



## La mentira como profesión. Filosofía y poética platónicas

Rocío Orsi Portalo

### I. La ya añeja disputa entre poesía y filosofía

-La poesía y la filosofía son dos formas de creación o de producción, lo que en griego se llamaba *poiesis*. No importa tanto si la producción es *ex nihilo* o no –aunque veremos lo importante que será el modelo a partir del que se lleve a cabo la copia- sino que lo que de verdad interesa es que haya una *obra*, un producto. Ese producto, en el caso tanto de la creación poética como de la creación filosófica, puede coincidir con el lenguaje mismo: por eso es una creación *intransitiva* (Gómez Ramos).

-Aquí trataré de abordar algunos parecidos entre la creación poética y la creación filosófica pero también algunos motivos que las han mantenido alejadas al menos en la obra de uno de los más importantes creadores, tanto desde el punto de vista literario como filosófico.

-Estas dos formas de creación o imitación se presentan a veces unidas, a veces separadas, como es paradójicamente el caso de Platón. Su relación no ha sido nunca fácil, como nos transmite el propio Platón en un texto donde recopila algunos de los insultos que la poesía ha dedicado a la filosofía y los filósofos: “perra ladadora que chilla a su amo”, “hombre grande entre las palabras vanas de los insensatos”, “muchedumbre de los sabios que tienen poder”, “que interrogan con sutileza” al ser “pobres”; *Rep.*, 607e.

-Sin embargo, el primer testimonio amplio y sistemático de esta disputa lo encontramos en el mismo Platón, quien literalmente y con profusión de argumentos propone la expulsión de los poetas de la ciudad ideal.

-El ataque de Platón contra los poetas es textual y no hay manera de atemperarlo, y eso a pesar de la capacidad poética que, es bien sabido, poseía el propio Platón (cfr. epigrama 6, texto 7). Aquí se tratará de indagar cuáles son sus motivaciones, que explicarían también el hecho mismo de que Platón, que en su juventud deseaba ser compositor de dramas, quemara sus escritos cuando comenzó su andadura filosófica al lado de Sócrates. De esta indagación en las motivaciones de Platón podrán extraerse, espero, importantes consecuencias en lo que atañe a nuestra comprensión de la naturaleza de la creación literaria y la creación filosófica.

-El ataque se dirige a la vez contra la creación poética, contra la *performance* poética y contra el goce poético, es decir, contra tres elementos bien diferenciados pero que para Platón formarán parte de una especie de trinidad maldita: el poeta que compone poemas, el aedo que los canta o el actor que los interpreta, y el público que los recibe, los disfruta y los juzga. La *mimesis* de hecho se refiere a todo ello, y por tanto la controversia platónica no solo afectará a la *reproducción de la realidad* llevada a cabo por el poeta sino también a la



identificación del aedo y del público con los personajes y las situaciones representados en los versos recitados.

-Existe por tanto, y como punto de partida para Platón, una incompatibilidad radical entre filosofía y literatura, y esto es así porque la filosofía viene a ocupar –o eso pretende– el lugar que en la *polis* estaba asignado a la literatura: la filosofía tiene que ocupar un lugar principal en el proceso educativo y por tanto el filósofo, y no el poeta, será quien esté legitimado para ejercer su magisterio en la *polis*: el objetivo de Platón es arrebatarle el puesto al poeta, no compartir el poder con él. El poeta y el filósofo compiten por tanto en lo que los teóricos de juegos llamarían un juego de suma cero.

-Veremos, entonces, que el cariz que adopta la crítica de Platón a la poesía es fundamentalmente político. Su crítica a la poesía está estrechamente vinculada a su crítica a la democracia y, en definitiva, a las tendencias disgregadoras presentes en la sociedad ateniense. Frente a la dispersión del poder y del saber que de hecho existe en la Atenas previa y contemporánea de Platón, donde médicos, adivinos, poetas, artesanos, sofistas y políticos profesionales se reparten puestos de gobierno y competencias en diferentes ámbitos prácticos y cognoscitivos, Platón reclama una concentración del poder y de la autoridad en las manos del filósofo rey.

-¿Habría algún modo de que poesía y filosofía convivieran, algún modo en que la interacción entre filosofía y literatura no fuera visto como un juego de suma cero? Sí, esa sería la solución aristotélica: la mimesis que enseña, el aprendizaje gozoso, la identificación no aplastada ni aplastante. Pero es una solución que *depende* de la radicalidad del ataque platónico a la poesía y que hunde en él sus raíces.

## II. La crítica de Platón a la poesía

-Las motivaciones de Platón tienen que ver sobre todo con la muerte de Sócrates, el más justo de todos los hombres, que fue posible debido al carácter proteico de la justicia en la *polis* democrática. La condena de Sócrates urge la búsqueda de un *criterio estable, sólido, intemporal, independiente de las situaciones espacio-temporales de justicia*: la búsqueda entonces del *concepto de justicia*, de la justicia en sí, que es la misma justicia en todos los mundos posibles (justicia *kath'auto, per se*). La justicia debe ser independiente de las circunstancias de enunciación: hoy diríamos que debe ser imparcial. Lo que Platón inventará entonces es el modo de obtener un concepto de justicia que pueda servir como criterio independiente de toda situación concreta y válido para todo mundo posible. Pero para eso tiene que crear todo un sistema metafísico y epistemológico, que se desarrollará a lo largo de toda la *República*, que le sirva de soporte.

