



HISTORIA
de la CRÍTICA
LITERARIA

DAVID VIÑAS

Ariel
LETRAS



HISTORIA
de la CRÍTICA
LITERARIA

DAVID VIÑAS

Ariel
LETRAS

1.ª edición: enero de 2002
2.ª edición actualizada: septiembre de 2007
1.ª edición en esta presentación: abril de 2017

© 2002 y 2007: David Viñas Piquer

Derechos exclusivos de edición en español:
© 2002, 2007 y 2017: Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona
Editorial Ariel es un sello editorial de Planeta, S. A.
www.ariel.es

ISBN: 978-84-344-2564-4
Depósito legal: B. 2.876-2017

Impreso en España por Book Print Digital

El papel utilizado para la impresión de este libro
es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual

(Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

<i>Agradecimientos</i>	19
<i>Nota preliminar</i>	21
CAPÍTULO I. Antigüedad clásica	25
1. Interpretaciones alegóricas de la poesía en el siglo VI a. C.	27
2. Los sofistas y Aristófanes (finales del siglo V a. C.)	28
3. Las ideas estético-literarias de Platón (427-348 a. C.)	32
3.1. La huella de Sócrates y los sofistas	32
3.2. Los diálogos platónicos	35
3.3. Poesía, <i>paideia</i> y <i>polis</i>	37
3.4. La inspiración poética	40
3.5. La imitación	43
3.6. Géneros poéticos y modos de enunciación	47
3.7. La escritura	49
4. Aristóteles: <i>Poética</i> (s. IV a. C.)	52
4.1. Introducción	52
4.2. Ideas básicas de la <i>Poética</i>	54
4.2.1. La <i>mimesis</i>	55
4.2.2. La verosimilitud	56
4.2.3. Teoría de los géneros literarios	57
4.2.4. Principios específicos de la tragedia	59
5. Autores griegos del período helenístico (s. III a. C. - s. III d. C.)	66
5.1. Introducción	66
5.2. Demetrio: <i>Sobre el estilo</i> (s. III a. C. o s. I d. C.)	67
5.2.1. Introducción	67
5.2.2. Unidades rítmicas de la prosa	67
5.2.3. La teoría de los cuatro estilos	68
5.3. Plutarco: <i>Cómo debe el joven escuchar la poesía</i> (s. I-II d. C.)	70
5.3.1. Introducción	70
5.3.2. Principales ideas del tratado	70
5.4. Longino: <i>Sobre lo sublime</i> (s. I o III d. C.)	74
5.4.1. Introducción	74
5.4.2. Lo sublime	75
5.4.3. Efectos de lo sublime	77
5.4.4. Naturaleza vs. arte: características del genio	77
5.4.5. Las fuentes de la sublimidad	79
5.5. Plotino: <i>Enéadas</i> (s. III d. C.)	81
5.5.1. Introducción	81
5.5.2. Principales postulados filosóficos	83

5.5.3. Sobre la <i>mimesis</i>	83
6. La crítica literaria en la Roma clásica	84
6.1. Introducción	84
6.2. Horacio: <i>Epistola ad Pisones</i> (s. I a. C.)	85
6.2.1. Características del texto	85
6.2.2. Contextualización de la <i>Epistola</i>	86
6.2.3. Principios básicos de la <i>Epistola</i>	88
6.2.4. Principales dualidades horacianas	92
6.3. Cicerón: <i>El orador</i> (s. I a. C.)	93
6.3.1. Introducción	93
6.3.2. En busca de la perfección estilística	94
6.3.3. La «suprema elocuencia»	95
6.3.4. El conocimiento interdisciplinar	97
6.3.5. Sobre el ritmo de la prosa	97
6.4. Quintiliano: <i>Institutio Oratoria</i> (s. I d. C.)	98
6.4.1. Introducción	98
6.4.2. El libro X de la <i>Institutio Oratoria</i>	98
6.4.3. El sistema de la retórica clásica	99
CAPÍTULO II. Edad Media	101
1. Introducción	103
2. El influjo de la tradición neoplatónica	105
3. La práctica del alegorismo como método crítico	106
4. Dante Alighieri	109
4.1. <i>Epístola a Can Grande della Scala</i> (1319)	109
4.2. <i>De vulgari eloquentia</i> (1304-1307)	113
5. Francesco Petrarca: Carta X, 4 de <i>Le Familiari</i> (1349)	117
6. Giovanni Boccaccio	121
6.1. <i>Vida de Dante</i> (1360-1362)	121
6.2. <i>Genealogía de los dioses paganos</i> (1360)	125
7. La crítica literaria en el siglo xv: Juan Alfonso de Baena, Juan del Encina y el marqués de Santillana	131
CAPÍTULO III. Humanismo y ciclo clasicista	135
1. Introducción al Clasicismo	137
2. Los críticos del Renacimiento	138
2.1. La mentalidad prescriptiva	140
2.2. La defensa de la poesía	141
2.2.1. Sir Philip Sidney: <i>The Defense of Poesy</i> (1583)	142
2.2.2. Sir Thomas Elyot: <i>The Book named The Governor</i> (1531)	144
2.3. La <i>imitatio auctoris</i>	147
2.3.1. Anotaciones del Brocense (1574) y Fernando de Herrera (1580) a la poesía de Garcilaso de la Vega	147
2.4. La dignificación de las lenguas vulgares	153
2.5. El culto a la dificultad poética	159
2.5.1. Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron (1613 o 1615)	164

2.6.	Lope de Vega: <i>Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo</i> (1609)	169
3.	El Clasicismo francés del siglo XVII	175
3.1.	Introducción	175
3.2.	La <i>Querelle des Anciens et des Modernes</i>	176
3.3.	La <i>Querelle du Cid</i>	177
3.4.	Nicolas Boileau: <i>Art poétique</i> (1674)	179
3.4.1.	Introducción	179
3.4.2.	Principios fundamentales del credo clasicista	181
4.	El Neoclasicismo europeo del siglo XVIII	194
4.1.	Ideas dominantes en la época	194
4.2.	Nuevas tendencias en la segunda mitad del siglo XVIII: la ruptura con el Neoclasicismo	198
4.2.1.	Antecedentes	202
4.2.1.1.	Joseph Addison: <i>Los placeres de la imaginación</i> (1712)	202
4.2.1.2.	Giambattista Vico: <i>Scienza nuova</i> (1725)	209
4.2.2.	La nueva mentalidad	214
4.2.2.1.	Edmund Burke: <i>Indagación filosófica sobre nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello</i> (1757)	214
4.2.2.2.	David Hume: <i>Sobre la norma del gusto</i> (1757)	221
4.2.2.3.	Gotthold Ephraim Lessing: <i>Laocoonte</i> (1766)	228
4.2.2.4.	Immanuel Kant: <i>Crítica de la facultad de juzgar</i> (1790)	234
4.2.2.5.	Friedrich Schiller: <i>Sobre poesía ingenua y poesía sentimental</i> (1795-1796)	249
CAPÍTULO IV. Romanticismo		261
1.	Introducción a la crítica romántica	263
2.	Friedrich Schlegel: <i>Diálogo sobre la poesía</i> (1800)	265
2.1.	La crítica literaria de Friedrich Schlegel	265
2.1.1.	La admiración por la Antigüedad	266
2.1.2.	La consciencia histórica	266
2.1.3.	Poesía antigua y poesía moderna	267
2.2.	Principales ideas del <i>Diálogo sobre la poesía</i>	268
2.2.1.	Las épocas literarias	269
2.2.2.	La mitología	271
2.2.3.	La ironía	272
2.2.4.	Poesía romántica y poesía moderna	273
2.2.5.	La síntesis de lo clásico y lo moderno: Goethe	275
2.2.6.	La apología del método histórico	276
2.2.7.	El <i>Witz</i>	277
3.	William Wordsworth: <i>Preface to Lyrical Ballads</i> (1800)	277
3.1.	Presentación del <i>Preface</i>	277
3.2.	Sobre la lengua poética	278
3.3.	El influjo de la teoría asociacionista	280
3.4.	Naturaleza y civilización	281
3.5.	En favor de la espontaneidad	282
3.6.	Sobre la expresión de las emociones	282
3.7.	Descripción del proceso creativo	283
4.	Samuel Taylor Coleridge: <i>Biographia Literaria</i> (1817)	284
4.1.	Introducción	284

4.2.	La polémica en torno a las <i>Lyrical Ballads</i>	285
4.3.	Las discrepancias con Wordsworth	287
4.4.	Contra la artificialidad neoclásica	289
4.5.	La visión orgánica de la poesía	289
4.6.	El genio poético	290
5.	Percy Bysshe Shelley: <i>Defence of Poetry</i> (1821)	291
5.1.	La polémica con Peacock	291
5.2.	La figura del poeta	291
5.3.	Sobre la melancolía	293
5.4.	Poesía y moralidad	293
5.5.	La influencia platónica	295
6.	Victor Hugo: «Prefacio» a <i>Cromwell</i> (1827)	297
6.1.	El enfrentamiento con el Neoclasicismo	297
6.2.	Principales ideas del «Prefacio»	298
6.2.1.	Sobre el hibridismo genérico	298
6.2.2.	Las edades de la poesía	299
6.2.3.	Sobre las tres unidades dramáticas	301
6.2.4.	Sobre la imitación de modelos	302
6.2.5.	Sobre la autonomía del arte	303
7.	Georg W. F. Hegel: <i>Lecciones de estética</i> (1835)	304
7.1.	Introducción	304
7.2.	Mundo espiritual y mundo empírico	305
7.3.	Sobre la evolución artística	306
7.4.	Función del arte	308
7.5.	Perfil del genio	310
7.6.	Sobre la insuficiencia de la erudición	310
7.7.	Sobre los géneros literarios	311
CAPÍTULO V. Tendencias de la crítica literaria en la segunda mitad del siglo XIX		315
1.	Introducción	317
2.	Edgar Allan Poe: <i>The Philosophy of Composition</i> (1846) y <i>The Poetic Principle</i> (1850)	318
3.	Sainte-Beuve y el método biográfico	323
4.	Método histórico-positivista	325
4.1.	Hippolyte Taine: «Introducción» a la <i>Histoire de la littérature anglaise</i> (1863) ..	327
4.2.	Émile Zola: <i>Le roman expérimental</i> (1880)	331
4.3.	Ferdinand Brunetière: <i>L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature</i> (1890)	335
4.4.	Gustave Lanson: «Prólogo» a la <i>Histoire de la littérature française</i> (1894) ..	338
5.	La crítica impresionista: Jules Lemaitre, Anatole France y Leopoldo Alas «Clarín» ..	341
6.	La crítica de los poetas simbolistas: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry	346
CAPÍTULO VI. La crítica literaria en el siglo XX: principales métodos		351
1.	Formalismo ruso	353
1.1.	Marco histórico	353
1.2.	Doctrina teórica	355

