

Universidad de Los Andes
Instituto de Investigaciones Literaria
“Gonzalo Picón Febres”
Maestría de Literatura Iberoamericana

Antología de Teoría Literaria Clásica Griega

Lic. Jessica Andrea Labrador Fernández
Mérida, noviembre, 2014

Universidad de Los Andes
Instituto de Investigaciones Literaria
“Gonzalo Picón Febres”
Maestría de Literatura Iberoamericana

Antología de Teoría Literaria Clásica Griega

www.bdigital.ula.ve

Trabajo de Grado para optar al título de Magister en Literatura Iberoamericana, realizado
bajo la tutoría del Dr. Mariano Nava

Lic. Jessica Andrea Labrador Fernández
Mérida, noviembre, 2014

Atribución - No Comercial - Compartir Igual 3.0 Venezuela
(CC BY - NC - SA 3.0 VE)

Universidad de Los Andes
Instituto de Investigaciones Literaria
“Gonzalo Picón Febres”
Maestría de Literatura Iberoamericana

Antología de Teoría Literaria Clásica Griega

Resumen

Buena parte del vocabulario actual en teoría literaria como “representación”, “mundos posibles”, “emoción estética”, entre otros, derivan de algunos conceptos empleados por los filósofos griegos de la antigüedad clásica para describir la creación poética y sus efectos. Considerando la relevancia que tiene el pensamiento filosófico griego en los orígenes de un trabajo sistemático sobre poética, recogemos en esta antología fragmentos de los conceptos empleados para describir la producción literaria y sus efectos. A este fin, hemos seleccionado como conceptos fundamentales para la descripción de la producción poética, el de *enthosiasmós*, utilizado por Platón en el *Íón* (533d- 535a); el de *mimesis*, abordado por Platón en la *República* (X, 601 a- 602 b), por Aristóteles en la *Poética* (1448b5-25) y por Longino en *Sobre lo sublime* (13,4-14.1-3); el de verosimilitud, empleado por Aristóteles en la *Poética* (1451a, 41-1451b, 1-31), mientras que para los fragmentos sobre los efectos de la poesía, se tomó en cuenta el concepto de persuasión (*peithó*), utilizado por Gorgias en el *Encomio a Helena* (8-13); placer (*hedoné*), empleado por Platón en la *República* (X, 605 c- 606 c); temor (*phóbos*) y compasión (*eleeinós*) según Aristóteles en la *Poética* (1453b-1454a10) y éxtasis de acuerdo con Longino en *Sobre lo sublime* (1,4). Los fragmentos han sido elegidos y traducidos de su lengua original, al igual que incluyen una exposición introductoria de la vida del autor, el tema del fragmento tomando en cuenta el conjunto total de la obra y un comentario filológico del texto en griego.

Palabras claves: teoría literaria, mimesis, entusiasmo, placer, persuasión, éxtasis.

Universidad de Los Andes
Instituto de Investigaciones Literaria
“Gonzalo Picón Febres”
Maestría de Literatura Iberoamericana

Antología de Teoría Literaria Clásica Griega

AGRADECIMIENTOS

www.bdigital.ula.ve

La elaboración de este trabajo de grado contó con el apoyo del Consejo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA), bajo el código H- 1484-14-06- Em, por lo que agradecemos su financiamiento para la realización y culminación del trabajo de grado.

ÍNDICE

Introducción-----	6
Inspiración divina, <i>enthousiasmos</i>	
Platón-----	12
<i>Íon</i> , 533d-535a.-----	18
Mímesis	
Platón	
La poesía como mimesis, <i>República</i>, X, 600c4 -602b-----	37
Aristóteles -----	57
La mimesis poética como talento natural, <i>Poética</i>, 1448b, 2-28.-----	60
Longino-----	75
La mimesis poética como inspiración, <i>Sobre lo sublime</i>, 13, 2-14, 1, 3-----	78
Verosimilitud, <i>eikós</i>	
Aristóteles, <i>Poética</i> , 1451a, 36-1451b, 1-32-----	88
Efectos de la poesía	
Gorgias-----	100
Persuasión, <i>peithó</i>, <i>Encomio a Helena</i>, 8-14-----	103
Platón	
Placer, <i>hedoné</i>, <i>República</i>, X, 605c7-606d-----	111
Aristóteles	
Temor y Compasión, <i>phóbos-eleeinós</i>	
<i>Poética</i> , 1453b-1454 a 10-----	123
Longino	
Éxtasis, <i>Sobre lo sublime</i>, 1, 4.-----	135
Conclusiones-----	140
Bibliografía-----	145

INTRODUCCIÓN

La teoría literaria propiamente dicha inicia formalmente en Grecia durante el siglo V a. C., con reflexiones filosóficas que examinan los principios de creación poética y sus efectos a través de conceptos y de una terminología crítica. A este fin, en diálogos como el *Menón* y el *Fedro* de Platón aparece el concepto de “inspiración”, calificando el quehacer poético en virtud de que la invocación a la Musa pronunciada por los poetas, desde el periodo arcaico, presupone un mecanismo de producción literaria: el poeta crea sus bellos poemas al dictado de la divinidad que le trasmite los contenidos de su canto. Esta noción tiene a su vez un tratamiento especial en el *Íón*, donde Platón renueva la idea tradicional de la asistencia de las Musas a la luz de un concepto que había sido empleado primero por Demócrito: el de *enthousiasmós*. Sin embargo, en otro diálogo considerado del periodo de madurez del filósofo, la *República*, Platón examina de nuevo la poesía pero de cara a otro concepto: el de mimesis. Como refiere Gomá Lanzón, el término no aparece en la literatura anterior a Platón, sino que son más comunes en ella los términos *mimeisthai*, *mimema* y *mimo*. Por ello se ha considerado que el concepto de mimesis es una invención platónica y, en este sentido, sería Platón “quien por primera vez definiera la poesía y luego el arte en general como mimesis”¹. El término tiene también su desarrollo con Aristóteles, quien siguió los pasos de su maestro Platón al definir el quehacer artístico como mimesis. En su distinción de las tres clases de saber, teórico, práctico-moral y técnico-artístico, Aristóteles dividió este último en artes utilitarias e imitativas. Las segundas comprenden la poesía, la

¹ GOMÁ LANZÓN, J., *Imitación y experiencia*, Barcelona, 2005, p. 93.

música, la danza, la pintura y la escultura. *A la poesía dedicó un tratado que nos ha llegado incompleto, la Poética*, donde la noción de mimesis delimita el ámbito de la creación literaria y otorga a la poesía un campo autónomo, dentro de las otras artes imitativas, gracias a los medios, el objeto y los modos de imitación del poeta. Al tener la poesía un estatuto autónomo, la creación literaria no está, para Aristóteles, subordinada a una verdad metafísica, como ocurre en el platonismo, sino a lo verosímil: mimesis y verosimilitud (*eikós*) son dos conceptos en torno a los cuales se definen las causas y características de la actividad del poeta en la doctrina aristotélica.

En la época helenística, sobre la doctrina platónica y aristotélica se generaron nuevas interpretaciones acerca de la función de la literatura o análisis de textos literarios que seguían, rearticulaban o aclaraban los conceptos empleados por estos filósofos en torno a la creación literaria. El concepto de mimesis pasa a subrayar durante este período una técnica retórica-literaria destinada a emular los grandes escritores antiguos. Surgen tratados que aproximan la teoría del arte retórico a la preceptiva literaria poética con el objeto de analizar estilos. Autores como Demetrio en *Sobre el estilo* y Hermógenes en *Sobre las formas de estilo*, examinan desde esta perspectiva formas de estilos para ayudar a exhibir las dotes del orador. El primero expone los estilos en cuatro clases: llano-sencillo, elevado-elocuente, elegante, fuerte-vigoroso. En su tratado se advierte distintos testimonios de la literatura clásica dignos de emulación. Hermógenes, en cambio, examina en su tratado siete formas del estilo de Demóstenes: claridad, grandeza, belleza, viveza, carácter, sinceridad, habilidad. No obstante, junto a estos autores hay que añadir un tratado, de autor posiblemente llamado “Longino”, mucho más interesante que los de aquellos: *Sobre lo*

sublime. En comparación con Demetrio, quien habló también de un estilo elevado, es decir, sublime (*hypsos*), el autor de nuestro tratado expone una nueva visión de dicho concepto que conjuga la sensibilidad del escritor con el dominio de una técnica para la composición literaria. Bajo la noción de *hypsos*, el autor renueva la idea de mimesis en tanto técnica de la creación poética al plantearla como una inspiración que transmiten los grandes escritores antiguos. Sin embargo, su visión sobre los mecanismos de la actividad mimética no se alejan de lo expuesto por Platón y Aristóteles, en quienes, a pesar de las diversas connotaciones que tiene el término, subyace también la idea de que la mimesis indica la relación entre algo que existe y algo que se parece a él². Con respecto a la creación literaria, la palabra denota en estos autores que la actividad del poeta se basa en la creación de una imagen en relación con un modelo.

Por otro lado, para estos autores resulta también significativo el hecho de que la imagen establece una comunicación afectiva con el público, producto de la técnica mimética. A este respecto, en el siglo V a. C., los sofistas parecen ser los primeros en definir esa comunicación afectiva como efectos emocionales de la poesía en el oyente. Tomando en cuenta lo que se conoce hoy día sobre los sofistas, es Gorgias quien destaca en este campo. En el marco de una teoría general del lenguaje, la cual justifica el objetivo de su actividad retórica, Gorgias plantea que la poesía es un tipo especial del lenguaje que no es tan distante de la prosa como parece: ambos participan del poder persuasivo (*peithó*) del *logos*, el cual se cifra en una respuesta emocional en el oyente. Platón y Aristóteles siguen

² MURRAY, P., *Plato on Poetry*, Cambridge, 1997, p. 3.

la tradición iniciada por Gorgias sobre los efectos emocionales que produce la poesía, pero atribuyen ese efecto a otros procedimientos: en la *República*, Platón expone que la poesía produce placer (*hedoné*) porque se dirige a la parte emocional e inferior del alma; mientras que en Aristóteles el temor (*phóbos*) y la compasión (*eleeinós*) son las emociones típicas de la tragedia que el oyente o bien purifica (*katharsis*) o bien saca de ella algún tipo de conocimiento si el poeta ha construido un buen argumento (*mythos*). Con *Sobre lo sublime* encontramos una nueva propuesta sobre el efecto de lo poético que se opone a la de estos filósofos: ya no se trata de sentir compasión, temor o persuadirnos de lo que escuchamos, sino de experimentar un éxtasis, entendido como una plenitud máxima asociada a una lucidez aguda.

La mayoría de estos asuntos sigue ocupando un puesto importante en la discusión sobre la producción literaria y sobre la función de la literatura en la sociedad. Buena parte del vocabulario actual en teoría literaria como “representación”, “mundos posibles”, “emoción estética”, entre otros, derivan de los conceptos empleados por estos filósofos para describir la creación poética y sus efectos. Son innumerables los libros de teoría literaria moderna y de estética que recurren al pensamiento filosófico de estos autores para elaborar un trabajo sistemático del acontecimiento literario, mostrando las implicaciones de ese pensamiento y las nuevas interpretaciones a que dieron lugar. Considerando la relevancia que tiene el pensamiento de los filósofos mencionados en los orígenes de un trabajo sistemático sobre poética, recogemos en esta antología fragmentos de los conceptos aquí señalados para describir la producción literaria y sus efectos. El principio de selección de los fragmentos se hace en base a aquellos pasajes donde mejor se describe la producción

literaria y sus efectos. En el caso de los fragmentos sobre los efectos de la poesía, se tomó en cuenta aquellos pasajes que describen mejor la producción de la emoción estética y su naturaleza, considerando la terminología crítica utilizada por cada autor para su descripción. Cabe señalar que, en relación con Aristóteles, la selección discurrió más en los procedimientos que describe el Estagirita para provocar los sentimientos característicos de la tragedia, en lugar de la respuesta emocional del oyente, debido a que la concisión y lo poco claro de sus dos perspectivas sobre la materia, la catarsis y el placer cognitivo, no facilitó la selección de un fragmento que reflejara su visión sobre la respuesta emocional en el oyente. Sin embargo, sobre tales temas existe suficiente material crítico en el que las perspectivas muchas veces no coinciden, pero se hace una exposición introductoria sobre catarsis para la presentación del fragmento seleccionado.

Los fragmentos han sido elegidos y traducidos de su lengua original y de aquellas obras a través de las que los autores modelaron un *logos* crítico sobre el hecho poético. En relación con Gorgias, interesa el *Encomio a Helena* (8-13) porque es aquí donde, en el marco de una teoría general del lenguaje, se señala el efecto de la poesía, y, con respecto a Platón, los fragmentos se tomaron del *Ión* (533 d- 535 a) y de la *República* (601 a- 602 b; 605 c- 606 c) porque son los diálogos en los que el filósofo dedicó especial atención a la poesía. Con respecto a Aristóteles, se seleccionaron de la *Poética* tres fragmentos en relación con tres conceptos: mimesis (1448b 5-25), verosimilitud (1451a, 41-1451b, 1-31), temor y compasión (1453b-1454a10) como emociones características de la tragedia. De *Sobre lo sublime* se seleccionaron dos fragmentos: uno sobre la mimesis (13,4-14.1-3) y otro acerca del éxtasis (1,4), en vista de que con “Longino” asistimos a una renovada visión sobre la composición poética. La presentación de estos fragmentos incluye una exposición

introductoria de la vida del autor, el tema del fragmento tomando en cuenta el conjunto total de la obra y un comentario filológico del texto en griego. Nuestro interés es, por tanto, presentar el conocimiento de las diversas interpretaciones con respecto a la creación poética, a fin de que el lector tenga una visión general acerca de la materia y pueda sacar sus propias conclusiones para una profundización posterior del tema.

Finalmente, para nuestra traducción de los fragmentos seleccionados, hemos utilizado las ediciones en lengua griega de John Burnet (1903) para el *Ión* y la *República*; la de Roberts William Rhys (1907) de *Sobre lo sublime*; la de Hermann Diels (1954) para el fragmento seleccionado del *Encomio a Helena* de Gorgias, y la de Rudolf Kassel (1966) para la *Poética* de Aristóteles. Asimismo, hemos revisado las versiones al español de la *Poética* de Ángel Capelletti (2006) y Juan David García Bacca (1982); la traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano (2003) de la *República*; la de Francisco Samaranch (1990) sobre el *Ión* y la de José García López del texto de *Sobre lo sublime* (1990).

Abreviaturas de autores y obras clásicas

Aristot: Aristóteles

E.E: Ética Eudemiana

E.N: Ética a Nicómaco

H.A: Historia de los Animales

Met: Metafísica

P. A: Partes de Animales

Poet: Poética

Pol: Política

Reht: Retórica

Aristoph: Aristófanes

Cic: Cicerón

Div: Sobre la Adivinación

N.D: Sobre la Naturaleza de los Dioses

Tusc: Tusculanas

Diod: Diodoro

Bib. Bth: Biblioteca Histórica

Eur: Eurípides

Ba: Bacantes

Filóstrat: Filóstrato

Vid. sofist: Vida de los sofistas

Hes: Hesíodo

Trab. y días: Trabajos y días

Teog: Teogonía

Hom: Homero

Il: Iliada

Od: Odisea

HH: Himno Homérico

Hor: Horacio

Ad. Pis: Arte Poética

Sat: Sátira

Od: Odas

Htd: Heródoto

Lucr: Lucrecio
D.R.N: Sobre la Naturaleza de las Cosas

Ov: Ovidio
Fast: Fastos

Paus: Pausanias

Pind: Píndaro
O: Olímpicas
N: Nemeas
P: Píticas

Plat: Platón
Apol: Apología
Crat: Cratilo
Euthyd: Eutidemo
Leg: Leyes
Men: Menón
Phaedr: Fedro
Phaed: Fedón
Phil: Filebo
Pol: Político
Prot: Protágoras
Rep: República
Symp: Simposio
Soph: Sofista

Plin: Plinio

Plut: Plutarco
De glor. Athen: Sobre la gloria de los atenienses

Xen: Jenofonte
Anab: Anábasis

Abreviaturas de contenido hemerográfico

Estud. Filos: Estudios Filosóficos

CQ: Classical Quarterly

Ἐνθουσιασμός

La Inspiración divina

Platón

De nombre Aristocles, como su abuelo paterno, recibió el apodo de Platón por la anchura de sus hombros³. Nació en Atenas en el año 427 a. C., bajo el arcontado de Diotimo, en el seno de una familia noble que descendía de Solón por parte de su madre, Perictione, y del rey Codro, último del Ática, por parte de su padre, Aristón. Tuvo dos hermanos, Adimanto y Glaucón, y una hermana llamada Potona, que fue madre de Espeusipo, su sucesor en la dirección de la Academia. “La juventud de Platón transcurrió en la época de la Guerra del Peloponeso, que su patria todavía vivió en el esplendor de la cultura de Pericles”⁴. Es probable que Platón, durante sus dieciocho y veinte años de edad, haya prestado servicio militar en defensa de Atenas a finales de esta guerra, puesto que la educación militar integraba la formación de los jóvenes de esa época⁵. Diógenes Laercio señala que Platón, antes de iniciarse en la filosofía, se ejercitó en la pintura y la poesía. Escribió primero ditirambos, luego composiciones líricas y trágicas que, según una leyenda, después quemó⁶. Aristóteles refiere que Platón tuvo como primer maestro en estudios filosóficos a Crátilo, discípulo de Heráclito, que lo familiarizó con la doctrina heraclitea⁷. Entre los años 409 y 407 a. C., Platón conoció a Sócrates y hasta la muerte de éste (399 a.

³ D.L. III, 3. Para la elaboración de la biografía, pensamiento y obra de Platón no solo seguimos a Diógenes Laercio, cuya obra constituye el principal material bibliográfico, sino también la información aportada por autores modernos como GÓMEZ ROBLEDO, A., *Platón: los seis grandes temas de su filosofía*, México, 1974; ABBAGNANO, N., *Historia de la filosofía*, Barcelona, 1994, pp. 69-94; CAPELLE, W., *Historia de la filosofía griega*, Madrid, 1981, pp. 202-210.

⁴ CAPELLE, W., *op.cit.*, p. 204.

⁵ Así lo sugiere GÓMEZ ROBLEDO, A., *op.cit.*, p. 15.

⁶ D.L. III, 3.

⁷ ARISTOT. *Met.* I, 987a, 30.

C.) se contó entre sus discípulos⁸. Tras la muerte de su maestro, Platón se alejó de la actividad política y realizó una serie de viajes que contribuyeron al desarrollo de su filosofía. Platón viajó primero a Mégara, donde escuchó a Euclides; posteriormente a Cirene, donde se hace discípulo del matemático y astrónomo Teodoro, y de allí partió a Egipto para escuchar a los adivinos. Fue a Italia Meridional, donde conoció a fondo el pitagorismo y en Siracusa trabó amistad con Dión, tío de Dionisio el Joven. En este primer viaje a Siracusa, Platón fue vendido como esclavo por orden de Dionisio el Viejo, debido a que éste estuvo en desacuerdo con el discurso que pronunció el filósofo sobre la tiranía en su arcontado. Fue rescatado por su amigo Anníceris Cireneo que, tras pagar su liberación, lo envió a Atenas con sus amigos.

Después de este viaje, Platón fundó la Academia a cierta distancia de Atenas, en un lugar que estaba consagrado a un antiguo héroe ático llamado Academo, de donde recibió el nombre la escuela. Platón fue el director hasta su muerte, nombrando como sucesor, antes de morir, a su sobrino Espeusipo. La Academia fue una organización con vista a formar individuos para el Estado, a través de la búsqueda de la verdad y la capacitación del alumno para su participación como consejero más que actor en los asuntos públicos⁹. Su actividad interna consistió en “el filosofar como tal, que Platón concibió y practicó, con sus discípulos y compañeros, con el fin de descubrir la verdad como fruto del esfuerzo común”¹⁰. Su enseñanza filosófica habría consistido en la instrucción de la dialéctica como procedimiento adecuado para la investigación de la verdad, lo cual aprendió Platón de su

⁸ ABBAGNANO, A., *op.cit.*, p. 69.

⁹ GÓMEZ ROBLEDO, A., *Platón... op.cit.*, pp. 29-30.

¹⁰ *Ibid.* p. 33.

maestro Sócrates. Su actividad en la Academia estuvo interrumpida por dos viajes más a Siracusa: el segundo viaje fue para dar su consejo y ayuda a la realización de la reforma política que había sido siempre su ideal, por petición de Dión. Sin embargo, la posición de Dión era débil y solo logró que Dionisio lo desterrara. Platón permaneció en calidad de huésped de Dionisio y procuró incitarle a la investigación filosófica tal como él la concebía. Pero “Dionisio era el tipo de aficionado presuntuoso y estaba distraído con las preocupaciones políticas”¹¹. Platón regresó a Atenas desilusionado. El tercer viaje fue para reconciliar a Dión con Dionisio, pero al no haber podido conseguir Platón su objetivo, regresó a Atenas donde pasó sus últimos años dirigiendo la Academia.

Gracias al trabajo de conservación de las obras de Platón en la Academia, y al estudio constante de una tradición que la avaló, hoy se conoce casi íntegramente la producción literaria de este autor. La crítica moderna ha hecho un esfuerzo por mejorar el orden de los diálogos ya difundido por Trasilo en nueve tetralogías que abarcaban los treinta y cinco diálogos considerados entonces como auténticos. Basándose sobre todo en la propuesta de Wilamowitz, quien une al estudio de contenido y de estilo las cuatro épocas que marcan la muerte de Sócrates y los tres viajes de Platón, se ha adoptado la siguiente clasificación para la obra platónica: a) primer período (escritos juveniles o socráticos): *Apología de Sócrates, Critón, Ión, Laques, Lisis, Cármides, Eutifrón*; b) segundo período (de transición): *Eutidemo, Hipias Menor, Cratilo, Hipias Mayor, Menexeno, Gorgias, República I, Protágoras, Menón*; c) tercer período (escritos de madurez): *Fedón*,

¹¹ ABBAGNANO, N., *op.cit.*, p. 70.

*Banquete, República II-X, Fedro; c) cuarto período (escritos de vejez): Parménides, Teetetes, Sofista, Político, Filebo, Critias, Leyes y Epinomis*¹².

En los diálogos se advierte como temas principales del pensamiento platónico¹³ la teoría de las ideas, basada en la distinción de un mundo inteligible que solo se percibe con el pensamiento, y un mundo sensible en constante cambio que es percibido con los sentidos. Para Platón las ideas son esencias o entes inmutables, inmortales e inteligibles que constituyen los objetos específicos del conocimiento racional. Solo a través de la investigación el hombre puede alcanzarlas para juzgar las cosas sensibles. De ahí que, como ha notado Nicolás Abbagnano, las ideas constituyan también los criterios para juzgar el mundo sensible, pues por medio de ellas se puede explicar cómo cada cosa se genera, se destruye o existe, una vez que la inteligencia ordena las cosas y halla las razones para explicarlas. Junto a esta teoría predomina la creencia de los valores éticos y estéticos para orientar la conducta humana hacia el beneficio individual, social y político. En este sentido, temas como la sabiduría, la templanza, el valor, la justicia, la piedad, la virtud, el alma, el amor, la educación y el Estado representan conceptos universales en el programa platónico regidos todos por la idea del Bien. Para Platón, en estos valores debe consistir la

¹² La tradición nos ha legado treinta y cinco diálogos y una serie de cartas que constituyen documentos importantes para el conocimiento de la vida y del pensamiento de Platón. En la actualidad se reconoce casi unánimemente la autenticidad de los diálogos platónicos que recogió el canon de los gramáticos Aristófanes de Bizancio y Trasilo. Ciertos autores, basándose en las investigaciones inglesas y alemanas de contenido, estilo y de giros idiomáticos, dudan en aceptar para el corpus platónico los siguientes diálogos: *Alcibiades II, Hiparco, Amantes, Teages, Minos y Clitofón*, si bien pueden existir dudas sobre *Alicibiades I, Hippias Mayor, Ión, Clitofón y Epinomis*. De manera que si se excluyen las cartas, de los treinta y cinco diálogos que nos conservó la tradición, se reconoce la autenticidad de al menos veintiocho diálogos, lo cual, sin embargo, no excluye la posibilidad de que algunos de los diálogos considerados espúreos se utilicen como fuente de la doctrina platónica. Cfr. MÍGUEZ, J. A., "Introducción a Platón", en: *Platón. Obras Completas*, Madrid, 1990, p. 70. Así también es el punto de vista de ABBAGNANO, N., *op.cit.*, pp. 71-75; GÓMEZ ROBLEDO, A., *op.cit.*, p. 66.

¹³ MORLA, R., "Platón de Atenas: vida e ideas principales", *Eikasia. Revista de filosofía*, 12 (2007), 17-38.

enseñanza de los jóvenes del Estado, apoyada en el estudio de la aritmética, la geometría, la astronomía, la música, la gimnasia y la dialéctica, a fin de tener jóvenes capaces de gobernar adecuadamente.

A la teoría de las ideas se une también la teoría del conocimiento y del alma como principios fundamentales de su filosofía. El conocimiento es, para Platón, reminiscencia, lo cual tiene su justificación en la inmortalidad del alma. Platón, “siguiendo la doctrina órfico-pitagórica de las existencias sucesivas por las que atraviesan indefinidamente las almas”¹⁴, expone que el conocimiento es el recuerdo de aquello que el alma vio en este mundo o en el Hades. Este recuerdo se despierta en el momento en que el alma, una vez que ha reencarnado, percibe en la naturaleza una sola cosa que la motiva a encontrar por sí misma todo lo restante, si tiene el valor y no se cansa en la investigación, puesto que investigar y aprender no es más que recordar. “La sabiduría en su grado más alto es ciencia, en su grado más bajo es opinión verdadera”¹⁵. La primera se alcanza cuando el alma reflexiona más allá del mundo sensible y distingue y conoce la idea en sí, que es la realidad única y verdadera. Las almas que sólo se dejan llevar por las apariencias no superan la opinión y la conjetura, otra forma de conocimiento que se perfecciona a través de la investigación. La razón filosófica busca el punto más alto del ser, el Bien, y llega a él por medio de la dialéctica y sirviéndose de ciencias que tienen por objeto aquellos aspectos del ser que más se acercan a la ideal del Bien: “la aritmética, como arte del cálculo permite corregir las apariencias de los sentidos; la geometría, como ciencia de entes inmutables; la astronomía, como ciencia del movimiento más ordenado y perfecto, la

¹⁴ Gil, L., “Preámbulo”, en: *Platón. Obras completas, op.cit.*, p. 603.

¹⁵ ABBAGNANO, A., *op.cit.*, p. 80.

música, como ciencia de la armonía”¹⁶. Por ello Platón defiende constantemente que sólo los filósofos son capaces de gobernar adecuadamente a los ciudadanos. Ellos han logrado un intelectualismo moral y político capaz de regir adecuadamente la conducta humana.

www.bdigital.ula.ve

¹⁶ *Ibid.* p. 85.

Platón, *Ión*, 533d-535a

Inspiración divina

El tema central del *Ión* es la inspiración divina como factor principal de la creación poética. Este tema lo abordó Platón oponiendo la posesión divina (ἔνθεος) de la Musa al saber práctico basado en una técnica. El diálogo inicia con el encuentro entre Sócrates e Ión, quien recientemente ha ganado el primer lugar en el concurso de rapsodas celebrado en las fiestas de Asclepios en Epidauro, y llegó a Atenas para participar en los concursos de las fiestas Panateneas¹⁷. Ión era un rapsoda cuya actividad consistía en interpretar ante un público en general los poemas épicos. Era uno de los tantos recitadores que pudieron haber surgido en siglo V a.C., y cuyo trabajo se limitaba a la declamación de la obra de otros poetas¹⁸. La genialidad de su actividad estaba en su juego expresivo, apoyado en el uso de una vestimenta lujosa y llamativa, capaz de transportar a los espectadores hacia los escenarios creados por Homero¹⁹. En este sentido, Ión gozaba de fama por su virtuosismo en la actuación, pero no tenía, como cualquier rapsoda del mundo

¹⁷ Asclepio era el dios griego de la salud y de la medicina cuyo culto se estableció principalmente en Epidauro. Cada cuatro años se celebraba en el santuario del dios unas fiestas que combinaban pruebas gimnásticas, musicales y concursos de los rapsodas. Las Panateneas eran las fiestas atenienses en honor a la diosa Atenea. Estas fiestas se celebraban tres de cada cuatro años e incluían juegos, carreras hípicas y certámenes musicales a los que los Pisistrátidas añadieron recitales poéticos a cargo de los rapsodas. Cfr. HOWATSON, M. C., *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid, 1991, p. 121; GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, 2004, p. 55.

¹⁸ No son claros los orígenes de la actividad de los rapsodas. Algunos ubican su actividad en el siglo V a.C., como continuadores de los antiguos aedos o recitadores. Otros ubican los orígenes de los rapsodas hacia el siglo VI o VII a. C., y los describen como una comunidad de cantores profesionales que se autodenominaban homéridas. La opinión comúnmente aceptada es que el rapsoda era un recitador profesional de poesía, usualmente de Homero pero también de otros poetas. Su actuación constituía un espectáculo en los juegos públicos durante las competiciones por los premios. Cfr. KIRK, G.S., "El poeta y la tradición oral", en GASTERLING y KNOX. B.M.W., *Historia de la literatura clásica I*, Madrid, 1990, p. 58; MÉRIDIER, L., *Platon. Oeuvres Complètes*, Paris, 1969, p. 7; MURRAY, G., *Historia de la literatura clásica griega*, Buenos Aires, 1944, p. 150.

¹⁹ PLAT. *Ión*. 535e.

helénico, “influencia sobre los jóvenes ni sobre una población intelectual como los filósofos, puesto que los rapsodas no destacaban por las ideas”²⁰. Al inicio del diálogo, Sócrates, como coartada para empezar su reflexión sobre la poesía, confiesa a Ión su admiración por el oficio de los rapsodas, en tanto que su arte (τέχνη) no solo implica un ornato adecuado del cuerpo, sino también comprender (συνεῖν) y conocer (ἐκμανθάνειν) el pensamiento de los poetas que ellos representan²¹. Ión, en efecto, cree que su actuación constituye por sí misma una exégesis del pensamiento homérico que supera la exégesis alegórica de filósofos como Metrodoro de Lámpsaco, Estesímbroto de Tasos y Glaucón²². Tal aseveración, sin embargo, se desvanece poco a poco a lo largo del diálogo, al mostrar Sócrates que el oficio de Ión carece de técnica por su imposibilidad de poder hablar sobre otro poeta distinto a Homero y sobre las artes prácticas que éstos representan en sus poemas: la conducción de carros, la adivinación y la medicina²³.

La primera y la última parte del diálogo se centran en describir la falta de técnica del rapsoda en contraste con aquellos que poseen una habilidad determinada y pueden juzgar racionalmente alguna técnica específica²⁴. Platón nos deja ver que aquellos que poseen una técnica están en condiciones para juzgar los buenos y malos productos de determinado

²⁰ SAMARANCH, P., “Ión. Preámbulo”, en *Platón. Obras completas., op.cit.*, p. 139. También señalado por MÉRIDIER, L., *Ibid.*, p. 12.

²¹ PLAT. *Ión*. 533b-533c.

²² PLAT. *Ión*. 530c6-530d. Se trata de la tendencia de interpretación alegórica fundada por Anaxágoras y desarrollada luego de él por otros filósofos. Metrodoro de Lámpsaco aplicó la biología y la física a la interpretación de los héroes y dioses, asimilando algunas figuras heroicas a los fenómenos naturales. Para Metrodoro los héroes eran fuerzas cósmicas y el Olimpo una especie de organismo. Estesímbroto de Tasos también aplicaba la exégesis cósmica, mientras que Glaucón, posiblemente el Glaucón de Regium que menciona Aristóteles en su *Poética*, propuso una teoría para explicar los cinco círculos concéntricos del escudo de Aquiles. Cfr. SAMARANCH, P., *Idem*.

²³ PLAT. *Ión*. 531a- 532b.

²⁴ PLAT. *Ión*. 530a-533c; 536d-542a. También señalado por Walde Uribe, G., “Inspiración y conocimiento en Homero y en el *Ión* de Platón”, *Estud. Filos.* 34, (2006), disponible en: http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/12778/11517.

arte: quien posee los conocimientos especiales para juzgar pinturas, puede dar razón de las obras buenas y malas de los pintores, al igual que el adivino, el médico y el auriga están mejor capacitados que el rapsoda y el poeta para juzgar convenientemente las artes que Homero representa de ellos²⁵. La noción de técnica que se plantea en el *Ión* está estrechamente relacionada con *episteme*, en tanto que ambos suponen el dominio de ciertas normas y conocimientos especiales de un arte específico. En el diálogo se deja claro que cada arte tiene su propio campo y especialista, pero al confirmar Ión su imposibilidad de poder hablar sobre otro poeta distinto a Homero y dar razón de su pensamiento, Platón priva de técnica la actividad rapsódica y afirma que ella no tiene un campo propio.

Esta reflexión es extensiva a los poetas y a la poesía en general porque Platón vincula la actividad del rapsoda con la del poeta, al considerar que los mecanismos de producción y los efectos de su actividad son los mismos ya que tienen el mismo origen divino. La segunda parte del diálogo contiene el tema central de la conversación, en vista de que se presenta como una explicación del oficio del rapsoda en el marco de una teoría general sobre la producción poética. Platón aprovecha la habilidad de Ión para reflexionar acerca de la creación literaria y la naturaleza de su emoción estética. La indagación sobre los mecanismos de producción poética se basa en una oposición entre la poesía y las demás artes: mientras éstas se producen gracias al conocimiento de un conjunto de normas, la poesía se produce por una inspiración divina que proviene de las Musas, porque ni el poeta ni el rapsoda pueden explicar racionalmente las cosas que dicen. En ellos no opera la razón, necesaria para alcanzar el conocimiento, sino la divinidad, que infunde a los poetas

²⁵ PLAT. *Ión*, 536d-541d.

el poder de creación de la misma manera que la piedra magnética transmite su poder a los anillos. En consecuencia, el poeta y el rapsoda no crean gracias a un conocimiento, sino a una influencia divina (θεία μοίρα) que se manifiesta como una especie de *manía* parecida al furor báquico²⁶, y es capaz de atraer a otros hombres e inspirarlos. Este poder de atracción forma una cadena de inspirados: el primer anillo es el poeta, el segundo es el rapsoda y el tercero es el oyente. Sócrates concluye esta segunda parte del diálogo insinuando que la cadena de la Musa se completa totalmente si el rapsoda y el poeta producen un efecto en el espectador. Siguiendo la lectura de Giselle von der Walde Uribe²⁷, el diálogo finaliza aporéticamente: si el talento de Ión es producto de un arte y de una ciencia, es injusto que Ión no quiera mostrarle a Sócrates su conocimiento sobre el pensamiento homérico; si Ión no posee arte y ciencia, entonces es un ser inspirado y no sabe nada de lo que dice. En cualquiera de los dos casos Ión pierde, pues, o es deshonesto al mentirle a Sócrates, o está poseído y por tanto carece de los conocimientos del arte en sus elogios sobre Homero. Ión opta por lo segundo y con ello Sócrates valida una vez más su idea sobre la inspiración divina.