-Pero antes de avanzar hacia esa peculiar innovación platónica habría que preguntarse qué es la poesía en los tiempos de Platón y por qué es una actividad incompatible con la específica del

filósofo platónico. Como veremos, puede decirse que la poesía es una representación aplastada, no distanciada, de la realidad. Es decir, es una representación que traslada al soporte poético la pluralidad del mundo (situaciones, personas, acciones, acontecimientos, ideas, sentimientos) como un simple *reflejo especular* del mundo y no como una reflexión sobre el mundo (texto 19). Por eso es tan importante el símil del espejo que aparece en la *República*: la poesía duplica el mundo de una manera directa y sin que medie ningún tipo de razonamiento, a través del *mero copiar* y no del pensamiento o la técnica, y por eso la poesía es pura ilusión.

-De hecho, un efecto de la identificación mimética (pues *mimesis* alude tanto a los sentimientos del auditorio como a la actividad del artista y a la obra misma, a su cualidad) es que no cabe separación entre el sujeto de conocimiento y el objeto de conocimiento, de modo que no se piensa *en* Aquiles o *en* la justicia, sino que se piensa *siendo* Aquiles o *sintiendo indignación*.

-Por otro lado, aparte de esta identificación plena operada por la *mimesis*, Platón reprocha a la poesía su indigencia epistemológica: la poesía es *doxa* porque recoge el sentir y el saber popular, las nociones morales y sentimentales del hombre común, las ideas no cuestionadas de los muchos transmitidas por una tradición que se presenta blindada a cualquier actitud crítica o reflexiva (texto 8): Platón arremete contra la poesía porque su objetivo es el error (epistémico y moral) de la sociedad ateniense de su tiempo, esa sociedad que hizo posible la condena *en justicia* del hombre más justo, Sócrates. La condena de la poesía es entonces la condena de la tradición ateniense en su conjunto. La poesía es condenable porque es popular y, como demuestra en el duro proceso selectivo a que se someten los infantes de la república ideal platónica, el más excelso conocimiento no puede estar al alcance sino de una minoría: la verdadera poesía solo puede ser, por tanto, elitista o minoritaria (*Rep.*, 493e-494a; 490b-500c). De ahí que la crítica a la crítica a las artes de su tiempo se conceptualice como *teatrocracia* (texto 28), es decir, como una crítica cultural y política a un tiempo: la degradación de la música y la poesía lleva el ruido a los teatros y acaba con todo vestigio de civilización.

-En la *República* y en las *Leyes*, aunque no solo, encontramos dos críticas a la poesía en Platón que convergen debido a la ecuación que constituye la base del llamado intelectualismo moral socrático: conocimiento = virtud.

- a) por un lado tenemos una crítica *epistémica* a la poesía: según esta crítica, lo condenable del poeta es que produce un mundo ficticio que supone un ulterior alejamiento de la realidad ideal: la poesía es así no mera *doxa* sino, aunque no se exprese de este modo, *doxa* de la *doxa*. Este argumento se expresa con la mayor claridad en el símil de las tres camas (texto 20).

- b) por otro lado tenemos una crítica *moral* a la poesía que aparece salpicada en buena parte de la obra platónica pero que podríamos resumir de la siguiente manera: el poeta tiende a disgregar el alma y a promover la “sedición interna” (textos 24, 25 y 26), mientras que el



filósofo la une bajo un único principio jerárquico, el *logos* o la capacidad de cálculo, *logismos*, que está en el origen de la *techne metretike*, la técnica que permite diluir la ilusión y dar a cada cosa su verdadero valor. El poeta propende a la dispersión y la desorganización personal y política allí donde el filósofo procura unidad y armonía. Adula a la parte más irracional del alma, haciendo que predomine aquello que debería mantenerse sometido.

- Además, el poeta se expresa en relación a los mismos temas que el filósofo (los dioses, los hombres, la justicia: texto 5) pero dice cosas que, o bien son falsas, o bien que, siendo verdaderas, son perniciosas. De cuanto dice el poeta no puede colegirse qué es verdad y qué es mentira (texto 5).

- Por otra parte, el poeta no es un *experto* pero se hace pasar por tal, de manera que es el reverso de Sócrates: este reconoce su ignorancia irónicamente, ocultando su superioridad intelectual sobre los otros hombres y haciéndola pasar por ignorancia, mientras que el poeta oculta su ignorancia y la hace pasar, gracias a sus hechizos, por pericia.

- Pero el problema que de verdad enfrenta al poeta con Platón y con la verdad tiene que ver con el número: con la multiplicidad de ideas, acontecimientos y concepciones del mundo que representa, con la pluralidad de estilos y voces que intervienen en la representación, con la pluralidad de públicos que asisten a ella y con la variedad de juicios y emociones que suscita. El carácter plural de lo poético lo convierte en una aberración metafísica y un imposible epistémico: la poesía se limita a recoger la pluralidad percibida en el mundo sensible y trasladarla tal cual al mundo contado.

- Los poetas son expertos tan solo en hacerse pasar por lo que no son: expertos en la virtud y en los asuntos humanos y divinos. Sus mentiras constituyen tanto una falta de adecuación como una falta de sinceridad: propenden al error, pues no tienen criterio para discriminar lo verdadero de lo falso y por eso producen ilusiones; pero también propenden al engaño, puesto que hacen pasar lo falso por verdadero borrando la naturaleza artificiosa de su obra: en eso se diferencian, por ejemplo, de los artesanos, que no engañan respecto de las limitaciones de su arte.