1.2.1.	La voluntad científica	355
1.2.2.	Objetivos del Formalismo	357
1.2.3.	V. Shklovski: «El arte como artificio» (1917)	358
1.2.4.	La desautomatización	359
1.2.5.	Sobre la evolución literaria: la teoría de <i>la dominante</i>	361
1.2.6.	Teoría de la prosa	363
1.3.	Críticas al Formalismo	372
2.	Estructuralismo checo	374
2.1.	El Círculo Lingüístico de Praga	374
2.2.	Jan Mukarovski: del <i>artefacto</i> al <i>objeto estético</i>	377
2.3.	Felix Vodicka: la Historia Literaria	380
3.	Estilística	381
3.1.	Las distintas tendencias	381
3.2.	Precedentes	382
3.3.	Nociones básicas	383
3.4.	La Estilística descriptiva de Charles Bally	384
3.5.	La Estilística idealista o genética	385
3.6.	Estilística estructuralista	389
3.7.	Estilística generativista	391
3.8.	La Escuela española	391
4.	<i>New Criticism</i>	393
4.1.	El surgimiento de una nueva actitud crítica	393
4.2.	Principales influencias	394
4.2.1.	I. A. Richards	394
4.2.2.	T. S. Eliot	396
4.2.3.	T. E. Hulme	398
4.3.	Principios estéticos	398
4.4.	Críticas al <i>New Criticism</i>	401
5.	Teorías sociológicas de la literatura	403
5.1.	Introducción: literatura y sociedad	403
5.2.	Perspectiva histórica	405
5.3.	Teorías marxistas	406
5.3.1.	El Marxismo en Rusia	408
5.3.2.	La sociología de la literatura de Georg Lukács	414
5.3.3.	La Escuela de Frankfurt	419
5.3.3.1.	Theodor W. Adorno y la vanguardia artística	419
5.3.3.2.	Walter Benjamin	421
5.3.4.	Marxismo estructuralista	425
6.	Estructuralismo	427
6.1.	Filosofía de un método	427
6.2.	El Estructuralismo francés	432
6.2.1.	Roland Barthes y la <i>Nouvelle critique</i>	433
6.3.	Sobre la competencia literaria	438
6.4.	Jonathan Culler: las convenciones de la lectura	440
6.5.	La crisis del Estructuralismo	444
7.	La teoría lingüístico-poética de Roman Jakobson	445
7.1.	La conferencia «Lingüística y Poética»	445
7.2.	Sobre la construcción recurrente del discurso poético	449
7.2.1.	Samuel R. Levin: los <i>couplings</i> o emparejamientos	449
7.2.2.	Algirdas Julien Greimas: la noción de <i>isotopía</i>	452
7.3.	Principales críticas a la teoría lingüístico-poética de Jakobson	453

8.	Postformalismo ruso: el Círculo de Bajtin	454
8.1.	Campo de operatividad de las ideas de Bajtin	455
8.1.1.	Una teoría del sujeto: la oposición a Freud	455
8.1.2.	Una teoría literaria: la oposición al Formalismo	455
8.1.3.	Una teoría de la comunicación literaria: la oposición a la lingüística estructural	456
8.2.	Principales conceptos bajtinianos	458
8.2.1.	Polifonía y dialogismo	458
8.2.2.	Carnavalización e inversión	462
8.2.3.	Parodia, ironía, estilización	464
8.2.4.	Voces enmarcadas	464
8.2.5.	Lo dicho y lo implicado	465
8.2.6.	El cronotopo	465
9.	Semiótica literaria	467
9.1.	Introducción	467
9.2.	Semiótica soviética: Juri Lotman y la Escuela de Tartu	468
9.3.	El semanálisis de Julia Kristeva y la Teoría Semiótica de Umberto Eco	476
9.4.	Conclusiones a la Semiótica Literaria	477
10.	Retórica y Neoretórica	478
10.1.	El resurgimiento de la Retórica	478
10.2.	El sistema retórico clásico	479
10.2.1.	<i>Inventio</i>	482
10.2.2.	<i>Dispositio</i>	483
10.2.3.	<i>Elocutio</i>	484
10.2.4.	<i>Memoria y Pronuntiatio o Actio</i>	490
11.	Estética de la Recepción	491
11.1.	Precursores	492
11.2.	El influjo de Husserl, Heidegger y Gadamer	494
11.3.	El lector histórico	498
11.4.	El lector implícito	504
12.	Pragmática literaria	508
12.1.	Introducción	508
12.2.	Especificidad de la comunicación literaria	509
12.3.	La ficcionalidad: <i>mundo real</i> frente a <i>mundo ficcional</i>	512
12.4.	La teoría de los actos de habla	516
12.5.	Sobre el discurso ficcional	518
12.6.	<i>La felicidad lingüística y el principio de cooperación</i>	520
12.7.	De lo dicho a lo implicado	522
13.	Deconstrucción	524
13.1.	La reacción postestructuralista	524
13.2.	Jacques Derrida	526
13.3.	La Deconstrucción norteamericana: Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman y Harold Bloom	535
14.	Teorías psicoanalíticas	537
14.1.	Los conceptos fundamentales: Freud, Jung, Lacan	537
14.2.	Psicoanálisis y literatura	546
14.3.	Sobre la creación y la recepción literarias	547
15.	Crítica feminista	550
15.1.	Crítica feminista angloamericana	550
15.2.	Teoría feminista francesa	556
16.	Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas	557

16.1.	Hacia una nueva orientación en los estudios literarios	557
16.2.	La Teoría Empírica de la Literatura: Siegfried J. Schmidt y el grupo NIKOL	558
16.3.	La Teoría de los Polisistemas: Itamar Even-Zohar y el <i>Culture Research Group</i>	560
16.3.1.	Los factores del sistema literario	564
16.3.2.	Relaciones entre polisistemas	566
16.3.3.	La interferencia	566
16.3.4.	Historia literaria y literaturas nacionales	567
17.	Estudios Culturales	567
17.1.	Introducción	567
17.2.	Las distintas modalidades	568
17.3.	Principales temas de interés	569
17.4.	Articulación y límite	572
	<i>Bibliografía</i>	575

1. Interpretaciones alegóricas de la poesía en el siglo VI a. C.

Para conocer la investigación estética anterior al platonismo es preciso tomar como punto de partida un considerable número de reflexiones extraídas de las obras de poetas griegos como Homero, Hesíodo, Píndaro, Esquilo o Sófocles. Es importante tener en cuenta que los textos literarios se utilizaban entonces para plantear cuestiones relacionadas con la teología o con la educación, lo que les confería una dimensión especialmente problemática. Se tenía el convencimiento de que el contenido de los textos tenía que tener cierta utilidad para conocer el comportamiento de los dioses y para formar buenos ciudadanos, de modo que la mejor manera de defender un texto literario consistía en demostrar que cumplía perfectamente con esos objetivos prioritarios. Y a la inversa: la mejor manera de atacarlo era dejar claro que no se ajustaba a ellos. O peor aún: que podía ser perjudicial por ofrecer una imagen distorsionada de alguno de los aspectos considerados esenciales.

Precisamente a fines del siglo VI a. C. se advierte una oposición a la teología de Homero, a la forma en que son presentados los dioses olímpicos en la *Iliada* y en la *Odisea*, y este ataque provoca una reacción defensiva basada en el alegorismo; es decir, ciertos comentaristas empiezan a divulgar interpretaciones alegóricas de los poemas homéricos. Estos poemas serán interpretados en clave simbólica desde el convencimiento de que su significado no es el que a primera vista parece, sino que hay que relacionarlo con realidades físicas, morales o psicológicas (Domínguez Caparrós, 1993: 28). Se entiende mejor esta situación si se sabe que, desde muy pronto, los griegos utilizaron las obras de Homero y de Hesíodo para fines educativos. Por eso convenía dejar claro que no se trataba de poetas impíos. Recuérdese que, en el Libro VIII de su obra *Vidas de los filósofos más ilustres*, Diógenes Laercio (s. II d. C. ?) cuenta que Pitágoras, en un viaje al Hades, había visto las almas de Homero y de Hesíodo sufriendo terribles castigos. Apoya esta observación en la autoridad de Jerónimo: «Jerónimo escribe que habiendo descendido al infierno, vio el alma de Hesíodo atada a una columna de bronce, y rechinaba; y a la de Homero colgada de un árbol y cercada de culebras, por lo que había dicho de los dioses» (1998: 209). El problema fundamental es que Homero y Hesíodo habían atribuido a los dioses acciones que no eran precisamente elogiadas, sino amorales, poco dignas de heroísmo. Los mostraban agitados por la furia de las pasiones humanas, luciendo los mismos vicios que los mortales.

