

ASMIS, ELIZABETH, "Plato on poetic creativity" en: KRAUT, RICHARD, The Cambridge Companion to Plato, Cambridge, Melbourne, Nueva York, Cambridge University Press, 1992, pp. 338-364

1. El punto de partida es la expulsión de los poetas como parte de o como consumación de la antigua disputa entre la filosofía y la poesía. En la República 607.a-e Sócrates desafía a los poetas a que prueben que su poesía no es solamente agradable sino útil para la ciudad y la vida humana, para admitirlos de nuevo en el estado ideal. En Leyes 817.a-d Cuando los poetas piden ser admitidos los legisladores replican que ellos mismos son poetas del drama más hermoso: hacen el estado como imitación de la mejor y más hermosa vida. Si los trágicos muestran que sus obras son compatibles con dicho drama serán admitidos.
2. Para Amis, P. Toma una posición más conciliadora en las Leyes, pero la disputa persiste: admite en lugar de expulsar: pero solo la poesía "políticamente correcta" es permitida. La razón es que los poetas y los legisladores son rivales en el arte de modelar la vida humana. Los dos son "hacedores", "poetas" e "imitadores" de "valores morales". La subordinación de la poesía a la política es la causa de las mayores objeciones a la visión platónica de la poesía. Cuando P. Ve a los poetas como productores de ética sus puntos de vista parecen demasiado sesgados. Sin embargo, para Amis, P. Tiene una visión mucho más compleja de la poesía de lo que su estricta moralidad sugeriría. Junto a su censura encontramos una amplísima exploración de la creatividad poética. Al ensayar varias formas de aproximación en varios diálogos, Platón entra en un diálogo consigo mismo y las tensiones y variaciones en su propio pensamiento iluminan muchos aspectos de la estética de la poesía. Por ello, y a pesar de que algunos de los puntos puedan repugnar a algunos lectores (y al propio Platón, según Amis), las discusiones de Platón son dignas de ser tomadas en serio.
3. Aims ubica los orígenes de la contienda entre la filosofía y la poesía en el papel que los poetas tuvieron en la creación y transmisión de valores sociales. Para ello se apoya en Havelock.
 - 3.1. El origen inspirado de la sabiduría de los poetas sobre la condición humana
 - 3.2. Comparación de poetas y profetas que entregan sus conocimientos del presente el pasado y el futuro en ejecuciones orales de sus poemas.
 - 3.3. Los escritos en prosa, los libros no llegaron a ser comunes hasta el siglo V y aún entonces la forma acostumbrada de publicación era la ejecución oral.

- 3.4. Los poemas eran declamados o cantados, usualmente con acompañamiento instrumental en reuniones cuyo espectro oscilaba entre pequeñas y privadas hasta grandes celebraciones que reunían a toda una comunidad o a una región, tales como el festival dramático de Dionisos. La mayoría de ellas tenían un significado religioso.
- 3.5. Comparación del efecto de los poetas en Grecia con: la televisión, el drama religioso Hindú, conciertos de rock, la opera, gospel.
4. Los valores transmitidos por en la poesía evolucionaron continuamente. Aunque algunos poemas, como los de Homero fueron transmitidos con pocos cambios, los poetas se reinterpretaban y critican duramente entre sí: los poetas no solo preservaban valores sino que continuamente cuestionaban y subvertían las tradiciones que heredaban. Hay varios ejemplos, anteriores al ataque de Platón a la poesía, de poetas que condenaban a los poetas. Jenófanes, Heráclito, Parménides y los trágicos, quienes contendían con sus predecesores poéticos en forma no menos vehemente que sus antecesores.
5. La disputa de Platón con los poetas incluye a un tercer grupo, los sofistas.
 - 5.1. Se consideran a sí mismos herederos y rivales de los poetas. Protágoras se proclama a sí mismo como heredero de esta tradición educativa griega. Este creía que la “crítica literaria” era una parte importante de la educación.
 - 5.2. La prosa es una nueva arma que los sofistas utilizan en la contienda, su estrategia busca capturar el poder de la poesía moldeando su prosa al modo poético.
 - 5.3. Formas de argumentación
 - 5.4. no invocan otra autoridad que la de su propia sabiduría
 - 5.5. proclaman la utilidad de sus enseñanzas
 - 5.6. Teorías del lenguaje. Gorgias: el logos es un ser poderoso que con el más pequeño de los cuerpos puede realizar las obras más grandes. Sus efectos sobre los otros, su capacidad de afección es similar a la de una droga o un embrujo que actúa con malévolamente persuasión. La poesía y los encantos mágicos tanto como la prosa científica, forense y filosófica.
 - 5.7. Al definir la poesía como “lenguaje con metro” señala que al implantar intensos temor, compasión o anhelo en el escucha hace que su alma sufra una afección en sí misma por las dichas y desdichas de otros.
 - 5.8. En otro lugar Gorgias señala a la tragedia como una clase de engaño. En este caso, el hablante está justificado al practicar el engaño y el escucha es sabio por ser engañado.

- 5.9. En el Encomio de Helena Gorgias afirma que el logos no tendría el poder que tiene si no hubiera un campo tan amplio de ignorancia. Así, los hombres solo tenemos conocimiento parcial del pasado, presente y futuro; el lenguaje cierra esta brecha proveyendo el alma con creencias falibles.
- 5.10. En esta teoría del lenguaje Gorgias clasifica la poesía como una subdivisión del lenguaje, mientras extiende su poder a todo el lenguaje. Adopta un simple esquema de causa y efecto: un mensaje es enviado del emisor al receptor quien lo acepta pasivamente por un cambio en su alma. El escucha es puesto momentáneamente bajo el poder de otro, como lo demuestran más vívidamente los ejemplos de la poesía y los conjuros mágicos. El hablante controla al escucha no por alguna comprensión que tenga sino por el lenguaje que lleva su mensaje. En general, lo que el lenguaje crea no es conocimiento ni propuestas por sí mismas, sino creencias y emociones impresas en el alma. No es un instrumento de aprendizaje sino de persuasión.
- 5.11. Esta teoría es compatible con una teoría general del efecto del ambiente perceptible sobre una persona. Tal como el lenguaje da forma al alma al ser oído, así los objetos de la vista la forman al ser vistos. Los ejemplos de Gorgias: el terror que produce la visión de un ejército enemigo y el deleite causado por las pinturas y las estatuas. Los objetos modelados artísticamente, ya se los vea o se los oiga, tienen la misma clase de impacto sobre el alma que otros objetos de la experiencia.
6. En respuesta a los poetas y sofistas, Platón buscó hacer del lenguaje un instrumento de investigación y reforma moral. Reemplazar el logos de los poetas y sofistas por el de los filósofos. En ocasiones P. Distingue entre la creatividad desinteresada de los poetas y la manipulación interesada del lenguaje que hacen los sofistas. Pero en ocasiones sus críticas a los poetas y a los sofistas se funden.
- 6.1. En la Apología, Menón e Ion, P. Desarrolla la opinión de que el poeta es un individuo inspirado y encuentra una falla en ella: los poetas hablan por inspiración divina sin saber lo que dicen. En la Apología Sócrates cuenta que al dirigirse a ellos con la intención de probar el oráculo, encontró que, aunque dicen muchas cosas bellas, son totalmente incapaces de explicar lo que dicen. De lo cual concluyó que los poetas componen no por sabiduría sino por una disposición natural e inspiración, como los profetas. En el Menón (99.c-d) sugiere que los poetas son inspirados con creencias correctas por un dios. Tener dichas creencias no basta para tener conocimiento o para enseñar. En el Ion Sócrates

extiende la inspiración del poeta al intérprete y a la audiencia. Formando una cadena. Ninguno de estos eslabones humanos posee técnica, porque ninguno posee conocimiento de lo que está haciendo.