- Al engaño del poeta solo se le puede hacer frente con *techne*, cálculo y educación (*Rep.*, 523e, 602d-e; *Protágoras*), es decir, fortaleciendo la parte racional del alma y dotando de poder a la parte racional de la ciudad para resistir los envites del poeta. Pues este, al dirigirse como se dirige hacia la parte irracional del alma y de la ciudad, la adula y lisonjea con sus encantos, logrando así complacer a un vulgo ignorante y dispuesto a dejarse engañar.

- En resumen, mientras que el filósofo reduce la multiplicidad aparente de las cosas en busca de su simplicidad esencial, el poeta reproduce la variedad del mundo real en el mundo figurativo, avanzando un peldaño más en la degradación epistémico-ontológica y moral del mundo real. El filósofo *crea* una metafísica que *unifica* la realidad, mientras el poeta crea un

universo paradigmático que *refleja* la realidad –y aparentemente la deja como está. La filosofía es *paideia* y la poesía *apaideusia*.

-Pero lo peor de todo es que esa multiplicidad del mundo que refleja la poesía se instala también al propio yo: la poesía divide el alma o, más bien, ahonda su escisión (nos hace esquizoides), mientras que la filosofía une bajo un único principio jerárquico, la razón.

-Así como en los escritos metafísicos de Platón late una motivación política de fondo, la lucha del filósofo con el poeta es también una lucha política: en este caso no se trata tanto de expulsar a unos sujetos mendaces y trileros del poder, sino de hacerse con las riendas del mismo para administrar legítimamente las mentiras. En la pugna entablada entre Platón y la poesía lo que está en juego no es el deseo del moralista de acabar con el engaño, el ocultamiento y la mentira en la vida política: algo que, desde luego, Platón reprocha a la democracia de sus días como un vicio congénito. Pero lo que le preocupa en realidad es más bien de establecer quién detenta el poder para *mentir adecuadamente* (textos 9, 10, 11, 12 y 15). La rivalidad se origina en una competencia por el poder y el poder se concibe como el arte de mentir: decidir quién manda es decidir quién gestiona la verdad y el engaño, el filósofo o la muchedumbre, el “sentido común” o la “concepción heredada”.

-El filósofo debe salir victorioso en esta disputa, y Platón pondrá en ello todo su arsenal dialéctico y retórico. Pero, paradójicamente, el poder político es para el filósofo un *daño colateral*, porque su ideal de vida es la vida puramente contemplativa.

### III. “El nacimiento de la filosofía del espíritu de la escritura”<sup>1</sup>

-La idea de que la aparición de la escritura alfabética (la escritura que *reproduce* los sonidos de la lengua oral y, por tanto, no sería en principio sino un soporte o un reflejo de la misma) es una condición *sine qua non* del nacimiento de la filosofía fue establecida en los años 60 por Havelock, quien además encontró en Platón y en su crítica a la poesía una verdadera mina para ilustrar históricamente su tesis. La revolución que se inició con los presocráticos y los sofistas, y que culminó con los textos de madurez de Platón, es la revolución de una cultura escrita que desplaza la cultura oral y que barre a su paso ciertos hábitos intelectuales propios de la oralidad. Han sido muchas las críticas que Havelock ha recibido desde entonces por su determinismo tecnológico y su excesivo “evolucionismo”, pero algunas tesis de fondo (que no repetiré sino que daré por supuestas) siguen siendo hoy tan valiosas como en el momento en que las propuso.

-Aunque han sido muchos los elementos que han intervenido en el paso de una cultura oral a una cultura escrita, me gustaría aquí retomar el problema que inicialmente abordó Havelock y explorar el modo en que las características peculiares del *texto* escrito han podido contribuir a

---

<sup>1</sup> Es una cita de Havelock, *Prefacio a Platón*, Madrid, 2002.



la aparición de una idea tan extraña como la de una *justicia en sí* que buscaba Platón, para ahondar así, de paso, en la naturaleza de esa creación tan peculiar que es la actividad filosófica en su relación con esa otra creación que es la poesía.

-La paulatina aparición de substancias en el pensamiento que a partir de ahora, con Platón, será ya plenamente filosófico tiene que ver con algunos cambios importantes que la escritura aporta a la tradición oral y que pueden resumirse, siguiendo aquí la tesis ya clásica de Havelock, en que una actitud *crítica* reemplazará gradualmente a la *memoria* como fuente de legitimación política y educativa.

-Como es bien sabido, en la cultura oral, “el pensamiento no tiene otro espacio que el de la fluida y efímera transmisión verbal. No existe por sí mismo” (Rodríguez Mayorgas); no es que la actitud crítica no sea posible, sino que las objeciones a la tradición no sobreviven al momento de su emisión y, sobre todo, la crítica no funciona como principio de pensamiento para las generaciones siguientes (R.M., 28). La actitud crítica que se inaugura gracias entre otras cosas al uso sistemático de la escritura alfabética tiene que ver con dos cambios que esta trae consigo: la objetivación del lenguaje y su reflexividad.