²⁶ PLAT. *Ión*. 534b. Esta observación también ha sido expresada por MURRAY, P., *Ibid.* p. 9, en su comentario al diálogo. Por otra parte, en el *Fedro* (244 a-c), Platón distingue tres tipos de manía: una infundida por Eros, otra manía producto de la profecía y la tercera manía que infunde la Musa a los poetas. Señala el filósofo sobre ésta que quienes intentan crear bellos poemas tienen que estar asistido por la divinidad, de lo contrario la obra será imperfecta.

²⁷ Walde Uribe, G., *op.cit.*

Σωκράτης

καὶ ὁρῶ, ὦ Ἴων, καὶ ἔρχομαί γέ σοι ἀποφανόμενος ὃ μοι δοκεῖ τοῦτο εἶναι. ἔστι γὰρ 533δ
τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὅμηρου εὖ λέγειν, ὃ νυνδὴ ἔλεγον, θεῖα δὲ
δύναμις ἢ σε κινεῖ, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνήτιν ὠνόμασεν, οἱ δὲ
πολλοὶ Ἡρακλείαν. καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς
σιδηροὺς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ' αὐτὴ δύνασθαι ταῦτόν τοῦτο
ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὀρμαθὸς μακρὸς πάνυ 533ε
σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἥρτηται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ
δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτῇ, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων
τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὀρμαθὸς ἐξαρθᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ
οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ
λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ
ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη 534α
ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὰν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι
καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βάκχαι ἄρῡνται ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα
κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ
αὐτοὶ λέγουσι. λέγουσι γὰρ δήπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων 534β
ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ
μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι· καὶ ἀληθῆ λέγουσι. κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς
ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἐνθεὸς τε γένηται
καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ· ἕως δ' ἂν τουτὶ ἔχῃ τὸ κτῆμα, ἀδύνατος
πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπός ἐστιν καὶ χρησμοδεῖν. ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ 534γ
λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν πραγμάτων, ὥσπερ σὺ περὶ Ὅμηρου, ἀλλὰ θεῖα μοῖρα,
τοῦτο μόνον οἷός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὥρμησεν, ὃ μὲν
διθυράμβους, ὃ δὲ ἐγκώμια, ὃ δὲ ὑπορχήματα, ὃ δ' ἔπη, ὃ δ' ἰάμβους· τὰ δ' ἄλλα φαῦλος
αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν. οὐ γὰρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεῖα δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ
ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων· διὰ ταῦτα δὲ ὁ 534δ
θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρῆται ὑπηρεταῖς καὶ τοῖς χρησμοδοῖς
καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὐτοὶ εἰσιν οἱ
ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτός ἐστιν ὁ
λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς. μέγιστον δὲ τεκμήριον τῷ λόγῳ Τύννιχος
ὁ Χαλκιδεύς, ὃς ἄλλο μὲν οὐδὲν πώποτε ἐποίησε ποίημα ὅτου τις ἂν ἀξιῶσειεν
μνησθῆναι, τὸν δὲ παῖωνα ὃν πάντες ἄδουσι, σχεδόν τι πάντων μελῶν κάλλιστον, 534ε
ἀτεχνῶς, ὅπερ αὐτὸς λέγει, “εὐρημά τι Μοισᾶν”. ἐν τούτῳ γὰρ δὴ μάλιστά μοι δοκεῖ ὁ
θεὸς ἐνδείξασθαι ἡμῖν, ἵνα μὴ διστάζωμεν, ὅτι οὐκ ἀνθρώπινά ἐστιν τὰ καλὰ ταῦτα
ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἀλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσιν
τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται. ταῦτα ἐνδεικνύμενος ὁ θεὸς 535α
ἐξεπίτηδες διὰ τοῦ φαυλοτάτου ποιητοῦ τὸ κάλλιστον μέρος ᾗσεν· ἢ οὐ δοκῶ σοὶ
ἀληθῆ λέγειν, ὦ Ἴων;

Ión 533d-534a

Sócrates

Veo, Ión, y voy a explicarte lo que me parece que es. No es una técnica eso que hay en ti al hablar bien sobre Homero, lo decía hace un momento, sino que es una fuerza divina la que te mueve, como en la piedra que Eurípides llamó de Magnesia y otros llamaron Heraclea. Esta piedra, en efecto, no solo atrae los mismos anillos de hierro, sino que también les infunde a los anillos una fuerza que les da el poder de hacer, a su vez, lo mismo que la piedra: atraer a otros anillos. De manera que una larga cadena de anillos de hierro pende bien unos de otros, y a todos ellos les viene la fuerza de aquella piedra. Así también crea la Musa a los inspirados, y por medio de ellos se enlaza una cadena de otros que están inspirados. Pues todos los buenos poetas épicos no dicen esos hermosos poemas gracias a una técnica, sino porque están inspirados y poseídos por la divinidad. Lo mismo ocurre con los poetas líricos: así como los coribantes no bailan cuando están en su razón, tampoco los buenos poetas líricos hacen esos hermosos cantos cuando están en su razón, sino cuando penetran hacia la armonía y el ritmo poseídos por el furor báquico- como las bacantes que toman poseídas la miel y la leche de los ríos, pero no lo hacen cuando están en su razón- y el alma de los poetas líricos hace eso que ellos mismos dicen. Porque ciertamente los poetas nos dicen que, como las abejas, ellos nos ofrecen los cantos que recogen de las fuentes melíferas de ciertos jardines y sotos de la Musa, y de igual forma ellos revolotean y dicen lo cierto. Pues el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada, y no es capaz de crear antes de que pueda estar inspirado, ni antes de haber dejado de ser sueño de su razón ni antes de que la inteligencia ya no esté más en él, mientras tenga este don, todo hombre es incapaz de crear y profetizar. Así pues, no es por causa de una técnica como ellos crean y dicen mucho y lo hermoso sobre sus temas, como dices tú sobre Homero, sino por influencia divina. Por ello cada uno es capaz de crear bien solo hacia aquello que la Musa lo ha dirigido: uno hacia el dítirambo, otro hacia las loas, otro hacia la creación, otro hacia la épica y otro hacia el yambo. En las demás cosas, cada uno de ellos es incompetente, porque ellos no dicen esas cosas por causa de una técnica, sino por influencia divina, ya que, si supieran hablar bien sobre una gracias a una técnica, sabrían hablar bien sobre todas las demás cosas. Y si la divinidad por esas cosas les arrebatara su inteligencia, los toma como sus ayudantes, profetas y adivinos consagrados a los dioses, para que nosotros los oyentes sepamos que no son ellos los que dicen esas cosas dignas de tanto valor, en las cuales no está presente la inteligencia, sino que es el mismo dios el que habla y a través de ellos nos habla a nosotros. El mejor ejemplo para lo dicho es Tínicio de Calcis, quien ciertamente no hizo jamás ningún otro poema que alguien pudiera tener como digno de recordar, a excepción del peán que todos cantamos, quizá algo más bello que todos los poemas líricos, naturalmente, y el mismo que dice: “cierto hallazgo de la Musa”. Pues bien, en éste me parece que la divinidad nos muestra claramente, para que no dudemos, que esos hermosos poemas no son humanos ni de los hombres, sino divinos y de los dioses, y los poetas no son más que intérpretes de los dioses, poseídos por aquél que cada uno posea. La divinidad, para mostrar cuidadosamente estas cosas, cantó el más hermoso poema lírico a través del poeta más insignificante, ¿no te parece, Ión, que digo lo cierto?

533c

533e

534a

534b

534c

534d

534e

535a

Comentario

533d1 ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη (no es una técnica eso): el término τέχνη, que etimológicamente refiere a “saber hacer un oficio”, “técnica” o “arte”, está estrechamente relacionado con ἐπιστήμη, “conocimiento” o “saber”, en tanto que ambos suponen que la persona posea los conocimientos esenciales de una ciencia o de un arte²⁸. En la *República* se emplea ambos términos con el sentido de “conocimiento”. En el libro I, por ejemplo, τέχνη y ἐπιστήμη refieren al saber de determinado objeto: ἀλλὰ μὲν, ὦ Θρασύμαχε, ἄρχουσὶ γε αἱ τέχναι καὶ κρατοῦσιν ἐκείνου οὐπὲρ εἰσιν τέχναι. (...) οὐκ ἄρα ἐπιστήμη γε οὐδεμία τὸ τοῦ κρείττονος συμφέρον σκοπεῖ οὐδ’ ἐπιτάττει, ἀλλὰ τὸ τοῦ ἥττονός τε καὶ ἀρχομένου ὑπὸ ἑαυτῆς²⁹. Pero, además, también se advierte el uso de τέχνη con el sentido de “oficio”: ὦ Σιμωνίδη, ἢ τίσιν οὖν τί ἀποδιδούσα ὀφειλόμενον καὶ προσήκον τέχνη ἰατρικὴ καλεῖται;³⁰. En el *Íón* son empleados τέχνη y ἐπιστήμη tanto para señalar los tipos de artes y de ciencias, como los conocimientos especiales que ellas ameritan para su dominio y explicación³¹. Platón inicia su reflexión sobre la poesía oponiéndola al conocimiento que supone el dominio de un arte, que es el sentido que tiene el término τέχνη en este fragmento.

²⁸ NUSSBAUM, M., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, 1995, pp. 142-143.

²⁹ PLAT. *Rep.* I, 342c: “Pero ciertamente, Trasímaco, las artes gobiernan y dominan aquello para lo que ellas están hechas. (...) No hay conocimiento que examine y ponga en orden lo que conviene al más fuerte, sino lo que conviene al más débil y es gobernado por él”.

³⁰ PLAT. *Rep.* I, 332c: “Simónides, ¿qué es lo debido y apropiado que da el arte llamado medicina y a quiénes lo da?”.

³¹ PLAT. *Íón*. Sobre τέχνη haciendo referencia a un campo artístico específico: 530b, 530c, 531e, 532d, 532e, 537a, 537b, 538b, 538d, 539e, 540a, 540b, 540d, 540e, 541a. Sobre τέχνη y ἐπιστήμη haciendo referencia al conjunto de normas y conocimientos: 531e, 532c, 534c, 536c, 536d, 537d, 537e, 538b.

533d2 θεία δὲ δύναμις ἥ σε κινεῖ (una fuerza divina la que te mueve): la poesía no se crea gracias a un conjunto de normas, sino que es producto de la inspiración divina. Θεία δύναμις es la expresión aquí utilizada para resaltar la inspiración como la intervención de un agente sobrenatural que agita, mueve (κινεῖ) al poeta³². Esta frase alterna a lo largo del fragmento seleccionado y del diálogo con las palabras y expresiones ἔνθεοι, κατεχόμενοι y θεία μοῖρα³³. Las dos primeras refieren la idea de posesión de un dios, mientras que θεία μοῖρα, cuya traducción literal es “destino divino”, sugiere la idea de don y privilegio. En contraste con τέχνη, θεία μοῖρα subraya la influencia de la divinidad en la creación artística y, al igual que los términos señalados, la falta de razón en los poetas producto de esa intervención. En el *Menón*, Platón utiliza θεία μοῖρα para resaltar la inspiración que domina la actividad de los profetas, los adivinos, políticos y poetas³⁴. A esto habría que añadir el empleo de la frase en el *Fedro*, donde θεία μοῖρα define la locura como don divino³⁵. Se ha señalado que la idea de inspiración divina es una imagen tradicional utilizada para explicar la creación artística y la naturaleza de la emoción estética. En efecto, el concepto tradicional de la inspiración divina se basaba en la asistencia de las Musas en la composición y en la representación de los cantos³⁶. En la literatura anterior a

³² DELATTE, A., *Les conceptions de l'enthousiasme chez les philosophes présocratiques*, Paris, 1934, p. 69.

³³ PLAT. *Íón*. Para ἔνθεοι: 533e, 534b; κατεχόμενοι: 533e, 534a, 534e, 536c, 542a; θεία μοῖρα: 534c, 536c, 536d, 542a.

³⁴ PLAT. *Men.* 99e, 100b.

³⁵ PLAT. *Phaedr.* 244b-c.

³⁶ Las ideas que aquí se desarrollan sobre la inspiración divina en la antigüedad siguen los estudios de MURRAY, P., *Plato On Poetry*, op.cit., pp. 7-8; Vernant, J. P., “Aspectos míticos de la memoria y el tiempo”, en: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, 1983, pp. 89-98; PAGLIALUNGA, E., *Manual de teoría literaria clásica*, Mérida, 2001, pp. 22-33; DODDS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Madrid, 2008, pp. 86-87. Es importante señalar que todos estos autores, cada uno desde su perspectiva,

Platón esta asistencia era considerada tanto un regalo de la divinidad como un elemento esencial para la credibilidad del contenido poético: sobre la autoridad de la Musa recaía la veracidad de la palabra cantada. En la *Odisea*, por ejemplo, la Musa privó a Demódoco de la visión corporal y le dio el don del canto porque lo amaba. Demódoco, inspirado por la Musa, canta en el palacio de Alcínoo la disputa entre Odiseo y Aquiles. En la *Iliada*, el catálogo de las naves se inicia con una invocación a las Musas para que asistan al poeta en la descripción de los jefes aqueos y troyanos, pues solo las Musas olímpicas, que presencian y conocen todo, podían decir cuántos participaron en Troya³⁷. Hesíodo en los *Trabajos y los días* invoca a las Musas para que le otorgue los himnos que celebran la gloria de Zeus sobre la tierra, mientras que en la *Teogonía*, por obra de las Musas él cantará la verdad, pues ellas conocen el pasado, el presente y el futuro³⁸. Finalmente, en Píndaro son diversas las alusiones a la posesión divina como regalo de los dioses y la poesía como invención del poeta³⁹.

δ3-4 ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ... Ἡρακλείαν (como en la piedra... Heraclea): piedra imán cuyos nombres, Magnesia y Heraclea, plantean ciertas ambigüedades con respecto al lugar donde se hallaba. Murray señala que hubo una Magnesia en Caria sobre el río Meandro en Asia Menor y una ciudad llamada Heraclea al sur de aquella. Sin embargo, Magnesia fue también el nombre de una región de Tesalia y un pueblo de Lidia, y hubo muchos lugares llamados Heraclea. Murray, citando a Plinio, puntualiza que la piedra lleva el nombre de su

coinciden en sus apreciaciones sobre la importancia de la inspiración divina en la antigüedad, como en el papel del poeta durante esta época.

³⁷ *Il.* II, 484ss., *Od.* VIII. 63ss.

³⁸ *HES. Trab. y días.* 5ss.; *Teog.* 25, 95-100.

³⁹ *PIND. O.* 3. 4-6; 6.7-7; IX. 80-81.

descubridor, Magnes, un pastor que encontró los clavos de sus botas pegados a su cayado. El adjetivo heraclea puede referirse a la fuerza física, como la de Heracles, más que al lugar de donde viene⁴⁰. El imán fue llamado por Eurípides ‘Magnetis lizos’ en un fragmento de su tragedia titulada *Oineus*: τὰς βροτῶν γνώμας σκοπῶν ὥστε Μαγνήτις λίθος τὴν δόξαν ἔλκει καὶ μεθήσιν πάλιν⁴¹. Con la imagen de la piedra magnética Platón busca explicar la naturaleza de la inspiración divina y la transmisión de la emoción poética: la piedra Heraclea atrae los anillos de hierro al mismo tiempo que les comunica su poder de atracción, de manera que los anillos pueden a su vez actuar como un imán⁴². Las Musas, al igual que el imán, forman a los inspirados transmitiendo a los poetas sus poemas y su entusiasmo, el cual pasa del poeta al rapsoda y de éste al oyente. El magnetismo fue conocido por los primeros filósofos griegos: Demócrito, Empédocles, Diógenes de Apolonia, Alejandro de Afrodisia, entre otros, dedicaron ciertas obras al estudio del imán. Es probable que Platón haya sido influenciado por tales estudios al explicar la inspiración y la propagación de la emoción artística comparándolos con la imantación. Sin embargo, seguimos la lectura de Delatte, quien señala que Platón no admite el principio atomista del alma o de la constitución del universo, sino que simplemente el imán es invocado a título de comparación⁴³.

532e4 ἐνθουσιαζόντων (entusiasmo): según Delatte⁴⁴, Demócrito fue el primero que utilizó este término para señalar la creación poética como el resultado de un frenesí divino:

⁴⁰ MURRAY, P., *op.cit.*, p. 113.

⁴¹ BEARBEITET, H. V. ARNIM., *Supplementum Euripideum*, 1913, p. 37.

⁴² DELATTE, A., *op.cit.*, p. 67.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Ibid.* p. 28-40.

ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἄν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν (fr.18). Cicerón y Horacio, en quienes se apoya Delatte para reconstruir la visión de Demócrito, leyeron la idea de inspiración como una forma de entusiasmo frenético⁴⁵. Según Dodds, el poeta pedía ser intérprete de las Musas, pero no pedía ser poseído por ella⁴⁶. La idea de inspiración como frenesí parece haber sido creada por Demócrito, quien, sin embargo, no la opuso a la idea de técnica. Platón estuvo influenciado por su predecesor en cuanto a la poesía como una suerte de entusiasmo divino, pero se alejó de su propuesta en cuanto a la idea de la poesía como técnica. Murray ha señalado que la antítesis que estableció Platón entre poesía y técnica dio lugar en la literatura latina a la discusión entre *ars* e *ingenium* como facultades de la creación poética. Horacio en sus *Sátiras* y en algunas de sus *Odas* reconoce la inspiración divina del genio poético, mientras que en el *Ars Poética* da razón de la dicotomía al plantear la necesidad de combinar ambas facultades en el proceso de creación⁴⁷.

534a ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται (así como los coribantes no bailan cuando están en su razón): en mitología griega, los coribantes fueron los compañeros de la diosa asiática Cibeles, quienes, al son de ciertas melodías y ejecutando una danza frenética y orgiástica, caían en una especie de frenesí. Dodds señala que sus seguidores eran sacerdotes que pretendían curar por medio de su danza enfermedades como

⁴⁵ Cic. *Div.* I, 38, 40; *N.D.* II, 66, 166; *Tusc.* I, 26, 64; HOR. *Ad.Pis.* 295 s. Cfr. DELATTE, *op.cit.*, pp. 28-35.

⁴⁶ DODDS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, *op.cit.*, p. 82.

⁴⁷ HOR. *Sat.* I, 4, 43; *Od.* II, 16, 38 y IV, 6, 29. *Ad.Pis.* 410 s. MURRAY, P., *op.cit.*, p. 114.

la locura, razón por la cual los coribantes estaban asociados a la medicina mágica⁴⁸. El término ἔμφρονες (estar en su razón) acompañado de la negación οὐκ también es empleado más adelante en relación con los poetas líricos para subrayar los mecanismos inconscientes de la creación artística: οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν⁴⁹. A través de la metáfora de los coribantes, Platón subraya el carácter irracional de la creación poética producto del frenesí que provoca la intervención divina.

a1-2 ... ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν... βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι (... sino cuando penetran... poseídos por el furor báquico y divino): seguimos la lectura de Murray, quien señala que el verbo ἐμβῶσιν continúa la idea de danza frenética de los coribantes pero ahora es expuesta en relación con la producción literaria⁵⁰. βακχεύουσι y κατεχόμενοι subrayan también la idea de frenesí poético.

a3-4 ὥσπερ αἱ βάκχαι... ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα (como las bacantes... de los ríos la miel y la leche): las bacantes eran mujeres que celebraban ritos en honor a Dionisos. La imagen de las bacantes alude a un pasaje de la obra de Eurípides con el mismo nombre, donde el autor nos dice que estas mujeres tomaban poseídas la leche y la miel que brotaba espontáneamente de la naturaleza por obra de Dionisos⁵¹. La metáfora de Platón, junto con la de los coribantes, resalta el frenesí del proceso poético. Por otro lado, la miel era

⁴⁸ DODDS, E.R., *op.cit.*, p. 82. Platón menciona en el *Banquete*, 215e y en las *Leyes*, 790 d, la danza frenética de los coribantes al son de ciertas melodías.

⁴⁹ PLAT. *Íón*. 534a1-2: “tampoco los poetas líricos hacen esos hermosos cantos cuando están en su razón”.

⁵⁰ MURRAY, P., *op.cit.*, p. 115.

⁵¹ EUR. *Ba*. 142, 704-11.

utilizada como símbolo de la elocuencia, la poesía y don celeste, si bien se le atribuía poderes especiales. En la *Ilíada*, Homero nos describe la elocuencia de Néstor como palabras que fluyen más dulces que la miel⁵². En la *Teogonía*, Hesíodo nos dice que de la boca de las Musas fluye una voz dulce capaz de apaciguar los males y la tristeza⁵³. Píndaro señala la mezcla de leche y miel como bebida melodiosa que acompañaba su canto, mientras que en diversos pasajes de su obra la imagen de la miel subraya la melodía armoniosa de sus himnos⁵⁴. Ovidio, en sus *Fastos*, menciona que la miel fue descubierta primero por Dionisos y fue él quien transmitió sus poderes milagrosos a sus seguidoras en frenesí⁵⁵. En la literatura anterior y posterior a Platón se menciona el poder sagrado y “enloquecedor” de la miel. En el *Himno Homérico a Hermes* encontramos una descripción de las sacerdotisas abejas que revelaban el futuro bajo la influencia de la miel. Estas sacerdotisas se alimentaban del panal y la miel que consumían les daba la inspiración necesaria para profetizar⁵⁶. Jenofonte en la *Anábasis* menciona el efecto “enloquecedor” de la miel sobre los soldados griegos⁵⁷. Diodoro Sículo en su *Biblioteca Histórica* también señala el poder milagroso de la miel: los soldados griegos que la consumían, sucumbían a una extraña aflicción que se caracterizaba por la pérdida de la conciencia. Sin embargo, al día siguiente todos volvían en sí y su estado físico era como el de un hombre recuperado después de tomar una dosis de medicina⁵⁸.

⁵² *Il.* I, 247 ss.

⁵³ *HES. Teog.* 39-40.

⁵⁴ *PIND. N.* 3. 76-9; 11. 18; *P.* 10. 53-54; *I.* 2.7-8; *O.* 6. 85-6; 7. 7-8; 10. 98-9; 10. 98-9; 11. 4.

⁵⁵ *OV. Fast.* 3. 736-62.

⁵⁶ *HH.* 18, 560-3.

⁵⁷ *XEN. Anab.* IV, 8. 20-21.

⁵⁸ *DIOD. Bib.Bth.* 14.30. 1-3.

a4-5 ... καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι (... y el alma de los poetas hace eso que ellos mismo dicen): Platón valida su argumento sobre el frenesí poético al referirse ahora a las implicaciones de la representación y emoción estética. Aunque en este momento del diálogo el filósofo no cita un ejemplo, este pasaje de Platón está en sintonía con varias reminiscencias de la poesía épica que Sócrates trae a colación más adelante, para mostrarle a Ión que su actuación implica que la mente del poeta y del rapsoda esté poseída y produzca cierta emoción para que alcance su perfección⁵⁹. La puesta en escena de los contenidos literarios supone que el alma del poeta y del rapsoda se transporte a lugares y tiempos remotos al igual que se adecue a las emociones de las circunstancias de los personajes. En la representación de los poemas interviene la divinidad en el alma de ambos intérpretes, porque su estilo se aleja de la experiencia común humana. El oyente, al experimentar las emociones que se transmiten de los contenidos literarios, está influenciado por la divinidad que mueve al poeta y al rapsoda, completándose de esta manera la cadena.

534b1 ... ἀπὸ κρηνῶν μελιρρύτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν... (... de las fuentes melifluas de ciertos jardines y sotos de las Musas...): los jardines de la Musa es una imagen tradicional utilizada para ilustrar el origen divino de la poesía. Píndaro en la *Olimpica IX* señala que su mensaje se hará público si sabe cultivar el jardín sagrado de las Gracias⁶⁰. En la literatura latina, Propertio invoca a las musas y pide permiso para beber de sus fuentes consagradas a fin de recibir la inspiración⁶¹. Lucrecio se complace con haber

⁵⁹ PLAT. *Ión*, 535b-535e.

⁶⁰ PIND. *O.* IX, 26.

⁶¹ PROP. *Elegías*, 3, 1-5.

buscado una corona insigne de los lugares en que las Musas jamás hayan coronado a nadie⁶².

b2 ὥσπερ αἱ μέλιτται (como las abejas): la comparación del poeta con la abeja es una imagen peculiar en la literatura clásica. Aristófanes en las *Aves* utiliza una imagen similar para subrayar la naturaleza de la creación poética: “allí, semejante a la abeja, Frínico iba a libar la ambrosía de sus versos”⁶³. Píndaro en su *Pitaca X* dice que lo mejor de los himnos de alabanza salta de un tema a otro como las abejas, mientras que Horacio señala en una de sus *Odas*, que él compone sus versos cual infatigable abeja de Matina que va chupando el jugo perfumado del tomillo en torno de los bosques y riberas de Tívoli⁶⁴.

b2-3 ... κοῦφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστὶν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερὸν... (... pues el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada...): según Liddel y Scott, el adjetivo κοῦφον significa tanto “ligero” como “vacío” e “insustancial”⁶⁵. Este campo semántico nos lleva a considerar la lectura de Murray sobre la imagen que construye Platón del poeta en el *Íon*: un ser pasivo en el proceso de creación literaria⁶⁶. Así, lejos de referir el adjetivo la idea de una incompetencia del poeta para ejecutar su actividad, el uso de κοῦφον está detallando las implicaciones de la concepción tradicional de la inspiración poética: los poetas, por designio divino, están llamados a servir a la Musa en la transmisión del contenido poético. Ese servicio supone que el poeta sea un instrumento del dios, razón por la cual no se le

⁶² LUCR. *D.R.N.* 4. 2-3.

⁶³ ARISTOPH. *Aves*. 748-50.

⁶⁴ HOR. *Od.* IV, 1, 25.

⁶⁵ LIDDEL, SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, 1940, disponible en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true>

⁶⁶ MURRAY, P., *op.cit.*, p. 10. También Cfr. CAPPELLETTI, A., *La estética griega*, Mérida, 2000, pp. 43-46.

exige una participación activa en el proceso poético, sino la disposición del poeta para que su alma sea manejada por la divinidad. El adjetivo πτηρὸν (alado) y ἱερὸν (sagrado) refuerzan la idea del poeta como ser divinamente inspirado y complementa la imagen de la abeja.

b3-4 ... καὶ οὐ πρότερον οἷός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἔνθεός... ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῇ (... y no es capaz de crear antes de que pueda estar inspirado... ni que la inteligencia ya no esté más en él): en relación con lo mencionado anteriormente, Platón valida con estas palabras la imagen de los poetas como portavoces del mensaje divino y no como artífices.

b4 ... ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπός ἐστιν καὶ χρησμοδεῖν (... todo hombre es incapaz de crear y profetizar): la comparación del poeta con los profetas y los adivinos aparece de nuevo más adelante para dar credibilidad a la idea de frenesí poético y la pasividad del poeta en el proceso de creación: ὁ θεὸς ἔξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρηταὶ ὑπηρεταῖς καὶ τοῖς χρησμοδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θείοις (y si la divinidad por esas cosas les arrebatara su inteligencia, los toma como sus ayudantes, profetas y adivinos consagrados a los dioses). Este punto de vista lo encontramos en la *Apología*, donde Sócrates señala que los profetas, adivinos y poetas dicen muchas cosas bellas por posesión divina⁶⁷. A esto habría que añadir el *Menón*, donde la idea de inspiración y posesión incluye a los políticos ya que, al igual que los profetas, adivinos y poetas, ellos dicen y hacen grandes cosas por influencia divina⁶⁸.

⁶⁷ PLAT. *Apol.* 22a-c.

⁶⁸ PLAT. *Men.* 99e-100b.

534c3 ... ὁ μὲν διθυράμβους, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ' ἰάμβους (... el ditirambo, las loas, la creación, la épica y el yambo): el ditirambo fue un canto coral en honor a Dionisos. Heródoto dice que Arión fue el primer hombre en componer y hablar de ditirambo⁶⁹, pero sus orígenes y naturaleza son oscuros. Poetas líricos como Simónides, Píndaro y Baquílides escribieron ditirambos. En la *República*, Platón menciona los encomios como cantos en honor a los hombres buenos, opuestos a los himnos en honor a los dioses⁷⁰. Aristóteles en la *Poética* señala que el ditirambo es una forma de poesía que dio lugar con el tiempo a la tragedia, pues ésta surgió de quienes ensayaban el ditirambo. Sobre los himnos y los encomios el Estagirita nos dice que son una forma de poesía que representan acciones bellas⁷¹. En relación con ὑπορχήματα, Murray señala que eran cantos de baile pero la palabra aparece por vez primera en esta obra de Platón. La poesía en hexámetro era la poesía épica, mientras que el yambo era un tipo de poesía que recibía su nombre de este tipo de metro⁷². El pasaje justifica el hecho de que Ión solo puede recitar a Homero y que los poetas destaquen en determinados géneros.

534c4-5 ... εἰ περὶ ἑνὸς τέχνη... τῶν ἄλλων ἀπάντων (... si sobre una gracias a una técnica... sobre todas las demás cosas): elemento que valida la idea de inspiración divina: la imposibilidad de los poetas y de los rapsodas para explicar los temas que representan. En la *Apología*, Sócrates manifiesta su asombro al constatar que los poetas que él interrogó fueron incapaces de explicar el significado de su poesía y la manera en que la produjeron.

⁶⁹ HTD. I, 23.

⁷⁰ PLAT. *Rep.* X, 607a.

⁷¹ ARISTOT. *Poet.* 1148b25; 1449a5.

⁷² MURRAY, P., *op.cit.*, p. 119. Sobre la relación entre poesía, música y danza, cfr. GENTILI, B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari, 1984, pp. 31-39.

Razón por la cual el filósofo concluyó que los poetas no componen por sabiduría, sino por un instinto e inspiración como los adivinos y los profetas⁷³. En el *Ión*, Sócrates priva a la poesía de técnica porque los poetas no pueden dar razones exhaustivas sobre las artes prácticas que ellos representan: la conducción de carros, la adivinación y la medicina. Esto mismo se aplica a los rapsodas, especialmente a Ión, quien solo es capaz de recitar a Homero y su habilidad no constituye una exégesis alegórica del contenido literario como él cree⁷⁴. En el *Menón*, profetas, adivinos y políticos tienen en común estar poseídos por el delirio poético, gracias al cual dicen cosas sin saber nada de aquello de que hablan⁷⁵. En las *Leyes* se nos explica que el poeta cuando se sienta en el trípode de la Musa, pierde su razón y desconoce la verdad de aquello que dice⁷⁶.

534d4 Τύννιχος ὁ Χαλκιδεύς (Tínico de Calcis): fuera de esta alusión, Tínico de Calcis nos es conocido a través de Porfirio, quien relata que cuando los de Delfos pidieron a Esquilo que escribiera un peán, él respondió que Tínico lo había hecho ya con toda perfección⁷⁷.

534e4 ἑρμηνῆς (intérprete): Platón finaliza esta primera larga intervención de Sócrates validando la imagen del poeta como portavoz de los dioses. La sentencia se extenderá al rapsoda, quien se diferencia del poeta sólo por su posición respecto a la divinidad: mientras que el poeta es un intérprete de la divinidad, el rapsoda es un intérprete de intérpretes.

⁷³ PLAT. *Apol.* 22a-c.

⁷⁴ PLAT. *Ión.* 534c.

⁷⁵ PLAT. *Men.* 99c-e.

⁷⁶ PLAT. *Leg.* 71 c-d.

⁷⁷ PORFIRIO. *De abstinencia*, 2.18.

Platón, por tanto, no distingue entre el poeta como compositor y el rapsoda como recitador⁷⁸.

www.bdigital.ula.ve

⁷⁸ MURRAY, P., *op.cit.*, p. 121.

Μίμησις

Mimesis

www.bdigital.ula.ve

Platón, *República*, X, 600c4-602b1-8

La poesía como mimesis

En el libro X de la *República*, Platón argumenta que la mimesis es una actividad destinada a producir la apariencia de los objetos del mundo sensible⁷⁹. Tomando la pintura como paradigma de mimesis, el filósofo expone que el pintor es alguien que imita las obras del artesano humano, pero su imitación no produce los objetos tal como ellos son, sino como ellos parecen ser. Si el pintor imita, por ejemplo, la cama hecha por el carpintero, él la pinta bajo cierta apariencia y bajo cierto punto de vista: la cama como aparece de lado, de frente, pero no como ella es⁸⁰. Su imitación, por tanto, es la imitación de una apariencia, no de las cosas como son en la realidad⁸¹. En consecuencia, el pintor, y el imitador en general, está a tres grados de la verdad: en primer lugar está Dios, creador de las Ideas que definen la naturaleza de los objetos naturales y artificiales en el mundo sensible, y que constituyen realidades absolutas, eternas e inmutables⁸². En segundo lugar está el artesano, quien fabrica un objeto determinado tomando como modelo la idea divina. Su objeto técnico recibe el estatuto de imagen de la realidad originaria, pues su existencia se produce en la medida en que imita o participa de la idea de la que es copia⁸³. Se trata de objetos visibles que, junto con todos los seres vivos que habitan y brotan de la tierra, como las imágenes que se forman en el agua y las superficies lisas, conforman el mundo sensible creado por Dios. En tercer lugar está el imitador, representado en la *República* por el

⁷⁹ PLAT. *Rep.* X, 597e.

⁸⁰ PLAT. *Rep.* X, 598 a. También señalado por ASMIS, E., "Plato On Poetic Creativity", en Richard Kraut (Edit), *The Cambridge Companion to Plato*, New York, 2005, p. 352.

⁸¹ ASMIS, E., *Idem*.

⁸² PLAT. *Rep.* X, 597b-d.

⁸³ PLAT. *Rep.* X, 596b.

pintor, quien sólo produce la apariencia de los productos humanos sin conocimiento de los objetos que imita. Sus imágenes, además, no expresan con exactitud las características del modelo, sino que simulan algo distinto en relación con él, pero creando la ilusión de que es el objeto verdadero⁸⁴. Bajo esta perspectiva Platón considera que opera la poesía.