No tardaron en aparecer comentaristas de Homero y de Hesíodo que negaban el sentido amoral que otros veían en los versos de estos poetas y abogaban por un significado oculto, distinto del que a primera vista parecía asomar. Empieza a divulgarse así la idea de que los poetas, en general, se esfuerzan en ser deliberadamente oscuros porque desean ser entendidos sólo por los eruditos. El discurso poético pasa a ser concebido entonces como un discurso deliberadamente hermético, de difícil interpretación. Un discurso tan misterioso y

oscuro como el proceso del que surge, en cuya base se encuentra una inspiración de origen divino. Se comprende así que sean pertinentes las interpretaciones alegóricas de los textos poéticos para dar con su significado oculto. Son a veces —como vio ya Alfonso Reyes— meros «tanteos extravagantes y desorbitados», pero pueden ser considerados un auténtico anuncio de lo que será la crítica literaria (Reyes, 1941: 43). Si la exégesis racionalista usa el texto como pretexto para extraer de él conclusiones filosóficas, el alegorismo deriva en simbología poética. De este modo, un pasaje centrado en la narración de combates entre los dioses, por ejemplo, puede ser visto como una alegoría (es decir: una metáfora continuada, extensa) de la lucha de los elementos de la naturaleza: cada dios representa uno de los elementos (Apolo se asocia con el fuego, Posidón con el agua, etc.). Siguiendo esta misma línea, puede derivarse hacia la interpretación en clave de alegoría moral y sostener que cada dios representa una disposición del alma: Atenea, la reflexión; Afrodita, el deseo; Hermes, la elocuencia; etc. Como es fácil advertir, las interpretaciones alegóricas se basan en el fenómeno del doble sentido: existe, por una parte, un sentido literal y, por otra, un sentido alegórico, que es el verdadero. Es decir, se considera que los poetas dicen una cosa para significar en realidad otra, y es preciso entonces encontrar ese otro significado oculto que revela la verdadera intención del autor.

Conviene recordar que también existe un sentido manifiesto y uno misterioso en las respuestas que ofrecen los oráculos a las consultas que se les hacen. Se cree que si se saben interpretar los signos de un modo distinto al evidente e inmediato es posible conocer el futuro. Lo mismo puede decirse de los sueños: a menudo eran interpretados desde el convencimiento de que podían esconder un significado oculto importante para el destino de quien soñaba. Como se ve, las interpretaciones alegóricas se extienden desde la poesía a otros ámbitos y terminan por hacerse absolutamente habituales.

Respecto a los ataques que recibe la poesía de Homero y de Hesíodo, conviene precisar que las principales críticas provienen del flanco de los filósofos, quienes, molestos por el aura de prestigio que envuelve a la figura del poeta —recuérdese que es un ser inspirado divinamente—, deciden presentar batalla para hacerse con el dominio del espacio del saber (Domínguez Caparrós, 1993: 31). La clave está, sin duda, en la importancia que se le había concedido a la poesía en la formación de los jóvenes, de quienes dependía algo tan importante como el futuro de la *polis*. Los filósofos quieren ser los únicos responsables de esta educación y no soportan ser eclipsados por los poetas. En esta línea de filósofos que atacan a los poetas se sitúan Jenófanes, Pitágoras, Empédocles y Heráclito. Pero es un ataque a los poetas porque compiten contra ellos, y no un ataque a la poesía o a la oscuridad poética, pues no hay que olvidar que a Heráclito, por ejemplo, se le llama «el oscuro» por el hermetismo de sus fragmentos en prosa, y que bastantes filósofos —piénsese en Parménides, o en Empédocles— escriben en verso o tratan de imitar, en general, el estilo de los poetas, como recuerda J. Tate en su estudio «On the history of allegorism» (1934). Resulta obvio, pues, que los enfrentamientos entre poesía y filosofía no empiezan con Platón —que, como luego se verá, expulsa a los poetas de su *República* ideal—, sino que el conflicto hunde sus raíces en épocas aún más remotas y se inscribe en un contexto determinado por interpretaciones de la poesía orientadas casi siempre hacia el terreno del comportamiento moral, de la ética.

2. Los sofistas y Aristófanes (finales del siglo v a. C.)

A finales del siglo v a. C. empieza a existir un tipo de crítica literaria desligado de este preponderante interés educativo y teológico y cercano ya a una estética determinada, a una

idea de lo que es un texto bello. Dos claros ejemplos se advierten en la actitud de los sofistas y en la comedia *Las ranas*, de Aristófanes.

Lo que sofistas como Protágoras o Gorgias valoran especialmente en un texto es la coherencia, la no contradicción, la perfecta interrelación entre las partes que lo integran. De ahí que lleven a cabo una crítica intrínseca, estrictamente sujeta a la superficie textual y caracterizada, en el mejor de los casos, por el minucioso análisis de recursos expresivos. Examinando los principales aspectos del lenguaje literario pretenden demostrar si un texto es o no coherente, si está bien construido, y a la vez muestran implícitamente una «creencia firme en el poder de la palabra» (Domínguez Caparrós, 1993: 41). Tras haber aclarado que «los antiguos llamaban sofistas, no sólo a los oradores que sobresalían en la elocuencia y gozaban de gran reputación, sino también a los filósofos que exponían su doctrina con fácil elocuencia», describe Flavio Filostrato (s. II d. C.) en su obra *Vidas de los sofistas* cómo actuaba Gorgias de Leontini —a quien considera el padre de la sofística— en el momento de pronunciar un discurso, y es posible advertir así cómo efectivamente las cuestiones estilísticas constituían ya entonces una de las principales preocupaciones entre aquellos ingeniosos oradores:

Él fue un ejemplo para los sofistas con su viril y enérgico estilo, con su atrevida y desacombrada expresión, sus inspiradas improvisaciones y su uso del grandilocuente estilo para los grandes temas y también con su costumbre de interrumpir las cláusulas y hacer frecuentemente transiciones, mediante cuyos artificios un discurso gana en dulzura y sublimidad; también revistió su estilo con un lenguaje poético por inclinación al ornato y la dignidad (1998: 294-299).

Comentando la famosa loa que Gorgias preparó en defensa de Helena, Hans Robert Jauss ha destacado también la habilidad de este sofista:

Con el descubrimiento del aspecto sensorial del lenguaje y con su teoría de la eficacia del discurso —«es capaz de conjurar el miedo, disipar el dolor, provocar la alegría y despertar la compasión»—, Gorgias recurría al placer estético de los efectos producidos por la oratoria o la poesía, y utilizaba, aun antes que Aristóteles, no sólo las categorías de los efectos —el horror (*phobos*) y el lamento (*eleos*)—, sino también la analogía médica de la catarsis. [...] Gorgias se interesa por la preparación (*paraskeuazein*) del oyente de un discurso y por la transformación de su tensión pasional en una convicción nueva que, de manera irresistible, «formará su alma como ella desee» (Jauss, 1992: 63).

Es interesante ver también lo que dice Filostrato acerca de Isócrates y de Demóstenes, pues de nuevo los artificios retóricos pasan a primer plano:

La sirena colocada sobre la tumba del sofista Isócrates —su actitud es la de quien está cantando— da testimonio del persuasivo encanto del sofista que él combinaba con los recursos y fórmulas de la retórica. Pues aunque no fue el inventor de las cláusulas de medida exacta, de las antitéticas y de las asonantes, puesto que estaban ya inventadas, no obstante empleó estos recursos con gran habilidad. Prestó también gran atención a la ampulosidad retórica, ritmo, estructura y un efecto sorprendente; y, de hecho, fue debido al estudio de estas mismas cosas cómo Demóstenes logró su elocuencia (1998: 304).

Otro destacado ejemplo del interés por el análisis discursivo a finales siglo V a. C. se advierte en el comediógrafo Aristófanes, con quien la crítica literaria —según Alfonso Reyes— «alcanza su primera manifestación independiente», pues «es el primer escritor griego en quien encontramos el juicio literario directo sobre obras determinadas» (Reyes, 1941: 111, 144). Hay que destacar en este sentido su comedia *Las ranas*, una obra repleta de intertex-

tualidad, pues aparecen en ella —y con un sentido claramente humorístico— versos enteros procedentes de otras obras de la época o de una tradición conocida. Aristófanes escribe esta comedia en un momento en el que Atenas se resiente de la falta de calidad de sus poetas. Los tres grandes trágicos —Sófocles, Eurípides y Esquilo— han muerto ya y Aristófanes vuelve la mirada hacia ellos con nostalgia. Una nostalgia que se centra especialmente en la ausencia de Esquilo.

El argumento de la obra es el siguiente: Dioniso, dios del teatro, le pide a su hermano Hércules que le muestre el camino para descender al Hades —recuérdese que en uno de sus famosos trabajos, Hércules bajó al Hades y conoce, por tanto, la manera de llegar allí— porque tiene intención de ir en busca del poeta trágico Eurípides, a quien admira profundamente. Cree que ya no quedan poetas de su talla en la ciudad, sino charlatanes mediocres. Acompañado de su criado Jantias, llega a la Laguna Estigia y ambos pasan al otro lado en la barca de Caronte, con el croar de las ranas —de ahí el título de la comedia— de fondo. Tras desembarcar, pasan varias peripecias hasta que se llega al pasaje clave para la historia de la crítica literaria. Se trata de la discusión que tiene lugar en el Hades acerca de quién es mejor poeta, Esquilo o Eurípides. Lo que está en juego es el trono de la tragedia. Al parecer, Esquilo era el poeta de mayor prestigio y gozaba allí de ciertos privilegios hasta que llegó Eurípides y sedujo con su poesía a la considerada peor gentuza —ladrones, parricidas, etc.—, que consiguió que el trono de poeta más sabio lo pasara a ocupar Eurípides. Esto provoca una disputa entre defensores de uno y defensores de otro hasta que Plutón, el dios del Hades, decide organizar un certamen para que cada poeta luzca su talento y se demuestre quién es el mejor. Sófocles no participa porque se ha aliado con Esquilo, y promete que sólo si éste pierde se enfrentará él a Eurípides. El juez del certamen es Dioniso. Se le escoge a él porque se considera que ningún hombre está preparado para valorar el genio de los poetas y decidir en un torneo de elocuencia. Se entabla entonces una discusión entre Eurípides y Esquilo, con Dioniso como mediador. Los poetas se atacan con gran ingenio. Cada uno de ellos critica la temática, el estilo, los prólogos y la moralidad de los personajes de las obras del otro. Detrás, lógicamente, se adivina la sorprendente erudición de Aristófanes, su admirable conocimiento de la tradición literaria. Así lo constata Julio Pallí Bonet en su edición de *Las ranas*:

Aristófanes se encontraba en condiciones idóneas para hacer una crítica, si no del todo objetiva —la misma circunstancia de ser comediógrafo chocaba con tal objetividad, lo ve todo con el prisma de la ironía y de la hilaridad—, sí al menos real y valiosa. Aristófanes tenía un vasto conocimiento de la literatura adquirido con la lectura no sólo de Esquilo y Eurípides, sino de otros poetas trágicos, y de casi todos los poetas cómicos, especialmente Crates, Cratino, Magnes, Amipsias, Eupolis, Hermipo, etc. También conocía a los líricos y sobre todo a Homero, al que, si bien a veces parodia, lo considera un poeta divino (1984: 107).