-La objetivación del lenguaje tiene que ver con el modo en que se convierte en un *objeto* de estudio distinto del sujeto que lo usa: la escritura “transforma las palabras pronunciadas en objetos materiales manipulables mentalmente y por ello los abstrae y los desconecta del contexto particular de la enunciación” (R.M., 12), de manera que el lenguaje comienza a verse entonces como una entidad abstracta que es a su vez objeto de reflexión y enseñanza: la escritura reifica u objetualiza lo dicho y dota de materialidad a las palabras, que en la lengua oral fluyen sin asiento alguno y desaparecen inmediatamente después de ser pronunciadas –o, si han de permanecer, quedan atrapadas o en capsuladas en estructuras métricas rígidas y listas para su transmisión.

-Si ya en general decimos el nombre crea realidad -y este es un fenómeno que se conoce bien, al menos, desde que se redactó en Génesis-, entonces podemos decir que la escritura dota de plenitud ontológica al objeto. No es de extrañar el énfasis con que Sócrates arremete contra la teoría convencionalista de los nombres en el *Cratilo*, ya que el nombre es de alguna manera el objeto y, de no verlo así, dejaríamos una puerta abierta a la inseguridad metafísica propia del relativismo sofístico. También es un fenómeno que está bien atestiguado cómo la ley se reifica al escribirse y convertirse en un objeto visible y manipulable, expuesto a la luz pública (“autonomía de la escritura” en Detienne, R.M. 90-91).

-Gracias entonces al modo en que el lenguaje se convierte en objeto merced a la escritura, adquiere también una forma nueva de reflexividad: la escritura misma emprende, desde sus comienzos, una reflexión sobre sí misma ligada a la necesidad de transmitirse y reproducirse. De hecho, los restos de escritura más antiguos que se conocen delatan ya la existencia de un uso pedagógico y puramente autorreferencial de los signos: se encuentran inventarios de conceptos, listas de palabras y alfabetos que parecen tener como única finalidad el



entrenamiento en el uso de estas herramientas (R.M., 11-2, 141-3). Es verdad que también en contextos orales (u originariamente orales), como la épica, la autorreferencialidad es una manera de garantizar la adecuada comprensión del contexto de enunciación (textos 2, 3 y 4 sobre la autorreferencialidad de la *paideia* en Homero). Sin embargo, hay una importante diferencia entre ambos fenómenos: enseñar a escribir es un proceso estrictamente metalingüístico, mientras que hacer ver el proceso educativo, por así decir, en marcha, mostrando en el relato precisamente el contexto en que se enuncia, apunta más bien a la imposibilidad de desprenderse de ese contexto para la adecuada comprensión del proceso.

-Así, a diferencia de lo que ocurre en la tradición escrita, es obvio y notorio que la comunicación oral solo puede operar directamente entre individuos y haciéndose siempre referencia al contexto de enunciación, y no cabe pues distancia entre mensaje-emisor-receptor-circunstancias. En el ámbito de la escritura, sin embargo, las circunstancias de la enunciación se pueden evaporar, pues no se identifican necesariamente con el contexto de creación del mensaje ni son necesarias para vehicular la comprensión. Por eso la escritura privatiza y despersonaliza el conocimiento que se transmite a través de ella (R.M.): lo que opera es precisamente la separación entre *medio* y *mensaje* y, toda vez que no son idénticos ni transparentes el uno para el otro, llama la atención sobre ambos.

-Por todo ello, la escritura trae consigo lo que Assman denomina la “dilatación del horizonte hipoléptico”: al dialogar con un texto escrito dialogamos con el *texto* mismo olvidándonos de su materialidad, de su escritura; es decir, podemos desprendernos del proceso en que fue producido y discutir sencillamente *lo que* el texto nos transmite (eso es lo que significa colocarnos ante un *texto*). Lo importante no es solo que dispongamos de la tecnología de conservación del mensaje (la escritura), sino que de hecho podamos entender lo que dice, con toda la indeterminación que queramos, independientemente de las circunstancias en que se dijo, y emprender un diálogo con él, aunque ese texto que es nuestro texto interlocutor se remonte dos milenios atrás.

-Pero esta dilatación del horizonte hipoléptico que es la que ha hecho posible la historia misma de la filosofía *supone* un horizonte apofántico: los enunciados pueden ser *verdaderos* o *falsos*, y la verdad es por tanto el trasfondo o la referencia fija del discurso. Si discutimos con Platón es porque consideramos que hay un *problema* que trasciende al hecho singular de que Platón fue un ateniense del siglo IV a.C. La verdad, el horizonte en que se fijan estos problemas permanentes, es entonces una referencia fija pero también, por cierto, un objeto inalcanzable: de ahí que los textos que se suceden unos a otros en el tiempo estén siempre en conflicto, y de ahí también que no encontremos textos canónicos o sagrados sino más bien una pluralidad de voces en permanente discusión (Assman- von Staden, “intertextualidad agonística” 223). Así es como la idea de que la verdad cobra presencia: está en algún sitio, tiene una realidad independiente y su hallazgo (o al menos su cercanía) será la recompensa del investigador lo bastante porfiado. La verdad misma, y el mundo exterior del que emana, se objetivan por obra de la escritura. Y una vez que tenemos un mundo verdadero no será difícil que este



ilumine todos aquellos aspectos de nuestro mundo que requieren solidez metafísica: la Idea de Bien nos permitirá entonces respirar tranquilos ante la evidencia de que existe una *justicia en sí*.

