

PLATON Y LA POESIA LIRICA

En aquellos diálogos en que trata de la belleza (**Banquete**, **Fedro**, **Hipias mayor**), Platón se ocupa también del amor, pero no de la poesía. Donde trata de la poesía, de su origen y su naturaleza (**Ion**), se refiere de modo directo a la poesía épica y, más específicamente, a la epopeya homérica. Donde discute el valor ético, social y pedagógico de la poesía (**República III**, **Leyes II**), piensa, ante todo en la epopeya, aunque eso no le impide tratar también de la poesía dramática (tragedia, comedia) y lírica. Cuando en el libro II de las **Leyes** habla de los concursos públicos, enumera los siguientes géneros poéticos: 1) la épica (rapsodia); 2) la lírica (citaredia); 3) la dramática, que subdivide en A) tragedia, B) comedia, C) teatro de títeres o marionetas (685 B). Sin embargo, poco más adelante, al determinar las preferencias artísticas del público, clasificándolo por edades (en lo que podría considerarse como el primer intento de una sociología de la literatura), tiene en cuenta la poesía épica (elegida por los ancianos); la dramática, ya sea tragedia (apreciada por los jóvenes, las mujeres cultas y, tal vez, por la mayoría de los espectadores), ya sea comedia (preferida por los niños mayores), ya sea teatro de marionetas (gustado por los niños más pequeños) (658 C-D). La poesía lírica no parece escogida por ninguna edad o público particular.

La palabra "lírica" significaba para los griegos algo un tanto diferente de lo que quiere decir para nosotros. En los tiempos modernos "lírica" resulta equivalente a "poesía subjetiva". En la antigüedad tenía un sentido más concreto pero, a la vez, más amplio: era toda poesía que se acompañaba con la lira, es decir, toda poesía compuesta para ser cantada. "Sus orígenes remontan tal vez a un pasado lejano, pues la lira existió en época micénica, y es difícil imaginarse época alguna, por primitiva que sea, en la que los griegos no cantasen, mas no hay razones de peso para pensar que cantos semejantes fueran obras de arte

conscientes y cuidadas" (C.M. Bowra, op. cit. p. 123). Ello no quita que también, a veces, esta poesía "cantable" fuera acompañada por la flauta, de donde resultarían dos especies de lírica: la citarédica y la aulódica. Por otra parte, es importante hacer notar que, aun cuando en algunas composiciones líricas griegas había elementos épicos y narrativos, (la **Orestíada** de Estesícoro y la cuarta **Pítica** de Píndaro son buenos ejemplos), nunca faltaba en ellas el elemento subjetivo y la expresión de los sentimientos del poeta.

La poesía lírica podía ser cantada por un individuo o por un grupo, de donde resulta otra bipartición de la misma, en monódica y coral. "Los cantos griegos los entonaba un coro o un individuo, y esta distinción explica ciertas diferencias entre ellos. Cada género evolucionó de modo diferente y, aunque hubo influjos mutuos, tuvieron características distintas. La diferencia fundamental reside en el hecho de que, si en la monodía o canto individual el poeta cantaba sobre sí mismo y sus sentimientos, en el canto coral, en cambio, se hacía, hasta cierto punto, intérprete de un grupo, una sociedad o una clase y asumía cometidos que sobrepasaban la expresión puramente personal" (C.M. Bowra, op. cit. p. 125).

En el libro III de las **Leyes**, al intentar una explicación del libertinaje contemporáneo, enumera Platón las especies de la poesía lírica. Tales especies están según él, bien definidas desde antiguo y son cinco: 1) himnos, 2) trenos, 3) peanes, 4) ditirambos, 5) nomos. Reconoce, sin embargo, que, además de éstas, se conocían en el pasado otras especies de lírica monódica que él no menciona, por considerarlas sin duda de poca importancia.

Según Schmid, todas estas especies líricas forman parte de los **cantos rituales**, dirigidos siempre a una divinidad. Ninguna de ellas pertenece al grupo de los **cantos humanos**. (*Geschichte der griechischen Literatur* I 1, p. 339 sgs.).

