

FILOSOFÍA CONTRA POESÍA: REFLEXIONES EN TORNO A UNA DISPUTA ANTIGUA

FEDERICO MARULANDA*

Resumen: El artículo ofrece una interpretación de la controversial y aparentemente inaceptable caracterización de la poesía desarrollada por Platón en la *República*. Los objetivos principales de la discusión son: aclarar las motivaciones de dicha caracterización, desentrañar los múltiples y discontinuos argumentos que la componen, y evaluar críticamente sus aciertos y sus límites. Se concluye que no todas las posturas que adopta Platón frente a la poesía son insostenibles, y que cuando sí lo son las razones para ello resultan particularmente esclarecedoras.

PALABRAS CLAVE: CENSURA, CULTURA, EDUCACIÓN, POESÍA, *REPÚBLICA*

Abstract: *The article offers an interpretation of the controversial and apparently unacceptable characterization of poetry developed in Plato's Republic. The main objectives of the discussion are: to clarify the motivations for such characterization, to disentangle the various and discontinuous arguments that compose it, and to critically evaluate its limitations and the extent of its defensibility. It is concluded that not all the positions adopted by Plato with respect to poetry are unsustainable, and that when they are, this is due to reasons which result particularly revealing.*

KEY WORDS: CENSORSHIP, CULTURE, EDUCATION, POETRY, *REPUBLIC*

* Instituto de Investigaciones Filosóficas-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,
federico.marulanda@gmail.com

La *República* es un libro asombroso. A partir de una problemática política, sus personajes entrelazan una profunda discusión sobre asuntos que van desde la psicología y la moral, hasta la epistemología y la metafísica. En el curso de esta investigación sin antecedentes ni emuladores, Platón también desarrolla una disquisición sobre la poesía, mediante la cual dirige una severa e influyente crítica a su sociedad y a su cultura. El objetivo principal de estas reflexiones es desentrañar esa disquisición y valorar esa crítica.¹

Dos motivos distintos llevan a Platón a tratar sobre la poesía en la *República*: por una parte, le interesa determinar qué papel debería jugar la tradición poética en la educación de los jóvenes de una ciudad idealmente constituida; por otra, busca establecer qué tanta importancia deberían prestarle a dicha tradición las personas moralmente maduras. De la discusión de estos dos cuestionamientos surgen tres graves críticas a la poesía: primero, que el contenido de la mayoría de las obras poéticas es falso y a menudo inmoral; segundo, que la composición poética es una actividad intelectualmente desestimable; tercero, que entrar en contacto con la poesía tiende a ocasionar trastornos psicológicos, y por consiguiente que ésta es moral y socialmente peligrosa. Puesto que las anteriores críticas poco concuerdan con la concepción que tenemos de la poesía, es pertinente revisar los argumentos de Platón con relativo detalle, en particular los expuestos en los libros II, III y X de la *República*, para identificar y criticar sus debilidades; en estos señalamientos seguiré frecuentemente los pasos de Aristóteles. No obstante, propondré que no todas las posiciones que toma Platón frente a la poesía son insostenibles, y cuando sí lo son las razones para ello resultan particularmente esclarecedoras e interesantes.

Para eludir posibles confusiones, vale la pena aclarar desde el inicio qué entiende Platón por *poesía*, y cómo concibe la relación entre poesía

¹ La postura que Platón adopta respecto de la poesía a través de sus diálogos ha dado lugar a una muy variada y amplia literatura (para una revisión bibliográfica reciente véase Griswold, 2009). Lo que aquí se propone es una lectura fresca, sistemática y crítica de aquellos pasajes de la *República* que forman parte central de esta discusión.

y arte en general. Para Platón, el género poético es más comprensivo de lo que es para nosotros, pues incluye casi todas las formas literarias cultivadas en su tiempo: épica, lírica, tragedia y comedia (quedando fuera la historia y, por supuesto, la filosofía). De hecho, es tentador caracterizar la discusión que nos ocupa como versando sobre la literatura en general, y no únicamente sobre la poesía. Pero dicha caracterización pasaría por alto que para Platón el género poético incluye a la música, cuya función principal es servir como acompañamiento de canciones, recitaciones y producciones teatrales, sin llegar a erigirse en una actividad independiente. Adicionalmente, hablar de literatura en el contexto actual podría dar pie a errores, como el anacronismo de pensar que las críticas de Platón son directamente trasladables a la novela, género literario predominante hoy, pero inexistente en el mundo antiguo.

También vale la pena observar que el sitio que ocupan la literatura y el arte poético en nuestra cultura es marginal si se le compara con el que ocupaban en el mundo griego: allí, la poesía constituía el lazo con el pasado histórico y mitológico, y era el instrumento básico para la codificación y transmisión de valores compartidos en los ámbitos social, moral y religioso. Además, parte central de la vida cívica ateniense se organizaba alrededor de grandes festivales poético-teatrales financiados públicamente. Lo anterior apunta a que la importancia que Platón le da a la poesía corresponde con una posición de preeminencia cultural que el género dejó de tener hace largo tiempo, en buena medida como consecuencia de su propia crítica.

Una tercera precaución que debe tenerse en cuenta es evitar interpretar la discusión sobre la poesía en la *República* como si constituyera el núcleo de una filosofía platónica del arte. Ciertamente, como veremos, hay ocasiones en que Platón extiende sus conclusiones sobre la poesía a otros géneros artísticos; conversamente, hay veces en las que razona sobre la poesía por medio de analogías con otras formas de arte. También sabemos que Platón admite un sentido amplio y uno estrecho de *poíesis*, reveladores de un vínculo primordial entre poesía y actividad creativa y artística en general.² No obstante, no hay duda que en la *Re-*

² En *Banquete*, 205c, la sacerdotisa Diotima instruye a Sócrates: “Tú sabes que la idea de creación (*poíesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier

pública Platón centra su atención en la poesía en el sentido estrecho. Por otra parte, cabe señalar que existen por lo menos tres motivos por los cuales sería equivocado suponer que Platón tiene una concepción del arte que es básicamente continua con la nuestra, y que se presta para el tratamiento sinóptico al que aspiraría una teoría estética moderna.

En primer lugar, el esquema conceptual de Platón no favorece el agrupamiento bajo una misma categoría de todos y sólo los géneros que nosotros consideramos artísticos: el término griego para *arte*, *techné*, denota todo tipo de actividades, incluyendo no solamente algunas que veríamos como artísticas, sino también las artesanales (por ejemplo, el tejido) y otras más que entenderíamos como científicas (como la medicina). En segundo lugar, debemos considerar que aunque Platón en ocasiones clasifica bajo el rubro de *artístico* a una serie de actividades miméticas (véanse *Rep.*, II 373b; *Rep.*, III 401a) —esto es, actividades en las que opera algún modo de imitación o representación—, la idea de que hay un conjunto bien definido de bellas artes, en el que tradicionalmente se incluyen la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y la literatura, le es enteramente ajena (véanse Kristeller, 1951: 500–505; y Halliwell, 2002: 7–9). Esto se debe, por lo menos en parte, a que en el pensamiento platónico lo bello no es consistentemente distinguido de lo moralmente bueno, y en consecuencia la belleza artística no es tomada como una forma paradigmática de belleza. Así, por ejemplo, en la larga disquisición sobre la belleza en el *Banquete*, Platón habla sucesivamente de belleza física, de hábitos bellos, de actividades y leyes bellas, y por último de cogniciones bellas, sin ocuparse en ningún momento por la belleza de las obras de arte.³

cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (*poietaí*) [...] Pero también sabes [que a dichos artífices] no se les llama ‘poetas’, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama, en efecto, ‘poesía’, y ‘poetas’ a los que poseen esta porción de la creación”.

³ *Banquete*, 210a ss. No se infiera de lo dicho que Platón jamás utiliza el concepto de belleza en un sentido por lo menos parcialmente estético: véase, por ejemplo, *Rep.*, V 476b.

