sólo el mérito de convertir un área vehemente y pasional en un instrumento de educación según la virtud, sino que también propone medidas originales que optimizan el poder moralizador de la poesía. Es claro el efecto positivo de la poesía que hace deseable seguir el ejemplo de hombres buenos, algo que se puede conseguir no sólo ensalzando los caracteres nobles de personajes ficticios, sino también los de ciudadanos que han dado ejemplo en vida. Platón da incluso un paso más e introduce un nuevo factor al unir la poesía con las competiciones y la justicia, creando una suerte de sistema de recompensa y penalización:

“Es necesario que distribuyan los premios y los primeros puestos entre ellos (entre los participantes de ejercicios y simulaciones de batallas) y que compongan poemas con alabanzas y críticas para unos y otros, según llegue a ser eventualmente cada uno no sólo en los certámenes sino también en toda su vida, honrando al que parece ser el mejor y criticando al que no. Poeta de tales temas no debe ser cualquiera, sino que, primero, no debe ser menor de cincuenta años, ni tampoco ha de ser de los que, aunque poseen en sí suficientes habilidades poéticas y musicales, nunca han hecho una buena obra ni nada destacado, sino que deben cantarse las composiciones de los que sean buenos y honrados en la ciudad, porque son artesanos de buenas obras, incluso si sus composiciones no fueren técnicamente buenas. La decisión en estos asuntos debe quedar en manos del educador y de los restantes guardianes de la ley, que les asignarán la distinción de ser los únicos que posean libertad de expresión en la música” (829c-e).

Esta es quizás la sentencia más sintética de la preocupación de Platón sobre la moralidad de la poesía. Cuando antes hablaba de cantar las buenas obras de las generaciones pasadas, ahora se refiere a las obras de los que aún viven, y así estimula aún más, con recompensas y castigos, la vida virtuosa. Además, la supeditación de la poesía a la ley filosófica y virtuosa llega hasta tal punto que importa más la excelencia moral de los poetas que la excelencia técnica. Según dispongan los magistrados y guardianes, sólo

esos que hayan probado su bondad tendrán permiso para componer. Los poemas de estos hombres excelentes ya se ocupan de elogiar o censurar los comportamientos de los ciudadanos. En cuanto a la censura sobre los propios poetas inmorales que puedan surgir, se hará mediante penas severas. El poeta que, por ejemplo, atente contra la ley según la cual los dioses deben ser representados como buenos y ensalzados, será penado con la muerte (907e-908a). Tampoco estará permitido hacer mofa de ningún miembro de la ciudad, so pena de expulsión y pago de tres minas, a menos que el poeta sea uno de los que, seleccionados por los magistrados, pueden hacer uso de la libertad de expresión. En ese caso, estos podrán burlarse únicamente unos de otros, y bajo la condición de que sea en broma y sin saña.

Asimismo, Platón, en las páginas que cierran el último libro de su última obra, añade una propuesta final: hacer de la propia ley objeto de la educación. La reforma de la poesía mimética, con las nuevas leyes sobre sus temas y modos de imitar, sumada al estudio del diálogo mayéutico como forma a la que la poesía debe aspirar, queda coronada finalmente por una ley que, además de articular y gobernar toda esta nueva *paideia* filosófica, se hace ella misma un tema de estudio para los educandos. De este modo, absolutamente todo apunta a la ley, al criterio filosófico que organiza toda la educación, y el ciudadano puede incluso hacerse aprendiz de la ley, directamente y sin intermediarios, conociendo de primera mano los criterios que marcan la vida lograda:

“En efecto, el más poderoso de todos los objetos de aprendizaje para el que lo aprende se haga mejor deberían ser las leyes promulgadas, si realmente están correctamente hechas, o en vano nuestra ley divina y admirable tendría un nombre que está emparentado con la inteligencia. Especialmente, de todos los otros discursos que se dicen en poemas como alabanzas o críticas de ciertas cosas y los que están en prosa, sea en escritos, sea que cotidianamente se disputen en todas las otras reuniones por mero espíritu de rivalidad o con acuerdos que en ocasiones carecen de sentido, de todo eso los escritos del legislador podrían ser una clara piedra de toque, que el buen juez debe poseer en sí mismo como antídoto de los otros discursos para corregirse a sí mismo y a la ciudad” (957c-958a).

