

TEATRO Y PODER POLÍTICO-SOCIAL EN LA ANTIGUA GRECIA: LA CENSURA PLATÓNICA DE LA TRAGEDIA¹.

Elena Macua Martínez

Universidad del País Vasco



I. La relación entre tragedia y poder político en la Antigua Grecia es más profunda y va más allá del mero tratamiento explícito de temas como el de la responsabilidad del gobernante por parte de los grandes cultivadores del género, especialmente Esquilo (cuya obra gira fundamentalmente sobre este eje, puesto que a él le interesa, por encima de todo, dilucidar el problema de la justicia divina y humana, y del tipo de relación que se establece entre ambas: así en *Siete contra Tebas*, *Prometeo encadenado*, *Persas*, y *Euménides* especialmente)²; y Sófocles (que aborda el tema directamente en *Antígona*, y de modo más tangencial en *Edipo Rey*, *Edipo en Colono*, *Ajax* y *Filoctetes*)³—las inquietudes políticas de Eurípides discurren y se plasman, en mi opinión, por otros cauces: por una parte, él representa, junto a los sofistas, la alternativa escéptica y de hedonismo formal en el arte literario⁴. Por otra, en sus obras, el coro (és decir, la *polis*) aparece privado de su primitiva función, caminando a la deriva, sin acabar de encontrar su lugar propio; como afirma E. Trías⁵, el espíritu de la tragedia eurípidea es profundamente ambiguo y sibilino, incluso turbio: sus personajes ya no discuten “asuntos”, sino el modo de argumentación de sus oponentes; y abren por primera vez un abismo insalvable

- 1 Esta publicación ha sido realizada en el marco del programa de investigación titulado “Formas de aproximación y polarización de géneros en el teatro griego”, financiado por la UPV/EHU (106.130-HA 102/97).
- 2 Romilly, J. de, *La tragédie grecque*, Paris, 1970, pp. 51-79.
- 3 Véanse, entre otros, Reinhardt, K., *Sófocles*, Frankfurt, 1976, trad. de M. Fernández Villanueva, Barcelona, 1991, pp. 25-54, 95-186, 221-299; Gil, L., *Sófocles. Antígona, Edipo Rey, Electra*, Madrid, 1969, pp. 11-25 y 93-108; y Lida de Malkiel, M.R., *Introducción al teatro de Sófocles*, Barcelona, 1983.
- 4 G. Berrio, *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, 1988, pp. 11-21.
- 5 *Drama e identidad*, Barcelona, 1974, pp. 99-103.

entre ser, pensamiento y lenguaje, entre *êthos* y *lógos*, entre naturaleza y ley.

En efecto, la naturaleza política de la tragedia se aprecia en el proceso mismo de su institucionalización por parte de Pisístrato⁶, y está presente en los remotos orígenes del género a partir de ciertas formas de lírica coral. El coro es un microcosmos de la sociedad y de su jerarquía, donde un número mayoritario de jóvenes actúa bajo el modelo de subordinación a un guía más viejo, el corego⁷. La esencia ritual de la *performance* coral es la de constituir la sociedad en el proceso mismo de dividirla y estructurarla. Esta idea la corrobora, entre otras, la tradición espartana, en la que el "espacio cívico" se denomina *khoros* (Pausanias 3.11.9). El mito espartano insiste también en que el Coro precedió a la Constitución: en la *Vida de Licurgo* (4.2-3), escuchamos que éste trajo las leyes de Creta sólo después de enviar por delante al poeta Tales, cuyos cantos tenían la virtud de producir *kosmos* (orden) y *katastasis* (institución, establecimiento). Por tanto, esta tradición destaca que los efectos sociales del poeta son semejantes a los del más poderoso *nomothetes*; aquí, el poeta y el legislador aparecen diferenciados, pero en otras tradiciones, los dos papeles están representados por la misma *persona*: así en el caso de Teognis, que habla no sólo como una personalidad coral (791, 531-4), sino también como un legislador (543-6, 805-10)⁸.

Aristóteles (*Poética* 1449a y 1448b23) afirma, por su parte, que la tragedia surge del ditirambo poético; y considera a Arquíloco típico guía coral del género, y representante de la primitiva poesía de crítica, con una función cívica tradicional, integradora de la comunidad. De hecho, el *aition* que motiva la institución de la Dionisias Urbanas en Atenas, es semejante al que, según un mito oriundo de Paros, motiva la institución de Arquíloco como *exarkhon* del ditirambo; este mito dramatiza la función social de su poesía en la vida de la polis: en él, Arquíloco improvisa una composición, que enseña a algunos ciudadanos de Paros; el texto en que se citan las palabras de la misma está muy fragmentado, pero resulta evidente que Dioniso tiene una posición sobresaliente, en el contexto del epíteto *Oipholios*, un derivado del obscuro verbo *oipho*. La comunidad considera la composición "demasiado yámbica", y condena a Arquíloco. Pero entonces afecta a la polis una plaga venérea, por la cual consulta al oráculo de Delfos; y éste vaticina que la plaga sólo acabará si la ciudad rinde honores al poeta. La conexión de Arquíloco con Dioniso y la noción de *Oipholios* institucionaliza la composición "yámbica" del poeta.