En tercer lugar, no podemos olvidar que la apreciación platónica de una variedad de géneros creativos dista mucho de la manera en que éstos han sido comúnmente recibidos en siglos posteriores. Aparte de su postura frente a la poesía, de la que me ocuparé en extenso, su forma de entender la música, la pintura y la escultura es lejana de la nuestra. Como se mencionaba antes, son contadas las ocasiones en que Platón habla de la música como una actividad independiente, y cuando lo hace deja claro que es una por la cual no siente mayor afinidad (véase *Leyes* II 669e). En la *República*, cuando Platón se interesa por la música, más allá del simple acompañamiento, es en el contexto de una discusión del descubrimiento pitagórico de que los intervalos armónicos respetan proporciones aritméticas, lo que según él convierte la teoría musical en una ciencia deductiva (véase Mueller, 1980).

Por otra parte, en contraste con el reconocimiento cultural del que han gozado las artes visuales a partir del Renacimiento, la pintura y la escultura fueron géneros relativamente desestimados por Platón, quien veía a sus expositores como trabajadores manuales indistintos de otros artesanos, a pesar del grado de maestría que alcanzaron pintores y escultores de su tiempo. Aunque es cierto que pintura y escultura sirven frecuentemente como ejemplos o como base para analogías en sus obras, en ningún momento Platón les dedicó una consideración teórica prolongada, ni les concedió un lugar en el compendio de los logros humanos —lo que, dicho sea de paso, tampoco hizo Aristóteles, ni ningún otro pensador de la Antigüedad del que tengamos noticia.

2

Un objetivo de la *República* es proponer un modelo educativo para los jóvenes, y en especial para los futuros líderes, de una ciudad idealizada donde impere la justicia: como Platón enfatiza, no existe esperanza alguna de fundar una ciudad así, si desde un principio no se concibe e implementa un sistema educativo que garantice que quienes estén destinados a dirigirla se conviertan en personas razonables e íntegras (véanse *Rep.*, IV 423e; V 473d–e; y VI 485a–487e). Hacia el final del libro II, Platón —a través del personaje de Sócrates— comienza a delinear

tal sistema; una vez entablada la discusión, no tarda en surgir la pregunta de si en una ciudad idealmente constituida se replicaría la costumbre ateniense de recitar poemas a los niños desde su más temprana edad. Según Sócrates, exponer obras poéticas a los menores ayuda a moldear su alma y a moderar sus pasiones (véase *Rep.*, II 377c; y III 403a). A lo anterior añade que una educación que incluye la poesía (y por ende la música) es beneficiosa, pues

[...] el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma y la afectan más vigorosamente, trayendo consigo la gracia [...] si la persona está debidamente educada, no si no lo está. Además, aquel que ha sido educado musicalmente como se debe es quien percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales, ante las que su repugnancia estará justificada; alabaré las cosas hermosas, regocijándose con ellas y, acogiéndolas en su alma, se nutrirá de ellas hasta convertirse en un hombre de bien. Por el contrario, reprobará las cosas feas —también justificadamente— y las odiará ya desde joven, antes de ser capaz de alcanzar la razón de las cosas; pero, al llegar a la razón, aquel que se haya educado del modo descrito le dará la bienvenida, reconociéndola como algo familiar. (*Rep.*, III 401d–402a)

Sin embargo, Sócrates también observa que no cualquier tipo de poesía surte los efectos descritos. Frecuentemente los poetas hablan de personajes cuya conducta es reprobable, lo que puede tener una influencia negativa en una audiencia infantil (véase *Rep.*, III 389d–392b). Más grave aún, a menudo los poetas distorsionan la verdad acerca de personajes históricos, y llegan hasta la profanación, en particular cuando representan a los dioses como algo distinto de una fuente de lo bueno (véase *Rep.*, II 377d–380c). En otras palabras, a pesar del potencial de la poesía como herramienta educativa, su contenido no siempre es moralmente edificante y, por el contrario, es usual que disemine falsedades acerca de los hombres, los héroes y los dioses (la conducta de estos últimos en la *Ilíada* y en la *Odisea* es francamente indecente). Por estas razones, Sócrates y sus interlocutores concluyen que en una ciudad idealmente constituida sólo se utilizarían poemas finos y probos para la educación de los niños, lo que a su vez requiere que los poetas, o por lo menos sus creaciones, sean puestos bajo supervisión (véase *Rep.*, III 386b y 392a).

El primer acercamiento a la poesía y a sus méritos didácticos que encontramos en la *República* desemboca, pues, en un llamado a la censura. Es de admitir, sin embargo, que la conclusión a la que se llega en esta etapa del diálogo no es irrazonable: lo que Platón cuestiona no es el género poético en sí, sino la prudencia de exponer a escolares obras cuyo contenido es moralmente dudoso, y esto lo lleva a concluir que en una ciudad idealmente constituida los poemas enseñados a los niños deberían ser seleccionados con cuidado. Como algunos comentaristas han observado (véase Nehamas, 1999: 279-301), en la práctica esto no diferiría demasiado de un sistema de clasificación como el que actualmente rige al cine, según el cual ciertas películas, quizás las mejores, no son consideradas aptas para audiencias de menores, y en todo caso su presentación no se permitiría en un jardín infantil.

3

Sin embargo, la crítica que hace Platón a la poesía va mucho más allá del simple cuestionamiento de la sensatez de exponer colegiales a poemas de dudoso contenido moral: a partir del libro III de la *República* se perfila la idea de que no habrá lugar en una ciudad idealmente constituida ni para los poetas ni para la mayoría del repertorio poético, aunque a esa altura del diálogo todavía no se han sentado las bases para justificar tan amplia exclusión. Lo que Platón desarrolla en los libros tempranos de la *República* es el concepto de imitación o representación (*mímesis*), instrumento polifacético que, como se verá, sirve para profundizar el análisis y la crítica del género poético. Por medio de este concepto, Platón buscará construir una teoría de la forma poética a partir de la cual se sigan generalizaciones acerca de los efectos morales y sociales de la poesía, independientemente del contenido particular de ésta o aquella obra. Es decir, lejos de quererse instalar en el rol de miembro del comité de clasificación y censura de obras poéticas, en el cual tendría que examinar uno a uno diversos poemas y determinar si proponen historias verdaderas y edificantes, Platón busca emitir un juicio general acerca de la poesía y valerse de él para determinar si en una ciudad justa, capaz de sustentar la mejor vida humanamente posible, la poesía ju-

garía un papel tan prominente como el que de hecho jugaba en la Atenas clásica.

A grandes rasgos, la siguiente es la teoría de la poesía desarrollada en el libro III. Después de argumentar que, debido a su contenido, un gran número de poemas célebres no deben ser utilizados en la educación de los niños, Sócrates sostiene que no es únicamente el contenido de la poesía, sino también su forma (*lexis*), la que puede ejercer una influencia negativa sobre las mentes jóvenes. Esta afirmación se basa en la observación de que lo que caracteriza estilísticamente a la tragedia, la comedia, y en buena medida a la épica, es que en estos tipos de composición poética se imitan las palabras y las acciones de los personajes representados: el poeta encubre su voz narrativa y dota a sus personajes de voz propia (véase *Rep.*, III 392d–394c). Para Platón, el uso de la figura estilística del discurso directo genera un problema: puesto que el poeta usualmente imita un amplio número de personajes, por necesidad se sobreextiende, “de manera que es incapaz de imitar bien muchas cosas, o de hacer las cosas mismas a las cuales las imitaciones se asemejan” (*Rep.*, III 395b). Así, el *modus operandi* del poeta imitativo se opone en forma directa a la conducta proyectada para los habitantes de la ciudad idealmente constituida, quienes han de especializarse y dedicarse sólo a un tipo de actividad, como Platón insiste desde que se propuso la tarea de concebir una sociedad justa.⁴ Dicho de otra manera, como la profesión del poeta imitativo requiere cierta mutabilidad, quien la ejerce no pertenece al tipo de persona apropiado para insertarse en la vida de la ciudad ideal.