Son, en efecto, varios los autores que consideran que Aristófanes es, gracias a una curiosa combinación de genio cómico y de agudeza crítica, uno de los más grandes críticos de la Antigüedad, y, de hecho, «uno de los que hoy sentimos más próximos a nuestro modo de entender la crítica», como observa Domínguez Caparrós (1993: 43). Alfonso Reyes escribió unas interesantes palabras al respecto: «Otra manifestación del sentido crítico en Aristófanes es su cultura literaria y la pericia con que la maneja: la naturalidad y frecuencia con que se ofrece el recuerdo de la poesía, como una parte más de la vida, en perfecta incorporación con sus hábitos mentales» (1941: 147).

En un pasaje determinado de *Las ranas*, Aristófanes hace que Esquilo le pregunte a Eurípides las razones por las cuales hay que admirar a un poeta, y la respuesta deja bien claro lo que se esperaba entonces de la poesía: «Por su inteligencia y sus enseñanzas, y porque ha-

ceмос mejores a los hombres en las ciudades» (1984: 147). Esquilo está convencido de haber cumplido perfectamente con su obligación de formar buenos ciudadanos y de que Eurípides no puede decir lo mismo porque lo que él ha hecho ha sido invitar a adoptar un comportamiento amoral, depravando las costumbres. A juzgar por comentarios de esta índole, está claro que se creía firmemente en el poder educativo de la poesía. De hecho, incluso se llega a afirmar que los mejores poetas se distinguen por haber enseñado algo importante a la humanidad. Dice exactamente Esquilo: «Y considerad cómo desde el origen han sido útiles los poetas nobles. Orfeo nos enseñó los misterios y a evitar las matanzas; Museo, la curación de las enfermedades y los oráculos; Hesíodo, los trabajos de la tierra, las estaciones de los frutos y la de las siembras; y el divino Homero, ¿de dónde le viene el honor y la gloria, sino de haber enseñado cosas útiles: estrategias, virtudes, guerrear, armamento de los hombres?» (1984: 148).

Otra declaración importante en este sentido hace también Esquilo: «El poeta debe ocultar el vicio y no sacarlo a la luz y ponerlo en escena. Porque para los niños el educador es el maestro, y para los jóvenes lo es el poeta. Tenemos la obligación estricta de decir cosas útiles» (1984: 149). Puede decirse que, en esencia, lo que Aristófanes hace en *Las ranas* es comparar las tragedias de Esquilo con las de Eurípides. Al primero lo alaba porque fomenta el espíritu guerrero, enseña el bien y no muestra vicios en escena, mientras que el segundo presenta en sus tragedias personajes inmorales, olvidándose de la función educadora de la poesía.

En el interesante cruce de argumentos y contraargumentos esgrimidos por los poetas protagonistas de la discusión, Eurípides critica el exceso de oscuridad en la exposición de los hechos que se advierte en los prólogos de Esquilo y se burla además del estilo ampuloso, grandilocuente de las tragedias de su competidor, del uso y abuso que hace de palabras enfáticas en sus tragedias, y presume de haber vaciado la poesía trágica de tanta hinchazón, recurriendo a versos más cercanos al habla cotidiana, a un «lenguaje humano» —dice él— e invitando a cierta reflexión filosófica. El acusado replica aludiendo al decoro: «Pero, desgraciado, es necesario crear palabras apropiadas a las grandes sentencias y pensamientos. Por lo demás, es natural que los semidioses empleen palabras más elevadas, lo mismo que sus vestidos son más suntuosos que los nuestros» (1984: 150). En la discusión vemos cómo uno de los poetas, Eurípides, aboga por el principio de economía, y para ello acusa a Esquilo de repetir las cosas dos veces innecesariamente. La idea importante para la crítica literaria es ésta, pero no hay que olvidar que estamos en una comedia y de ahí que la justificación para las repeticiones tenga a veces un carácter cómico, humorístico. Por ejemplo, cuando Eurípides dice que Esquilo repite lo mismo al decir «suplico a mi padre que me oiga, que me escuche», puesto que oír y escuchar es lo mismo y no hace falta decirlo dos veces, Esquilo se defiende alegando que «hablaba a los muertos, [...] a los que, ni llamando tres veces, alcanza nuestra voz» (1984: 153). Pero convencido de que no hay mejor defensa que un buen ataque, Esquilo decide desmenuzar los prólogos de Eurípides para demostrar que prácticamente todos ellos participan de un defecto estilístico común: siempre llega un momento en el que la solemnidad del lenguaje trágico decae para dar paso a detalles prosaicos, tales como precisiones de lugar, tiempo, identidad, genealogía, etc. Esquilo deja que Eurípides recite pasajes de sus prólogos y lo interrumpe cada vez que detecta este defecto de pérdida de énfasis exclamando «perdió una ampollita» (conviene tener presente que «ampolla» es un tecnicismo retórico utilizado desde el siglo v para hacer alusión al estilo ampuloso, enfático).

Los respectivos ataques y defensas se suceden hasta que, en un pasaje especialmente cómico, se decide establecer una competencia directa haciendo que cada uno de los poetas, por turnos, vaya recitando un verso que será puesto sobre una balanza para ver cuál es su peso exacto, es decir: su calidad. El verso que incline la balanza, el de mayor peso, será el

vencedor. En este combate verso a verso vence siempre Esquilo porque alude en sus versos a cosas pesadas: el agua de un río, la muerte —«mal pesadísimo», como dice Dioniso—, un carro, etc. Dioniso es el encargado de decidir quién es el vencedor tras cada recitado y así lo hace, pero no se atreve a pronunciarse de un modo definitivo sobre cuál de los dos contrincantes es el mejor poeta. Sin embargo, Plutón, el dios del Hades, le obliga a hacerlo y le promete que, como recompensa, se llevará con él al terreno de los vivos al vencedor. Entonces cambia el panorama y ya no se habla de poesía, sino de política: Dioniso les pregunta a los poetas su opinión sobre un gobernante, Alcibíades, y sobre cuestiones acerca de cómo salvar la ciudad de la triste situación en la que se encuentra, con las costumbres totalmente depravadas. Asegura que se llevará consigo a quien responda mejor. Son finalmente los consejos de Esquilo los que más le convencen, y aunque había descendido al Hades en busca de Eurípides, decide llevarse consigo a Esquilo, pues le parece un poeta más apropiado para llevar a cabo el plan de reforma educativa que la ciudad precisa, instruyendo a los insensatos que —asegura Dioniso— en esos momentos «son legión» (1984: 164).

Recapitulando, puede decirse que, de las ideas que entre ironía e ironía va deslizando Aristófanes en esta obra, las que mayor interés tienen para la crítica literaria son éstas:

- La denuncia del estilo ampuloso, demasiado artificial, de algunas tragedias.
- La clara alusión a los fines educativos de la poesía, que no tiene que mostrar vicios, sino estimular a la virtud.
- La referencia al principio de economía como característica virtuosa del lenguaje poético: hay que desterrar toda repetición innecesaria.
- La crítica a la excesiva intervención del coro en algunas obras ya la presencia de personajes que no tienen ningún papel relevante en la acción.
- El respeto a la ley del decoro: según el rango del personaje, éste utilizará un tipo determinado de lenguaje y no otro.
- La invitación a evitar el defecto consistente en una falta de adecuación entre la solemnidad del lenguaje trágico y el contenido prosaico, trivial, de algunos pasajes.

Salta a la vista, pues, que Aristófanes funda los comentarios que realiza en *Las ranas* sobre las obras de Esquilo y de Eurípides básicamente en tres puntos: una estética —una idea determinada de la belleza—, un notorio conocimiento de los mecanismos lingüísticos —que le permite adoptar un enfoque inmanente en busca del secreto de la construcción artística para ver dónde reside la eficacia estética de la obra— y un claro convencimiento de que la poesía tiene que cumplir con ciertas exigencias éticas en la sociedad. Al combinar estos tres aspectos —que integran tanto componentes formales como éticos—, la crítica literaria que lleva a cabo Aristófanes causa una sensación de solidez, de rigor absoluto.