El esquema narrativo de la historia es típico de las etiologías de fundación del culto a un héroe. El tema de la fertilidad de la polis está asociado con el culto a Arquíloco, que es el contexto en el que se cuenta esta histo-

6 Romilly, o.c., pp. 13-15; e Iriarte, A., *Democracia y tragedia: la era de Pericles*, Madrid, 1996, pp. 5-6, 15-19 y 32-35.

7 Kennedy, ed., *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. I, *Classical Criticism*, Cambridge, 1989, pp. 50-51; y Suárez de la Torre, E., *Píndaro. Obra completa*, Madrid, 1988, p. 10.

8 Véase Kennedy, o.c., pp. 57-8.

ria; y también con la institución del mismo como guía del coro. Aquí está el núcleo de la función social de su poesía, en la cual el coro es el medio tradicional de autoexpresión de la comunidad. Y lo mismo podemos deducir del mito que justifica la institucionalización de la festividad de este dios en Atenas, según el cual, llevada su imagen desde Beocia al Atica, no se le rindieron los honores debidos, y los hombres atenienses fueron castigados con alguna penuria sexual, de la que se libraron a condición de llevar los *phalloi* rituales en honor de Dioniso⁹. Como dice Aristóteles (*Poética* 1449b8), es la comedia el género que hereda el “espíritu yámbico” de ese tipo de poesía; pero no hay que olvidar que el drama tuvo una fase indiferenciada, con un agón coral del que surgieron posteriormente como géneros distintos tragedia y comedia.

II. Hay, sin embargo, otros modos indirectos de calibrar la influencia efectiva de la tragedia en la vida política ateniense, como lo es, por ejemplo, el análisis de las acerbas y sistemáticas críticas que Platón —un aspirante, en su juventud, al ejercicio directo del poder, como por su posición le correspondía; y, posteriormente, al control indirecto del mismo a través de la educación de la clase dirigente en su Academia— dirige al género. Las relaciones de la obra platónica con la poesía trágica son duales, y sólo pueden entenderse si se reflexiona sobre las siguientes cuestiones:

1. Por un parte, hay que tener en cuenta que, con anterioridad a Platón, no se establecía ninguna distinción entre la consideración “filosófica” y “literaria” de los problemas prácticos humanos —pues era ajena a la cultura griega la idea de trazar una línea fronteriza entre los textos que buscaban seriamente la verdad y los que tenían por objetivo principal el entretenimiento, dándose por supuesto, espontáneamente, que existían textos de muy diverso tipo que enseñaban la sabiduría práctica—; lo cual permite comprender que la escritura platónica se defina a sí misma por oposición a toda la tradición literaria precedente de enseñanza moral¹⁰; y que, al mismo tiempo, Platón reconozca la influencia, como fuentes de enseñanza ética, de al menos seis tipos diferentes de textos: la poesía épica, lírica, trágica y cómica; los tratados científicos e históricos; y la oratoria. Esto significa que, en el ámbito de la reflexión práctica, no existía una tradición de prosa filosófica que pudiera adoptar como modelo; la prosa a la que alude es la de la investigación científica y etnográfica, ejemplificada en el *Corpus Hipocrático*¹¹, en diversos tratados sobre ciencias como las matemáticas o la astronomía, y en la historiografía de Herodoto y Tucídides. Ciertamente, las obras científicas podían contener discusiones sobre los problemas éticos: el tratado *Sobre los aires, las aguas y los lugares*, con su estudio de la acción del clima sobre el

9 Kennedy, *o.c.*, pp. 63-5.

10 Nussbaum, Martha C., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, 1995, pp. 177-190.

11 Los escritos platónicos deben mucho, terminológica y metodológicamente, a los tratados médicos: véase al respecto G. Gual, C., *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, 1991, pp. 68-102.

carácter, ejerció un gran influjo en los debates del siglo V sobre naturaleza y cultura; y Herodoto y Tucídides desempeñaron un importante papel en la consideración de los problemas del valor y la excelencia. Sin embargo, ni la estructura ni el plan de sus obras surgen de cuestiones éticas; éstas se debaten en el curso de una tarea de otro tipo: la indagación histórica.