Empezaré por advertir que la conclusión del anterior argumento no puede ser que toda actividad imitativa ha de prohibirse en la ciudad

⁴ Platón tiene dos razones para exigir que los habitantes de una ciudad idealmente constituida se dediquen a una sola función. La primera es que, en vez de que cada persona intente satisfacer todas sus necesidades, es más eficiente que cada trabajador se especialice en una actividad y que con lo que devengue de su trabajo obtenga de otros lo que no pueda procurarse por sí mismo. La segunda es que, como resultado de una división estricta del trabajo, las personas pueden dedicarse al tipo de actividad más acorde con su naturaleza. A este respecto véanse *Rep.*, II 369d–370c y 374b; III 394e–395b; y IV 423c–d y 443c–e.

ideal. La razón es que para Platón la imitación es una actividad útil para el desarrollo del carácter moral, y juega un papel importante en la educación de los jóvenes, en particular de los destinados a ser guardianes de una ciudad justa. De hecho —según su entender— los jóvenes guardianes deben, desde su temprana infancia, ser imitadores de personas moderadas, valientes, reverentes y libres: hacerlo los introducirá y acostumbrará a los tipos de conducta deseables, y su carácter se irá forjando con el ejemplo. Asimismo, los jóvenes guardianes deben cuidarse de imitar personas que actúen de manera reprobable, “para que no suceda que, a raíz de la imitación, se compenetren con la realidad” (*Rep.*, III 395c). En suma, la diferencia entre el tipo de imitación practicado por los poetas y el de los jóvenes guardianes es que mientras los primeros no tienen reparo en imitar a cualquiera, los segundos en general sólo deben imitar a personas moralmente ejemplares: como aquellas en las que eventualmente han de convertirse.

De lo anterior, Platón concluye que las puertas de la ciudad ideal quedarán cerradas a todo poeta capaz de imitar a cualquier personaje o acción, siendo aceptado únicamente, en palabras de Sócrates, el “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” (*Rep.*, III 398b). Así pues, el papel de los poetas de una ciudad idealmente constituida estaría restringido a suministrar los poemas simples y edificantes que pueden servir de apoyo en la formación de los jóvenes guardianes al inicio de su carrera al servicio de sus conciudadanos.

Sobra decir que el argumento recién expuesto es poco convincente. Por una parte, aun si se aceptara sin reservas la restricción de que cada habitante de una ciudad idealmente constituida debe dedicarse a una sola actividad —y esto ya es mucho—, podría encontrarse un poeta imitativo que concentrara todo su esfuerzo en un sólo objetivo: el de imitar toda suerte de personas y acciones. Un poeta como éste tendría que aceptar que algunas de sus creaciones (aquellas en las que se imitan personas o conductas moralmente cuestionables) se verían razonablemente excluidas de las escuelas primarias, pero una gran distancia separa esto de admitir que su actividad creativa es causa de destierro. Por otra parte, Platón no ha explicado por qué desestima la posibilidad de que la imitación poética de personajes moralmente reprobables pueda resultar edifi-

cante, al presentar a los jóvenes ejemplos de acciones socialmente inaceptables, o de cómo acciones que en apariencia benefician a una persona pueden perjudicar gravemente a otras. Así pues, para responder a esta cuestión y también a la de cuán deseable sería que los ciudadanos adultos, moralmente formados, estuvieran expuestos a las obras de poetas imitativos, Platón se verá obligado a desarrollar una teoría sobre el efecto que tiene la poesía en la *psyche* madura.

Más adelante (en el apartado 6) consideraré esa teoría. Por ahora quiero resaltar que pese a ser débil el argumento en contra de los poetas imitativos que descansa en el principio de división del trabajo, es profunda la preocupación que lo anima; prueba de ello es que en el libro X de la *República* Platón propondrá una nueva versión de esta línea argumentativa. Lo que Platón aducirá en ese momento es que la actividad del poeta imitativo es intelectualmente poco valiosa y moralmente perniciosa, no tanto porque suponga una violación del principio de división del trabajo, sino porque los poetas imitativos representan y juzgan con facilidad a todo tipo de personas, sin tener conocimiento sustantivo de la naturaleza de sus actividades y sin discriminar de acuerdo con el valor de su carácter, logrando erigirse, no obstante, en reconocidos guías morales de su cultura.

4

Por lo pronto, regreso a los primeros libros de la *República*. Luego de argumentar que, debido a su estilo imitativo, únicamente las tragedias, comedias y épicas moralmente edificantes son permisibles en una ciudad idealmente constituida, Sócrates dirige su atención hacia los géneros poéticos no imitativos: a saber, las odas líricas y las canciones. Los ejemplares de dichos géneros contienen dos elementos ausentes de los poemas imitativos: tienen un trasfondo musical y observan ciertos patrones métricos definidos. Lo anterior da lugar a la pregunta sobre qué estructuras armónicas y qué ritmos deberían utilizarse en poemas no-imitativos aptos para la educación de jóvenes guardianes. Aunque parece imposible responder tal pregunta de manera no arbitraria, pues no es claro cómo juzgar a la armonía o el ritmo de acuerdo con parámetros esencialmente

morales, Platón encuentra bases en el concepto de mimesis para ensayar una respuesta. Su idea es que armonía y ritmo deberían “adecuarse al texto” (*Rep.*, III 398d), donde, como ya se ha establecido, sólo son admisibles narrativas que infundan piedad y virtud. Dicha adecuación de armonía y ritmo al texto se lograría mediante la imitación del tono de voz. Según Sócrates, sólo es necesario retener en la poesía de la ciudad ideal un tipo armónico con el cual

[...] se pueda imitar adecuadamente los tonos y modulaciones de la voz de un varón valiente que, participando de un suceso bélico o de un acto cualquiera de violencia, no tiene fortuna, sea porque sufre heridas o cae muerto o experimente alguna clase de desgracia; pero que, en cualquiera de esos casos, afronte el infortunio de forma firme y valiente. También piensa en otra armonía con la cual se pueda imitar a quien, por medio de una acción pacífica y voluntaria, intenta persuadir a otro hombre y le suplica: con una plegaria a un dios, con una enseñanza o una exhortación [...] Las armonías que debes dejarnos, pues, son las que mejor imitarán las voces de los infortunados y de los afortunados, de los moderados y de los valientes. (*Rep.*, III 339a-c)

Lo que vale para la armonía también vale para el ritmo: una métrica aceptable permitiría imitar “los ritmos propios de un modo de vivir ordenado y valeroso” (*Rep.*, III 399e). En lo que concierne a ritmo y armonía, en suma, la imitación se convierte en una suerte de acompañamiento: un seguimiento de los patrones de habla de personajes virtuosos por medio de los cuales se transmite una connotación moral positiva.

Así pues, mediante la ayuda de un maleable concepto de mimesis, Platón completa su catálogo de las formas poéticas ortodoxas: en la ciudad ideal serán aceptados poemas que traten de temas y personajes virtuosos, ya sea de manera directa o indirecta, cuya métrica y música acompañante transmitan sobriedad. Otros tipos de poesía —donde aparezcan personajes moralmente corruptos, o en el que se empleen ritmos o modos musicales que no imiten conductas moderadas— deben ser rechazados, aun si son logrados y agradables (véase *Rep.*, III 397c-e). El objetivo de lo anterior sería contribuir a la formación de un carácter óptimo en la juventud de una ciudad justa.

Culminado el catálogo de la poesía ortodoxa, Platón generaliza: no solamente una obra poética, sino cualquier creación artística o artesanal⁵ puede tener un efecto positivo en el desarrollo moral de las personas, si es producida de acuerdo con patrones imitativos adecuados. Por lo mismo, hay obras de carácter imitativo pertenecientes a cualquier género artístico o artesanal que no tendrían cabida en una ciudad ideal, dada su capacidad de ejercer una influencia moral negativa. Por consiguiente, la totalidad de la producción artística y artesanal de una ciudad así ha de ser supervisada. Por ejemplo, para prevenir que los guardianes “crezcan entre imágenes del vicio”, Platón decreta que en ninguna de sus obras los artesanos podrán “representar, en las imitaciones de seres vivos, lo intemperante, lo servil y lo indecente” (*Rep.*, III 401b–c).

Resulta significativo que en este punto de la *República* la poesía es tratada como la forma artística paradigmática: es a través de una extensión directa de consideraciones acerca de ella que se derivan conclusiones del lugar que otras prácticas artísticas o artesanales tendrían en la ciudad ideal (como veremos, esta postura será abandonada posteriormente). También es cierto que Platón no expone cómo se aplica el concepto de mimesis a otras prácticas: recuérdese que este concepto se introdujo para distinguir entre narración indirecta y discurso directo, modalidades que no tienen contraparte obvia en el caso de, por ejemplo, la arquitectura, o de la pintura misma (*cf.*, Annas, 1982: 4). No obstante, parece razonable atribuir a Platón la siguiente idea: existen dos tipos de poesía, imitativa y no imitativa, donde ejemplares de ambos tipos pueden ejercer una influencia moral negativa. Otras clases de formas artísticas y artesanales también pueden tener variedades imitativas y no imitativas, pero en esos casos sólo las imitativas presentarían peligros morales: una ánfora o un tejido decorados con patrones geométricos es, *per se*, moralmente inerte, pero uno donde se represente un héroe realizando alguna actividad vergonzosa deja de serlo (*Rep.*, II 378c).