- 6.2. Esta es una imagen de inocencia tanto como de ignorancia. En la Apología y el Ion, sin embargo, la ignorancia está acompañada del engaño. En la Apología Sócrates señala que los poetas piensan que son sabios en asuntos en los que no lo son, esta pretensión es ejemplificada en el Ion por la pretensión del rapsoda de dominar todos los asuntos a los que Homero se refiere. Para P., Ion es un falso educador: dice poder explicar lo que Homero dijo cuando en realidad no puede. El nexo con la deidad, además, no evita que las palabras del poeta sean falsas, tal como lo insinúa Sócrates cuando exige que la corrección de los poemas sea juzgada por un experto. La inspiración no constituye en modo alguno una garantía de que no se llegará a estar tan mal informado como Ion. Aunque Ion resiste el embate de Sócrates, Platón indica que la posesión divina es una mala razón para tomar a alguien como una autoridad.
- 6.3. El nexo con la divinidad aparece cada vez más precario, tanto más cuanto todo aquello que se reverencia tradicionalmente como inspiración amenaza disolverse en un talento demasiado humano: Ion reconoce ante Sócrates que pone mucha atención a la multitud para vigilar si son seducidos por sus palabras pues lo contrario implica una pérdida económica y de reputación para él. Ambos aspectos son una característica en común con los sofistas.
- 6.4. Por eso no es sorprendente que, en el Gorgias, Sócrates asocie la poesía con la retórica de los sofistas. Todo el diálogo es un ataque a la teoría georgiana del lenguaje como un gran poder e, incidentalmente, Sócrates lleva la poesía al ataque. Sócrates no disputa realmente la opinión de G. Según la cual el lenguaje tiene un gran poder sobre el escucha, de hecho, la mayor parte del ataque se apoya en ella. Por el contrario, S. Arguye que aquellos que usan injustamente el lenguaje no tienen poder, pues carecen del poder para conseguir lo que realmente desean: justicia en sus propias almas. La retórica de los sofistas, arguye S., es una pseudo-técnica una pura semblanza (eidolon) del arte político de la justicia. La retórica es adulación del alma: en lugar de buscar lo que es mejor, solamente busca gratificar a la multitud tomando sus gustos y disgustos como regla. La Retórica comparte este objetivo con la Poesía. Cuando se la despoja del metro, del ritmo y de la melodía la poesía es una forma de oratoria pública, una retórica del teatro que solo busca adular al populacho.

- 6.5. En el *Gorgias*, S. Discute la pretensión sofística de poseer un arte que mejora la vida humana. Al corregir la teoría sofística del lenguaje, arguye que los poetas también buscan solamente alcahuetear a la multitud. Para Asmis, este es un cambio abrupto con respecto al claro respeto que Sócrates ha mostrado por los poetas en otros de los primeros diálogos. S. Llega a esta conclusión por una cadena inductiva en la que arguye que las ejecuciones musicales públicas (de la música instrumental de la lira o la flauta, pasando por el ditirambo y la tragedia, hasta la poesía en general) tiene como objetivo agradar a la audiencia. En la construcción de esta secuencia, S. Hace que su interlocutor acepte que la aclamada y maravillosa poesía de la tragedia también busca solamente el placer en lugar del mejoramiento de los espectadores. (La aceptación del interlocutor puede sorprender si se tiene en cuenta la reputación de los poetas de ser educadores inspirados por la divinidad, pero no parece difícil de aceptar si se la toma como una reacción contra la tragedia contemporánea, tal como la practicaba Eurípides, p. e.) Por un “bold inductive leap” S. Extiende su alegato contra las ejecuciones musicales y dramáticas a todas las formas de poesía. Como en el *Ion* S. No ataca directamente al más respetado de todos los poetas, Homero. En lugar de eso, ataca las producciones teatrales e infiere que toda la poesía se interpreta para la multitud.
- 6.6. Al haber roto su nexo con la deidad, S. Ofrece otra explicación para el enorme poder que la poesía, junto con la retórica, tiene sobre el escucha. El logos del poeta da forma al alma mostrándose indulgente con el anhelo de placer del espectador. Este logos no tiene poder autónomo, es un parásito de los deseos del espectador y la creatividad del autor no es más que una adaptación de palabras a las creencias del espectador. P. Socava la teoría del lenguaje de G. De otra manera. Al admitir que el lenguaje tiene poder sobre el alma del otro, P. Propone que este poder depende de las condiciones del alma del espectador. Si la condición moral del espectador es débil, el poder del logos poético solo servirá para “fortalecer esta debilidad”, en últimas, su poder es muy frágil. En una alusión al juicio de S. , P. Hace que S. Sugiera que él mismo puede ser la única persona que posea el verdadero arte político, toda vez que su logos no puede más que ofender a la multitud puesto que busca su mejoramiento moral.
7. El Banquete marca un cambio importante con respecto a los primeros diálogos. Platón usa ahora su nueva teoría de las Formas para presentar la poesía de un modo más favorable que en los demás diálogos. Subordina la actividad poética a la forma de la belleza y

hace del amor su fuerza motora. La poesía se convierte en una preocupación privada: un acto de comunicación entre el amante y su amado (¿?).

- 7.1. Desde la definición de eros como divinidad intermedia y como deseo de procreación en la belleza, P. Distingue entre aquellos que procrean en el cuerpo y aquellos que procrean en el alma. Dentro de estos últimos encontramos a los poetas, los artesanos inventores y los legisladores: creadores de prudencia y otras formas de areté. Estos hombres tienen un alma divina, se encuentran preñados con sus vástagos espirituales desde una vida anterior y los dan a luz cuando encuentran una bella alma unida a un bello cuerpo. El acto de procreación consiste en una abundancia de palabras sobre la virtud, dichas al amado con el objeto de educarlo para ser una buena persona y practicar la correcta forma de vida. El amante y el amado se unen en una asociación estable para levantar lo que ha sido creado. Los poemas de Homero, las leyes de Licurgo y Solón son ejemplos de ello.
- 7.2. En un nivel superior, la iniciación en los misterios perfectos del amor tal como lo dice Diotima, encontramos el ascenso de la atracción por los cuerpos bellos a una apreciación de las bellas almas y prácticas, a la contemplación del conocimiento y, finalmente, a la visión de la belleza misma. La segunda etapa principal en este proceso es el paso de valorar el cuerpo a la valoración superior del alma. Aunque Diotima no le asigna un lugar a los poetas en este ascenso, hay suficientes similitudes entre su explicación para sugerir que sus esfuerzos pueden proyectarse sobre esta. Al valorar la belleza del alma junto a la del cuerpo y preocupándose por las prácticas correctas, los poetas parecen estar ascendiendo del primer nivel al segundo. La descripción de Diotima de aquellos que han alcanzado el segundo nivel en términos “de dando a luz palabras y busca palabras que harán mejores a los jóvenes” (210.c) hace eco a la anterior descripción de los poetas. El siguiente nivel es la creación del discurso filosófico, estimulada por la belleza de los diversos tipos de conocimiento. Finalmente, el hombre que ha sido fortalecido por la filosofía tiene una visión de la belleza misma y ya no produce más “semejanzas de la virtud” sino verdadera virtud, que constituye una inmortalidad semejante a la divina (212.a). Entonces, los poetas aparecen ocupando una posición honorable entre las masas y los filósofos. Son creadores de imágenes de la virtud, avanzan sin embargo por el camino que lleva a la filosofía y la verdadera virtud.