En el diálogo entre Sócrates y Glaucón, la noción de mimesis aparece por primera vez con referencia a los tres estilos poéticos⁸⁵: la narración simple (διήγησις), cuando el poeta habla en su propia persona, como ocurre en los ditirambos; la narración imitativa (μίμησις), cuando el poeta habla como si fuera el personaje, estilo de la tragedia y de la comedia, y una narración que combina la simple y la imitativa, como pasa en la épica. Platón entiende por mimesis la asimilación de un carácter: el poeta asume la postura, la voz y el pensamiento de sus personajes para simular mejor que son ellos los que hablan⁸⁶. Pero, además, el examen abordado en los libros II y III sobre la semejanza entre el modelo imitado y la imagen en la poesía, como la noción de mimesis desarrollada en el libro X, muestran que el carácter que el poeta finge es sólo una apariencia: la imagen de una conducta creada por él. El poeta, dice Platón, no produce realidades, sino imágenes de acciones humanas y divinas, de las instituciones, de ciertos tipos de artes y valores morales como la virtud, porque él no representa estas cosas como son, sino como parecen ser según ciertas circunstancias y según la aptitud del poeta⁸⁷. En los libros II y III Platón argumenta que la poesía no expresa la verdadera naturaleza de los objetos, porque en los poemas se

⁸⁴ PLAT. *Rep.* X, 598a-b.

⁸⁵ PLAT. *Rep.* III, 394c.

⁸⁶ PLAT. *Rep.* III, 393c.

⁸⁷ PLAT. *Rep.* X, 598e-599a; 601a-b.

representa a los dioses como criminales y disputando entre sí, cuando ellos son justos y bondadosos, y a los héroes y hombres en actitudes innobles, lamentándose por la muerte, presa de risas y ensalzando la buena mesa, cuando ellos reúnen todas las cualidades para vivir mejor y controlar los placeres que corrompen el alma⁸⁸. Los contenidos literarios expresan, entonces, ideas opuestas a la verdadera naturaleza de los objetos que imitan. De tal contraste se concluye en el libro X que, al igual que el pintor, el poeta es un imitador que se complace con la producción de imágenes. Su imitación alcanza muy poco de cada cosa, y eso poco que representa del objeto imitado es un fantasma (φάντασμα): una apariencia (εἶδωλον) capaz de engañar a quienes no conocen la verdad de lo que el poeta imita⁸⁹. Por ello la poesía está alejada de la verdad, y por esta misma razón Platón la somete a una fuerte crítica que la censura tal como la conocemos, al mismo tiempo que examina los lineamientos generales de una poesía destinada a suplantar el modelo censurado, en virtud de la educación de los futuros guardianes de la ciudad.

En el libro II Sócrates dice que la poesía de Homero y sus seguidores no forja la virtud ni crea valores destinados a exhortarla porque los poetas imitan una naturaleza mala de los dioses y de los héroes. Por tal razón se plantea un control de los contenidos literarios basado en la censura de aquellos episodios que invitan a la maldad, la impiedad e injusticia, como se fijan los lineamientos generales de otro tipo de poesía. En la nueva ciudad se exige una poesía que aporte un beneficio moral para la educación de los jóvenes⁹⁰, lo cual

⁸⁸ PLAT. *Rep.* III, 368a ss.

⁸⁹ PLAT. *Rep.* X, 598c; 601a.

⁹⁰ ASMIS, E., *op.cit.*, pp. 339-364.

se logra representando a los dioses, hombres y héroes, como bondadosos y justos⁹¹. Luego, en el libro III Sócrates nos dice que el tipo de poesía aceptada utilizará, además, el estilo narrativo mixto consintiendo solo la imitación de lo bueno, del valor, la templanza y virtudes semejantes, pero tendrá más narración que imitación. “Su lenguaje marcará la diferencia entre lo bueno y lo malo, así como sus melodías y ritmos deben reforzar estas diferencias para resemlar la simplicidad y moderación de los hábitos moralmente buenos”⁹², pues, el carácter, dice Sócrates, debe tener buenos y hermosos valores. Si los jóvenes están rodeados de imágenes de vicio ellos las absorberán y sin darse cuenta albergarán en sus almas una fuente de corrupción. Por ello es necesario que el poeta y los artesanos en general, retraten en su obra modelos de buen carácter que inviten al encuentro de lo bello y agraciado para que los jóvenes vivan como en un lugar sano. De cara a este objetivo, Platón no duda en expulsar al poeta capacitado por su inteligencia para adoptar cualquier forma e imitar todas las cosas en sus poemas, y aceptar en el Estado ideal una poesía más austera pero que imite lo bueno⁹³.

En el libro X Platón retoma el destierro de la poesía y la justifica con referencia a la inutilidad del papel educador de los poetas en el Estado. Si es cierto que Homero y sus seguidores dicen la verdad sobre los temas que hablan, ¿qué ciudad ha mejorado gracias a ellos?, ¿qué combates se han ganado por la orientación de los poetas?, ¿qué tarea han facilitado y qué doctrinas han dejado los poetas para las generaciones futuras? Para Platón, la realidad demuestra que los poetas no han hecho progresar a la sociedad, ni han facilitado

⁹¹ PLAT. *Rep.* II, 382e.

⁹² ASMIS, E., *op.cit.*, p. 348.

⁹³ PLAT. *Rep.* III, 401a-d.

la tarea de nadie, como tampoco han estimulado buenos valores porque ellos no saben lo que es la virtud, la bondad o la valentía⁹⁴. Capaz solo de producir imágenes, el poeta “participa tan poco en la educación en los tiempos de paz, como no contribuye al éxito de los combates en tiempos de guerra”⁹⁵. Su arte, además, es pernicioso, porque turba al alma y despierta su lado irracional. Para una ciudad sana, feliz y justa, es necesario desterrar la poesía épica, trágica y la comedia tanto por el peligro de la calidad de su imitación, como por su incompetencia para la formación de los jóvenes. En su lugar solo se aceptará los himnos y alabanzas a los dioses y hombres, porque estas narraciones cumplen con los lineamientos generales establecidos: una poesía mimética que crea una imagen verdadera de lo que imita.

www.bdigital.ula.ve

⁹⁴ GRIMALDI, N. “El estatuto del arte en Platón”, *Anuario filosófico*. 15, (1982), pp. 147-148.

⁹⁵ *Ibid.* p. 148.

601a οὐκ οὖν τιθώμεν ἀπὸ Ὀμήρου ἀρξάμενους πάντας τοὺς ποιητικοὺς μίμητας εἰδῶλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἀλλῶν περὶ ὧν ποιοῦσιν, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἀπτεσθαι, ἀλλ' ὥσπερ νυνδὲ ἀλέγομεν, ὁ ζῶν ἄνθρωπος σκυτοτόμον ποιῆσει δοκοῦντα εἶναι, αὐτὸς τε οὐκ ἐπαῖων περὶ σκυτοτομίας καὶ τοῖς μὴ ἐπαῖουσιν, ἐκ τῶν χρωμάτων δὲ καὶ σχημάτων

601b ἴσμεν καὶ τὸν ποιητικὸν φησόμεν χρωμάτα ἄττα ἐκαστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασι ἐπιχρωματίζειν αὐτὸν οὐκ ἐπαῖοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι, ὥστε ἐτέροις τοιοῦτοις ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι δοκεῖν, ἐάντε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἀρμονίᾳ, πᾶν εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἐάντε περὶ στρατηγίας ἐάντε περὶ ἀλλοῦ ὁποῦν οὕτω φέσσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινα κλήσιν εἰπεῖν. ἐπεὶ γυναικὲς γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν, αὐτὰ ἐφ' αὐτῶν λέγόμενα, οἴμαι σε εἰδέναι οἷα φαίνεται. τεθέσθαι γὰρ που.

601c ἴσμεν καὶ τὸν ποιητικὸν φησόμεν χρωμάτα ἄττα ἐκαστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασι ἐπιχρωματίζειν αὐτὸν οὐκ ἐπαῖοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι, ὥστε ἐτέροις τοιοῦτοις ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι δοκεῖν, ἐάντε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἀρμονίᾳ, πᾶν εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἐάντε περὶ στρατηγίας ἐάντε περὶ ἀλλοῦ ὁποῦν οὕτω φέσσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινα κλήσιν εἰπεῖν. ἐπεὶ γυναικὲς γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν, αὐτὰ ἐφ' αὐτῶν λέγόμενα, οἴμαι σε εἰδέναι οἷα φαίνεται. τεθέσθαι γὰρ που.

601d ἴσμεν καὶ τὸν ποιητικὸν φησόμεν χρωμάτα ἄττα ἐκαστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασι ἐπιχρωματίζειν αὐτὸν οὐκ ἐπαῖοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι, ὥστε ἐτέροις τοιοῦτοις ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι δοκεῖν, ἐάντε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἀρμονίᾳ, πᾶν εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἐάντε περὶ στρατηγίας ἐάντε περὶ ἀλλοῦ ὁποῦν οὕτω φέσσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινα κλήσιν εἰπεῖν. ἐπεὶ γυναικὲς γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν, αὐτὰ ἐφ' αὐτῶν λέγόμενα, οἴμαι σε εἰδέναι οἷα φαίνεται. τεθέσθαι γὰρ που.

601e ἴσμεν καὶ τὸν ποιητικὸν φησόμεν χρωμάτα ἄττα ἐκαστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασι ἐπιχρωματίζειν αὐτὸν οὐκ ἐπαῖοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι, ὥστε ἐτέροις τοιοῦτοις ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι δοκεῖν, ἐάντε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἀρμονίᾳ, πᾶν εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἐάντε περὶ στρατηγίας ἐάντε περὶ ἀλλοῦ ὁποῦν οὕτω φέσσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινα κλήσιν εἰπεῖν. ἐπεὶ γυναικὲς γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν, αὐτὰ ἐφ' αὐτῶν λέγόμενα, οἴμαι σε εἰδέναι οἷα φαίνεται. τεθέσθαι γὰρ που.

601f ἴσμεν καὶ τὸν ποιητικὸν φησόμεν χρωμάτα ἄττα ἐκαστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασι ἐπιχρωματίζειν αὐτὸν οὐκ ἐπαῖοντα ἀλλ' ἢ μιμεῖσθαι, ὥστε ἐτέροις τοιοῦτοις ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι δοκεῖν, ἐάντε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἀρμονίᾳ, πᾶν εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἐάντε περὶ στρατηγίας ἐάντε περὶ ἀλλοῦ ὁποῦν οὕτω φέσσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινα κλήσιν εἰπεῖν. ἐπεὶ γυναικὲς γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν, αὐτὰ ἐφ' αὐτῶν λέγόμενα, οἴμαι σε εἰδέναι οἷα φαίνεται. τεθέσθαι γὰρ που.

República 600c4-602b1-8

- Sócrates ¿Admitiremos, entonces, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud y de otras cosas sobre las que componen, pero que no alcanzan la verdad, sino que son como el pintor del que hablamos hace un momento, quien, sin saber de zapatería, hace algo que parece ser un zapato para quienes no conocen y juzgan por los colores y las formas? 601a
- Galucón Sin duda alguna.
- Asimismo, creo que diremos que el poeta da ciertos colores de cada una de las artes con los nombres y las palabras sin saber él mismo más que imitar. Del mismo modo diremos que para aquellos otros que juzgan por las palabras, les parece que si alguien habla en metro, con armonía y ritmo sobre la zapatería, la estrategia o cualquier otro asunto, se expresa muy acertadamente: tan gran encantamiento tienen estas cosas por naturaleza. Creo que sabes de qué manera se muestran las palabras de los poetas cuando se despojan de sus tintes musicales y son dichas por ellos mismos. Alguna vez lo habrás observado. 601b
- Gl Sí, dijo.
- ¿No se asemejan, pregunté yo, a los rostros jóvenes, pero no hermosos, como se puede observar cuando pierden su juventud?
- Gl. Enteramente, dijo.
- So. Vamos, pues, y considera ahora esto otro: el hacedor de imágenes, el imitador, dijimos, no sabe nada del ser, sino de lo que parece ser, ¿no es así? 601c
- Gl. Sí.
- So. Pues bien, no dejemos lo dicho a medias sino que examinémoslo con detenimiento.
- Gl. Habla, dijo.
- So. El pintor, decimos, ¿pintará las riendas y el freno?
- Gl. Sí.
- So. ¿Pero los fabrica el talabartero y el herrero?
- Gl. No hay duda.
- Ahora bien, ¿conoce el pintor cómo deben ser las riendas y el freno? o ¿ni el que las fabrica, ni el herrero ni el talabartero, sino cualquier otro que sabe servirse de ellos, el caballista, por ejemplo?
- Gl. Verdaderamente.
- So. ¿Y no decíamos que de igual modo ocurre con las demás cosas?
- Gl. ¿Cómo?

Σω περὶ ἕκαστον ταύτας τινὰς τρεῖς τέχνας εἶναι, χρησομένην, ποιήσουσαν, μιμησομένην; 601δ

Γλ ναί.

Σω οὐκοῦν ἀρετὴ καὶ κάλλος καὶ ὀρθότης ἐκάστου σκεύους καὶ ζώου καὶ πράξεως οὐ πρὸς ἄλλο τι ἢ τὴν χρεῖαν ἐστίν, πρὸς ἣν ἂν ἕκαστον ἢ πεποιημένον ἢ πεφυκός;

Γλ οὕτως.

Σω πολλὴ ἄρα ἀνάγκη τὸν χρώμενον ἐκάστῳ ἐμπειρότατόν τε εἶναι καὶ ἄγγελον γίνεσθαι τῷ ποιητῇ οἷα ἀγαθὰ ἢ κακὰ ποιεῖ ἐν τῇ χρεῖᾳ ᾧ χρηταί· οἷον αὐλητῆς που αὐλοποιῶ ἐξαγγέλλει περὶ τῶν αὐλῶν, οἱ ἂν ὑπηρετῶσιν ἐν τῷ αὐλεῖν, καὶ ἐπιτάξει οἷους δεῖ ποιεῖν, ὁ δ' ὑπηρετήσῃ. 601ε

Γλ πῶς δ' οὐ;

Σω οὐκοῦν ὁ μὲν εἰδὼς ἐξαγγέλλει περὶ χρηστῶν καὶ πονηρῶν αὐλῶν, ὁ δὲ πιστεύων ποιήσῃ;

Γλ ναί.

Σω τοῦ αὐτοῦ ἄρα σκεύους ὁ μὲν ποιητὴς πίστιν ὀρθὴν ἔξει περὶ κάλλους τε καὶ πονηρίας, συνὼν τῷ εἰδότητι καὶ ἀναγκαζόμενος ἀκούειν παρὰ τοῦ εἰδότος, ὁ δὲ χρώμενος ἐπιστήμην. 602α

Γλ πάνυ γε.

Σω ὁ δὲ μιμητὴς πότερον ἐκ τοῦ χρησθαι ἐπιστήμην ἔξει περὶ ὧν ἂν γράφῃ, εἴτε καλὰ καὶ ὀρθὰ εἴτε μή, ἢ δόξαν ὀρθὴν διὰ τὸ ἐξ ἀνάγκης συνεῖναι τῷ εἰδότητι καὶ ἐπιτάττεσθαι οἷα χρὴ γράφειν;

Γλ οὐδέτερα.

Σω οὔτε ἄρα εἴσεται οὔτε ὀρθὰ δοξάσει ὁ μιμητὴς περὶ ὧν ἂν μιμῆται πρὸς κάλλος ἢ πονηρίαν.

Γλ οὐκ ἔοικεν.

Σω χαρίεις ἂν εἴη ὁ ἐν τῇ ποιήσει μιμητικὸς πρὸς σοφίαν περὶ ὧν ἂν ποιῇ.

Γλ οὐ πάνυ.

Σω ἀλλ' οὖν δὴ ὅμως γε μιμήσεται, οὐκ εἰδὼς περὶ ἐκάστου ὅπῃ πονηρὸν ἢ χρηστὸν· ἀλλ', ὥς ἔοικεν, οἷον φαίνεται καλὸν εἶναι τοῖς πολλοῖς τε καὶ μηδὲν εἰδόσιν, τοῦτο μιμήσεται. 602β

Γλ τί γὰρ ἄλλο;

Σω ταῦτα μὲν δὴ, ὥς γε φαίνεται, ἐπικεικῶς ἡμῖν διωμολόγηται, τὸν τε μιμητικὸν μηδὲν εἰδέναι ἄξιον λόγου περὶ ὧν μιμεῖται, ἀλλ' εἶναι παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδὴν τὴν μίμησιν, τοὺς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἀπτομένους ἐν ἱαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι πάντας εἶναι μιμητικοὺς ὥς οἷόν τε μάλιστα.

Γλ ἰάνυ μὲν οὖν.

- So. ¿Sobre cada una de esas cosas hay tres artes: la de utilizar, la de fabricar y la de imitar. 601d
- Gl. Sí.
- So. ¿Acaso la virtud, la hermosura y la perfección de cada objeto, de cada ser vivo y de cada actividad no está en relación con alguna otra cosa o utilidad en función de la cual cada objeto ha sido creado o hecho?
- Gl. Así es.
- So. Es, pues, enteramente necesario que el que se sirve de cada uno de los objetos sea el más experimentado y un mensajero para el fabricante sobre qué cosa buena o mala se produce en el uso de aquello de que se sirve: como el flautista informa al fabricante de flautas sobre las flautas que podrían servir para tocar y ordena de qué manera deben hacerlas y él obedecerá. 601e
- Gl. ¿Y cómo no?
- So. Por consiguiente el sabio informa acerca de las flautas buenas y malas, el otro las fabricará.
- Gl. Sí.
- So. Así, el fabricante de ese objeto tendrá una recta creencia sobre su hermosura y su maldad, puesto que trata con el sabio y está obligado a escucharlo, mientras que el que lo utiliza tendrá un conocimiento. 602a
- Gl. Bien cierto.
- So. ¿Acaso el imitador tendrá del uso un conocimiento sobre las cosas que pinta, si son bellas, buenas o no, o tendrá una recta opinión por la conversación necesaria con el entendido y por las instrucciones que reciba de cómo es necesario que pinte?
- Gl. No parece.
- So. Gracioso será el imitador en su creación respecto a la sabiduría de las cosas que compone.
- Gl. No mucho.
- So. Sin embargo, de igual modo imitará sin saber sobre cada cosa, de qué manera es buena o mala, sino que, como parece, imitará eso que parece ser hermoso para muchos y también para quienes no saben nada. 602b
- Gl. ¿Qué otra cosa, pues?
- So. Así, hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: el imitador no sabe nada digno sobre las cosas que imita, y que la imitación no es seria sino que es una forma de juego, y quienes se dedican a la poesía trágica en yambos y en versos épicos, todos son unos imitadores como el que más lo sea.
- Gl. Completamente cierto.

Comentario

600c4 ... ἀπὸ Ὅμηρου ἀρχαμένους πάντας τοὺς ποιητικοὺς... (... todos los poetas comenzando por Homero...): la poesía, junto con la música y la danza, constituyó la base de la educación en Grecia debido a que se creía que su contenido reforzaba valores sociales y culturales. En el *Protágoras*, Platón señala que cuando el niño va a la escuela, el maestro le hace aprender de memoria los versos de los grandes poetas para que los niños imiten la grandeza de sus personajes. Los citaristas, a su vez, enseñan la sabiduría a los niños adiestrándolos en el dominio del instrumento para que a través del ritmo y la melodía se formen para la vida humana y el valor⁹⁶. En las *Leyes*, el arte coral y la poesía en general eran los medios por los cuales todo el pueblo aprendía los hábitos morales que conducían correctamente a la población⁹⁷. En la *República*, el examen crítico a la literatura se fundamenta en el hecho de que la poesía era el modelo educativo para la formación del carácter de los jóvenes. La condena de Platón a la poesía busca quitar a los poetas el papel de educadores de valores sociales porque sus ideas son inadecuadas y peligrosas para la formación de los jóvenes. Homero, por haber sido el maestro de los poetas trágicos y de los griegos en general, encabeza la condena de Platón.

600c4-5 ... μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς... τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτεσθαι (... imitadores de imágenes de la virtud... pero no alcanzan la verdad): tras una definición de lo que es la

⁹⁶ PLAT. *Prot.* 325e- 326b.

⁹⁷ PLAT. *Leg.* 798d-812a.

mímesis, Platón concluye que Homero y todos los poetas encajan en ella⁹⁸: el poeta es un imitador de imágenes de valores apartado de la verdad, lo cual supone que no representa las cosas como son. Una reflexión de lo que es el arte mimético la encontramos también en el *Sofista*. En este diálogo Platón expone que es posible imitar los seres de dos maneras: copiando con un máximo de fidelidad los caracteres del modelo, arte de copiar (εἰκαστική τέχνη), o sacrificando las proporciones exactas para poner las proporciones que han de crear la ilusión, el arte de simular (φανταστική τέχνη). Platón no dice qué artes copian fidedignamente el modelo, pero ubica al pintor y al sofista en la mimética orientada a producir ilusiones: ambos tienen la facultad de disimular lo que existe para simular lo que no existe, creando imágenes, copias o apariencias que no expresan los verdaderos caracteres del modelo, pero que son capaces de engañar⁹⁹. Esto último Platón lo ha demostrado en la *República* con referencia a una noción metafísica del término mimesis, de cara a la cual poeta, sofista y pintor no son hacedores de realidades, sino de imágenes capaces de crear una ilusión. Por otra parte, la idea de una poesía que imite fidedignamente el modelo está presente en la *República* y en las *Leyes*. En ambos diálogos ese tipo de imitación consiste en representar los valores socialmente buenos que se trazan en función de un Estado ideal. En la *República*, la poesía imitativa de este tipo está representada por los himnos a los dioses y las loas a los hombres, la única poesía que no es expulsada de la ciudad porque aporta un beneficio moral. En las *Leyes*, la música es una imitación, una copia de un patrón de justicia. La danza, por su parte, es una imitación de lo

⁹⁸ ASMIS, E., *op.cit.*, p. 352.

⁹⁹ PLAT. *Soph.* 235d- 236b; 237c.

que es dicho en el canto o discurso, y procura expresar fielmente lo que éstos tienen de noble¹⁰⁰.

601a ... ὁ ζωγράφος σκυτοτόμον ποιήσει δοκοῦντα... (... el pintor hace algo que parece ser un zapato...): el pintor es el paradigma de mimesis en algunos diálogos platónicos. En el *Cratilo* la mención de la pintura contrasta la imitación de las ideas por medio del lenguaje: los nombres imitan convenientemente o no la esencia de las cosas cuando expresan exacta o inexactamente sus caracteres, como un pintor puede reproducir de la misma manera los objetos¹⁰¹. En el *Sofista*, la pintura es caracterizada como arte mimética puesto que su objetivo es crear la ilusión sacrificando el verdadero modelo¹⁰². En el libro II de la *República*, la comparación con la pintura ilustra la falta de semejanza entre el objeto imitado y la imagen producida en la poesía. En el libro VI, Platón compara al filósofo con la pintura para mostrarlo como imitador de un modelo divino cuyo objeto expresa el mejor plan de gobierno para la ciudad gracias al objeto imitado. Finalmente, en el libro X el imitador está representado por el pintor¹⁰³. Aristóteles también toma como paradigma de mimesis la pintura: en la *Poética*, la pintura es mencionada en relación con las posibles maneras de imitar, la construcción del carácter en la tragedia y el placer que procuran las obras miméticas¹⁰⁴. Hay que recordar que el *Arte Poética* de Horacio comienza con la

¹⁰⁰ PLAT. *Leg.* II, 668a-b; VII, 798d-e; 816a. Para un examen más detallado del empleo de mimesis en el pensamiento platónico, cfr. McKeon, R., "Literary Criticism and The Concept of Imitation in Antiquity", *Modern Philology*, vol. XXXIV, 1, (1936), pp. 1-35.

¹⁰¹ PLAT. *Crat.* 430b-c; 431c; 432c.

¹⁰² PLAT. *Soph.* 235a.

¹⁰³ PLAT. *Rep.* II, 377e; VI, 500e-501a; X, 596e-597a-e.

¹⁰⁴ ARISTOT. *Poet.* 1148a5; 1450a27; 1450b; 1461b.

descripción de una figura monstruosa representada en un cuadro, para ilustrar la risa que provocaría una obra literaria en la cual haya imágenes inconsistentes¹⁰⁵.

601a2 ... τοῖς μὴ ἐπαΐουσιν... θεωροῦσιν (... para quienes no juzgan... conocen): en el libro V Platón ha descrito la audiencia de la poesía en contraste con la actividad filosófica¹⁰⁶. Del primero sostiene que él se complace con las voces, colores y formas que hacen parecer bello el espectáculo, pero es incapaz de ver y gustar lo bello en sí, es decir, la esencia de las cosas, que es la manera en que se adquiere el conocimiento. En consecuencia, la audiencia percibe muchas cosas que parecen bellas y opina sobre ellas, pero no conoce nada de aquello sobre lo que opina porque no busca conocer el ser, como sí lo hace el filósofo.

601a4 ... χρώματα ἅττα ἐκάστων τῶν τεχνῶν... (... ciertos colores de cada arte...): en el *Sofista* Platón dice que un imitador es quien con una sola técnica cree producirlo todo¹⁰⁷.

En la *República* retoma esta idea, subrayando que el arte imitativo no sólo está apartado de la verdad, sino que la razón de que lo produzca todo está en que alcanza muy poco de cada cosa y eso poco que alcanza es un mero fantasma¹⁰⁸. La falta de un conocimiento verdadero en los poetas constituye una de las premisas para su condena. Como el sofista, el poeta tiene un falso semblante de ciencia universal al pretender que lo puede hacer todo. Siguiendo la comparación con la pintura, Platón utiliza χρώματα (colores) para subrayar que el trabajo del poeta ofrece impresiones animadas de los temas que representa en lugar

¹⁰⁵ HOR. *Ad. Pis.* 1-10.

¹⁰⁶ PLAT. *Rep.* V, 476b, 479e.

¹⁰⁷ PLAT. *Soph.* 234b.

¹⁰⁸ PLAT. *Rep.* X, 598c.

de un conocimiento verdadero sobre ellos. Este uso de *χρώματα* aplicado a la poesía se encuentra también en las *Leyes*, donde el Ateniense comenta que las Musas no cometerían el error de dar a un texto propio de hombres un color y una melodía propios de las mujeres¹⁰⁹.

601a4-5 ... τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν... (... con nombres y palabras...): dativo instrumental que señala los medios del poeta para producir sus imágenes verazmente. La discriminación explícita de ὀνόματα como nombre de agente y ῥήματα como nombre de acción es peculiar en *Cratilo*: καὶ συλλαβὰς αὖ συντιθέντες, ἐξ ὧν τὰ τε ὀνόματα καὶ τὰ ῥήματα συντίθενται¹¹⁰; καὶ ἔστι μὴ ὀρθῶς διανέμειν τὰ ὀνόματα μηδὲ ἀποδιδόναι τὰ προσήκοντα ἐκάστῳ, ἀλλ' ἐνίοτε τὰ μὴ προσήκοντα, εἴη ἂν καὶ ῥήματα ταῦτόν τοῦτο ποιεῖν¹¹¹; y en el *Sofista*:

Extranjero

Se les denomina nombre o verbo

Teeteto

Explica uno y otro

Extranjero

A lo que expresa las acciones llamamos verbo

Teeteto

Sí

Extranjero

En cuanto a los sujetos que realizan esas acciones, el signo vocal que les aplicamos es un nombre

Teeteto

Perfectamente

Extranjero

Los nombres enunciados unos a continuación de otro, no es nunca un razonamientos, ni verbos enunciados a su vez sin nombres.

Teeteto

¹⁰⁹ PLAT. *Leg.* 668d.

¹¹⁰ PLAT. *Crat.* 425a: “y reuniendo a su vez las sílabas, de las cuales se componen los nombres y los verbos”.

¹¹¹ PLAT. *Crat.* 431b: “y no es posible distribuir inexactamente los nombres ni dar a cada objeto lo que le conviene, sino a veces los que no le conviene, y podría hacerse eso mismo con los verbos”.

Esto no lo sabía

Ξένος

τὸ μὲν ὀνόματα, τὸ δὲ ῥήματα κληθέν.

Θεαίτητος

εἰπὲ ἑκάτερον.

Ξένος

τὸ μὲν ἐπὶ ταῖς πράξεσιν ὃν δῆλωμα ῥήμα που λέγομεν.

Θεαίτητος

ναί.

Ξένος

τὸ δὲ γ' ἐπ' αὐτοῖς τοῖς ἐκείνας πράττουσι σημεῖον τῆς φωνῆς ἐπιτεθὲν ὄνομα.

Θεαίτητος

κομιδῇ μὲν οὖν.

Ξένος

οὐκοῦν ἐξ ὀνομάτων μὲν μόνων συνεχῶς λεγομένων οὐκ ἔστι ποτὲ λόγος, οὐδ'

αὐτὸ ῥημάτων χωρὶς ὀνομάτων λεχθέντων.

Θεαίτητος

ταῦτ' οὐκ ἔμαθον¹¹².

No obstante, también se advierte el uso de ῥήματα con el sentido de locución en el *Cratilo*:

τοῦτο ἵνα ἀντὶ ῥήματος ὄνομα ἡμῖν γένηται (para que este nombre se nos convierta en una locución)¹¹³.

601a6-7 ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἀρμονίᾳ (en metro, armonía y ritmo): el metro, la armonía y el ritmo son elementos musicales que caracterizan la poesía. En el *Banquete* Platón define la poesía como una creación concerniente a la música y el verso: ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἐν μόνιον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῷ τοῦ ὅλου ὀνόματι προσαγορεύεται. ποίησις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται, καὶ οἱ ἔχοντες τοῦτο τὸ μόνιον

¹¹² PLAT. *Soph.* 262.

¹¹³ PLAT. *Crat.* 399b.

τῆς ποιήσεως ποιηταί¹¹⁴. En el *Fedro*, el elemento que distingue la escritura poética es el metro: ἐν μέτρῳ ὡς ποιητής, ἢ ἄνευ μέτρου ὡς ἰδιώτης (en metro, como el poeta, sin metro, como el prosista)¹¹⁵. En el libro III de la *República* Platón dedica una especial atención a estos elementos en virtud de su crítica a la literatura. De ellos nos dice que la armonía y el ritmo se adaptan a la letra. Según afirma Adams¹¹⁶, el sentido que da Platón sobre armonía alude a ciertas escalas o modos musicales que se diferencian unos de otros en la disposición de los intervalos y también en el tono. Platón distingue seis armonías: la lidia mixta, la lidia tensa, la doria, frigia, lidia laxa y jonia laxa. En cuanto al ritmo, parece que Platón utiliza la palabra como sinónimo de “pie”. Sobre éste sólo menciona algunas especies en vista de identificar las más apropiadas para la formación del carácter, a saber: enoplio, dáctilo, heroico, yambo y troqueo¹¹⁷.

601a7-8 ... οὕτω φύσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινὰ κήλησιν ἔχειν... (... tan gran encantamiento tienen estas cosas por naturaleza...): αὐτὰ ταῦτα hace referencia a los elementos musicales como a ὀνόμασι y ῥήμασιν. Con respecto al encantamiento de la música y la palabra, el *Banquete* hace referencia a los efectos producidos por la música entonada por el sátiro Marsias, quien “mediante instrumentos encantaba a los hombres con la virtud que emanaba de su boca y todavía hoy encanta el que toque su melodía con la

¹¹⁴ PLAT. *Symp.* 205c: “de toda creación se ha separado una parte relativa a la música y al metro a la que se ha denominado con el nombre del todo. Poesía, en efecto, se llama solo esto, y quienes poseen esa porción de creación, poetas”.

¹¹⁵ PLAT. *Phaedr.* 258d.

¹¹⁶ ADAMS, J., *The Republic of Plato*, Cambridge, 1902, nota 601, disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0094%3Abook%3D10%3Asection%3D601A>.

¹¹⁷ PLAT. *Rep.* III, 398d-e; 400a-c.

flauta”¹¹⁸. Asimismo, cuando Alcibíades tiene que pronunciar el elogio de Sócrates, empieza comparándolo con Marsias y señala que, al igual que éste, Sócrates consigue el mismo efecto sobre su auditorio mediante su sola palabra¹¹⁹. En el *Protágoras*, se dice que Sócrates encuentra al sofista disertando en medio de un coro de seguidores, extranjeros en su mayor parte, encantándolos con su voz, como Orfeo, y que le siguen hechizados por ella¹²⁰. Finalmente, como puede observarse en el *Gorgias*, la reflexión de Platón sobre la retórica muestra el poder de la palabra y su arte.

601b2-3 ... γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς... οἷα φαίνεται... (... como se muestra... cuando se despoja de sus tintes musicales...): hay en este pasaje una alusión a la asociación de la poesía con la retórica sofística abordada en el *Gorgias*¹²¹. En este diálogo Platón señala que cuando la poesía es despojada de la melodía, el metro y el ritmo, es una forma de discurso público, un tipo de retórica del teatro que tiene por objetivo adular a la población, pero no se preocupa por la formación de valores morales buenos. Por otro lado, la idea de un discurso sin los elementos musicales se asocia también al acto de habla individual: en el *Fedro* se distingue ambas formas como ἐν μέτρῳ ὡς ποιητής, ἢ ἄνευ μέτρου ὡς ἰδιώτης (en metro como el poeta, sin metro como el hombre común).

601b6-7 ... ἔοικεν τοῖς τῶν ὀραίων προσώποις... προλίπη (... no se parecen a los rostros hermosos... pierden): como señala Aristóteles en la *Retórica*, se trata de una imagen que,

¹¹⁸ PLAT. *Symp.* 215c.

¹¹⁹ PLAT. *Symp.* 215bss.

¹²⁰ PLAT. *Prot.* 315a-b.

¹²¹ PLAT. *Gorg.* 502c. Una lectura sobre la relación entre retórica y poesía la ofrece ASMIS, E., *op.cit.*, pp. 343-344.

en relación con los versos de algunos poetas, afirma que son parecidos a los jóvenes que carecen de belleza, pues éstos cuando pierden la flor de la juventud, y aquéllos cuando pierden el ritmo, ya no parecen lo mismo¹²².

601b8-601c1 ... ὁ τοῦ εἰδώλου ποιητής... τοῦ δὲ φαινομένου (... el creador de imágenes... sino de lo que parece ser): Platón ya ha demostrado que el imitador se encuentra a tres grados de la verdad desde el punto de vista de su teoría de las ideas, según la cual el artesano fabrica contemplando la idea divina que define la esencia de las cosas, mientras que el imitador, pintor y poeta, fabrica la apariencia de los objetos creados por el artesano humano¹²³.