3. Las ideas estético-literarias de Platón (427-348 a. C.)

3.1. LA HUELLA DE SÓCRATES Y LOS SOFISTAS

Al iniciar el estudio del pensamiento platónico es importante tener presente que éste se enmarca en una época en la que se produce un cambio de rumbo en la filosofía, pues se pasa del *período cosmológico* protagonizado por los filósofos presocráticos —Tales de Mileto, Anaxímenes, Anaximandro, Heráclito, Parménides, Empédocles, Pitágoras, etc.—, cuya máxima preocupación reside en averiguar la causa última del mundo —qué es y cómo se ha formado el cosmos—, a un *período antropológico* en el que el centro de atención pasa a ser el

hombre mismo (Larroyo, 1993: 10-11). En este paso de una visión cosmológica a otra antropológica desempeñaron un papel determinante los sofistas, individuos de rigurosa preparación intelectual —el término «sofista» tenía al principio el sentido genérico de «sabio»— que dejaron sentir particularmente su influjo en la Atenas del siglo V a. C. En un momento histórico en el que ya no son las familias aristocráticas —que se amparaban en la nobleza de su estirpe— las que dirigen la vida pública, sino que, por medio de un sistema democrático, los hombres del pueblo pueden llegar a gobernar, el dominio de la elocuencia y la habilidad para la persuasión adquieren suma importancia, y son precisamente los sofistas quienes están mejor preparados para transmitir esas enseñanzas, de ahí que pasen a convertirse en una fuerza social de primer orden: controlan perfectamente la manera de acceder al poder. En una sociedad de estas características, «no interesa la argumentación verdadera, sino la que convence, la que persuade hacia el voto», de ahí que la evolución de algunos sofistas fuera negativa, en el sentido de que, aprovechando su amplio dominio de las técnicas retóricas, se dedicaron a defender causas injustas, convenciendo a la mayoría, engañándola con palabras (Bobes *et al.*, 1995: 46). No es extraño, así, que el mismo término «sofista» adquiriera un sentido peyorativo para designar, ya no al sabio, sino al que utiliza sofismas —o sea: discursos con argumentos falsos— y, por tanto, se extendiera, como afirma Alfonso Reyes, a «toda filosofía equivocada» (1941: 11). Acogiéndose al escepticismo —o al relativismo, como hizo Protágoras, o incluso al marcado nihilismo de Gorgias— los sofistas pusieron en tela de juicio las verdades morales que habían sido fijadas por una larga tradición (Larroyo, 1993: 10). Gracias a sus frecuentes viajes, advirtieron que no existían leyes universales, sino que cada pueblo tenía las suyas y que, a lo sumo, lo universal era la capacidad humana para dictar leyes y gobernarse por ellas. Ya advirtió Jenófanes de Colofón (fines s. VI a. C.) que los negros imaginaban negros a sus dioses y que los tracios los imaginaban rubios y zarcos. Ante la evidencia de que las normas que rigen el comportamiento individual y social no eran las mismas en todas partes, los sofistas decidieron sustituir el criterio de *verdad* por otros, como el de *opinión* y el de *oportunidad* (Bobes *et al.*, 1995: 45). Nada era ya verdad o mentira: todo dependía de quién opinara y de los fines perseguidos. Esta actitud relativista explica perfectamente por qué se le dio tanta importancia al dominio de la palabra —al arte de la oratoria— y al conocimiento de las técnicas que facilitan este dominio —los recursos de la gramática y de la retórica—: lo importante era tener una opinión fuerte sobre un asunto e imponerla convenciendo a quienes tenían opiniones más débiles o estaban menos preparados para defender su postura. Como ha recordado Alfonso Reyes, ya desde Homero —basta pensar en Aquiles, en Néstor o en Ulises— «la oratoria es condición del héroe» (1941: 54). Dado que no había leyes absolutas, universales, verdaderas, aquel que quisiera proponer una tenía antes que convencer de su adecuación al fin perseguido y conseguir que otras opiniones se sumaran a la suya para que la propuesta fuera aceptada. Así, los sofistas se dedicaron, básicamente, a educar a la clase política, a los futuros gobernantes, enseñándoles a pronunciar discursos convincentes y proporcionándoles un saber enciclopédico a la par que una buena formación espiritual. Con este tipo de educación, podía llegar a adquirirse —se pensaba— la *areté*, la máxima virtud. Y lo interesante es que los sofistas confiaban en la fuerza educadora de la poesía para conseguir sus propósitos. Incorporaron a su programa educativo el estudio de los textos literarios, su interpretación. Como asegura Havelock, utilizaron a los poetas «como fuente de instrucción en todos los temas de índole práctica» (1994: 23). Sin olvidarse de la función hedonista de los textos poéticos, los convirtieron en un instrumento eficaz para la educación. De hecho, convencidos de que no existía una belleza de valor universal asumieron la tarea de educar el gusto del público para ampliar su competencia lectora facilitando herramientas de comprensión de los textos literarios. Incluso mostraron una considerable preocupación por las cuestiones formales de la poesía, y no ya únicamente por su con-

tenido extraliterario. Así, se advierte ya en algunos de ellos «la necesidad de precisar el sentido de las palabras, de fijar su empleo, de estudiar el valor de las letras, las sílabas y el ritmo de la frase» (Domínguez Caparrós, 1999: 104).

En medio de este panorama surge la figura de Sócrates (469-399 a. C.), quien, como más tarde Platón o Aristóteles, rechazará el sistema educativo de los sofistas —aunque muy probablemente él era uno de ellos para sus contemporáneos y, de hecho, José M.^a Valverde lo considera un «supersofista» (1987: 16)— por no ocuparse de la verdad y justificar la validez de las leyes sólo a partir de objetivos prácticos. Para combatir escepticismos, nihilismos y relativismos, Sócrates —que «no escribió una palabra» y «a quien sólo descubrimos tras el velo de sus discípulos», como recordaba Alfonso Reyes (1941: 15-16; 88)— asegura que existe una verdad universal y que es posible encontrarla. Plantea un sistema filosófico basado en el autoconocimiento, coincidente con una de las dos inscripciones que, según se lee en el *Protágoras* de Platón (343b), un grupo de sabios hizo fijar en la portada del templo de Delfos: «Conócete a ti mismo». Los filósofos presocráticos se preocuparon fundamentalmente del mundo de la naturaleza —de la *physis*—, mientras que Sócrates, como los sofistas, es portador de una temática nueva orientada hacia el ámbito de la moral y de la sociedad.

Para Sócrates, los valores morales se concentran en el alma del hombre, parte que merece por ello un cuidado especial. En la tradición órfico-pitagórica, la *psyche* era una especie de divinidad caída a la que había que facilitar el regreso junto a las demás divinidades mediante una depuración progresiva en continuos nacimientos; el concepto socrático de alma es notoriamente distinto: remite ya a «un alma individual, con una responsabilidad clara respecto de sí misma y de la comunidad» (Bobes *et al.*, 1995: 52), algo que resultaba totalmente novedoso. La idea básica de la que parte Sócrates es la de que hay que conocer las cosas porque, si se conocen bien, el hombre actúa siempre correctamente. Es lo que se llama un *intellectualismo moral*: si se sabe qué es lo bueno, el hombre lo practica por naturaleza, pues la maldad proviene sólo de la ignorancia. El conocimiento del bien es, pues, lo que el maestro tiene que inculcar en el alma de sus discípulos con el fin de que puedan lucir éstos una conducta virtuosa. Está claro que, a juicio de Sócrates, el fin último de la filosofía tenía que ser la educación moral del hombre. No puede decirse que formule doctrinas y, de hecho, muchas veces «deja en suspenso los problemas, como si le importara mil veces más plantearlos que resolverlos» (Reyes, 1941: 98).

Para sus enseñanzas, Sócrates se basa en una maniobra inductiva: del examen de los casos concretos, particulares, va ascendiendo a lo más general —fijándose en las regularidades— para llegar así a la definición, al concepto. De este modo, consigue que sus interlocutores lleguen a reflexionar sobre cuestiones que nunca se habían planteado y que, en muchas ocasiones, forman parte de su rutina diaria. Hace que artesanos y artistas, por ejemplo, descubran las técnicas que ellos mismos han seguido siempre de un modo inconsciente, ignorándolas hasta que alguien se las explicita. Es lo que quiere destacar Alfonso Reyes cuando habla de Sócrates como del «hombre que busca el alma del prójimo dialogando con el primero que encuentra, y obligándolo, mediante su esgrima de interrogatorios, a traer al plano de la conciencia todos sus impulsos, a confesarse a sí mismo todo lo que de sí mismo sabe, a pasar por la criba de la razón —terrible tortura— todos sus estímulos mentales y sentimentales» (Reyes, 1941: 94).

Cuando aparece Sócrates en los diálogos platónicos se asiste —en esencia— a dos tipos de discurso claramente diferenciados: el de los interlocutores de Sócrates, que es generalmente un discurso apartado de lo racional e impregnado de falsos mitos y leyendas, y el discurso socrático, caracterizado por un absoluto rigor racional. En este último pueden discernirse, a su vez, dos fases: la *eléntica* —de *elenchos*: objeción— y la *mayéutica* —arte de

la partera, de ayudar a dar a luz, que era precisamente el oficio de la madre de Sócrates—. La primera de estas fases se basa en un ejercicio irónico consistente en interrogar —*ironía* significa en griego «interrogación»— a los demás comportándose como si se fuera un completo ignorante. Tras haber interrogado a sus interlocutores, y tras haberlos obligado así a intentar justificar racionalmente sus respuestas —que vienen a ser una perfecta síntesis del conocimiento mítico de la época, un claro reflejo de saber apartado del Logos, de lo racional—, Sócrates pronuncia su discurso e ilumina con él la verdad, dando paso así a la *mayéutica*: el alumbramiento del maestro en los discípulos. Esta segunda fase es, por supuesto, la más relevante —«¿qué otra cosa es el socratismo, sino una mayéutica del alma?», se preguntaba Alfonso Reyes (1941: 93)— e ilustra a la perfección el convencimiento que tiene Sócrates —y que heredará Platón— de que el conocimiento no es algo que venga de fuera, sino que está en el interior y gracias a la dinámica del diálogo, con preguntas y respuestas, con el constante cruce de opiniones contrarias, el maestro puede ayudar al discípulo a descubrirla, obligándole a esforzarse por encontrarla él mismo, estimulándole para que la encuentre dentro de sí, a través de un proceso de interiorización.