- 7.3. Diotima ofrece una nueva interpretación de la inspiración divina como la excitación de la comprensión moral en el alma. Rebosando con estas intuiciones desde la juventud, el poeta les da forma y las desarrolla en respuesta a la belleza moral del otro. La creación poética se convierte entonces en una empresa conjunta, alimentada por la respuesta solidaria de un espectador privilegiado. Este es el opuesto de la poesía teatral denunciada en el Gorgias. De forma notable, Diotima no hace distinción entre la creación de un poema y la creación de la virtud moral. En su explicación, el poeta es un creador de virtud moral y el poema sirve solo como medio para comunicarla. Esta ontología poética es fundamental para la concepción de conjunto de la poesía en Platón: un poema es un reflejo lingüístico, o imagen, o disposición síquica. Es esencialmente una construcción moral en lugar de lingüística, formulada en el lenguaje, se realiza imprimiéndose en el alma de otro. Esta subordinación de la forma lingüística a la forma moral explica otra peculiaridad de la historia de Diotima. Esperaríamos que asociara la belleza directamente con el poema, en lugar de eso asocia la belleza con el alma del amado. La razón es que la belleza del poema es una respuesta a la belleza moral del escucha. Para Asmis: “La virtud de un poema es juzgada por referencia a una belleza ideal que es idéntica a la virtud moral”.
- 7.4. Aunque no estoy de acuerdo con la posición de Asmis en este punto creo que es importante tenerlo en cuenta. No creo, hasta ahora no he encontrado motivos para creer que la explicación platónica de la poesía incluya de alguna manera la noción de expresión de sentimientos personales y creencias. Ahora bien, que el componente moral de la poesía sea esencial haría suponer que debiera existir una parte de la poesía que permitiera tratar con ese tipo de asuntos...el conocimiento del verdadero objeto del propio deseo, la búsqueda del mismo al lado de un compañero. Para Asmis: Diotima se aproxima a formular una versión de la noción del arte como expresión de sí mismo. Ella ve la creatividad poética como un manantial interior que fluye del alma del poeta y se vuelve a llenar por la comunión con otro. Aunque Diotima explica esta creatividad como una fuerza semi-divina, el amor, que trata de alcanzar una belleza trascendental, es un objetivo intensamente personal, fortalecido por un lazo interpersonal. Como búsqueda por la virtud moral, la actividad poética es inseparable de la auto-investigación y la conciencia de sí. Como los otros inventores y nomotetes, el poeta da voz a sus

propias aspiraciones en cuanto intenta trascender su propia existencia mortal por la unión con otro.

- 7.5. Así como en el Gorgias, S. Hizo de la teatral el paradigma de poesía, Diotima toma implícitamente la poesía amorosa como su paradigma (¿?). Este es un punto de vista inusual que va en contra de la concepción antigua y moderna del poeta como un genio auto-suficiente. Sin embargo sirve para explicar otro elemento comúnmente reconocido de la poesía: la universalidad de sus valores.
 - 7.5.1. En la explicación de Diotima, la preocupación del poeta por los valores humanos, como la del legislador y otros, toma la forma de una devoción por otro ser humano que sirve como alter-ego, y desde esta base se extiende al resto de la humanidad. (¿?)
 - 7.5.2. Esta aproximación a la inmortalidad permite a Diotima dar su aprobación a la poesía tradicional, que comienza con Homero y Hesíodo y, por implicación a poetas tales como el autor cómico Aristófanes y el trágico Agatón “cuyos elogios del amor en el Banquete proveen una vívida confirmación de que su creatividad poética ha sido inspirada por el amor” (¿?).
 - 7.5.3. La poesía amorosa se convierte en el modelo de toda creatividad intelectual. Todos los discursos pronunciados en el Banquete ejemplifican el análisis de Diotima de la creatividad intelectual y todos pueden ser ubicados a lo largo del ascenso de Diotima. Alcibíades llenas los detalles de la más alta forma de creatividad, la del filósofo, en el discurso que corona el Banquete, su tributo a S. Compara las palabras de S. Con silenos tallados en madera: burdos y vulgares por fuera pero nobles y divinos por dentro: contienen muchas representaciones de la virtud dentro de ellos (222.a) Estas palabras tienen el poder de embrujar y poseer al oyente, como la música de Marsias o las sirenas. Como Alcibíades testifica: las palabras de Sócrates lo reducen a un estado de auto-recriminación, pues lo llenan de la sensación de que su vida tal como la lleva hasta ahora no es digna de ser vivida (215.d-216.c). Alcibíades transfiere a S. El poder de encantamiento que se atribuye tradicionalmente a los poetas, con la importante diferencia de que las palabras de S. Incitan al que escucha a mirarse a sí mismo. S. Practica en una forma mucho más alta lo que los poetas de Diotima intentan hacer.
8. Es fácil ignorar las anotaciones de Diotima sobre la poesía en el Banquete teniendo a la vista el mucho más extenso tratamiento en la República. En este diálogo, P considera la poesía en primer lugar como un medio para educar niños para ser los guardianes de su estado ideal. Dado que P cree que el alma de los niños es

especialmente maleable se halla especialmente preocupado por el impacto de la poesía sobre ellos, pero pronto extenderá su preocupación a los adultos. El público vuelve para reemplazar al espectador privilegiado.