601d3-4 ... οὐκοῦν ἀρετὴ... πεφυκός... (... acaso la virtud... creado...): para Platón, la virtud, hermosura y perfección de un objeto o de una actividad humana está en el grado en el que cumplió su función o propósito. En la *República*, la virtud y hermosura de la ciudad está en que cada ciudadano cumpla con su propia función: el artesano debe proveer de alimento y de vestido a la ciudad; el gobernante debe legislar en beneficio de la sociedad y los maestros se ocupan de la formación adecuada de los jóvenes. La virtud de cada uno de ellos está, a su vez, en la función propia que tienen. En las *Leyes* se nos dice que la rectitud y utilidad del alimento está en que sea sano; la del estudio está en la verdad, y con respecto a las artes miméticas, su rectitud y utilidad les viene de la correspondencia exacta en los aspectos de cantidad y cualidad con el objeto imitado¹²⁴.

¹²² ARISTOT. *Rht.* 1406b.

¹²³ PLAT. *Rep.* X, 596b, 598a-b.

¹²⁴ PLAT. *Leg.* 666b-667d.

601c7-602a ... ὁ μὲν ποιητῆς πίστιν ὀρθὴν ἔξει... ὁ δὲ χρώμενος ἐπιστήμην... (... el poeta tendrá una opinión correcta... el que utiliza un conocimiento...): a lo largo de este argumento Platón sostiene que quien utiliza el instrumento es quien tiene un conocimiento del mismo, mientras que el fabricante logra darle inteligibilidad gracias a la conversación con aquel que lo utiliza, que procura una opinión recta. La idea del conocimiento como ἐμπειρία o familiaridad práctica es abordada en el *Eutidemo* y en el *Cratilo*. En el primero, Platón sostiene que el arte de fabricar y el de utilizar son distintos aunque tengan por objeto una misma cosa. La distinción entre ambas es que, quien utiliza saca mejor provecho de las cosas porque posee los conocimientos de su dominio, mientras que el que fabrica no puede hacerlo porque su conocimiento se limita a darle forma a una idea. La ciencia ideal sería la que lograra reunir ambos elementos: producción y uso¹²⁵. En el *Cratilo*, quien utiliza los objetos es el capacitado para orientar al fabricante y juzgar la obra, mientras que el fabricante produce bajo la orientación de aquél¹²⁶. Hay aquí un nuevo punto de vista que, para algunos estudiosos, no está conectado con la teoría de las ideas. Así, Adams observa que Platón no hace un esfuerzo por conectar ambos argumentos. Por ello es más seguro creer que él está aplicando un nuevo y menos estricto método científico para mostrar que el imitador es el tercero desde el conocimiento, como la imitación es desde la verdad¹²⁷.

602b4-5 ... ἀλλ'εἶναι παιδιάν τινα... τούς τε τῆς τραγικῆς ποιήσεως... μάλιστα... (... sino que es una forma de juego... quienes se dedican a la tragedia... más): seguimos la

¹²⁵ PLAT. *Euthyd.* 288e-290d.

¹²⁶ PLAT. *Crat.* 390b-c.

¹²⁷ ADAMS, J., *op.cit.*, nota 601, disponible en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0094%3Abook%3D10%3Asection%3D601A>.

lectura de Murray, quien apunta que la caracterización de la poesía como una forma de imitación alejada de la verdad, le permitió a Platón condenarla como una forma de juego¹²⁸. Esta sentencia a la poesía se advierte también en el *Político*, donde pintura y poesía son artes imitativas para el entretenimiento, puesto que no tienen una finalidad seria y se efectúan solamente a manera de juego¹²⁹; en las *Leyes*, donde nuevamente pintura y poesía son paradigmas del arte mimético y a las que Platón considera juguetes que poseen una parte muy débil de la verdad¹³⁰; y finalmente en el *Sofista*, donde la mimesis es una forma de juego muy graciosa¹³¹.

www.bdigital.ula.ve

¹²⁸ MURRAY, P., *Plato... op.cit.*, p. 29.

¹²⁹ PLAT. *Pol.* 288c.

¹³⁰ PLAT. *Leg.* 889c-d.

¹³¹ PLAT. *Soph.* 234a-b.

Aristóteles

I. Hijo del célebre médico del rey Amintas II, Nicómaco, y de Festia, nativa de Calcis, en Eubea, Aristóteles nació en 384 a. C., en Estagira, ciudad en territorio macedónico¹³². Huérfano de padre y madre cuando aún era un adolescente, Aristóteles fue educado por su tutor Próxeno de Atarnea, cuyo hijo Nicanor el Estagirita hubo de adoptar posteriormente. A los diecisiete años marchó a Atenas para estudiar en la Academia de Platón, donde permaneció durante veinte años estudiando y enseñando. A la muerte de Platón, Aristóteles parte de Atenas y se establece en Axos (Asia Menor), cerca de la ciudad natal de su tutor. Allí vivió tres años con la protección de su condiscípulo en la Academia Hermías, quien era gobernador de dicha ciudad y reunió en ella a colegas académicos que quisieran colaborar con él en la helenización de sus dominios. Durante su estadia en Axos, Aristóteles se casó con la sobrina de Hermías, Pythias, y tuvieron una hija del mismo nombre. En el año 345 a. C., el tirano fue asesinado y Aristóteles huye de la ciudad. El Estagirita viaja a Mitilene, en la isla de Lesbos, donde permaneció dos años. Pythias muere poco después por una terrible enfermedad y Aristóteles se casa con Herpilis, de quien tuvo un hijo, Nicómaco, que murió joven, poco después de la composición de la *Ética* que su padre le había dedicado. En el año 343 a. C., Filipo de Macedonia recurre a Aristóteles para asegurarle la educación de su hijo, el futuro Alejandro Magno. Siete años después Filipo de Macedonia muere asesinado, Alejandro sube al trono y prepara la expedición a

¹³² Sobre los datos de la vida de Aristóteles cfr. D.L. V, 1-4; BRUN, J., *Aristóteles y el Liceo*, Buenos Aires, 1963, pp. 5-6.

Oriente. Aristóteles abandona la corte de Macedonia y acude a Atenas, donde funda el Liceo. Allí enseñó durante doce años, pero tras la muerte de Filipo de Macedonia en 312 a. C., el partido antimacedónico declara al estagirita sospechoso: Demófilo lanza contra el filósofo una acusación de impiedad por haber loado a Hermías en un *Himno a la virtud* compuesto en su honor. Aristóteles, consciente de la condena de Sócrates por haber oído hablar de ella en la Academia, huye a la ciudad natal de su madre, Calcis, y allí muere pronto, a los sesenta y tres años, en 322 a.C., el año en que se suicidó Demóstenes y un año después que murió Alejandro.

II. Los treinta y un títulos de la obra de Aristóteles que se conservan hoy día muestran la variedad de temas que abarcó el Estagirita: lógica, metafísica, filosofía de la ciencia, ética, política, estética, retórica, física, astronomía y biología¹³³. Sabemos que sus apreciaciones sobre estética han llegado a nosotros a través de la *Poética*¹³⁴. Esta obra promete abordar en dos libros todos los problemas de estética literaria del periodo clásico,

¹³³ BRUN, J., *op. cit.*, p. 6, dice: "Tres catálogos de sus obras se nos han conservado: uno se encuentra en Diógenes Laercio, V, 11, quien registra 146 títulos; otro es atribuido a Hesiquio de Mileto, quien cita 192 títulos, de los cuales 132 son citados por Diógenes, un tercer catálogo ha llegado de forma incompleta por autores árabes del siglo XIII, quienes lo tomaron de cierto Ptolomeo; este catálogo reproduciría el de Andrónico de Rodas (siglo I a.C.), un escolarca del Liceo, que había editado cuidadosamente las obras de Aristóteles completándolas con unas 'tablas'". Asimismo, según la información que aporta este autor, los títulos de la obra de Aristóteles que nos han llegado son: *Organon*, escritos de lógica, *Metafísica*, *Física*, *Del cielo*, *De la generación y la corrupción*, *Los meteorólogos*, *Del alma*, *De la sensación y los sensibles*, *De la memoria y la reminiscencia*, *Del sueño y la vigilia*, *Los sueños*, *La adivinación por los sueños*, *Sobre la longevidad y la corta vida*, *De la respiración*, *De la vida y la muerte*, *De la juventud y la vejez*, *La historia de los animales*, *Las partes de los animales*, *La generación de los animales*, *De la locomoción de los animales*, *Sobre el movimiento de los animales*, *La gran moral*, *Ética Eudemiana*, *Ética a Nicómaco*, *Política*, *Recopilación de las artes*, hoy perdidas, *Retórica* y la *Poética*, incompleta.

¹³⁴ Escapa del interés de esta presentación hacer una descripción del redescubrimiento de la *Poética* en el siglo XIII y las ediciones que tuvo desde entonces hasta el siglo XVIII. No obstante, con respecto a las ediciones en español, cabe señalar que la primera traducción castellana fue hecha en 1625 por Don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar. Esta edición fue reeditada en 1778 por don Casimiro Flórez Canseco, si bien en 1798 apareció otra versión castellana hecha por el bibliotecario Don Joseph Goya y Muniain. Habría que esperar el siglo XX para que aparecieran otras nuevas traducciones castellanas de la *Poética*. En 1946 apareció la traducción de Juan David García Bacca y en 1947 la de Eilhard Schlesinger. En 1974 la editorial Gredos publicó la de Valentín García Yebra, en edición trilingüe. Para una lectura detallada sobre el tema cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, trad. Ángel Cappelletti, Caracas, 2006, p. XXVI-XXXVII.

pero el segundo libro, que se supone versaba sobre comedia¹³⁵, se perdió, mientras que la parte que conservamos dedica mayor atención a la tragedia en contraste con la épica y nada sobre poesía lírica. El carácter acromático y esotérico del texto ha justificado que los temas aparezcan trabajados desproporcionadamente: los cinco primeros capítulos están dedicados a los tipos de poesía; catorce capítulos están dedicados a la tragedia, pero entre uno y otro los temas no son tratados con igual extensión: la mayor parte de la reflexión versa sobre la estructura del *mythos*, que si bien es considerado el alma de la tragedia, pronto se extiende a la epopeya; en los últimos capítulos se habla de la épica y se la compara con la tragedia, si bien entre un tema y otro se aborda aspectos de crítica literaria. A lo largo de la obra Aristóteles establece principios de creación poética comunes a la literatura griega existente, analiza su estructura, causas y confiere a la poética una autonomía dentro de la producción artística. Como ha observado Viviana Suñol¹³⁶, en el marco de los crecientes ataques a la poesía desde mediados del siglo VI a. C., y llevados a cabo por los sectores más ilustrados de la sociedad, Aristóteles defiende la poesía de esos ataques al establecer en su texto los principios que rigen su producción y la recepción de las obras literarias. La organización de estos temas no ensombrece el hecho de que, por primera vez en las reflexiones filosóficas sobre el arte, se nos exponga los cimientos de la poesía¹³⁷. La noción que articula toda la discusión es la de mimesis: en torno a ella Aristóteles define la naturaleza del quehacer poético.

¹³⁵ Sobre la pérdida de este libro segundo de la *Poética* construyó Umberto Eco la trama de su conocida novela *El nombre de la rosa*, si bien Eco desplaza la ocurrencia de la mutilación a los años postreros de la Edad Media.

¹³⁶ SUÑOL, V., *Más allá del arte: Mimesis en Aristóteles*, La Plata, 2012, pp. 112, 119.

¹³⁷ *Idem*.

Aristóteles, *Poética*, 1448b 5-25. Mímesis poética como talento natural

En el capítulo IV de la *Poética*, Aristóteles plantea la mímesis como una habilidad innata: todos los hombres nacen con la capacidad de imitar, la cual distingue al hombre de los demás animales porque es en él donde esta capacidad alcanza su máximo desarrollo y “porque imitando activamente el hombre adquiere sus primeros conocimientos”¹³⁸. La vinculación de la imitación con el saber alude a la idea ya expuesta en *Política* sobre la imitación por parte del niño de ciertos patrones de conducta adulta para adquirir una formación moral¹³⁹. Pero el hecho de que la mímesis tenga un máximo desarrollo en el hombre justifica, para el Estagirita, la creación poética en cierta clase de hombres. En el tratado, el filósofo emplea el término dando por sentado que las formas poéticas por él reconocidas, épica, lírica, tragedia y comedia, como las demás artes, música, pintura, escultura y danza, son mímesis¹⁴⁰. A pesar de que el Estagirita nunca define lo que es la

¹³⁸ GOMÁ LANZÓN, J., *Imitación y experiencia*, op.cit., p. 129.

¹³⁹ ARISTOT. *Pol.* VIII, 17, 1336a.

¹⁴⁰ En la *Poética*, la expresión ποιῶνται τὴν μίμησιν aparece en 1447a21 con referencia a la poesía épica, la tragedia, la comedia y la poesía ditirámica indicando que éstas producen su imitación por medio del ritmo, el lenguaje y la armonía; luego aparece en 1447b12-13 y 21, con el verbo en optativo, subrayando la producción de un discurso imitativo que no es poético pero está en verso y, finalmente, la expresión aparece en 1447b-29 subrayando la creación de una imitación poética mezclando toda clase de versos, como lo hizo Queremón. Asimismo, la expresión alterna con el término mímesis para señalar el género al que pertenecen las especies poéticas, poesía dramática, épica y ditirambo (1447a13-17), como con el verbo conjugado en presente (μιμοῦνται) para señalar los medios a través de los cuales los hombres que se dedican a la mímesis realizan tal actividad (1447a19). En este último caso, el verbo aparece junto con ἀπεικάζοντες, que significa “asemejar una cosa con otra”, subrayando la actividad mimética como la producción de un objeto a semejanza de su modelo. En los distintos contextos en los que aparece el término mímesis y su familia de palabra subyace la idea de que hay hombres que se dedican a ella, y estos hombres se identifican según la naturaleza de su actividad artística. HALLIWELL, S., *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, 2002, pp. 152-153, señala que Aristóteles habla de mímesis tanto como una propiedad de los trabajos artísticos y performances del arte como de un producto de intencionalidad artística; el sujeto del verbo μιμεῖσθαι puede ser un trabajo, un género o un artista. Por su parte, Suñol, V., *Más allá del arte*,

mímesis, señala en el capítulo IV que la poesía es una manifestación preclara del instinto natural de imitar. Su producción requiere de tres condiciones más que son connaturales al hombre: el ritmo, la armonía y hombres naturalmente dotados para desarrollar estas habilidades¹⁴¹. Así, todos los hombres tienen cierto parentesco con la armonía y el ritmo¹⁴², al igual que nacen con la capacidad de imitar. Pero no todos los hombres están naturalmente dotados para desarrollar la habilidad de producir mímesis con armonía y ritmo. Homero y Empédocles, por ejemplo, tienen en común el empleo del verso, pero éste produce un discurso sobre la naturaleza mientras que el poeta épico produce mímesis¹⁴³. Según el Estagirita, aquellos que estuvieron más inclinados por naturaleza al ritmo, a la armonía y a la imitación crearon la poesía a partir de sus actividades espontáneas y posibilitaron su desarrollo.

Bajo esta perspectiva, la actividad poética obedece a una habilidad o talento natural que busca el camino correcto para crear bellos poemas, guiada por la percepción, la intuición y, su base, la experiencia. En la *Poética*, Aristóteles siempre deja abierta la posibilidad de que la elaboración de los argumentos poéticos pudo deberse a la experiencia o al arte: Homero pudo haber construido sus argumentos gracias al arte o a una intuición¹⁴⁴, pero los trágicos que descubrieron que los mitos proveen los mejores sujetos para la

op.cit., pp. 40-57, ofrece un análisis detallado sobre la aparición del vocabulario mimético en los tres primeros capítulos de la *Poética*. La autora subraya que la expresión ποιῶνται τὴν μίμησιν indica que hay hombres que se dedican a esta actividad.

¹⁴¹ SUÑOL, V., *op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁴² ARISTOT. *Pol.* VIII, 5, 1340b16-19.

¹⁴³ ARISTOT. *Poet.* 1447b19-20.

¹⁴⁴ ARISTOT. *Poet.* 141a19-24.

tragedia, fueron guiados por el azar más que por el arte¹⁴⁵. En la *Metafísica*, Aristóteles ha señalado que la experiencia puede ser tan efectiva como el arte en la medida en que provee el camino correcto para hacer algo, aún si no se sabe por qué ese es el camino correcto para hacerlo. El arte implica la comprensión de lo universal, pero divorciado de la experiencia no llega a ser tan efectiva como ésta¹⁴⁶. En la *Ética a Nicómaco* el Estagirita ha señalado que todo arte busca los medios técnicos y teóricos para producir una obra. Esa búsqueda coincide la mayoría de las veces con el azar y la experiencia, que proveen la facultad de reconocer el camino correcto¹⁴⁷. Heath ha observado que la posibilidad que plantea Aristóteles sobre la elaboración de los argumentos muestra que los poetas pueden producir buenos poemas aún si ellos no saben por qué sus poemas son buenos o por qué ciertos mitos proveen los mejores sujetos para la tragedia. La experiencia le permite al poeta elaborar juicios confiables para la producción de un poema, incluso si ellos no tienen un conocimiento sobre qué es lo que hace a un poema buen poema: los principios del arte poética están implícitos en el poeta como un conjunto de hábitos y de habilidades resultados de su experiencia y su talento natural: imitar¹⁴⁸. Más aún, para Aristóteles esa habilidad innata de imitar opera con un conjunto de cualidades psico-morales del poeta: aquellos que tienen un carácter noble, imitan acciones nobles; quienes tienen un carácter vulgar, imitan acciones vulgares. En consecuencia, la poesía se dividió según el carácter del poeta: quienes imitaron acciones nobles crearon himnos y encomios, los que tienen un carácter vulgar crearon la sátira. La tragedia y la épica imitan acciones nobles y elevadas,

¹⁴⁵ ARISTOT. *Poet.* 1454a10-13.

¹⁴⁶ ARISTOT. *Met.* 1. 1, 981a12-15.

¹⁴⁷ ARISTOT. *EN.* 1140a15-25.

¹⁴⁸ HEATH, M., "Cognition in Aristotle's Poetics", *Mnemosyne* 62, (2009), pp. 6-9. Las observaciones hechas sobre la experiencia, el arte como su relación con la poesía siguen la lectura de este autor.

mientras la comedia imita acciones vulgares. El resultado de esa habilidad es una imagen que refleja características generales del mundo.

Liberado de la teoría platónica de las Ideas, Aristóteles muestra que la actividad mimética consiste en producir una imagen a partir de la realidad, que en el caso de la poesía se trata de la acción y de la vida del hombre. Esa imagen motiva un aprendizaje en los niños y en los adultos. En el caso de los primeros, las imitaciones aportan hábitos de comportamiento para la vida adulta, sobre los cuales el niño no delibera ni razona. De ahí que Aristóteles señale en la *Política* que las artes miméticas se aceptan para la educación del niño siempre que imiten signos morales adecuados. En los adultos, en cambio, las imitaciones motivan un estado cognitivo basado en la comprensión de la imagen representada. Ese estado cognitivo supone que el espectador tenga un conocimiento del modelo, a fin de poder construir un saber a partir de las semejanzas entre el objeto representado y su modelo. Si el espectador no conoce el referente imitado, la cognición está dirigida a la comprensión de los aspectos estilísticos de la imagen artística: su color, su forma y su belleza. Pero cualquiera de las dos formas de recepción de la imitación evidencia que la mimesis poética ha motivado algún conocimiento en el espectador.

ψόλους ποιοῦντες, ὥσπερ ἔτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.

25 δὲ περὶ τὴν οἰκείαν τὴν ποίησιν οἱ μὲν γὰρ σφισι καὶ τὰς καλὰς
 ἐπιποιεῖν, οἱ δὲ ἐν τῇ ποίησιν τὰς καλὰς ποιεῖν, οἱ δὲ ἐν τῇ ποίησιν τὰς καλὰς ποιεῖν.

κατὰ μίτρον ποιοῦντες ἐγγενῶς τὴν ποίησιν καὶ τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.
 κατὰ μίτρον ποιοῦντες ἐγγενῶς τὴν ποίησιν καὶ τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.
 κατὰ μίτρον ποιοῦντες ἐγγενῶς τὴν ποίησιν καὶ τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.

20 οὐδὲ τὴν ἀπεργασίαν τὴν ποίησιν τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.

15 οὐδὲ τὴν ἀπεργασίαν τὴν ποίησιν τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.
 οὐδὲ τὴν ἀπεργασίαν τὴν ποίησιν τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.
 οὐδὲ τὴν ἀπεργασίαν τὴν ποίησιν τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.

τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν καὶ τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.

10 τὰς εἰκόνας τὰς καλὰς ποιεῖν καὶ τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.
 τὰς εἰκόνας τὰς καλὰς ποιεῖν καὶ τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.

πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μίτροις ποιεῖν.

5 ἀλλὰ τὴν ποίησιν τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν καὶ τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.
 ἀλλὰ τὴν ποίησιν τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν καὶ τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.
 ἀλλὰ τὴν ποίησιν τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν καὶ τὴν ἀντιθέσιν ποιεῖν.

Poetica, 1448b 5-25.

Poética, 1448b 5-25.

Dos causas, ambas naturales, parecen haber creado enteramente la poesía: la capacidad innata en los hombres para imitar desde su infancia-y gracias a esto se diferencian del resto de los animales, porque el hombre es el más propenso a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos a través de ella- y el gozar todos con las imitaciones.

5

Prueba de ello es lo que ocurre en la práctica: aquellas cosas que vemos con desagrado en la realidad, como las figuras de las fieras muy horrendas y las figuras de los cadáveres, nos causan placer cuando vemos sus imágenes representadas con mucha exactitud. La causa de esto es que aprender no sólo es placentero para los filósofos, sino también para los demás, aunque convengan muy poco en esto. Por eso se alegran al observar las imágenes, porque sucede que quienes las observan aprenden y deducen qué cosa es cada imagen, como que ésta es aquélla. Pues cuando no ha habido la oportunidad de ver con antelación el objeto representado, la imitación no producirá placer por sí misma, sino por su perfección, su color o por alguna otra causa semejante.

10

15

20

Puesto que la imitación, la armonía y el ritmo son propios de nuestra naturaleza (ya que es evidente que los metros son parte de los ritmos), quienes desde el principio estaban mejor dotados para estas cosas, progresaron poco a poco y crearon de sus improvisaciones la poesía. Así, la poesía se dividió según el carácter propio de cada poeta: unos, en efecto, más serios imitaron acciones bellas y las de tales clases; otros más vulgares imitaron las acciones de hombres ordinarios, componiendo sobre todo vituperios, como los otros compusieron himnos y encomios.

25

Comentario

b5 αἰτίαι δύο τινές καὶ αὗται φυσικαί... (dos causas, ambas naturales...): dado el carácter ambiguo del texto, hay dos interpretaciones sobre la segunda causa del origen de la poesía a la que Aristóteles se refiere. Viviana Suñol resume ambas interpretaciones señalando que algunos afirman que las dos causas son la facultad de imitar (1448b6) y el placer que sienten todos con las imitaciones (1448b9); otros consideran que en la primera causa se conjugan el impulso de imitar y el placer mimético, y la segunda de las causas es el carácter innato del ritmo y la armonía. Entre los autores que se inclinan por la primera interpretación, podemos citar a Halliwell y Capelletti. Para la segunda interpretación, seguimos a Samaranch y Suñol, quienes consideran que el placer que produce las imitaciones es inseparable del carácter ingénito de imitar, pues ésta es una capacidad innata de conocimiento y éste es placentero, según Aristóteles, para todos los hombres. La armonía y el ritmo coexisten junto con la capacidad de imitar como facultades del hombre que dan origen a la poesía¹⁴⁹.

b6 τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων... (la capacidad de imitar es connatural en los hombres desde su infancia...): según Liddell y Scott el adjetivo

¹⁴⁹ SUÑOL, V., *op.cit.*, pp. 71-72. Las dos interpretaciones sobre la segunda causa del origen de la poesía también han sido señaladas por SAMARANCH, F., en ARISTÓTELES, *Obras completas*, Madrid, 1982, p. 113, n. 89. Aquí Samaranch cita como autores que se inclinan por la primera interpretación a Bywater, Rostagni y Sykutris, mientras que Else, Gudemann, Montmollin, Vahlen y Lucas destacan como autores que se inclinan por la segunda interpretación.

σύμφυτον significa “connatural”, “ingénito” o “nacido con”¹⁵⁰. Por medio del empleo de este adjetivo Aristóteles establece la mimesis como una capacidad innata de los hombres.

b7 ... τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι... (... gracias a esto se diferencian del resto de los animales, porque el hombre es el más propenso a la imitación...): en *Historia de los Animales*, Aristóteles ha señalado la habilidad mimética innata que es común a los animales. Así, en 597b21-26 emplea mimesis para describir la habilidad mimética del autillo y de esta clase de aves en general; en 609b14-18 para señalar la imitación vocal que el *ánthos* realiza del relincho del caballo; en 631b 5-13 para describir el cambio de los caracteres sexuales de las gallinas que imitan los sonidos y los comportamientos de los machos al vencerlos¹⁵¹. No obstante, Aristóteles ofrece en este pasaje de la *Poética* una de las razones que explican el carácter distintivo que esta habilidad tiene en los hombres: el hecho de que alcanza su máximo desarrollo en ellos, tal como lo expresa el superlativo μιμητικώτατον. Las otras dos razones refieren a que los hombres adquieren sus primeros aprendizajes a través de la mimesis y se regocijan con las imitaciones gracias al proceso de aprendizaje que ellas motivan¹⁵².

b7... καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας... (... y adquieren sus primeros aprendizajes a través de la mimesis...): en *Política*, Aristóteles señala que los juegos de los niños deben ser imitaciones de las ocupaciones serias de la vida futura, porque tales diversiones forman los hábitos de comportamiento de los niños para su vida

¹⁵⁰ LIDELL Y SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, op.cit., disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true>.

¹⁵¹ ARISTOT. *HA*. I, 5, 597b24-30; 612b17-35.

¹⁵² SUÑOL, V., op.cit., p. 72.

adulta: πάντα γὰρ δεῖ τὰ τοιαῦτα προοδοποιεῖν πρὸς τὰς ὕστερον διατριβάς· διὸ τὰς παιδιάς εἶναι δεῖ τὰς πολλὰς μιμήσεις τῶν ὕστερον σπουδαζομένων¹⁵³.

Halliwell ha vinculado este pasaje de *Política* con el citado de la *Poética* para subrayar que la mimesis no solo implica en Aristóteles producir un objeto, sino también una forma de conducta que es intencionalmente significativa de una parte de la realidad supuesta o posible. En el caso de los niños, la imitación supone que ésta modele caracteres, gestos y movimientos corporales según el modelo que es representado a través de los juegos¹⁵⁴. Suñol, por su parte, considera que el pasaje de *Política* evidencia el hecho de que los niños adquieren hábitos de comportamiento a través de la imitación y, en tal sentido, se vincula con el de *Poética* en tanto que aquí se subraya la capacidad de imitar como habilidad ingénita de adquisición de los primeros aprendizajes en la infancia¹⁵⁵.

b12-13 ... τὰς εἰκόνας... ἡκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες... θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν... (... nos alegramos cuando vemos las imágenes representadas con mucha exactitud... como las figuras de fieras horrendas y de cadáveres...): en *Partes de Animales*, Aristóteles exhorta la observación directa de todos los animales, incluidos los que pudieran ser considerados repugnantes, apelando al placer que produce el ver sus imágenes creadas por la pintura y la escultura¹⁵⁶. Εἰκόνας refiere a la imagen de algo particular. En el caso que aquí nos ocupa, se trata de la imagen de la figura de animales

¹⁵³ ARISTOT. *Pol.* VIII, 17, 1336a 28-34: “pues es necesario que todas estas cosas preparen el camino hacia las ocupaciones futuras, por eso la mayoría de los juegos infantiles deben ser imitaciones de quienes se ocupan seriamente de la vida futura”.

¹⁵⁴ HALLIWELL, S., *The Aesthetics of Mimesis*, op.cit., pp. 178-179.

¹⁵⁵ SUÑOL, V., op.cit., p. 126.

¹⁵⁶ ARISTOT. *PA.* I, 5, 645a 8-15.

repugnantes y de cadáveres. El participio ἡκριβωμένος, que significa “hacer con exactitud”, subraya la idea de εἰκόνας como imagen hecha a semejanza de su modelo. Para Halliwell, este ejemplo de Aristóteles refiere a los trabajos del arte visual, pintura o escultura, para el público en general¹⁵⁷. Asimismo, la representación exacta de las fieras horribles y de los cadáveres constituye un ejemplo del placer que provocan los objetos miméticos anunciado ya en 1448 b 9: τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

b14 ... μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως (... aprender no solo es placentero para los filósofos sino también para el resto de los hombres): después de ofrecer la prueba, Aristóteles presenta la causa del regocijo que provocan las imágenes producidas a través de la mimesis: el placer de aprender. A pesar de que más adelante señala una diferencia de grado entre filósofos y los demás hombres, este pasaje guarda relación con el inicio de la *Metafísica* en cuanto que sugiere, como fenómeno universal, el deseo innato del hombre por aprender: πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει¹⁵⁸.

b16 ... ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι... (... ya que ocurre que cuando las observamos aprendemos y deducimos...): tal como se enuncia en la *Retórica* y en la *Metafísica*, la forma más elemental y placentera de aprendizaje es la percepción. En la *Metafísica*, Aristóteles expone el amor que los hombres sienten por las sensaciones visuales debido a que éstas posibilitan el conocimiento y muestran muchas diferencias: οὐ

¹⁵⁷ Halliwell, S., “Aristotelian Mimesis and Human Understanding”, en ØIVIND, A; HAABERG, J. (Edit). *Making Sense of Aristotle*, London, 2001, p. 89.

¹⁵⁸ ARISTOT. *Met.* I, 980a: “Todos los hombres desean por naturaleza aprender”.

γὰρ μόνον ἵνα πράττωμεν ἀλλὰ καὶ μὴν μέλλοντες πράττειν τὸ ὄρᾱν αἰρούμεθα ἀντὶ πάντων ὡς εἰπεῖν τῶν ἄλλων. αἷτιον δ' ὅτι μάλιστα ποιεῖ γνωρίζειν ἡμᾶς αὕτη τῶν αἰσθήσεων καὶ πολλὰς δηλοῖ διαφοράς¹⁵⁹. En la *Retórica*, Aristóteles dice que el aprender y el admirar son la mayoría de las veces placenteros porque la admiración motiva el deseo de aprender y éste, a su vez, responde a un instinto natural: καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδὺ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ ἐν μὲν γὰρ τῷ θαυμάζειν τὸ ἐπιθυμεῖν μαθεῖν ἐστίν, ὥστε τὸ θαυμαστὸν ἐπιθυμητόν, ἐν δὲ τῷ μανθάνειν τὸ εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι¹⁶⁰. Por otra parte, la conexión entre imitación, aprendizaje y placer también es mencionado más adelante en la *Retórica*:

ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι, οἷον τό τε μιμούμενον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητικὴ, καὶ πᾶν ὃ ἂν εὖ μεμιμημένον ᾖ, καὶ ἡ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον· οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμὸς ἐστίν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει¹⁶¹.

Con respecto a μανθάνειν y συλλογίζεσθαι, Halliwell considera que ambos designan un proceso cognitivo potencialmente rico y complejo, aunque un poco inferior al aprendizaje

¹⁵⁹ ARISTOT. *Met.* I. 980a25-27: “En efecto, no solo cuando obramos sino también cuando no pensamos hacer nada preferimos la vista, por decirlo así, en lugar de todos los demás. La causa es que de todos los sentidos, la vista nos hace conocer más y nos muestra muchas diferencias”.

¹⁶⁰ ARISTOT. *Reth.* I. 11, 1371a 32-36: “el aprender y el admirar son placenteros la mayoría de las veces, pues, por un lado, en el admirar está el deseo de aprender, de modo que lo admirable es deseable, por otro lado, en el aprender se llega a un estado que es conforme a la naturaleza”.

¹⁶¹ ARISTOT. *Reth.* I. 11, 1371b 5-10: “puesto que el aprender y el admirar son placenteros, es necesario que cosas de esta misma clase sean placenteras, por ejemplo una imitación, como la escritura, la escultura y la poesía, y todo aquello que fuese bien imitado, o incluso si la imitación misma no fuese placentera, porque no es con éste con el que se disfruta, sino que hay un razonamiento de que esto es aquello, de manera que ocurre que se aprende algo”.

filosófico¹⁶². Heath, opuesto a la idea de Halliwell, considera que el término evoca en Aristóteles una inferencia razonada distintivamente humana ejercida en las formas más elementales de deliberación y representación. De cara a la imitación, *μανθάνειν* y *συλλογίζεσθαι* estarían subrayando que para Aristóteles la imitación requiere de un ejercicio racional que es cognitivamente trivial, pero del cual participan todos los seres humanos adultos para entender la razón de ciertos fenómenos¹⁶³.

b16-17... τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος... (... qué cosa es cada una, como que ésta es aquella...): ambas frases constituyen el objeto de los verbos *μανθάνειν* y *συλλογίζεσθαι*, lo cual subraya, por un lado, que el proceso de aprendizaje y entendimiento que supone la mimesis consiste en la identificación de un objeto respecto a su imagen. Por otro lado, ambas frases subrayan que el placer que procura la mimesis deriva de entender y razonar lo que cada cosa es, como por ejemplo, que “ésta es aquella”. Asimismo, la posibilidad de establecer la correspondencia entre el objeto y su imagen evidencia que para Aristóteles la imitación es una actividad que produce un objeto siguiendo un modelo existente. Para Halliwell este pasaje ratifica la idea de que Aristóteles se refiere a una pintura, y no a diagramas o dibujos para el estudio filosófico¹⁶⁴. Suñol, por su parte, encuentra en esta frase el problema de identificar lo que se aprende y razona de la observación de objetos miméticos. La autora considera que se trata de semejanzas entre el objeto previamente observado y su imagen, o bien que ésta permite aprender y considerar

¹⁶² HALLIWELL, S., “Aristotelian Mimesis and Human Understanding”, *op.cit.*, p. 90.

¹⁶³ HEATH, M., “Cognition in Aristotle’s Poetics”, *Mnemosyne* 62 (2009), pp. 10, 13.