No menciona Platón, por ejemplo, el **encomio**, que es la alabanza de una persona ni el **epinicio**, que es un canto de triunfo. Tampoco se refiere a los **cantos bélicos**, que se limitan a celebrar virtudes humanas o a promover el coraje guerrero, entre los cuales se cuentan los **cantos de marcha**, muy apreciados por los espartanos. No nombra, en fin, los cantos sociales, que tenían lugar en los banquetes y en diversas festividades, entre los cuales están los escolios, no ajenos a la política y al erotismo. Pero esto se debe al hecho de que ya se ha ocupado de ellos en el libro II.

El **himno** se dirige siempre a un dios. Lo caracterizan diversos rasgos, "como la insistente repetición de los atributos de la divinidad, alusiones a favores anteriores del dios, la **captatio benivolentiae** etc." (J. Alsina, *Literatura griega*, Barcelona, 1967, p. 384).

Los **trenos**, son cantos en memoria de un hombre fallecido, donde se suelen mezclar alabanzas de sus virtudes con lamentaciones por su muerte. Poco tienen que ver con los **trenos** de Jeremías. El primero de los cantos de esta especie del cual tenemos noticia en la literatura griega es el que, según Homero, se escuchó durante los funerales de Héctor (Cfr. W. Schadewalt, **La actualidad de la antigua Grecia**, Barcelona, 1981, p. 28 sgs). Si los **trenos** forman parte de los cantos rituales, es precisamente porque se asocian a los ritos funerarios, en los cuales no puede dejar de haber invocaciones a los dioses, aun para quienes, como los guerreros de la **Iliada**, no creían en la inmortalidad del alma.

El **peán** es un himno elevado a los dioses, y particularmente a Apolo, para celebrar una victoria o para implorarla. No se trata necesariamente de una victoria militar y, de hecho, el origen de este canto ritual parece encontrarse en la liberación de una peste y en la innovación de Apolo-Peán, que causaba la peste y la curaba (J. Alsina, op. cit. p. 384-385).

El **ditirambo** es un canto dirigido a Dionisos. De hecho, "Ditirambo" es un sobrenombre de este dios, con el cual se lo invoca en el peán de Filodamo de Escafea. Aristóteles sugiere que de este peán se originó la tragedia (Cfr. J.E. Harrison, **Prolegomena to the Study of Greek Religion**, Cambridge, 1903, p. 437-439; A.W. Pickard-Cambridge, **Dithyramb, Tragedy and Comedy**, Oxford, 1927).

Entre los principales cultores de esta especie lírica se destaca Baquilides. Pero se dice que su creador fue Arión Metimnas, un amigo de Periandro de Corinto.

El **nomos** es una composición lírica dedicada a Apolo y cantada con acompañamiento de cítara. Se conserva uno de Timoteo de Mileto sobre la batalla de Salamina, según recuerda Des Places. Pero el primero que compuso **nomos** fue Terpandro de Antisa, quien triunfó en las fiestas cárneas de Esparta en el año 676. Platón no incluye entre las especies líricas el **epitalamio** (en cuyo cultivo sobresalió Safo), a pesar de que el mismo puede considerarse también un **canto ritual**, con frecuentes invocaciones a Afrodita y a los dioses del amor y el matrimonio.

Afrodita era, como dice Bowra, la fuerza que daba inspiración a la vida de Safo, y ésta "la contempla como la autora de lo más mágico y más dulce que en ella había" (C.M. Bowra, **Introducción a la literatura griega**, Madrid, 1968, p. 137). Sin duda, Platón considera ya esta especie de composiciones amorosas, como las producidas por Safo, fruto de la degeneración poética de los tiempos modernos.

Según él, en los tiempos antiguos no se permitía transformar una especie en otra. Tal transformación constituye, a su criterio, un abuso. Al afirmar esto, piensa probablemente en la amplia variación del ditirambo que, hacia finales del siglo V a.C., se libera de las normas de

la forma clásica y se convierte en una nueva especie lírica en la que "domina la mimesis musical, la mezcla de tonos, la falta de responsión y el uso de solistas". Sobresalen en el ditirambo Filoxeno, Ferécates y Timoteo, en quienes los críticos conservadores o reaccionarios como Aristófanes ven una corrupción de la poesía lírica, así como ven en Eurípides una corrupción de la tragedia (J. Alsina, op. cit. p. 385).