- 8.1. El conjunto de la discusión consta de dos partes cuya relación ha sido muy debatida. En los libros II y III P “purga” la poesía y luego vuelve sobre dicha purga en el libro X, explicando en detalle lo que está mal con la poesía. En las dos partes, P construye una poderosa nueva teoría de la poesía como “imitación” (mimesis).
- 8.2. En los libros II y III, S arguye, primero que los poetas deben presentar la verdad sobre los dioses y los héroes, quienes han de servir como modelos de virtud. Segundo, los poetas deben imitar solo buenos individuos o individuos comprometidos en buenas acciones, para que sus escuchas puedan, a su vez, imitar solo lo bueno.
- 8.3. Por imitación (mimesis) S quiere decir “personificación” (392.d–394.c.) El poeta imita a otro cuando quiera que pronuncia las palabras de un personaje en discurso directo, como si él mismo fuera ese personaje. Por contraste, el poeta narra cuando quiera que reporta en su propia persona lo que un personaje está haciendo o diciendo. Como educador moral, el poeta solo debe imitar el discurso moralmente bueno, y debe narrar lo demás.
- 8.4. Pues la experiencia del poeta se convierte en la del espectador por una transferencia de experiencia similar a la que se asume en la imagen de los eslabones en el Ion. Si el espectador persiste en imitar la misma clase de caracteres desde la niñez termina por tener la misma configuración moral. (395.d)
- 8.5. Antes en el libro II, la ciudad saludable de S, la ciudad de los cerdos, se había vuelto aislada y febril por la admisión de imitadores tales como pintores, poetas, rapsodas, actores, bailarines y otros (373.b). Subsecuentemente P purga la ciudad y su principal preocupación es la poesía. Como un médico, reconstituye la poesía para convertirla en una “droga proveedora de salud”. P está de acuerdo con G en que la poesía tiene el poder para sanar y para envenenar el alma, y que es especialmente efectiva porque puede hacer que una persona asuma la identidad de otra. En su análisis que tiene el seco desprendimiento de una disección clínica, S asocia este poder especial con un particular tipo de dicción “imitación”. Significa un peligro porque abole la distancia del juicio personal. La clase adecuada de poesía, entonces, tendrá solamente una pequeña parte de imitación, consistente solamente en la imitación de lo bueno, y tendrá

mucha narración (396.d). Este requerimiento elimina automáticamente la tragedia tradicional y comedia, como el interlocutor de S lo reconoce. Como insinúa S, también elimina la épica homérica (394.d). Después de determinar la proporción correcta de imitación y narración, S completa su actividad farmacéutica prescribiendo las melodías y los ritmos que son apropiados al contenido. Tal como el lenguaje debe marcar la diferencia entre lo bueno y lo malo, también las melodías y ritmos deben reforzar esta diferencia asemejándose a la simplicidad y moderación de los hábitos moralmente buenos. Con su semilla de imitación, la nueva poesía está cuidadosamente diseñada para conferir el máximo beneficio moral al proveer una experiencia que simula la de una buena persona tan cerca como es posible.

8.6. Tal como el médico de mucho de sus ejemplos no duda en extraer la corrupción por los mas violentos y dolorosos medios, S purifica la ciudad expulsando a los poetas infractores, quienes son también los que brindan el mayor placer, y obligando a los demás a cumplir con las leyes.

8.6.1. solo imitarán lo bueno dentro de nuestros dominios

8.6.2. ¿qué ocurre con el poeta que puede imitar a cualquiera o cualquier cosa? Radicalmente expulsado. A nadie le está permitido asumir más de un papel, especialmente no una combinación de virtud y vicio. Homero es a quien todo esto alude tácitamente. Expulsado como un chivo expiatorio.

8.7. De la purga de la poesía, Sócrates pasa a una limpieza general de la ciudad y a una teoría general de las artes (401.a-d). **Eso sí quiero verlo, creo que habla de lo que yo llamo habitar la música.**

8.7.1. No solamente deben los poetas ser forzados a crear imágenes de la virtud, sino que todos los artistas y artesanos deben obrar del mismo modo. Pinturas, tejidos, bordados, casas y todo el mobiliario debe expresar belleza y decoro, para que los jóvenes reciban este decoro en sus almas. Mostrando todavía el interés de un médico S compara este medio ambiente estético con un lugar saludable, en el cual los habitantes son acariciados por una suave brisa de los alrededores.

8.7.2. Él asume que los sonidos, formas y en realidad todos los objetos sensibles - tanto naturales como artificiales - tienen cualidades que semejan cualidades morales, y que estas cualidades tienen una influencia directa en los hábitos morales del perceptor. No solo las creencias transmitidas por el lenguaje, pero también los estímulos sensoriales que no encajan en nuestras facultades cognitivas conforman los hábitos morales del alma.

- 8.7.3. Como G, P asume que los objetos sensibles, como el lenguaje, dan forma al alma directamente. Pero su asociación de carácter moral con objetos es nueva, y es altamente cuestionable. Se trata de un paso muy largo el que va de exigir que el lenguaje, la música y los ritmos de los poemas deban adaptarse al contenido, a esperar que los sonidos y otros objetos sensibles expresen o semejen carácter moral. En la estética general de P, el conjunto del medio ambiente sensible es una imagen, o un símbolo icónico, de bondad o maldad moral. Tan insatisfactoria como pueda parecer esta pretensión está en su contexto, anticipa el sistema metafísico que será propuesto más adelante en la República, de acuerdo con el cual el mundo sensible es finalmente una imagen de la Forma del Bien. El mundo sensible contiene imágenes de la virtud, y el artesano humano debe emular al divino creando imágenes de la virtud misma.
- 8.8. En el libro X esta verdadera estética se desvanece de la vista, tanto que se ha pensado que P la abandonó por completo. Este libro que contiene muchos de los más penetrantes análisis que P hizo de la poesía, suscita muchos problemas de interpretación.
- 8.8.1. El primer problema es: ¿Cuál y cuanta poesía expulsó Platón? En particular: ¿Cuál es el significado de la afirmación introductoria de S de que al fundar la ciudad habían obrado correctamente al no admitir de ninguna manera ninguna parte de la poesía que sea mimética? (595.a.5) Este anuncio es, claramente, una referencia a la purga de la poesía del libro III. Pero en tal libro P, ciertamente, no expulsó toda la mimesis poética. ¿Existe entonces una discrepancia entonces? Algunos estudiosos han argüido que no hay choque, mientras que algunos otros han llegado a hablar de un cambio de posición en P. El punto decisivo a favor de la primera interpretación, para Asmis, es que “mimética” puede significar no solamente “imitadora” pero también “imitativa” en el sentido fuerte de “dada a la imitación”, con la connotación de “indiscriminadamente imitativa” o “totalmente imitativa”. Como otros lo han señalado, este sentido fuerte ya ha sido preparado en el libro III. Entonces, no hay ni choque sustantivo ni terminológico con la primera discusión. Porque poesía “mimética” no es solamente poesía que imita, es poesía que imita cualquier cosa, en general. En el libro III S expulso el poeta que es indiscriminadamente mimético – en pocas palabras, el poeta “mimético”; y en el libro X S defiende esta expulsión.
- 8.8.1.1. No se dice esto para negar que en el libro X P se distancia de la primera discusión tanto en la terminología como en sus propuestas. Vuelve al problema de la poesía porque la

metafísica y la psicología que ha desarrollado entretanto brindan una nueva justificación para la expulsión de la poesía mimética; y esta nueva investigación está acompañada por un nuevo uso de los términos.