Además, para entender la posición de Platón al respecto, hay que tener en cuenta, en primer lugar, la tradicional consideración (que llega hasta el siglo IV a.C.) de los poetas como maestros de ética y verdad; y de la poesía como un código especial dirigido a los *sophoi* (Cf. Píndaro, *Ist.* 2.12-13, *Pítica* 2.81-8, 2.94-6 y 10.71-2; Teognis, 367-70; y Aristófanes, *Nubes* 518-562), y como un arte que aspira (y puede) hacer a los hombres mejores¹². Y en segundo lugar, que el teatro es el género que absorbe en el siglo V a.C. el repertorio de las antiguas épica y lírica: no son fortuitos, en efecto, los lamentos platónicos por la *theatrokratía* (*Leyes* 710a) que conduce a las transgresiones genéricas (700e), e iguala los subgéneros de la lírica, del mismo modo que, en opinión del filósofo, la democracia ateniense anula las distinciones sociales, siendo ambos procesos paralelos, y producto de la mezcla y la degeneración¹³.

2. Por otra parte, los diálogos platónicos tienen un punto en común con las tragedias, que permite diferenciar a ambos géneros de los otros paradigmas del discurso ético de la época (los poemas didácticos de Hesíodo, Empédocles y Párménides, la mayor parte de la antigua tradición lírica, los tratados científicos jonios, o la oratoria epideictica): y es que contienen "varias voces" (ficticias, al menos)¹⁴, no viniendo las posturas impuestas directamente por una voz investida de autoridad; y exigen la participación activa del espectador/lector. Pero se diferencian de la tragedia en aspectos no menos importantes: están escritos en una prosa ática conversacional que no sólo ignora la métrica, sino que es deliberadamente antirretórica; y tampoco tiene las típicas formas jónicas características de la literatura científica en prosa. Platón utiliza su habilidad con el lenguaje justamente para excluir el ingenio literario, y declarar la diferencia que le separa de poetas y retóricos, los cuales despliegan recursos rítmicos y figuras literarias para influir en los elementos no intelectuales del alma¹⁵. Los diálogos establecen una

12 Gil, L., *Aristófanes*, Madrid, 1996, pp. 104-8.

13 Sin embargo, los maestros de épica y lírica antiguos (los "clásicos", tendríamos que decir, puesto que ya eran tales para los griegos del siglo V a.C.), están en franca decadencia (desde el punto de vista del aprendizaje de su *performance*) antes de que Platón escriba sus diálogos, y sobreviven únicamente en el reducto de los coros trágicos y cómicos (Kennedy, *o.c.*, pp. 66-76): como sostiene Aristóteles (*Poética* 1449a14), la poesía lírica que encontramos en ellos es la fase final productiva de un medio que se había convertido en improductivo y canónico ya en el siglo V.

14 Véase G. Berrio-Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, 1992, p. 221.

15 No en vano condena también Platón en el *Gorgias* (463a-6a y 502b-d fundamentalmente) el ejercicio de la retórica, aunque, como hace posteriormente con la poesía, sus posiciones al respecto en el *Fedro* son menos radicales, llegando a reconocer aquí la utilidad

nueva y problemática relación con la realidad (los temas son ofrecidos al nivel de la contemporaneidad, no al del pasado absoluto del mito); se separan de la tradición consagrada y optan por la experiencia y la libre invención; y se dirigen únicamente al intelecto, y no a las pasiones, para no distraer a la razón de su búsqueda de la verdad (*Apología* 17a-c). Platón no sólo señala la capacidad de engaño del discurso poético: para justificar su actitud frente a él, defiende que la respuesta emocional que suscita ejerce una influencia totalmente negativa en la vida moral e intelectual; y que el mejor modo de favorecer el desarrollo humano es separar estas reacciones pasionales de la parte intelectual del alma.

En efecto, para Platón, la experiencia de la poesía en general es algo semejante a nuestra experiencia de acudir al teatro o al cine. Este aspecto de la misma, su teatralidad, constituye el blanco principal de la hostilidad del filósofo; sobre todo, porque cree que contribuye a enmarañar su capacidad para transmitirnos determinados contenidos. En sus primeros diálogos, Platón trata este tema utilizando las pretensiones tradicionales de la poesía para sus propios fines: especialmente la de que el poeta está inspirado por la divinidad, y la de que es un "maestro" para su audiencia.