En los tiempos antiguos, dice Platón, el juicio estético no era confiado a los silbidos y los gritos desaforados del público y a los aplausos de los aduladores. La autoridad que juzgaba las obras poéticas estaba constituida por hombres cultos que, por principio, escuchaban siempre en silencio, serenamente, hasta el final, mientras los niños, los pedagogos (esclavos) y la masa del público eran contenidos por la varilla de los guardianes del orden. Tal rigor policial obligaba al pueblo a la obediencia y evitaba los tumultos. Pero, con el tiempo, la tarea de juzgar la poesía y los delitos contra ella cometidos pasó a manos de los propios poetas. Estos tenían capacidad artística (eran "poseídos por un dios", como dice el *Ion*), pero ignoraban la justicia y las leyes de las Musas. Librados a la placentera orgía entusiástica, dominados por las tendencias del alma irracional, empezaron a mezclar himnos y trenos, peanes y ditirambos; imitaron con la cítara el sonido de la flauta, vincularon todo con todo, y concibieron la desdichada idea de denigrar, sin proponérselo, la poesía lírica, afirmando que no hay en ella normas fijas y leyes preestablecidas, que el único criterio de valoración aceptable es el gusto del público, ya sea éste formulado por hombres cultos y sensibles, ya por groseros e ignorantes. Platón concede algún valor a la opinión de los primeros, pero no puede admitir, en modo alguno, que la poesía se someta al juicio de la plebe ignara (658 E - 659 C).

Los poetas se dedican a componer obras que expresan las tendencias del alma irracional. Buscan en sus composiciones el placer, más allá de toda intervención del entendimiento. Y a fuerza de proclamar que el gusto de la mayoría es el único criterio del juicio artístico acaban por convencer al público de la competencia crítica de los más. En consecuencia, ese público, antes silente, se tornó locuaz, seguro de su derecho y de su capacidad para discernir lo bello de lo feo en las obras poéticas. Una aristocracia del gusto fue suplantada por una vil "teatrocracia" (Cfr. 659 B).

Si la democracia hubiera quedado restringida a la música y a la poesía (con tal de que el público estuviera formado por hombres libres), el mal hubiera sido tolerable. Lo grave, para Platón, fue el surgimiento de una generalizada y amorfa democracia, basada en la convicción de que, igual que sobre poesía y música, el hombre podía opinar sobre cualquier cosa. La consecuencia última de tal negación de un orden estético y de una ortodoxia poética fue así, para el filósofo, la rebelión universal contra el orden jurídico y el libertinaje general. Los hombres comunes perdieron el temor al considerarse capaces para todo. Tal certeza generó la

desvergüenza, ya que dejar de tener en cuenta la opinión de quien sabe más que uno constituye ya, en verdad, una viciosa impudicia. Después de esto, viene la anarquía. Los hombres se niegan a someterse 1) a los gobernantes, 2) a los padres y los ancianos, 3) a las leyes, 4) a los pactos y juramentos, 5) a los dioses. De tal manera, concluye, recordando el mito órfico, se reproduce la naturaleza de los Titanes y se vuelve, como ellos, a aquella primitiva condición en que se vive una vida desdichada, llena de males y dolores (700 A-701 C).

En lugar de considerar la degradación de la poesía y de las artes como una consecuencia de la degradación política, Platón explica la progresiva decadencia de las leyes y del gobierno como un resultado de la corrupción de la poesía a través de la corrupción del juicio estético. Poetas y músicos se convierten en jueces de sus propias obras, desplazando a los legisladores y a los sabios designados por el Estado; el populacho acaba por desplazar, a su vez, a músicos y poetas. Pero, al sentirse autorizado en este campo, se cree asimismo capaz de opinar en cualquier otro. No ve, desde entonces, ninguna necesidad de obedecer a gobernantes, padres, ancianos, sacerdotes, leyes, dioses. De la democracia, sólo tolerable cuando la dirigen hombres libres, se pasa a la anarquía, donde nadie obedece a nadie. Y por este camino, lo que se inicia como desconocimiento de la ley artística y de la ortodoxia poética concluye con la negación de la ley política y del poder del Estado.