Tras todo este marco legal vemos el proyecto global de Platón con sus críticas y reformas de la poesía. La poesía, en primer lugar, se entrega completamente al yugo de la ley, se intenta acercar a lo racional lo máximo posible, se restringe en la medida de lo posible a la imitación de caracteres nobles, evita la asociación entre actores cercanos y personajes reprobables, y estimula el buen comportamiento mediante loas a los ciudadanos ejemplares. En términos generales, la poesía se convierte en un instrumento educativo calculadamente reglado y, sobre todo, en servicio del ideal filosófico de hacer de los ciudadanos hombres reflexivos y virtuosos. Es de una importancia capital que Platón le haya arrebatado así a la poesía la soberanía sobre la educación: la poesía ahora sólo puede decir lo que se le permite y, desde luego, no se confía en que el poeta dejado a su arbitrio sea capaz de educar al joven y transmitirle todo el conocimiento sobre cuestiones importantes tales como la guerra, el Estado, los dioses... De hecho, por la firme conciencia platónica de que el poeta no suele saber más que de componer —pero no de los temas sobre los que compone—, aquí se erige toda una reglamentación sobre cómo educar sirviéndose de la poesía y no sirviendo a la poesía. La ley se hace lo verdaderamente digno de atención, medida de la poesía y de la educación en general: sólo en tanto en cuanto algo haya sido ya examinado y considerado por los magistrados y guardianes como bueno, podrá ser eso objeto de poesía.

“En las ciudades, me parece, hay obras literarias y discursos en tratados de muchos otros autores. Pero también las obras del legislador son escritas y discursos [...]. ¿Acaso pues debemos prestarle atención a los escritos en poesía o en prosa su consejo acerca de la vida, pero no se la prestaremos a los de los legisladores? ¿O más que a todos los otros? [...] ¿Pero me vas a decir que no es necesario que entre los que escriben sólo el legislador dé consejos sobre las acciones bellas, buenas y justas, enseñando qué son y que las deben practicar los que vayan a ser felices? [...] O —sería lo correcto al menos— ¿de todos los escritos de las ciudades, las leyes escritas cuando las abramos deben manifestarse como lo más bello y lo mejor por mucho y que los escritos de los otros autores se adecuen a aquéllas o, si están en desacuerdo con ellas, deben parecer ridículas?” (858c-859a).

Esta es la forma más eficaz de conseguir que el indomable mundo de la poesía se ponga al servicio de los principios filosóficos que pretenden hacer de la ciudad un lugar de reflexión y virtud. Hacer que la educación haga uso de una poesía en general más afín a la razón y a la dialéctica, y convertir el diálogo platónico en paradigma del objeto de la *paideia*, son formas de perfeccionar la formación tanto en su fondo como en su forma.

5) Conclusiones

A lo largo de estas páginas, el desarrollo de los argumentos de Platón ha ido mostrando una reprobación creciente hacia los poetas y su poesía. En el *Ion* se observaba a un Platón sobrecogido por las enseñanzas de su maestro: las aspiraciones del conocimiento filosófico chocan desde el principio con la sinrazón de los poetas, que aparece allí como algo risible y ridículo. El *Ion* anticipa uno de los más importantes factores de la expulsión: los requisitos y efectos psicológicos que se esconden tras la naturaleza impetuosa, irracional, ‘inspiracional’, de la representación y la recepción poética. Platón nos ofrece una vívida descripción del rapsoda en plena actuación. Ataviado con finos ropajes, con una corona de oro y de pie sobre una plataforma, representa escenas de la epopeya homérica ante un público de 20000 personas (*Ion*, 530b, 535d). “Igual que un actor, se mete en el papel de los personajes que representa, despertando las emociones de su público, que llora y expresa visiblemente su miedo mientras participa en la actuación del rapsoda” (Murray, 17).

En la *República*, la actitud de Platón se hace más seria cuando se plantea el profundo daño que causa la poesía, por medio de la educación, a toda la *polis*. Aunque al principio se restringe el objeto de la crítica a la falsedad y la inmoralidad de las composiciones, y se aboga por un cambio en los temas y caracteres que la poesía imita, Platón se desplaza paulatinamente hacia la condena de la forma y la condición mental que exige la experiencia poética, arraigada en la tradición oral arcaica. Mientras que en los primeros libros Platón se preocupaba por reformar la poesía existente mediante la censura, y se interesaba sobre todo por los efectos de la poesía en los jóvenes, en el último libro su objetivo es eliminar por completo la poesía de la cultura griega: el peligro particular de la poesía, tal y como lo ve Platón, no sólo reside en su falsedad, sino más bien en su irresistible poder de corrupción. Por su propia naturaleza apela a lo más bajo del alma humana, poniendo en peligro la salud psicológica no sólo del individuo, sino también de la comunidad de la que forma parte (*República*, 605b7-8, 607e6-608a1). “Puesto que Platón no puede negar el deseo como parte constituyente del alma humana, se compromete filosóficamente a expulsar de su utopía política a los poetas que con sus imitaciones dirigidas a la parte irracional y apetitiva nos hacen darles un reconocimiento que la parte racional les niega” (Marieta Hernández, 28).