¹⁶⁴ HALLIWELL, S., “Aristotelian Mimesis...”, *op.cit.*, p. 89.

algo del objeto retratado que solo puede ser conocido a través de ella y no sólo por la mera observación del mismo¹⁶⁵.

b18-20 ... προεωρακώς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσῃ τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν... (... cuando no hay una visión previa, la mimesis no produce placer por sí misma, sino por su color, su perfección o cualquier cosa semejante...): la observación previa del modelo es la condición para que el observador pueda experimentar el placer de la imitación que deriva del reconocimiento del objeto imitado. Platón en las *Leyes* establece la condición de la observación previa de lo representado en la imagen para poder elaborar un juicio sensato sobre tales producciones¹⁶⁶.

Sin embargo, Aristóteles, opuesto a Platón, añade otra forma de placer estético: la posibilidad de experimentar el placer a partir de las cualidades intrínsecas de la obra: el color, la armonía o su perfección. Aristóteles establece, entonces, dos tipos de placer mimético: uno que deriva del conocimiento o reconocimiento del objeto representado, otro que deriva de los aspectos formales del objeto mimético.

b21 ... κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ... (... puesto que la imitación, la armonía y el ritmo forman parte de nuestra naturaleza...): como se ha señalado anteriormente, la armonía y el ritmo constituyen la segunda causa del origen de la poesía. Aristóteles inicia su reflexión sobre la génesis de la poesía, considerando los medios que utiliza el poeta para producir su trabajo, como facultades innatas del hombre. En *Política*, Aristóteles ya ha señalado que los hombres tienen un parentesco con la

¹⁶⁵ SUÑOL, V., *op.cit.*, p. 78.

¹⁶⁶ PLAT. *Leg.* 668d-e.

armonía y el ritmo: καί τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι ¹⁶⁷.

Esta idea está también presente en Platón, quien en las *Leyes* señala que los dioses han dado a los hombres el sentido de la armonía y del ritmo unido al placer, gracias a lo cual el hombre se diferencia de los animales:

τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῶα οὐκ ἔχουσιν αἰσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσιν τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, οἷς δὴ ῥυθμὸς ὄνομα καὶ ἁρμονία· ἡμῖν δὲ οὕς εἵπομεν τοὺς θεοὺς συγχορευτὰς δεδόσθαι, τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἑνρhythμόν τε καὶ ἑναρμόνιον αἰσθησιν μεθ' ἡδονῆς, ἣ δὴ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ χορηγεῖν ἡμῶν τούτους, ᾧδαίς τε καὶ ὀρχήσεσιν ἀλλήλοις συνείροντας, χορούς τε ὠνομακέναι παρὰ τὸ τῆς χαρᾶς ἔμφυτον ὄνομα ¹⁶⁸.

b22-23 ... ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα... (... desde el inicio quienes estuvieron inclinados hacia estas cosas...): a la idea de la mimesis, la armonía y el ritmo como habilidades innatas en el hombre, Aristóteles añade la idea de que no todos los hombres logran desarrollar ampliamente tales habilidades. Sólo aquellos que se sintieron inclinados (οἱ πεφυκότες) hacia estas cosas, lograron dar origen a la poesía.

b24 ... κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων (... progresaron poco a poco y crearon de sus improvisaciones la poesía): como señala Ángel Capelletti, al elemento innato o natural (ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες) se une el cultivo y

¹⁶⁷ ARISTOT. *Polit.* VIII, 17, 1340b19: “parece, asimismo, que tenemos cierto parentesco con las armonías y los ritmos”.

¹⁶⁸ PLAT. *Leg.* 653e 3-654a 3: “Ahora bien, los demás animales carecen del sentido del orden y desorden en sus movimientos, cuyos nombres son armonía y ritmo: a nosotros, en cambio, aquellos dioses de los que decíamos que nos habían sido dados como copartícipes de nuestras fiestas, nos han dado el sentido de la armonía y del ritmo unido al placer, con el cual nos pone en movimiento, nos convierte en sus coregos y nos enlaza los unos con los otros para cantar y danzar, y han dado el nombre de coros a causa de la alegría”.

desarrollo consciente del mismo como elemento decisivo (προάγοντες) en el surgimiento de la poesía. El autor, citando a Lucas, ilustra que primero aparecieron las improvisaciones; luego los hombres las desarrollaron hasta alcanzar un estado que puede considerarse como perteneciente al arte¹⁶⁹.

b25-26 ... οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων... (... unos más serios imitaron las acciones bellas y las de hombres semejantes a ella...): la idea de que la poesía imita las acciones de los hombres ha sido expuesta en 1447b 25: ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας (puesto que quienes imitan, imitan a hombres que actúan). Como poetas más serios serían también los trágicos y los épicos, ya que ambos representan a hombres de elevado valor moral¹⁷⁰.

b26-27 ... οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων... (... otros más vulgares imitaron acciones de hombres ordinarios...): se trata también de los comediógrafos, quienes, según Aristóteles, imitaban a la gente más vulgar y representaban a los hombres con niveles morales muy inferiores: ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἵπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον¹⁷¹.

¹⁶⁹ ARISTÓTELES. *Poética*, trad. Ángel Capelletti, *op.cit.*, p. 51, nota 79.

¹⁷⁰ ARISTOT. *Poet.* 1449b.

¹⁷¹ ARISTOT. *Poet.* 1449a 33-34: “la comedia es, como hemos dicho, imitación de la gente más vulgar, aunque no ciertamente de todos los defectos, sino de lo risible que es parte de lo feo”.

“Longino”

A partir de la aparición en 1674 de su traducción al francés de Nicolas Boileau-Despréaux, el tratado *Sobre lo sublime* ocupó un puesto importante en el debate teórico y literario del criticismo europeo¹⁷². Gracias al impacto y la acogida de esa traducción francesa, el tratado fue considerado, junto con la *Poética* de Aristóteles y el *Ars Poetica* de Horacio, como un texto fundamental para el estudio de la literatura y de la crítica literaria, asimismo se pondera su importancia fundamental en las interpretaciones estéticas del siglo XVIII y XIX, debido “a la elaboración del concepto de lo sublime como distinto del concepto de lo bello”¹⁷³. En el campo de la filología clásica, la obra motivó, a inicios del siglo XIX, un intenso debate sobre su autoría y la fecha en que fue escrita. Actualmente, distintos traductores y comentaristas consensualmente opinan que el tratado “fue probablemente compuesto durante el siglo I d. C., en su segunda mitad, por un autor desconocido, que pudo llamarse Longino, nombre bastante común, al parecer, en la época”¹⁷⁴. Todavía esta hipótesis espera ser corroborada por nuevos descubrimientos, pero ello no impide que sea la versión más convincente en relación con las versiones anteriormente propuestas.

Atkins señala que hasta principios del siglo XIX era común la atribución del tratado a Dionisio Longino, nombre con el que había parecido el *Sobre lo Sublime* en su primera

¹⁷² WOODS, I., “Lo sublime, de la palabra al silencio”, *Mirabilia*. 18 (2014), pp. 256-257.

¹⁷³ CAPPELLETTI, A., “Estética y crítica literaria en el Pseudo-Longino”, *Ideas y valores* (1988), p. 19.

¹⁷⁴ DEMETRIO; LONGINO. *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*, trad. José García López, Madrid, 2008, pp. 139-140.

edición hecha por Robortello en 1554¹⁷⁵. Se advierte, sin embargo, que ese nombre fue un error de interpretación de uno de los códigos del tratado, cuyo encabezamiento dice: “Dionisio o Longino”¹⁷⁶. En lugar de esta autoría, se propone a “Casio Longino”, retórico neoplatónico del siglo III d. C., y consejero de la reina Zenobia de Palmira. No obstante, según Atkins, un examen de estilo, juicios literarios y autores citados en la obra *Discurso Filológico* de Casio Longino y en *Sobre lo sublime*, evidencia que en ningún momento el primero menciona el tratado que aquí nos ocupa en la lista de autores que detalla su contenido, como las referencias y el tema central del segundo no pertenecen al tiempo en que vivió Casio Longino: *Sobre lo sublime* fue un tratado que se escribió para corregir a Cecilio de Calacte, retórico del siglo I d. C., y amigo de Dionisio de Halicarnaso, aspectos de la gran elocuencia que aquél no abordó con claridad en una obra con el mismo título. La preocupación en nuestro tratado por la decadencia en la elocuencia debido a los excesos en el estilo fue un tema que preocupó a los críticos de esa centuria. El autor de nuestro tratado estaría reflejando la tensión entre dos movimientos retóricos: el asianismo, que defendía el estilo pretensioso, y el aticismo, que defendía un estilo más simple valorando los escritores clásicos. Se descarta, entonces, la autoría de “Casio Longino”. Pero en vista de que la inscripción original menciona el nombre de “Dionisio”, hay quienes atribuyeron la obra a Dionisio de Halicarnaso. Pronto, sin embargo, se descarta también esta autoría en virtud de su amistad con Cecilio de Calacte, amén de las diferencias de estilo. Así, dada la referencia

¹⁷⁵ ATKINS, M. A., *Literary Criticism in Antiquity*, London, 1934, p. 211. La presentación de este autor sigue la lectura de Atkins como de los estudios acabados de citar.

¹⁷⁶ En 1808 el prefecto de la Biblioteca Vaticana, Gerolamo Amanti, hizo un descubrimiento en manuscrito 285 del siglo XVI: una inscripción medio borrada que había pasado desapercibida y decía Διονισίου ἢ Λογγίνου (Dionisio o Longino). Otra idéntica inscripción aparece en el manuscrito *Parisinus Gr. 2036*. Por ello la autoría de Dioniso Longino fue descartada. Cfr. ATKINS, M. A., *op. cit.*, p. 212; WOODS, I., *op. cit.*, p. 256, nota 2.

en el manuscrito de “Dionisio o Longino” solo queda como posible autor “Longino”, más tarde “Pseudo-Longino”, y como posible fecha de composición del tratado mediados del siglo I d. C.

www.bdigital.ula.ve

Longino, *Sobre lo Sublime*, 13, 2-4 -14, 1-3

La mimesis poética como inspiración

La obra está dirigida a un joven romano instruido en artes literarias, Postumio Floro Jerenciano, quien se presume fue discípulo de “Longino”. El propósito del autor es explicar cómo y por cuáles métodos el poeta y el escritor pueden alcanzar lo sublime en la composición literaria, puesto que tal aspecto no fue claramente expuesto por Cecilio de Calacte. “Longino”, obedeciendo al carácter técnico que, según él, debe tener un tratado didáctico, inicia el tema dando una descripción del concepto: “Lo sublime se cifra en cierta elevación y magnificencia del lenguaje, y no de otra parte obtienen su fama y logran vestirse con perdurable gloria los más grandes poetas y escritores”¹⁷⁷. Más adelante advierte el autor que esa elevación y magnificencia derivan de una fuerza expresiva que es connatural al poeta y al orador, por lo que la potencia en la expresión depende en su gran mayoría del ingenio o talento natural del escritor. Pero todo ingenio o talento natural corre el riesgo de errar cuando sin disciplina obedece a sus impulsos y a su ignorante temeridad. El talento requiere de decisiones sabias que provee el arte, razón por la cual arte e ingenio se complementan en virtud de alcanzar la grandiosidad en la expresión: el ingenio es principio originario que subyace a toda creación, el arte suministra el método en el proceso de creación, esto es, el momento oportuno y, por extensión, la decisión sabia para manifestar lo sublime¹⁷⁸. A fin de mostrar cómo el poeta y el orador pueden conjugar ambos aspectos para alcanzar lo sublime, Longino determina cinco fuentes: 1) la

¹⁷⁷ LONGINO, I, 3.

¹⁷⁸ LONGINO, II, 2.

concepción de pensamientos elevados; 2) emociones profundas y fuertes; 3) adecuada utilización de las figuras de pensamiento y de dicción; 4) acertado empleo del lenguaje a través de la selección de palabras y el empleo de tropos; 5) composición digna y elevada¹⁷⁹. Las tres últimas son productos del dominio de una técnica que posibilita su utilización adecuada. Son necesarias porque el acertado empleo de palabras aporta belleza y fuerza de expresión, mientras que los tropos contribuyen a la creación de un estilo emotivo¹⁸⁰. La fuente relativa a la concepción de grandes pensamientos es la más importante debido a que surge del talento del escritor. Ella presupone la existencia de un espíritu noble, dotado de un instinto natural abierto a la búsqueda y al amor por lo más excelso en el arte de escribir y por lo que es siempre grandioso y sobrenatural¹⁸¹. Según “Longino”, para este instinto no es suficiente la contemplación y el entendimiento del mundo real, sino que con frecuencia debe abandonarse sus fronteras para contemplar y entender la gran participación que tiene en la vida lo extraordinario, lo grande y lo bello. Prueba de esto es que nuestro espíritu, gobernado por ese instinto natural, no admira los pequeños arroyos, aunque sean útiles y transparentes, sino el Nilo, el Danubio, el Rin, el océano. Los grandes genios de la literatura, aunque cometen errores, tienen algo de sobrehumano porque, así como hay cualidades que prueban que ellos son humanos, lo sublime demuestra que ellos están cerca de la grandeza divina al manifestar un rasgo de perfección divina en su escritura¹⁸². Quien aspire a producir una obra sublime deberá dejarse llevar por ideas nobles y sentimientos acordes con ellas, pues no podría producir una obra tal quien se deje arrastrar por ideas

¹⁷⁹ LONGINO, VIII.

¹⁸⁰ LONGINO, XVI-XXXII.

¹⁸¹ LONGINO, XXXV, 3-4.

¹⁸² LONGINO, XXXVI, 2-3.

innobles y ruines apetencias¹⁸³. De ahí que, según el autor, un espíritu noble tiene dos vías para lo sublime: la imaginación, basada en la representación ardiente y emotiva de imágenes, y la imitación de autores antiguos.

En el capítulo XIII del tratado, “Longino” expone que la imitación de autores literarios puede aportar la perfección en la creación literaria. Su idea de mimesis no se aleja de la de sus antecesores clásicos en tanto que la noción supone en el tratado la producción de una imagen a partir de un modelo. No obstante, el mecanismo de producción mimética y la naturaleza de los elementos que intervienen en ella obedecen en “Longino” a una lógica distinta. Los autores antiguos constituyen el modelo a imitar porque ellos son sublimes: poseen grandeza y magnificencia en el lenguaje y las ideas. Son, por tanto, personajes sobrenaturales y divinos, pues han alcanzado la perfección gracias a su sublimidad. Al ser la emoción un rasgo característico de manifestación sublime, los grandes genios de la literatura son capaces, por naturaleza, de arrastrar al lector u oyente de espíritu mezquino y noble a contemplar lo maravilloso con entusiasmo.

En “Longino”, la actividad mimética supone experimentar una emoción en pos de una idea que es inspirada por otros autores y capturada por el poeta imitador¹⁸⁴. El modelo poético es, entonces, como los efluvios divinos que brotan de la tierra e inspiran a la Pitia a profetizar. Pero su entusiasmo no supone la pérdida del entendimiento por parte del imitador, debido a que en éste opera el instinto natural a pensar y contemplar lo

¹⁸³ LONGINO, IX, 1- 2.

¹⁸⁴ CAPPELLETTI, A., *op. cit.*, p. 30.

maravilloso: captar inmediatamente el objeto¹⁸⁵. Así, el imitador se entusiasma por la magnificencia del autor al mismo tiempo que captura la fuerza y el espíritu del modelo. Esta forma de la actividad mimética ha sido el principio de creación literaria en escritores como Heródoto, Estesícoro, Arquíloco y Platón, quien, a pesar de haber expulsado de su Estado ideal a Homero, imitó la grandiosidad del poeta épico. Esto lo demostró Ammonio en su comentario a la *Iliada*, donde se menciona y clasifica los pasajes en los cuales Platón deriva su estilo de Homero. La imitación no se trata, como señala “Longino”, de un plagio, es decir, de copiar fidedignamente el modelo, sino de apropiarse de la fuerza de una idea o de una frase poética para alcanzar un estilo elevado¹⁸⁶. El capítulo XIV ilustra, mediante una serie de preguntas, la manera en que el imitador puede capturar la fuerza de un modelo. Preguntarnos, por ejemplo, cómo hubiese compuesto Platón, Homero, Demóstenes o Tucídides una frase majestuosa, cómo hubiera juzgado Homero o Demóstenes nuestro escrito en prosa o en verso, o, incluso, cómo lo apreciará la posteridad, ayuda a capturar lo más conveniente de estos autores. Y ello debe ser así porque lo sublime no es algo que se exprese a largo del discurso, sino que aparece súbitamente en cualquier lugar y, cuando aparece, es “el eco de un alma noble”¹⁸⁷; de cara a la mimesis, la del poeta y su modelo. El resultado de la producción mimética es “el sello de un estilo en la elaboración de otro estilo”¹⁸⁸ que, como su modelo, ha de trascender su propio tiempo.

¹⁸⁵ LONGINO, XXXVI, 3.

¹⁸⁶ GOMÁ LANZÓN, J., *Imitación y experiencia*, op. cit., pp. 147-148.

¹⁸⁷ LONGINO, IX, 2.

¹⁸⁸ CAPPELLETTI, A., op. cit., 31.

13

Ἐνδείκνυται δ ἡμῖν οὗτος ἀνὴρ, εἰ βουλοίμεθα μὴ κατολιγωρεῖν, ὥς καὶ ἄλλη τις παρὰ
τὰ εἰρημένα ὁδὸς ἐπὶ τὰ ὑψηλὰ τείνει. ποῖα δὲ καὶ τίς αὕτη; ἡ τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων
συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις. καὶ γε τούτου, φίλτατε, ἀπρίξ
ἐχώμεθα τοῦ σκοποῦ· πολλοὶ γὰρ ἀλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι τὸν αὐτὸν τρόπον,
ὄν καὶ τὴν Πυθίαν λόγος ἔχει τρίποδι πλησιάζουσιν, ἔνθα ῥῆγμά ἐστι γῆς ἀναπνεῖν
ὥς φασιν ἀτμὸν ἔνθεον, αὐτόθεν ἐγκύμονα τῆς δαιμονίου καθισταμένην δυνάμεως
παραυτικά χρησμοδεῖν κατ' ἐπίπνοιαν. οὕτως ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας εἰς
τὰς τῶν ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς ὥς ἀπὸ ἱερῶν στομιῶν ἀπόρροιαί τινες φέρονται,
ὑφ' ὧν ἐπιπνεόμενοι καὶ οἱ μὴ λίαν φοιραστικοὶ τῷ ἑτέρων συνενθουσιῶσι μεγέθει. μόνος
Ἡρόδοτος Ὀμηρικώτατος ἐγένετο; Στησίχορος ἔτι πρότερον ὃ τε Ἀρχίλοχος, πάντων
δὲ τούτων μάλιστα ὁ Πλάτων ἀπὸ τοῦ Ὀμητικοῦ κείνου νάματος εἰς αὐτὸν μυρίας
ὄσας παρατροπὰς ἀποχετευσάμενος. καὶ ἴσως ἡμῖν ἀποδείξεων ἔδει, εἰ μὴ τὰ ἐπ' εἵδους
καὶ οἱ περὶ Ἀμμώνιον ἐκλέξαντες ἀνέγραψαν. ἔστι δ οὐ κλοπὴ τὸ πρᾶγμα, ἀλλ' ὥς ἀπὸ
καλῶν εἰδῶν ἢ πλασμάτων ἢ δημιουργημάτων ἀποτύπωσις. καὶ οὐδ' ἂν ἐπακμάσαι μοι
δοκεῖ τηλικαυτὰ τινα τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι, καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ
συνεμβῆναι καὶ φράσεις εἰ μὴ περὶ πρωτείων νῆ Δία παντὶ θυμῷ πρὸς Ὅμηρον, ὥς
ἀνταγωνιστῆς νέος πρὸς ἤδη τεθραυσμένον, ἴσως μὲν φιλονεικότερον καὶ οἶονεῖ
διαδορατιζόμενος, οὐκ ἀνωφελῶς δ ὁμῶς διηριστεύετο· ἄγαθὴ γὰρ κατὰ τὸν Ἡσίοδον
ἔρις ἦδε βροτοῖσι.' καὶ τῷ ὄντι καλὸς οὗτος καὶ ἀξιονικώτατος εὐκλείας ἀγών τε καὶ
στέφανος, ἐν ᾧ καὶ τὸ ἡττᾶσθαι τῶν προγενεστέρων οὐκ ἄδοξον.

14

Οὐκοῦν καὶ ἡμᾶς, ἡνίκ' ἂν διαπονῶμεν ὑψηγορίας τι καὶ μεγαλοφροσύνης δεόμενον,
καλὸν ἀναπλάττεσθαι ταῖς ψυχαῖς, πῶς ἂν εἰ τύχοι ταῦτό τοῦθ' Ὅμηρος εἶπεν, πῶς δ
ἂν Πλάτων ἢ Δημοσθένης ὕψωσαν ἢ ἐν ἱστορίᾳ Θουκυδίδης. προσπίπτοντα γὰρ ἡμῖν
κατὰ ζῆλον ἐκεῖνα τὰ πρόσωπα καὶ οἷον διαπρέποντα, τὰς ψυχὰς ἀνοίσει πῶς πρὸς τὰ
ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα· ἔτι δὲ μᾶλλον, εἰ κάκεῖνο τῇ διανοίᾳ προσυπογράφοιμεν,
πῶς ἂν τόδε τι ὑπ' ἐμοῦ λεγόμενον παρὼν Ὅμηρος ἤκουσεν ἢ Δημοσθένης, ἢ πῶς ἂν
ἐπὶ τούτῳ διετέθησαν· τῷ γὰρ ὄντι μέγα τὸ ἀγώνισμα, τοιοῦτον ὑποτίθεσθαι τῶν ἰδίων
λόγων δικαστήριον καὶ θέατρον, καὶ ἐν τηλικούτοις ἥρωσι κριταῖς τε καὶ μάρτυσιν
ὑπέχειν τῶν γραφομένων εὐθύνας πεπαῖχθαι. πλέον δὲ τούτων παρορμητικόν, εἰ
προστιθείης, πῶς ἂν ἐμοῦ ταῦτα γράψαντος ὁ μετ' ἐμὲ πᾶς ἀκούσειεν αἰῶν; εἰ δέ τις
αὐτόθεν φοβοῖτο, μὴ τοῦ ἰδίου βίου καὶ χρόνου φθέγγαιτό τι ὑπερήμερον, ἀνάγκη καὶ
τὰ συλλαμβανόμενα ὑπὸ τῆς τούτου ψυχῆς ἀτελῇ καὶ τυφλὰ ὥσπερ ἀμβλοῦσθαι, πρὸς
τὸν τῆς ὑστεροφημίας ὄλῳ μὴ τελεσφορούμενα χρόνον.

82

Sobre lo Sublime, 13, 2-4; 14, 1-3

13

2

Este mismo autor nos demuestra, si no deseamos ser negligentes, que, además de las cosas mencionadas, otro camino conduce a lo sublime. ¿Cuál y de qué clase es ese camino? La imitación y la emulación de los antiguos grandes escritores y poetas. A este fin, querido amigo, debemos atenernos con fuerza, pues muchos son inspirados por un espíritu extraño de la misma manera que cuenta la leyenda de la Pitia, que al acercarse al trípode, donde, según se dice, había una grieta en la tierra que despedía un vapor divino, desde allí, poseída por un poder sobrenatural, al instante profetizaba según la inspiración. De esta misma forma unos efluvios, como los que brotan en los templos sagrados, se transportan del ingenio de los antiguos hasta las almas de los imitadores, quienes inspirados por éstos, e incluso aquellos no tan inspirados, se entusiasman por la grandeza de otros. ¿Fue Heródoto el único escritor más homérico? Primero fue Estíscoro y Arquíloco, aunque mucho más que éstos Platón, quien extrajo de aquel manantial de Homero innumerables riachuelos para sí. Tal vez nos harían falta ejemplos, si Ammonio y sus discípulos, escogiéndolos, no los hubieran escrito. Tal acción no es un plagio, sino como una impresión de bellas formas, imágenes u obras. Y me parece que Platón no sería el primero en ciertas cosas tan respetadas en dogmas filosóficos, ni se embarcaría en frases y materia poética si, por Zeus, no se lanzara con todo su ánimo contra Homero por el primer premio, como un joven rival contra alguien admirado, quizá con demasiada afición a las disputas y con deseo de romper lanzas, pero su lucha por ser el mejor no fue inútil, pues, según Hesíodo, “la disputa siempre es buena para los mortales”. Y en verdad esta lucha es bella y la corona de la fama la más digna de la victoria, y el ser vencido en esto por los antepasados nos es un deshonor.

3

4

14

También es hermoso que nosotros, cuando estemos trabajando en la majestuosidad de una frase y en la falta de grandeza de pensamientos, nos imaginemos en nuestras almas, si ocurre en algún momento, ¿de qué manera habría compuesto esto Homero?, ¿o de qué manera Platón o Demóstenes o, en historia, Tucídides, lo hubieran hecho sublime? Porque al presentarse esas personas ante nosotros como objetos de emulación y ejemplos sobresalientes, elevarán nuestras almas hacia las medidas que hemos imaginado. Y, aún más, si pensamos esto: ¿cómo habría escuchado Homero o Demóstenes mi escrito si hubieran estado presentes? ¿Cuál habría sido su pronunciamiento ante él? En verdad es una gran hazaña suponer tal tribunal o audiencia de nuestras propias palabras, al igual que presentar y rendir cuentas de nuestros escritos ante tan grandes héroes como jueces y testigos. Mas hay un estímulo mayor si añades esto: si yo escribo, ¿cómo lo escuchará la posteridad? Si alguien teme inmediatamente, no dirá algo que dure más allá de la propia vida y época, las cosas concebidas por un espíritu tal necesariamente son ciegas e imperfectas, como hacer abortar, pues no son capaces de llegar a la perfección en virtud de una fama póstuma.

2

3

Comentario

13.2 ... Ἐνδείκνυται δ ἡμῖν οὗτος ἀνὴρ... (... este autor nos demuestra...): se trata de Platón, a quien Longino cita al inicio del capítulo XIII como ejemplo de un estilo sublime en virtud de la naturaleza poética y filosófica de su estilo. En este fragmento la mención de Platón es significativa para iniciar el tema de la imitación, puesto que Longino advierte en su estilo la influencia de Homero.

... τὰ ὑψηλὰ... (... lo sublime...): según Liddel y Scott, la palabra significa “elevado”¹⁸⁹. En la época helenística, surgieron tratados que aproximaban la teoría retórica al estilo literario poético a fin de estudiar formas de composición que mostraran las dotes del orador. Autores como Demetrio hablaron de diferentes estilos entre los que se encontraba el “elevado”, caracterizado por una magnificencia en el lenguaje. En relación con “Longino”, la palabra hace referencia a un estilo “elevado”, pero “Nicolas Boileau-Despréaux tradujo el término *hypsos* en “Longino” por *le sublime* y, gracias al impacto de su traducción en 1674-5, desde entonces nunca se propuso otro término que siquiera amenazase al ‘sublime’¹⁹⁰.

... πολλοὶ γὰρ ἄλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι... (... pues muchos son inspirados por un espíritu extraño...): “Longino” manifiesta una nueva sensibilidad sobre lo sublime al disertar temas como la emoción del autor en el proceso de creación literaria. Esa emoción

¹⁸⁹ LIDELL Y SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, *op.cit.*, disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true>

¹⁹⁰ WOODS, I., *op.cit.*, p. 257.

es entendida como una “inspiración” que conduce hacia la grandeza de estilo y la viveza de la imaginación. Así, en el tratado es recurrente el concepto de “inspiración” expresado con como términos *enthousiasmós*, *bakheuma* que remiten a la idea de inspiración en el *Ión* de Platón.

... παρὰ τὰ εἰρημένα... (... además de las cosas mencionadas...): se refiere a las cinco fuentes para alcanzar un estilo sublime que han sido mencionadas en el capítulo VIII: 1) talento para concebir grandes pensamientos; 2) pasión vehemente y entusiasta; 3) formación de figuras de pensamiento y dicción; 4) uso adecuado de palabras y metáforas; 5) composición digna y elevada.

... ἡ τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις... (... la imitación y emulación de grandes escritores y poetas antiguos...): según Javier Gomá Lanzón, con el surgimiento del Aticismo griego a finales del siglo I a. C., se recomienda la imitación de modelos clásicos. Cecilio de Caleacte en *Sobre el carácter de los tres oradores áticos*, fija una lista cerrada de los oradores canónicos¹⁹¹. Dionisio de Halicarnaso se muestra también partidario de una imitación no literal sino de una apropiación de la fuerza y del espíritu del modelo. Esta imitación también ocupó un lugar especial en las escuelas de retórica. En la *Retórica a Herenio*, se nos dice que la imitación de autores estimula a alcanzar la efectividad de otros oradores. Cicerón, en sus diversos

¹⁹¹ José García López señala que Cecilio de Caleacte fue un liberto de origen judío, que enseñó retórica en Roma en época de Augusto y fue amigo de Dionisio de Halicarnaso. De sus obras sólo nos quedan fragmentos. Además de la obra señalada, entre sus escritos destacan también *Contra los frigios*, en el que ataca a los oradores del movimiento llamado Asianismo o escuela de Asia, un tratado *Sobre lo sublime*, que daría lugar al escrito que ahora trabajamos, unos estudios comparativos entre Demóstenes y Esquines, por un lado, y Demóstenes y Cicerón, por el otro, y un famoso tratado *Sobre las figuras*, entre otros sobre historia, léxico ático, etc. Cfr. DEMETRIO; LONGINO. *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*, op. cit., p. 147, nota 1.

tratados de retórica, advierte la imitación de preceptos más apropiados y sobresalientes de diferentes autores. También Quintiliano en su *Institutio Oratoria* (X, II, 2-3, 26) considera la imitación de modelos literarios como una forma de *exercitatio*. La larga lista de lecturas griegas y romanas que recomienda en su obra constituye modelo para los estudiantes a fin de que éstos extraigan los elementos más significativos para la composición. Una imitación que, sin embargo, debe superar al modelo¹⁹². Horacio en su *Ars Poetica* señala que es preciso manejar los modelos griegos día y noche: *vos exempla Graeca nocturna uersate manu, uersate diurna*¹⁹³. Pero también menciona la vida misma como modelo que el sabio imitador debe estudiar para que sus palabras sean vivas: *respicere exemplar viate morumque iubebo/doctum imitatore, et veras hinc deducere voces*¹⁹⁴.

... τὴν Πυθίαν... (... Pitia...): sacerdotisa de Apolo que daba a conocer los oráculos en Delfos. Para dar la conveniente respuesta se sentaba sobre el trípode santo puesto sobre una cavidad de la que desprendía un fuerte olor y vapor embriagador. A medida que era poseída, sus cabellos se erizaban, su mirada se tornaba feroz, su boca vomitaba espuma y un violento temblor se apoderaba de todo su cuerpo¹⁹⁵.

3... μόνος Ἡρόδοτος Ὀμηρικώτατος ἐγένετο; (¿Fue Heródoto el autor más homérico?): Homero dominó la educación y la cultura griega en general. En el *Íón* Platón se refiere a Homero como “el mejor y más divino de los poetas”¹⁹⁶, mientras que en la *República*, pese al ataque a Homero, se advierte el respeto y la admiración de Platón por el poeta.

¹⁹² GOMÁ LANZÓN, J., *op. cit.*, pp. 135-149.

¹⁹³ HOR. *Ad.Pis.* 268-269.

¹⁹⁴ HOR. *Ad. Pis.* 317.

¹⁹⁵ HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, 2005, p. 279.

¹⁹⁶ PLAT. *Íón*. 335c.

Aristóteles en la *Poética* lo considera el maestro de los poetas trágicos y épicos¹⁹⁷.

“Longino”, por su parte, nos deja ver que el conocimiento de la poesía homérica aportaba experticia técnica.

... Ἀμμώνιον (... Amonio): según Havell, Amonio fue un gramático alejandrino, enviado de la escuela de Aristarco al reino de Augusto. La alusión aquí es una obra sobre pasajes en los cuales Platón ha imitado a Homero¹⁹⁸.

... τοῖς τῆς φιλοσοφίας δόγμασι, καὶ εἰς ποιητικὰς ὕλας πολλαχοῦ συνεμβῆναι καὶ φράσεις: según refiere Diógenes Laercio, Platón escribió poesía en su juventud, pero abandonó esta pasión cuando conoció a Sócrates y se dedicó a la filosofía. Asimismo, la naturaleza poética del estilo de Platón ha sido reconocida por Aristóteles, quien señaló que el estilo de sus diálogos está a mitad de camino entre poesía y prosa¹⁹⁹.

... κατὰ τὸν Ἡσίοδον ἔρις ἦδε βροτοῖσι. (... la disputa siempre es buena para los mortales): frase de *Los Trabajos y días* de Hesíodo²⁰⁰.

14.3 ... μὴ τοῦ ἰδίου βίου καὶ χρόνου φθέγγαιτό τι ὑπερήμερον... (... no dirá algo que dure más allá de su propia vida y época...): para Ángel Cappelletti no se trata simplemente del autor que teme no recibir reconocimiento en la vida sino del que piensa que su obra, reconocida o no en su época, no puede trascender y llegar más allá en el tiempo²⁰¹.

¹⁹⁷ ARISTOT. *Poet.* 1460a.

¹⁹⁸ LONGINUS. *On The Sublime*, trad. H. L. Havell, B.A., London, 1890, p. 93.

¹⁹⁹ D.L. III, 16.

²⁰⁰ HES. *Trab. y días*, 24.

²⁰¹ CAPPELLETTI, A., *op.cit.*, p. 31.

Εἰκός

Verosimilitud

www.bdigital.ula.ve

Aristóteles, *Poética*, 1451a, 36-1451b, 1-32
Verosimilitud, *eikós*.

Si en el capítulo IV de la *Poética* Aristóteles nos deja ver que la mimesis poética consiste en la producción de una imagen a partir de un modelo, en el capítulo IX del tratado el Estagirita explica en qué consiste esa producción²⁰². Estableciendo una oposición entre acto y potencia²⁰³, Aristóteles dice que el historiador narra lo que efectiva y realmente acaeció, mientras que el poeta narra “lo que potencialmente puede suceder”²⁰⁴. El poeta crea su argumento inventando nombres y situaciones para sus personajes o toma de la tradición mitológica y de la historia eventos y personajes considerados reales. En cualquiera de los casos, la actividad del poeta consiste en transformar cada palabra y cada acto de los personajes en potencialidades, esto es, en experiencias universales: la historia, al narrar lo efectivamente acaecido, refiere lo singular y lo concreto; la poesía, por su carácter potencial, refiere universales: acciones y personajes en situaciones características y típicas²⁰⁵. Esto subraya que la actividad mimética no está subordinada al modo en que los hombres son en la realidad. En el tratado se nos dice que el poeta imita las cosas como eran o son, como se dice o se supone que son o como deben ser²⁰⁶. La triple distinción del objeto mimético ilustra que el poeta parte de la realidad, pero su quehacer se dirige a lo que es potencial, lo cual implica crear situaciones distintivas de lo efectivamente acaecido.