Si bien la discusión de las artes plásticas en los libros II y III de la *República* es somera e incompleta, la relación hecha de la poesía, de sus géneros y subgéneros, y de los peligros morales inherentes en su recita-

⁵ Platón menciona explícitamente la pintura, el tejido, el bordado y la arquitectura (*Rep.*, III 401a).

ción o lectura, es bastante comprensiva. Platón termina esta relación con una reveladora admisión del singular poder de la poesía: para lograr que las personas se conviertan en ciudadanos moderados y de bien, es suficiente educarlos con la ayuda de las formas poéticas ortodoxas, complementando lo anterior con un poco de entrenamiento físico, no tanto por el bien del cuerpo sino para fortalecer el carácter y producir armonía en el alma (véase *Rep.*, III 410a–412b). A la luz de esta conclusión, resulta sorprendente que, cuando Platón regresa al tema de la poesía imitativa en el libro final de la *República*, ya no abogará por su supervisión, sino por su prohibición definitiva.

5

La reflexión sobre la poesía se retoma en el libro X, después de que en los libros VIII y IX se consideraran diversas formas de corrupción y degeneración de la ciudad y de la *psyche*. En el desenlace del diálogo, la posición de Platón frente a la poesía se ha endurecido: Sócrates abre la discusión afirmando de manera tajante que la poesía imitativa no tendría lugar alguno en una ciudad idealmente constituida (véase *Rep.*, X 595a). Ya no se trata, pues, de declarar ciertas obras poéticas imitativas como no aptas para menores, sino de impedir que cualquier adulto sea expuesto a este tipo de creaciones. Como hemos visto, esta postura se anticipaba en los libros tempranos, sin que Platón tuviera argumentos para sustentarla plenamente. ¿Cómo la justifica ahora? ¿Qué lo lleva a concluir que los adultos de una ciudad ideal deberían ser tratados como si fueran niños? En todo caso, la idea que motive tal control no puede ser sencillamente que los adultos pueden verse expuestos a malos ejemplos al leer o escuchar poemas en los que se imitan personajes de dudosa virtud y esto debe ser impedido. Si así fuera, el sentido moral que según Platón los seres humanos estamos en capacidad de desarrollar es vulnerable a la simple representación de conductas reprobables en un contexto ficticio. Abogar por el desarrollo de un sentido moral tan endeble no puede ser uno de los grandes objetivos perseguidos en la *República*.

Para responder a las interrogantes antes planteadas es necesario revisar de cerca los argumentos propuestos en el libro X. La discusión co-

mienza con un intento por parte de Sócrates de profundizar sobre el concepto de mimesis, lo que será hecho “por medio del método acostumbrado”: es decir, a través de la teoría de las Formas (véase *Rep.*, x 596a). Según Sócrates, existe, por ejemplo, la Forma de una cama —las condiciones necesarias y suficientes, por así decirlo, para que un objeto sea una cama—. Un carpintero que hace una cama “dirige la mirada” hacia esa Forma: al fabricar algo que funciona como una cama, fabrica un artefacto que satisface dichas condiciones, aunque posiblemente no pueda ni le interese enumerarlas por completo. En contraste, el pintor que dibuja la imagen de una cama únicamente crea su apariencia: su trabajo simplemente es imitar lo que ha fabricado el carpintero. En tanto que imitador, el pintor no necesita tener conocimiento, opinión correcta, o siquiera comprensión intuitiva de las condiciones que hacen de cierto objeto una cama: todo lo que hace es copiar la cama fabricada por el carpintero, de tal forma que es, a lo sumo, “autor del tercer producto contando a partir de la naturaleza” (*Rep.*, x 597e). De la misma manera que imita camas, el pintor puede imitar cualquier objeto observable y bien podría conformarse con “tomar un espejo y hacerlo girar para todos lados” (*Rep.*, x 596e).

Habiendo caracterizado la imitación en relación con la pintura de la manera recién descrita, Sócrates tilda a los poetas de imitadores.⁶ Al igual que el pintor, el poeta es alguien que puede imitar muchas cosas, pero que produce meras apariencias y no tiene conocimiento detallado de los temas que trata. De igual modo que la pintura, la poesía es vista como un “juego que no debe ser tomado en serio”, “algo situado en tercer lugar a partir de la verdad” (*Rep.*, x 602b–c). Así, la reintroducción en el libro X del concepto de mimesis haciendo inicialmente referencia a la pintura, para después trasladarlo a la poesía, rebaja el valor intelectual de la segunda. Mientras que en el libro III se sugería que usualmente el poeta carece de autoridad en los sujetos que trata, pues es capaz de imitar a todo tipo de personas y acciones, en el libro X, como resultado de la comparación con la pintura y mediante la introducción de la teoría de las

⁶ Los tragedistas son llamados imitadores en *Rep.*, x 597e; Homero (y por extensión los demás poetas épicos) en *Rep.*, x 598e.

Formas, la ignorancia del poeta deja de ser una cuestión incidental para convertirse en algo epistémicamente ineludible.

Por supuesto, cabe preguntarnos si la descripción que hace Platón de la pintura es acertada y si sus conclusiones sobre ella son aplicables a la poesía. Parece claro que la respuesta a ambas preguntas es negativa. Primero, la labor de un pintor, aun si éste es estrictamente figurativo, supera por mucho la de sólo copiar objetos observados. No sólo son los pintores observadores ávidos que usualmente acumulan conocimiento extensivo de lo que pintan,⁷ sino que además están preocupados tanto por la composición pictórica como por la narrativa, todo lo cual requiere el ejercicio de la creatividad y del juicio.

Segundo, el argumento presentado referente a la pintura —según el cual la Forma de la cama (hecha por un dios) es ejemplificada por una cama concreta (fabricada por un carpintero) e imitada por la apariencia de una cama (pintada por el pintor)— no tiene contraparte directa en términos de la poesía. Lo que Sócrates dice acerca del *imitador poético* es que éste usa palabras para pintar imágenes de cada una de las actividades humanas, sin tener conocimiento profundo de ellas, de tal manera que otros igual de ignorantes que él suponen que habla extremadamente bien sobre la zapatería o las artes militares o cualquier otra cosa (*Rep.*, X 601a). Pero ¿cómo funciona aquí la analogía con la pintura? ¿Habría acaso Formas de la zapatería o de las artes militares, que de alguna manera los zapateros o los generales ejemplifican, y que los poetas meramente imitan? Aun suponiendo que las hubiera, lo cierto es que Sócrates y sus interlocutores no plantean la cuestión en esos términos: pero en ausencia de una referencia directa a la teoría de las Formas, estrictamente ya no se sigue la conclusión de que el fruto del trabajo del poeta está distanciado tres veces de la verdad. Sócrates tampoco podría apelar a lo que se dijo sobre la mimesis en los libros II y III para explicar por qué la imitación poética es comparable con la pictórica: el concepto de mimesis que aparece en los libros tempranos no tiene nada en común con la representación visual hecha por el pintor, pues como observamos se basaba

⁷ Aristóteles insiste en este punto cuando argumenta que el espectador aprende algo cuando observa una pintura imitativa, siendo ésta la razón, según él, por la cual se deriva placer de la imitación. Véase *Poética*, IV 1448b, 8–20.

en el hecho de que los poetas imitativos apelan al recurso del discurso directo, así como a una conformidad de armonía y ritmo poético con la cadencia del discurso de los personajes representados.

Más allá de lo insatisfactoria que resulta la analogía entre pintura y poesía que Sócrates propone,⁸ es fácil ver cuál es el propósito perseguido por Platón: de manera similar a la que en el libro III se argumentaba que los poetas son incapaces de imitar fidedignamente, pues se sobreextienden e imitan a todo tipo de personajes, en el libro X el poeta es visto como alguien que carece de conocimiento sobre los asuntos que trata y, por consiguiente, no merece mayor autoridad o confianza, en especial si los asuntos en cuestión revisten relevancia moral. Para enfatizar este punto, Platón desacredita a los poetas argumentando que mientras, por ejemplo, un flautista posee conocimiento de cómo tocar una flauta, y un fabricante de flautas tiene opinión verdadera de si una flauta es buena, el poeta carece de ambas (véase *Rep.*, X 601c-602c).