En las *Leyes*, Platón logra dar con una solución armónica que, aun armada contra los efectos corruptores de la poesía, sabe aprovechar para bien su naturaleza extática. Los problemas relativos a la irracionalidad de la mentalidad poética, señalados en el *Ion* y examinados en la *República*, junto con las mentiras y las inmoralidades objeto de mimesis entre los griegos, hallan un arreglo global y coherente en el programa legal desarrollado por el ateniense. Las cinco reglas de la música restringen y definen los temas y caracteres tolerables; los magistrados y los guardianes de la ley constituyen el poder ejecutivo y judicial que garantizan su cumplimiento; y un nuevo sistema de premio y castigo alienta aún más a la vida prudente. Sin necesidad de expulsar toda poesía, Platón la ciñe a lo que beneficia a la ciudad en términos de justicia y virtud. Incluso pone remedio al poder corruptor que le corresponde a la poesía griega de suyo: “dado que la imitación implica

una identificación emocional por parte del orador con las palabras que recita, Sócrates insiste en que debe utilizarse con moderación: el hombre bueno sólo estará dispuesto a imitar el discurso o la acción de un personaje bueno” (Murray, 168). La imitación del resto corresponderá a esclavos y extranjeros. Asimismo, para aproximar lo máximo posible la poesía a la razón incluso en la forma de composición —y ya no sólo en el contenido—, Platón señala el diálogo platónico como herramienta predilecta en la educación, la cual habrá de ser coronada con el estudio directo de los principios filosóficos constitutivos de la legislación.

De todo ello se puede concluir, en primer lugar, que la censura a la que se refiere Platón no puede constituir una simple exageración, o un recurso irónico que haya que tomarse a broma. Cabe señalar que el propio Platón, según cuenta en su *Carta VII*, trató de llevar sus ideas filosóficas a la práctica política mediante la asesoría de Dionisio, gobernador tiránico de Sicilia. Aunque el proyecto terminara en fracaso, nos muestra el convencimiento —y el compromiso— de Platón con la excelencia de su programa y, dado que la *República* y su durísima proclamación de la expulsión fueron compuestas “en los años que median entre el primero y el segundo viaje a Sicilia” (Torres Guerra, 21), podemos estar seguros de que las propuestas allí escritas no son simples excesos ideales ni pasajes irónicos de menor importancia.

En segundo lugar, el hilo de los argumentos también revela que los reparos de Platón escapan a la crítica que los considera injustamente obtusos con la poesía. Todo lo contrario; Platón demuestra comprender plenamente las implicaciones que tiene la poesía de su tiempo. “El reproche que se hace a Platón de incomprensión racionalista para los poetas del pasado no deja de revelar, a su vez, cierta incomprensión histórica, por parte de los críticos modernos, respecto a lo que la tradición poética de su pueblo significaba para él y para sus contemporáneos” (Jaeger, 613). De hecho, Platón puede considerarse aquí un testimonio privilegiado de la verdadera naturaleza de la poesía arcaica, que tan distinta la hace de nuestra literatura. Así, la obra de Platón encarna “el primer y único intento griego de expresar —de modo claro y consciente— el importantísimo hecho de que la poesía controlaba plenamente la cultura griega” (Havelock, 101). Y este control total se debía a la naturaleza oral que aún se extendía por todas las esferas de la vida griega. Es la oralidad la que hace de la poesía un peligro difícil de racionalizar, puesto que prácticamente no hay filtro ni criterio en el momento de la recepción. Así lo prueban las continuas referencias que Platón hace al ‘oyente’ de la poesía (*Ion* 530c, *República* 608b, *Leyes* 800e...): lo que a nosotros nos parece innecesario es prueba de que Platón da por hecho que la influencia intelectual de la poesía, con todos sus elementos negativos, se produce única y necesariamente en la interpretación oral. Con este rasgo constitutivo que hace de la poesía griega un instrumento de corrupción con mucho más alcance que nuestra literatura, y teniendo en cuenta el absoluto monopolio de la poesía sobre la educación ática, es natural que un Platón amante de la razón y la virtud muestre serias preocupaciones. El desenfreno y la inestabilidad que se sienten, inadvertidamente, al representar y/o observar la poesía, puede debilitar e incluso destruir la capacidad racional del hombre, en la cual se encuentra, para Platón, toda posibilidad de una vida lograda. Así pues, lo que Platón ataca del poeta es precisamente lo que nosotros elogiaríamos: su talento para mantenernos en trance, para despertar en nosotros un cúmulo de emociones incontroladas, para llevarnos a la experimentación de otros mundos...