En el *Ión*, la estrategia de Sócrates en su conversación con el rapsoda consiste en hacerle ver que la inspiración poética no constituye una prerrogativa de los poetas (aunque sólo a ellos les haya sido tradicionalmente asignada), sino que se transmite también a quienes la "interpretan" (actores y rapsodas), y a quienes la escuchan (la audiencia). Si Platón elige no a un poeta real, sino a un "intérprete" de poesía, es porque el rapsoda tiene no sólo algo de actor, sino también de crítico literario. Para la contorsión que pretende dar al concepto de inspiración, un rapsoda le sirve mejor que un poeta. Los poetas, entonces como ahora, no eran juzgados por su capacidad para reflexionar sobre su poesía, sino por la calidad de la poesía que producían; en cambio, los rapsodas triunfaban (según sostiene *Ión*, al menos, porque Jenofonte, por el contrario, afirma en sus *Memorias*, IV, 2, que los rapsodas podían gozar de fama por sus virtuosismos de actor, no por sus ideas y exégesis sobre las creaciones poéticas), más que por represen-

de dicha disciplina como *psychagogia* a través de la palabra (264c6-9 y 261a7-9). Como hace ya varios años señaló premonitoriamente G. Colli (*La nascita della filosofia*, Milán 1975; trad. esp. de C. Manzano, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona 1977, 19802, pp. 96-97), no podremos entender el sistema filosófico de Platón si no tenemos en cuenta, por una parte, su desconfianza de la escritura en general como vehículo para transmitir pensamientos serios (por algo los antiguos sabios, únicos merecedores de este título, utilizaron la escritura sólo como medio mnemotécnico); y por otra, que él mismo estuvo dominado por el "demonio literario" vinculado a la tradición retórica, y por una disposición artística que se superpone al viejo ideal de sabio. Y tampoco hay que olvidar sus ambiciones políticas, desconocidas para esos sabios: su filosofía "surge de una disposición retórica acompañada de un adiestramiento dialéctico, de un estímulo agonístico incierto sobre la dirección que tomar, de la primera aparición de una fractura interior en el hombre de pensamiento, en que se insinúa la ambición veleidosa al poder mundano, y, por último, de un talento artístico de alto nivel, que se descarga desviándose, tumultuoso y arrogante, hacia la invención de un nuevo género literario."

tar a Homero, por interpretarlo y comentarlo (530d6-8); para lo cual parece necesario que, de alguna manera, puedan penetrar en la mente del poeta (530b10-c6). Pero si esta supuesta penetración se revela como algo endeble, y si, además, se demuestra que tal debilidad deriva de su relación con esa misma capacidad para la inspiración que gobierna no sólo su propia *performance*, sino también la creatividad de los poetas a los que representa y la receptividad de su audiencia, entonces estará fuera de toda duda que el conocimiento que el poeta pretende transmitir en virtud de la divina inspiración —y que parece tomar cuerpo en la interpretación por parte del rapsoda del pensamiento del poeta— es mera apariencia. Este es el esquema argumental del *Ión*, y su blanco es un rapsoda porque éste hace de su conocimiento de la poesía un objeto de discurso profesional distinto de la *performance* de la poesía misma.

Si los poetas insisten en que reciben lo que dicen directamente de la Musa, entonces no debemos considerarlos como responsables de sus creaciones. La inspiración en este sentido pasa del poeta al "intérprete", y de él al público (535b-e; 533d; 535e-6b). Ni *Ión* ni Homero hablan con arte y conocimiento, sino a través del don divino y de la posesión (534b-e; 536b-d).

Sócrates no niega el estatus artístico de la poesía y de la rapsodia: niega que lo que poetas y rapsodas dicen, lo digan con arte y conocimiento por su parte. E intenta introducir una cuña entre la indudable calidad de artista de *Ión* como actor teatral, y su menos artístico conocimiento de lo que dicen los poemas de Homero. La necesidad de esta distinción viene dada por un hecho crucial: que un poema es al mismo tiempo producto de la destreza teatral y una tensión de lenguaje en la que se comunican pensamientos. Los poetas y rapsodas crean e interpretan a través del lenguaje, que constituye también el medio a través del cual los que no actúan comunican su comprensión no teatral de las cosas. En efecto, puede ocurrir que un buen poema haya sido producido por un mal poeta: nosotros podemos apreciar lo que se dice en lenguaje poético sin atender a sus condiciones de producción. Porque no usamos nuestro entendimiento para apreciar lo que el poema dice, sino, precisamente, sólo como medio para apreciar el poema como producto teatral, como representación. Platón concluye, por tanto, que la poesía no seduce a la inteligencia, y considera a poetas, actores y audiencia igualmente inspirados y fuera de sus mentes.