²⁰² SUÑOL, V., *op.cit.*, p. 90.

²⁰³ GOMÁ LANZÓN, J., *Imitación y experiencia*, *op.cit.*, p. 132.

²⁰⁴ *Idem*.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 133.

²⁰⁶ ARISTOT. *Poet.* 1460b.

Esas situaciones, sin embargo, deben producirse verosímelmente a fin de que el poeta provoque una respuesta emocional en su auditorio.

En la *Poética*, lo verosímil (εἰκός) constituye un principio de creación que subraya el grado de credibilidad y plausibilidad con los cuales el poeta presenta humanamente el carácter de los personajes y unificadamente los acontecimientos. Los capítulos VII a IX de la *Poética* están dedicados a la estructura del *mythos*. En ellos Aristóteles ha señalado que el *mythos* es una secuencia de acontecimientos en torno a una acción única con una determinada extensión: principio, medio y fin. Esa acción única refiere a un propósito que el personaje desea alcanzar y en virtud del cual el agente puede padecer diferentes cosas y actuar en diferentes contextos. Por ello para Aristóteles es necesario que los eventos sean organizados como una serie unificada de acciones, de modo que al cambiar o eliminar una de las partes, la serie completa quede trastocada. Esa unidad deriva de la conexión verosímil de los acontecimientos, esto es, que una circunstancia debe estar relacionada causalmente con otra como consecuencia de la interacción entre los agentes y como resultado de algún evento fortuito, porque nada impide que lo fortuito sea el tipo de evento que pueda ocurrir verosímelmente. En el caso de Edipo, por ejemplo, matar deliberadamente a un transeúnte agresivo es una consecuencia verosímil, del encuentro con alguien que intentó apartar brutalmente del camino a Edipo, cuando éste huía de su destino: asesinar a su padre y casarse con su madre. Este acontecimiento está relacionado causalmente con el asesinato de Layo y la muerte del padre de Edipo, puesto que el transeúnte agresivo era idéntico a Layo y éste al padre de Edipo. Por tanto, el asesinato de Layo y la muerte del padre de Edipo es consecuencia de una acción deliberada: asesinar a

un transeúnte agresivo. Pero la muerte del padre de Edipo puede entenderse como un acontecimiento fortuito porque no es producto de una acción premeditada: Edipo no mató deliberadamente a su padre, sino a un transeúnte agresivo que pasó a ser su padre y el rey de Tebas²⁰⁷.

La idea de verosimilitud supone dar a las partes del *mythos* una lógica causal que justifica la producción de un evento y crea el efecto de una realidad a través de circunstancias típicas que parecen posibles que ocurran en el contexto representado. En virtud de que el poeta tiene que crear la convicción de la posibilidad del mundo representado, puede recurrir a datos reales en tanto que éstos son verosímiles al demostrar que pueden ser posibles. Si el poeta narra cosas que son imposibles en nuestra realidad, es necesario que las represente verosímilmente, lo cual supone una lógica causal, pues lo verosímil da lugar a lo universal en la medida en que posibilita situaciones y personajes que no evocan una realidad individual, sino la vida práctica en general con cambios y avatares de toda clase. La relación con la verdad que supone el término verosímil no tiene que ver en Aristóteles con una verdad entendida como el acaecer efectivo de una realidad, sino con una verdad entendida como hechos generales que pueden ocurrir en la acción y en la vida del hombre, y que son percibidos como verosímiles por el tratamiento que les da el poeta a través de individualidades: los personajes. Habría que añadir, entonces, que lo verosímil no sólo depende del “encadenamiento causal”, las leyes internas del texto, sino también de la opinión común, de lo que todos creen o saben y de la tradición²⁰⁸.

²⁰⁷ HEATH, M., “The Universality of Poetry in Aristotle’s *Poetics*”, *CQ* 41 (1991), pp. 389-402.

²⁰⁸ Para una lectura más detallada del término *eikós* en Aristóteles cfr. RIU, X., “*Eikós* Nella Poetica Di Aristotele”, *Comunicare La Cultura Antica. I Quaderni Del Ramo D’Oro On-Line*, 5 (2012), 96-111.

Poética, 1451a, 36-1451b, 1-32

φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων) ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.

ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἢ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμωδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἱαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν. ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὐπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, καὶ οὐδὲν ἦττον εὐφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδαὶ εἰσὶν, ἀντέχεσθαι. καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας.

δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα συμβῇ γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἦττον ποιητὴς ἐστὶ τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἶκος γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστίν.

Poética, 1451a, 36-1451b,1-32

Después de todo lo dicho, es evidente que no es trabajo del poeta decir las cosas que suceden, sino las que podrían suceder, esto es, las cosas posibles conforme a la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por hablar en verso o sin él (pues, si las obras de Heródoto estuvieran en metro, no serían menos historia en metro o sin él), sino que difieren en esto: uno dice las cosas que efectivamente acaecen, el otro las cosas que podrían suceder. Por eso la poesía es más filosófica y seria que la historia: la poesía se refiere más a las cosas universales, mientras que la historia se refiere a las cosas particulares.

5

Es universal aquello que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombres conforme a la verosimilitud y a la necesidad. De allí parte la poesía para atribuir nombres: lo singular es qué cosa hizo o padeció Alcibiades. Esto resulta evidente en la comedia: los poetas cómicos compusieron su trama de acuerdo con el principio de la verosimilitud e inventaron sus nombres, y no compusieron, como los yambógrafos, sobre lo singular. La tragedia, en cambio, perseveró en nombres reales. La causa de esto es que lo posible es verosímil, pues creemos que las cosas que no suceden de ningún modo son posibles, pero es evidente que las cosas que suceden son posibles, porque no podrían suceder si no fueran posibles. En algunas tragedias, sin duda, hay uno o dos nombres conocidos, pero el resto es inventado, en algunas ni uno, como en el *Anteo* de Agatón, donde, en efecto, tanto los hechos como los nombres son inventados y de igual modo encantan a todos. Así, se debe procurar no atenerse a todos los argumentos transmitidos por la tradición, sobre los cuales versan las tragedias. Y es ridículo procurarlo, cuando los hechos famosos lo son para unos pocos, pero de igual modo encantan a todos.

10

15

20

25

Por todo esto, es evidente, entonces, que el poeta debe ser más hacedor de argumentos que de metros, en cuanto que es poeta en virtud de la imitación e imita acciones. Pero no por representar hechos reales es menos poeta, pues nada impide que algunas de las cosas reales sean de aquellas que son posibles o verosímiles y, según esto, él es poeta de los mismos.

30

Comentario

1451a1 ... ἐκ τῶν εἰρημένων... (... después de todo lo dicho...): la frase refiere a los capítulos VII y VIII, donde Aristóteles ha hablado de la estructura y unidad del mito. En el capítulo VII el estagirita determina la organización de los hechos con un principio, medio y fin en virtud de que puedan ser comprendidos por el auditorio. Añade que el límite de esta extensión deriva del tránsito de la fortuna a la desgracia o viceversa a través de diferentes sucesos necesarios o verosímiles. El capítulo VIII está dedicado a la unidad del mito, de la cual Aristóteles señala que debe consistir en una acción única en torno a la cual se disponen los distintos sucesos siguiendo el principio de lo verosímil o de la necesidad. De manera que no es posible cambiar ni suprimir ninguna de los elementos sin que se vea alterada toda la estructura.

a2 ... οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατόν... (... los sucesos que podrían suceder, esto es, las cosas posibles...): con respecto al uso del optativo aoristo (γένοιτο) con la partícula ἂν, Curtius señala que se emplea para indicar una cosa que se considera posible en el presente²⁰⁹. Berenguer Amenós agrega que este modo se usa en la oración principal de un periodo condicional para indicar que un hecho podría producirse si se cumpliera determinada condición²¹⁰. Por otra parte, traductores e intérpretes como Cappelletti y

²⁰⁹ CURTIUS, J., *Gramática griega*, Buenos Aires, 1951, p. 293.

²¹⁰ BERENGUER AMENÓS, J., *Gramática griega*, Barcelona, 1999, p. 210.

Halliwell²¹¹ otorgan un valor coordinante a la conjunción καὶ (y), nosotros seguimos la lectura de Viviana Suñol, quien atendiendo a traductores e intérpretes como Butcher, García Yebra, Heath, entre otros, otorga un valor explicativo a la partícula καὶ (esto es) en tanto que la referencia a “las cosas que podrían suceder” abona la interpretación de que sean posibles (τὰ δυνατόν)²¹². De cara a lo expuesto por Aristóteles sobre la estructura del mito, el modo optativo subraya que los acontecimientos van apareciendo poco a poco como resultado de las acciones de una pluralidad de agentes.

a2 κατὰ τὸ εἰκὸς (conforme a la verosimilitud): autores e intérpretes como Butcher, Heath, Cappelletti, Halliwell y Suñol, traducen el término εἰκὸς por “probabilidad”. Esta traducción ha generado dos interpretaciones sobre el criterio de lo “probable” en la estructura interna del argumento. Así, Suñol considera que el criterio de las cosas posibles conforme a lo “probable” “se sustenta en la regularidad que caracteriza a las acciones y, como se ha visto a propósito de la pintura (*Poet.* 1484 b17), no solo el poeta sino también el espectador o el lector deben estar familiarizados con lo que ocurre la mayoría de las veces en el ámbito práctico”²¹³. Para Butcher, Heath y Halliwell, en cambio, la regla de probabilidad refiere a la estructura del poema, a la lógica causal que asegura la cohesión de las partes y que lo probable no está determinado por un promedio numérico de ocurrencia de los eventos poéticos en la realidad. El poeta construye un mundo posible dotado de una causalidad que

²¹¹ ARISTÓTELES. *Poética*, trad. Ángel Cappelletti, *op.cit.*, p. 11; HALLIWELL, S., *The Aesthetics of Mimesis...*, *op.cit.*, p. 154.

²¹² SUÑOL, V., *Más allá del arte...*, *op.cit.*, p. 91, nota. 135.

²¹³ *Ibid.* p. 93.

trasluce la regularidad y la normalidad de los eventos en él²¹⁴. No obstante, otros autores como Barbara Gernez traducen el término por “verosimilitud”²¹⁵. Para ella, lo verosímil subraya la coherencia interna que para Aristóteles debe tener la estructura del argumento. Esta coherencia interna se basa en la producción causal de un evento como en la construcción de personajes que hablan y actúan según su personalidad y las circunstancias en las que se encuentran. También García Yebra traduce el término por verosimilitud²¹⁶.

a2 ἢ τὸ ἀναγκαῖον (o conforme a la necesidad): el empleo de este criterio ha motivado diversas interpretaciones ya que Aristóteles no explica en la *Poética* en qué consiste y los intérpretes como los traductores no logran explicarlo satisfactoriamente. A pesar de ello, parece que la opinión comúnmente aceptada es que el criterio de necesidad subraya que el poeta no puede cambiar los hechos acaecidos en la trama ni modificar ciertos elementos de las tramas tradicionales. Respecto a esto último, Aristóteles señala que no es lícito que el poeta modifique que Clitemnestra murió a manos de Orestes y Erifile por las de Alcmeón, ni tampoco puede cambiar que Troya haya sido saqueada²¹⁷.

a3 ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (el historiador y el poeta no se diferencian por hablar en metro o sin él): la idea de que el metro no constituye un elemento distintivo de la poesía ha sido expuesta al inicio de la *Poética* en relación con la filosofía a través de la figura de Empédocles²¹⁸. En esta primera mención lo

²¹⁴ BUTCHER, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London, 1923, p. 35; HALLIWELL, S., *Ibid.* p. 195; HEATH, M., “The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics”, *op.cit.*, 4-8.

²¹⁵ ARISTOTE. *Poétique*, trad. Barbara Gernez, Paris, 2008, p. XIII.

²¹⁶ ARISTÓTELES. *Poética*, trad. García Yebra, Madrid, 1974.

²¹⁷ ARISTOT. *Poet.* 1453b22-26. Cfr. SUÑOL, V., *op. cit.*, p. 93.

²¹⁸ ARISTOT. *Poet.* 1447b11-12.

que diferencia a la poesía de otros discursos es la imitación. En este fragmento, el rasgo distintivo de la poesía es que tiene un modo de narrar propio apoyado en los principios de verosimilitud y necesidad.

a6 ... διὸ καὶ φιλοσοφώτερον...ποίησις ἱστορίας ἐστίν... (... por eso la poesía es más filosófica y seria que la historia...): como afirma Viviana Suñol, la poesía es más filosófica que la historia por cuanto supone una “superioridad cognitiva y valorativa respecto del carácter empírico de la historia”²¹⁹. La cognición del poeta tiene que ver con transformar en potencialidades las acciones, lo cual supone que el poeta no las concibe como experiencias individuales, sino como generalidades, universales en la vida humana que subrayan que el poeta debe conocer algo de causas y principios²²⁰. Hay aquí una diferencia entre Aristóteles y Platón: mientras éste otorga superioridad a la filosofía y niega al poeta algún tipo de conocimiento, Aristóteles vincula la poesía a la filosofía.

1451b9 ... ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον... (... lo universal es aquellas cosas que le corresponde decir o hacer a cierta clase de hombres conforme a la verosimilitud y la necesidad...): la referencia a lo universal ha dado lugar a diversas interpretaciones. Butcher, por ejemplo, sostiene que se trata de verdades universales²²¹. Halliwell considera que los universales poéticos tienen que ver con las causas, razones o motivos de la vida humana en la estructura del relato, razón por la cual ellos se perciben solo en la estructura del

²¹⁹ SUÑOL, V., *op.cit.*, p. 96.

²²⁰ HALLIWELL, S., *op.cit.*, pp. 181, 182, 183, 184, 186.

²²¹ BUTCHER, S. H., *op.cit.*, p. 163.

argumento²²². Heaht y Suñol consideran que se trata del encadenamiento causal de los hechos poéticos mediante la trama, los cuales trascienden los límites de lo particular y adquieren un carácter universal gracias a su potencialidad²²³.

b10-11 ... ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας... συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν... (... en cuanto a la comedia... compusieron primero sus tramas verosímilmente del mismo modo que inventaron sus nombres...): la referencia a los poetas cómicos muestra que para Aristóteles la actividad del poeta consiste en la construcción de una secuencia de eventos dominada por un orden causal de los mismos. Al ser el entramado de los sucesos poéticos el elemento principal del quehacer poético, todos los demás elementos, agentes, nombres, carácter, pensamiento, entre otros, se subordinan a él.

b16 ... ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται. αἴτιον ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν... (... en cuanto a la tragedia, se perseveró en nombres reales. La causa de esto es que lo posible es verosímil...): Aristóteles insiste en que es necesario que el poeta construya sus tramas verosímilmente. En el caso de la tragedia, utilizar nombres de personajes históricos es verosímil en virtud del carácter persuasivo que tiene lo posible, pues, como señala más adelante, es evidente que lo acaecido es posible y, por extensión, necesariamente persuasivo. Sin embargo, el poeta trágico también puede inventar sus nombres, como sucedía en el *Anteo* de Agatón.

²²² HALLIWELL, S., *op.cit.*, pp. 195-196.

²²³ HEATH, M., "The Universality...", *op.cit.*, pp. 1-2; SUÑOL, V., *op.cit.*, p. 96.

b21 οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ (como en el *Anteo* de Agatón): Agatón fue un poeta ateniense nacido hacia el 440 (a. C.) y contemporáneo de Eurípides. Figura en el *Banquete* de Platón pronunciando un discurso encomiástico sobre el amor²²⁴. Aristóteles lo menciona de nuevo en la *Poética* para atribuirle la introducción de interludios cantados en la tragedia²²⁵. *Anteo* era una tragedia de carácter erótico que se desarrollaba en Mileto.

b29 τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων (el poeta debe ser más creador de tramas que de metros): en el capítulo VI Aristóteles ha mencionado la supremacía del argumento sobre los demás elementos²²⁶. En esta oportunidad el filósofo reitera tal supremacía y nos deja ver, como señala Cappelletti, que para Aristóteles “el contenido es más importante que el estilo y el fondo más esencial que la forma”²²⁷.

b30 ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις (en cuanto que es poeta en virtud de la imitación e imita las acciones): la mimesis constituye el rasgo distintivo del quehacer poético. En esto consigue Aristóteles una explicación para atribuir al argumento su supremacía: al ser la poesía imitación de una acción, es evidente que el poeta debe concentrar su atención en la disposición y síntesis de los acontecimientos que crea.

b31... καὶ ἄρα συμβῇ γενόμενα... ἦττον ποιητὴς... τῶν γὰρ γενομένων... οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι] (... pero no por representar hechos reales... es

²²⁴ PLAT. *Symp.* 195a- 197e.

²²⁵ ARISTOT. *Poet.* 1456a3.

²²⁶ ARISTOT. *Poet.* 1450a16-20.

²²⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, trad. Ángel Cappelletti, p. 70, nota 174.

menos poeta... de las cosas reales... algunas sean verosímiles o posibles): los hechos reales tienen que ver con los sucesos históricos y mitológicos, los cuales son considerados reales gracias a que se les atribuía un componente verdadero. El poeta puede utilizar para su obra eventos de la tradición mitológica o de la historia siempre que respondan al principio de verosimilitud que exige Aristóteles. Sin embargo, el trabajo del poeta no consiste en narrarlos de nuevo en los mismos términos de la tradición o de la historia, sino que el poeta debe transformarlos en potencialidades.

www.bdigital.ula.ve

Efectos de la poesía

www.bdigital.ula.ve

Gorgias

I Gorgias, natural de Leontini, en Sicilia, fue junto con Protágoras uno de los representantes más importantes de la primera generación de sofistas. No se sabe con exactitud su fecha de nacimiento y muerte, pero un dato unánimemente aceptado es que vivió 109 años²²⁸. Filóstrato señalan que Gorgias fue hijo de Carmantidas, discípulo de Empédocles y maestro de personalidades como Critias, Alcibiades, Tucídides, Pericles, Agatón, Polo e Isócrates²²⁹. Tomando en cuenta los datos transmitidos por Platón y Diodoro, la actividad sofística de Gorgias consistió en la enseñanza de la virtud y de la oratoria, cobrando a sus discípulos la cantidad de cien minas²³⁰. A pesar de atribuírseles a Corax y a Tisias la invención de la retórica, Gorgias fue considerado una figura destacada en este arte debido a su habilidad en la expresión y el uso de una prosa con tintes poéticos. A él se le atribuye la invención de las paradojas, el tono altivo, la exposición solemne, las apótesis, las prosbolés en el discurso, las metáforas, alegorías, hipálages, catacresis, hipérbaton, anadiplosis, epanalepsis, apóstrofes y parisosis²³¹. Pausanias cuenta que gracias a su habilidad en la expresión, el sofista fue enviado por sus conciudadanos como jefe de una embajada ante los atenienses. En Atenas pronunció un discurso ante la Ecclesia que le dio fama en esta ciudad²³², no obstante, atrajo también la enemistad de otros pensadores

²²⁸ FILÓSTRAT. *Vid. Sofist.* I, 9, 1ss; D.L. VIII, 58-59; PLIN. *n.h.* VII, 156; PAUS. VI, 17, 7 ss; QUINT. *Inst.* III, 1, 8; CIC. *Cato.* 5. 12. En PROTÁGORAS-GORGIAS, *Fragmentos y testimonios*, trad. José Barrios Gutiérrez, Buenos Aires, 1980, p. 103, se expone que Porfirio sitúa la fecha de nacimiento en los años 460 a 457 a. C., y como fecha de muerte 500 a 497 a de C. Apolodoro sitúa la fecha de nacimiento entre los años 483-482 a. C., y como fecha de muerte 392-389 a. de C. La crítica moderna parece inclinarse por estas últimas.

²²⁹ FILÓSTRAT. *Ep.* 73.

²³⁰ PLAT. *Gorg.* 447 c; DIOD. XII, 53, 8.

²³¹ FILÓSTRAT. *Vid. Sofist.* I, 9, 9-10, DIOD. XII, 53, 9-11.

²³² PAUS. VI, 17, 13.

de la época, como Sócrates y Platón, debido a la manera de ejercer su función docente y su visión sobre el ser, la virtud y la oratoria.

II. Las primeras reflexiones filosóficas del sofista versaron sobre problemas cosmológicos, donde se advierte la influencia de Empédocles²³³. No obstante, el pensamiento de Gorgias alcanza un desarrollo autónomo con su doctrina sobre el ser y su visión sobre la oratoria. De sus apreciaciones sobre una técnica retórica se sabe que quizá fueron expuestas en un tratado titulado *Arte Retórica*, pero de éste no se conserva nada. Sobre su práctica oratoria se conserva la *Defensa de Palamedes*, el *Encomio a Helena* y algunos fragmentos de sus discursos oratorios titulados *Discurso Olímpico*, *Discurso Pítico*, *Epitafio* y *Elogio de los ciudadanos*. Su doctrina ontológica ha llegado a nosotros con el título *Sobre el no ser o sobre la naturaleza* en dos versiones: una contenida en el pseudoaristotélico *De Melisso, Xenophane et Gorgias*, y la otra en *Contra los matemáticos* de Sexto Empírico. En ambas versiones se advierte el escepticismo de Gorgias como base de su filosofía ontológica: para el sofista nada existe, si algo existiera sería incognoscible y si algo existiera y fuese cognoscible, sería incommunicable. Robert Wardy ha señalado que esta doctrina es una transformación del punto de vista de Parménides, “que negaba que el “el no ser” fuese decible o pensable”²³⁴ y consideraba que la realidad es una: el ser. Otros autores añaden que Gorgias habría negado la existencia del ser inmutable y único como de su correlación con la verdad eterna, pero habría mantenido la realidad de las apariencias y con ello una visión positivista basada en que el sujeto cognoscente da al ser y a la verdad un

²³³ PROTÁGORAS-GORGAS, *op.cit.*, p. 109.

²³⁴ WARDY, R., “Retórica”, en BRUNSCHWIG, J., LLOYD, G., *Diccionario Akal del saber griego*, Madrid, 2000, p. 357.

significado. En consecuencia, el conocimiento no es un reflejo exacto de la realidad y la verdad no es absoluta, sino relativa a cada sujeto porque se construye a partir de la percepción de una pluralidad de individuos²³⁵.

Por otra parte, la idea expuesta en *Sobre el no ser* acerca de la imposibilidad del lenguaje para aprehender y comunicar la realidad, constituye para algunos el inicio de una reflexión sobre el lenguaje que culmina en el *Encomio a Helena*. Para Gorgias, el lenguaje no comunica la realidad sino solo lenguaje, ya que éste es distinto de la cosa significada al no poder captar la mayor parte de las cosas reales. La palabra existe en los individuos como instrumento de comunicación, no en la realidad, pero es el mundo exterior el que la vuelve significativa. En tanto instrumento de comunicación, el lenguaje no es apto para transmitir los estados de conciencia del comunicante, al igual que no puede provocar en el que recibe la información, los mismos estados de consciencia que aquél, pero tiene el poder de hacer que el oyente actúe como deseamos. En el *Encomio a Helena*, Gorgias intenta librar a Helena de la mala fama que los poetas han creado sobre ella. Con este fin, el sofista elabora cuatro causas que hacen verosímiles la huida de Helena a Troya: actuó por designio de los dioses; fue raptada; actuó persuadida por la palabra; se enamoró a la vista de Paris. Para Gorgias, la tercera causa justifica no solo el fin de la retórica sino también de toda actividad discursiva.

²³⁵ PROTÁGORAS-GORGAS, *op.cit.*, pp. 112-113.

Gorgias, *Encomio a Helena* Persuasión, *peithó*

El *Encomio a Helena* es el primer texto en la tradición occidental que contiene una breve teoría del lenguaje²³⁶. En el discurso, esta teoría constituye la tercera de las cuatro causas que Gorgias elabora para demostrar que los poetas y aquellos que censuran a Helena mienten. Su principio es que el *logos* posee una fuerza persuasiva que se cifra en una respuesta emocional, porque “la palabra es un gran soberano que con un cuerpo pequeñísimo y sumamente invisible realiza trabajos muy divinos. Ella puede eliminar el temor, suprimir el dolor, infundir alegría y aumentar la compasión”. Gorgias cita como primer ejemplo del poder del *logos* la poesía. Sobre ella señala que su poder emocional no reside en el metro, sino que gracias a la palabra el oyente experimenta simpatéticamente las venturas y desventuras de los personajes, al punto que ellos sienten temor y compasión por los agentes. El segundo ejemplo del poder del *logos* es la magia, que tiene también la capacidad de cambiar los sentimientos: ella logra su efectividad a través de la palabra (*λόγος*), la cual no solo sirve de instrumento para conectar lo divino y lo humano, sino que también es portadora de un mensaje en virtud del cual ella es persuasiva. El tercer ejemplo lo constituye la prosa científica, oratoria y filosófica. La primera intenta convencer sobre cosas ininteligibles para el hombre común confrontando creencias y construyendo verosímilmente su argumento. La oratoria, en cambio, busca persuadir a un juez en las contiendas judiciales y deleitar aunque no diga la verdad, mientras que la prosa filosófica es capaz de hacer cambiar la opinión de su interlocutor.

²³⁶ ASMIS, E., “Plato On Poetic Creativity”, *op.cit.*, p. 341.

Todos estos ejemplos muestran que para Gorgias el poder persuasivo del *logos* desdibuja las diferencias entre los discursos. Si bien éstos atienden a un fin y procedimientos propios, constituyen también una especie del lenguaje, por ende, participan de su poder persuasivo: provocar una emoción o un cambio de conducta. En cada discurso ese poder persuasivo actúa como una fuerza sobrenatural capaz de hacer que el oyente ceda ante ella. De ahí que para el sofista tal capacidad de la palabra es análogo a los efectos de la magia y del fármaco, pues así como la primera atrae el placer y aparta el dolor, y el segundo puede hacer que un cuerpo sane o perezca, así también el lenguaje puede provocar emociones en el alma y drogarla y hechizarla. Sin embargo, Gorgias insinúa que ese poder es asimismo posible gracias a la ignorancia del oyente, pues éste sólo tiene un conocimiento parcial del pasado, del presente y del futuro²³⁷. De cara a esta realidad, el *logos* poético, filosófico, científico y retórico llenan ese vacío mediante el suministro de creencias factibles para el oyente²³⁸. Pero, el hecho de que esas creencias sean viables para los individuos, no impide que ellas puedan ser el resultado de errores y engaños de un sujeto cognoscente, los cuales acepta como verdaderos el receptor debido a su ignorancia y al poder persuasivo de la palabra (ἡ πειθὼ τῷ λόγῳ). En consecuencia, Gorgias advierte que los discursos son susceptibles de ser falsos como de operar por medio del engaño y arrastrar al oyente a vacilantes e inseguras creencias. Parece que esto último es el caso de la poesía, a la que, según Plutarco, Gorgias le atribuyó un engaño útil en tanto que la poesía es una ilusión capaz de provocar una emoción en el espectador.

²³⁷ *Ibid.* p. 341.

²³⁸ *Idem.*

Encomio a Helena 8-14

εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας, οὐδὲ πρὸς τοῦτο χαλεπὸν ἀπολογήσασθαι καὶ τὴν αἰτίαν ἀπολύσασθαι ὥδε. λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θειότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι. ταῦτα δὲ ὡς οὕτως ἔχει δεῖξω·

8

δεῖ δὲ καὶ δόξῃ δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι· τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον· ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθής, ἐπ' ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἰδιὸν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχὴ. φέρε δὴ πρὸς ἄλλον ἀπ' ἄλλου μεταστῶ λόγον.

9

αἱ γὰρ ἔνθεοι διὰ λόγων ἐπωιδᾶι ἐπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται· συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπωιδῆς ἔθελξε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεῖαι. γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὗρηνται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα.

10

ὅσοι δὲ ὅσους περὶ ὧν καὶ ἔπεισαν καὶ πείθουσι δὲ ψευδῇ λόγον πλάσαντες. εἰ μὲν γὰρ πάντες περὶ πάντων εἶχον τῶν [τε] παροιχομένων μνήμην τῶν τε παρόντων [ἐννοίαν] τῶν τε μελλόντων πρόνοιαν, οὐκ ἂν ὁμοίως ὁμοίος ἦν ὁ λόγος, οἷς τὰ νῦν γε οὔτε μνησθῆναι τὸ παροιχόμενον οὔτε σκέψασθαι τὸ παρὸν οὔτε μαντεύσασθαι τὸ μέλλον εὐπόρως ἔχει· ὥστε περὶ τῶν πλείστων οἱ πλείστοι τὴν δόξαν σύμβουλον τῇ ψυχῇ παρέχονται. ἡ δὲ δόξα σφαλερὰ καὶ ἀβέβαιος οὕσα σφαλεραῖς καὶ ἀβεβαίαις εὐτυχίαις περιβάλλει τοὺς αὐτῇ χρωμένους.

11

† τίς οὖν αἰτία κωλύει καὶ τὴν Ἑλένην ὕμνος ἦλθεν ὁμοίως ἂν οὐ νέαν οὖσαν ὥσπερ εἰ βιατήριον βία ἡρπάσθη. τὸ γὰρ τῆς πειθοῦς ἐξῆν ὁ δὲ νοῦς καίτοι εἰ ἀνάγκη ὁ εἰδὼς ἔξει μὲν οὖν, τὴν δὲ δύναμιν τὴν αὐτὴν ἔχει. λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἣν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πιθέσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις. ὁ μὲν οὖν πείσας ὡς ἀναγκάσας ἀδικεῖ, ἡ δὲ πεισθεῖσα ὡς ἀναγκασθεῖσα τῷ λόγῳ μάτην ἀκούει κακῶς.

12

ὅτι δ' ἡ πειθὴ προσιοῦσα τῷ λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο, χρή μαθεῖν πρῶτον μὲν τοὺς τῶν μετεωρολόγων λόγους, οἵτινες δόξαν ἀντὶ δόξης τὴν μὲν ἀφελόμενοι τὴν δ' ἐνεργασάμενοι τὰ ἄπιστα καὶ ἄδηλα φαίνεσθαι τοῖς τῆς δόξης ὁμμασιν ἐποίησαν· δεύτερον δὲ τοὺς ἀναγκαίους διὰ λόγων ἀγῶνας, ἐν οἷς εἷς λόγος πολὺν ὄχλον ἕτερψε καὶ ἔπεισι τέχνη γραφεῖς, οὐκ ἀληθεῖαι λεχθεῖς· τρίτον [δὲ] φιλοσόφων λόγων ἀμίλλας, ἐν αἷς δείκνυται καὶ γνώμης τάχος ὡς εὐμετάβολον ποιοῦν τὴν τῆς δόξης πίστιν.

13

τὸν αὐτὸν δὲ λόγον ἔχει ἢ τε τοῦ λόγου δύναμις πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς τάξιν ἢ τε τῶν φαρμάκων τάξις πρὸς τὴν τῶν σωμάτων φύσιν. ὥσπερ γὰρ τῶν φαρμάκων ἄλλους ἄλλα χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος ἐξάγει, καὶ τὰ μὲν νόσου τὰ δὲ βίου παύει, οὕτω καὶ τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἕτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τι κακὴν τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

14

Encomio a Helena 8-14

Si fue la palabra la que la persuadió y engañó su alma, tampoco por esto es difícil defenderla ni rechazar su culpabilidad de esta manera: la palabra es un gran soberano que con un cuerpo pequeñísimo y sumamente invisible realiza trabajos muy divinos: ella, en efecto, puede eliminar el temor, suprimir el dolor, infundir alegría y aumentar la compasión. Que todas estas cosas son así voy a mostrarlo.

8

Es necesario mostrarlo a los oyentes a través de una opinión: considero y denomino a toda la poesía un discurso con ritmo: a quienes la escuchan, les invade un temor muy espantoso, una compasión acompañada de lágrimas y un deseo nostálgico, y el alma sufre una desgracia propia a través de las palabras por las venturas y desventuras de acciones y cuerpos ajenos. Y ahora debo pasar de este a otro argumento.

9

En efecto, los encantamientos divinos a través de la palabra son atrayentes de placer y reductores de dolor: la capacidad del encantamiento, mezclada con la opinión del alma, la hechiza, persuade y transforma con su magia. De magia y seducción se han inventado dos artes: ellas son errores del alma y engaños de la opinión.

10

Cuántos, a cuántas y sobre cuántas cosas persuadieron y persuaden quienes componen un falso discurso. Pues si todos, sobre todas las cosas, tuvieran memoria de los hechos pasados, presentes y previsión de las futuras, no sería de ningún modo el mismo discurso, pues es posible que ahora ni se recuerde el pasado, ni se observe el presente ni se pueda predecir el futuro, de modo que en la mayoría de los casos, la gente dispone de la opinión como consejera para el alma. La opinión, siendo vacilante e insegura, empuja hacia vacilantes e inciertas venturas a quienes están necesitados de ella.

11

¿Qué causa impide entonces que un canto también condujera a Helena en contra de su voluntad como si hubiese sido raptada por una fuerza violenta?...Pues el discurso que persuadió al alma que persuadió, la forzó a obedecer las órdenes y a estar de acuerdo con los actos. Así, el que la persuadió como la forzó, comete injusticia, mientras que la persuadida, por haber sido forzada por la palabra, escucha en vano el daño.

12

Puesto que la persuasión de la palabra modeló el alma tal como ella quiso, es necesario aprender que los discursos de los meteorólogos, enfrentando opinión contra opinión e introduciendo una, hicieron que las cosas inverosímiles y oscuras parezcan evidentes ante los ojos de la opinión. En segundo lugar, los concursos reglados de oratoria, en los cuales un solo discurso divierte mucho a la muchedumbre y persuade si es escrito con arte, aunque no haya dicho la verdad. En tercer lugar, debates de discursos filosóficos, en los cuales se muestra que la rapidez de la memoria hace que la creencia de la opinión sea mudable.

13

Guardan la misma relación la potencia de la palabra respecto de la disposición del alma o la disposición de los fármacos respecto a la naturaleza de los cuerpos. Porque así como unas medicinas expulsan del cuerpo unos humores y otras otros, y unas hacen cesar la enfermedad y otras la vida, así también las palabras, unas producen dolor, otras deleite, unas asustan, otras infunden ánimo a los oyentes, mientras otras con cierta vil persuasión, hechizan y raptan el alma.