Por último, el trayecto que se ha seguido aquí a través de las opiniones de Platón sobre la poesía fructifica en una imagen panorámica y esclarecedora de la verdadera vida filosófica a la que aspira Platón. No hay en Platón crítica alguna que no esconda el profundo sentido de algo más grande que puede suplir las insuficiencias juzgadas. En este caso, la poesía se pone en el foco del juicio porque es obstáculo y resistencia ante unas ambiciones completamente nuevas y subversivas. En el fondo, la crítica platónica a la poesía testifica la originalidad de una filosofía naciente y es, por ello, un lugar privilegiado para entender la radicalidad de esta nueva realidad. En el paradigma platónico la última palabra ya no la tiene la poesía, ni en lo que respecta a la estrategia, la religión, la moral, la educación... La alta exigencia del estándar filosófico necesita barrer con el espíritu de toda una cultura porque aspira a más de lo que éste permite. “La crítica de Platón a la poesía mimética es el intento teórico más organizado para acabar con la cultura oral y todo lo que dicha cultura contenía y promovía; desde el politeísmo arcaico y su posterior reelaboración por los trágicos, pasando por la ética trágica que la caracteriza, en cuanto que el individuo está inmerso en una relación de fuerzas que lo sobrepasan, hasta una organización política aristocrática en la que la promoción social del individuo es imposible” (Marieta Hernández, 30). Platón va mucho más allá que Jenófanes y Heráclito al arremeter contra toda la cultura política y espiritual de su tiempo. Ante el fundamento poético de la educación ática se despliega el sentido educativo del filosofar platónico como algo nuevo y diferente frente al conjunto de la tradición (Gadamer 92). Y lo hace por un compromiso con el que fuera su maestro y con las exigencias de la filosofía, que obligan a buscar en toda situación, y por duro que sea, la verdad y el bien, cuyos enemigos son la opinión y el vicio. A ello sirven las propuestas políticas y educativas de Platón y la crítica lanzada a los poetas, *philodoxoi* alejados de las metas filosóficas, y así lo expresará también Platón en su *Carta VII* cuando acabará lamentando el rumbo de los acontecimientos en su intento de persuadir al tirano Dionisio para llevar a término su proyecto:

“Tenía el poder absoluto, y si hubiera reunido realmente en una misma persona la filosofía y el poder, habría hecho brillar entre todos los griegos y bárbaros y habría implantado suficientemente entre otros la recta opinión de que no hay ciudad ni individuo que puedan ser felices sin llevar una vida de sabiduría bajo las normas de la justicia, ya porque posean estas virtudes por sí mismos, ya porque hayan sido criados y educados debidamente en las costumbres de piadosos maestros [...]. Y una vez que esto se hubiera convertido en realidad gracias a un hombre justo y valeroso, al mismo tiempo que sensato y filósofo, habría nacido en la generalidad de las gentes la misma opinión sobre la virtud que, si me hubiera hecho caso Dionisio, se habría extendido entre todos, por así decirlo, y los habría salvado. Pero, en realidad, algún demonio, algún espíritu maligno irrumpió con el desprecio a la ley, con el ateísmo y, lo que es peor, con la audacia que nace de la ignorancia, en la que echan raíces todos los males, y crecen y a continuación producen un fruto amarguísimo a quienes los engendraron; esta ignorancia fue la que por segunda vez lo arruinó y lo destruyó todo” (335d-336b).

6) Bibliografía

Bibliografía primaria:

Platón:

Apología. En *Diálogos I*. Introducción, traducción y notas por J. Calonge Ruiz, Gredos, 2000.

Carta VII. En *Cartas*. Introducción, traducción y notas por José B. Torres Guerra, Akal, 1993.

Fedro. En *Diálogos III*. Introducción, traducción y notas por E. Lledó Íñigo, Gredos, 1988.

Hipias Mayor. En *Diálogos I*. Introducción, traducción y notas por J. Calonge Ruiz, Gredos, 2000.

Ion. En *Diálogos I*. Introducción, traducción y notas por E. Lledó Íñigo, Gredos, 2000.

Leyes. En *Diálogos VIII y IX*. Introducción, traducción y notas por Francisco Lisi, Gredos, 1999.

Protágoras. En *Diálogos I*. Introducción, traducción y notas por C. García Gual, Gredos, 2000.