Ninguna consecuencia podría considerarse más desastrosa para Platón, para quien la vida humana no puede concebirse fuera del Estado. Y es evidente que un Estado sin ley y sin poder no es Estado.

Así, pues, aun cuando se interesa más por la poesía épica y dramática, no deja Platón de ocuparse de la lírica, y hasta le concede un lugar dentro de la educación de los niños, que de los trece a los dieciséis años deben aprender la cítara. Esto significa aprender a tocar un instrumento musical y estudiar la poesía lírica (que con aquél se acompaña).

Pero la poesía lírica debe servir, según el filósofo, como la épica y la dramática, para la educación moral. De su texto han de excluirse, pues, todas las ideas y sentimientos que directa o indirectamente sean contrarios a la virtud; su ritmo y melodía deben suscitar emociones nobles y generosas. "Hay, en efecto, melodías que expresan, más que otras, afecciones del alma y las que expresen afecciones no virtuosas han de ser dejadas fuera del programa", dicen A. Dies y L. Gernet. Se puede pensar que Platón aplica a la lírica el mismo criterio que a la épica, al teatro y al arte en general. Lo estético queda subordinado enteramente a lo ético y, lo que parece más grave, lo ético a lo político. Una obra artística es tanto más valiosa y apreciable cuanto más contribuye a fomentar la virtud y a combatir el vicio. La virtud, por su parte, igual que su contrario, aunque tiene un último fundamento metafísico, inmediata y fácticamente se basa en el supremo interés del

Estado: una acción o una conducta es buena en la medida en que contribuye a promover y consolidar el poder de la sociedad política (Polis). Quienes deben juzgar sobre la virtud (o el vicio) y, por consiguiente, también sobre el valor de la poesía no son, por eso, los poetas ni tampoco el pueblo sino los funcionarios designados para ello por el Estado.

Platón reconoce en el *Ion* que la poesía es producto de una posesión divina o demoníaca, con lo cual atribuye la obra poética no a la razón sino a la parte irracional y emotiva del alma. Parece contradictorio, pues, establecer reglas morales para la poesía, particularmente cuando ésta expresa los íntimos sentimientos del poeta, como es el caso de la lírica. Platón no ignora que algunas poesías inmorales y subversivas producen intenso placer estético, pero cree que el disfrute del placer debe subordinarse, dentro de una sociedad justa y racional, a la práctica de la virtud, así como ésta debe subordinarse al bien del Estado. Es imposible suponer que fuera ciego a los valores de la poesía lírica o insensible a la vigorosa hermosura de los versos de Alceo, de Píndaro o de Safo. El mismo era un gran poeta y sus diálogos, como muchas veces se ha dicho, son intensas tragedias de ideas. Sin embargo, el bien moral, interpretado desdichadamente como bien del Todo político, prevalecía en él por encima de cualquier emoción, de cualquier placer y de cualquier valor.

El tratamiento de la poesía coral en el libro II de las *Leyes* no deja de confirmar ampliamente este criterio de Platón.

Por oposición a la lírica mélica y monódica, la lírica coral supone una pluralidad de voces y un acompañamiento orquestal y coreográfico. Se asocia, más que ninguna otra forma de la lírica, a la vida política y al devenir del Estado.

“El canto coral alcanzó su perfección en el siglo VII, en unión con el baile en rueda. La palabra *khoros* significó, originalmente lugar para el baile: sólo más tarde designó al coro, que se movía en pasos rítmicos, acompañado de la cítara en un principio, y después, cada vez con más frecuencia, de la flauta. Estas ejecuciones corales las desempeñaban hombres, mujeres, mancebos y doncellas, en las fiestas del culto y en honor de distintos dioses, como Ares, Apolo, Dionisos, etc. El coro, que podía constar de diverso número de personas, de siete a cincuenta, se agrupaba en círculo, alrededor del cantor, y por eso se le llamaba coro redondo” (W. Nestle, *Historia de la literatura griega*, Barcelona, 1959, p. 76).