14

Comentario

8. εἰ δὲ λόγος ὁ πείσας καὶ τὴν ψυχὴν ἀπατήσας... (si fue la palabra la que persuadió y engañó su alma...): como afirma Robert Wardy, Gorgias inicia la tercera causa de su argumento “yuxtaponiendo simplemente ‘persuasión’ y ‘engaño’, como si la persuasión, por su naturaleza, hiciese una víctima de quien cede ante ella”²³⁹. En esto se opone Gorgias a Parménides, para quien la persuasión es el único camino posible de investigación pues acompaña la verdad²⁴⁰.

9 λόγον ἔχοντα μέτρον (un discurso con ritmo): al igual que Gorgias, Platón considera el metro un elemento característico de la poesía. Aristóteles, por su parte, se opone a esta idea, y considera la mimesis el rasgo distintivo de la poesía respecto a otras formas discursivas²⁴¹.

9 ... φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολύδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήας... (... un temor muy espantoso, una compasión acompañada de lágrimas y un deseo nostálgico...): el temor, la compasión y el deseo son los sentimientos característicos que produce la poesía. Platón y Aristóteles siguieron en esto a Gorgias, pero, a diferencia del sofista, no atribuyen al *logos* la producción de tales emociones sino a otros procedimientos poéticos: Platón se lo atribuye a la condición de las almas, mientras que Aristóteles al *mythos*.

²³⁹ WARDY, R., *op.cit.*, p. 359.

²⁴⁰ PROCLO. *In Timaeum*. I, 345, 18-20; SIMPLICIO. *Physica*. 116, 28-32.

²⁴¹ ARISTOT. *Poet*. 1147b.

10 ... συγγινομένη γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἢ δύνάμει τῆς ἐπωιδῆς ἔθελε καὶ ἔπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία... (... la capacidad del encantamiento, mezclada con la opinión del alma, la hechiza, persuade y transforma con su magia...): tras el ejemplo de la poesía, Gorgias continúa el desarrollo de su teoría del lenguaje citando ahora el discurso mántico para ilustrar su poder persuasivo. Platón en las *Leyes* señala que la praxis mágica, sortilegios, encantamientos (ἐπωιδαι) y conjuros tienen eficacia porque persuaden, a quienes buscan hacer daño a otro, de su poder mágico²⁴².

10 ... γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὕρηνται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα... (... de seducción y magia se han inventado dos artes: ellas son errores del alma y engaños de la opinión...): para la mayoría se trata de la poesía y de la retórica²⁴³.

Sobre la dimensión mágica de la retórica gracias a la palabra, el Gorgias de Platón cita un ejemplo sacado de su experiencia: estando con su hermano y con otros médicos en la casa de uno de sus enfermos, logró convencer al enfermo con su palabra y su arte retórica de que se operara y tomara la medicina²⁴⁴. Asimismo, en el *Eutidemo* dice Sócrates que el arte de los discursos sofísticos (la retórica) es una parte inferior del arte de los encantamientos, pues mientras éste encanta a todo tipo de animales y cura enfermedades, aquél persigue el encantamiento y la persuasión de los miembros de un jurado, una asamblea o cualquier otro tipo de gente reunida. Ambas artes, sin embargo, son, para Sócrates, nocivas, porque sus efectos son la ruina y la corrupción del alma a la que son capaces de arrastrar en virtud del

²⁴² PLAT. *Leg.* XI, 933a.

²⁴³ PAGLIALUNGA, E., *Manual de Teoría clásica*, op.cit., p. 48.

²⁴⁴ PLAT. *Gorg.* 456b-c.

poder que sobre ella han conseguido con la palabra²⁴⁵. Finalmente, en el *Sofista*, Platón señala que los sofistas son portadores de palabras embrujadas y, por ende, de embrujos²⁴⁶. Como nos deja ver también en el *Gorgias*²⁴⁷, la actividad del sofista, y la palabra con ella vinculada, es negativa porque se refiere a lo verosímil y a las apariencias, al igual que persuade de lo justo sin conocimiento de ello. En el caso de la poesía como engaño, hay quienes relacionan este pasaje con un fragmento de Plutarco, donde se cita a Gorgias sobre el tema:

La tragedia floreció y fue aclamada porque constituyó un relato y un espectáculo maravilloso para los hombres de entonces y porque produjo con sus mitos y con sus pasiones un engaño, como dice Gorgias, de tal naturaleza que quien cae en él se hace más justo que quien no incurre en el mismo, y que quien es engañado se hace más sabio que quien no se deja engañar.

En efecto, se hace más justo porque cumplió lo que había prometido; se hace más sabio porque quien no está carente de sensibilidad es invadido por el placer de la palabra²⁴⁸.

11... οἱ πλεῖστοι τὴν δόξαν σύμβουλον τῇ ψυχῇ παρέχονται... (... la gente dispone de la opinión como consejera del alma...): la opinión es el terreno en el cual opera la persuasión. Para Parménides, las opiniones no transmiten la verdad, pero para reconocer lo verdadero de lo aparente es necesario conocer la opinión del hombre. En el *Sofista*, Platón considera la opinión, el pensamiento y la imaginación fenómenos susceptibles de falsedad y

²⁴⁵ PLAT. *Euthyd.* 289e- 290a.

²⁴⁶ PLAT. *Soph.* 235a.

²⁴⁷ PLAT. *Gorg.* 454e- 455a.

²⁴⁸ PLUT. *De glor. Athen.*, 5, 348 c. en PROTÁGORAS-GORGAS, *op.cit.*, pp. 161-162.

de verdad²⁴⁹. En la *República* ubica la opinión entre el conocimiento y la ignorancia²⁵⁰. En el *Gorgias*, el común de la gente es ignorante²⁵¹.

12 ... λόγος γὰρ ψυχὴν ὁ πείσας, ἣν ἔπεισεν, ἠνάγκασε καὶ πιθέσθαι τοῖς λεγομένοις καὶ συναινέσαι τοῖς ποιουμένοις... (... pues el discurso que persuadió al alma que persuadió, la forzó a obedecer las órdenes y a estar de acuerdo con los actos...): al identificar persuasión con fuerza, Gorgias niega que exista explícitamente una diferencia entre ellas²⁵².

14 τῶν φαρμάκων... (de los fármacos...): otra imagen para destacar la naturaleza de la persuasión del lenguaje. En esta oportunidad Gorgias recurre al lenguaje médico para subrayar los efectos de la palabra. Pasaje que recalca la continuidad del encantamiento de la palabra mencionada desde el inicio del texto. Es importante señalar que el término *katharsis* empleado por Aristóteles para describir el efecto de la poesía sobre el oyente, pertenece también al lenguaje médico.

²⁴⁹ PLAT. *Soph.* 235a.

²⁵⁰ PLAT. *Rep.* 478d.

²⁵¹ PLAT. *Gorg.* 459a.

²⁵² WARDY, R., *op.cit.*, p. 361.

Platón, *República*, X, 605c7-606d
Placer, *hedoné*

Para Platón el placer es un estado afectivo que se produce en relación con las tres partes del alma: la racional, a través de la cual el alma razona y domina los impulsos; la irascible, que auxilia a la parte racional irritándose y luchando por lo que la razón considera que es justo; y la parte concupiscible, que es el principio de las emociones descontroladas y de ciertos hartazgos²⁵³. Hay, por tanto, placeres que derivan del pensamiento, la sabiduría o de aquellas actividades que están asociadas con la parte racional del alma, y placeres que nacen de un cierto estado vicioso o irracional: el deseo corporal, los celos, la envidia, la cólera, el temor, la pena y la risa²⁵⁴. Estos placeres coexisten uno al lado del otro en el hombre, pero depende de la educación de su alma que alguno de ellos lo domine o no por entero ante circunstancias de la vida, deseos u objetos sensoriales, naturales o artificiales, que tienen cualidades que parecen cualidades morales que influyen sobre el alma del espectador²⁵⁵. Como afirma Asmis, Platón y Gorgias coinciden en que las imágenes y el lenguaje modelan la conducta del hombre, si bien Platón expone una nueva visión en la *República* al asociar carácter moral con los objetos sensoriales²⁵⁶. Esa visión, como hemos visto en dicho diálogo, deriva del sistema metafísico platónico, según el cual el mundo sensible contiene imágenes de bondad creadas por Dios y las cuales imita el artesano humano emulando al artesano divino. En la *República*, Platón, tras haber definido la poesía como mimesis, muestra el tipo de imágenes que produce el poeta. Según el filósofo, el

²⁵³ PLAT. *Rep.* 439c; 441a.

²⁵⁴ PLAT. *Phil.* 44d-45e; 50e- 52b.

²⁵⁵ ASMIS, E. "Plato On Poetic Creativity...", *op.cit.*, p. 349.

²⁵⁶ *Idem.*

poeta representa acciones humanas acompañadas de pena y de placeres asociados con la aflicción, la risa, la injuria y la ira, porque tiene una tendencia natural a imitar esta parte emocional del alma que es más fácil de representar²⁵⁷. En consecuencia, la poesía modela la conducta del hombre al complacer la parte inferior y más débil de nuestro ser por medio de una transferencia de la experiencia del poeta al alma del oyente como la que ejerce los imanes en el *Ión*²⁵⁸. La poesía hace que el alma del niño y la del hombre adulto común crean las mentiras de los poetas sobre los dioses entregados a los vicios, peleando entre ellos, disfrazándose y metamorfoseándose ante nosotros. Esto es posible porque el alma del niño es fácil de moldear al no poder reconocer dónde hay o no alegoría, mientras que el alma del hombre adulto que se deja arrastrar por esas historias demuestra que es moralmente débil. Sin embargo, la gran paradoja de la poesía, según Platón, es que los hombres más virtuosos, con excepciones de unos pocos, aún intentando controlarse por medio de la razón, experimentan las emociones representadas y creen que con ello ganan placer. Éste se traduce en un gozo independiente del juicio de valor que esos hombres puedan hacer sobre el poema y a sabiendas de que los placeres representados por el poeta avergüenzan en la vida real. El hombre virtuoso termina, como el espectador común, nutriendo sentimientos de compasión que sabe que en la vida real no les son útiles, o convirtiéndose en un comediante porque participa de lo ridículo al ceder a la risa, con el pretexto de que no es vergonzoso participar de las emociones de otros. La poesía, entonces, no insita al control de las emociones por medio de la razón sino que fortalece la debilidad

²⁵⁷ PLAT. *Rep.* X, 604c- 605a.

²⁵⁸ ASMIS, E., *op.cit.*, p. 347.

del hombre al provocar placeres asociados con la parte inferior de nuestro ser, nutriendo lo que conviene que esté gobernado para ser mejores y más felices.

www.bdigital.ula.ve

Platón, *República*, X, 605c7-606d

Σω. οὐ μέντοι πῶ τό γε μέγιστον κατηγορήκαμεν αὐτῆς. τὸ γὰρ καὶ τοὺς ἐπεικεῖς ἱκανὴν εἶναι λωβᾶσθαι, ἐκτὸς πάνυ τινῶν ὀλίγων, πάνδεινόν που.

Γλ. τί δ' οὐ μέλλει, εἴπερ γε δρᾷ αὐτό;

ἀκούων σκόπει. οἱ γάρ που βέλτιστοι ἡμῶν ἀκροώμενοι Ὀμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν μιμουμένου τινὰ τῶν ἡρώων ἐν πένθει ὄντα καὶ μακρὰν ῥῆσιν 605δ
Σω. ἀποτείνοντα ἐν τοῖς ὀδυρμοῖς ἢ καὶ ἄδοντάς τε καὶ κοπτομένους, οἷσθ' ὅτι χαίρομέν τε καὶ ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἐπόμεθα συμπάσχοντες καὶ σπουδάζοντες ἐπαινοῦμεν ὥς ἀγαθὸν ποιητήν, ὃς ἂν ἡμᾶς ὅτι μάλιστα οὕτω διαθῇ.

Γλ. οἶδα· πῶς δ' οὐ;

ὅταν δὲ οἰκεῖόν τινι ἡμῶν κῆδος γένηται, ἐννοεῖς αὖ ὅτι ἐπὶ τῷ ἐναντίῳ 605ε
Σω. καλλωπιζόμεθα, ἂν δυνώμεθα ἡσυχίαν ἄγειν καὶ καρτερεῖν, ὥς τοῦτο μὲν ἀνδρὸς ὄν, ἐκεῖνο δὲ γυναικός, ὃ τότε ἐπηνοῦμεν.

Γλ. ἐννοῶ, ἔφη.

Σω. ἢ καλῶς οὖν, ἦν δ' ἐγώ, οὗτος ὁ ἔπαινος ἔχει, τὸ ὁρῶντα τοιοῦτον ἄνδρα, οἷον ἑαυτόν τις μὴ ἀξιοῖ εἶναι ἀλλ' αἰσχύνοιτο ἄν, μὴ βδελύττεσθαι ἀλλὰ χαίρειν τε καὶ ἐπαινεῖν;

Γλ.. οὐ μὰ τὸν Δί', ἔφη, οὐκ εὐλόγῳ ἔοικεν.

Σω. ναί, ἦν δ' ἐγώ, εἰ ἐκείνη γ' αὐτὸ σκοποίης. 606α

Γλ. πῆ;

Σω. εἰ ἐνθυμοῖο ὅτι τὸ βίᾳ κατεχόμενον τότε ἐν ταῖς οἰκείαις συμφοραῖς καὶ πεπεινηκὸς τοῦ δακρύσαι τε καὶ ἀποδύρασθαι ἱκανῶς καὶ ἀποπλησθῆναι, φύσει ὄν τοιοῦτον οἷον τούτων ἐπιθυμεῖν, τότε ἔστιν τοῦτο τὸ ὑπὸ τῶν ποιητῶν πιμπλάμενον καὶ χαῖρον· τὸ δὲ φύσει βέλτιστον ἡμῶν, ἅτε οὐχ ἱκανῶς πεπαιδευμένον λόγῳ οὐδὲ ἔθει, ἀνίησιν τὴν φυλακὴν τοῦ θρηνώδους τούτου, ἅτε ἀλλότρια πάθη θεωροῦν καὶ ἑαυτῷ οὐδὲν αἰσχρὸν ὄν εἰ ἄλλος ἀνὴρ ἀγαθὸς φάσκων εἶναι ἀκαίρως πενθεῖ, τοῦτον ἐπαινεῖν καὶ ἐλεεῖν, ἀλλ' ἐκεῖνο κερδαίνειν ἡγεῖται, τὴν ἡδονήν, καὶ οὐκ ἂν δέξαιτο αὐτῆς στερηθῆναι καταφρονήσας ὅλου τοῦ ποιήματος. λογίζεσθαι γὰρ οἶμαι ὀλίγοις τισὶν μέτεστιν ὅτι ἀπολαύειν ἀνάγκη ἀπὸ τῶν ἀλλοτρίων εἰς τὰ οἰκεῖα· θρέψαντα γὰρ ἐν ἐκείνοις ἰσχυρὸν τὸ ἐλαινὸν οὐ ῥάδιον ἐν τοῖς αὐτοῦ πάθεσι κατέχειν. 606β

Γλ. ἀληθέστατα, ἔφη. 606γ

Platón, *República*, X, 605c-606d

So. Pero aún no hemos dicho la propiedad más grave de la poesía. Sin duda su capacidad de insultar a los hombres virtuosos, con excepción de unos pocos, es muy terrible.

Gl. ¿Cómo no ha de serlo, si en efecto es eso lo que hace?

So. Escucha y juzga. Sabes que los mejores de nosotros, al oír cómo Homero o cualquier otro poeta trágico imita a alguno de sus héroes estando en pena o extendiéndose entre lamentos con un largo discurso o canta y se golpea el pecho, sentimos gozo, y, entregándonos, acompañamos las representaciones con simpatía, y alabamos anciosos como buen poeta a quien más fuertemente nos conduzca de este modo. 605d

Gl. Lo sé, ¿cómo no?

So. Pero cuando una desgracia le ocurre a alguno de nosotros, bien sabes que alardeamos de lo contrario, si somos capaces de estar tranquilos y ser pacientes, en cuanto que esto es propio de varón y aquello que aplaudíamos es de mujer. 605e

Gl. Me doy cuenta, dijo.

So. ¿Crees, dije, que ese elogio está bien, que cuando alguien, observando un hombre de tal clase, no aceptaría ser como él sino que sentiría vergüenza, pero no lo aborrece sino que lo celebra y alaba?

Gl. No, por Zeus, no me parece razonable.

So. Pero lo es, dije, si examinas y observas esto. 606a

Gl. ¿Cómo?

So. Si pensamos que aquello que es reprimido con fuerza en nuestras desgracias, está hambriento de llorar, de lamentarse y de satisfacerse, porque está en nuestra naturaleza desear tales cosas, esto es lo que satisfacen y complacen los poetas. Y lo mejor de nosotros por naturaleza, como no ha sido suficientemente educado por la razón ni por el hábito, baja la guardia ante la parte más endeble, porque ve experiencias ajenas y no le parece vergonzoso alabar y compadecer si otro hombre, llamándose ser bueno, se apesadumbra, sino que cree que con ello obtiene una ganancia, el placer, y no aceptaría ser privado de él para desdeñar el poema entero. Así, creo que son pocos a los que les es dado pensar que se puede sacar algún provecho de las vicisitudes ajenas para los asuntos propios, nutriendo en éstos un fuerte sentimiento de lástima, que no es fácil contener en nuestras propias penalidades. 606b

Gl. Es la pura verdad. 606c

ἄρ' οὖν οὐχ ὁ αὐτὸς λόγος καὶ περὶ τοῦ γελοίου; ὅτι, ἂν αὐτὸς αἰσχύνοιο γελωτοποιῶν, ἐν μιμήσει δὲ κωμωδικῇ ἢ καὶ ἰδίᾳ ἀκούων σφόδρα χαρῆς καὶ μὴ μισῆς ὥς πονηρά, ταῦτόν ποιεῖς ὅπερ ἐν τοῖς ἐλέοις; ὁ γὰρ τῷ λόγῳ αὖ κατεῖχες ἐν σαυτῷ βουλόμενον γελωτοποιεῖν, φοβούμενος δόξαν βωμολοχίας, τότε αὖ ἀνιεῖς, καὶ ἐκεῖ νεανικὸν ποιήσας ἔλαθες πολλάκις ἐν τοῖς οἰκείοις ἐξενεχθεὶς ὥστε κωμωδοποιὸς γενέσθαι.

Γλ. καὶ μάλα, ἔφη.

καὶ περὶ ἀφροδισίων δὴ καὶ θυμοῦ καὶ περὶ πάντων τῶν ἐπιθυμητικῶν τε καὶ λυπηρῶν καὶ ἡδέων ἐν τῇ ψυχῇ, ἃ δὴ φαμεν πάσῃ πράξει ἡμῖν ἔπεσθαι, ὅτι τοιαῦτα ἡμᾶς ἢ ποιητικὴ μίμησις ἐργάζεται· τρέφει γὰρ ταῦτα ἄρδουσα, δέον αὐχμεῖν, καὶ ἄρχοντα ἡμῖν καθίστησιν, δέον ἄρχεσθαι αὐτὰ ἵνα βελτίους τε καὶ εὐδαιμονέστεροι ἀντὶ χειρόνων καὶ ἀθλιωτέρων γινώμεθα.

606d

Γλ. οὐκ ἔχω ἄλλως φάναι, ἢ δ' ὅς.

www.bdigital.ula.ve

So. ¿Y no cabe la misma razón en lo que respecta a lo cómico? Porque, si en las imitaciones cómicas o en una conversación privada, tú te avergüenzas de soltar la carcajada o ríes al escuchar algo grave pero no lo aborreces porque es perverso, ¿no haces lo mismo en los temas sentimentales? Pues de nuevo sueltas lo que con tu razón, por temor a opinar bufonerías, se contuvo en ti cuando deseaba echar a reír y, entonces, cuando te hacías el fuerte, no te dabas cuenta de que muchas veces te dejaste arrastrar en los tratos cotidianos hasta convertirte en un comediante.

Gl Bien cierto, dijo.

So. Y sobre los placeres amorosos, la cólera y todos los deseos en el alma, como los dolorosos y placenteros, que decimos que siguen a nuestras acciones, ¿no produce la mimesis poética en nosotros los mismos efectos? Pues nutre regando estas cosas que convienen que estén secas, y nos pone como gobernante esas cosas que deben ser gobernadas a fin de que seamos mejores y más felices, en lugar de peores y más desgraciados.

606d

www.bdigital.ula.ve

Comentario

605c ... τὸ... ἱκανὴν εἶναι λωβᾶσθαι... (... su capacidad de corromper...): según Liddell y Scott λωβᾶσθαι significa “insultar”, “maltratar”, pero también “dañar”, de donde se infiere “corromper”²⁵⁹. En este sentido seguimos la lectura de Adams²⁶⁰.

605d3 ... αὐτοὺς ἐπόμεθα συμπάσχοντες... (... seguimos las representaciones sintiendo simpatía...): Aristóteles en *Política* señala que la música afecta simpatéticamente a las almas, al hacer que el oyente experimente la pena y el deleite que ella representa, de manera muy parecida a como se experimentan en la realidad: ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες συμπαθεῖς, καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν (todos, al oír las imitaciones son arrastrados al estado del alma correspondiente, independientemente de los ritmos y melodías)²⁶¹. En relación con αὐτοὺς, refiere a la actividad mimética de Homero y los poetas trágicos, que es ilustrada con el ejemplo de una circunstancia en la que se encuentra un héroe, por lo que traducimos el término por “representaciones”. Así también lo traducen Paul Shorey, José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano²⁶².

605d3-4 ... ἐπαινοῦμεν ὡς ἀγαθὸν ποιητὴν, ὃς ἂν ἡμᾶς ὅτι μάλιστα οὕτω διαθῇ... (... alabamos como buen poeta a quien más fuertemente nos conduzca de este modo...): en las

²⁵⁹ LIDDELL y SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, op.cit., disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true>.

²⁶⁰ ADAMS, J., *The Republic of Plato*, op.cit., nota 605c. La misma lectura hace Paul Shorey en PLATO. *Plato in Twelve volumes*, London, 1969.

²⁶¹ ARISTOT. *Pol.* 1340a.

²⁶² PLATO. op.cit., trad. Shorey Paul; PLATÓN. *República*, trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, 2003.

Leyes, Platón menciona que en los sacrificios públicos el coro que llorara con mayor fuerza y agitara al oyente, obtenía la victoria: ὃς ἂν δακρῦσαι μάλιστα τὴν θύσασαν παραχρῆμα ποιήσῃ πόλιν, οὗτος τὰ νικητήρια φέρει (aquel que pueda hacer llorar con más fuerza a la ciudad que está dispuesta a sacrificar el poema, ese se lleva la victoria)²⁶³. En su *Arte Poética* Horacio señala que el poeta trágico lucha por el halago del espectador²⁶⁴.

605e5 ... τις μὴ ἀξιοῖ... ἀλλὰ χαίρειν τε καὶ ἐπαινεῖν... (... alguien no aceptaría... sino que celebra y alaba...): para Platón, el elogio que otorga el público al poeta es una de las paradojas de la poesía: el espectador virtuoso por su juicio y dominio sabe que se avergonzaría de hacer las acciones de los héroes, pero no las aborrece sino que las celebra y aplaude.

606a4-5 ... φύσει δὲ τοιοῦτον οἶον τούτων ἐπιθυμεῖν... (... porque está en nuestra naturaleza desear tales cosas...): en el *Filebo*, Platón ha expuesto el deseo como una afección del alma basada en la carencia de algo que busca su repleción: διψῇ γάρ, τοῦτο δὲ κένωσις· ὁ δ' ἐπιθυμεῖ πληρώσεως (aquel que está vacío experimenta el deseo o la necesidad de llenarse)²⁶⁵.

606b4 ... ἀλλ' ἐκεῖνο κερδαίνειν ἡγεῖται, τὴν ἡδονήν... (... sino que cree que con ello obtiene una ganancia, el placer...): al saciar la poesía el deseo de gemir, el placer se impone como algo real, independientemente de que la historia representada no lo sea. Trasluce en este pasaje una idea ya expuesta en el *Filebo* sobre el placer y su relación con el objeto: ὥς

²⁶³ PLAT. *Leg.* 800d.

²⁶⁴ ARISTOT. *Ad. Pis.* 220.

²⁶⁵ PLAT. *Phil.* 35b.

ἦν μὲν χαίρειν ὄντως ἀεὶ τῷ τὸ παράπαν ὁπωσοῦν καὶ εἰκῇ χαίροντι, μὴ μέντοι ἐπὶ τοῖς οὖσι μὴδ' ἐπὶ τοῖς γεγονόσιν ἐνίοτε, πολλάκις δὲ καὶ ἴσως πλειστάκις ἐπὶ τοῖς μὴδὲ μέλλουσί ποτε γενήσεσθαι (digo que el gozar es siempre a lo que de cualquier modo y en cualquier medida se goza, aunque sea por cosas que no son ni fueron reales, muchas veces y posiblemente sobre cosas que jamás son reales) ²⁶⁶.

606b4-5 ... καὶ οὐκ ἂν δέξαιτο αὐτῆς στερηθῆναι καταφρονήσας ὅλου τοῦ ποιήματος...

(... y no aceptaría ser privado de él para desdeñar el poema entero...): en las *Leyes*, Platón expone que quienes tienen un carácter por naturaleza o por hábito afín a las acciones y circunstancias representadas, sienten placer con la representación y la alaban como bella. Por otra parte, aquellos en quienes su carácter o hábito se opone a la representación, no sienten placer y la denominan fea. Y hay también una tercera posibilidad: la de quienes cuyo carácter es recto, pero su hábito es malo, o tienen un carácter malo y hábitos buenos, ellos le dan un calificativo distinto al de su placer: consideran agradable la representación, pero mala en cuanto a ciertos elementos estéticos²⁶⁷. Quizá a este último está haciendo referencia Platón en este pasaje.

606b6 ... θρέψαντα γὰρ ἐν ἐκείνοις ἰσχυρὸν τὸ ἐλαινὸν... (... nutriendo en éstos un fuerte sentimiento de lástima...): seguimos la lectura de Adams, quien señala que Platón y Aristóteles coinciden al sostener que la piedad es una de las principales emociones que suscita la tragedia. El punto que separa a ambos filósofos es el efecto que produce sobre la vida humana y la conducta por la indulgencia de esta emoción. Para Platón, las emociones

²⁶⁶ PLAT. *Phil.* 40.

²⁶⁷ PLAT. *Leg.* 656b.

que alimentan la poesía no ayudan al hombre en la vida real, porque son impulsos irracionales. Para Aristóteles, los efectos de la tragedia y de la música purgan emociones afines y tiende a librarnos de su dominio²⁶⁸.

606c5 ... φοβούμενος δόξαν βωμολοχίας... (... por temor a opinar bufonerías...): en las *Leyes*, Platón señala que es necesario conocer lo cómico en sí mismo para nunca hacer ni decir cosas ridículas por ignorancia. Establece la comedia como arte que debe ejecutar el esclavo o un extranjero asalariado, pero nunca se debe tomar en serio, porque pone en ridículo a la gente²⁶⁹.

606c7... ἐκεῖ νεανικὸν ποιήσας ἔλαθες πολλάκις ἐν τοῖς οἰκείοις ἐξενεχθεὶς ὥστε κωμωδοποιὸς γενέσθαι... (... no te dabas cuenta de que muchas veces te dejaste arrastrar en los tratos cotidianos hasta convertirte en un comediante...): la idea es que la parte racional del alma, al no estar lo suficientemente educada, cede al deseo de la parte irracional sin que el individuo sea consciente de su dualidad.

606d3-4 ... καὶ ἄρχοντα ἡμῖν καθίστησιν, δέον ἄρχεσθαι αὐτὰ... (... nos pone como gobernante esas cosas que deben ser gobernadas...): para Platón, el hombre de su ciudad debe tener un carácter moderado y justo, lo cual se opone a las emociones que provoca la poesía. En la *República*, ese carácter es reflexionado como parte del *nomos* que controla la

²⁶⁸ ADAMS, J., *op.cit.*, nota 606, disponible en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0094%3Abook%3D10%3Asection%3D606C>.

²⁶⁹ PLAT. *Leg.* 816d-e; 935b-c.

ciudad²⁷⁰. Por tanto, la poesía será aceptada en la ciudad siempre que cumpla con la ley:
transmitir imágenes de buena conducta para los ciudadanos.

www.bdigital.ula.ve

²⁷⁰ PLAT. *Rep.* 387e- 388a; 640c.

Aristóteles, *Poética*, 1453b-1454 a 5 Temor y Compasión, *phóbos-eleeinós*

La apreciación de Aristóteles en la *Poética* sobre los efectos de la poesía está incompleta. Su análisis no solo se limita al género trágico, sino que la discusión del efecto emocional de la tragedia es concisa y poco clara²⁷¹. En el capítulo VI de nuestro texto, el Estagirita dice que la tragedia conduce, a través del temor y de la compasión, a la purificación (*katharsis*) de esas pasiones. La palabra *katharsis* subraya que la producción trágica supone una respuesta emocional del auditorio, pero en el texto no se describe en qué consiste esa respuesta emotiva. Ante la falta de esa descripción, han surgido numerosas interpretaciones de las cuales la opinión comúnmente aceptada, es que *katharsis* significa “purificación” y puede tener en Aristóteles un sentido médico o un sentido religioso-moral²⁷². Además, esa purificación se experimenta si el oyente ha sentido simpatéticamente los hechos. En *Política*, Aristóteles ha señalado que la música afecta el carácter moral del oyente porque ella lo arrastra al estado emocional que contiene su representación: la ira y la dulzura, la fortaleza y la templanza, el temor y la compasión. Las personas que han sido afectadas simpatéticamente por las melodías, quedan como si hubieran tomado una medicina y una purgación²⁷³. En *Poética*, en cambio, hallamos que el temor y la compasión son los sentimientos a través de los cuales opera la tragedia, porque ella es imitación de hechos terribles y piadosos. La experiencia simpatética del oyente está contenida en la breve definición que da Aristóteles de ambas emociones en el capítulo XIII: la compasión

²⁷¹ SAMARANCH, F., “Poética. Preámbulo”, en ARISTÓTELES. *Obras*, Madrid, 1982, p. 1103.

²⁷² Sobre tales investigaciones cfr. ARISTOTE. *Poétique*, trad. Barbara Gernez, *op. cit.*, pp. 117-123.

²⁷³ ARISTOT. *Pol.* 1342a.

se siente por quien sufre sin merecerlo, el temor por quien es semejante a nosotros²⁷⁴. En la *Retórica* se añade que el temor deriva de la imagen de que es inmanente un mal destructivo o penoso que está a punto de ocurrir, y así como la proximidad de ese mal provoca el temor, así también produce sentimientos de compasión y lástima cuando se le ve cernerse sobre otro. A pesar de que en la *Retórica* el análisis de estas emociones obedece a la idea de un posible orador que ha de enfrentarse a una asamblea o a un jurado, hay quienes aproximan el análisis retórico de esas emociones a la teoría aristotélica de la tragedia, a fin de esclarecer la experiencia simpatética del oyente ante las situaciones trágicas. Jonathan Barnes propone una lectura sobre la respuesta emotiva tomando como ejemplo una audiencia (su persona) para intentar dilucidar en Aristóteles el nivel de respuesta emocional a las situaciones trágicas²⁷⁵. Según el autor, para Aristóteles la respuesta emocional no consiste en temer el destino del héroe ni provocar la compasión por él, sino que las situaciones trágicas provocan una suerte de “casi piedad” o de “casi temor” por ellas, lo cual significa que es “como si” de alguna manera sintiéramos piedad por el héroe o “como si” temiéramos su destino. Para Barnes, no hay duda de que algunas emociones son sentidas en representaciones teatrales. De donde infiere que es plausible pensar que los incidentes trágicos están conectados con un grupo especial de emociones, particularmente la compasión y el temor, y, por extensión, las emociones pueden ser purificadas en diferentes caminos. No obstante, su experiencia con la teoría aristotélica de la tragedia lo lleva a agregar tres consideraciones más: la primera, no cree que la tragedia tenga normalmente un efecto sobre él y que ese efecto es más bien ocasional. Segundo, una

²⁷⁴ ARISTOT. *Poet.* 1453a.

²⁷⁵ BARNES, J., “Rhetoric and Poetics”, en BARNES J., *The Cambridge Companion to Aristotle*, New York, 1995, pp. 259-285.

historia de ficción no purifica en un día, mientras que una película podría hacer más por nuestras emociones que cualquier representación de *Edipo*. Tercero, no cree que la razón principal de una producción de *Edipo* sea limpiar nuestros sentimientos y enmarcar al arte a una terapia emocional. Opuesto a este autor, Samarach considera que el empleo de *katharsis* en *Política* constata la idea en *Poética* de una purificación a través del temor y de la compasión. En poesía esa purificación consiste en vivir simpatéticamente los hechos acaecidos: sufrir y temer con los personajes como si el espectador mismo fuera el afectado por la situación²⁷⁶. Ambas interpretaciones se citan en este capítulo como ejemplo de las apreciaciones que han surgido ante la falta de claridad del nivel o grado de la respuesta emocional del auditorio en la teoría aristotélica de la tragedia. Aristóteles, sin embargo, dedica especial atención a la producción de esas emociones. Si con Gorgias observamos que el efecto emocional de la poesía reside en el poder inmanente del *logos*, y en Platón vimos que el poder del *logos* poético está subordinado a la condición de las almas, en Aristóteles el efecto emocional de la tragedia deriva de la contrucción de un bello argumento, es decir, en el *mythos*.

Los capítulos XIII y XIV de la *Poética* están dedicados a describir situaciones lamentables y terribles que motivan a través de la trama el temor y la compasión en el auditorio. Con un sentido normativo y prescriptivo, en el capítulo XIII Aristóteles descarta tres situaciones como trágicas: 1) hombres honestos pasando de la felicidad a la desdicha; 2) hombres malvados pasando de la desdicha a la felicidad; 3) hombres malvados pasando

²⁷⁶ SAMARANCH, F., *op.cit.*, p. 1099.

de la felicidad a la desdicha. Estas situaciones no son terribles ni lamentables, sino éticamente condenables y repugnantes. Para el filósofo la más bella tragedia es aquella que representa el cambio de fortuna de la felicidad a la desdicha por cierto error propio del agente y no por causa de algún vicio o acto perverso. La palabra “error” corresponde en griego a “*hamartia*”. Según Chantraine, *hamartia* refiere a un error en el juicio, gesto o conducta, y fue un problema para la ley antigua determinar la responsabilidad que el error supone²⁷⁷. Samarach señala que en Aristóteles el uso del término indica “la creencia u opinión errónea que puede llevar a determinadas acciones equivocadas”²⁷⁸. La *hamartia*, por tanto, no responde a una intención malvada o deliberada, sino a la ignorancia de “un conocimiento que era necesario para tomar una decisión correcta”²⁷⁹. Ejemplo de un error trágico es el de Edipo y el de Tiestes: el primero porque su ignorancia lo llevó a matar a su padre y casarse con su madre; el segundo porque gracias a su ignorancia comió la carne de sus propios hijos. De manera que el temor y la compasión en la tragedia derivan de una *hamartia* que causa el cambio de fortuna.