Podría objetarse que lo anterior no contempla la posibilidad de que el poeta posea un tipo de conocimiento específico a su arte: conocimiento sobre cómo escribir poesía, opinión verdadera acerca de si una obra poética refleja talento o maestría. Pero esto no es lo que preocupa a Platón, quien no tendría problema en aceptar que los poetas, al igual que los zapateros, poseen una forma de conocimiento práctico que los califica para trabajar en el oficio que han elegido. El problema, según él, es que en sus obras los poetas hablan de las acciones de otros; al hacerlo, explícita o implícitamente, emiten juicios valorativos sobre esas acciones, a los cuales en su medio cultural se les atribuye cierta autoridad, a pesar de que quienes los imparten en general carecen tanto de experiencia en las actividades que describen, como de conocimiento en lo que constituye la acción justa, o tan siquiera de la conciencia de que no poseen ese conocimiento ni una metodología para obtenerlo.

⁸ Cuando Aristóteles compara la poesía y la pintura (*Poética*, I 1447a, 19–20; y II 1448a, 4–8), lo hace para justificar la afirmación, heredada directamente de Platón, de que la tragedia, la comedia y la épica son *modos de imitación*. La diferencia es que Aristóteles en ningún momento intenta desacreditar a la pintura o a la poesía como actividades intelectualmente desdeñables.

El argumento platónico según el cual la composición de poesía imitativa es una actividad sin mayor valor intelectual no está confinado a la *República*: en varios de sus diálogos se refiere en tono de burla a la composición de poemas como una forma de locura inspirada por los dioses y, por consiguiente, a los poetas como cognitivamente irresponsables de las creaciones que se les atribuyen.⁹ ¿Por qué insiste Platón en despojar a los poetas no solamente de autoridad, sino también de autoría? La respuesta, creo, es que su descripción del poeta como imitador insensato, o como una especie de médium, es una reacción a lo que él considera la actitud equivocada y en su tiempo prevalente de entender a la poesía como un repositorio de conocimiento moral. Sócrates denuncia esta actitud en el libro X cuando critica a quienes elogian a Homero como “el poeta que educó a Grecia” y creen que “con respecto a la administración y a la educación de los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe” (véase *Rep.*, X 606e). El problema, además, no radica exclusivamente en los lectores y el público: la actitud en cuestión era asumida por los poetas mismos, quienes veían sus obras como fuentes de educación moral y guías para la acción. En su comedia *Las ranas* (405 a. de C.), Aristófanes satiriza esta actitud planteando un concurso entre los ya fallecidos tragedistas Eurípides y Esquilo: el objetivo del certamen es decidir cuál de los dos debe ser convocado del inframundo para prestar ayuda a una Atenas en decadencia y necesitada de buenos consejos morales y políticos. En un esfuerzo por demostrar superioridad sobre su contendiente, el personaje de Esquilo dice:

[...] es preciso que el poeta oculte el vicio y no lo saque a la luz ni lo ponga en escena. Pues a los pequeños son los maestros quien los educa, pero a los jóvenes son los poetas. En efecto es absolutamente necesario que nosotros digamos cosas honestas y útiles. (Aristófanes, 1993: vv. 1060-1065)

⁹ Véanse *Apología*, 22b–c; *Menón*, 99c–d; *Ion*, 534e–535a. En *Fedro*, 245a, aunque la poesía también es entendida como una forma de locura divinamente inspirada, es vista de manera favorable por esa precisa razón. Martha Nussbaum (2001: 200-227) propone una lectura del *Fedro* como (entre otras cosas) una retracción parcial de la postura adoptada en la *República* frente a la poesía.

Si Platón tiene razón al afirmar que los poetas no tienen conocimiento de mucho de lo que hablan, entonces es peligrosa la actitud predominante en su tiempo hacia la poesía, así como la autoconcepción de los poetas como guías morales. Tal y como Platón ve su propia situación cultural, la mayoría de sus contemporáneos permiten que un gremio de ignorantes los guíe en los asuntos estrictamente más importantes de su vida. Su respuesta a este problema es nada menos que la misma *República*: una propuesta comprensiva de cómo hacer posible que un buen número de personas (aquellas cuya naturaleza lo permite) puedan vivir una vida liderada por la razón, comprometida con la búsqueda del conocimiento, y en la que se consiga, aunque sea parcialmente, acceder a la excelencia moral y a la virtud —esto es, una vida vivida bajo la influencia de la filosofía y no de la poesía.¹⁰

6

Por mucha verdad que encierre la actitud crítica de Platón, la injusticia de su visión sobre la poesía como una actividad de poco valor intelectual es evidente para cualquiera que haya leído a los poetas clásicos griegos. Lo fue para Aristóteles, quien no permitió que la postura de Platón se quedara sin correctivo en la *Poética*: su respuesta se basa en el análisis de la tragedia como la imitación de una acción única, coherente y autocontenida, lo cual requiere que el dramaturgo no se limite al simple relato de una acción, pero que tome distancia de una serie de eventos y extraiga lo esencial de ellos.¹¹ Adicionalmente, el dramaturgo debe entender las maneras en que un determinado tipo de personaje reacciona-

¹⁰ El paradójico uso por parte de Platón de extensos recursos poéticos (la adopción de la forma del diálogo, la referencia a mitos en el seno de sus argumentos —incluida la discusión con la que culmina el propio libro X de la *República*—, las frecuentes citas a versos homéricos) ha suscitado grandes debates, al margen de los cuales tendré que permanecer para efectos de este trabajo. Algunas discusiones recientes pueden encontrarse en Rosen, 1988: cap. 1; y Brisson, 2004.

¹¹ Es posible que Aristóteles haya teorizado sobre géneros poéticos diferentes a la tragedia, pero si lo hizo sus textos no sobrevivieron.

ría ante una situación dada y anticipar las cosas que diría. Lo anterior otorga a la tragedia, según Aristóteles, un cierto carácter filosófico, pues “trata sobre todo de lo universal” (*Poética*, 1451 b5); de hecho, el mismo Platón concede algo similar, cuando repetidamente cita con aprobación generalizaciones homéricas sobre ciertos personajes y acciones (véase *Rep.*, III 389e; IV 441b; y V 468c–d). Tal vez porque es consciente de la insuficiencia del primer argumento presentado en el libro X para justificar una exclusión total de la poesía imitativa de la ciudad ideal, Platón se esmera en suplementarlo con dos argumentos adicionales.

El segundo argumento contra la poesía que Sócrates esgrime en el libro X de la *República*¹² parte una vez más de una analogía con la pintura y se apoya en la teoría, desarrollada a partir del libro IV, según la cual la *psyche* humana se divide en dos partes: la racional y la irracional (esta última se divide a su vez en dos partes, la apetitiva y la fogosa).¹³ Sócrates comienza por recordarnos que a veces los pintores se valen de ilusiones ópticas para engañar o confundir a su público, aunque este tipo de maniobra es rápidamente descubierto por la parte racional y calculadora del alma, lo que es tomado como evidencia de que la imitación pictórica no influye fuertemente sobre nuestro raciocinio. La sospecha de Sócrates es que la poesía imitativa da lugar a un engaño similar, aunque más difícil de detectar y corregir.

El tipo de engaño que concierne a Sócrates no es la decepción directa que resultaría cuando en un poema imitativo se profieren falsedades: ese terreno fue cubierto en la crítica a la poesía desarrollada en los primeros libros de la *República*. El asunto ahora es, más bien, que resulta preferible para un poeta imitar a personas cuya alma es dominada por la parte irracional, por lo menos por tres razones. Primero, este tipo de persona es más variado y colorido, y por tanto proporciona material más abundante para la imitación que el tipo de persona moderada, sobria y autosuficiente en cuya alma prima la razón. Segundo, al poeta le resulta más fácil imitar a personas cuyo carácter se asemeja al suyo propio. Tercero, los poetas se ven incitados a imitar a personas excitables y va-

¹² El argumento presentado en *Rep.*, X 602c–605c es poco claro y su interpretación famosamente elusiva. La actual lectura se apoya, en parte, en Nehamas, 1982: 64–66.