Ahora bien, no debemos tomar la simpleza de *Ión* en el diálogo como pura indulgencia hacia la poesía, sino como un pilar argumental básico: porque el autor no trata de demostrar que un poeta de la categoría de Homero hubiera salido mejor parado que *Ión* de la discusión con Sócrates; sino que, únicamente en la discusión con un filósofo, muestra la poesía sus miserias: estando orientada hacia los valores de la "representación", es por naturaleza indiferente a la sabiduría de quienes la practican.

Puesto que la poesía en su forma propia es *performance* teatral, puede apreciarse y juzgarse por los efectos que produce, sin prestar atención a cómo se consiguen éstos (la fuente de la que deriva su poder). Bien mirado, sin embargo, esto no tiene por qué considerarse un defecto: es lo que ahora denominamos ficcionalidad. A nosotros nos puede seducir la *Iliada* aunque

su intermediario sea un ingenuo como Ión; y no creemos que haya nada malo en ello, porque la ficcionalidad es un concepto que se aplica primariamente al lenguaje artístico como tal, o a las creaciones artísticas en general. La cuestión de la rectitud y el error en la práctica del arte la consideramos fundamentalmente en términos de cómo la audiencia se ve afectada por tales creaciones: si aprendemos de ellas, salimos emocionalmente enriquecidos, o al contrario. Pero las novelas, poemas, etc., son eso, ficciones, y si son buenas o malas para cada cual, constituye una cuestión aparte. Pero Platón piensa de modo distinto: lo que domina su pensamiento sobre la poesía, no es la ficcionalidad, sino la teatralidad, la capacidad para la identificación que inspiran los poetas y actores y seduce a la audiencia con independencia de su uso. La ficcionalidad afecta al producto artístico; la teatralidad, al alma. Pensándola en estos términos, Platón hace de la poesía un asunto ético, no estético. El no distingue dos dominios separados: la ficcionalidad de la literatura —es decir, su estatus estético—, y la psicología de la producción literaria —es decir, sus efectos éticos. La teatralidad promueve en el poeta, el actor y la audiencia una instancia psicológica que no puede quedar confinada en un contexto estético, sino que ocupa un lugar importante en nuestra vida ética; pudiendo, además, tener un efecto pernicioso. Para explicárselo, Platón apunta en primer lugar a los profesionales de la poesía, no al contexto ético de su audiencia.

En el *Protágoras* 338e6-48a9, intenta demostrar que, si la poesía en sus manifestaciones tradicionales no constituye un medio de aprendizaje digno de confianza, tampoco es usada honestamente por los sofistas en el nuevo tipo de enseñanza que introducen. Protágoras sostiene que ningún hombre puede considerarse educado si no entiende lo que dicen los poetas y valora el modo en que lo dicen. Y concibe la poesía como un medio diferente para abordar la discusión sobre la virtud. Sócrates, sin embargo, “demuestra” que el análisis de la poesía, incluso de los poemas que versan sobre la virtud (como el que Protágoras elige de Simónides), no puede tener el cometido que Protágoras reclama. Todo el impulso que han dado los sofistas al tradicional punto de vista de los poetas como maestros, es falso. La poesía no está pensada para ser (y crear) un juego de opiniones, sino para la representación. Sin embargo, desde una perspectiva actual, no fueron los sofistas, sino el propio Platón, quien realmente propuso un nuevo tipo de educación, donde el diálogo suplanta a la poesía, y la verdad racional, exclusiva, a la verdad poética, integradora.

Platón se siente decepcionado por la calidad intelectual de los reputados como sabios en una práctica tradicionalmente concebida no sólo para entretener, sino también para enseñar. Y trata de probar que, puesto que la poesía como tal no es pensamiento y sentimiento, sino pura *performance* de los mismos, el poeta o el “intérprete” no necesitan entender lo que dicen, sino que basta con que imiten con las palabras adecuadas; por tanto, los críticos literarios que entienden la poesía como opinión directa, están equivocando su naturaleza. Respecto a este segundo punto, hay que decir que la descripción del Ión es poco más que un insulto, y que los argumentos teóricos

serios para sostenerlo, sólo se dan en la *República*. Tanto en esta obra como en las *Leyes*, Platón se centra, además (y no por azar), en la poesía de altos vuelos, en su forma más genuina: la tragedia.