En el capítulo XIV Aristóteles analiza relaciones interpersonales que conducen al personaje de la felicidad a la desgracia. Las emociones propias de la tragedia pueden derivar de relaciones marcadas por una cierta indiferencia: entre enemigos o entre personas que no son ni amigas ni enemigas. Pero resulta más emotiva la relación destructiva entre personajes que están vinculados por un lazo afectivo: amigos o familiares. En este último caso, la situación será más trágica si los personajes que provocan el daño están conscientes de sus actos, como la Medea de Eurípides que asesina a sabiendas a sus hijos, o si cometen

²⁷⁷ CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968, p. 71.

²⁷⁸ ARISTÓTELES. *Obras, op. cit.*, p. 1096.

²⁷⁹ *Idem*.

un crimen por ignorancia y después reconocen el vínculo afectivo: como el caso de Edipo. Está también la posibilidad de que el personaje intente cometer un crimen sin saber que lo es y desista porque se da cuenta de ello antes de hacerlo. Pero esa situación no contradice lo expuesto, porque el reconocimiento no impide que el personaje haya pasado de la felicidad a la desdicha y que se haya producido el fin emocional de la tragedia durante el desarrollo de los acontecimientos. Parece que para Aristóteles la más bella tragedia no es sólo la que acaba en desgracia, sino también aquella que pueda mantener el efecto trágico a lo largo de la obra independiente de las posibilidades señaladas para su final.

www.bdigital.ula.ve

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνωνος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλεειν ἐκ τῶν συμβαινόντων ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.

ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἔλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον.

τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς.

τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον. ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποιοῦν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ πρᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξι τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἷον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πρᾶξι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξι χερίστον· τό τε γὰρ μιᾶρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. τὸ δὲ πρᾶξι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιᾶρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἑλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν.

Poética, 1453b-1454 a5

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también que surjan de la disposición de los acontecimientos, lo cual es lo más importante y significativo de un poeta. Es necesario entonces que el argumento esté de tal modo organizado que, aún prescindiendo de la vista, quien escuche los acontecimientos se estremezca y sienta compasión por los hechos que están sucediendo, igual que sufriría alguien al escuchar la historia de Edipo. Procurar esto a través del espectáculo es menos artístico y necesita de medios externos. Quienes a través del espectáculo no procuran temor sino solo asombro, nada tienen en común con la tragedia. Pues no es conveniente buscar en la tragedia todo tipo de placer, sino el que le es propio. Y puesto que es necesario que el poeta procure a través de la imitación el placer que surge de la compasión y del temor, es evidente que esto se debe originar en los acontecimientos mismos.

Examinemos qué hechos resultan terribles y cuáles resultan lamentables de las cosas que suceden. Es necesario que las acciones de tal clase sucedan entre amigos, enemigos o entre quienes no son ni una cosa ni otra. En lo que hacen o intentan hacer los enemigos entre sí, no hay nada digno de compasión más que el sufrimiento mismo. Tampoco entre quienes no son ni amigos ni enemigos. Cuando entre los parientes sucede una desgracia, como si un hermano asesina a un hermano, un hijo a un padre, una madre a un hijo o un hijo a una madre, o intenta hacer alguna otra cosa parecida, esto debe tomarse en cuenta.

No es posible disolver los mitos establecidos, menciono, como ejemplo, el de Clitemnestra asesinada por Orestes y el de Erífila asesinada por Alcmeón, conviene, entonces, que el poeta invente o utilice bellamente las historias establecidas por la tradición.

Expliquemos claramente qué decimos con bellamente. Es posible que las acciones ocurran del mismo modo que los antiguos hacían a sus personajes conocedores de las cosas y conscientes de ellas, como hizo Eurípides a Medea, quien mató a sus hijos a sabiendas. Es posible que alguien cometa injustamente el crimen, y reconozca después el vínculo afectivo, como el Edipo de Sófocles. Esto ocurre fuera de la trama, pero también en la tragedia misma, como a Alcmeón de Astidamas o a Telégono en el *Ulises herido*. Hay, además, una tercera posibilidad junto a estas otras situaciones, la de quien intenta hacer algo irremediablemente por ignorancia pero se da cuenta antes de hacerlo. Además de estas situaciones no hay otras, pues necesariamente se actúa o no se actúa, se sabe o no se sabe. La peor de éstas es intentar hacer algo a sabiendas pero no realizarlo, porque resulta malvado pero no trágico ya que no hay dolor. Nadie, por tanto, obra de ese modo, sino rara vez, como en *Antígona* Hemón ante Creonte. En segundo lugar están las acciones perpetradas. La mejor es actuar sin saber nada y darse cuenta después de haber actuado, pues no es malvado sino que el reconocimiento es terrible. La mejor es la última: en *Crestofonte*, Mérope intenta dar muerte a su hijo, pero no lo mata, sino que lo reconoce, y en *Ifigenia* ocurre lo mismo con la hermana respecto a su hermano, y en *Hele*, el hijo estando a punto de entregar a su madre la reconoce.

Comentario

1451b τὸ φοβερόν (el temor): en la *Retórica* habla Aristóteles del temor como un cierto pesar que deriva de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso que está a punto de ocurrir²⁸⁰. Asimismo, en *Ética a Nicómaco* dice que sentimos temor ante las cosas terribles y por ello define el temor como expectación de un mal²⁸¹. En *Ética Eudemiana* señala que el temor surge de los sufrimientos que parecen llevar en sí la destrucción de la vida²⁸².

1451b ἐλεεινὸν (compasión): en la *Retórica* el filósofo define la compasión como un cierto pesar por la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, pero que se piensa que podría pasarle a uno mismo o a nuestros allegados²⁸³.

1451b ... ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι... ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων... ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος... (... surgen del espectáculo... de la organización de los acontecimientos... es más impotante y significativo del poeta): en la *Poética* Aristóteles ya ha mencionado que el espectáculo es apto para conmover espíritus, pero no es intrínseco a la poesía. La fuerza de una tragedia no depende de los actores ni de la actuación sino del *mythos*, es decir, de la organización de los acontecimientos conforme al

²⁸⁰ ARISTOT. *Rhet.* II, 1328a20.

²⁸¹ ARISTOT. *E.N.* I, 1115a.

²⁸² ARISTOT. *E. E.* 1229a.

²⁸³ ARISTOT. *Rhet.* II, 1358b15.

principio de lo verosímil y de la necesidad. Por ello el efecto poético depende de la construcción de la trama²⁸⁴.

b5 τὸν μῦθον: en la *Poética* Aristóteles define *mythos* como la disposición unitaria de los hechos: λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων²⁸⁵. De ahí que la palabra se traduzca por “argumento”. Sin embargo, en nuestro texto *mythos* también hace referencia a las tramas mitológicas, razón por la cual otras veces el término se traduce por “mito”.

b9 χορηγίας (recursos externos): según Liddel y Scott, el término refiere en un sentido general a la abundancia de medios externos. En el caso de la poesía se trata de los medios escenográficos que acompañan la representación como de los costos del corego.

b9-10 οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν... (Pues no es conveniente buscar en la tragedia todo tipo de placer, sino el que le es propio...): distintos son los puntos de vista sobre el placer propio de la tragedia. Heath señala que dada la ambigüedad del texto, debe considerarse que el placer de la tragedia no es solamente la catarsis, sino también el placer cognitivo que procura la mimesis en todos los hombres, el cual ha sido señalado en el capítulo IV de la *Poética*, y el ocio²⁸⁶.

²⁸⁴ ARISTOT. *Poet.* 1450b.

²⁸⁵ ARISTOT. *Poet.* 1450a5.

²⁸⁶ HEATH, M., “Aristotle and The Pleasures of Tragedy”, en ØIVIND ANDERSEN y JON HAARBERG (Ed.), *Making Sense Aristotle. Essays in Poetics*, London, pp. 7-23.

b15 ... ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων... (... es necesario que las acciones de tal clase sucedan entre amigos, enemigos o entre quienes no son ni una cosa ni otra...): para Aristóteles, el vínculo afectivo produce el sentimiento de compasión en quienes tienen padres, amigos e hijos. Las otras dos relaciones, entre enemigos o entre quienes no tienen ningún vínculo, producen compasión en virtud del daño que se provocan los agentes.

b21 ... αὐτὸν δὲ εὕρισκεν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς... (... conviene, entonces, que el poeta invente o utilice bellamente las historias establecidas por la tradición): idea que hay que interpretar desde dos puntos de vista: por un lado, los mitos consagrados por la tradición gozaban de respeto y, por esto, de cierta estabilidad.

Aristóteles consideraba que no era conveniente modificar lo esencial de su contenido. Sin embargo, el poeta puede recrearlos. Esta idea se relaciona con el trabajo del poeta expuesto en el capítulo IX: el poeta puede tomar elementos de la historia o de la mitología, su trabajo consiste en darles potencialidad: crear circunstancias y personajes típicos. Por otro lado, para Viviana Suñol, este pasaje ilustra el principio de necesidad en la construcción de la trama: una vez que las cosas han acaecido no es posible cambiarlas²⁸⁷. Los mitos obedecen a este principio por el valor que tenía para la sociedad y que, al ser consideradas las historias mitológicas como reales, ayudaban a la verosimilitud de la trama.

b24-25 ...τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου... (... Clitemnestra asesinada por su hijo Orestes...): en la mitología griega, esposa de Agamenón quien, tras

²⁸⁷ SUÑOL, V., *op. cit.*, p. 190.

haber llegado de Troya, fue asesinado por Egisto, amante de Clitemnestra. Su hijo Orestes vengó su muerte asesinando a su madre, Clitemnestra, y recuperando el mando del reino que había sido ocupado por Egisto. La historia es narrada por Esquilo en su tragedia *Agamenón*, y sobre ella Esquilo crea otras dos tragedias: *Las Coéforos* y *Las Euménides*, formando una trilogía.

b24-25 ... τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος... (... el de Erifila asesinada por Alcmeón...): Erifila es la hija del rey de Argos Tálao y esposa de Anfiarao, con quien tuvo cuantro hijos: Alcmeón, Anfiloclo, Eurídice y Demonasa. Narra Pierre Grimal que:

La leyenda de Erifila está ligada al ciclo tebano y a las dos expediciones: la de los Siete y la de los Epígonos. Anfiarao, solicitado por Adrasto, hermano de Erifila, para que tomara parte en la expedición de los Siete contra Tebas, se negó porque sabía, como adivino, que moriría en ella. Pero al casarse se había comprometido a tomar como árbitro a su esposa Erifila. La sometió al caso y ésta en lugar de tomar una decisión equitativa, se dejó sobornar por un presente de Polinices, dirigente de la expedición de los Siete, en cuyo favor preparaba Adrasto esta guerra. Al partir, Anfiarao hizo jurar a sus hijos que lo vengarían. Cuando hubo la expedición de los Epígonos, Erifila forzó a Alcmeón que tomara parte en ella. Esta vez la sobornó Tesandro, hijo de Polinices, ofreciéndole el velo de Harmonía. Pero Alcmeón a su regreso de la campaña, dio muerte a su madre y consagró el collar y el velo a Apolo, en el santuario de Delfos²⁸⁸.

b36-37 ... ἢ γὰρ προᾶξαι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας... (... pues necesariamente se actúa o no se actúa, se sabe o no se sabe...): tres son las situaciones verdaderamente trágicas para el Estagirita que provocan el temor y la compasión: se actúa y se sabe; se actúa y no se sabe; no se actúa y se sabe. Lo que sigue en el fragmento son ejemplos de estas circunstancias.

²⁸⁸ GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, op.cit., p. 168.

1451 a2 ... βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πράξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνώρισαι... (... mejor es actuar sin saber nada y darse cuenta después de haber actuado...): esta idea ya ha sido expuesta en el capítulo XIII²⁸⁹. Aristóteles ha señalado que la mejor tragedia es aquella en la que el personaje pasa de la felicidad a la desdicha por un error propio. La idea de *hamartia* se sigue en este capítulo a través de la falta de conciencia del personaje.

a 5... ἐν τῷ Κρεσφόντῃ... ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ... ἐν τῇ Ἑλλῇ (... en *Crestofonte*... en *Ifigenia*... en *Hele*): ambas obras de Eurípides. La primera se conserva fragmentadamente y narra el asesinato de Crestofonte por parte de Polifonte, quien se apodera del trono y de su esposa Mérope. De esa unión nació Epito, quien huye a Arcadia y regresa después mayor para vengar la muerte de su padre. Mérope está a punto de matarlo, pero descubre inmediatamente que se trata de su hijo exiliado. En *Ifigenia en Tauris*, Ifigenia es una sacerdotisa que debe dar muerte a su hermano Orestes, pero es reconocida por éste. *Hele* es una tragedia de autor desconocido²⁹⁰.

²⁸⁹ ARISTOT. *Poet.* 1453a.

²⁹⁰ En ARISTÓTELES. *Poética*, trad. Ángel Cappelletti, p. 80, nota 209, su traductor resume la historia de Hele según se nos ha transmitido a través de la mitología.

Longino, *Sobre lo Sublime*, 1, 4

Éxtasis

Rasgo característico de una obra sublime es provocar en nosotros una emoción profunda. Para el autor de nuestro tratado, esa emoción no consiste en experimentar tristeza, temores o en persuadirnos de lo que escuchamos²⁹¹. Lo sublime es superior a tales experiencias porque nos saca de sí para valorar la capacidad de un escritor y el refinamiento de un texto. En el capítulo VII del tratado encontramos una breve descripción de lo que podría representar ese efecto de lo sublime en el lector: una altiva posesión, un gozoso orgullo que nos hace creer que somos los autores de lo que escuchamos o leemos. Es una emoción que únicamente un lector u oyente versado en literatura experimenta. A éste, que puede considerar la hinchazón, la frigidez y el paptetismo inoportuno como efectos verdaderamente sublimes, “Longino” da algunos consejos: si un hombre sabio en literatura no se siente arrastrado hacia pensamientos exultantes cuando lee el texto de un autor, o si al leerlo de nuevo se da cuenta que el texto cae en lo insignificante, puede afirmar que no está ante un autor sublime, porque lo sublime agrada siempre a todos, deja en la memoria una impresión duradera e indeleble y motiva una misma opinión sobre aquello que se admira entre individuos de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y pensamientos. En otras palabras, para “Longino” la experiencia con lo literario consiste en sentir un estado de plenitud máxima asociado a una lucidez aguda, el éxtasis (ἔκστασις), en pos del valor estético de la obra y no de las emociones representadas por el poeta.

²⁹¹ LONGINO, I, 4; VIII, 2.

οὐ γὰρ εἰς πειθῶ τοὺς ἀκροωμένους ἀλλ' εἰς ἔκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυᾶ πάντα δέ γε ⁴
σὺν ἐκπλήξει τοῦ πιθανοῦ καὶ τοῦ πρὸς χάριν αἰεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον, εἵγε τὸ μὲν
πιθανὸν ὥς τὰ πολλὰ ἐφ' ἡμῖν, ταῦτα δὲ δυναστείαν καὶ βίαν ἄμαχον προσφέροντα
παντὸς ἐπάνω τοῦ ἀκροωμένου καθίσταται. καὶ τὴν μὲν ἐμπειρίαν τῆς εὐρέσεως καὶ
τὴν τῶν πραγμάτων τάξιν καὶ οἰκονομίαν οὐκ ἐξ ἑνὸς οὐδ' ἐκ δυεῖν, ἐκ δὲ τοῦ ὅλου τῶν
λόγων ὕφους μόλις ἐκφαινομένην ὁρῶμεν, ὕψος δὲ που καιρίως ἐξενεχθὲν τά τε
πράγματα δίκην σκηπτοῦ πάντα διεφόρησεν καὶ τὴν τοῦ ῥήτορος εὐθὺς ἀθρόαν
ἐνεδείξατο δύναμιν. ταῦτα γὰρ οἶμαι καὶ τὰ παραπλήσια, Τερεντιανὲ ἤδιστε, κἄν αὐτὸς
ἐκ πείρας ὑφηγήσαιο.

Longino, *Sobre lo Sublime*, 1, 4

Pues el lenguaje sublime no conduce a quienes lo escuchan hacia la persuasión, sino al éxtasis, 4
ya que lo maravilloso siempre aventaja bajo el dominio del estupor a lo que sólo es persuasivo
y agradable. Así, si lo persuasivo reside enteramente en nosotros, aquellas cosas que dan poder
y fuerza invencible al lenguaje, dominan completamente al oyente. Y vemos que la experiencia
en la invención, el estilo en la disposición y el orden del material no emergen de una o dos
cosas, sino que con esfuerzo emergen del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el
momento oportuno, fulmina todas las cosas como un rayo y muestra inmediatamente la
capacidad del orador. Creo, queridísimo Terenciano, que éstas y otras cosas parecidas podrías
sugerir tú por tu propia experiencia.

Comentario

4 ... οὐ γὰρ εἰς πειθῶ... ἀλλ' εἰς ἔκστασιν... (... no a la persuasión... sino al éxtasis):

Demetrio en *Sobre el estilo* señala que la persuasión es una exigencia fundamental del estilo sencillo²⁹². “Longino”, sin embargo, se aparta de este autor y de la tradición iniciada por Gorgias sobre la función persuasiva del lenguaje, pues mientras la persuasión depende de nosotros, lo sublime nos domina por entero y no admite ningún tipo de resistencia. En relación con ἔκστασιν la palabra denota en el tratado una experiencia en la que pensar, sentir y entender están integrados. El oyente se desconecta de la realidad exterior y se conecta con una imagen puramente mental. Ejemplo de este efecto lo encontramos en el siguiente pasaje del capítulo VII del tratado:

Nuestra alma se ve, por naturaleza, arrastrada en cierto modo por lo verdaderamente sublime, y, adueñada de un cierto orgullo exultante, se llena de alegría y de orgullo, como si ella creara aquello que escuchó. Cuando un hombre sensato y versado en los discursos oye algo repetidas veces y su alma no es transportada hacia pensamientos elevados, y al ser examinado de nuevo no deja en su pensamiento más que palabras, y si lo examina de nuevo, cayera en lo insignificante, entonces no sería algo verdaderamente sublime porque sólo se conservó mientras era escuchado. Pues, en verdad, es grande aquello que es materia de reflexión, es difícil, pero no imposible, toda oposición, y su recuerdo es duradero e indeleble²⁹³.

Sobre el éxtasis, Hipócrates señala: ἐπὶ μανίῃ δυσεντερίῃ, ἢ ὕδρωψ, ἢ ἔκστασις, ἀγαθόν²⁹⁴.

... πάντα ... ἀεὶ κρατεῖ τὸ θαυμάσιον... (... lo maravilloso siempre aventaja...): para el autor del tratado, lo sublime está vinculado con lo maravilloso porque éste, al provocar asombro, lleva a salir de uno mismo y a dejarse cautivar por la grandeza de un escritor.

²⁹² DEMETRIO, 208, 222.

²⁹³ LONGINO, VII, 4-3.

²⁹⁴ HIPÓCRATES. *Aforismos*, 7, 5: “en la manía, la disentería, la hidropesía o el éxtasis son buenos”.

Aristóteles señala en la *Poética* que lo maravilloso es un elemento narrativo de la epopeya que resulta agradable a otros²⁹⁵.

... καὶ τὴν μὲν ἐμπειρίαν τῆς εὐρέσεως... μόλις ἐκφαινομένην ὁρῶμεν... (... y vemos que la experiencia en la invención... emergen con esfuerzo): en esto se diferencia “Longino” de Demetrio, quien en *Sobre el estilo* limita la producción de lo sublime a la composición de ciertos tipos de frase y a una descripción de tropos y palabras que ayudan a conseguir un lenguaje elevado²⁹⁶. Nuestro autor, en cambio, expone el tema con una nueva visión al tomar en cuenta la experiencia y sensibilidad del escritor.

... ὕψος δέ που καιρίως ἐξενεχθὲν... (... lo sublime usado en el momento oportuno...): lo sublime no se produce a lo largo del discurso sino que tiene un momento especial de aparición pero, cuando se produce, muestra la capacidad como la elegancia del autor del texto y nos conduce a un estado de plenitud máxima producto del asombro y lo inesperado.

²⁹⁵ ARISTOT. *Poet.* 1460a.

²⁹⁶ DEMETRIO. 44.

Conclusión

La noción de mimesis de Platón y de Aristóteles delimita la creación literaria como una actividad presidida por la aptitud y actitud del poeta para producir imágenes del mundo sensible. De acuerdo con esto, la poesía no es una copia literal de la realidad, sino un reflejo de la condición humana y divina creado según cierta perspectiva del poeta. En Platón, esa perspectiva es anunciada a través del vocabulario de las visiones y de los espectros: el poeta sólo crea apariencias (φανόμενα), tipos de fantasmas o de imágenes (εἰδωλα) apartadas de la verdad porque no muestran las cosas como son en la realidad sino como parecen ser. Ese “parecer ser” deriva del hecho de que el poeta representa la condición humana y divina tal como imita el pintor: bajo cierta apariencia y bajo cierto punto de vista, es decir, la cama como es de lado, de frente, pero no como ella es. El poeta, entonces, disimula lo que existe para simular lo que no existe. En virtud de que el poeta no produce algo real, para Platón él no tiene conocimiento de lo que imita, pues, de lo contrario, su poesía reflejaría la realidad originaria y los poetas podrían explicar las artes que ellos representan con su técnica de la imitación y de la simulación. Esta falta de conocimiento remite al *Íón*, donde la idea de un frenesí divino justifica el hecho de que los poetas no saben lo que dicen. Sin embargo, a diferencia de este diálogo, en la *República* la creación poética es un arte pernicioso y amerita ser corregido para los jóvenes de la nueva ciudad. Con este fin, Platón expresa su visión ideal de creación poética a partir de la manera en que se produce la literatura de su época: una poesía imitativa que sea copia fiel de la realidad que él está trazando a través del método dialéctico.

En Aristóteles, la imagen poética es reflejo de un mundo humano posible creado con credibilidad. Opuesto al ideal poético de su maestro Platón, para el Estagirita la actividad del poeta consiste en crear situaciones y personajes típicos que no expresan una experiencia individual real. El poeta parte de la realidad, toma sus datos de la tradición mitológica o de la historia, pero transforma todo en posibilidades: situaciones y personajes universales en acción. Tal actitud concuerda con lo verosímil porque lo posible puede coincidir o no con hechos reales. *Eikós* es un concepto de la retórica griega que aplicado a la creación poética subraya que el poeta, como el orador, se mantiene en la estrecha línea que separa lo verosímil de lo verdadero. Desde esa línea el poeta abarca un amplio espectro imaginativo que puede ir desde el reflejo de una realidad conocida a lo puramente ficticio. En cualquiera de los casos, se tiene que crear la convicción de la posibilidad de la acción representada, razón por la cual el *mythos* debe narrar acciones verosímiles a ocurrir. Para Aristóteles, ese efecto deriva del carácter humano con el que es representado los personajes y de la conexión causal de los acontecimientos que derivan de la interacción de los personajes. Así, mientras Platón exige una poesía subordinada a una verdad metafísica, Aristóteles defiende la idea de que la actividad del poeta atiende a lo que es verosímil que ocurra. Según nos deja ver el Estagirita, y en contraste con Platón, esto supone que el poeta tiene un conocimiento sobre causas y principios universales que lo acercan al campo de la filosofía.

La doctrina platónica y aristotélica sobre creación poética como mimesis no tuvo oponentes en la época helenística. Sobre las consideraciones metafísicas de ambos filósofos surgieron nuevas interpretaciones que rearticulaban sus conceptos. Con el interés

puesto en el ingenio del orador o del poeta, los conceptos de mimesis e inspiración adquieren otras connotaciones que, sin embargo, advierten la influencia de dichos filósofos. En este sentido, “Longino” sigue la tendencia de su época al plantear la mimesis como una técnica que conduce a pensamientos sublimes en la creación literaria. Su apreciación sobre la mimesis no se aleja de sus predecesores en tanto que la mimesis supone la creación de algo parecido a su modelo. Quizá por esto advierte el autor que la emulación de los autores antiguos no consiste en copiar fidedignamente un pensamiento o el estilo de éstos, sino en producir una impresión de caracteres bellos, término que evoca la idea de una imagen. Sin embargo, en este autor cambia la naturaleza del modelo y, con ello, los mecanismos de la actividad mimética. El poeta imita para lograr una fuerza expresiva en la escritura, es decir, sublimidad. La imitación depende de la emoción que transmitan los autores antiguos: ellos tienen que ejercer una fuerza de atracción en el poeta. El modelo, aunque real, es entendido como algo sobrenatural, divino y sagrado que se apodera del alma del escritor y le transmite sus pensamientos y su fuerza. La idea remite inmediatamente al *Ión*: así como las Musas comunican los contenidos literarios a los poetas, los autores antiguos comunican ideas y capacidad expresiva porque son como los efluvios que se escapan de las grutas y poseen a la pitonisa para que profeticen. El entusiasmo o la emoción pasa al poeta y al oyente por medio de una transferencia semejante a la de los imanes en el *Ión*, y el poeta de “Longino” y de Platón alude a lo que la pitonisa es en relación con la profecía. No obstante, en el *Ión* Platón subraya la responsabilidad de la divinidad en la creación literaria privando al poeta de cualquier participación activa, consciente y racional en el proceso de producción. Desde esta perspectiva, la creación literaria no es, para Platón, una actividad autónoma del poeta ni éste, en consecuencia, es un artífice, tema que ha sido abordado en la *República* de cara a

la teoría metafísica. En el *Ión*, la poesía es de origen divino y el poeta es un instrumento de la divinidad. Por ello los procedimientos poéticos son explicados como mecanismos incoscientes: la posesión de la Musa implica que el poeta pierda la razón y entre en una especie de manía divina que, como el profeta, comunica el pasado, el presente y el futuro de la condición humana. Pero, para “Longino”, la mimesis como inspiración no supone que el poeta o escritor pierdan su razón, sino valorar con entusiasmo la obra para capturar la fuerza de una frase o de un estilo. Esa frase aparecerá en nuestro escrito como la impresión o el sello de un estilo que contribuirá a que el texto, como su modelo, trascienda su época y provoque el mismo efecto en quien lo lea, completándose de esta manera una cadena que pende del autor, como la musa de los antiguos poetas. Para “Longino” es fundamental que el poeta establezca una comunicación afectiva con el oyente. En este sentido sigue la visión de sus predecesores: Gorgias, quien considera todo tipo de discurso como una especie de *logos*, planteó la fuerza persuasiva de la poesía como una experiencia simpática del oyente ante los hechos representados. Platón sigue en esto a Gorgias, pero atribuye la responsabilidad de la emoción estética a la debilidad del alma del oyente, que se deja arrastar por el deseo natural, pero contenido, de llorar y sentir compasión. Aristóteles también sigue a Gorgias en cuanto a las emociones que produce la poesía, pero a diferencia del sofista y de su maestro Platón, entiende, por un lado, que el grado de respuesta emocional consiste en purificar esos sentimientos, por otro, que la producción de esos sentimientos derivan de la construcción del *mythos*, donde cierto tipo de acciones pueden hacer que el espectador sientan las emociones de los personajes. Finalmente, con “Longino” asistimos a una nueva forma de emoción estética: para este autor ya no se trata

de experimentar el temor y la compasión ni de persuadir al oyente, sino que éste experimente un éxtasis ante la capacidad y refinamiento del autor del texto.

www.bdigital.ula.ve

Bibliohemerografía

DIRECTA

Ediciones del texto griego

Aristotle. *Poetics*. Edited by Rudolf Kassel, Oxford, Clarendon Press, 1966. Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>.

Aristote. *Poétique*. Traduit par Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Longinus. *On The Sublimitate*. Edited by Roberts William Rhys, Cambridge, Cambridge University Press, 1907. Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>.

Longinus. *On The Sublimate*. Translated by H. L. Havell, B.A., London, Macmillan and Co., 1890.

Plato. *Platonis Opera*. Edited by John Burnet, Oxford, Oxford University Press, 1903. Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>.

Platon. *Oeuvres Complètes*. Traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1956.

Traducciones al español

Aristóteles. *Poética* (trad. Ángel Cappelletti), Caracas, Monte Ávila Editores, 2006.

_____. *Poética* (trad. Juan David García Bacca), Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1982.

_____. *Obras*. (trad. Francisco de P. Samaranch), Madrid, Aguilar, 1982.

Demetrio; Longino. *Sobre el estilo. Sobre lo sublime* (trad. José García López), Madrid, Editorial Gredos, 2008.

Gorgias. *Encomio a Helena*, en: *Sofistas. Testimonios y fragmentos* (trad. Antonio Melero Bellido), Madrid, Editorial Gredos, 1996.

Platón. *Obras Completas* (trad. María Araujo, Francisco García Yagüe, Luis Gil, José Antonio Miguez, María Rico, Antonio Rodríguez Huescar y Francisco de P. Samaranch), Madrid, Editorial Aguilar, 1990.

_____. *República* (trad. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano), Madrid, Alianza Editorial, 2003.

b) Bibliografía crítica

Abbagnano, N., *Historia de la filosofía*, (trad. Juan Estelrich), Barcelona, Hora, 1994.

Ackrill, F., *La filosofía de Aristóteles*, (trad. Francisco Bravo), Caracas, Monte Ávila Editores, 1987.

Adams, J., *The Republic of Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, 1902.

Disponible en:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.04.0094>.

Atkins, M.A., *Literary Criticism in Antiquity*, London, Cambridge University Press, 1934.

Asmis, E., "Plato on Poetic Creativity", en Kraut Richard (Edit), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge University Press, New York, 1992.

Barnes, J (Edit). *The Cambridge Companion to Aristotle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Berenguer Amenós, J., *Gramática griega*, Barcelona, Bosch, 1999.

Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London, Macmillan and Co, 1932.

Brentano, F., *Aristóteles*, (trad. Moisés Sánchez Barrado), Barcelona, Editorial Labor, 1943.

Brun, J., *Aristóteles y el Liceo*, (trad. Abelardo Maljuri), Buenos Aires, Eudeba, 1963.

Capelle, W., *Historia de la filosofía*, (trad. Emilio Lledó), Madrid, Editorial Gredos, 1981.

Capelletti, A., *La estética griega*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2000.

_____. "Imitación y purificación en la estética griega", *Diálogos*, 58 (1991), pp. 15-31.

_____. "Estética y crítica literaria en el Pseudo-Longino", *Ideas y valores*, 76-77 (1988), pp. 19-45.

Curtius, J., *Gramática griega*, (trad. Vitermán E. Centurión), Buenos Aires, Dedebec, 1951.

Delette, A., *Les Conceptions de L'enthousiasme chez Les Philosophes Présocratiques*, Paris, Les belles lettres, 1934.

Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, (trad. Mario Mazzucchi), Madrid, Alianza Editorial, 2008.

Gasterling, Knox, B. M.W. (Eds.), *Historia de la literatura clásica I* (trad. Federico Zaragoza Alberich), Madrid, Editorial Gredos, 1990.

Gomá Lanzón, J., *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica, 2005.

Gómez Robledo, A., *Platón. Los seis grandes temas de su filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de México, 1974.

Grimaldi, N., "El estatuto del arte en Platón", *Anuario Filosófico*, 15 (1982), pp. 270-315.

Halliwell, S., *The Aesthetic of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002.

_____, "Aristotles Mimesis and Human Understanding" en Øivind, A., Haaberg, J. (edit). *Making sense of Aristotle: essays in poetics*, London, Duckworth, 2001.

Heath, M., "Cognition in Aristotle's Poetics", *Mnemosyne* 62 (2009), pp. 1-20.

_____, "Aristotle and Pleasures of Tragedy" en Øivind, A., Haaberg, J. (edit). *Making sense of Aristotle: essays in poetics*, London, Duckworth, 2001.

_____, "The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics", *CQ* 41 (1991), pp. 15-30.

Lesky, A., *Historia de la literatura griega*, (trad. José María Díaz Regañón y Beatriz Romero), Madrid, Editorial Gredos, 1985.

Mckee, R., "Literary Criticism and The Concept of Imitatio in Antiquity", *Modern Philology* vol. XXXIV, 1 (1936), pp. 1-35.

Morla, R., "Platón de Atenas: vida e ideas principales", *Eikasía. Revista de filosofía*, 12 (2007), pp. 17-38.

Murray, G., *Historia de la literatura clásica*, (trad. Enrique Soms y Castelin), Buenos Aires, Editorial Albatros, 1944.

Murray, P., *Plato on Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Nussbaum, M., *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, (trad. Antonio Ballesterio González), Madrid, Visor, 1995.

Orozco, D., "The Quest for a Poetics of Goodness in Plato and Aristotle", *Ideas y Valores*, 150 (2011), pp. 179-202.

Paglialunga, E., *Manual de Teoría Literaria Clásica*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2001.

Protágoras-Gorgias. *Fragmentos y testimonios* (Trad. José Barrios Gutiérrez), Buenos Aires, Ediciones Orbis, 1980.

Riu, X., "Eikós Nella Poetica Di Aristotele", *Comunicare La Cultura Antica. I Quaderni del Ramo D' Oro On-Line*, nº5, (2012), pp. 96-111.

Rodríguez Adrados, F., *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

Suñol, V., *Más allá del arte: mimesis en Aristóteles*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 2012.

Vernant, J.P., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, (trad. Juan Diego López Bonillo), Barcelona, Ariel, 1983.

Walde Uribe, G., "Inspiración y conocimiento en Homero y en el *Ión* de Platón", *Estud. Filos.* 34 (2006) disponible en: <http://philpapers.org/rec/VONIYC>.

Woods, I., "Lo sublime, de la palabra al silencio", *Mirabilia*. 18 (2014), pp. 257-302.

c) Textos de referencia

Brunschwig, J., Lloyd, G. *Diccionario Akal del saber griego*, Madrid, Akal, 1995.

Chantraine, P. *Dictionnaire etymologique de la langue grecque*, Paris, Editions Klincksieck, 1983.

Howatson, M.C., *Diccionario de literatura clásica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Humbert, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005.

Liddell, H. G., Scott, R., *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940. Disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/resolveform?redirect=true>.

Grimal, P. *Diccionario de mitología griega y romana*, (trad. Francisco Payarols), Buenos Aires, Editorial Paidós, 2004.