¹³ Véase *Rep.*, IV 434d–441c. La teoría psicológica iniciada en este pasaje es desarrollada en los libros VIII y IX.

riadas ante una audiencia compuesta, paradigmáticamente, por una multitud congregada en un festival cívico, y por lo tanto más dada a apreciar esa clase de descripción (véase *Rep.*, X 604e–605a). Sócrates concluye que, al representar personajes no regidos por la razón, la poesía imitativa tiende a atraer, y de hecho a gratificar, la parte irracional e inferior del alma.

Aun admitiendo que los poetas suelen representar personajes moralmente imperfectos y no sólo gobernados por la razón, ¿por qué este tipo de imitación atraería a la parte irracional del alma en los miembros de la audiencia? ¿Acaso no podría alguno de esos miembros presenciar la representación de un carácter moralmente reprensible y usar su razón para juzgarlo como tal? La respuesta a la que apunta Platón, al parecer, es la siguiente: aun si mediante su razón un espectador juzgara dicho carácter como reprensible, el hecho psicológico es que la representación poética despierta sus emociones y esto es algo que tiende a disfrutar. El resultado es que el espectador experimenta un cierto embeleso con algo que sabe debería deplorar. Para Platón, la poesía imitativa —como la pintura *trompe l'oeil*, pero de forma más subrepticia— nubla nuestra capacidad crítica y continúa surtiendo este efecto aunque lo hayamos advertido. De este modo despierta las partes bajas de nuestra alma, y hace que nos interese por, y experimentemos placer mediante, la representación de acciones moralmente inaceptables.

El argumento anterior, sin embargo, se basa en una analogía con la pintura que es limitada y no da pie a conclusiones firmes: pues una cosa es experimentar una ilusión óptica y otra muy diferente que el alma se vea dominada por su parte irracional. Como Aristóteles vería claramente en su *Poética*, el hecho de que para efectos narrativos resulte más interesante un personaje moralmente defectuoso que uno probo no tiene por qué perjudicar moralmente a la audiencia, y por lo contrario puede resultar provechoso para su crecimiento moral. Pero las críticas contra la poesía imitativa que Platón despliega en el libro X no se agotan con su segundo y cuestionable argumento: aún le queda por presentar su “mayor acusación”, según la cual, “con excepción de unos pocos, la poesía es capaz de corromper incluso a los hombres de bien” (*Rep.*, X 605c). La exclusión final de la poesía imitativa de la ciudad ideal se basará en esta

tercera acusación, dejando lugar en la *polis* únicamente para “himnos a los dioses y encomios a los hombres buenos” (*Rep.*, X 607a). Lo que Sócrates aduce en este último argumento es que, en tanto espectadores de, por ejemplo, una tragedia, experimentamos emociones análogas a las representadas por los personajes escénicos:

[cuando oímos] a Homero o a alguno de los poetas trágicos que imita a algún héroe en medio de una aflicción, extendiéndose durante largas frases en lamentos, cantando y golpeándose el pecho [...] nos regocijamos, y abandonándonos a nosotros mismos, los seguimos con simpatía y elogiamos calurosamente como buen poeta al que hasta tal punto nos pone en esa disposición. (*Rep.*, X 605d–e)

Según Platón, es como si las emociones que invaden a los personajes poéticos fueran contagiosas, transfiriéndose a una audiencia que voluntariamente se entrega a experimentar sentimientos que en la vida real son usualmente, y por buenas razones, mantenidos bajo control.

Eso no es todo. Según Sócrates, cuando el alma está bajo la influencia de la imitación poética, se hace simultáneamente vulnerable en dos frentes. Por un lado, el contacto con la representación potencia la parte irracional del alma, que ansía experimentar respuestas emocionales como el llanto o la risa. Por el otro, la parte racional del alma baja su guardia cuando, por ejemplo, se le representa el sufrimiento de un personaje ficticio, incurriendo en el peligro de perder su capacidad de mantener el control en contextos de sufrimiento real. De igual manera la razón, que debería mantener a raya la parte del alma que se deja divertir por chistes groseros, se ve en menores condiciones de hacerlo después de entrar en contacto con la comedia. Lo que es más, según Platón, la imitación poética nos hace indulgentes frente

[...] a las pasiones sexuales, y a la cólera y a cuantos apetitos hay en el alma, dolorosos o agradables [...] pues alimenta y riega estas cosas, cuando deberían secarse, y las instituye en gobernantes de nosotros, cuando deberían obedecer para que nos volvámos mejores y más dichosos en lugar de peores y más desdichados. (*Rep.*, X 606d)

Aunque a primera vista parece que este tercer argumento en contra de la poesía imitativa es similar al anterior, pues ambos reparan en el imbalance producido en el alma justa (y en consecuencia en la ciudad justa) por la poesía imitativa, existe una diferencia importante entre los dos. En el último cargo imputado a la poesía, ésta deja de ser vista como el fruto de una actividad sin valor intelectual, como un asunto trivial que una persona seria debe tratar con indiferencia, y empieza a reconocérsela como algo que tiene el poder de ejercer una influencia seria y dañina sobre la vida moral. Lo que marca la diferencia es que la comparación con la pintura ha desaparecido. En el tercer argumento, Sócrates discute de manera directa, sin el intermediario de la forzada comparación con las imágenes y cómo éstas son producidas o percibidas, los efectos que según él la poesía imitativa tiene sobre su audiencia: agita sus emociones y deseos, y proporciona placeres mal encaminados, amenazando así con trastornar la armonía del alma de las personas, incluidas aquellas en las que gobierna la razón. Ya que la poesía imitativa tiene el poder de descarriar y corromper, y puesto que puede tener tales efectos aun hasta en hombres razonables y de bien, Platón concluye que la única solución es prohibirla.¹⁴

Así pues, los argumentos que Platón emplea para justificar la prohibición de la poesía imitativa en la ciudad ideal son: primero, que los poetas imitativos carecen de conocimiento y sus creaciones son intelectualmente desdeñables; segundo, que por su naturaleza imitativa la poesía seduce a la parte baja del alma; tercero, que la poesía tiene el potencial para

¹⁴ Sergio Ariza (2009: 19) propone una explicación de por qué Platón piensa que la mimesis poética tiende a atraer la parte inferior del alma distinta de la que se explora aquí. El género mimético se rige por leyes estéticas propias. Mientras que bien se puede hacer una narración simple sin hacer uso de recursos poéticos (el resultado será una narración no poética, mas no necesariamente una mala narración), si se hiciera una imitación que no siguiera ciertos principios poéticos, el resultado no sería una imitación no poética, sino una mala imitación. El problema es que las leyes estéticas que rigen a la mimesis no coinciden con los objetivos morales perseguidos por Platón: dichas leyes privilegian los discursos exaltados de personas no moderadas por encima de personificaciones de caracteres sobrios, cuya representación resulta sosa y no captura el interés de su audiencia pretendida.

trastornar y desestructurar la *psyche* de cualquier persona. Con los tres argumentos a la vista, finalmente estamos en posición de responder a una interrogante que quedó abierta al inicio de la sección anterior, donde nos preguntábamos cómo la prohibición de la poesía imitativa propuesta en el libro X de la *República* es compatible con la postura un poco menos estricta por la que se abogó en los libros II y III, que concluyen que cierto tipo de poemas imitativos —a saber, poemas representando personas de bien desempeñando acciones buenas— serían permitidos en la ciudad ideal.

Si mi lectura del diálogo es correcta, la respuesta es que Platón permite que una forma controlada y limitada de poesía imitativa juegue un papel en la educación de los jóvenes de la ciudad ideal, pero no le otorga un papel en la vida de sus habitantes adultos. Una clase restringida de poesía imitativa es útil para la educación moral, aunque sólo hasta cierto punto. De inicio la poesía sirve para familiarizar a los niños con formas de actuar moralmente encomiables, pero una vez que éstos adquieren la madurez para reconocer esas formas de actuar a través del ejercicio de la razón, lo mejor es dejar de lado la poesía para siempre: pues ni la imitación poética de personas de bien desempeñando acciones buenas va a mantener por mucho tiempo el interés de las personas maduras, ni los poetas, que buscan complacer a la multitud y ser reconocidos por ella, se sentirán satisfechos con la restricción de su trabajo a ese tipo de representaciones. Pero si formas menos antisépticas de poesía fueran permitidas y circularan por la ciudad, hasta los guardianes, que no sólo son probos sino que lo son por medio del ejercicio de la razón, pueden sucumbir a sus placeres, permitiendo que la parte irracional de su alma cobre fuerza y enturbie su juicio moral. De suceder esto, las consecuencias serían desastrosas no sólo para sí mismos, sino para la ciudad que gobiernan y para la totalidad de sus habitantes.