En el libro II de las *Leyes*, Platón, en lugar de empezar, como en los diálogos anteriores, con los defectos de quienes practican el arte poética, e inferir las características de dicha práctica con el fin de mostrar sus defectos, comienza con ciertas afirmaciones sobre la naturaleza de la poesía, y hace las deducciones oportunas sobre quienes la practican y la juzgan. Toda poesía es mimética (668a7), y la corrección de una imagen depende de su equivalencia (*isotes*, 667d5) con el original. Por tanto, el juicio sobre la creación artística no debe basarse en el gusto (una obra puede gustarnos, y no ser una buena imitación), sino en el conocimiento de sus pretensiones, y de aquello de lo que es imagen. Sólo así podemos juzgar si la intención ha sido correcta o incorrectamente conseguida; lo cual es precondition para el tercer y más alto nivel de juicio, por el que se distingue lo bueno de lo malo (668c4-d2).

Ahora bien, respecto a que la poesía es imitación, no se ha dicho nada en los diálogos anteriores, donde Sócrates mostraba siempre su afán por excluirla de un coloquio serio; aquí, en cambio, no la considera un mero juego de placer inocente (667e), sino que la examina seriamente con el fin de concederle un lugar en la sociedad: Platón establece, así, la importancia de un "coro dionisiaco" de viejos, cuya tarea debe ser seleccionar e "interpretar" la mejor clase de poesía para el beneficio de la ciudad. De todos modos, las cosas no han cambiado tanto como podría parecer, pues la comprensión de la poesía queda nuevamente constreñida en términos de verdad y conocimiento: en efecto, la imitación depende de lo imitado, y el conocimiento de esto no entraña dificultades en el caso de las artes visuales; pero la poesía dramática imita algo mucho más complejo: cómo actúan los hombres, y por qué motivos. Por tanto, la falta de conocimiento en la poesía puede inducirnos a malentender qué es éticamente apropiado (669c1). Puesto que la bondad de la imitación depende de la de lo imitado, la poesía tendría que requerir el conocimiento de cómo debe una sociedad autogestionarse; conocimiento complejo y objeto de disputa, que ha de estar bajo el control de quienes son verdaderamente sabios y llevan una vida ejemplar. La poesía no inspira confianza por sí misma, sino en la medida en que la custodia de un filósofo dirige sus "posibilidades" hacia un buen uso.

La teatralidad de la poesía no reside en el poema considerado como un esfuerzo de lenguaje, sino en un aspecto de la psicología de quienes participan en la *performance* del mismo: en su capacidad para identificarse con lo representado. El poeta (a diferencia de los artistas plásticos) capta la conducta de la gente; y por eso en la poesía la imagen y lo representado no se distinguen claramente. La *performance* poética no compromete únicamente la mirada de quienes participan en ella, sino la totalidad de sus sentimientos; y puesto que las emociones y las actitudes éticas son una parte crucial de la acción humana (a la cual representa), y aquélla nos empuja a identificarnos

con lo representado, nos inducirá a reproducir esas emociones y actitudes en nuestro interior. Esto entraña un potencial importante de ventajas e inconvenientes al mismo tiempo, y explica el que en los libros II y III de la *República* la poesía juegue tan importante papel en la educación de los guardianes.

Al reconocer la función didáctica de la poesía, Platón vuelve a una posición tradicional; y su desaprobación de ciertos tópicos y temas literarios, aunque más radical, tiene precedentes filosóficos y poéticos (Jenófanes y Píndaro respectivamente). La censura de los contenidos de la poesía la aborda en la primera parte (2.376c-3.392c). Sigue con un análisis de la forma en que el poeta dice lo que tiene que decir, introduciendo el tema de la naturaleza mimética de la poesía como evidenciada por su uso de las técnicas verbales imitativas (3.392c-8b); después de lo cual considera cómo la melodía, el ritmo y la coreografía se comprometen en esta empresa ética y miméticamente (3.398c-403c). Y juzga el valor de la imitación poética no sólo por la excelencia de lo imitado, sino también por el efecto de su uso en el carácter del usuario (394a-8b); y este efecto es definitivamente considerado pernicioso. Por eso condena a los autores de poesía mimética al destierro, porque comprometen la educación en los ideales de la *paideia* platónica¹⁶.

En el libro III, Platón sistematiza también las modalidades de la dicción poética imitativa —excluyendo cualquier consideración sobre el género lírico (porque no tiene el carácter de tal), y llevando así a efecto la primera formulación histórica de una teoría de los géneros literarios: la poesía simple es aquélla en la que el poeta nunca cede la palabra a sus personajes (ditirambo); la mimética pura es la que reproduce el habla de los personajes (comedia y tragedia); y la mixta, la que participa de ambas cosas (épica). Aunque en este libro Platón parece aceptar la *performance* de poesía simple y mixta, —siempre que sean imitación de tipos nobles—, finalmente (10. 595a) la única que acabará admitiendo en su estado ideal será la poesía no mimética, porque las otras tienen un contenido negativo y una influencia perniciosa en quien las escucha¹⁷.