El lugar tradicional de esta clase de canto y poesía era, como ya dijimos, el banquete. La adecuada celebración del banquete contribuye, según Platón, a conservar una buena educación (*orthén paidéan*). ¿Pero qué quiere decir “educación” para el filósofo? El mismo ofrece enseguida la siguiente definición: “Llamo educación a la primera

adquisición de la virtud por parte de los niños". Ahora bien, la virtud (como su contrario, el vicio) aparecen primero, en el alma infantil, según agudamente advierte Platón, bajo la forma del placer (o del dolor). De ahí que, educar signifique, ante todo, hacer que el placer, la amistad, el odio etc. nazcan en el alma de los niños como deben nacer, o, en otros términos, lograr que tales sentimientos se encaminen hacia los objetos adecuados, antes del despertar de la razón. Más adelante, se tratará de que los mismos sentimientos concuerden con la razón. Recién en esta segunda fase del proceso educativo se habrá conseguido "la virtud total" (sympasa areté).

La educación, en su sentido más fundamental y estricto, es la que forma al hombre para el correcto uso del placer y del dolor, la que lo hace amar lo que se debe amar y odiar lo que se debe odiar desde el principio hasta el fin, antes de que pueda intervenir el juicio y el raciocinio. La dialéctica, que conduce a la Idea del Bien y de la Belleza, presupone la formación del gusto y de los sentimientos. Platón hace notar que los jóvenes no pueden permanecer quietos y callados, pero que, a diferencia de los animales, los cuales ignoran el orden y el desorden, al ejecutar sus movimientos y sus cantos, ponen de manifiesto un sentido del ritmo y de la armonía, vinculado con el placer. A través de ese sentido los dioses nos incitan al movimiento y hasta llegan a convertirse en nuestro "coregas". Nos enlazan en cantos y danzas, denominados "cosas" a causa de las alegrías (kharás) que nos brindan. Según esto, decir "carente de educación" (apaideutos) equivale a decir "ignorante de los coros" (akhoreutos), ya que carece de educación quien no conoce el ritmo y la armonía de los coros y se mantiene, por eso, al nivel de los animales. Un hombre "bien educado" es el que se muestra capaz de "cantar y bailar bellamente". Pero "cantar y bailar bellamente" no significa saber expresar con la voz y con el cuerpo lo que se ha concebido como bello. Significa, más bien, experimentar placer o dolor frente a las cosas buenas o malas, bellas o feas, aceptando las unas y rechazando las otras, aunque la voz y los miembros no resulten aptos para interpretar tales sentimientos en la poesía, el canto y la danza.

Lo que distingue a un hombre bien educado del que no lo es se reduce a la capacidad de captar la belleza de las formas, de las melodías, del canto y de la danza. Pero ¿en qué consiste la belleza de una forma o de una melodía? En la poesía y la música, que consisten esencialmente en el ritmo y la armonía, hay sin duda formas y melodías. Puede afirmarse, pues, que cuando las formas y las melodías están dotadas de un ritmo adecuado y de una buena armonía (eúríthmon kai euármoston), la poesía y la música son bellas. No es correcto afirmar, en cambio, que lo sean por el mero hecho de tener un buen color (eúkhron), como suelen decir los directores de coro. Platón rechaza en este caso la metáfora (la cual, como señala Des Places, origina el adjetivo "cromático", que se aplica tanto a la gama de colores como a la gama musical), porque está interesado en determinar con precisión el significado de la belleza