8.8.1.2. Al mantener su uso de “mimética” para implicar “indiscriminadamente imitativa”, P ahora usa los términos “imitación” (mimesis) e “imitador” (mimetes) en los nuevos sentidos de “imitación indiscriminada” e “imitador indiscriminado”. Al mismo tiempo añade una nueva dimensión al significado de los términos: la poesía “mimética”, como toda “imitación”, no es solamente indiscriminadamente imitativa, sino enteramente imitativa – imitativa hasta la médula – porque se encuentra a dos grados de la creación genuina. Como imitación del principal mundo de la acción humana, se encuentra a la mayor distancia de la creación de virtud genuina. Sin embargo, se puede argüir que esta definición se aplica a toda la poesía, P restringe cuidadosamente sus análisis a la poesía indiscriminadamente imitativa que expulsó en el libro III.

8.8.1.3. La primera restricción ocurre en la frase introductoria “alguna [parte de la poesía] que es mimética” (595.a), con la implicación de que alguna no es “mimética”. Subsecuentemente, S repetidamente señala la tragedia, y a su principal exponente Homero, como ejemplo de la poesía mimética. Cuando reitera su orden de expulsión en el libro X, describe la poesía que expulsa como la “poesía del placer y la mimesis”. Simultáneamente a esta expulsión S propone conservar “los himnos a los dioses y los elogios de lo bueno” (607.a.4). Tal como lo sostuvo en el libro III, la poesía que permite es una celebración de la virtud divina y humana, y nada contradice la conclusión del libro III de que esta poesía requiere la mezcla correcta de personificación – mimesis en el primer y más estrecho sentido – y narración.

8.8.2. El segundo problema principal es: ¿Cuál es exactamente el nuevo sentido de “imitación”? P desarrolla su respuesta en tres etapas, en las cuales reduce sucesivamente la poesía mimética a un object of detestation. Primero, define imitación en general, segundo muestra que la poesía de Homero y sus sucesores encaja en esta definición, y en tercer lugar, y como clímax de la discusión, muestra que Homero y todos los demás poetas imitativos corrompen al espectador con sus poemas y, por lo tanto, merecen ser expulsados. (las tres etapas son: 595.c.7–598.d.6; 598.d.7–602.b.11; 602.c.1–608.b.2) En todas las tres etapas, P basa sus

conclusiones en una analogía entre el poeta y el pintor, un gran desafío de interpretación es determinar la relevancia de esta comparación. Dado que la analogía funciona de forma diferente en las diferentes etapas de la discusión, es útil considerar cada etapa a la vez, mientras se tiene en mente la estructura general del argumento.

8.8.2.1. Platón construye su nueva definición de “imitación” directamente sobre las conclusiones del libro III. Allí expulsó al poeta que “es capaz de convertirse en toda clase de individuos por causa de su sabiduría y de imitar todas las cosas”. P explica ahora esta sabiduría (sophia). No es realmente sabiduría sino impostura, porque es como tomar un espejo y reflejar todas las cosas en él. La persona que parece como si pudiera hacer todas las cosas es un “maravilloso sofista” (596.d.1), pero solo parece omnisciente (passophos) a los ignorantes (598.d.3–4). Parece un productor (poietes), pero de hecho, es un imitador, no un verdadero productor o artesano, sino un pseudo-fabricante de pseudo-creaciones. P incluye en su metafísica de las Formas, juntos al pintor, al carpintero y a Dios mismo, para reducir a este sorprendentemente prolífico hacedor a la sombra de un hacedor. P explica la distancia que separa al pintor (que personifica la imitación, hace todas las cosas produciendo imágenes de ellas, imita productos del trabajo humano) del carpintero y al carpintero de dios: las imitaciones del pintor se hallan a dos grados del ser real, las formas. El pintor mismo se halla a dos grados del verdadero hacedor: Dios. A este esquema P añade un refinamiento que será de crucial importancia más adelante. El pintor no imita los objetos de la técnica humana tal como son sino tal como estos aparecen [...] Su imitación, y toda imitación en general es, entonces, imitación de una apariencia, no de las cosas como son en este mundo. En pocas palabras, una imitación es “una semejanza (eidolon) que se encuentra lejos de la verdad”, y el imitador no sabe nada de las artes que imita.

8.8.2.1.1. El símil platónico del espejo ha tenido una abrumadora influencia sobre la interpretación de su estética y sobre la teoría estética en general. Se levanta como un poderoso símbolo de la opinión que considera que el trabajo del artista es copiar a la naturaleza. Pero el símil platónico debe interpretarse con algo de cuidado. En primer lugar, P piensa que copiar cosas del mundo sensible es una perversión de la función del poeta, eso es lo que hace el poeta mimético. En

segundo lugar, el poeta mimético no busca dar representaciones confiables del mundo sensible: da impresiones de él. La dicotomía común entre reflejar y expresarse en los actos no encaja realmente con el uso que hace P del símil del espejo. Como lo señalaran algunos de los voceros del romanticismo, partidarios de una teoría del arte como expresión, no hay incompatibilidad entre la imitación y la expresión. En la República P combina los dos enfoques recurriendo a modelos externos y a la respuesta personal. Así como el pintor muestra aspectos de la realidad tal como se le aparecen, así mismo, el poeta muestra su propia impresión de la realidad. Estas apariencias incitan al ignorante a tomarlas por la cosa real; pero ellas no son menos distorsiones producidas por la propia visión del imitador. Aunque la breve explicación de la poesía en el Banquete se acerca mucho más a la noción romántica de expresión, el artista de la República también recurre a sus propios recursos internos –en particular, como se hará más claro, sus inclinaciones emocionales– para dar una interpretación del mundo externo. (ojo, aquí la cosa se vuelve un poco extraña, creo que eso de “el mundo externo” ya era mucho, pero ahora lo de que el alma refleja el mundo... es demasiado) P completa el cuadro diciendo gradualmente cómo las impresiones del poeta corresponden a las del pintor, y esta elaboración muestra que la analogía entre la pintura y la poesía no está tan mal concebida como algunas veces se ha pensado. Si deseamos mantener el símil del espejo, resulta que el espejo es la propia alma del poeta: el mundo externo es refractado por el alma del poeta, devuelto como una reproducción fiel.

8.8.2.1.2. La jerarquía del ser de P también es desorientadora. Podría parecer que el poeta podría escapar a la sombría sub-realidad de su pseudo-arte ascendiendo en la escala, ya sea por la imitación de las formas mismas o, al menos, por la réplica fiel de la realidad sensible. La primera alternativa es obstaculizada por el argumento que se presentará más adelante según el cual, si el poeta pudiera modelar sus creaciones a partir de las Formas, entonces podría ser un hacedor de conducta humana en este mundo, tomando su lugar entre los artesanos de este mundo, no se dedicaría a producir imágenes de virtud (599.a–600.e). Este argumento ha sido percibido como una dificultad seria para que en el libro X P deje abierta la posibilidad de un arte poético moralmente benéfico, tal como se lo propone en los libros II y III, debemos volver sobre esto.