-La existencia de un horizonte objetivo frente al que contrastar cualquier enunciado o aseveración, la existencia de una referencia externa fija que permita la hipolepsis, ese retomar el discurso de otro que ya no está, es lo que posibilita y motiva la discusión y el examen crítico de otros filósofos: contemporáneos y, ahora por vez primera, de la tradición, *como si* fueran contemporáneos. El examen crítico de la tradición opera sobre la idea, recién inventada, de una “versión original” de la que hay que diferenciar las versiones espurias, falsas o deformadas.

-La aparición de la escritura trae consigo también una nueva relación con el pasado: a partir de este momento el pasado se convierte en un objeto, al igual que otros muchos objetos de la realidad natural (los astros, las camas, los guijarros) y de la realidad social (las instituciones, los cargos, las leyes). Un objeto que es susceptible de escrutinio y que es también susceptible de contraste o *verificación*: aparece entonces la idea de que el investigador debe examinar los indicios –y no en vano, el verbo *hystorein* lo que significa propiamente en griego es examinar a partir de signos-, lo cual supone una semiotización de la verdad: la verdad se descubre a partir de signos, y esos signos son los restos o las trazas que la verdad deja en las apariencias. La labor del sabios es entonces descifrar esas apariencias y hallar la verdad que mora tras ellas.

-Pero este proceso está en buena medida ausente del mundo dominado por la palabra hablada. En la cultura oral se da más bien una continua reinterpretación presentista de la tradición, un reajuste permanente entre pasado y presente, un presente cuyas aportaciones novedosas pasan desapercibidas para público y autor. Con la escritura y la pulsión historicista que lleva consigo, el mundo (pasado) pone un límite a los relatos posibles: un límite que es la propia verdad histórica. En poesía, la existencia de una referencia estable comienza a hacer posible la idea de una *versión original* de las que las diferentes recitaciones serán mera copia (type, token): “Solo con la aparición del texto escrito surge (...) el referente fijo con el que contrastar cualquier repetición posterior del contenido” (R.M., 16).

-La escritura trae pues consigo un *distanciamiento* del contexto de enunciación y una tendencia a la unificación de textos bajo el criterio de *verdad* y, por extensión, trae consigo una tendencia a la unificación del mundo y al distanciamiento del mismo que posibilita su dominio mediante su *representación reflexiva* y no meramente especular –que era precisamente el tipo de representación meramente copista que veíamos que Platón reprochaba a los poetas.

-Así como comenzará a aparecer la idea de una versión original o de una referencia fija a la que se acude en busca de certeza poética e histórica (y frente a la cual otras versiones incompatibles se considerarán espurias), se crea, dando un paso más, la idea de un *mundo original* del que el mundo *real* es *mera* copia y del que el mundo ficticio es copia a su vez:





todos estos mundos se considerarán, como las ejecuciones infieles o las versiones no autorizadas, espurios. Este proceso de creación de un nuevo mundo, un mundo de conceptos que respaldará toda discusión conceptual a partir de entonces, es el que lleva a cabo Platón mediante una invención singular: la metafísica y la dialéctica.

-No se entienda con esto que la invención de la metafísica es la invención del Mundo de las Ideas: esto sería tanto como decir que incluso el Mundo de las Ideas es una creación humana y, por tanto, convencional, arbitraria, contingente y prescindible. Lo que se quiere decir con que Platón inventa la metafísica es que inventa un procedimiento o una metodología, la dialéctica, que es la vía por la que el filósofo establece la realidad del mundo de las Ideas y lo convierte en fuente ontológica primordial. Pues bien, reservemos por un lado esta idea: que Platón, sirviéndose de la escritura filosófica, inventa un procedimiento para separarse del mundo real y para re-significarlo a partir de un Mundo postulado pero que es más real que el llamado mundo real, y ese procedimiento es la dialéctica.

-Por otra parte, queda por abordar un cambio importante que trae consigo el uso sistemático de la escritura; y es que el proceso culminado por Platón trae consigo algo nuevo en relación con la práctica poética anterior, y es lo que podríamos denominar la relevancia de la autoría. En la poesía oral las fórmulas y temas típicos de la composición están al servicio de la memorización y de la repetición. Una repetición que, como es natural en una cultura viva, nunca es *idéntica* ni estrictamente literal, aunque no haya conciencia ni deliberación en la introducción de novedades. Y puesto que las novedades no se hacen notar en la práctica poética, es manifiesto entonces que tampoco existe la idea de una ejecución *fiel*: la repetición no es la repetición de *lo idéntico* sino de una versión que, paradójicamente y a pesar de los cambios, se considera siempre *la misma*: la “creación oral” es una constante re-creación inconsciente y nada connivente con la innovación que, sin embargo, incorpora y asume con cierta flexibilidad. Además, dado que todos los elementos innovadores no se hacen retrotraer a la acción deliberada de ninguna persona en concreto, podemos decir entonces que en el mundo oral las creaciones son colectivas y que es el tiempo quien crea las obras: por eso en ellas descubrimos numerosos dialectos superpuestos y estratos correspondientes a momentos diferentes, y por eso no sabemos quién es ese yo que recibe los cantos de la Musa ni qué se esconde tras el nombre de “Hesíodo”. Esta invisibilidad de las transformaciones textuales supone también una invisibilidad del autor: en la tradición oral la autoría es irrelevante precisamente porque es imperceptible.