En efecto, la principal crítica de Platón a la imitación poética es que los poetas la contemplan como buena en sí misma, como un proceso pleno de conocimiento, con independencia de lo imitado. A través de nuestra participación imaginativa en lo representado, nos familiarizamos con ello (lo que no implica necesariamente, desde una perspectiva actual, nuestra aprobación de las acciones y actitudes representadas), y lo entendemos mejor que por medio de un acercamiento analítico distante¹⁸. En este sentido, la poesía (especialmente en su más alta forma: la tragedia) aparece como competidora directa —y peligrosa— de la filosofía en la educación de la clase dominante, destinada a ejercer el poder. Los trágicos no ofrecen sólo una vía

16 C. Bobes - G. Baamonde - M. Cueto - E. Frechilla - I. Marful, *Historia de la teoría literaria, I: La Antigüedad grecolatina*, Madrid, 1995, p. 71.

17 Bobes *et al.*, *o.c.*, pp. 72-74.

18 Kennedy, *o.c.*, p. 120.

alternativa hacia un conocimiento contemplativo o platónico: su discrepancia con Platón es más profunda, puesto que proponen adquirir un saber que excede las posibilidades del solo intelecto¹⁹. Desde el punto de vista de Platón, los poetas intentan, en efecto, introducirnos en la acción representada haciéndonos partícipes de la misma, bien por identificación con alguno de los personajes que intervienen en ella, o bien, simplemente, desde nuestra posición como testigos. Para conseguir este fin, la imitación poética se centra en caracteres extraordinarios, presentados de modo efectista. Al depender de este proceso de reconocimiento e identificación, la poesía imitativa alimenta la parte peor de nuestra alma (to; ejpikumetikovn), embotando su parte reflexiva (to; logistikovn) y corrompiéndola (605c6-8) (134-135). Aparentemente, Platón no establece una diferencia entre admirar una representación, y admirar lo que se está representando: ¿Cómo, si no, podríamos ver a un hombre actuar de un modo en que a nosotros nos avergonzaría (a un héroe, por ejemplo, dando rienda suelta a su dolor), y, lejos de sentir aversión, su conducta nos suscita admiración y placer? (605e4-6). Lo que Platón encuentra inaceptable no es el dolor del héroe, sino la expresión del mismo. Su aparente incapacidad para reconocer lo que nosotros llamaríamos "distancia estética" (el placer de la audiencia no emana del sentimiento representado, sino de la representación del sentimiento) resulta, pese a todo, comprensible: cuando nosotros elogiamos al poeta trágico por su "imitación" del héroe sufriendo, y su descripción nos reporta placer, el objeto que provoca esos efectos en nosotros no es el dolor mismo, sino su expresión por parte del poeta. Esa misma conducta —dar expresión al dolor— es lo que contemplamos en la figura del héroe que sufre. ¿Y cómo mejor puede el poeta imitar el dolor directamente que mostrando a personajes que expresan por sí mismos su dolor? Por tanto, la conducta que elogiamos y que nos complace de ambos (el poeta y su personaje) es del mismo tipo.

La parte del alma a la que se dirige el poeta trágico cuando da expresión al sufrimiento humano y nos induce al llanto, es la más vil (606a4-5). La audiencia experimenta placer, obviamente, no por el dolor que le suscita la representación, sino porque se le ofrece la oportunidad de dar rienda suelta a su tristeza, al participar simpatéticamente de su expresión poética (606c2-10). Fuera del teatro, nuestra parte reflexiva actúa para dominar ese impulso; pero, como miembros de una audiencia, nuestros pensamientos toman una forma diferente: porque entendemos que no es vergonzoso para nosotros, personalmente, ver y oír a otros manifestando su dolor; y, a través de la piedad que esto nos provoca, obtenemos el placer de bajar la guardia sobre la parte impulsiva del alma y de saciar sus apetencias (606a7-b5), sin tener que soportar, además, el aguijón del remordimiento. Pero esta conducta nos dificultará posteriormente, en la vida práctica, la contención de nuestros propios sentimientos personales (606b5-8).

Desde esta perspectiva, el hecho de que, a través de las convenciones de la *performance*, suspendamos el sentido del pudor (una sensibilidad pública, al fin y al cabo) que opera fuera del teatro, se presenta como una

abdicación colectiva de la responsabilidad social. Lejos de ignorar el fenómeno de la distancia estética, Platón la describe en su peor sentido: permitiendo que nos gobierne la parte impulsiva del alma, la parte reflexiva está consintiendo (como diríamos actualmente jugando con el doble sentido de la expresión) "dar el espectáculo".