La segunda alternativa también es obstaculizada. Como Collingwood ha argüido, dado que las imitaciones y las cosas sensibles son categorías distintas del ser, no hay manera alguna en que la que el imitador pueda alcanzar la verdad de su modelo. Tal como el carpintero no puede recrear la Forma, tampoco puede el imitador recrear el objeto sensible. Suponer otra cosa sería, digamos, como suponer que Picasso puede recrear una mujer combinando varios aspectos de su cuerpo y rostro en un único cuadro. Se podría objetar que los pintores pueden hacer copias más o menos realistas. Pero el realismo de tipo fotográfico es lo que P ataca más, como al más perfecto ilusionismo. Aunque P indica en la tercera etapa de su argumento que un poeta erraría menos si se aproximara a la realidad sensible con mayor aproximación, no propone en ninguna parte que el poeta deba modelar su trabajo más aproximadamente al mundo real. Su razón es que apoyarse en la realidad sensible sin contar con criterios independientes solo puede producir mayor distorsión de la realidad.

- 8.8.2.2. En la segunda etapa del argumento, P lanza su ataque directo contra la poesía reduciendo a Homero y sus seguidores de la posición de educadores de los griegos al nivel de imitadores ignorantes. Hay quienes atribuyen, dice P, a Homero el conocimiento de todas las artes (598.d–e) lo cual le parece inaceptable. Lo que P va a investigar es si Homero tenía algún conocimiento de “las cosas más grandes y más bellas” sobre las cuales pretende hablar, esto es, “sobre guerras, estrategia y la administración de las ciudades y sobre la educación de los hombres” (590.c–d). Su primera referencia es una alusión al Ion. La segunda parte de su afirmación es una alusión a la pretensión de Diotima en el Banquete de que Homero y otros poetas están entre los que “educan” a los hombres y los conducen a las “prácticas” correctas. Diotima propuso que “con mucha diferencia, la mayor y más hermosa parte de la prudencia es la que se ocupa de la administración de las ciudades y de las casas” (209.a.5–7); D asoció a los poetas, ejemplificados por Homero y Hesíodo con los legisladores, en particular Licurgo y Solón, y con los artesanos inventores, como creadores de prudencia y otras formas de virtud. P expulsa ahora a los poetas de este grupo. Con una refutación punto por punto de la explicación de D en el Banquete, S sostiene que Homero no conocía las “prácticas” (epitedeumata) hacen mejores a los hombres, ya sea como comunidad o como individuos. Homero no era un buen legislador como Solón o

Licurgo, ni un innovador en las técnicas como Tales y no era un educador privado. En particular, su “compañero” Creófilo ofrecería un risible ejemplo de un discípulo educado (600.b. 6–9). Esta oscura mención de Creófilo completa un bache en la explicación de Diotima proveyendo un ejemplo de alguien supuestamente amado y educado por Homero. S incluye a Hesíodo en su ataque a Homero al sugerir que los contemporáneos de ambos poetas difícilmente les habrían permitido ir errantes cantando si realmente hubiesen sido capaces de ayudar a otros a volverse buenos. Su conclusión de que todas las “personas poéticas, comenzando por Homero” son “imitadores de semejanzas de la virtud” (600.e.4–5) da un nuevo significado a una expresión utilizada en el Banquete. Allí todos excepto aquellos que han alcanzado el pináculo mismo de la iluminación estaban destinados a crear solamente “semejanzas de la virtud”. Aquí Homero y los otros poetas son señalados como creadores de “semejanzas” que son engaños. En esta parte del argumento, entonces, P corrige la visión positiva que había presentado en el Banquete. P pone ahora una cuña entre la visión que tiene D de la creatividad poética y el misterio perfecto del ascenso. En lugar de progresar hacia el conocimiento, los poetas son expuestos como cultivadores de ignorancia. La educación poética es un fraude porque los poetas no saben de lo que están hablando. Este es un desarrollo posterior de un punto de vista esbozado en la Apología y el Ion. Pero P también mantiene en mente la posibilidad que había plasmado en el Menón, de que la recta opinión puede ser tan buena guía como el conocimiento. “Así que para no dejar las cosas a medio decir”, continúa S, los poetas miméticos carecen de la recta opinión que proviene de acatar las instrucciones de un usuario (601.c–602.a). S recurre una vez más a la analogía del pintor y ahora lo compara con otro tipo de artesano: el fabricante de riendas y frenos. Aunque este último carece de conocimiento fabrica un buen producto pues adquiere la recta opinión de un usuario que posee conocimiento. Por contraste, el pintor de riendas y frenos ni tiene conocimiento ni adquiere la recta opinión por asociarse con un usuario que posea conocimiento. De forma similar, el poeta mimético no tiene ni conocimiento ni recta opinión. En su ignorancia, imita lo que aparece hermoso a las masas ignorantes (602.b), tal como se ha sugerido antes en el Gorgias.

8.8.2.3. Las dos primeras etapas del argumento preparan para la tercera, la cual culmina en la reiteración de la orden de expulsión, dirigida ahora explícitamente contra Homero y sus sucesores. Hasta ahora, S ha mostrado que Homero y los otros no poseen más que una semejanza de la sabiduría. Ahora muestra que esta semejanza es una corrupción del alma. Al revelar la fealdad moral de la poesía tradicional y su poder para corromper incluso hasta los mejores ciudadanos, la reduce al más bajo nivel de abominación, de modo que con seguridad deba ser purgada. Por última vez, S toma al pintor como análogo al poeta. Así como el pintor crea impresiones que son aceptadas acríticamente por el espectador sin ningún intento de calcular, así la imitación apela a lo no-racional, la parte despreciable del alma (602.c-603.b). Este uso de la analogía del pintor es, tal vez, la parte más débil de todo el argumento de P. Pero tiene el mérito de señalar que la respuesta ante una obra de arte difiere fundamentalmente de la respuesta a una situación de la vida real. El espectador de una pintura no mide las impresiones que se hallan ante él contra la realidad, él es seducido por las apariencias a aceptarlas como son, sin calcular qué tanto se acercan a la realidad. **Para Asmis, en este punto**, P toca la noción de que una obra de arte es valorada por sí misma, aislada de las preocupaciones de la vida real por una suspensión de la incredulidad. P desdeña este punto de vista sobre el arte porque piensa que la ilusión (make-believe) es dañina a menos de que esté de acuerdo con una realidad trascendente. Después de despreciar al pintor, S procede a mostrar lo que el lector ha estado esperando todo el tiempo, una exploración de qué tipo de apariencias son producidas por el poeta mimético. El poeta mimético imita a los hombres involucrados en acciones y pensamientos, dotados dolor y placer concomitantes, que ellos sobrellevan bien o deshonrosamente (603.c). Además, tiende a imitarlos al liberar emociones, como la rabia, la risa, la lascivia, la furia, en lugar del control racional de las mismas. Tiene una propensión natural a la parte emocional del alma, pues es fácil de imitar. Esta parte también es fácil de apreciar, especialmente por la multitud en el teatro. Por lo tanto, para ganar fama entre la multitud, el poeta mimético dirige todos sus esfuerzos hacia ella. (604.e-605.a). En el caso de que el símil del espejo, junto con los ejemplos del pintor, el carpintero, el fabricante de riendas, hayan llevado equivocadamente al lector a pensar que el poeta crea pinturas