7

Como hemos visto, el curso educativo que Platón contempla para los jóvenes de la *polis* ideal avala únicamente poemas que les confieran instrucción moral. De éstos hay dos tipos. El primero contiene poemas no

imitativos en los que directamente se alaba a personas honorables o se canta a los dioses, y en los que por tanto se presentan modelos de personas a emular y ejemplos de cómo venerar lo sagrado. El segundo contiene poemas imitativos en los que se representan hombres buenos consumando acciones buenas. Los jóvenes que han crecido escuchando este tipo de poemas se manifestarán en contra de conductas vergonzosas cuando se enteren de ellas y su desarrollo moral se efectuará, por lo menos en parte, a través de un ejercicio imitativo similar al que se da en los poemas mismos —se convertirán en personas de bien a través de la imitación de personas de bien—.

Así pues, tras el *cursum* poético platónico subyace una concepción mimética del crecimiento moral: imitemos a personas buenas para convertirnos en personas buenas, no imitemos a personas corruptas para no convertirnos en personas corruptas. Aunque a primera vista una concepción tal pueda parecer desesperadamente simplista, no es del todo implausible. De hecho, Aristóteles desarrolla persuasivamente una posición de este tipo en la *Ética a Nicómaco*, cuando argumenta que las disposiciones morales correctas, cuya formación comienza a temprana edad, se adquieren por medio de la repetición frecuente de ejemplos apropiados, y que con el tiempo dichas disposiciones se van haciendo permanentes por fuerza del entrenamiento y la costumbre. Para Aristóteles, nos convertimos en personas justas actuando de manera justa, es decir, actuando como actúan las personas justas.¹⁵

No es difícil entender que quien suscriba una teoría del desarrollo moral de este tipo encontrará razonable concluir que no es prudente exponer a niños pequeños a representaciones de acciones moralmente reprehensibles. Con lo que no es tan fácil estar de acuerdo es con la postura que adopta Platón respecto al efecto que tiene la poesía en la *psyche* madura. En esencia, lo que preocupa a Platón es que el contacto con la poesía imitativa desencadena emociones que desafían la autoridad de la razón sobre la mente. Ante esta postura, es natural preguntarse si la respuesta emocional propiciada por la mimesis poética es necesariamente desestabilizadora y peligrosa. Esto es, justamente, lo que Aristóteles pone en duda

¹⁵ Véase *Ética a Nicómaco*, II-IV, en particular la discusión en 1104b, 9–14 y 1105b, 5–10, y también *Poética*, 1448b, 8.

en su *Poética*. Como sucede con su respuesta a la acusación, según la cual los poetas son intelectualmente incompetentes, la que, como vimos, desvirtuó observando que el tragedista desprende verdades universales acerca del carácter humano, la respuesta de Aristóteles a la actual preocupación es reveladora de profundas debilidades en la posición platónica.

Aristóteles concede sin ambages que la tragedia desencadena en su público una respuesta emocional: lo que no entiende es que esto necesariamente tenga efectos dañinos para el alma. Es más, según él, el *telos* de la tragedia es propiciar una *catharsis* de las emociones de piedad y miedo (véase *Poética*, 1449b, 28). Ahora bien, aunque es claro que Aristóteles considera dicha catarsis emocional como algo benéfico para quien la experimenta, desafortunadamente no es tan claro cómo sucede. Una manera de interpretar la noción de catarsis trágica es referirse a un proceso de alivio emocional, similar al que, en un contexto diferente, Aristóteles afirma que propicia la música (véase *Política*, 1341b, 37 y ss.). Según esta lectura, al presenciar una tragedia, el individuo asistiría a un despertar de las emociones de piedad y miedo; el contexto teatral permitiría que dichas emociones surgieran y se disiparan de manera controlada, volviéndolas inofensivas. La tragedia serviría, pues, como una especie de purgante emocional; lejos de representar la amenaza que Platón detectaba, funcionaría más bien como un remedio para la *psyche*, como algo que contribuye a asegurar su bienestar.

Una debilidad de la interpretación anterior es que no constituye una buena réplica a la crítica platónica de la mimesis poética. Platón sospecha de la poesía precisamente porque suscita una respuesta emocional, lo que, de acuerdo con la teoría psicológica desarrollada a lo largo de la *República*, es algo que necesariamente altera la armonía del alma. Como sostiene en su tercer y más grave argumento contra la poesía imitativa en el libro x, la poesía “alimenta y riega” los deseos y las emociones: y una vez que estas manifestaciones de la parte irracional del alma despuntan, de manera progresiva van ganando fuerza y desplazando a la razón de su posición de control. Con sólo afirmar que la tragedia suscita un despertar y una posterior purga emocional no se está proporcionando una respuesta a la psicología racionalista de la *República*: simplemente se la está contraviniendo, sin proporcionar indicios de una teoría que la reemplace.

Independientemente de lo observado, la interpretación de la catarsis trágica como una purga emocional ha sido ampliamente criticada (véanse Golden, 1973; Lear, 1988; y Nussbaum, 2001: 388-391). No pretendo ahondar en estas críticas; apenas señalaré que la lectura en cuestión presupone que Aristóteles entiende como beneficioso para la *psyche* deshacerse de las emociones de piedad y miedo, mientras que en repetidas veces dice que hay ocasiones en las cuales es apropiado sentir estas (y otras tantas) emociones, e inapropiado no sentir las (véanse *Ética a Nicómaco*, 1105b, 20–30; y *Retórica*, II). Lo que sí me interesa, en cambio, es delinear una lectura alternativa de la postura aristotélica que permita dar una mejor réplica a la desconfianza platónica de las emociones (para esto me apoyo en Schaper, 1968; Lear, 1988; y Halliwell, 2002: cap. 6).

Como dije antes, Aristóteles piensa en la catarsis de las emociones de piedad y miedo como el objetivo mismo de la tragedia. También observa que la mimesis poética induce un cierto placer: al presenciar una tragedia, y como resultado de la catarsis, el espectador experimenta placenteramente la piedad y el miedo. Cabe preguntarse: ¿por qué derivaríamos placer al presenciar los eventos representados en una tragedia (infanticidio, parricidio, incesto, traición, mutilación, asesinato)? Según Platón, el placer experimentado no es más que la gratificación de la parte irracional del alma, a la cual le ha sido permitido surgir y manifestarse en respuesta a la representación de eventos ficticios; la preocupación resultante es que la laxitud del espectador permita que su faceta irracional se acreciente y comience a ejercer influencia en juicios y acciones más allá del contexto teatral. De acuerdo con Aristóteles, en contraste, el placer experimentado como resultado de presenciar una tragedia no es algo moralmente problemático, pues en general no sentimos placer al enterarnos del sufrimiento ajeno en contextos no ficticios, a menos que seamos perversos. Pero, entonces, ¿qué suscita dicho placer? Tal como lo entiendo, la respuesta de Aristóteles es que el placer lo suscita la tragedia en sí: la imitación lograda y deliberada de una acción coherente y autocontenida en la que se presentan eventos que nos llenan de piedad y de miedo. En otras palabras, la catarsis de las emociones de piedad y de miedo conlleva al disfrute de una obra de arte.

¿De qué manera operaría este proceso? Es cierto que la reacción emocional del espectador de una tragedia responde a eventos que él o ella

reconocen como espantosos. Pero el espectador también entiende que los eventos representados por el tragedista son universalizables, en el sentido de que podrían ocurrirle a personas como él o ella. Dicho de otra manera, ser afectado por una tragedia es hacerse una idea de la falibilidad, la vulnerabilidad y el sufrimiento humano. Como esta idea es producto de una respuesta emocional, difiere de un entendimiento puramente intelectual de la condición humana, pero no hay motivo para pensar que esto disminuya su valor. No obstante, es importante notar que el proceso catártico así interpretado necesariamente involucra al entendimiento, pues transforma la respuesta emocional del espectador en una forma de conocimiento. Así pues, a diferencia tanto de la teoría platónica como de la interpretación de catarsis como purga emocional, la actual lectura explica por qué la respuesta emocional del espectador de una tragedia es cualitativamente diferente de las emociones que las *dramatis personae* experimentan en escena.