-Sin embargo, una posibilidad que permite la metafísica es la substantivización de la persona y, con ella, la aparición del autor. Que el autor cobre importancia es entonces consecuencia del mismo proceso de substantivización, y casi puede afirmarse que la del autor es una ficción metafísica más, una ficción que depende en buena medida del uso de la escritura, como también es una ficción la descomposición del yo y su reunificación bajo el dominio (feliz o ilegítimo) de una de sus partes. Pero paradójicamente, el autor se reviste con una solidez y una



unidad que esconde el hecho fundamental de que ha tenido que escindirse (en sujeto y objeto) para convertirse realmente en el autor unitario que es.

-Pues bien, resérvese también esta otra idea: que el yo, el que es autor de su propia vida, serán para Platón una substancia cuya unidad ontológica y psicológica ha de considerarse una importante conquista. Y téngase en cuenta que, como ya se ha dicho, precisamente contra esta unidad del yo arremete la mimesis poética.

-Entonces se pueden ir avanzando algunos rasgos de la creación filosófica platónica que, como creo que ha quedado bien establecido, es desde luego *escrita* y, por tanto, estrictamente *solitaria*: por un lado, que goza de una importante independencia de las circunstancias de enunciación y que, por tanto, lidia con problemas que se hacen permanentes en el tiempo (no se explicaría de otro modo el platonismo sino como un proceso hipoléptico); que esa independencia de su contexto promueve el pensamiento abstracto y general, que es precisamente lo que Platón necesitaba para obtener un criterio de justicia que fuera *en sí*, es decir, válido por sus propiedades intrínsecas y no expuesto a los zarandeos de la fortuna social; y que esa creación escrita tiene algo de literario y de ficticio, que es lo que veremos inmediatamente.

[por cierto que no nos engañemos respecto de la naturaleza escrita de los diálogos platónicos: de los grandes textos canónicos, por así decir, de la cultura griega, solo el platónico es plasmación de una *oralidad fingida*; las sagas homéricas son al menos originariamente orales y la repetición temática y formularia recuerdan -aunque los textos están muy contaminadas por la escritura incluso en su composición misma- su origen oral; las tragedias desde luego están compuestas para ser recitadas. En Platón, sin embargo, la oralidad es puramente retórica: el diálogo no es más que *forma literaria*]

#### IV. Otra mimesis es posible: Platón creador de mundos filosóficos

-Aunque resulta contraintuitivo y hasta un poco irreverente, lo cierto es que el origen del paradigma mimético o representacional del conocimiento no ha de encontrarse necesariamente en Platón: también para él, como se verá dentro de poco, el conocimiento de la verdad no puede entenderse a partir de la metáfora del “espejo de la naturaleza” (texto 19). En realidad, es verdad que Platón crea la idea de una *versión original* de la cual hay copias mejores y peores; pero esta invención no obedece a una lógica meramente representacional sino *poiética* (o, como diría Baudrillard, de *simulación* más que de *copia*). Platón fundará la prohibición de inventar/imitar a partir de una invención/imitación originaria: la filosofía.

-Así, los dos mundos de Platón, el mundo ideal y el mundo sensible, son artefactos filosóficos: es verdad que el mundo que verdaderamente existe, y que existe con independencia de que tenga o no lugar su descubrimiento, es el mundo de las Ideas, del que el mundo sensible no es sino burda copia. Sin embargo, lo cierto es que hay que re-extrañar al mundo (es decir, salir de

la caverna) para reconocer su naturaleza engañosa. Esto es lo que opera la dialéctica, y es en ese sentido en que el Mundo de las Ideas, con toda su potencia ontológica, es también un mundo construido: no porque no tenga realidad efectiva, sino porque su realidad solo puede establecerse a partir de un procedimiento inventado –inventado, como se decía antes, gracias en buena medida a la aparición de una tecnología peculiar cual es la escritura.

-La creación poética es por tanto a la vez lo mismo y lo otro de la creación filosófica: por eso compiten filósofos y poetas. Lo que los filósofos inventan, decía Antonio Gómez, son conceptos: ya lo hemos visto, el filósofo inventa las cosas en sí, la cosa en sí desligada de toda circunstancia particular o relación concreta. Y lo más importante: Platón inventa el concepto mismo de concepto, que no es otro que es el de Forma, *eidos*, cuya esencia no es mera invención humana (como pretenden los sofistas) sino que se engancha directamente al mundo. Las Formas son externas e independientes de su creador, son modelos externos ajenos a ese *nous* que ha sido conformado a partir de ellas, y el lenguaje mismo de la filosofía y de la ciencia es copia de la estructura del universo (no una mera plantilla diseñada por los hombres para “salvar los fenómenos”). Y sin embargo, el concepto de todos los conceptos, la Forma, solo puede ser tenida por modelo y, por tanto, solo puede convertir en extraño y sospechoso al mundo sensible en el momento en que alguien sale de la caverna y vuelve para contarlo. [Aquí cabría mencionar el componente ascético que, como subrayó también Antonio Gómez, acompaña al acto creativo –al menos en el caso platónico: el filósofo tendrá que experimentar una verdadera *fuga mundi* para desenmascarar la condición engañosa de la realidad sensible.]

-La existencia separada de las Formas acentúa la separación entre sujeto y objeto: la Forma existe de manera objetiva y el sujeto podrá entonces reflexionar sobre ella. No obstante, la Forma conserva, como la propia alegoría de la caverna en cada uno de los detalles del símil, un vínculo con la visibilidad y por tanto con la sensibilidad: la Forma es imitable porque es visible, aunque solo visible conceptual o intelectualmente –es, de hecho, el más digno objeto de contemplación. No en vano, la reflexión filosófica no es *pura dialéctica*: está plagada de símiles, alegorías y analogías cuyo valor no es meramente ornamental ni retórico o efectista, sino que son parte imprescindible de la propia argumentación.