con palabras, como sea, de objetos tales como sillas, camas o riendas, ahora se aclara. El poeta imita la bondad o la maldad morales, tal como se muestra en las acciones morales, creencias o sentimientos. La imagen de Aquiles conduciendo un carro o corriendo alrededor de la llanura de Troya, por ejemplo, es incidental con respecto a la imitación de su carácter moral. Correspondiendo a la Forma de la silla o la mesa están las Formas de las virtudes – justicia, moderación, valor y sabiduría. El poeta mimético no crea más que distorsiones de estas cualidades, pues sólo mira lo que los hombres hacen realmente y se halla inclinado, además, a lo opuesto de la conducta virtuosa –el dominio desordenado de las emociones. Sería suficientemente malo si imitase la conducta humana tal como es, en su lugar, la imita tal como esta se le aparece a la parte más despreciable de su alma y de la de cualquiera. En lugar de mostrarnos a Edipo [...]. Como en el Gorgias, P condena la poesía como demagogia teatral, orientada solamente a complacer a la multitud permitiéndole sus deseos innobles. Así mismo se retracta de la visión de la creatividad poética que D había apoyado en el Banquete. Substituyendo los términos básicos para el lenguaje de amor y bondad de D, S sostiene que toda imitación “se alía y es compañera y amiga de algo lejano de la prudencia en nosotros para el propósito de nada saludable o verdadero”, en pocas palabras “al ser despreciable se asocia con algo despreciable y crea cosas despreciables”. En contraste con el poeta de D, quien está unido por amor a un alma bella y crea prudencia, el poeta mimético se prostituye a sí mismo al servicio de la parte más baja del alma humana y no crea más que vulgaridad. En muchos respectos, el poeta mimético de P se identifica con lo que muchos de nosotros valoramos más en la poesía. Crea sus poemas en respuesta al espectáculo de la acción humana a su alrededor. Inmerso en este mundo, saca toda su inspiración de él, explorándolo completamente involucrado con sus emociones, embrujando a otros mientras él mismo es embrujado por la vida. P expulsa a este poeta sobre la base de que su intensidad emocional “alimenta” (606.b–d) y fortalece la parte emocional del alma del oyente como un cáncer maligno mientras debilita la parte racional. En conflicto con el buen legislador, el poeta mimético “inculca una mala constitución dentro del alma de cada uno” (605.b). Lo peor de todo es que esta poesía es tan poderosa que corrompe no solo a los muchos sino la mejor clase (con pocas excepciones) quienes

ordinariamente tratan de controlar sus emociones por la razón (605.c–606.d). Porque son seducidos para obtener placer liberando sus emociones, con la excusa de que no es desafortunado compartir las emociones de alguien más.

9. Hay muchas formas de resistirse al diagnóstico que P hace de los efectos de la poesía mimética aceptando al mismo tiempo gran parte de sus análisis de lo que hace el poeta. Aristóteles asume la posición de que la emocionalidad de la poesía limpia en lugar de corromper. Sin negar el poder de la poesía para formar los hábitos morales, podemos buscar un escape en la analogía platónica del pintor. Al crear sus ilusiones, podría decirse, el pintor, de hecho, mide cuidadosamente la apariencia contra la realidad. Al destacar un aspecto de la silla o de la mesa, por ejemplo, calcula cómo se relaciona este aspecto con el conjunto e indica esta relación al espectador. Esta clase de medida es totalmente intrínseca a la obra de arte, no hay realidad fuera de la del objeto artístico mismo. De manera similar, el poeta, aunque pueda enfatizar las emociones, las compone dentro del más amplio contexto de un orden moral. El sufrimiento de Edipo es más agudo por causa de su búsqueda de sabiduría, y cuando el espectador sufre con él su sufrimiento es una medida de su reconocimiento de la nobleza del carácter de Edipo. Al oponer las emociones a la comprensión racional, P cierra esta posibilidad de defender la poesía como una empresa genuinamente creativa.
10. Desde el punto de vista de P ¿Cómo puede el poeta evitar la degradación? Esta pregunta nos lleva nuevamente a nuestro primer problema ¿Qué campo queda al tipo de poeta que implanta “la imagen de un buen hábito moral” en sus poemas tal como se lo propone en el libro III? Hace poca diferencia si P exige una parte de la poesía de su ataque del libro X si su análisis impide que tal parte exista. P, sugiere Asmis, ha fabricado una respuesta a su propio ataque. El poeta políticamente correcto, realmente, no busca las Formas pues, si lo hiciera, sería creador de verdadera virtud en los hombres –un legislador, de hecho. Pero tiene abierta la posibilidad de tomar rectas opiniones del legislador, usuario de sus poemas. No necesitamos buscar tales instrucciones. Todo el análisis de la poesía que hace S en los libros II y III no es más que un libro de reglas legado por los fundadores de la ciudad para instrucción de los poetas. Al tener rectas opiniones, el poeta es elevado al nivel de un artesano, como el carpintero, el fabricante de riendas y todos los artesanos no–filosóficos en la nueva ciudad. Como el resto, el poeta tiene la función de servir al legislador. En lugar de imitar a los humanos como son o como parecen ser, crea imágenes de los

humanos tal como deberían ser, tomando instrucciones del legislador, quien mira hacia las Formas. Es muy dudoso si este poeta, coaccionado y trabajando de acuerdo a una regla, podría tener algún atractivo salvo para el ímpetu educacional del legislador. El propio análisis que hace P del poeta mimético como exuberante, incluso enfermizamente, creativo resalta esta dificultad. En la República, P presenta solamente dos posibilidades: o el poeta sigue sus propias inclinaciones y corrompe o es llevado coactivamente a mejorar a los otros. Ni al pintor ni a ningún otro artista le va mejor. Tal como todos los otros artesanos de la nueva ciudad, deben crear un medioambiente moral para los ciudadanos y no pueden lograr este objetivo enamorándose de las visiones y sonidos de este mundo.

11. Platón reconsidera el lugar de la poesía en la vida humana en el Fedro. **Para Asmis**, Como si estuviese insatisfecho con la coerción de la poesía en la República, Sócrates proclama que nadie puede convertirse en un buen poeta a menos que esté inspirado con locura divina. En breve, retomando la definición tradicional de poesía que recuerda el Banquete, S explica que la inspiración de las Musas toma posesión de un alma “tierna” y “educa” a las generaciones posteriores (Fedro 245.a). La posesión poética es uno de los cuatro tipos de locura divina, junto a la profecía, la adivinación y la erótica, siendo esta última la mejor forma de locura. Dado que la locura divina es responsable de “los más grandes bienes para los humanos” (244.a), podríamos esperar que la poesía tuviese algún papel que jugar en el retorno del alma al cielo. Pero S explica este ascenso como algo motivado enteramente por el amor. Además, coloca a la “persona poética” en una posición sorprendentemente baja en su clasificación de las formas de vida. La mejor vida es la del “filósofo o amante de la belleza o una persona musical y erótica”. Le sigue el honrado rey o el comandante militar, el político u hombre de negocios y el maestro de gimnasia o el médico. En quinto lugar se encuentra la vida del profeta o conductor de ritos, sexta está la “persona poética” o alguien más que se ocupa de la mimesis, en séptimo lugar está el artesano o el granjero, octavo el sofista o demagogo, en noveno y último el tirano (248.d-e). La “persona poética” está en el más bajo de los cuatro tipos de personas inspiradas por la divinidad, junto al poeta y el conductor de ritos ubicados justo encima de él. La inspiración divina no es más garantía de iluminación de lo que lo era en la Apología y el Ion.
- 11.1. Aunque en el Banquete P incluyó a la poesía entre las obras del amor, ahora la desmerita al distinguirla del amor como dos formas separadas de locura. Tal como lo sugiere la conjunción de poesía y mimesis, este demérito parece referido a la República. Al

mismo tiempo, P suaviza la posición de la República ubicando al poeta mimético un paso más arriba del trabajador manual. La inspiración divina, parece, asegura al poeta mimético un lugar por encima del artesano manual y dos por encima del sofista al infundirle algún valor educativo a sus poemas. Pero no es suficiente para elevarlo al nivel de “persona erótica”, la persona verdaderamente musical quien es inspirada por las Musas con el único genuino discurso bello, el del filósofo.