3.2. LOS DIÁLOGOS PLATÓNICOS

«La cultura griega está sustentada en el Logos, sostenida por la palabra.» Con esta frase abre Alfonso Reyes su obra *La crítica en la edad ateniense*, donde queda muy claro que por Logos hay que entender tanto «la idea como su bautismo verbal», es decir: tanto el pensamiento como su expresión en palabras (Reyes, 1941: 9). Precisamente, un buen ejemplo de la inseparabilidad de ambos conceptos —razón y lenguaje— lo constituyen los diálogos platónicos, en los que, al hilo de ágiles conversaciones, van surgiendo importantes ideas. Antes de comentar algunas de ellas conviene tener presente que el género del diálogo está a medio camino entre la literatura y la filosofía, y deviene por ello un medio idóneo para escenificar ideas sobre las más variadas cuestiones, pues permite cumplir a la perfección con el principio clásico —de referencia común ya en tiempos de Platón, según puede leerse en el Libro X de la *República* (607d)— de unir lo útil a lo agradable, es decir: de enseñar deleitando. Al filtrarse en la dinámica de una conversación, entre argumentaciones y contraargumentaciones, la filosofía platónica parece aflorar con toda naturalidad, sorprendiendo en medio de las escenas más cotidianas. Como ha escrito Emilio Lledó, «el encuentro con el pensamiento tenía que darse allí donde el pensamiento se encontraba: en el ágora, en las calles, en los gimnasios, en la absoluta publicidad de un pensamiento compartido» (1982: 37). En este tipo de lugares se dialogaba y Platón configura su obra a partir de pasajes costumbristas, recreando escenas absolutamente familiares. La presencia de interlocutores, la exigencia de pluralidad, hace que la palabra quede protegida de cualquier abuso dogmático. Y es que, de hecho, el diálogo era la forma que mejor se adecuaba al espíritu democrático del momento, algo que se aprecia nítidamente en los diálogos platónicos, pues lo cierto es que, sea cual sea la postura que defiende Platón en cada uno de ellos, se encuentran también representadas siempre las posiciones contrarias. Y no sólo eso: median también, «y se enredan —como señala Manuel Asensi (1996: 17)— las voces de otros filósofos, mitologías y referencias culturales». Se establece así —lo señaló José M.^a Valverde (1987: 16)— «una pluralidad de puntos de vista, que puede llegar a la puesta en cuestión de ciertos supuestos básicos previamente establecidos». De hecho, el método que Platón defendía para alcanzar el mayor grado posible de conocimiento, la dialéctica, se basa en una tensión entre contrarios, en una discusión. En el convencimiento de que, dejándose llevar por el hilo de la argumentación y la contraargumentación, aflorará la verdad. Así se lo explica Sócrates a Adimanto: «allí adonde la argu-

mentación, como el viento, nos lleve, hacia allí debemos ir» (*República*, 394d). Se entiende así por qué suele decirse que en los diálogos platónicos se encuentra una perfecta síntesis de ideas anteriores a Platón. En gran medida, uno de los efectos que conlleva la práctica de este espíritu democrático consistente en dar voz a los otros, en dejarles hablar, en presentar una estructura polifónica, es que resulta tarea especialmente ardua precisar qué es lo que realmente pensaba Platón en cada caso. La tendencia más comúnmente aceptada es la de considerar que el pensamiento platónico es el resultado de sumar los discursos de todos los interlocutores, aunque situando siempre en un nivel superior el discurso de Sócrates. De todos modos, no es necesario plantear esta cuestión como una gran dificultad hermenéutica; puede verse también como un gran logro y, desde luego, como un gesto absolutamente coherente por parte de quien parece descreer de los sistemas filosóficos cerrados. Así lo entiende Emilio Lledó, para quien «la marcha entrecortada del discurso platónico» puede ser considerada «como un medio poderoso de estimular el pensamiento y la capacidad reflexiva del lector, para pensar con lo pensado» (1982: 31).

En su *Historia de la Estética*, Raymond Bayer defiende la idea de que toda la filosofía metafísica de Platón puede ser considerada una estética (1993: 34). Otros autores creen, sin embargo, que el interés primordial de Platón fue siempre la política, y que si se decidió a fundar una escuela de filosofía —la célebre *Academia*— fue sencillamente porque no consiguió nunca que algún poderoso pusiera en práctica sus ideas políticas (Valverde, 1997: 32-33). O bien, como creía Alfonso Reyes, porque la muerte de Sócrates lo disuadió de consagrarse a la política (1941: 257). En cualquier caso, resulta bastante obvio que no puede prescindirse del Platón político si quiere comprenderse bien al Platón crítico literario, principal centro de interés del presente estudio.

Lo primero que hay que advertir acerca de las reflexiones platónicas sobre la poesía es que no están sistematizadas, sino que aparecen esparcidas entre distintos diálogos, dispersas aquí y allá. Escribe José M.^a Valverde al respecto:

Platón, en efecto, no es un tratadista sistemático, ni le interesa especialmente la coherencia lógica entre sus diversos planteamientos; al contrario, precisamente la pluralidad variopinta de sus diálogos le sirve para eludir responsabilidades metodológicas y apuntar mejor hacia su suprema intuición (1987: 16).

Una tendencia bastante generalizada suele reducir las ideas de Platón acerca de la poesía a tres grandes tópicos: el furor poético, la imitación y el destierro de los poetas. En realidad, el pensamiento platónico es bastante más complejo de lo que esta famosa trinidad puede hacer sospechar. Basta plantearse, por ejemplo, el último de los puntos citados: la expulsión de los poetas del Estado ideal. Luego se verá que sólo ubicando esa sentencia en un contexto muy concreto puede llegar a comprenderse en toda su complejidad, pero digamos ya ahora que Platón asume una convicción fuertemente arraigada en la Grecia clásica: la unión inseparable de la poesía y el *mythos*. Esta identificación total autoriza a hablar de una «actividad mitopoyética», como hacen algunos autores (Bobes *et al.*, 1995: 36). De hecho, la mitología supone una de las fuentes básicas de los poetas; a ella acudían para componer sus obras. No pretendían ser originales, inventar nuevos argumentos, sino transmitir un saber tradicional. Con las obras teatrales, por ejemplo, se advierte claramente que eran concebidas como vehículos para preservar una experiencia cultural colectiva: la tradición. Así, como explica Havelock:

Cuando se acudía a ver una obra nueva ya se sabía que iba a tratarse de las mismas cosas de siempre, dispuestas de modo distinto, con gran acopio de aforismos, proverbios y ejemplos de conducta; con continuas recapitulaciones de fragmentos de historia cívica y tribal, de

recuerdos ancestrales a cuyo servicio se ponía el artista en cuanto vehículo inconsciente, para registrarlos y repetirlos. Las situaciones siempre eran típicas, no inventadas; copiaban de modo interminable los antecedentes y los juicios, el aprendizaje y la sabiduría —todo lo que la cultura helénica había ido acumulando (1994: 58).

Para Platón, el texto poético y el mito tienen una fuente común que los aleja de la verdad: la imaginación de poetas como Homero y Hesíodo. Y en efecto, como ha escrito Alfonso Reyes, «la mitología es más la invención del poeta que no el dogma del sacerdote» (1941: 46). Consciente «del poder del mito, así como de su ubicuidad múltiple» (Asensi, 1996: 18), y convencido de que su efecto es negativo, Platón intentará controlar, frenar, erradicar —incluso— las narraciones míticas. Y lo curioso es que en sus diálogos, él mismo recurre a menudo a ellas. María Zambrano ha destacado esta cuestión al analizar el pensamiento platónico: «en los pasajes más decisivos, cuando aparece ya agotado el camino de la dialéctica y como un más allá de las razones, irrumpe el mito poético» (1998: 18). Irrumpe para ilustrar alguna idea, alguno de los temas discutidos. O sea, que Platón reconoce el valor probatorio o funcional del mito, su utilidad para hacer más accesibles, más comprensibles ciertas reflexiones. Con este uso filosófico-didáctico, la estructura mítica adquiere una indudable utilidad al margen de si su contenido es verdadero o falso. Cuando en el *Protágoras* Platón hace que el interlocutor que da nombre al diálogo se plantee responder o bien «por medio de una fábula» o bien «por medio de un discurso razonado» a la primera de las preguntas de Sócrates, es finalmente el primer camino el que se impone (*Protágoras*, 320c). Y es común recordar, por su belleza, el mito de las cigarras referido por Sócrates en el *Fedro*:

Se dice que estos animalillos fueron antaño hombres de los que hubo antes de que nacieran las musas; y que, al nacer éstas y aparecer el canto, quedaron algunos de ellos tan transportados de placer, que cantando, cantando, se descuidaron de comer y de beber, y murieron sin advertirlo. De éstos nació después la raza de las cigarras que recibió como don de las musas el de no necesitar alimento; el de cantar, desde el momento en que nacen hasta que mueren, sin comer ni beber; y el de ir después de su muerte a notificarles cuál de los hombres de este mundo les rinde culto, y a cuál de ellas (*Fedro*, 259b-e).

Pero si hay que hablar de algún mito verdaderamente conocido de cuantos aparecen en los diálogos platónicos, ése es, sin duda, el Mito de la Caverna, que se encuentra en el Libro VII de la *República* y supone una clara ilustración de la Teoría de las Ideas o, como le explica Sócrates a Glaucón, una alegoría de la condición humana (*República*, 517b). Si algo prueba esta continua presencia del mito en los diálogos platónicos es, por una parte, que aunque Platón abandonara a la poesía, «la poesía nunca lo dejo a él», y, por otra, que en tiempos de Sócrates y de Platón, «un pensar puro, sin mezcla poética alguna, no había hecho sino empezar» (Zambrano, 1998: 19; 58).

3.3. POESÍA, PAIDEIA Y POLIS

Es evidente que la interpretación de los textos poéticos estuvo orientada en Grecia principalmente hacia fines educativos y así queda claramente reflejado en varios diálogos platónicos. En el *Protágoras*, por ejemplo, el famoso sofista que da nombre al diálogo subraya con estas significativas palabras la preocupación que sienten los padres por la instrucción de sus hijos:

Todos trabajan únicamente para hacer a los hijos virtuosos, enseñándoles, con motivo de cada acción, de cada palabra, que tal cosa es justa, que tal otra injusta, que esto es bello, aque-

llo vergonzoso, que lo uno es santo, que lo otro impío, que es preciso hacer esto y evitar aquello. [...] Cuando se los envía a la escuela, se recomienda a los maestros que no pongan tanto esmero en enseñarles a leer bien y tocar instrumentos, como el enseñarles las buenas costumbres. Así es que los maestros en este punto tienen el mayor cuidado. Cuando saben leer, y pueden entender lo que leen, en lugar de preceptos a viva voz, los obligan a leer en los bancos los mejores poetas, y a aprenderlos de memoria. Allí encuentran preceptos excelentes y relaciones en que están consignados elogios de los hombres más grandes de la antigüedad, para que estos niños, inflamados con una noble emulación, los imiten y procuren parecerseles (*Protágoras*, 325c-e, 326a).