-Pero lo más importante que hay que decir en cuanto a la naturaleza mimética de la creación filosófica tiene que ver con la preocupación política que hay en el trasfondo de la reflexión filosófica platónica, y de nuevo nos lleva a la añeja disputa entre filósofos y poetas: y es que el filósofo tiene como cometido imitar, una vez que ha descubierto el procedimiento para distinguir el mundo verdadero del mundo apócrifo, la acción divina en el mundo. El filósofo tendrá que imitar al demiurgo celestial en la creación de una sociedad ordenada según principios de razón y de justicia y atendiendo, por tanto, al modelo ideal que le brindan las Formas: el filósofo es entonces “la mano de Dios”. Y por eso solo puede ser, y solo él puede serlo, rey y legislador.

-La construcción filosófica misma, el libro de *La República*, es una ciudad de palabras que copia la ciudad del cielo (texto 16, 18), y la *politeia* es en las *Leyes* la tragedia más bella y mejor, y por tanto la más verdadera, que sea posible (texto 29). La ciudad ideal tiene entonces realidad objetiva pero no formal, y la misión del filósofo-basileus es hacer que adquiera esta última: copiar la ciudad ideal en el mundo sensible, esa ciudad ideal que existe en el cielo “como modelo para quien quiera verla y, viéndola, fundarse a sí mismo. Pero no importa para nada si existe en alguna parte o va a existir” (*Rep.*, 592b, texto 18).

- El filósofo crea entonces la ciudad ideal (a partir de un modelo divino) y pretende convertirse así en legislador, fundador y garante del orden social. Visto de este modo, la ciudad ideal es entonces una creación del filósofo a partir del modelo original que además debe adquirir realidad efectiva. El mundo de las Ideas no es un mundo ficticio (¡esto sería dar la razón a los sofistas!), pero sí es un mundo hipotético de cuya existencia solo podemos obtener indicios a través de los fenómenos que son su sombra o su pálido reflejo: la sensibilidad y su producto, la *doxa*, son la puerta de entrada al mundo del intelecto y de las Ideas; pasar de los indicios sensibles a la certeza metafísica es lo que hace la dialéctica y, por tanto, esta es la actividad del filósofo: y su *ergon* la ciudad ideal, de la que a su vez la ciudad real *debe* ser copia (texto 16).

[la imitación que debe proponerse el filósofo (como individuo) es entonces la imitación del Dios (*homoiosis theos*), que se alcanza mediante la dialéctica; el hombre justo tiene que imitar fielmente a la justicia (texto 16), con el mayor grado de ajuste de que sea capaz]

-Está claro entonces que la contrapartida del filósofo es el poeta. Sin embargo, no es el único personaje cuyo apego al mundo sensible y del sentido común lo convierte en un enemigo público que ha de ser barrido de la escena política. Ese otro personaje es, obviamente, el sofista. Aunque no es objeto de interés aquí el modo en que Platón abordará la crítica de esta figura y su manera de apegarse torpemente a un pluralismo epistémico y valorativo (¡como veíamos que ocurría en el caso de los poetas!), lo cierto es que en cierto sentido la crítica al sofista tiene algo que ver con las cuestiones que nos importan. Así, y con el fin de acorralar dialécticamente al sofista, en su diálogo del *Sofista* Platón aplica ni más ni menos que a la *mimesis* su método de la división, distinguiendo una imitación que guarda correspondencia con el modelo y otra que solo parece guardarla. En *Sofista*, 236b distingue entonces una imitación que produce una imagen –*eikon*– parecida al modelo y otra que produce una imagen que solo parece parecerse al modelo pero que, verdaderamente, solo produce una mera apariencia, porque bien mirado el parecido no es tal –*phantasma*. Y más adelante, hacia el final del diálogo, Platón se refiere a la *imitación* como un tipo de *producción* (*poiesis*, 265b), que puede ser humana o divina, y que puede ser también de imágenes o de realidades: de hecho, todo cuanto existe es, nos dice, obra de un demiurgo divino que produce realidades (265c; cfr. *Timeo*, 28ss, donde además el demiurgo divino lo produce todo copiándolo de un modelo original que son las Ideas). Y finalmente (267c-e) se refiere (trazando una oposición paralelo al anterior entre una imitación figurativa y otra simulativa) a una *mimesis* emparentada con la opinión (*doksomimetike*) y que produce *doxa* como reverso de otra

*mimesis* erudita (*historike*) que produce verdad. Como el naturista que clava una mariposa sobre la lámina, el sofista está ya, a estas alturas del diálogo, perfectamente inmovilizado: el sofista encajará con la descripción del imitador del sabio o del verdadero imitador, siendo el sabio entonces el que imita como debe imitarse, con conocimiento del modelo y fidelidad al mismo.