Si lo anterior es acertado, la *Poética* ofrece un argumento según el cual, gracias a sus méritos temáticos y formales, una tragedia provoca en el espectador una respuesta emocional que, transformada por el intelecto, acrecienta su conciencia moral. Esto podría sugerir que, en general, Aristóteles valora las emociones cuando desembocan en algún tipo de estado cognoscitivo, e intenta rescatar las emociones de la crítica de Platón mostrando cómo en ocasiones pueden suplementar a la razón. Pero aunque Aristóteles, en efecto, piensa que las emociones pueden jugar ese papel, también piensa que son valiosas en sí mismas (*cfr.*, Nussbaum, 2001: 391–392; y 1994: cap. 3). Para él, una persona de buen carácter no es aquella que, confrontada con una situación moralmente comprometedora, simplemente responde de manera intelectualmente apropiada, sino aquella cuya respuesta también es apropiada en el plano emocional (véase *Ética a Nicómaco*, 1109b 30-32). Tomemos como ejemplo el caso del dolor causado por alguna gran desgracia, como la pérdida de un hijo. Para Platón, una persona razonable y moralmente madura debe, en la medida de lo posible, contener ese dolor, en privado y especialmente en público. Esto es algo que debe ser hecho mediante una especie de cálculo racional: al confrontarse con un evento desafortunado, una persona así entenderá que

[...] lo más positivo es guardar al máximo la calma [...] y no irritarse, dado que no está claro qué hay de bueno y qué hay de malo en tales sucesos, que no se adelanta nada en afrontarlos coléricamente y que además ninguno de los asuntos humanos es digno de gran inquietud; y que la aflicción se torna un obstáculo para lo que debería sobrevenir rápidamente en nuestra ayuda en tales casos, [esto es,] la reflexión sobre lo que ha acontecido. Como cuando se echan los dados, frente a la suerte echada hay que disponer los propios asuntos del modo que la razón escoja como el mejor; y no hacer como los niños, que, tras haberse golpeado, se agarran la parte afectada y pasan el tiempo dando gritos, sino acostumbrar al alma a darse la curación rápidamente y a levantar la parte caída y lastimada, suprimiendo la lamentación con el remedio. (*Rep.*, X 604 b-d)

Aristóteles no concuerda con esta concepción proto-estóica de la virtud. Para él, una persona de buen carácter, una persona que aspire a la excelencia moral, es aquella que logre encontrar un “término medio tanto en las acciones como en las pasiones” (*Ética a Nicómaco*, 1109a 23–24). Así, Aristóteles está de acuerdo con Platón en pensar que un padre cuyo hijo ha muerto no debería quedar paralizado por el dolor y entregarse a la lamentación. Sin embargo, Aristóteles considera que sería indicio de una carencia moral si el padre no experimentara pesar y duelo a raíz de su pérdida: esto sería como si para él la vida de su hijo y el lazo paterno fueran cosas de poco valor.

El desacuerdo entre Platón y Aristóteles es, pues, fundamental: es, en esencia, un desacuerdo sobre lo que constituye una vida virtuosa. Para Platón

[...] el hombre [razonable] será el que más se baste a sí mismo para vivir bien; y que se diferencia de los demás en que es quien menos necesita de otro [...] y será también quien menos se lamente cuando le acontezca una desgracia como verse privado de un hijo o de un hermano, o bien de riquezas o de cualquier otro bien, y el que con mayor moderación la soportará. (*Rep.*, III 387 d–e)

Una persona así no siente apego por los asuntos humanos, y se vale del cálculo racional para suprimir sus emociones, evitando que éstas interfieran con su proceder. Aristóteles rechaza el ideal ascético de la *República*, afirmando en cambio la importancia de los lazos interperso-

nales y de los asuntos del mundo, cuando éstos se emprenden en forma apropiada. Adicionalmente, Aristóteles rechaza la idea de que ciertas emociones deben ser reprimidas por siempre, sustituyéndola por una teoría moral según la cual, así como el resto de nuestro carácter, nuestras respuestas emocionales deben ser cultivadas y entrenadas. Ésta es una empresa para la cual, a diferencia de Platón, puede reclutar la ayuda de algo que con razón tiene como uno de los más grandes logros de su cultura: la tragedia.

BIBLIOGRAFÍA

- Annas, Julia (1982), "Plato on the triviality of literature", en Julius Moravcsik y Philip Temko (eds.), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa, Estados Unidos, Rowman and Littlefield, pp. 1-28.
- Aristófanes (1993), *Las ranas*, Murcia, España, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Aristóteles (2001), *Ética a Nicómaco*, Madrid, España, Alianza Editorial.
- Aristóteles (2000), *Poética*, México, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ariza, Sergio (2009), "Desterrando formas poéticas en la República de Platón", *Revista de Estudios Sociales*, núm. 34, diciembre, pp. 13-23.
- Brisson, Luc (2004), *How the Philosophers Saved Myth. Allegorical Interpretation and Classical Mythology*, Chicago, Estados Unidos, The University of Chicago Press.
- Golden, Leon (1973), "The purgation theory of catharsis", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 31, núm. 4, pp. 473-479.
- Griswold, Charles L. (2009), "Plato on rhetoric and poetry", en Edward N. Zalta (ed.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stanford, Estados Unidos, Stanford University [http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/plato-rhetoric/], consultado el 14 de marzo de 2012.
- Halliwell, Stephen (2002), *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton, Estados Unidos, Princeton University Press.
- Kristeller, Paul Oskar (1951), "The modern system of the arts", *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, núm. 4, pp. 496-527. [Traducción al español: (1986), "El sistema moderno de las artes", en *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, España, Taurus, pp. 179-240.]
- Lear, Jonathan (1988), "Catharsis", en Jonathan Lear, *Open Minded. Working Out the Logic of the Soul*, Cambridge, Estados Unidos, Harvard University Press, pp. 191-218.

- Mueller, Ian (1980), "Ascending to problems. Astronomy and harmonics in *Republic VII*", en John P. Anton (ed.), *Science and the Sciences in Plato*, Delmar, Estados Unidos, Eidos, pp. 103-121.
- Nehamas, Alexander (1999), *Virtues of Authenticity*, Princeton, Estados Unidos, Princeton University press.
- Nehamas, Alexander (1982), "Plato on imitation and poetry in *Republic 10*", en Julius Moravcsik y Philip Temko (eds.), *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa, Estados Unidos, Rowman and Littlefield, pp. 47-78.
- Nussbaum, Martha C. (2001), *The Fragility of Goodness*, Cambridge, Estados Unidos, Cambridge University Press. [Traducción al español: (1995), *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, España, Visor.]
- Nussbaum, Martha C. (1994), *The Therapy of Desire*, Princeton, Estados Unidos, Princeton University Press. [Traducción al español: (2001), *La terapia del deseo. Teoría y práctica de la ética helenística*, Barcelona, España, Paidós.]
- Platón (2008), *Fedón, Banquete, Fedro*, en *Diálogos III*, Madrid, España, Gredos.
- Platón (2008), *República*, en *Diálogos IV*, Madrid, España, Gredos.
- Rosen, Stanley (1988), *The Quarrel Between Philosophy and Poetry*, Nueva York, Estados Unidos, Routledge.
- Schaper, Eva (1968), "Aristotle's catharsis and aesthetic pleasure", *The Philosophical Quarterly*, vol. 18, núm. 71, pp. 131-143.

Federico Marulanda: Doctor en filosofía por la Columbia University (2007). Profesor-investigador en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Sus principales líneas de investigación son la filosofía de la lógica, la filosofía política y la historia de la filosofía. Sus publicaciones recientes incluyen: "La noción de contradicción como punto de entrada a la filosofía de la lógica del Wittgenstein tardío" (por aparecer en *Wittgenstein en español*, vol. III, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2012), "Límites y virtudes de la formalización lógica" (en *Contribuciones a la teoría de la argumentación*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2010).

D. R. © Federico Marulanda, México D.F., julio-diciembre, 2012.