III. El desafío que nos lanza Platón es, pues, el siguiente: la poesía trágica, a pesar de lo que pueda parecer, no nos ayuda a soportar, o a valorar mejor, las tragedias de la vida; porque éstas sólo se entienden viviéndolas: es decir, soportando su tensión y sus embates, pero sin dejar que nos dominen; lo cual permitimos, precisamente, si les ofrecemos un cauce para su plena expresión²⁰. Sin embargo, lo que la tragedia describe, la vulnerabilidad y la fragilidad de la vida humana, es lo verdaderamente valioso de la misma, y lo más definitorio de nuestra existencia: la vida tendría seguramente un valor menos absoluto si desterráramos de ella la tragedia. La única poesía que Platón acaba tolerando en su estado ideal y para sus educandos son, en efecto, los himnos a los dioses y los encomios de los héroes, los cuales confirman los valores cívicos hacia los que guía la filosofía. Pero la más elevada poesía, aquélla que aspira a transmitir su propio sistema de valores, la contempla como un obstáculo, y la destierra por temor a que dificulte nuestro combate con el drama de la vida. La tragedia, como recientemente ha puesto Nussbaum de relieve²¹, entraña una forma especial (complementadora, más receptiva que activa, y que aspira a un control ponderado de los elementos externos, aceptando un riesgo limitado) de entender el mundo y de enfrentarse a él²², con la cual da al traste el pensamiento platónico (puramente activo, aspirante al control absoluto de lo exterior), que traza, además, la ruta por la que discurrirá definitivamente el futuro pensamiento occidental: frente a la omnipresencia en la tradición poética griega (y especialmente en la tragedia) de un vívido sentido de la especial belleza que atesora lo contingente y mudable, se sitúan la concepción platónica de un ser autosuficiente, puramente racional, y la aspiración a la libertad frente a la fortuna.

En mi opinión, no es un hecho fortuito el que, con el declive de la trage-

20 Aunque en el *Fedro* defiende Platón la poesía inspirada por la "locura" como un don de los dioses y un valioso recurso educativo (245a); y acepta que la filosofía puede utilizar, como ella, el mito y la metáfora —mientras en los diálogos anteriores establecía una clara oposición entre poesía y filosofía (especialmente en *Rep.* 607b), y consideraba a los poetas incapacitados para alcanzar la verdadera intelección, resultando sus creaciones peligrosas con vistas al logro del autodomínio racional—; estas concesiones no suponen tanto la rehabilitación de la antigua poesía cuanto una nueva comprensión de la filosofía, manifiesta en un diálogo que exige ya la plena participación de todas las partes del alma, y no sólo de la racional (Nussbaum, *o.c.*, pp. 298-302).

21 *O.c.*, pp. 27-50.

22 La misma idea se encuentra plasmada implícitamente en la obra de Romilly, J. de, *Pourquoi la Grèce?*, París, 1992 (Trad. esp. de O. Bandrés, *¿Por qué Grecia?*, Madrid, 1997, pp. 177 y 186-187), donde la autora afirma que la tragedia, a pesar de que aspira a un análisis racionalista y lúcido de la existencia humana, jamás pierde de vista lo irracional, cuyo recuerdo suele estar presente como tema poético en los cantos corales.

dia, coincidan el de la democracia ateniense, el de las viejas instituciones políticas, y, sobre todo, el de las viejas formas de pensamiento: a una cultura fundamentalmente oral (o "aural")²³ sucede una cultura escrita; a la "educación liberal" en los "clásicos", la "especialización" que convierte la literatura en un saber de expertos²⁴. Frente a los autores precedentes y contemporáneos de Platón, maestros todos de educación popular, surge, a partir de ahora, la duda respecto al poder político y social de la literatura, y la incipiente conciencia de su falsedad²⁵. Tal vez por ello sea Platón el último autor griego que formaliza una reflexión verdaderamente seria sobre la función de la literatura —y del teatro en particular— en la educación ética, política, humana, de los hombres destinados a ejercer el poder.

23 Véanse Maddoli, G., "Testo scritto e non scritto", en G. Cambiano - L. Canfora - D. Lanza (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia Antica*, vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, tomo I, Roma, 1996, pp. 17-24 especialmente; y Rossi, L. E., "L'ideologia dell'oralità fino a Platone", *Ibidem*, pp. 77-106.

24 Véase Gentili, B., "Poesia e comunicazione nell'età ellenistica", en AAVV, *Studi in onore di A. Colonna*, Perugia, 1982, pp. 123-130.

25 Véanse G. Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, 1982, pp. 33-4 y 47-53; y Colli, G., o.c., pp. 9-10 y 93-99.