- 11.2. En el Fedro, entonces, P abre una nueva grieta entre la poesía tradicional y la filosofía. Al mismo tiempo, propone una transformación de todos los tipos de discurso –en particular la poesía, el lenguaje político, retórico y legal– en discurso filosófico. **Esta formulación es muy cercana a mi opinión sobre el asunto: las búsquedas propias de la filosofía pueden emprenderse en todos estos tipos de actividad si se cumple la condición que pone S al final del Fedro sobre el orden de prioridad de los objetos y la relación con la obra. Es decir, la filosofía transforma todo otro tipo de lenguaje, sí pero no lo subsume ni lo confunde con ella, no llamo filosofía a una forma de discurso sino a una manera de utilizar cualquier discurso. La existencia de una poética, una retórica, una oratoria legal filosóficas es posible en cuanto tenga la referencia adecuada al conocimiento verdadero y se practique según lo que, tal como P lo llama en el Fedro, agrada a la divinidad. En esto último está mi diferencia con Asmis. El principal tópico del Fedro como el del Gorgias, es la retórica. Pero “retórica” es tomada ahora en el sentido amplio, etimológico, como “arte de hablar” en general, de modo que incluye el hablar en público. Definiendo “retórica” como una “guía de almas (psycagogía) por medio de palabras” tanto en privado como en público (261.a), S transforma gradualmente el significado básico de psycagogía, de “conjuro” y “encantamiento”, que encaja con el punto de vista de los sofistas sobre el lenguaje, al sentido de “guiar el alma” a la verdad, que es apropiado al discurso filosófico. En el curso del examen de S, la retórica se convierte en el arte de la dialéctica o “discusión”. **La retórica no se convierte en dialéctica en el Fedro, la retórica que se refiere a la dialéctica se vuelve filosófica, esto es adquiere su estatuto de técnica de modo adecuado.** Requiere, primero que todo, la habilidad de definir y dividir correctamente el asunto y, luego, el conocimiento de los tipos de alma y sus ocurrencias, además del conocimiento de los tipos de lenguaje, así que el orador pueda adaptar su lenguaje al alma de cada escucha. S ejemplifica este genuino arte de la retórica a través del Fedro. Usando varios tipos de lenguaje,**

incluyendo un “himno mítico” adornado con palabras “poéticas”, guía a su compañero Fedro a un entendimiento del uso adecuado del lenguaje. La retórica genuina podría incluir discursos en prosa y poesía pero es esencialmente un acto de comunicación entre dos individuos (¿?). La principal razón por la que P rechaza la escritura como un uso serio del lenguaje es que impide esta comunicación.

- 11.3. La nueva teoría comprensiva del lenguaje de P es acompañada por una nueva teoría del amor. Revisando la visión de D de la creatividad intelectual en el Banquete, P propone ahora que solo el uso filosófico del lenguaje es genuinamente un acto de amor, dirigido a la iluminación del amado tanto como de uno mismo. La poesía sin filosofía carece de amor o entendimiento; pero puede ser transformada en discurso genuinamente creativo. Al final del Fedro S pide a Fedro llevar un mensaje de las Musas: Su mensaje a Lisias o a cualquier otro logógrafo, tanto como a Homero y a cualquier otro poeta y a Solón y a cualquier otro legislador, es que si conocen la verdad sobre lo que han compuesto y pueden defender lo que escribieron hablando sobre ello, al mostrar que lo que escribieron es despreciable, entonces ellos merecen el nombre de filósofos antes que el que les corresponde por sus composiciones (278.b–e). Los propios diálogos de P pueden tomarse como intentos de ejemplificar este uso del lenguaje. Podríamos llamarlos poesía como un homenaje a la habilidad literaria de P. Pero desde el punto de vista de P sería más acertado considerarlas como resplandores o semejanzas de cómo todas las clases de lenguaje pueden transformarse en discurso filosófico.
- 11.4. En el Fedro P agrega a su variedad de retratos del poeta el caso límite del compositor de poesía quien está verdaderamente inspirado. Este no es más un poeta sino un filósofo. Sus composiciones no son más que momentos de pensamientos congelados en el lenguaje y desprovistos de valor en sí mismos. La parte seria de sus empresas consiste en la discusión que apoya y suplementa sus composiciones. Como islas en un mar de reflexión, las composiciones son simplemente etapas en el camino hacia una meta lejana. Aunque P niega a este tipo de compositor el título de poeta, presenta un atractivo modelo de la meta de un poeta. Pues este creador de poesía no está constreñido por las leyes ni cegado por las apariencias.
- 11.5. (¿?)Lo que hace este modelo de poesía particularmente atractivo e que aunque P considera desprovista de valor en sí misma a la composición lingüística, le asigna un merito especial de su propia unidad orgánica. Como cualquier composición, un poema debe

tener sus partes acopladas en un todo armónico, con medios y extremidades, como el cuerpo de un animal (264.c, 268.c-d). Esta organización está determinada no solo por el asunto sino también por las necesidades del oyente. Mientras la unidad orgánica sea considerada como una propiedad estética –y Aristóteles podrá tratarla así haciéndola el foco de su análisis de la poesía– P la subordina a un propósito moral. La unidad de la composición refleja tanto la verdad de lo que es dicho como las aspiraciones del escucha y del orador. La completud del texto contrasta con la incompletud del anhelo que lo inspira y así señala su propia incompletud. Al enfatizar la carencia de valor de la composición, P advierte al lector no se seducido por su mérito como creación artística para aceptar la como una afirmación definitiva. El culto a los textos, orales o escritos es ajeno a P.

12. Uno no quiere dejarle la última palabra sobre la poesía a las Leyes, en las que P reduce al poeta una vez más a ser un sirviente del legislador. El anciano Ateniese quien ha reemplazado a S como vocero principal de P sugiere que la discusión que él y sus compañeros han tenido sobre las leyes es una clase de “poesía”: Es en verdad el más adecuado de todos lo poemas y obras en prosa para que los chicos lo escuchen y los maestros lo aprueben (811.c-e). En esta rivalidad con los poetas, los legisladores perderían si apeláramos como juez al S del Fedro.