República. En *Diálogos IV*. Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan, Gredos, 1988.

Aristófanes. *Las nubes*. En *Comedias II*. Introducción, traducción y notas por Luis M. Macía Aparicio, Gredos, 2007.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Introducción, traducción y notas por José Luis Calvo Martínez, Alianza, 2001.

Hesíodo. *Teogonía*. Introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz, Gredos, 2015.

Homero. *Ilíada*. Introducción, traducción y notas por Emilio Crespo Güemes, Gredos, 1996.

Homero. *Odisea*. Introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción y notas por José Manuel Pabón, Gredos, 1993.

Bibliografía secundaria:

- Aguilar, Rafael Alaix. “La educación griega y los cimientos de la cultura occidental”. *Revista Grafía: Cuaderno de Trabajo de Los Profesores de La Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Autónoma de Colombia*, vol. 5, 2015, pp. 120–29.
- Angarita Cáceres, Rafael Gonzalo. “Platón, la poesía y los poetas, una lectura desde la educación”. *Katharsis: Revista de Ciencias Sociales*, no. 19, 2015, pp. 135-150.
- Destrée, Pierre y Fritz-Gregor Herrmann (eds.). *Plato and the Poets*. Brill, 2011.
- Dodds, Eric Robertson. *Los griegos y lo irracional*. Alianza, 1997.
- Espinosa Espinosa, David. “La educación griega y sus fuentes: aproximación a las épocas clásica y helenística.” *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II, Historia Antigua*, no. 19–20, 2006, pp. 117–34.
- Gadamer, Hans-Georg. “Platón y los poetas”. *Estudios de Filosofía*, vol. 0, no. 3, 1991, pp. 87–108.
- Havelock, Eric A. *Prefacio a Platón*. Visor Distribuciones, 1994.
- Hornblower, Simon, y Antony Spawforth, (eds.). *The Oxford Classical Dictionary*. 3rd ed., Oxford University Press, 1999.
- Jaeger, Werner. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Macua Martínez, María Elena. “La domesticación de éros y poesía en las *Leyes*: la síntesis platónica de vida y poesía”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, no. 28, 2018, pp. 115-128.
- Marcelo Zambrano, H. “Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística”. *Índex: Revista de Arte Contemporáneo*, vol. 7, 2019, pp. 41–46.
- Marieta Hernández, Iñaki. “Platón y la crítica de la poesía imitativa”. *Laguna: Revista de Filosofía*, vol. 24, 2009, pp. 9–32.
- Marín Alonso, Aránzazu. “Las musas”. *Clío: History and History Teaching*, no. 2, 1998. Online en: http://clio.rediris.es/clionet/fichas/ant_musas.htm
- Muller, Robert. “Platón et les poètes dans la *République*”. *Philosophie Antique*, no. 20, 2020, pp. 215-236.
- Murray, Penelope. *Plato on Poetry*. Cambridge University Press, 2008.
- Naddaff, Ramona. *Exiling the poets: the production of censorship in Plato’s Republic*. University of Chicago Press, 2002.
- Pájaro M., Carlos Julio, y Javier Roberto Suárez G. *Erótica y destierro: inspiración poética y filosofía en Platón*. Verbum, Universidad del Norte, 2015,
- Schachter, Albert. “Muses”. *Oxford Classical Dictionary*, 1999, pp. 1002-1003.

- Terrones Negrete, Eudoro. *Acusación, defensa, condena y muerte de Sócrates*. 1987. Online en: <https://cdn.website-editor.net/33a8871d66e14c2ba0a24b619954bc3f/files/uploaded/Acusaci%25C3%25B3n%2520%2520defensa%2520condena%2520y%2520muerte%2520de%2520socrates.pdf>
- Torres Guerra, José B. “Autobiografía en la Antigüedad: Platón y la Carta Séptima”. *El festín de Homero*, 2012. Online en: <http://elfestindehomero.blogspot.com/2011/12/autobiografia-en-la-antiguedad-platon.html>
- Torres Guerra, José B. *Introducción a la literatura griega antigua*. Síntesis, 2019.
- Vallejo Campos, Álvaro, y Alejandro G. Vigo. *Filósofos griegos: de los sofistas a Aristóteles*. EUNSA, 2017.
- Von der Walde, Giselle. *Poesía y mentira: la crítica de Platón a las poéticas de Homero, Hesíodo y Píndaro en el Ion y en República II*. Universidad de los Andes, 2010.
- West, Martin Litchfield. “Rhapsodes”. *Oxford Classical Dictionary*, 1999, pp. 1311-1312.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. Harper and Row, 1957.