-De manera que Platón, en última instancia, describe la propia actividad filosófica como una forma de *mimesis*: la *politeia* es la mejor tragedia, la ciudad ideal, de palabras, es copia de la ciudad ideal celeste y el cometido del filósofo es imitar en el mundo y en el pensamiento la acción divina. Pero al filósofo le sale, curiosamente, un imitador o un parodiador, que es ni más ni menos que el sofista. Sin embargo... sin embargo, ¿acaso el sofista puede considerarse verdaderamente un imitador del filósofo, si el filósofo de hecho es posterior en el tiempo al propio sofista y si su motivación filosófica surge, en buena medida y como decíamos antes, como una respuesta contra la corrupción moral que el pluralismo epistémico y valorativo promovido por la propia sofística ha acarreado sobre la *polis*? ¿No se da aquí un sorprendente caso de “precesión de la copia” sobre el modelo, o es un caso de anti-mimesis en toda regla, y es Platón quien imita al sofista o el buen imitador el que imita al perverso?

-Y terminemos con otra paradoja, que sabemos eran muy del gusto de Platón: como se ha visto a propósito de la crítica epistémica a la poesía, Platón reprocha a ese pintor con palabras que es el poeta su doble alejamiento de la realidad al imitar no el modelo original sino lo que no es sino una copia. Sin embargo, lo cierto es que la propia actividad creativa del filósofo, la invención de conceptos, supone también un alejamiento de la realidad en segundo grado: pues los conceptos remiten al mundo y las palabras, que son los verdaderos instrumentos del filósofo para crear conceptos, se alejan un grado más de ese mundo engarzado en conceptos: como planteó Nietzsche (*Verdad y mentira en sentido extramoral*), las palabras son metáforas gastadas y cuya condición metafórica se ha olvidado. Pero aún hay más, y es que la escritura, si nos ponemos, supondrá un ulterior alejamiento de la realidad porque es a su vez una copia (imperfecta y tentativa) del propio lenguaje.

[la gran paradoja de Platón es que, en busca de un criterio seguro de bien y, por tanto, en busca de un criterio *verdadero* de bien, inventa un original (un mundo original) que sirva de soporte metafísico (y suponemos que efectivo) del mundo real; y este referente inventado –o que al menos surge de un procedimiento inventado, de una actividad poética- pasa a ser inmediatamente el referente fijo de toda verdad y de toda falsedad que hay en el mundo percibido como real.]

## V. La tragedia como poesía filosófica: la salvación aristotélica de la poesía trágica

-¿Es certera la imagen de la poesía que nos transmite Platón?



-Aristóteles considera que la tragedia es “más filosófica y mejor” que la historia porque se refiere a lo general, mientras que la historia se refiere a lo particular; con la tragedia se produce un aprendizaje, dice Aristóteles, un aprendizaje que tiene que ver con su contenido mimético y que no está exento de placer. Tanto es así que la *techne* peculiar de la tragedia será objeto de reflexión detenida por parte del Estagirita.

-A partir de su *Poética* podemos sostener entonces que la tragedia no es un mero reflejo de la realidad sino que la representa dotándola de estructura: anagnórisis y peripeteia.

-De hecho, como la metafísica, la tragedia constituye un mecanismo de reducción de la complejidad del mundo: es un *schema*.

-Como es un fenómeno mixto entre oralidad y escritura, también combina la actitud crítica de la filosofía y la actitud apegada al sentido común de la épica: da por supuestos algunas normas y valores sin cuestionar su validez, pero cuestiona otros muchos cuyo funcionamiento anómalo pone de manifiesto.

-Pero las imágenes de la poesía trágica son impuras e infieles: deforman la realidad y, por tanto, la extrañan: *le miroir brisé*, reflexividad quebrada y alejamiento o distancia que hace posible la *reflexión* propiamente dicha: es decir, la iluminación de lo que antes, aun siendo manifiesto, quedaba oculto. La poesía crea con los materiales que le proporciona la tradición y el lenguaje cotidiano, pero transfigurando estos materiales y, por tanto, rehace el mundo y el lenguaje re-extrañándolos. Por otro lado, la representación de la realidad se lleva a cabo mediante su atrofiamiento: la tragedia representa un mundo que transforma en el acto mismo de representarlo.

-Hipótesis constructivista: el poeta crea mundos (la ficción crea realidades nuevas, no sólo la imita), y el filósofo crea mundos; el llamado mundo real es un mundo más: no hay pues correspondencia con el mundo externo que nos sirva de criterio, ni siquiera en lo que atañe a los mundos que crea el científico (tesis Duhem-Quine de la subdeterminación). La subdeterminación afecta tanto a la interpretación como a la representación, precisamente porque el lenguaje no establece una relación unívoca con la realidad.

-Es la vida la que imita al arte: para comprender nuestras vidas acudimos a relatos (Arendt), porque la realidad necesitan estructura para ser interpretada: nuestra vida moral, de hecho, se funda en esta especie particular de mentira: la que consiste en presentarnos el mundo como si no fuera una masa amorfa y desprovista de sentido, como si las acciones humanas formaran parte de una república bien (o mal) ordenada, el reino de los fines, un califato independiente en relación de buena vecindad con el mundo natural. Los poemas son artefactos, pero el mundo real también: es un artefacto filosófico y (a veces) científico

-De hecho, y por volver a la poesía antigua: la fama (*kleos*) era la gran preocupación de los héroes y el *leit motiv* de la poesía: la fama es la imagen de una vida que se siente (se vive, se



recuerda y se piensa) como un relato, dotado de comienzo, desarrollo y final –y, sobre todo, dotado de sentido, de *telos*.

-Finalmente, la ironía rompe con el aplastamiento de la mimesis poética porque rompe con la ficción, señalando los límites del mundo figurado.