poético-musical. Sostiene que el valiente y el cobarde tienen formas y melodías propias que los caracterizan. Y concluye que lo correcto es considerar bellas las formas y melodías propias de los valientes; feas las propias de los cobardes. Tal conclusión se encuadra en una tesis muy general: un arte o una ciencia son determinados siempre por su objeto. De ahí la definición axiológica que propone: todas las formas y melodías, ya pertenezcan al cuerpo, ya al alma; ya correspondan a la naturaleza, ya al arte, son bellas si se relacionan con la virtud; feas, si se vinculan con el vicio. Tal definición impone un criterio estético eminentemente objetivista, ya que identifica la belleza con la virtud y la virtud, en última instancia, con la sabiduría, que no es otra cosa sino la aprehensión de Formas trascendentes, fundamento de todo ser. Pero el objetivismo estético tiene siempre sus límites en la ineludible presencia del gusto y del placer en quien aprecia el objeto bello, tanto si éste pertenece a la naturaleza como si es producto del arte. Y Platón no deja de plantearse los problemas que tal presencia suscita. Las mismas danzas y los mismos coros no producen en todos los espectadores y oyentes el mismo placer. ¿Diremos que los mismos objetos no son bellos para todos los sujetos por igual o que no a todos los sujetos les parecen igualmente bellos? Si se acepta la primera alternativa, queda negada la objetividad de la belleza, cosa que Platón no puede admitir, después de haber desarrollado en el **Fedro** y el **Banquete** una metafísica de lo bello. Parecería que debe aceptar la segunda posibilidad. Pero tampoco ésta deja de presentarle dificultades, dada la correspondencia racionalista que ha establecido, en la **República**, por ejemplo, entre la naturaleza del conocimiento y la del objeto. Nadie puede creer que la poesía o la danza que expresa el vicio es más bella que la que expresa la virtud, si reconoce el principio de que la belleza es algo objetivo, vinculado al bien. Nadie dirá tampoco que prefiere las formas del vicio, mientras otros hombres prefieren las de la virtud, porque nadie ama sino el bien y la belleza y es imposible que guste del vicio y de la fealdad. Sin embargo, a pesar de la objetividad y transubjetividad de la belleza, la mayoría de los hombres supone que una poesía es bella cuando produce placer. Este criterio hedonista y subjetivista resulta para Platón no sólo teóricamente inaceptable sino también impío y corruptor, pues de él deriva la degradación estética y moral del pueblo.

Puesto que la poesía coral tiene por objeto la imitación o traducción en palabras (música y danza) de las acciones humanas, aquella en la cual palabras (música y danza) halaguen el carácter o el temperamento de los hombres será bella y agradable para éstos; aquella que, en cambio, choque contra su modo de ser congénito o adquirido les resultará fea y desagradable. Sin embargo, los hombres cuya naturaleza es buena pero sus hábitos o comportamientos adquiridos no lo son, o viceversa, aquellos cuyos hábitos son buenos pero su naturaleza no, elogian precisamente lo contrario de lo que les causa placer. Dicen que tales representaciones o imitaciones son dulces y placenteras pero malas, y ante quienes son sabios y tienen buen juicio se avergüenzan de

cantar esos versos, como si reconocieran así su belleza. Se contentan con cantarlos en su interior.

De esta manera apunta Platón al problema de la autenticidad del juicio artístico y de la crítica literaria, condicionados por los criterios imperantes en la sociedad y por los ajustes o intereses de las clases y grupos dominantes. Los que el público cree "sabios" no serían, en realidad, sino los representantes del pensamiento del Estado y de los poderosos. Sin embargo, este es un problema sugerido y no planteado por Platón. Lo que éste pretende hacer notar es el carácter "contagioso" de la poesía coral (y de todo arte imitativo en general). Resulta inevitable —dice— que quien contempla la vida de los hombres malvados y goza con sus acciones, sin reprobarlas o tomándolas en broma, se vuelva semejante a ellos, aunque no se atreva a elogiarlos. Y, si esto es así, inútil será encarecer la importancia de la poesía que han de escuchar y cantar los jóvenes educandos. De su elección depende, en gran medida, el género de vida que llevarán en el futuro. El Estado no debe permitir, por tanto, —concluye el filósofo— que los poetas expresen cuanto consideran bello por el ritmo, la melodía o las palabras y que lo comuniquen a los jóvenes sin tener en cuenta la virtud y el vicio. Criticando implícita pero claramente a Atenas y las democracias griegas, se lamenta de que la mayoría de los Estados lo permita. La única excepción es, para él, Egipto, donde el legislador, desde tiempos remotos, ha establecido las siguientes normas: 1) En la educación de los jóvenes sólo se deben utilizar formas y melodías bellas; 2) Es preciso, por tanto, establecer de antemano cuáles formas y melodías lo son y cuáles no; 3) Una vez establecido esto, deben exhibirse en los templos los arquetipos de tales formas y melodías; 4) Una vez exhibidos los arquetipos, no se debe permitir a pintores y poetas representar imágenes de otra clase, deformar los arquetipos o modificar en cualquier sentido los cánones de la belleza nacional. Se diría que éste es el programa ideal de cualquier Estado totalitario (sin excluir, por cierto, al Estado "occidental y cristiano", fundado en la doctrina de la seguridad nacional).