A la luz de estas palabras de Protágoras se hace evidente que la poesía gozaba de un prestigio considerable: los maestros hacían que sus alumnos memorizaran los textos poéticos para que asimilaran así importantes enseñanzas morales y se sintieran estimulados a la imitación «de los hombres más grandes de la antigüedad». De hecho, puede decirse que los textos homéricos —la *Iliada* y la *Odisea*— eran una especie de enciclopedia para los griegos. Junto con las obras de Hesíodo, se convirtieron en «la materia prima de las enseñanzas escolares» (Reyes, 1941: 20). Allí podían aprenderse cuestiones sumamente importantes, como las que cita Platón en la *República*: «lo relativo a la guerra y al oficio del general, al gobierno de los Estados y a la educación del hombre» (*República*, 599c). Y no sólo la de Homero y la de Hesíodo, sino toda la poesía en general era vista como «inagotable depósito de conocimientos útiles, de enciclopedia de la ética, de la política, de la historia y de la tecnología, puesta a disposición del ciudadano, para que éste la incorporase al núcleo de su utillaje educativo» (Havelock, 1994: 41). Los poetas eran tenidos, pues, por fuentes de información esencial, información indispensable para el buen funcionamiento de la sociedad. Y lo curioso es que, como explicó Alfonso Reyes, «los filósofos buscaron y encontraron todo en Homero, menos la poesía» porque la daban por sobreentendida y no sintieron la necesidad de analizarla (Reyes, 1941: 53). No valoraban la poesía como un arte sometido a sus propias reglas, pues, sino como un medio de adoctrinamiento sumamente eficaz. Tanto que servía como guía para el gobierno de la vida privada y de la pública. Hay que tener en cuenta que, tras las sucesivas guerras —entre ellas, la de Troya— y constantes emigraciones, Grecia se encontraba en proceso de reconstrucción, en fase de progreso. Y para solucionar el problema de una sociedad desorganizada era preciso empezar por organizar al individuo mismo, su interior. Antes de ocuparse del espacio social, había que ocuparse del individual. De este modo, «*polis* y *psique* eran —como ha visto Emilio Lledó (1982: 56-57)— [...] las dos vertientes de un mismo problema». La poesía, como la crítica literaria y como, de hecho, muchas otras actividades, estaban orientadas a dar cumplimiento a un anhelo general: mejorar la convivencia entre los hombres. Se entiende así que la obra poética no fuera concebida con una función meramente placentera, sino también educativa y, en definitiva, política.

«Siempre que se delibera sobre la organización de la república», puede leerse en el *Protágoras* (319d), «se escucha a todo el mundo». Cuando son tantos los que pueden opinar es importante que la mayoría sea gente virtuosa y, como asegura Protágoras a Sócrates, las virtudes «no son, ni un presente de la naturaleza ni un resultado del azar, sino fruto de reflexiones y de preceptos que constituyen una ciencia que puede ser enseñada» (*Protágoras*, 323c). Dado que, como se acaba de ver, en la instrucción de los jóvenes la poesía desempeña un importante papel, es fácil advertir la estrecha vinculación que existe entre los intereses políticos y el uso que se hace en Grecia de los textos poéticos. Y es precisamente el elevadísimo grado de responsabilidad que recae en quien tiene que encargarse de la educación de los jóvenes lo que explica la postura negativa que adopta Platón frente a la poesía, una postura puesta claramente al servicio de los ideales de la *paideia*. Porque, en definitiva, Platón sabe del poder que puede llegar a tener en el Estado, ya no sólo la poesía, sino el arte en general. Lo señala

laba G. M. A. Grube: «es perfectamente consciente de su inmensa influencia sobre las vidas de los hombres» (1987: 279). Puede decirse, pues, que está en lo cierto Havelock cuando asegura que «el proceso por el cual se forman las mentes y actitudes de los jóvenes constituye la intrínquilis del problema platónico» (1994: 27). En efecto, resulta obvio que los ataques de Platón a la poesía deben ser entendidos en el contexto de una polémica protagonizada por filósofos y poetas, en plena disputa por ocupar el puesto de educadores de la *polis* (Domínguez Caparrós, 1993: 61). Sólo situándose en este contexto —y, por supuesto, teniendo siempre muy en cuenta que existe un proyecto político-pedagógico detrás— se entiende bien por qué quien ha sido reconocido como «el más poético de los filósofos» (Hall, 1982: 11) ha terminado por pasar a la historia como el gran enemigo de los poetas.

Por supuesto, no es que Platón inaugure las disputas entre poetas y filósofos —él mismo advierte en la *República* que los enfrentamientos vienen de antiguo y enumera insultos y burlas que varios poetas satíricos dirigieron a los filósofos (*República*, 607b-c)—, pero sí es cierto que nadie como él esgrimió sus armas contra la poesía con tanta eficacia. Y las esgrimió sobre todo en la *República*, un diálogo que, pese a lo que su título sugiere, sólo en parte está dedicado a tratar asuntos políticos, pues «su contenido —como observa Havelock—, una vez catado, deja un regusto a teoría de la enseñanza, no de la política» (1994: 22). En efecto, lo que ocurre es que, en plena competencia entre poetas y filósofos por controlar las cuestiones referentes a la educación, Platón decide tomar parte en favor de los segundos y, para ello, trata de demostrar que los primeros no están a la altura de las circunstancias. Que no están preparados para cargar con una responsabilidad tan importante. Lo hace recurriendo a su metafísica; de ahí que, para comprenderlo, resulte indispensable conocer a fondo todo su sistema de pensamiento.

Conviene recordar que Platón concibe el inicio de la vida como una caída. Cree que, en un momento determinado, el alma cae desde el mundo de las ideas al mundo empírico y es hecha prisionera de un cuerpo. No se llegan a especificar los motivos de esa caída que, según asegura María Zambrano, «en la metempsícosis aparecía desde antiguo y que a Platón le llegara de los Misterios y del orfismo» (1998: 51). Mientras dura esta situación, el alma queda en un estado de olvido, no recuerda las esencias. Sólo cuando se libera del cuerpo regresa al mundo de las ideas y, por tanto, vuelve a tener acceso al conocimiento absoluto de todas las esencias, principal objetivo de la filosofía. Esa liberación le llega al alma de un modo definitivo únicamente con la muerte del cuerpo. Sólo entonces puede el alma regresar al mundo de las ideas. Del pensamiento platónico se desprende, pues, que el verdadero conocimiento sólo puede lograrse mediante la separación del alma y del cuerpo, en tanto mayor grado cuanto mayor sea la desvinculación mutua. Es decir: el fin último del alma reside en el alejamiento progresivo de lo meramente sensorial. Dos aspectos se deducen a partir de ese planteamiento inicial: «que el conocimiento pleno y total tan sólo se adquirirá en la muerte», y que el conocimiento más parecido al absoluto que se adquiere con la muerte «únicamente será alcanzable en esa especie de muerte, pasajera y fugacísima, que es el éxtasis» (Gil, 1985: 20).

Precisamente en el *Fedro* asistimos a una apología de determinados estados de trance, de enajenación mental, que serán presentados como fuentes de conocimiento y, en consecuencia, como fuentes de felicidad. Platón —vía Sócrates— establecerá en este diálogo una distinción entre dos tipos de locura: la locura humana, causada por trastornos funcionales, y la locura de origen divino, que es fuente de los mayores bienes para la humanidad. Respecto a la segunda, ofrece Platón tres ejemplos: la adivinación, la mística y la inspiración (*Fedro*, 264e-265b). La adivinación o predicción del porvenir en estado de trance remite a la figura de las sacerdotisas de los templos, de los profetas, etc. Aludir a la mística, por otra parte, es un modo de hacer referencia a la liberación de ciertas culpas hereditarias mediante ritos

purificatorios, una especie de comunicación con lo divino basada «en las súplicas y en el culto de los dioses» (*Fedro*, 244d-e). Y en cuanto a la inspiración poética, se trata de un tercer estado de posesión y de locura «procedente de las Musas» (*Fedro*, 243d-245e). Para Platón, estas tres manifestaciones del delirio o manía suponen distintos caminos para acceder a un tipo especial de conocimiento. Las tres se corresponden con determinados estados de trance en los que, momentáneamente, el hombre entra en contacto directo con la divinidad, de ahí que Sócrates utilice en su discurso la expresión «raptó divino» (*Fedro*, 244a-d). Son momentos fugaces en los que el alma consigue liberarse del cuerpo y recuperar así su natural condición de inmortalidad. Quienes son capaces de alcanzar este estado quedan poseídos por la divinidad y se elevan a un nivel de conocimiento que está vedado a los otros hombres; sin embargo, es éste un modo de conocimiento que a Platón le parece insuficiente porque, tras esos estados de éxtasis místico, viene siempre un trágico despertar y el cuerpo vuelve a ser prisión del alma. Pero hay una cuarta forma de locura divina que es para Sócrates «el más excelso de todos los estados de raptó» (*Fedro*, 249c-250a). Se trata de la locura provocada por el amor, cuya misión es la de elevar al hombre al mundo inteligible de las ideas.