La primera consecuencia de tal reglamentación del arte, bien percibida por el propio Platón, es la uniformidad. Sin embargo, esto no implica para él ninguna desventaja estética. En Egipto —dice— las pinturas y esculturas, que tienen una milenaria antigüedad, responden todas a los mismos cánones y tienen un mismo estilo, pero no por eso son más bellas o más feas que las modernas. Esto mismo vale, según él, para la poesía lírica de carácter religioso, como el himno a Isis, milagrosamente conservado durante milenios sin alteraciones (Cfr. **Rep.** 396A-397A). La admiración por esta lírica remota, no menos que por las hieráticas escultura y pintura egipcias nos revela la nostalgia de Platón por la rígida solemnidad de las culturas del pasado. "Platón tenía", como dice Wilamowitz, "gustos decididamente arcaicos en música y en poesía e ignora por completo las novedades". Lo más difícil de aceptar para nosotros, sin embargo, no es el arcaísmo sino la idea de la

subordinación total de la creación poética y artística al juicio del legislador. La fijación de arquetipos y de reglas estrictas y universales se explica no tanto por la subordinación de lo estético a lo ético cuanto por una subordinación de lo estético y lo ético a lo político. No sólo el arte sino también la moral se constituyen en medios para lograr los fines del Estado, que no son sino la conservación y el auge del poder, el sometimiento de la persona, la consolidación de una estructura sólida y vertical.

Por eso con certera adjetivación el filósofo considera al régimen egipcio más que "asombroso", "legislativo y político en grado extremo" (nomothetikón kaí politikón hyperbállontos), porque, aun cuando no carece de aspectos discutibles, su reglamentación de la poesía "es verdadera y digna de consideración". Lo importante, para Platón, "filoegipcio" como su ancestro Critias, es que la antigua y venerable cultura del Nilo demuestra la posibilidad de establecer leyes estrictas para la creación poética y de imponer, como inviolables arquetipos, las melodías (esto es, las formas poéticas, a las cuales va unido el texto) que están de acuerdo con la ley. En el libro VII de las *Leyes* hace hincapié en la necesidad de evitar por todos los medios que los niños imiten nuevos modelos poéticos, musicales o coreográficos o que a ello se les incite con la esperanza de placenteras sensaciones. Para evitarlo aconseja precisamente recurrir al expediente egipcio, que consiste en sacralizar toda poesía, música o danza y en reglamentar de antemano las festividades del año, determinando qué himnos se deberán cantar en cada una de ellas. Si alguien cantare en honor de un dios himnos que han sido compuestos para otro, sacerdotes y policías lo expulsarán del templo, según lo prescriben la religión y la ley; si se resistiere, quedará de por vida librado a la vindicta de cualquiera (798E-799B).

Platón que admira la firmeza del arte egipcio no llega a comprender, sin duda, que la misma "no es signo de vigor y de pujanza, sino que más bien denuncia la ausencia de estas fuerzas" y, más aún, que dicha firmeza "es el vigor de la convención, que se sustituye a la falta de impulso natural", como bien dice W. Worringer (*El arte egipcio*. Buenos Aires, 1972, p. 42).