3.4. LA INSPIRACIÓN POÉTICA

La estrategia platónica para desacreditar a la poesía en el uso de la educación se basa en los conceptos de *inspiración* y de *imitación*, y comporta importantes implicaciones morales. Platón trata de demostrar la incapacidad del poeta para ejercer de maestro a partir de la idea de que es un ser inspirado, algo que nadie ponía entonces en duda, pues la doctrina de la inspiración es, probablemente, la más antigua de las teorías acerca del origen de la poesía. Tal vez fuera Demócrito quien la formulara por primera vez, como sostienen algunos autores (Bobes *et al.*, 1995: 37), aunque otros —como Alfonso Reyes, por ejemplo (1941: 64-65)— advierten del carácter poco seguro, conjetural, de esta sospecha. En cualquier caso, está claro que la inspiración supone «un modo precientífico de designar un estado singular de la mente [...] en la que el creador parece producirse como al dictado, como un elemento de mediación entre una fuerza de orden superior —que es portadora de la palabra poética (*aoidé*) y del argumento (*mythos*)— y el público que, a través del poeta, la recibe» (Bobes *et al.*, 1995: 65). No es extraño que esa fuerza de orden superior a la que se responsabilizaba del misterioso don de los poetas se relacionara con la divinidad, pues hay que tener en cuenta que en la Grecia arcaica, el Olimpo y sus dioses formaban parte de la vida cotidiana de los hombres: eran algo absolutamente familiar, cercano. Ya en la poesía de Homero y Hesíodo el aedo destaca por su capacidad diferencial de entablar una relación secreta con la divinidad. De ahí la sistemática invocación a las Musas al inicio de los poemas. Con el tiempo, esta maniobra se fosilizó dando lugar a una limitada casuística de fórmulas de proemio, pero para quienes la usaron por primera vez debió responder a una firme convicción. Hijas de Mnemósine —que simboliza la memoria— y de Zeus —o descendientes de Harmonía, según otra versión—, las Musas poseen un conocimiento absoluto de todo lo que ha sucedido en el mundo, desde sus orígenes. Por eso el poeta les pide ayuda para difundir un pasado mítico que él no pudo conocer. La revelación divina de ese saber trascendente se produce en el momento de la inspiración, que explica el advenimiento de la poesía y también su belleza formal, pues las Musas conceden al poeta «el don de revestir el argumento con un tipo especial de lenguaje», el lenguaje poético, que acompañado de música y de danza puede llegar a producir una gran fascinación en el auditorio (Bobes *et al.*, 1995: 34).

En los diálogos platónicos, la inspiración aparece concebida como una forma de locura que resulta indispensable para distinguir entre un poeta auténtico y un mal poeta. Platón

está convencido de que la calidad de un poema no es algo que dependa del dominio de los artificios poéticos, sino que se alcanza únicamente tras haber experimentado ese raptó divino que es la inspiración. Ningún hombre está capacitado para hacer versos de calidad antes de estar poseído por la divinidad. Así se desprende de la lectura del *Ion* y de este pasaje del *Fedro* en el que explica Sócrates:

[...] hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte, tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a la posteridad. Pues aquel que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos (*Fedro*, 244e-245b).

Este tema de la inspiración o furor poético es uno de los más recordados por los historiadores de la crítica literaria al hablar de Platón. Ya se ha visto que la idea no es original de este filósofo, pero lo cierto es que le dedica comentarios tan sugerentes que se erige en uno de los temas dominantes de su pensamiento. O por lo menos en uno de los más atractivos. Y hay que destacar en este sentido uno de sus diálogos: el *Ion*. Explica en él Platón que lo de la inspiración no es algo que afecte únicamente a los poetas, sino a todo lo que rodea a la poesía. Es decir: también a quienes la estudian, y a quienes la recitan, y a quienes la escuchan. A todo aquel que siente la magia poética y disfruta de ella. Ion, célebre rapsoda especializado en los versos de Homero, se jacta en presencia de Sócrates de haber hecho los mejores comentarios sobre la poesía homérica. «Puedo asegurar —dice— que yo soy, entre todos los hombres, el que habla mejor y con más facilidad sobre Homero, y que cuantos me escuchan convienen en lo bien que hablo» (*Ion*, 533c). No es sólo un rapsoda que recita a Homero, sino también un especialista en su poesía, un intérprete de sus versos. Se ajusta, por tanto, a la imagen ideal que traza Sócrates de la figura del rapsoda: «Porque jamás será buen rapsoda el que no tenga conocimiento de las palabras del poeta, puesto que para los que le escuchan es el intérprete del pensamiento de aquél; función que le es imposible desempeñar si no sabe lo que el poeta ha querido decir» (*Ion*, 530c). Sin embargo, Ion tiene un grave problema: su seguridad desaparece cuando el poema que tiene enfrente no es de Homero. Así lo confiesa: «nada puedo decir sobre los demás poetas» (*Ion*, 533c). Interrogado Sócrates por la causa de semejante misterio, ofrecerá como respuesta una interesante explicación sobre el fenómeno de la inspiración poética. Merece la pena reproducir parte del discurso que tanto va a impresionar a Ion:

Ese talento que tienes de hablar bien sobre Homero, no es en ti un efecto del arte, como decía antes, si no que es no sé qué virtud divina que te transporta, virtud semejante a la piedra que Eurípides ha llamado magnética, y que los más llaman piedra Heraclea. Esta piedra no sólo atrae los anillos de hierro, sino que les comunica la virtud de producir el mismo efecto y de atraer otros anillos de suerte que se ve algunas veces una larga cadena de trozos de hierro y de anillos suspendidos los unos de los otros, y todos estos anillos sacan su virtud de esta piedra. En igual forma, la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo y se forma una cadena de inspirados (*Ion*, 533d-534d).

De estas palabras dirigidas a Ion, las últimas merecen ser destacadas: «la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo y se forma una cadena de inspirados». En seguida se insistirá en lo mismo: el poeta contagia su entusiasmo al rapsoda y éste hace lo propio con quienes le escuchan. Una auténtica cadena de inspirados. Ion confiesa: «cuando declamo algún pasaje patético, mis ojos se llenan de lágrimas» (*Ion*, 535c).

Y también: «cuando recito algún trozo terrible o violento, se me erizan los cabellos y palpita mi corazón» (*Ion*, 535c). Es evidente que la fuerza inspiradora se ha trasladado desde el poeta hasta el recitador e intérprete. Desde la creación hasta la ejecución. Y no termina ahí el proceso. Sócrates pregunta a Ion si ha notado que esos mismos sentimientos que experimenta mientras declama son sentidos también por sus espectadores. La respuesta no deja lugar a dudas: «Desde la tribuna, donde estoy colocado, los veo habitualmente llorar, dirigir miradas amenazadoras y temblar como yo con la narración de lo que oyen» (*Ion*, 535e). Ion añade además un comentario irónico acerca de las consecuencias de su recitado: «Y necesito estar muy atento a los movimientos que en ellos se producen, porque si los hago llorar, yo me reiré y cogeré el dinero; mientras que si los hago reír, yo lloraré y perderé el dinero que esperaba» (*Ion*, 535e). Está claro: si el rapsoda no consigue transmitir su emoción a los espectadores, si no les contagia el mismo grado de entusiasmo que el poeta le ha contagiado a él, el fracaso es absoluto. La cadena de inspirados se interrumpe antes de llegar al último eslabón. Pero si no es así, si la fuerza divina se impone hasta el final, el espectador se convierte, como dice Sócrates, en «el último de estos anillos que [...] reciben unos de otros la virtud de la piedra Heraclea» (*Ion*, 535e). Con mayor claridad aún: «El rapsoda, tal como tú, el actor, es el anillo intermedio, y el primer anillo es el poeta mismo» (*Ion*, 535e-536a). El problema de Ion deja de serlo con la explicación de Sócrates: que únicamente pueda mostrar su habilidad cuando se acerca a la poesía homérica no es más que un fenómeno natural. Lo que sabe acerca de Homero no es fruto de sus conocimientos sobre poética —el arte o la ciencia de la poesía—; la causa es otra: igual que Homero compuso sus poemas poseído por una fuerza de origen divino, Ion los recita poseído por Homero, por la musa de Homero, la única que le influye verdaderamente, mientras que las musas de los otros poetas lo dejan indiferente. Ni el rapsoda, ni el poeta, ni siquiera el auditorio entran en contacto con la poesía a través de ciertos conocimientos de poética, sino debido a una misteriosa fuerza divina, a través de la inspiración. Platón sabrá sacar partido de esta creencia generalizada. Ser poeta —como queda claro en el *Fedro*— es una manera de estar loco. Un tipo de enajenación mental. De delirio divino. Algo totalmente ajeno a la razón, cuyo dictado siguen los filósofos por ser el único camino hacia la verdad. El poeta, ser irracional, no puede llegar hasta ella. Recuérdese: no sigue las reglas del arte, sino que se mueve por un impulso divino. Lo que significa —digámoslo ya— que nunca podrá ser un buen maestro porque, en rigor, no sabe nada: todo se lo dicta una inspiración misteriosa. «Cuando se sienta en el trípode de la Musa —se lee en las *Leyes*— no está ya en su juicio, sino que a la manera de una fuente deja correr espontáneamente cuanto viene a él» (*Leyes*, 719c). Es interesante recordar también las palabras que, sobre los poetas, pronuncia Sócrates en la *Apología*:

En efecto, tras los políticos me encaminé hacia los poetas, los de tragedias, los de diti-rambos y los demás, en la idea de que allí me encontraría manifiestamente más ignorante que aquéllos. Así pues, tomando los poemas suyos que me parecían mejor realizados, les iba preguntando qué querían decir, para, al mismo tiempo, aprender yo también algo de ellos. Pues bien, me resisto por vergüenza a deciros la verdad, atenienses. Sin embargo, hay que decirlo. Por así decir, casi todos los presentes podían hablar mejor que ellos sobre los poemas que ellos habían compuesto. Así pues, también respecto a los poetas me di cuenta, en poco tiempo, de que no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración como los adivinos y los que recitan oráculos. En efecto, también éstos dicen muchas cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen. Una inspiración semejante me pareció a mí que experimentaban también los poetas, y al mismo tiempo me di cuenta de que ellos, a causa de la poesía, creían también ser sabios respecto a las demás cosas sobre las que no lo eran (*Apología*, 22a-c).